PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP

TẬP 3



NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP

TẬP 3

PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP

TẬP 3

VĂN HỌC LÃNG MẠN VIỆT NAM (1932 - 1945)
PHÊ BÌNH VÀ TIỂU LUẬN

LÝ HOÀI THU *tuyển chọn*

NHÀ XUẤT BẢN GIÁO DỤC

216-2006/CXB/10-402/GD

Mã số: 8V552M6 - CPD



GS. VS. Phan Cự Đệ
(Ảnh chụp năm 1982)



Đêm trình diễn các bản nhạc do GS. VS. Phan Cự Đệ phổ nhạc thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Nguyễn Đình Thi, Xuân Quỳnh tại Hà Nội (1998)

MỞ ĐẦU

Phong trào Thơ mới lãng mạn (1932 - 1945) là một hiện tượng văn học rất đa dạng, phong phú và phức tạp. Vì thế, xung quanh vấn đề này, cho đến nay ý kiến của các nhà phê bình, nghiên cứu và của dư luận nói chung vẫn còn có điểm chưa thống nhất. Hơn sáu chục năm đã trôi qua kể từ ngày thơ mới ra đời, tuy nhiên vấn đề thơ mới lãng mạn cho đến những năm cuối cùng của thế kỷ vẫn còn có ý nghĩa thời sự.

Nhìn chung, trên báo chí, sách vở và giảng đường đại học vẫn còn tồn tại những khuynh hướng đánh giá rất khác nhau. Một khuynh hướng hầu như muốn phủ nhận hoàn toàn những "nhân tố yêu nước và tiến bộ", giá trị nhân văn cũng như những đổi mới hết sức quan trọng về thi pháp và tư duy thơ, có thể nói là một cuộc cách mạng trong thi ca của phong trào Thơ mới lãng mạn. Khuynh hướng thứ hai không thừa nhận thơ mới có khuynh hướng tiêu cực và thoát ly và bằng cách này hay cách khác cố tình đề cao quá mức những mặt tiến bộ và tích cực của thơ ca lãng mạn hoặc thổi phồng những ảnh hưởng của các nhà thơ mới đối với thơ ca thế kỷ XX. Đó là chưa kể khuynh hướng đề cao một chiều thơ ca lãng mạn và tượng trưng trong các công trình nghiên cứu và giáo trình đại học ở các đô thị miền Nam trước năm 1975.

Quan điểm của chúng tôi không giống các quan điểm vừa trình bày ở trên. Chúng tôi cho rằng thơ mới lãng mạn có cái buồn uỷ mỵ, tiêu cực và nhìn chung có xu hướng thoát ly khỏi những vấn đề bức xúc của đời sống, của cách mạng. Tuy nhiên, ở nước ta thời kỳ trước Cách mạng tháng Tám, từ những người phát ngôn cho quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" bằng những lời lẽ thành thực và ngây thơ, những thi sĩ đắm mình trong

cái "tháp ngà" của chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa tượng trưng, cho đến những kẻ đề xướng một cái Tôi to tướng, kênh kiệu đi lù lù giữa cuộc đời và ném đá vào những kẻ xung quanh,... tất cả những nhà văn đó, nói chung vẫn mang nặng tinh thần dân tộc và thái độ bất mãn với xã hội kim tiền ô trọc, với thói hống hách, lấy thịt đè người của bọn cầm quyền thống trị. Đồng chí Trường Chinh nhận định : "Các tầng lớp tư sản dân tộc và tiểu tư sản trí thức Việt Nam tìm thấy trong chủ nghĩa lãng mạn một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa". Đó là một lời đánh giá rất nghiêm khắc nhưng rất thể tất nhân tình. Chú ý khai thác mọi nhân tố yêu nước, lòng yêu thương con người và cuộc sống trong tác phẩm lãng mạn của những nhà văn tiểu tư sản trí thức ở một nước thuộc địa là hoàn toàn đúng. Văn học lãng mạn, tượng trưng là những hiện tượng phong phú và rất phức tạp. Các nhà văn phát ngôn cho quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật", quan điểm nhân sinh có màu sắc tư sản,... nhưng tâm hồn họ, những vui buồn, đau xót, tù túng, quẫn quại của họ lại là những người *tiểu tư sản ở một nước thuộc địa*. Trong những ngày đầu Cách mạng, một sự đánh giá thật khoa học, có lý có tình như trên của Đảng sẽ có khả năng thu hút, lôi cuốn, thắp sáng lên tinh thần dân tộc từ lâu vẫn còn cháy âm ỉ trong tâm hồn những người trí thức mất nước, đưa họ đứng vào hàng ngũ mặt trận văn hoá cách mạng.

Phong trào Thơ mới lãng mạn 1932 - 1945, như trên đã nói, thực sự là một cuộc cách mạng trong thi ca.

Nó đã thực hiện *một bước tổng hợp* hết sức quan trọng giữa những thành tựu của thi ca phương Tây (chủ yếu là thơ lãng mạn và tượng trưng Pháp), thi ca phương Đông (chủ yếu là thơ Đường Trung Quốc) với truyền thống thi ca dân tộc. Chính nhờ bước tổng hợp đó mà thi ca Việt Nam đã tiến nhanh trên con đường hiện đại hoá.

Phong trào Thơ mới lãng mạn là một hiện tượng không thuần nhất. Có thơ ca lãng mạn nhưng cũng có khá nhiều thơ ca tượng trưng và siêu thực. Ngay trong thơ ca lãng mạn cũng có nhiều phong cách khác nhau, có dòng trong và dòng đục đan lẫn vào nhau. Thế giới quan của các nhà

tiểu tư sản trí thức lại hết sức mâu thuẫn, phức tạp và luôn luôn biến động qua các thời kỳ lịch sử.

Cho nên "đối với trào lưu văn nghệ lãng mạn, chúng ta không nên vơ đũa cả nắm, mà cần đi vào phân tích những dòng tiến bộ trong những thời kỳ khác nhau".

Đó là ý kiến rất quý về mặt *phương pháp luận* đối với những nhà nghiên cứu văn học.

Chuyên đề này không chỉ đề cập đến chủ nghĩa lãng mạn ở Việt Nam. Phong trào Thơ mới lãng mạn cũng như Tự lực văn đoàn là những hiện tượng văn học của Việt Nam vào những năm ba mươi của thế kỷ XX. Nhưng qua hai hiện tượng lịch sử cụ thể, chúng ta cũng cần rút ra những quy luật chung, những vấn đề lý luận chung về quan điểm mỹ học, về đặc trưng thẩm mỹ của phương pháp sáng tác lãng mạn chủ nghĩa, về ảnh hưởng qua lại giữa chủ nghĩa lãng mạn ở các nước phương Tây và chủ nghĩa lãng mạn ở các nước phương Đông. Sự xuất hiện văn học lãng mạn ở Việt Nam và một số nước châu Á (Trung Quốc, Nhật Bản,...) đã hoàn toàn bác bỏ cái luận điểm cho rằng trong thế kỷ XX, chủ nghĩa lãng mạn không thể xuất hiện với tư cách là một phương pháp sáng tác mà chỉ có thể tồn tại dưới dạng những phong cách nghệ thuật riêng lẻ.

Phong trào Thơ mới (1932 - 1945) được Nhà xuất bản Khoa học in lần thứ nhất năm 1966, Nhà xuất bản Khoa học xã hội in lần thứ hai vào năm 1982 và Nhà xuất bản Giáo dục in lần thứ ba vào năm 1997. Lần này hai chuyên luận *Phong trào Thơ mới (1932 - 1945)* và *Tự lực văn đoàn – Con người và văn chương* (Nhà xuất bản Văn học, 1990) được in chung trong một tập sách lấy tên là *Văn học lãng mạn Việt Nam (1930 - 1945)* như vậy bạn đọc sẽ có cái nhìn tổng quát hơn, toàn diện hơn về văn học lãng mạn Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám, không chỉ trong lĩnh vực thơ ca mà cả trong lĩnh vực văn xuôi. Tất nhiên, nói đến văn xuôi lãng mạn thì còn phải kể đến tuỳ bút và truyện ngắn của Nguyễn Tuân, kịch của Đoàn Phú Tứ,... Đối với những tác phẩm đó chúng tôi sẽ viết những tiểu luận riêng.

Văn học lãng mạn Việt Nam (1930 - 1945) thực chất là một công trình tái bản nhưng đã được sửa chữa lại dưới ánh sáng của công cuộc đổi mới phương pháp tư duy và trên cơ sở những thành tựu nghiên cứu văn học trong mười năm gần đây. Để bổ sung cho công trình này, chúng tôi đã cho xuất bản những chuyên luận về Hàn Mặc Tử (*Thơ văn Hàn Mặc Tử – Phê bình và tưởng niệm*, Nhà xuất bản Giáo dục, 1993), những tiểu luận về Nguyễn Tuân, Hoài Thanh (*Nhà văn Việt Nam 1945 - 1975*, Nhà xuất bản Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1979, 1983).

PHAN CỰ ĐỆ

(Lời nói đầu *Văn học lãng mạn Việt Nam* (1930 - 1945),
NXB Văn học, H., 2002.)

PHONG TRÀO THƠ MỚI LÃNG MẠN
(1932 - 1945)

Chương I
ĐẶT VẤN ĐỀ

Trong văn học Việt Nam giai đoạn 1930 - 1945, có ba dòng phát triển song song và xen kẽ lẫn nhau : văn học cách mạng (trong đó có những tập thơ hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên), văn học hiện thực phê phán và văn học lãng mạn. Ngay trong thơ cũng có thơ cách mạng (Hồ Chí Minh, Tố Hữu,...), thơ hiện thực (Tú Mỡ, Đồ Phồn) và thơ lãng mạn (Thế Lữ, Xuân Diệu,...).

Chuyên đề này nhằm đóng góp một phần vào việc nghiên cứu, đánh giá lại phong trào Thơ mới lãng mạn 1932 - 1945. Trong phạm vi một cuốn sách, nó sẽ không đề cập đến toàn bộ các tác gia có làm thơ mới, mà chỉ nghiên cứu các nhà thơ thuộc dòng văn học lãng mạn.

Tại sao bây giờ đã đến lúc giải quyết vấn đề thơ mới lãng mạn ?

Thơ mới, ngay từ lúc mới xuất hiện, cũng như sau này, đã gây nên nhiều cuộc tranh luận trên báo chí.

Nguyễn Văn Hanh, Thái Phỉ, Hoàng Duy Từ,... diễn thuyết, viết bài mạt sát thơ mới. Những cây bút phê bình trên *Phong hoá, Ngày nay* (Thế Lữ), *Tiểu thuyết thứ bảy, Tràng An* (Hoài Thanh), *Tân thiếu niên* (Lưu Trọng Lư), *Công luận, Sài Gòn* (Hàn Mặc Tử), *Hà Nội báo* (Lê Tràng Kiều), *Người mới* (Hoàng Trọng Miên), *Thanh nghị* (Lê Huy Vân, Đinh Gia Trinh),... lại hết sức bênh vực thơ mới, đề cao thơ mới.

Năm 1941, Trần Thanh Mại viết riêng một cuốn sách nghiên cứu về Hàn Mặc Tử. Tác giả tuyên bố là đã áp dụng "những phương pháp mới" trong phê bình văn học "xưa nay chưa từng có trong lịch sử văn học Việt Nam". Ông đã nghiên cứu những đặc điểm ở vùng quê thi sĩ, những giai đoạn

đau thương của Hàn Mặc Tử, những mối tình của Hàn Mặc Tử với Mai Đình, Mộng Cầm, Thương Thương, những phút mơ màng của Hàn Mặc Tử trên bãi biển Quy Nhơn những đêm trăng lạnh, tâm trạng bệnh hoạn của thi sĩ ở nhà thương Quy Hoà..., và cho đó là "những cái vòng quyết định của một sợi dây chuyền" sẽ dẫn tới cái đích "cắt nghĩa thi phẩm nhà thơ". Nhưng phương pháp mới của Trần Thanh Mại trong phê bình văn học thực ra chưa có gì mới mẻ so với phương pháp "phê bình khách quan", với thuyết hoàn cảnh, huyết thống của Hippolyte Taine ở Pháp thế kỷ XIX. Trường phái *phê bình khách quan* chịu ảnh hưởng rất sâu sắc thực chứng luận của Auguste Comte. Họ tuyên bố chống lại các nhà phê bình ấn tượng chủ quan nhưng thực tế họ vẫn chưa thoát khỏi ảnh hưởng của chủ nghĩa duy tâm hiện đại.

Trần Thanh Mại là một trong những người đầu tiên có công khám phá, phát hiện Hàn Mặc Tử, từ những văn bản gốc, nhưng nói chung ông đã quá đề cao nhà thi sĩ vừa lãng mạn, vừa tượng trưng này. Ông cho "Hàn Mặc Tử là người đầu tiên trong thế kỷ XX mở một cuộc cách mạng lớn cho văn chương Việt Nam và thành công một cách rực rỡ". Có những khía cạnh của "thiên tài" thi sĩ được ông cho là cao "hơn hết cả các thi hào trên thế giới". Và ông tiên đoán rằng một ngày kia, chúng ta sẽ giành nhau cái vinh dự xây cho nhà thơ đó "những chiếc thánh giá vĩ đại, những lăng tẩm nguy nga nữa !"[(1)].

Năm 1942, *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân ra đời. Cuốn sách đó đã góp phần tổng kết phong trào Thơ mới lãng mạn từ năm 1932 đến năm 1940, chọn lọc được những bài có giá trị, nêu lên những đóng góp về nghệ thuật của thơ mới, phát hiện một cách tinh tế những nét phong cách độc đáo của mỗi thi sĩ. Cho đến cuối thế kỷ XX vẫn chưa có ai vượt được Hoài Thanh về năng lực cảm thụ thơ, về một lối bình thơ vừa tinh tế, vừa hấp dẫn, duyên dáng. *Thi nhân Việt Nam* thực sự là một tác phẩm văn chương, một cuốn sách quý của thế kỷ XX. "Một thời đại trong thi ca" là một bài tổng luận rất có giá trị, đặc biệt đã chú ý đến những tác

(1) Trần Thanh Mại, *Hàn Mặc Tử*, Tân Việt (in lần thứ hai tại Sài Gòn), tr. 173, 174, 207.

động của chuyển biến xã hội, của ý thức hệ đối với thi ca, đã làm nổi bật được sự khác nhau giữa thi ca hiện đại với thi ca trung đại.

Tuy nhiên, quan điểm của tác giả *Thi nhân Việt Nam* về căn bản vẫn là quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật". Lối phê bình chịu ảnh hưởng ít nhiều của chủ nghĩa ấn tượng. Trên cơ sở chủ nghĩa duy tâm chủ quan về phương diện triết học và quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" về mỹ học, các nhà phê bình ấn tượng coi văn chương như một thế giới phong bế, một cứu cánh tự tại không có liên quan gì đến xã hội và thời đại mà tác giả đang sống. Phê bình ấn tượng đôi khi chỉ là một hành động cảm nhận thuần tuý. Phương pháp phê bình này của các nhà "nghệ thuật vị nghệ thuật" cũng có thể ghi lại những cảm giác tinh tế, những rung động nhẹ nhàng như cánh bướm non, những ấn tượng bàng bạc sương khói sau mỗi câu thơ, những nét đặc trưng trong bút pháp nghệ thuật của mỗi nhà thơ,... Nhưng phê bình ở đây chưa phải là một khoa học, vì nó không giải thích được thấu đáo các hiện tượng và trào lưu văn học, không rút ra được các hiện tượng khách quan và tổng kết thành những vấn đề lý luận có giá trị phổ biến.

Nhà văn hiện đại của Vũ Ngọc Phan là một bộ sách lớn, công phu và rất có giá trị, trong đó có những phần biểu dương một số thi sĩ phong trào Thơ mới lãng mạn. Tác phẩm này cũng chưa vượt qua được những nhược điểm của *Thi nhân Việt Nam*. Nói chung, cả Hoài Thanh, Vũ Ngọc Phan và Trần Thanh Mại, chỗ đứng của họ trước Cách mạng tháng Tám cũng chỉ là chỗ đứng của các nhà thơ mới mà thôi.

Sau Cách mạng tháng Tám, Trần Thanh Mại đã cố gắng vận dụng quan điểm mác xít để nghiên cứu văn học sử, và ông đã đạt được những thành tựu rất đáng trân trọng.

Sau Cách mạng, nhất là trong những ngày kháng chiến chống thực dân Pháp gian khổ và anh dũng, chúng ta chưa có thì giờ và điều kiện để đánh giá lại phong trào Thơ mới lãng mạn. Đây đó đã có đề cập đến cũng chỉ là tạt ngang qua mà thôi.

Trong *Nói chuyện thơ kháng chiến*, lúc nhìn lại thơ lãng mạn 1932 - 1945, Hoài Thanh đã nhận xét một cách có tình nhưng không khỏi có

phần quá nghiêm khắc : "thấy buồn, thấy cô đơn, con người trong thơ cũ tìm đường đi trốn... Nhưng trốn đi đâu cũng không hết buồn tủi và bơ vơ, cũng như trong thực tế, trốn đi đâu cũng không tránh khỏi cái ách nặng nề của giặc. Những vần thơ buồn tủi, bơ vơ ấy là những vần thơ có tội : nó xui người ta buông tay cúi đầu, do đó làm yếu sức ta và làm lợi cho giặc. Sự thực khách quan là thế, xét về lý là thế. Song cũng nên thể tình cho con người trong thơ cũ. Nó đáng thương hơn là đáng trách. Cái buồn tủi, cái bơ vơ của nó chứng tỏ rằng nó là một kẻ trầm luân trong bể khổ của chế độ thực dân"[1].

Trong cuộc chỉnh huấn văn nghệ sĩ năm 1952 và Hội nghị tranh luận văn nghệ Việt Bắc, thỉnh thoảng cũng có người đề cập đến vấn đề thơ mới. Nói chung, trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp, chúng ta đã tập trung phê phán những tác hại của thơ ca lãng mạn, nhưng chưa thấy hết được những đóng góp của phong trào Thơ mới. Điều đó cũng dễ hiểu, vì trong những ngày kháng chiến vô cùng gian khổ, một mất một còn với địch, văn học lãng mạn trở nên lạc lõng và có thể gây nhiều ảnh hưởng tiêu cực trong thanh niên. Trong vành đai của giặc, văn học đó lại được quân thù khuyến khích phát triển, do đó càng trở nên lạc hậu, xa lạ với kháng chiến.

Từ sau chiến thắng Điện Biên Phủ, nhất là từ sau những năm sáu mươi trở lại, vấn đề thơ mới lãng mạn ngày càng được giới sáng tác, phê bình, nghiên cứu chú ý đến.

Ở các đô thị miền Nam trước đây, người ta bàn cãi nhiều về thơ lãng mạn, tượng trưng trên các tạp chí *Bách khoa, Văn hoá Á châu, Phổ thông, Văn, Văn học, Nghiên cứu văn học*... (Riêng *Tạp chí Văn học* và *Văn* đã ra những số đặc biệt về Thế Lữ, Chế Lan Viên, Lưu Trọng Lư, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Quách Tấn, Nguyễn Bính, Đông Hồ,...).

Thơ mới lãng mạn cũng được đánh giá rất cao trong các cuốn tuyển tập, phê bình và văn học sử :

– *Thi nhân Việt Nam hiện đại* (1959) của Phạm Thanh.

---

(1) Hoài Thanh, *Nói chuyện thơ kháng chiến*, Vụ Văn học nghệ thuật xuất bản, 1951, tr. 10.

– *Lược khảo về thơ* (1900 - 1950) của Uyên Thao, xuất bản năm 1960.

– *Những khuynh hướng trong thơ ca Việt Nam* của Minh Hưng, xuất bản năm 1962.

– *Ngày đó có em* (1967) của Đinh Hùng viết về "Những bóng dáng đàn bà trong đời Bích Khê".

– *Hàn Mặc Tử, thi sĩ tiền chiến* (1968) của Hoàng Diệp.

– *Việt Nam thi nhân tiền chiến* của Nguyễn Tấn Long và Nguyễn Hữu Trọng (quyển thượng xuất bản năm 1968 và quyển hạ xuất bản năm 1969).

– *Văn thi sĩ tiền chiến* (1969) của Nguyễn Vĩ.

– *Đời Bích Khê* (1971) của Quách Tấn.

– *Lược sử văn nghệ Việt Nam, Nhà văn tiền chiến 1930 - 1945* của Thế Phong, Vàng Son xuất bản năm 1974,...

Khuynh hướng của một số cây bút phê bình nghiên cứu văn học ở các đô thị miền Nam thời Mỹ - nguỵ tạm chiếm là hết sức đề cao thơ mới lãng mạn, ca ngợi cả những bài thơ điên loạn, truỵ lạc của Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng. Người ta gọi Vũ Hoàng Chương là "con hoạ my của Đông Phương" và đánh giá Hàn Mặc Tử, Bích Khê như là những thiên tài lỗi lạc có một không hai của văn học Việt Nam và văn học thế giới[1].

Một số cây bút còn có định kiến chính trị như ra sức đề cao phần thơ ca lãng mạn, tượng trưng trước năm 1945 và cố tình hạ thấp, xuyên tạc toàn bộ sự nghiệp văn học cách mạng của các thi sĩ Xuân Diệu, Huy Cận, Lưu Trọng Lư, Chế Lan Viên,...[2].

Những cuốn sách, những bài phê bình trên đây nói chung cũng có những khám phá về mặt nghệ thuật và cung cấp được một số tài liệu quý, nhưng phương pháp nghiên cứu rất cũ kỹ, lạc hậu. Người ta vẫn bị cầm tù

---

(1) Trong bài tựa tập *Mê hồn ca* xuất bản tháng 4 - 1954, Đinh Hùng đã gọi Hàn Mặc Tử là "một thi tài không có đến hai lần trong rừng thơ Việt Nam, trong rừng thơ quốc tế !".

(2) Khuynh hướng này thể hiện rõ nhất trong các bài viết của Nguyễn Vĩ (*Văn thi sĩ tiền chiến*), Phạm Thanh (*Thi nhân Việt Nam hiện đại*) và Nguyễn Phan (*Tạp chí Văn học*).

trong phương pháp phê bình ấn tượng của các nhà "nghệ thuật vị nghệ thuật", phương pháp "phê bình khách quan" theo kiểu thực chứng luận. Người ta đánh giá, khen chê rất chủ quan, tuỳ theo cảm tình cá nhân, đặc biệt có người đã cố tình khai thác những chuyện đời tư vụn vặt, ly kỳ để thu hút thị hiếu tầm thường của độc giả. Đại loại như những người yêu đầu tiên của Hàn Mặc Tử, bóng dáng đàn bà và những cuộc tình duyên trong đời Bích Khê, "nàng tiên áo đen" ái nam ái nữ của Nguyễn Nhược Pháp, vụ kiện văn học giữa Quách Tấn và Trần Thanh Mại xung quanh việc trích in thơ Hàn Mặc Tử, v.v.

Một số cây bút muốn đưa ra kiểu phê bình mới thì lại rơi vào những phương pháp phê bình phân tâm dựa vào học thuyết Freud. Người ta chủ trương gạt ra ngoài những bình diện ý thức để đi sâu vào lĩnh vực tiềm thức, trực giác, vào những cảm xúc, những ám ảnh đau thương thời thơ ấu của các thi sĩ. Đó là khuynh hướng của những bài viết của Thanh Huy (*Chế Lan Viên và khuynh hướng siêu thực*) hoặc của Đỗ Long Vân (*Thử phác hoạ một bản đồ của địa ngục theo Chế Lan Viên*)[1].

Tất nhiên là, với quan điểm mác xít, chúng ta đặt vấn đề thơ mới hoàn toàn khác. Từ năm 1957 trở về trước, "các nhà phê bình của chúng ta còn tránh nói đến những tác phẩm lãng mạn, vì chưa biết đánh giá thế nào cho đúng"[2].

Vấn đề thơ mới được đề cập đến và được bàn cãi nhiều kể từ cuối năm 1959. Trước hết, trong cuộc tranh luận cuối năm 1959 đầu năm 1960 xung quanh tập thơ *Từ ấy* giữa Xuân Diệu, Phan Cự Đệ, Vũ Đức Phúc, Lê Đình Ky,... một số vấn đề của thơ mới đã được đem ra trao đổi.

Xuân Diệu cho rằng thơ mới gồm những yếu tố tích cực và tiêu cực, thời kỳ đầu ít nhiều tiến bộ, còn thời kỳ sau đi vào bế tắc. "Thơ mới là một hiện tượng dân tộc, nó đã có những đóng góp nhất định vào văn mạch dân tộc". "Trong phần tốt của nó, thơ mới có một lòng yêu đời, yêu thiên nhiên, đất nước, yêu tiếng nói dân tộc. Thơ mới là một tiếng hát đau khổ, không chịu vui với cái xã hội ngang trái, vùi dập đương thời. Thực ra,

(1) Xem *Tạp chí Văn học*, số đặc biệt về Chế Lan Viên, xuất bản ở Sài Gòn ngày 10 - 8 - 1974.

(2) Trường Chinh, *Về công tác văn nghệ*, NXB Sự thật, H., 1962, tr. 87.

đứng ở vị trí tư tưởng của ta hiện nay mà buộc nặng cho thơ văn trong hệ thống văn học không cách mạng là rất dễ. Nói sao cho thấu lý đạt tình thì khó hơn[1]. Nói chung, ý kiến của Xuân Diệu đã nêu lên được những đóng góp quan trọng, những yếu tố tích cực của thơ mới, nhưng đôi lúc ông cũng đề cao quá mức hoặc chưa thấy hết những ảnh hưởng tiêu cực của phong trào Thơ mới. Chẳng hạn như năm 1962, có lần trên một tạp chí nước ngoài, ông phát biểu về ưu khuyết điểm của mình. Sau đây là những ưu điểm mà ông đã nêu lên quá mức : "Trong khoảng mười năm trước Cách mạng tháng Tám năm 1945, thơ của tôi chủ yếu nói về số phận đau khổ của con người, khao khát một đời sống tốt đẹp, khao khát công lý, nhưng đau khổ vì cái xã hội mốc meo đổi bại... Nhiều độc giả thích thơ của tôi. Trong thơ tôi có những hình ảnh mới, một phong cách mới, có những ước mơ, nguyện vọng và tất cả những cái đó không giống với thơ truyền thống. Thơ của tôi nói về xã hội, về con người bị áp bức..."[2].

Đầu năm 1961, trong bài phát biểu về *Tuyển tập thơ văn Việt Nam 1945 - 1960*, Chế Lan Viên cũng phát biểu về thơ mới : "Tôi hiểu cái "tôi" của những nhà thơ ấy, nhưng tôi cũng rất yêu cái "tình" của họ. Cái tình của những người yêu đời, những người yêu cuộc sống, nhưng lại bi quan về cuộc sống. Cái tình của những người yêu nước nhưng lại yếu hèn và không biết lối ra. Họ đứng giẫm chân tại chỗ khóc than. Ngỡ đấy là một sự chống trả với quân thù và biết đâu không thức tỉnh được dăm người, nhưng thật đã làm bi luỵ và quẩn chân bao người khác. Bình tĩnh rồi, ngày kia trong văn mạch hào hùng dân tộc ta cũng tiếp thu những tiếng khóc, lời than ấy, nó cũng là một phần máu thịt ta đã rơi vãi trên đường đi"[3]. Những ý kiến của Chế Lan Viên có nhiều mặt thoả đáng, vừa có lý vừa có tình, vừa cảm thông vừa mức độ.

Năm 1962, trong cuốn *Phương pháp sáng tác trong văn học nghệ thuật*, lúc đánh giá văn học lãng mạn nói chung và thơ mới nói riêng, Hồng Chương phát biểu : "Thơ ca của họ phản ánh cái tâm trạng u uất,

(1) Tạp chí *Văn nghệ*, số 3 - 1960.

(2) *Những vấn đề văn học* (tiếng Nga), tháng 2, 1962, tr. 152 - 531.

(3) Báo *Văn học*, số 132 - 133, năm 1961.

day dứt của những người không có lối thoát, chúng ta cần cảm thông với nỗi đau khổ của họ, thông cảm với sự quằn quại của tâm hồn bị bóp nghẹt của họ. Nhưng chúng ta không thể tán thành thái độ tiêu cực, đầu hàng của họ trước kẻ thù chung của dân tộc... Trong lúc bằng cách này hay cách khác thoát ly đời sống hiện thực, họ lại gieo rắc tư tưởng bi quan, tiêu cực, chán chường, thất vọng. Văn thơ lãng mạn chủ nghĩa hồi bấy giờ phản ánh tâm lý bi quan, thất vọng, đầu hàng của giai cấp tư sản, tiểu tư sản sau cơn khủng bố trắng và trong cuộc khủng hoảng kinh tế. Nó có tác dụng ru ngủ quần chúng, làm cho quần chúng không nhìn thấy cái mâu thuẫn sâu sắc và cuộc đấu tranh giai cấp quyết liệt trong xã hội, làm cho quần chúng xa rời cách mạng và bó tay làm nô lệ" (tr. 26). Trong phần nói về "Chủ nghĩa lãng mạn trong văn học Việt Nam", Hồng Chương đã phê phán những tác hại khách quan của phong trào Thơ mới. Nhưng ông nhìn văn học lãng mạn 1932 - 1945 như một hiện tượng văn học hơi thuần nhất, chưa thấy hết khuynh hướng phức tạp xen kẽ nhau, do đó thái độ đánh giá có phần quá nghiêm khắc, khắt khe.

Vũ Đức Phúc đã thấy được tính chất phân hoá phức tạp của phong trào Thơ mới, đã phê phán nghiêm khắc những tác hại của thơ ca lãng mạn. Nhưng đôi lúc ý kiến của ông chưa thật chính xác và nói chung có lý nhưng chưa thật có tình[1]. Điều đáng tiếc là tuy ngòi bút của ông mang tinh thần độc lập suy nghĩ, nhưng thỉnh thoảng vẫn để lộ ra những nhận định phê phán mang màu sắc xã hội học dung tục, chứ không phải là phê bình mác xít. Ví dụ ông viết : "Tình yêu và sự hưởng lạc lại cần tiền. Các nhà thơ, nhà văn lãng mạn lại nghèo cả cho nên *buồn*... Trước hết là vì anh nghèo khó cho nên anh không thể thực hiện được cái lý tưởng tư sản của anh, cái lý tưởng đầy những vàng son, châu báu, lụa là, hoa, bướm, rượu như hình ảnh của thơ ca anh,... Mặt khác, sự hưởng lạc dù được thoả mãn, vẫn có mặt trái của nó. Chẳng hạn, sự truỵ lạc ít nhất cũng làm cho cơ thể bại hoại. Xác thịt được thoả mãn thì miệng đắng. Do đó

(1) Xem bài *Mấy nhận xét về quá trình phát triển của các khuynh hướng thuộc trào lưu văn học lãng mạn 1930 - 1945*.

nhiều bài thơ mới nói tới cái buồn tê tái của sự truỵ lạc"[1]. Cái *buồn* của thơ mới phản ánh sự tù túng, bế tắc của giai cấp tiểu tư sản trí thức trong một nước thuộc địa, đặc biệt là tầng lớp trí thức đã thoát ly phong trào đấu tranh cách mạng của quần chúng. Không nên cắt nghĩa cái *buồn* của một *giai cấp* bằng sự giàu nghèo của từng cá nhân hay bằng sự thoả mãn hay không thoả mãn trong việc hưởng lạc ! Chứng cớ là có những nhà thơ mới không nghèo, thậm chí cá biệt có người giàu sang, địa vị xã hội cao, mà thơ của họ vẫn cứ cô đơn và buồn uỷ mỵ như thường !

Những giáo trình văn học trước đây của trường Đại học Tổng hợp và Đại học Sư phạm Hà Nội đã dành hẳn những chương để đánh giá lại phong trào Thơ mới lãng mạn 1932 - 1945. Nhưng ở đây các tác giả chưa nghiên cứu thơ mới một cách có hệ thống, chưa bao quát toàn bộ phong trào, mà chỉ đi sâu vào một vài tác giả, một vài tập thơ có giá trị. Những tập giáo trình đó đã đưa ra một lối đánh giá thơ mới tương đối thoả đáng, có lý có tình nhưng cũng có vài điểm thái độ khen chê còn dè dặt, chưa dứt khoát.

Ở các đô thị miền Nam trước đây, thơ mới lãng mạn được đưa vào học từ chương trình phổ thông. Còn giáo trình các trường đại học thì hết lời ca ngợi những thần tượng của phong trào Thơ mới lãng mạn. Người ta phổ nhạc một số bài thơ lãng mạn và tổ chức diễn đàn để suy tôn các nhà thơ mới.

Như thế là, từ những năm sáu mươi và bảy mươi trở lại, thơ mới lãng mạn đã trở thành một vấn đề cần phải giải quyết. Trong quá trình chuyển hoá về phương pháp sáng tác của các nhà thơ, một băn khoăn đã được nêu lên : văn học cách mạng đã và cần phải tiếp thu có phê phán thơ mới lãng mạn 1932 - 1945 như thế nào ? Những người làm công tác giảng dạy ở các trường đại học và phổ thông trung học cũng chú ý đến phong trào Thơ mới, nhằm cố gắng giải quyết một hiện tượng văn học sử phong phú,

---

(1) *Bàn về những cuộc đấu tranh tư tưởng trong lịch sử văn học Việt Nam hiện đại*, NXB Khoa học xã hội, H.,1971, tr. 76.

phức tạp, từ đó đề xuất những vấn đề lý luận chung của chủ nghĩa lãng mạn ở các nước phương Đông.

Bước vào thời kỳ đổi mới phương pháp tư duy (chủ yếu là từ năm 1986 trở lại đây), thơ mới lãng mạn 1932 - 1945 được đánh giá thoả đáng hơn, rộng rãi và phóng khoáng hơn. Nhiều *tuyển tập* của các nhà thơ lãng mạn được xuất bản một cách trang trọng, thậm chí được in đi in lại nhiều lần (trường hợp Hàn Mặc Tử). Năm 1992, nhân kỷ niệm sáu mươi năm phong trào Thơ mới ra đời, ba cuộc hội thảo lớn đã được tổ chức tại Hà Nội, thành phố Hồ Chí Minh. Phần lớn các bài tham luận đã được giới thiệu trong cuốn sách *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca* (Nhà xuất bản Giáo dục, 1993). Tế Hanh xem thơ mới là một hiện tượng thơ ca lớn nhất thế kỷ. Huy Cận cho rằng "Một cảm xúc mới khi đã hình thành thì nó nuôi văn học nghệ thuật đến hàng thế kỷ. Thơ mới cũng vậy... Thơ mới đã tạo ra cảm xúc thi ca chung cho thời đại và những bài thơ đương thời có giá trị đều đã được sáng tác với luồng cảm xúc mới ấy, cho dầu các đề tài mà các tác giả lựa chọn có thể rất khác nhau...".

"Thơ mới đã tiếp tục sống, tiếp tục phát triển, nở nhiều hoa, kết nhiều trái qua các giai đoạn phát triển của thi ca dân tộc" (*Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca*, tr. 10, 11). Lê Đình Ky nhấn mạnh đến sự đổi mới của thơ ca lãng mạn "về mặt thi pháp và tư duy thơ" : "Đó là tư duy bằng liên tưởng, bằng ấn tượng, cảm giác, bằng âm thanh, nhịp điệu, biến cái trừu tượng thành cụ thể, nối dài cái cụ thể bằng cái trừu tượng, *nội tâm hoá ngoại giới, ngoại giới hoá nội tâm*... do ảnh hưởng trực tiếp của tư duy thơ hiện đại, nhất là thuyết trung gian của Baudelaire" (Sđd, tr. 77). Nhưng ông đã có những ý kiến cực đoan cho rằng "không thể ghép thơ mới vào khuynh hướng thoát ly (tr. 75). Cũng như thế khi Hoài Chân đặt vấn đề "cái buồn ấy phải chăng là mặt tiêu cực của thơ mới ?"... "Cái buồn của thơ mới không phải là cái buồn uỷ mỵ, bạc nhược mà là cái buồn của những người có tâm huyết, đau buồn vì bị bế tắc mà chưa tìm ra lối thoát" (tr. 23).

Khẳng định thơ mới là "lãng mạn" nhưng lại không thừa nhận thơ mới thuộc "khuynh hướng thoát ly" là mâu thuẫn về mặt lý luận. Các nhà

lãng mạn thường mang một *tâm trạng lưỡng thế*. Họ tìm cách thoát ly cái hiện thực trước mắt và hướng về một thế giới lý tưởng mà họ mơ ước. Các nhà thơ mới tìm được cái "đẹp xưa" trong quá khứ hoặc cái đẹp của những anh hùng chiến bại (Kinh Kha, Hạng Vũ, Phan Bội Châu,...) trốn vào mộng và tình hoặc trốn vào tôn giáo và những thế giới siêu hình. Trong thơ của họ "có cái buồn uỷ mỵ, bạc nhược", cái buồn "bi quan về cuộc sống... làm bi luỵ và quẩn chân bao người khác" (Chế Lan Viên), đồng thời cũng có "cái buồn của những người có tâm huyết, đau buồn vì bị bế tắc mà chưa tìm ra lối thoát" (Hoài Chân), nói cả hai vế như thế có lẽ thoả đáng hơn chăng ?

Phong trào Thơ mới là một hiện tượng lớn nhất trong nửa đầu thế kỷ XX, nó đã đưa thơ ca Việt Nam vào thời kỳ hiện đại, góp phần tạo nguồn và còn ảnh hưởng đến thi ca hôm nay. Nhưng không thể nói thơ mới lãng mạn đã "tạo ra cảm xúc thi ca chung" cho cả thế kỷ và các bài thơ có giá trị đương thời đều được sáng tác với luồng cảm xúc mới ấy. Trong thời kỳ 1932 - 1945, thơ Tố Hữu, Tú Mỡ có những điểm gặp thơ mới nhưng không thể không thừa nhận rằng cảm xúc của hai nhà thơ này có những điểm rất khác với thơ mới lãng mạn. Mặt khác, từ sau Cách mạng tháng Tám, chúng ta đã có một nền thi ca mới, mang những luồng cảm xúc mới của thời đại, sử dụng những cấu trúc nghệ thuật, những thi pháp mới khác hẳn với thi pháp của các nhà lãng mạn trước năm 1945.

Thơ mới lãng mạn và thơ ca cách mạng từ sau Cách mạng tháng Tám là hai hiện tượng quan trọng nhất của thơ ca thế kỷ XX, có lẽ nói như thế hợp hơn chăng ?

Đánh giá lại phong trào Thơ mới lãng mạn không chỉ là vấn đề quan tâm riêng của giới sáng tác, phê bình và nghiên cứu văn học. Cho đến hôm nay, trong những cán bộ cách mạng đã ngoài sáu mươi tuổi, có một số người bây giờ còn thuộc thơ mới. Đối với món hành lý nhỏ đã mang theo qua nhiều năm ấy, hiện nay cũng có người băn khoăn không biết nên xử lý thế nào cho đúng. Tất nhiên là họ không còn say mê thơ ca lãng mạn

một chiều như ngày xưa, nhưng không phải họ không còn thích khá nhiều bài thơ mới. Cái nhìn của họ ngày nay đối với thơ mới giống như cái nhìn rộng rãi, khoan dung của một người tráng kiện, vững chãi khi nhớ lại quãng đời niên thiếu đau xót tủi nhục nhưng không phải là không có những băn khoăn, những ước mơ trong trắng, đẹp đẽ.

Tóm lại, thơ mới lãng mạn 1932 - 1945 ngày nay đã trở thành một vấn đề mà giới nghiên cứu phê bình văn học, giới sáng tác, những người làm công tác văn hoá và số đông độc giả (nhất là học sinh, sinh viên) đòi hỏi phải giải quyết.

Chương II

LỊCH SỬ PHONG TRÀO THƠ MỚI LÃNG MẠN 1932 - 1945

1. Hoàn cảnh lịch sử làm xuất hiện phong trào Thơ mới

Một phong trào văn học ra đời bao giờ cũng phản ánh những đòi hỏi nhất định của xã hội. Nó là tiếng nói, là nhu cầu thẩm mỹ của một tầng lớp người, của một giai cấp vừa mới ra đời, đang lớn lên hoặc già cỗi trong xã hội. Thơ cũ (trong *Nam phong, Văn học tạp chí*) là tiếng nói của một tầng lớp phong kiến đã thất bại và đầu hàng đế quốc. Văn học lãng mạn từ năm 1932 trở đi là tiếng nói của giai cấp tư sản và tiểu tư sản thành thị (thơ mới chủ yếu là tiếng nói của giai cấp tiểu tư sản). Sự xuất hiện của giai cấp tiểu tư sản và tư sản thành thị với những tư tưởng, tình cảm mới, những thị hiếu thẩm mỹ mới cùng với sự giao lưu văn hoá Đông Tây là nguyên nhân chính làm cho phong trào Thơ mới ra đời.

Do kết quả của công việc đế quốc mở rộng khai thác thuộc địa, "sau Chiến tranh thế giới lần thứ nhất, một giai cấp tư sản bản xứ yếu hèn ra đời, đồng thời một giai cấp vô sản tương đối mạnh mẽ hơn cũng xuất hiện"[1]. Trong những năm Đại chiến 1914 - 1918, giai cấp tư sản Việt Nam đã có những hoạt động khá mạnh[2].

---

(1) Lê Duẩn, *Một vài đặc điểm của cách mạng Việt Nam*, NXB Sự thật. H., 1959, tr. 5.

(2) Sau đây là một số công ty hoạt động mạnh từ sau năm 1924 : Công ty nước mắm Bắc Kỳ Vũ Văn An (1925), Xưởng chế biến xà phòng Trương Văn Bền ở Sài Gòn (1925), Công ty Tiên Long thương đoàn ở Huế (1926), Công ty sản xuất điện của Phan Tùng Long và Lê Phát An (1926) ở Nam Bộ, Đồn điền cao su của Lê Phát Vĩnh và Nguyễn Hữu Hào ở Gia Định và Bà Rịa (388 mẫu tây), v.v.

Giai cấp tiểu tư sản thành thị có điều kiện hình thành sớm ngay sau đợt "khai thác lần thứ nhất", sau khi các thành thị lớn và đông đúc, việc buôn bán tương đối phát triển, bộ máy viên chức của thực dân và phong kiến đã có một quy mô hoàn chỉnh. Giai cấp này bao gồm những tiểu thương, tiểu chủ, viên chức, giáo viên, học sinh, sinh viên, những người làm nghề tự do (bác sĩ, luật sư, nhà văn, nhà báo,...). Theo thống kê niên giám của Đông Dương thì năm 1921-1922, ở Việt Nam có khoảng 189 130 giáo viên, công chức, học sinh, sinh viên, và đến năm 1932 - 1933 là năm thơ mới đã ra đời, con số đó đã lên tới 352 369 người[(1)]. Trong những năm sau Đại chiến, tầng lớp trí thức cũng bắt đầu xuất hiện, nhưng do sự kìm hãm của thực dân nên phát triển rất chậm. Tính từ năm 1929 trở về trước, trí thức Việt Nam tốt nghiệp ở Pháp đã có những tiến sĩ luật khoa, tiến sĩ y khoa, cử nhân văn chương, cử nhân sử địa, cử nhân triết học, cử nhân khoa học. Từ năm 1920 trở về sau, trong nước đã có một số sinh viên tốt nghiệp trường Cao đẳng Sư phạm (Dương Quảng Hàm, Hoàng Ngọc Phách, Đặng Thai Mai, Tôn Quang Phiệt, Nguyễn Thị Hợp). Ở nước ta lúc bấy giờ vào loại trí thức còn có thể kể đến những người đã đậu bằng tú tài Tây hoặc Cao đẳng tiểu học.

Giai cấp tư sản và một bộ phận tiểu tư sản lớp trên (trí thức, viên chức cao cấp) đã có một lối sinh hoạt "văn minh" ở thành thị. Người ta ở nhà lầu, đi ô tô, dùng đèn điện, quạt điện, đi nghe hoà nhạc Tây Music Hall

(1) Theo dõi bảng thống kê sau đây ta thấy cụ thể hơn :

Năm	Số giáo viên tư và công (*)	Số sinh viên học sinh	Học sinh trung học	Sinh viên cao đẳng đại học	Viên chức	Tổng cộng
1921 - 1922	5.155	167060	2980 (**)	468	16915	189130
1932 - 1933	9.189	321272	3545	566	21908	352369

(*) Ở đây chỉ kể từ giáo viên tiểu học trở lên.

(**) Đây là số học sinh của các trường Quốc học Huế, Mỹ Tho, trường Chasseloup Laubat (Sài Gòn), các trường nam nữ Sư phạm Hà Nội, Sài Gòn, trường Trung học bảo hộ Hà Nội, trường Trung học Đồng Khánh (Huế), trường Trung học Albert Sarraut (Hà Nội).

hoặc đi xem chớp bóng[1]. Những kiểu sinh hoạt đua đòi, truỵ lạc được thực dân khuyến khích. Năm 1931, dân số Hà Nội không quá mười vạn người mà có hơn một trăm nhà săm và nhà thổ[2] ! Trên báo chí xuất hiện những quảng cáo to tướng của các ông vua thuốc lậu. Năm nào ở Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định,... cũng có chợ phiên, hội chợ, thi sắc đẹp, v.v. Trên các đường phố Hà Nội đã thấy mọc lên những cửa hiệu như Rue Nouvelle, Gladys Pickford,... chuyên môn chuốt móng chân, chữa tứ chi cho mềm mại, tô điểm sắc đẹp cho phụ nữ ! Sinh hoạt của tư sản và tiểu tư sản thành thị cũng thể hiện ngay cả trong cách ăn mặc của thanh niên nam nữ. Cô gái Bắc Kỳ trước kia đội nón thúng quai thao, tóc bỏ đuôi gà, dép sơn cong tớn, quần áo thâm lượt thượt, đeo bộ xà tích mắc hàng tá chìa khoá. Sau đó cô bỏ dép, bỏ nón, dùng giày mõm nhái, ô đen. Năm 1929, ta thấy những cô thiếu nữ Hà thành mặt đánh phấn, đôi mày vòng nguyệt bằng nét mực Tàu, môi son đỏ chót, áo màu, giày thêu mũi nhọn gót cao. Năm 1931, những cô thiếu nữ "tân tiến" nhất thì đường ngôi rẽ lệch, giày cao gót, quần trắng; áo màu, khăn san, mặt phấn, đi "xe lếch", chơi pinhpông, tennít,...

Thanh niên thành thị giàu sang cũng mỗi năm một "mốt" không kém gì phụ nữ. Thậm chí cái mốt "y phục lụng thụng" năm 1928 của Paris, những người Pháp ở Đông Dương chưa dùng mà một số công tử Hà thành đã bắt chước rồi.

Những đổi mới nói trên dù sao cũng chỉ nằm trong phạm vi sinh hoạt. Điều đáng chú ý là những thay đổi về suy nghĩ, cảm xúc do lối sinh hoạt mới gây nên. Những thay đổi đó cũng do sự tiếp xúc với văn hoá Pháp, đặc biệt là với văn học lãng mạn Pháp.

Năm 1915, thực dân Pháp và triều đình phong kiến bắt buộc phải bãi bỏ thi Hương ở Bắc Kỳ. Khoa thi Hội cuối cùng ở Huế vào năm 1919 đã chấm dấu hết cho một chế độ khoa cử nặng nề và thối nát. Khoa cử mà bỏ thì thơ Đường thất ngôn bát cú cũng theo đó mà mất dần địa vị độc tôn.

---

(1) Tính từ năm 1931 trở về trước, Hà Nội đã có rạp Alfred et Cie, Pathé, Tonkinois, Variétés, Family, Palace, Majestic,...

(2) Theo báo *Đông Pháp*, ngày 1 - 11 - 1931.

Trong và sau Chiến tranh thế giới lần thứ nhất, thực dân Pháp cho Phạm Quỳnh và Nguyễn Văn Vĩnh ra tạp chí *Nam phong*, báo *Trung Bắc tân văn* và Nhà xuất bản Âu Tây tư tưởng ; *Nam phong* và *Đông Dương tạp chí* giới thiệu và dịch các tác phẩm cổ điển của Corneille, Molière và những tác phẩm thế kỷ XIX của Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Baudelaire,... Ở đây, những tư tưởng bảo thủ trong văn học Pháp như Maurice Barrès, Charles Maurras, Léon Daudet được giới thiệu xen lẫn với những tư tưởng tiến bộ của các nhà triết học khai sáng thế kỷ XVIII như Rousseau, Voltaire, Montesquieu.

Trong các trường học, thanh niên học sinh bắt đầu say sưa với văn học Pháp. Người ta đọc Rousseau, Bernadin de St Pierre, Chateaubriand, Bourget, Barrès, v.v. Người ta ca ngợi thơ lãng mạn của "tứ kiệt" : Hugo, Lamartine, Musset, Vigny. Nhiều kẻ say mê bài thơ *Hồ* của Lamartine, những cảnh đêm ở châu Mỹ trong *Cuộc du lịch châu Mỹ* của Chateaubriand, hoặc nói đến *Atala* và *René*. Thậm chí người ta cũng chia sẻ nỗi buồn với Mộng Hà, cái nhân vật "ngà ngà mà say, ngây ngây mà sầu, rồi lại rầu rầu, mà khóc" trong *Tuyết Hồng lệ sử* và *Ngọc Lê hồn* của Từ Trẩm Á.

Chính những đổi mới trong sinh hoạt tư tưởng và sự tiếp xúc văn học lãng mạn Pháp đã dần dần đem đến cho thanh niên tiểu tư sản thành thị những rung động mới. Họ yêu đương, mơ mộng, vui buồn đã khác các cụ nhà nho xưa nhiều lắm. Trong buổi diễn thuyết ở nhà Học hội Quy Nhơn hồi tháng 6 - 1934, Lưu Trọng Lư đã nói : "Các cụ ta xưa ưa những màu đỏ choét, ta lại ưa những màu xanh nhạt. Các cụ bâng khuâng vì tiếng trùng đêm khuya, ta lại nao nao vì tiếng gà đúng lúc ngọ. Nhìn cô gái xinh xắn, ngây thơ, các cụ coi như đã làm một điều tội lỗi, ta thì cho là mát mẻ như là đứng trước một cánh đồng xanh. Cái ái tình của các cụ thì chỉ là sự hôn nhân, nhưng đối với ta thì trăm hình muôn trạng, cái tình say đắm, cái tình thoảng qua, cái tình gần gụi, cái tình xa xôi, cái tình trong giây phút, cái tình ngàn thu"[(1)].

(1) Hoài Thanh và Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam*.

Chính vì sự khác nhau sâu xa giữa hai thế hệ, mà những thơ ngâm hoa vịnh nguyệt sáo và cũ rích trên *Nam phong, Văn học tạp chí, Tiếng dân* không còn hợp với tình cảm của họ nữa. Phong trào Thơ mới lãng mạn ra đời năm 1932 chính là để đáp ứng những nhu cầu tình cảm và thẩm mỹ của một tầng lớp thanh niên mới.

Nhưng vấn đề đặt ra tại sao là năm 1932 mà không thể sớm hơn ? Thực ra thì cơ sở xã hội của thơ mới – sự hình thành giai cấp tư sản và tiểu tư sản thành thị – đã có từ trước năm 1930. Trước 1930, chúng ta đã có những tác phẩm có tính chất lãng mạn như *Khối tình con* của Tản Đà, *Một tấm lòng* của Đoàn Như Khuê, *Giọt lệ thu* của bà Tương Phố, *Linh Phượng ký* của Đông Hồ, *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách. Những yếu tố của thơ mới cũng đã được chuẩn bị từ trước. Trong thơ Tản Đà đã phảng phất chút bâng khuâng, phóng túng của thế hệ sau[1]. Một số bài trong tập *Bâng khuâng* của Phan Văn Dật (xuất bản năm 1935) làm từ năm 1927 (*Người con gái họ Dương, Bi xuân nương*). Một số bài của Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Lan Sơn làm từ năm 1931. Nhưng cho đến năm 1932, lúc *Phụ nữ tân văn, Phong hoá* dấy lên phong trào Thơ mới, họ mới đưa in.

Vậy thì tại sao chủ nghĩa lãng mạn trong văn học Việt Nam nói chung và phong trào Thơ mới lại ra đời vào năm 1932 ? Muốn trả lời câu hỏi đó, chúng ta phải trở lại bối cảnh lịch sử của thời kỳ này.

Giai cấp tư sản Việt Nam từ lúc mới ra đời đã tỏ ra rất hèn yếu. Những nhà tư sản dân tộc vừa mới nhóm lên thì đã bị đế quốc chèn ép làm cho phá sản (Bạch Thái Bưởi, Nguyễn Sơn Hà). Ít năm sau khi mới thành hình, nó lại bị phân hoá ngay thành những lớp khác nhau (tư sản dân tộc, tư sản mại bản, tư sản kiêm địa chủ,...). Một mặt khác, từ khi mới ra đời, giai cấp tư sản đã đứng trước một lực lượng công nhân ngày càng mạnh mẽ. Chính vì những lý do trên mà giai cấp ấy đã bỏ rơi ngọn cờ cách mạng, giương cao ngọn cờ của chủ nghĩa cải lương ; có thể nói

---

(1) Xuân Diệu viết : "Mỗi lần nhớ lại tuổi nhỏ, tôi biết ơn Tản Đà thi sĩ, người đã gợi hồn thơ trong tôi. Có một thời thơ ngây của tôi đã nhuần thấm cái vẩn vơ, cái mộng của người trích tiên" (*Tao đàn*, số 9 - 1939).

đó là xu hướng chính trị chủ yếu của giai cấp tư sản từ những năm hai mươi trở đi.

So sánh với giai cấp tư sản là một giai cấp đã từ bỏ con đường đấu tranh cách mạng, thì giai cấp tiểu tư sản Việt Nam khá giàu tinh thần yêu nước và cách mạng.

Những năm từ 1924 đến 1930, dưới chính sách chèn ép, bóc lột của đế quốc Pháp, đời sống của tiểu tư sản thành thị đã trở nên khó thở và rất bấp bênh. Thực dân Pháp đã nuôi một đạo quân viên chức người Pháp khổng lồ, bạc đãi các tầng lớp viên chức tiểu tư sản, trí thức Việt Nam. Đã có những thanh niên trí thức thất nghiệp nhảy xuống Hồ Tây tự tử. Còn những trí thức cao cấp tốt nghiệp ở Pháp về thì "bị đưa đến một cuộc sống không có triển vọng và đặt ở trong một tình trạng không thể sử dụng kiến thức và phát triển tài năng của mình". Nói chung là họ "phải tự bằng lòng với vai trò giúp việc phụ thuộc vào những bọn đồng sự người Pháp"[(1)]. Do đó, giai cấp tiểu tư sản Việt Nam sẵn có một tinh thần bất mãn với thực dân. Một số tiểu tư sản bị bần cùng hoá, rơi vào hàng ngũ những người thất nghiệp. Trong một hoàn cảnh như thế lại tiếp thu được những ảnh hưởng tư tưởng tiến bộ từ nước ngoài (Cách mạng tháng Mười Nga), nên họ khá giàu tinh thần cách mạng. Những năm 1925 - 1930, giai cấp tiểu tư sản Việt Nam đang trên con đường phân hoá. Một bộ phận những người tiểu tư sản lớp trên đã giương cao ngọn cờ dân chủ tư sản và thành lập Việt Nam Quốc dân đảng. Một bộ phận khác khá đông những người tiểu tư sản đang trên chiều rơi xuống giai cấp vô sản thì đi theo phong trào cách mạng dân tộc có tính chất xã hội chủ nghĩa như Thanh niên cách mạng đồng chí hội, Tân Việt. Song ngọn cờ tư sản lúc bấy giờ đã lỗi thời. Cuộc khởi nghĩa Yên Bái (đêm 9 - 2 - 1930) thất bại không những đã kết thúc vận mệnh của Việt Nam Quốc dân đảng, mà còn kết thúc hẳn những phong trào dân tộc có tính chất dân tộc tư sản ở nước ta.

Tháng 2 - 1930, Đảng Cộng sản Đông Dương ra đời. Quyền lãnh đạo cách mạng Việt Nam từ nay đã thuộc về giai cấp công nhân trai trẻ và anh dũng. Đảng phát động một cao trào cách mạng khắp toàn quốc trong suốt

(1) Phạm Văn Đồng, *Les rapports culturels entrela France et le Viet Nam*, Pensée, N°8 - 1946.

hai năm 1930 - 1931 mà đỉnh cao nhất là Xô viết Nghệ - Tĩnh. Hốt hoảng, lo sợ trước phong trào cách mạng lên cao, bọn đế quốc đã tiến hành một cuộc khủng bố trắng ghê gớm chưa từng thấy. Trước hết là những vụ đàn áp phong trào Việt Nam Quốc dân đảng. Rồi đến phong trào Xô viết Nghệ - Tĩnh bị tắm trong biển máu[1]. Có thể nói, suốt từ năm 1929 đến năm 1932, không có ngày nào các báo không đăng tin về các vụ mật thám bắt "hội kín", những vụ xử án của Hội đồng đề hình, những đoàn tù chính trị bị giải đi Kông Tum, Lao Bảo, Côn Lôn[2].

Trong khi khủng bố đang diễn ra dữ dội thì nạn khủng hoảng kinh tế vẫn đe doạ nghiêm trọng. Các nhà tư sản Việt Nam phá sản ngày càng đông. Rồi đến công nhân thất nghiệp. Nhiều người ôm bằng tú tài, thành chung mà vẫn không có việc làm. Đế quốc Pháp lại giảm phụ cấp của viên chức Việt Nam mỗi năm một triệu rưỡi đồng. Đời sống của giai cấp tiểu tư sản trở nên bấp bênh.

Ảnh hưởng của "vết thương chính trị" 1930 - 1931 và nạn khủng hoảng kinh tế sâu sắc đến nỗi tết Nhâm Thân (1932), quang cảnh ở nông thôn và các thành phố lớn rất buồn tẻ. Những năm đó cũng là những năm có "dịch" tự tử của thanh niên. Thanh niên trí thức tự tử vì thất nghiệp và chán đời. Các cô thiếu nữ tự tử vì gia đình chuyên chế. Báo *Đông Dương* đưa tin, chỉ trong khoảng hai tháng (từ tháng 5 đến tháng 7 - 1931) đã có mười thiếu nữ tự tử. Cô Đinh Thị Tuyết Hồng, răng trắng, quần trắng, đánh tennít, đi chợ phiên, lấy chồng được sáu, bảy ngày, không hiểu sao nhảy xuống hồ Trúc Bạch (1931), làm cho các báo chí Hà thành xôn xao lên một dạo !

Đứng trước tình hình đó, bọn đế quốc chủ trương làm "xì" bớt cái không khí căng thẳng của phong trào chính trị 1930 - 1931, hướng thanh niên vào con đường sa ngã, truỵ lạc, ngày càng xa dần cách mạng. Song song với những cuộc khủng bố, chúng thi hành một chính sách cải lương

(1) Chỉ riêng cuộc biểu tình vĩ đại ngày 12 - 9 ở Hưng Nguyên, bọn Pháp đã ném bom làm 174 người chết và 300 người bị thương.

(2) Chỉ tính riêng năm 1930 - 1931, toà án đại hình Bắc Kỳ đã xử 1086 vụ án, trong đó có 80 người bị xử tử, 383 người bị đi đày. Năm 1932, số tù ở Côn Lôn là 2 584 người và cuối năm 1933, con số đó tăng lên 3 000 người !

bịp bợm để đánh lừa quần chúng. Chúng tổ chức ở khắp các tỉnh những cuộc chợ phiên, dạ hội để "cứu tế nạn dân Nghệ - Tĩnh" một mặt xoa dịu tinh thần đấu tranh của công nông, một mặt gây nên phong trào "vui vẻ trẻ trung" nhằm truỵ lạc hoá thanh niên. Năm 1931 - 1932 cũng là năm dấy lên những phong trào quần vợt, bi a, yo-yo. Những "cây" tennít vô địch Đông Dương và Mã Lai như Chim, Giáo, những cây khác như Samarcq, Fleutot, Tứ, Vĩnh,... được báo chí luôn luôn chụp ảnh và ca ngợi. Những chủ trương hiểm độc của thực dân Pháp thực tế đã đưa một số thanh niên vào con đường sa ngã, đầu hàng, thoả hiệp.

Giai cấp tư sản dân tộc lúc này tỏ ra hoang mang, dao động, thoả hiệp với đế quốc ; họ lợi dụng phong trào công nông để yêu cầu thực dân cải cách này nọ. Còn giai cấp tiểu tư sản thì "xìu" hẳn đi sau cuộc khởi nghĩa Yên Bái (có tính chất hăng hái nhất thời của tiểu tư sản) bị thất bại và bị khủng bố. Trừ một số rất ít còn giữ được tinh thần đấu tranh, còn đại bộ phận tiểu tư sản (nhất là tiểu tư sản trí thức) nhụt mất nhuệ khí cách mạng, hoang mang, buồn bã.

Giữa cái không khí bi quan, dao động của thời kỳ phong trào cách mạng tạm lắng xuống và khủng hoảng kinh tế, năm 1932, phong trào Thơ mới và văn chương Tự lực văn đoàn ra đời. Đó là tiếng nói của giai cấp tư sản dân tộc và một bộ phận tiểu tư sản trí thức đã rút khỏi con đường đấu tranh chính trị với đế quốc. Đồng chí Lê Duẩn nhận định : "Sau cuộc bạo động Yên Bái, giai cấp tư sản và tầng lớp tiểu tư sản trí thức lại tìm con đường thoả hiệp với thực dân, hoặc chỉ còn thực hiện nhiệm vụ giải phóng dân tộc bằng mấy câu thơ ca, một vài bài văn chương hay một bộ tiểu thuyết, một vài tờ báo có tính chất tư sản cải lương"[(1)].

Trong bản báo cáo đọc tại hội nghị văn hoá toàn quốc lần thứ nhất (1948), đồng chí Trường Chinh kết luận : "Sau cơn khủng bố trắng 1930 - 1931, một sự buồn rầu, u uất tràn ngập tâm hồn nhân dân Việt Nam.. Văn chương lãng mạn của Tự lực văn đoàn ra đời. Giai cấp tư sản dân tộc không dám đấu tranh chính trị và quân sự chống đế quốc nữa,

(1) Lê Duẩn, *Một vài đặc điểm của cách mạng Việt Nam*, NXB Sự thật, H., 1959, tr. 8.

bèn chuyển ra đấu tranh bằng văn hoá chống phong kiến quan liêu (báo *Phong hoá, Ngày nay*, tủ sách *Tự lực văn đoàn*)"[1].

Những nhận định sáng suốt trên đã vạch rõ phương hướng cho chúng ta tìm hiểu bản chất của phong trào Thơ mới và văn chương lãng mạn Tự lực văn đoàn.

Đi sâu vào cuộc đời của một số nhà thơ, chúng ta sẽ thấy rõ tâm trạng của một bộ phận tiểu tư sản trí thức hồi đó. Thế Lữ trước năm 1930 là một thanh niên học sinh yêu nước, đã đọc *Việt Nam hồn*, đòi ân xá cho cụ Phan Bội Châu, tham gia phong trào Thanh niên cách mạng đồng chí hội ở Hải Phòng. Vũ Đình Liên năm 1930 cũng tham gia nhóm học sinh của Thanh niên cách mạng đồng chí hội ở trường Bưởi.

Nhưng sau đó, hoang mang trước cuộc khủng bố dữ dội của đế quốc, họ không hoạt động chính trị nữa mà rút vào con đường văn chương. Dư vang của những ngày hoạt động chỉ còn phảng phất trong hình ảnh của những người khách chinh phu của Thế Lữ. Ở Vũ Đình Liên, dư âm đó còn lại ở một số bài thơ viết về những "thân tàn ma dại". Cậu học sinh Lưu Trọng Lư sau những ngày chán nản ở Quốc học Huế đã bỏ trường lên ở nhà cụ Phan Bội Châu[2]. Tiếp đó, ông lại đến nằm ở nhà Võ Liêm Sơn. Nhưng ở "Ông già bến Ngự" cũng như ở tác giả *Cô lâu mộng*, người học sinh yêu nước đó vẫn không thấy được một hướng đi, một niềm lạc quan cách mạng. Năm 1929 - 1930, ra Hà Nội học, được tiếp xúc với cô Bắc, cô Giang, ông lại thấy niềm hy vọng ở phong trào giải phóng dân tộc. Nhưng rồi, cuộc khởi nghĩa Yên Bái thất bại, phong trào công nông bị khủng bố. Ông thấy trời đất tối tăm mù mịt. Người thanh niên đó đã bắt đầu cảm thấy "chán nản về những sự chính trị ồn ào"[3]. Gặp một tình yêu không may mắn cộng thêm vào đó nữa (*Tình điên*), thế là ông bỏ nhà đi tu. Nhà tu hành trai trẻ ấy mang cả Đốt (Đốtxtôiépxki) vào chùa để đọc,

---

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, NXB Sự thật, in lần thứ hai, H., 1984, tr. 53 - 55.

(2) Hy Ký là biệt hiệu mà Phan Bội Châu đặt cho Lưu Trọng Lư.

(3) Xem bài *Một cuộc cải cách về thi ca, Người Sơn nhân*, Ngân Sơn tùng thư xuất bản, Huế, 1933.

chắc lòng đời hãy còn nặng lắm. Tên cáo già Sogny nghi anh là cộng sản, bắt anh bỏ tù. Thế là đã nương náu cửa Thiền mà đế quốc vẫn không để cho yên. Từ đấy, anh đi hẳn vào con đường văn thơ.

Con đường văn thơ lúc bấy giờ đối với một số tiểu tư sản trí thức là một lối thoát ly trong sạch, là một nơi có thể gửi gắm nỗi niềm tâm sự. Không đánh Pháp, không đi theo cách mạng, vẫn có thể làm văn chương. Và theo họ, làm văn chương có lẽ cũng là một cách để bày tỏ rõ lòng yêu nước. Thật đúng như đồng chí Trường Chinh nhận định : "Các tầng lớp tư sản dân tộc và tiểu tư sản trí thức Việt Nam tìm thấy trong chủ nghĩa lãng mạn một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa"[(1)].

2. Cuộc đấu tranh giữa thơ cũ và thơ mới

Như trên đã trình bày, thơ cũ không phải là toàn bộ thơ ca cổ điển của dân tộc, mà chỉ là loại thơ Đường luật (chủ yếu là thất ngôn bát cú) đăng trên *Nam phong, Văn học tạp chí,...* phản ánh tâm trạng của tầng lớp phong kiến đã thất bại và đầu hàng đế quốc. Thơ cũ vì thế không bao gồm những thơ ca làm theo thể Đường luật, nhưng mang nội dung cách mạng, mang ý thức hệ vô sản. Thơ mới ở đây là phong trào thơ ca lãng mạn 1932 - 1945 mang ý thức hệ tư sản và quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" (chứ không bao gồm thơ mới cách mạng như thơ Tố Hữu).

Không xác định được nội hàm các thuật ngữ như trên, không thể nào trình bày một cách hoàn toàn chính xác và khoa học cuộc đấu tranh (chủ yếu là trên mặt thể loại) giữa thơ cũ và thơ mới.

Thơ mới lãng mạn đã xuất hiện từ trước năm 1930, và thi sĩ Tản Đà là người dạo bản nhạc đầu tiên cho cuộc hoà tấu lãng mạn sau này. Thơ mới lãng mạn vừa mới xuất hiện như một phong trào thì đã mở ngay một cuộc đấu tranh quyết liệt chống đối thơ cũ mòn sáo. Ngày 10 - 3 - 1932, trên *Phụ nữ tân văn*, Phan Khôi đem "một lối thơ mới trình chánh giữa làng thơ" và giới thiệu bài *Tình già*. Lý luận về thơ mới của Phan Khôi chịu ảnh hưởng của Hồ Thích và bài thơ *Tình già* cũng không có giá trị

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr. 12.

nghệ thuật cao. Tuy nhiên, cái hình thức táo bạo của nó cũng có tác dụng khích lệ các nhà thơ trẻ lên tiếng. Sau đó, *Phụ nữ tân văn* lại đăng bài của Lưu Trọng Lư, ký tên là cô Liên Hương Faifo, kèm theo hai bài thơ mới : *Trên đường đời* và *Vắng khách thơ*. Tiếp đó, *Phụ nữ tân văn* còn đăng bài thơ của Nguyễn Thị Kiêm, Hồ Văn Hảo, v.v.

Nhưng rồi phong trào Thơ mới chuyển dần ra Bắc. Báo *Phong hoá*, số ra ngày 22 - 9 - 1932 lên tiếng công kích thơ Đường luật và hô hào bỏ "luật, niêm, đối, bỏ điển tích, sáo ngữ,... Thơ ca phải mới, mới văn thể, mới ý tưởng". Rồi đến số Tết (24 - 1 - 1933), *Phong hoá* lại đăng bài thơ của cô Liên Hương kèm theo một số bài thơ mới của Lưu Trọng Lư, Tân Việt, Thế Lữ (*Con người vơ vẩn*). Sau đó, *Phong hoá* lại đăng liên tiếp thơ Thế Lữ, Huy Thông, Vũ Đình Liên, Nguyễn Văn Kiện,... Các báo chí ở Hà Nội cũng lần lượt đăng thơ mới.

Năm 1933, Lưu Trọng Lư cho đăng một loạt thơ mới của mình trong tập *Người sơn nhân*. Trong bài *Một cuộc cải cách về thơ ca*, Lưu Trọng Lư gọi những người làm thơ cũ là những thợ thơ. Họ cũng như những người thợ mộc chỉ lo "chạm chìm, chạm nổi, trổ phượng, trổ rồng... Nào hay khi chạm trổ xong chưa biết dùng về việc gì thì rồng phượng đã bay về trời hết !". Sở dĩ như vậy là vì những người thợ đó đã "phí hết cái tài khéo léo của mình vào những thứ gỗ tạp đã bị mối mọt từ hồi nào rồi. Phải chi những rồng phượng ấy mà được các bác trổ lên những tấm dạ hương, huê mộc"... Lưu Trọng Lư đề nghị các nhà thơ phải mau mau đem "những ý tưởng mới, những tình cảm mới thay vào cho những ý tưởng cũ, tình cảm cũ ".

Cuộc tấn công của thơ mới vào thơ cũ ngày càng quyết liệt. Tối ngày 26 - 7 - 1933, Nguyễn Thị Kiêm diễn thuyết tại Hội Khuyến học Sài Gòn về "lối thơ mới". Hội Khuyến học Sài Gòn thành lập đã 25 năm mới có một buổi phụ nữ lên diễn đàn, mà cũng là buổi đông khán giả nhất. Hơn hai năm sau (tháng 11 - 1935), cũng tại Hội Khuyến học Sài Gòn, Nguyễn Thị Kiêm lại diễn thuyết một lần nữa. Lần này, Nguyễn Thị Kiêm và Nguyễn Văn Hanh cùng diễn thuyết tranh luận về thơ mới. Từ năm 1934 đến năm 1936, Lưu Trọng Lư, Đỗ Đức Vượng, Vũ Đình Liên tiếp tục diễn thuyết bênh vực thơ mới. Trên báo chí, Thế Lữ (*Phong hoá*,

Ngày nay), Hoài Thanh (*Tiểu thuyết thứ bảy*), Lê Tràng Kiều (*Hà Nội báo*), Hàn Mặc Tử (*Công luận, Sài Gòn, Tân thời*),... lên tiếng ca ngợi những thành công của phong trào Thơ mới. Hàn Mặc Tử giới thiệu những "nhà thơ mới' của Nhật chịu ảnh hưởng Verlaine, Mallarmé và trường phái tượng trưng[1]. Nhà chí sĩ Phan Bội Châu cũng lên tiếng ủng hộ thơ mới : "Thơ mới bây giờ sản xuất cũng là lẽ tất nhiên, vì tiếng đàn xưa đem gảy cho tai người nay nghe sao được"[2].

Nhưng thắng lợi hùng hồn nhất của phong trào Thơ mới là từ 1934 - 1936, hàng loạt tác phẩm ra đời :

1934 : *Yêu đương* (Huy Thông)
Anh với em (Lan Sơn)

1935 : *Mấy vần thơ* (Thế Lữ)
Ngày xưa (Nguyễn Nhược Pháp)
Bâng khuâng (Phan Văn Dật)
Cô gái xuân (Đông Hồ)

1936 : *Anh Nga* và *Tiếng địch sông Ô* (Huy Thông)
Gái quê (Hàn Mặc Tử)

Đó là chưa kể những bài thơ của Lưu Trọng Lư, Vũ Đình Liên, J.Leiba, Thái Can,... chưa được xuất bản thành tập.

Năm 1936 có thể coi như thơ mới đã thắng thế trong cuộc tranh luận về thể loại. Lê Tràng Kiều đề nghị nên xoá hai chữ "thơ mới", vì hai chữ "thơ mới" là biểu hiện một cuộc cách mệnh đương bồng bột. Cuộc cách mệnh về thi ca ngày nay đã yên lặng như mặt nước mùa thu. Thời gian đã định đoạt được cái giá trị của thơ mới. Từ bấy giờ, lịch sử chỉ ghi lại những áng thơ hay mà thôi, không còn chia mới cũ nữa[3]. Lưu Trọng Lư "nở một nụ cười kiêu hãnh", làm thơ sách hoạ chế giễu các nhà thơ cũ :

Đôi lời nhắn nhủ bạn làng nho,
Thơ thẩn, thẩn thơ khéo thẩn thờ.

---

(1) *Thi văn Nhật Bản với phong trào Âu hoá, Sài Gòn*, số 3 - 2 - 1936.

(2) *Hai giờ với cụ Phan Sào Nam, Tân thời*, số 22 - 8 - 1935.

(3) *Hà Nội bảo*, số 8 - 1 - 1936.

Nắn nót miễn sao nên bốn vế,
Chẳng thơ thì cũng cóc cần thơ[1].

Trên *Hà Nội báo*, hàng loạt bài thơ hoạ lại, châm biếm thơ cũ với tư thế của người đã chiến thắng.

Từ năm 1936 trở đi, tiếng tranh cãi ngớt dần, thơ mới đã được dạy ở các trường học, đã chiếm ưu thế gần như tuyệt đối trên các báo chí Trung Nam Bắc.

Trước sự tấn công ồ ạt của thơ mới, phái thơ cũ cũng phản ứng lại mạnh mẽ. Tân Việt (bỉnh bút báo *Công luận*), Nguyễn Văn Hanh diễn thuyết bênh vực thơ cũ : Tản Đà, Huỳnh Thúc Kháng, Hoàng Duy Từ, Lê Cương Phụng,... viết bài công kích thơ mới. Năm 1935, hai ông Tường Vân và Phi Vân xuất bản tập thơ cũ *Những bông hoa trái mùa* ở Vinh. Nhưng xem chừng cái lý của thơ cũ yếu đuối, mong manh lắm. Trong buổi diễn thuyết bênh vực thơ cũ ngày 3 - 8 - 1933 tại Hội Khuyến học Sài Gòn, Tân Việt đã đưa ra luận điểm : các nhà thơ mới tránh thơ Đường là tránh khó theo dễ. Lập tức *Phụ nữ tân văn* số ra ngày 10 - 8 - 1933 đã lên tiếng phản đối : "Ông bảo thế là sai ; thảo nào mà nước sông Sài Gòn chảy đi đã nhiều từ khi *Phụ nữ tân văn* và nhiều tờ báo khác đăng lối thơ mới, mà ông vẫn bàn mãi về lối thơ "con cóc" ! Thơ tám câu không phải có gì khó. Nhiều người chỉ đọc trong nửa tiếng đồng hồ là thuộc và có thể làm đúng niêm luật. Chúng tôi dám quả quyết như vậy là vì từ khi có báo quốc ngữ cho đến nay đã vài mươi năm,... thơ tám câu, bốn câu mọc ra không phải như hoa lan, hoa huệ mà như nấm". Và sở dĩ các nhà thơ mới bỏ thơ thất ngôn bát cú không phải là vì nó khó, mà nó đã trở thành "cái ngục giam hãm tình tứ" ! Tiếp theo Tân Việt, Nguyễn Văn Hanh diễn thuyết bênh vực thơ cũ rất hăng hái ở Hội Khuyến học Sài Gòn và Hội Quảng Trị (Huế). Nhưng "ba lần ông Hanh lên diễn đàn công kích thơ mới là ba lần tai hại cho nền thơ cũ. Con gấu của La Fontaine cũng không thể vụng về hơn"[2].

---

(1) *Hà Nội báo*, số 8 - 1 - 1936.

(2) Hoài Thanh và Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam*, Sđd.

Trên *Văn học tạp chí*[1], Hoàng Duy Từ phản đối Lưu Trọng Lư, nhưng ông lại chủ trương thuyết "bình cũ rượu mới" theo kiểu A. Chénier và như thế ý kiến ông chẳng khác gì nhiều nhà thơ mới.

Tháng 11 - 1934, Tản Đà nói chuyện thơ mới, thơ cũ trên *Tiểu thuyết thứ bảy*. Cả Tản Đà lẫn Huỳnh Thúc Kháng đều quả quyết rằng lối thơ mới (biểu hiện ở bài *Tình già*) không có gì là mới cả. Nhưng đến năm 1936, trong *Văn thơ nước ta nay về sau,* Tản Đà lại cho thơ mới ra đời là hợp lý và cần thiết. Tản Đà không bác bỏ thơ cũ. Nhưng ông cho các thể thơ cũ vẫn nghèo nàn. Do đó, ông viết : "Nhân thế càng biết phải tìm thêm điệu mới thực sự là cần thiết trong việc văn. Duy đã gọi là văn vần, là thơ ca, thời tất phải có vần và phải có điệu. Đã gọi là điệu mới mà mình lập lấy ra được cũng khó, cho nên có thể tìm kiếm ở văn ngoại quốc. Ở văn Pháp, chắc nhiều điệu có thể bắt chước mà lấy cho văn ta, cái công giảng luyện như sao là phần của các nhà văn về phái mới Tây học vậy"[2]. Sau đó, người ta thấy Tản Đà lặng lẽ cộng tác với báo *Ngày nay*, một tờ báo đã cổ động cho phong trào Thơ mới.

Trên tờ *Tiếng dàn*, Huỳnh Thúc Kháng không ngớt đả kích thơ mới cả nội dung lẫn hình thức. Nhà chí sĩ lão thành đã có quan điểm đúng đắn khi phê bình nội dung tiêu cực, lãng mạn của một số bài thơ mới, nhưng Huỳnh Thúc Kháng lại tỏ ra bảo thủ khi phủ nhận toàn bộ đóng góp nghệ thuật của thơ mới. Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, các nhà "nghệ thuật vị nhân sinh" phê phán rất gay gắt quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của các nhà thơ mới lãng mạn. Tuy nhiên, đây là tranh luận về thể loại giữa thơ mới – thơ cũ. Có thể tìm thấy trong ý kiến của các nhà "nghệ thuật vị nhân sinh" nhiều nhận định mới về nội dung và hình thức thơ mới đúng đắn hơn, công bằng hơn so với nhận định của Huỳnh Thúc Kháng : "Trong văn học, các nhà văn sĩ tiên phong đã xoá bỏ được cả khuôn khổ cùng quy luật cũ, đã đặt ra lắm lối văn mới và đã đem những lý tưởng lãng mạn làm căn bản cho các tác phẩm có giá trị nghệ thuật. Ngày nay,

(1) Báo *Văn học tạp chí*, 1933 chê các nhà thơ mới không biết cân câu đặt chữ : năm 1934, đăng bài của Hoàng Duy Từ phản đối Lưu Trọng Lư, nhưng sau đó lại đăng bài của Lê Tràng Kiều bênh vực thơ mới.

(2) *Sài Gòn*, số đặc biệt, 1936.

những lối ngắt câu, chấm câu, gieo vần thừa hưởng, sắp xếp xuống câu, phân đoạn mới, những lối văn xuôi giản dị không đối đáp, những lối văn chỉ trọng tả thực, những lối thơ mới không theo thể cách cùng niêm luật khô khan cũ vẫn được công chúng hoan nghênh. Đối với một bước tiến văn hoá khá dài như thế, các nhà văn sĩ tiên phong vẫn rất có công nhưng ý tưởng lãng mạn của các ông không thể khiến ta khỏi phàn nàn, ta thán được, vì dầu có bào chữa thế nào đi nữa, tác phẩm của các ông đã gieo vào tâm tư người ta nhiều điều hư hại...[1].

Như thế là, từ năm 1936 trở đi, thơ mới đã chiếm tuyệt đối ưu thế so với thơ cũ ít nhất là trên phương diện thể loại. Điều tệ hại nhất cho nền thơ cũ là, suốt cả thời kỳ "thơ mới' phát triển mạnh mẽ, các nhà thơ cũ ngâm vịnh "phong, hoa, tuyết, nguyệt" hầu như không sáng tạo được gì có giá trị. Những tập *Một tấm lòng* (1939) và *Mùa cổ điển* (1941) của Quách Tấn cũng không thể nào cứu vãn được một mùa thơ đã suy tàn và hết sinh khí. Vả lại, ngay trong những tập thơ cũ của Quách Tấn, người ta đã tìm thấy những nét bâng khuâng xao động của một tâm hồn mới. Đúng như *Thi nhân Việt Nam* đã nhận định, năm 1941, nhà thơ mới Chế Lan Viên đề tựa *Mùa cổ điển* của Quách Tấn đã khép lại cuộc tranh luận thơ mới – thơ cũ. Và cũng năm đó, Hoài Thanh, Hoài Chân viết *Thi nhân Việt Nam* tổng kết lại cả một chặng đường phát triển của thơ mới.

3. Những thời kỳ phát triển và suy thoái của phong trào Thơ mới

Chúng ta gọi chung là phong trào Thơ mới 1932 - 1945, nhưng thực ra trong đó có rất nhiều khuynh hướng phức tạp. Nếu đứng về trường phái mà nói, thì đại đa số là lãng mạn, nhưng cũng có tượng trưng và siêu thực. Nguyễn Xuân Sanh (trong *Xuân thu nhã tập*) và Bích Khê (trong *Tinh huyết*) chính là đại biểu cho khuynh hướng tượng trưng. Bích Khê đã hết lời ca tụng P. Valéry[2] : "Lối tượng trưng và huyền diệu, ngời ánh như màu sắc của Paul Valéry, cho nên ta nhận thấy thi sĩ đã chịu ảnh hưởng nhiều của tác giả tập thơ *Charmes*"[3]. *Xuân thu nhã tập* thì

(1) *Tin văn*, số 15 - 7 - 1936.

(2) Bích Khê, *Thơ Valéry*, *Người mới*, số 4, 16 - 11 - 1940.

(3) Hàn Mặc Tử, *Bích Khê, nhà thơ thần linh* (tựa *Tinh huyết*).

nhắc đến sự "trong trẻo","thuần tuý" của hình ảnh Rimbaud, cú pháp Mallarmé, kiến trúc và triết lý Valéry. Theo họ, "thơ" trước hết phải là sự trong trẻo, sự vô tư lự, sự khêu gợi không cùng, sự rung động tức khắc, sự gặp gỡ đột nhiên. "Văn" nói chuyện đời, nhưng "thơ" chính là tiếng đời u huyền, trực tiếp. Thơ là "hàm súc, tiềm thức, thuần tuý". Cái quan trọng nhất trong thơ là nhạc điệu. "Nhạc thấm nhuần cả vũ trụ, giao hoà trời đất với người, không có nhạc là không có gì hết"[1].

Do nhạc điệu, do sự sắp xếp, hoà hợp âm thanh, màu sắc, hình ảnh mà thơ làm ta "mê hoặc", thơ "chiếm đoạt ta tất nhiên, hoàn toàn tức khắc" trước khi trí não ta kịp tìm hiểu xem thơ nói gì, kể gì...

Giác linh hương của Đông Hoài, *Từ tịch dương đến bình minh* của Hoàng Lộc, *Dạ đài* của Trần Dần, Đinh Hùng chính là khuynh hướng siêu thực[2]. *Dạ đài* gọi là nhóm cho to, chứ thực ra chỉ gồm vài ba đồ đệ của Đinh Hùng và Vũ Hoàng Chương. Được ông thầy suy đồi "mớm"cho một ít, cóp nhặt đây đó của Jean Moréas[3] một ít, thế là họ lên giọng kiêu bạc ra bản *Tuyên ngôn tượng trưng* với đời. Họ tự gọi mình là tượng trưng, nhưng thực tế họ đã bước sang bờ siêu thực. Họ chủ trương "vén cao bức màn nhân ảnh, viết lên quỹ đạo của trăng sao". Họ yêu cầu phải "xáo trộn cả thực hư", phải "gây nên cả hai không khí hoang đường và hiện thực". Nhà thơ chỉ nói bằng một thứ "ngôn ngữ tân kỳ", ngôn ngữ của "những thế giới yêu ma". Và vốn là đồ đệ của Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, nên họ chủ trương "tìm đạo lý ở con đường xuống : thả lỏng thiên năng đam mê và khoái lạc !"[4].

Khuynh hướng lãng mạn trong phong trào Thơ mới chiếm ưu thế. Nhưng nó cũng không thuần nhất. Thế Lữ, Huy Thông, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Huy Cận,... cũng rất khác với Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng. Do đó, lúc nghiên cứu các nhà thơ mới không thể "đập nhập" họ làm một mà phải phân loại ra.

---

(1) Verlaine viết : "De la musique avant toute chose" (Âm nhạc là trước hết tất cả).

(2) Các tập này xuất bản ngay sau Cách mạng tháng Tám, nhưng thực tế đã viết xong hoặc chuẩn bị từ trước và cũng nằm trong khuynh hướng suy đồi sau năm 1940.

(3) Jean Moréas, *Manifeste du symbolisme* (Tuyên ngôn của chủ nghĩa tượng trưng), 1986.

(4) *Bản tuyên ngôn tượng trưng, Dạ đài*, số 1, 16 - 11 - 1946, *Dạ đài* cũng chỉ ra được một số rồi chết luôn.

Trước kia, *Thi nhân Việt Nam* đã phân loại theo dòng thơ Pháp, dòng thơ Đường, dòng thơ Việt hoặc nhóm Ngày nay, nhóm Đông phương (*Hà Nội báo*), nhóm Huế, nhóm Bình Định, nhóm Sông Thương, v.v. Sự phân loại đó, bản thân tác giả cũng không thoả mãn vì nó chỉ dựa vào hình thức. Trước đây, trong Nam, Lý Danh Chương lại chia thơ mới thành hai khuynh hướng : Khuynh hướng "ước lệ hoá" thi ca bao gồm *Giọt sương hoa* của Phạm Văn Hạnh và *Xuân thu nhã tập*. Khuynh hướng thứ hai là khuynh hướng "hiện thực" bao gồm "lớp hiện thực tình cảm cá nhân" và "lớp hiện thực bộc lộ tình cảm thanh xuân" (Xuân Diệu, Vũ Hoàng Chương, Hàn Mặc Tử, Thâm Tâm, Nguyễn Bính) và "nhóm bộc lộ tình cảm hoài vọng dĩ vãng" (Lưu Trọng Lư, Vũ Đình Liên, Tế Hanh, Đoàn Văn Cừ, Anh Thơ,...). Trong lớp thứ hai gồm có "nhóm hiện thực tình cảm dân tộc" (Chế Lan Viên, Thế Lữ trong *Mấy vần thơ*), "nhóm lý tưởng" (khẩu khí thi) (Thao Thao, Vũ Hoàng Chương, Huy Thông), "nhóm triết luận" (Huy Cận, Vũ Hoàng Chương)[1]. Lối phân chia như vậy quả thực là rối rắm, và mới nhìn qua có vẻ căn cứ vào nội dung, nhưng thực chất cũng rơi vào hình thức chủ nghĩa !

Cứ theo lối phân chia ấy thì một số nhà thơ có thể có mặt trong hầu hết các nhóm. Vả lại không thể dùng cái tên "khuynh hướng ước lệ hoá thi ca" để chỉ nhóm *Xuân thu nhã tập*, cũng không thể xếp các nhà thơ lãng mạn vào khuynh hướng "hiện thực tình cảm cá nhân và dân tộc" !

Cũng có người muốn phân loại các nhà thơ mới theo trường phái. Nhưng trường phái trong thơ mới nước ta vốn là cái gì hời hợt và chuyển biến rất nhanh chóng. Hơn một trăm năm của thơ Pháp với những trường phái lãng mạn, Thi sơn, tượng trưng, siêu thực,... mà chỉ thu gọn vào có mười ba năm của phong trào Thơ mới ! Như thế thì sâu sắc làm sao được ? Vả lại, trong những thời kỳ bế tắc, khủng hoảng về tinh thần, người ta thường thay đổi ý kiến một cách rất mau chóng. Goócki đã có một nhận xét về các nhà văn suy đồi Pháp như sau : "Họ cũng muốn dựa vào cái gì đấy vững chắc hơn, nhưng không thấy ở xung quanh một chỗ dựa nào cả và cũng vì thế mà họ thay đổi màu sắc, như là một người không định kiến,

(1) *Thi ca Việt Nam trong giai đoạn nền móng 1930 - 1945*, *Văn hoá Á châu*, số 23, 24 - 1960, xuất bản ở Sài Gòn.

hôm nay là một nhà đạo đức, nhưng ngày mai là một kẻ ca tụng thói xấu, kẻ có biệt tài về mặt thực hiện những thói xấu ấy !"[1].

Ý kiến sâu sắc của Goócki đã được chứng minh bằng một lời nói rất thật thà của Mallarmé. Nhà thơ tượng trưng đã có lần trả lời Barrès như sau : " Thưa ông Barrès, chúng tôi không muốn đơn điệu, cho nên có thể hôm nay chúng tôi tin tưởng, ngày mai chúng tôi hoài nghi, ngày kia chúng tôi sẽ là những người bảo hoàng hay những người cách mạng cũng nên, nếu như chúng tôi muốn điều đó. Vâng, chúng tôi đã làm như chúng tôi muốn và không một ai có thể bắt chúng tôi làm khác được"[2].

Trong phong trào Thơ mới cũng thường xảy ra những sự thay đổi rất nhanh chóng về tư tưởng và quan niệm nghệ thuật. Nguyễn Xuân Sanh đang làm thơ lãng mạn[3] bỗng chuyển rất nhanh sang tượng trưng và làm những bài thơ kín mít. Bích Khê thì ngược lại, từ tượng trưng (trong *Tinh huyết* và *Tinh hoa*) chuyển về lãng mạn (*Ngũ Hành Sơn*)[4]. Những năm 1945 - 1946, trong thơ văn Đông Hoài, Hoàng Lộc đã có những nét siêu thực. Nhưng khi tiếng súng kháng chiến bùng nổ thì cả Đông Hoài, Hoàng Lộc, Nguyễn Xuân Sanh đều đeo ba lô lên đường kháng chiến. Trong phong trào Thơ mới, trường phái quả là cái gì rất hời hợt, và nhìn chung mà xét thì tượng trưng, siêu thực chỉ là cái "đuôi sau rốt" của lãng mạn trên con đường xuống dốc mà thôi !

Sự phân loại chủ yếu phải dựa vào nội dung, vào sự phát triển và phân hoá của phong trào Thơ mới qua các thời kỳ. Theo quan niệm đó, chúng ta tạm chia phong trào Thơ mới ra làm hai thời kỳ : 1932 - 1939 và 1940 - 1945.

Thời kỳ thứ nhất bao gồm những nhà thơ mới đầu tiên như Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Thông, Nguyễn Nhược Pháp, Vũ Đình Liên, Thái Can, Leiba, Phan Văn Dật, Lan Sơn,... và một loạt nhà thơ xuất hiện sau như Xuân Diệu, Huy Cận, Thanh Tịnh, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên,

---

(1), (2) *Goócki bàn về văn học*, xem bài *Verlaine và những người suy đồi*, NXB Văn nghệ Quốc gia, Mátxcơva, 1961, tr. 8, tr. 13.

(3) Bài thơ dài *Lạc loài* ký tên Nguyễn Xuân đăng trên *Hà Nội báo* (từ số 8 - 7 - 1936) là một bài thơ lãng mạn dễ hiểu.

(4) Theo Đinh Cường thì Bích Khê còn có một số tập thơ chưa xuất bản : *Đẹp* (1939), *Tinh hoa* (1938 - 1944), *Ngũ Hành Sơn*.

Bích Khê, Nguyễn Bính, Tế Hanh, Anh Thơ, v.v. Trong thời kỳ thứ nhất có thể gạch một nét mờ giữa hai chặng đường 1930 - 1935 và 1936 - 1939.

Sau khi cuộc khởi nghĩa Yên Bái và cao trào 1930 - 1931 do Đảng Cộng sản Đông Dương lãnh đạo bị giặc khủng bố dữ dội thì giai cấp tư sản dân tộc và tiểu tư sản thành thị đều rút lui khỏi cuộc đấu tranh chính trị và quân sự chống đế quốc, quay ra hoạt động văn hoá chống phong kiến, hoặc chỉ còn "thực hiện nhiệm vụ giải phóng dân tộc bằng mấy câu thơ ca, một vài bài văn chương, hay một vài bộ tiểu thuyết, một vài tờ báo có tính chất tư sản cải lương". Phong trào Thơ mới và văn chương Tự lực văn đoàn trong những năm 1930 - 1935 nói chung là thuần nhất, chưa có sự phân hoá sâu sắc như ở thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Ngay từ lúc mới xuất hiện, văn học lãng mạn đã mang những nét tiêu cực, buồn nản, thoát ly. Nhưng trong thời kỳ thứ nhất, văn học lãng mạn còn có nhiều yếu tố tiến bộ, tích cực nhất định. Người ta còn nghe đâu đây tiếng gầm gừ của con hổ (*Nhớ rừng*), tiếng hát lên đường của khách chinh phu (*Tiếng gọi bên sông*). Trong thơ Huy Thông cũng vang lên tiếng thét giận dữ đau buồn của *Con voi già* (Phan Bội Châu). Các tác phẩm Tự lực văn đoàn (*Nửa chừng xuân*, *Đoạn tuyệt*) đấu tranh cho tự do yêu đương, cho quyền sống của con người, cho việc giải phóng cá nhân ra khỏi lễ giáo phong kiến. Thơ Xuân Diệu là một lòng yêu đời, yêu cuộc sống trong khi truyện ngắn Thạch Lam là biểu hiện điển hình cho tinh thần dân tộc và tinh thần nhân đạo sâu sắc.

Bước sang thời kỳ Mặt trận Dân chủ (1936 - 1939), trong các tầng lớp tư sản và tiểu tư sản thành thị đã có hiện tượng phân hoá mạnh mẽ. Một mặt, phong trào cách mạng rầm rộ của quần chúng và những hoạt động công khai và bán công khai của Đảng đã có những ảnh hưởng nhất định đến tầng lớp trí thức và viên chức thành thị. Báo chí cách mạng công khai xuất hiện, văn học hiện thực phê phán cũng phát triển rực rỡ. Nhưng mặt khác, thời kỳ này cũng là thời kỳ mà lối sống hưởng lạc của giai cấp tư sản phát triển mạnh ở các thành thị, tên thống sứ Châtel khuyến khích các phong trào tôn giáo, phong trào nhảy đầm, chợ phiên, "vui vẻ trẻ trung"[1].

---

(1) Hà Nội có câu ca :

Bắc Kỳ ông thống Sa-ten
Đặt thi xe đạp cho tiên Hà thành !

Trong thời kỳ này nạn kinh tế khủng hoảng đã tương đối chấm dứt, đời sống của tư sản dân tộc và tiểu tư sản lớp trên đã dễ chịu hơn trước. Họ dễ có khả năng bị lôi cuốn vào con đường hưởng lạc. Họ có khuynh hướng hoạt động cải lương hơn là đi theo con đường cách mạng của Đảng.

Văn học lãng mạn thời kỳ này không chiếm được địa vị độc tôn như thời kỳ trước và có sự phân hoá. Một số nhà văn có xu hướng nghiêng về bình dân, trong tác phẩm của họ có nhiều yếu tố hiện thực và nhân đạo chủ nghĩa (Thạch Lam, Trần Tiêu). Nhất Linh viết *Tối tăm*. Hoàng Đạo cũng nói đến những cảnh "bùn lầy nước đọng" ở thôn quê. Năm 1937, Tự lực văn đoàn phát giải thưởng cho *Bỉ vỏ* của Nguyên Hồng, *Kim tiền* của Vi Huyền Đắc, và sau đó đăng trên báo *Ngày nay* những tác phẩm có nhiều tính chất hiện thực (*Con trâu, Sau luỹ tre, Những ngày thơ ấu*). Một mặt khác, xu hướng cải lương của Tự lực văn đoàn ngày càng đậm nét hơn và đi sâu vào tổ chức (Hội Ánh sáng). Một số tác phẩm ca ngợi chủ nghĩa cải lương tư sản (*Gia đình, Con đường sáng*, truyện ngắn *Những ngày vui* của Phạm Văn Bính). Nói chung, *trong văn xuôi lãng mạn, ta thấy rõ sự phân hoá do tác động của phong trào Mặt trận Dân chủ.* Trong thơ ca nói chung, cũng có sự chuyển biến. Thơ hiện thực, thơ trào phúng phát triển mạnh hơn (Tú Mỡ, Đồ Phồn, Thế Nhu, Tuyết Sơn, Đan Quế, Huy Hà,...). Thơ ca cách mạng công khai xuất hiện và đã có người đại biểu ưu tú của nó : Tố Hữu. Thơ Tố Hữu lúc bấy giờ không những có tiếng vang trong các nhà tù, mà còn được một số khá đông các học sinh, trí thức chuyền tay nhau đọc[1]. *Nhưng ở các nhà thơ mới thì sự phân hoá rất ít, mà chỉ càng ngày càng đi sâu hơn vào cái "Tôi" cá nhân.* Trước kia, trong những năm phong trào cách mạng tạm lắng xuống thì cái lý tưởng yêu nước, lòng khao khát tự do, ước mơ sống mạnh mẽ, hào hùng

(1) Có học sinh đã kín đáo trích dẫn cả thơ Tố Hữu trong các bài luận văn. Thơ Tố Hữu có tác động kích thích thanh niên đứng dậy làm cách mạng. Những câu thơ như :

Bâng khuâng đứng giữa hai dòng nước
Chọn một dòng hay để nước trôi.

đã làm cho khá nhiều thanh niên phải suy nghĩ. Trần Độ có lần tâm sự với thanh niên rằng, lúc bấy giờ những bài thơ của Tố Hữu như *Hai đứa bé, Ý xuân*, v.v. đã làm bừng tỉnh dậy trong lòng mình một ánh sáng mới và có tác dụng cổ vũ tinh thần cách mạng, tinh thần yêu nước.

trong thơ Thế Lữ, Huy Thông tuy đã mang màu sắc chiến bại nhưng còn có những ảnh hưởng nhất định. Nhưng khi phong trào cách mạng của quần chúng đã rầm rộ lên cao trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, khi khá đông thanh niên đã bừng tỉnh và đang đi tìm một lý tưởng mới, thì cái "Tôi" cá nhân của thơ mới hiện ra có phần lạc lõng. Tất nhiên, trong thơ mới hồi ấy, người ta vẫn bắt gặp tình yêu thiên nhiên, yêu đất nước (Nguyễn Bính, Đoàn Văn Cừ, Anh Thơ), một lòng yêu cuộc sống, một niềm say mê ngoại giới (Xuân Diệu), một nỗi đau xót quằn quại, một lòng yêu thương trân trọng con người (Huy Cận, Tế Hanh, Lưu Trọng Lư), một tâm sự yêu nước thầm kín xen lẫn với thái độ tiếc nuối một thời quá khứ xa xưa (Chế Lan Viên),... Con đường đi của thơ mới là con đường ngày càng xuống dốc. Ngay trong thời kỳ đầu, một số nhà thơ đã có hiện tượng đi xuống dần (Thế Lữ, Vũ Đình Liên, Hàn Mặc Tử,...). Cuối thời kỳ thứ nhất, đã thấy dấu hiệu đi xuống của thời kỳ thứ hai :

1937 : *Đau thương* (Hàn Mặc Tử)[1]

Xác thu (Hoàng Diệp)

1939 : *Tinh huyết* (Bích Khê)

Xuân như ý (Hàn Mặc Tử)[2]

Cuối năm 1939, Chiến tranh thế giới lần thứ hai bùng nổ, phát xít Nhật nhảy vào Đông Dương. Nhân dân ta rên xiết dưới hai tầng áp bức, bóc lột của đế quốc Nhật – Pháp. Phong trào cách mạng bị khủng bố dữ dội, Đảng Cộng sản Đông Dương rút lui vào hoạt động bí mật. Trong chiến tranh, sinh hoạt lại rất đắt đỏ, đời sống của tiểu tư sản viên chức và trí thức thành thị sa vào cảnh khó khăn, túng quẫn. Các nhà văn lãng mạn, người thì hoang mang, dao động, do dự, chờ thời, người thì vùi đầu vào truỵ lạc (rượu, gái, thuốc phiện), kẻ thì quay sang hoạt động chính trị thân Nhật (Nguyễn Tường Tam),... Văn chương Tự lực văn đoàn cũng như thơ mới đều sa vào bế tắc cùng quẫn. Những khuynh hướng tiêu cực ngày càng phát triển. Những tác phẩm cuối cùng do nhóm Tự lực văn đoàn xuất bản đã đề cao một thứ triết học duy tâm (*Cách 3000 năm* của

(1), (2) Hai tập này đã đăng rải rác trên các báo ở Sài Gòn. Sau đó được in một số lớn vào tập *Thơ Hàn Mặc Tử*, Đông phương xuất bản,1942.

Cung Khanh), một quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" tư sản lỗi thời (*Đẹp*), một lối sống truỵ lạc và cá nhân chủ nghĩa cực đoan (*Bướm trắng, Thanh Đức*). Những tác phẩm lãng mạn khác thì hoặc là đi sâu vào con đường phục cổ (*Nhà nho, Bút nghiên*) hoặc đề cao mê tín, tôn giáo (*Jêsu, Đấng Cứu thế*), hoặc rơi vào chủ nghĩa cá nhân bế tắc cao độ (*Ngã ba, Chiếc lư đồng mắt cua, Tàn đèn dầu lạc*) hoặc ca ngợi những "người hùng", "siêu nhân" theo triết lý sức mạnh của Nietzsche (*Tôi thầu khoán, Trường đời*, v.v. của Lê Văn Trương).

Còn phong trào Thơ mới thì bắt đầu thời kỳ suy thoái của nó với tập *Thơ say* của Vũ Hoàng Chương. Tuy nhiên trong thời kỳ thứ hai này ta vẫn thấy xuất hiện những tác phẩm với nhiều màu sắc khác nhau :

1940 : *Thơ say* (Vũ Hồng Chương)

Thượng thanh khí (Hàn Mặc Tử)

1942 : *Vàng sao* (Chế Lan Viên)

Kinh cầu tự, Vũ trụ ca (Huy Cận)

1943 : *Mây* (Vũ Hoàng Chương)

Xuân thu nhã tập (nhiều tác giả)

Đó là ta chưa kể đến thơ Đinh Hùng[1], những vở kịch thơ *Vân muội* (Vũ Hoàng Chương), *Kiều Loan* (Hoàng Cầm)[2], những cuốn *Giác linh hương, Từ tịch dương đến bình minh*, tờ báo *Dạ đài*, v.v.

Rõ ràng là, từ sau năm 1940, văn học lãng mạn đã đi hẳn vào con đường suy thoái ; trừ một vài nhà văn, nhà thơ như Nguyễn Huy Tưởng, Thâm Tâm, Trần Huyền Trân nhờ tiếp thu được ánh sáng của Văn hoá cứu quốc bí mật, nên đã viết được một số tác phẩm có xu hướng tiến bộ.

---

(1) Thơ Đinh Hùng xuất hiện đầu tiên trên *Hà Nội tân văn* (1940). Tập *Mê hồn ca* (NXB Tiếng Phương đông, Hà Nội, tháng 1 - 1945) xuất bản năm 1954 nhưng thực chất đã hoàn thành về cơ bản trước Cách mạng.

(2) Một tập thơ kịch mà nhân vật là một cô gái điên, một lão già say rượu, một thằng què,... *Kiều Loan* viết xong năm 1944, nhưng mãi đến tháng 11 - 1946, ban kịch Đông phương mới chuẩn bị để trình diễn chào mừng Hội nghị Văn hoá toàn quốc (1946).

Trên kia chúng tôi đã trình bày quá trình phát triển của phong trào Thơ mới qua hai thời kỳ. Hàn Mặc Tử là dấu nối giữa thời kỳ thứ nhất và thời kỳ thứ hai. Tác phẩm của Hàn Mặc Tử từ *Gái quê* (1936) đến *Đau thương* (1937), *Xuân như ý* (1939), *Thượng thanh khí* (1940), *Cẩm châu duyên*, *Duyên kỳ ngộ*, *Quần tiên hội* đã phản ánh một số nét thời kỳ thứ nhất lẫn thời kỳ thứ hai[1]. Hàn Mặc Tử lại là người có ảnh hưởng lớn tới các nhà thơ Bình Định. Chính Hàn Mặc Tử đã giới thiệu *Xác thu* (1937), ca tụng *Điêu tàn* (1938)[2], viết lời tựa cho *Tinh huyết* (1939), đề lời bạt *Một tấm lòng* (1939),... Một số nhà thơ Bình Định xuất hiện vào cuối thời kỳ thứ nhất (Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Hoàng Diệp) đã báo hiệu những nét suy thoái của thời kỳ thứ hai.

Thơ mới ngay từ lúc mới ra đời đã ngủ mê một giấc dài cho đến khi nghe tiếng sấm của Cách mạng mới bừng tỉnh. Những tiếng vang của phong trào Mặt trận Dân chủ và phong trào Việt Minh vào thơ mới rất yếu ớt. Hoạ chăng những vang động đó chỉ làm nó cựa mình nhè nhẹ rồi lại ngủ yên và càng về sáng giấc ngủ càng say hơn.

Con đường ngày càng xuống dốc của phong trào Thơ mới cũng là con đường của văn học lãng mạn 1930 - 1945 nói chung. Nhưng ta thấy trong sự phát triển của văn xuôi và thơ lãng mạn hình như cũng có một sự khác biệt nào đấy. Tiểu thuyết, kịch của Tự lực văn đoàn và một số nhà văn lãng mạn khác gắn liền với những vấn đề xã hội và chính trị hơn là thơ mới. Điều này thể hiện khá cụ thể ở thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Trong thời kỳ này, một số nhà văn lãng mạn chịu ảnh hưởng khá rõ rệt của phong trào, nên đã có xu hướng nghiêng về những người nghèo khổ (*Gió đầu mùa* của Thạch Lam, *Con trâu* của Trần Tiêu, *Lầm than* của Lan Khai). Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo cũng nói tới dân quê, ca ngợi "bình dân". Nhưng trong thơ mới lãng mạn thì hầu như không có dấu vết gì thật rõ rệt của phong trào Mặt trận Dân chủ. Thơ mới nói chung càng ngày

---

(1) *Thượng thanh khí*, *Cẩm châu duyên*,... lẻ tẻ được giới thiệu trên các báo, trong tập *Hàn Mặc Tử* của Trần Thanh Mại, nhưng chưa xuất bản.

(2) Phong Trần, *Chế Lan Viên, một thi sĩ điên*, *Tiến bộ*, số 20 - 8 - 1938.

càng đi xa phong trào chính trị (chính thơ của Thế Lữ, Vũ Đình Liên xuống dốc ngay trong thời kỳ này). Tại sao như vậy ?

Ngay từ lúc mới ra đời, do những quan điểm nghệ thuật sai lầm, nên thơ mới đã lạc đường và cứ thế ngày càng lạc sâu vào rừng rậm tối như bưng. Vả lại, chính bản thân nó cũng không thấy được tất cả những nguy hiểm của sự lạc đường.

Quan niệm chung của các nhà thơ mới là quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật". Những nỗi đau khổ của quần chúng, những chuyện thất nghiệp, đói cơm rách áo, những biến cố chính trị, v.v. nói chung không phải là đề tài thi ca của họ. Các nhà thơ mới thường tự chia mình ra làm hai : con người hành động và con người văn chương. Con người hành động (nhà báo) có thể tham gia đấu tranh chính trị[1], có thể bênh vực người lao động nghèo khổ, chống bọn áp bức bóc lột. Nhưng con người văn chương (thi sĩ) thì vẫn cứ thu mình trong "tháp ngà" nghệ thuật mà chủ trương rằng "ngoài cái nền văn chương tranh đấu, văn chương của một thời, còn có một nền văn chương muôn đời... Nó không có Đông, không cóTây, và cũng không có kim, không có cổ[2]. Cho nên Lưu Trọng Lư ở địa vị nhà báo (*Tiến hoá, Tân thiếu niên, Hà Nội báo)* thì vẫn bàn chuyện chính trị, có khi đả kích thực dân, quan lại nhưng Lưu Trọng Lư thi sĩ thì vẫn như... "Con nai vàng ngơ ngác" giữa cuộc đời ! Cho nên Hàn Mặc Tử "làm báo" cũng có lúc nói đến Marx[3], ca ngợi những "văn sĩ cách mạng" như M. Goócki, Romain Rolland, Henri Barbusse, và trong nước thì khen Hải Triều, Hải Thanh, Trần Huy Liệu[4] nhưng giữa "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh", Hàn Mặc Tử vẫn cho "nghệ thuật vị nghệ thuật" là hơn. Hàn Mặc Tử viết : "Cái ý nghĩa của nghệ thuật nó bao hàm trong hai thuyết mà chúng tôi đã giải thích (thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh" – P.C.Đ.)... Nhưng muốn tìm ra cái tính cách thiêng liêng của nó thì nên đóng vai nghệ sĩ quăng mình đi giữa cái vũ trụ mênh mang, rượt theo những

(1) Họ nói như vậy thôi, chứ họ cũng ít tham gia đấu tranh chính trị.

(2) Lưu Trọng Lư, *Tao đàn*, số 1 - 4 - 1939.

(3) *Karl Marx thi sĩ, Công luận*, số 4 - 5 - 1935.

(4) Phong Trần, *Một cuộc cách mạng trong văn giới Việt Nam, Tiến hộ*, số 3 - 6 - 1939.

nguyện vọng cao xa thì sẽ thấy hình ảnh rõ rệt của nghệ thuật"[1]. Và con người thi sĩ của Hàn Mặc Tử đã làm như vậy.

Các nhà thơ mới không nói chính trị trong văn chương. Còn những người cầm đầu nhóm Tự lực văn đoàn thì luôn có ý thức dùng báo chí, tiểu thuyết để phục vụ cho đường lối chính trị của mình : chính trị cải lương tư sản.

Thời kỳ đầu, người ta đối lập chủ nghĩa cá nhân tư sản với lễ giáo phong kiến, đề xướng Âu hoá ; thời kỳ sau, người ta dùng văn học để ca ngợi Hội ánh sáng, ca ngợi những chủ ấp tân học từ thiện, những địa chủ kiêm tư sản biết "cải cách" cho dân quê ! Chính Hoàng Đạo, năm 1936, đã thay mặt nhóm Tự lực văn đoàn công khai tuyên bố đường lối cải lương tư sản của họ : "Chúng tôi có tư tưởng *cải cách xã hội một cách êm thấm trong phạm vi luật pháp*. Và trước hết chúng tôi chú ý đến dân quê... Chúng tôi tin rằng việc tối quan trọng của ta, của thanh niên trí thức là nâng cao trình độ bình dân. Con đường thực hành chúng tôi chia ra từng thời một. Hiện giờ như lời ông Tam nói, chúng tôi còn ở trong phạm vi báo giới. *Chúng tôi lấy báo chí sách vở làm phương pháp hành động*, chúng tôi đem truyền bá tư tưởng mới, trong báo giới mà báo giới chữ quốc ngữ, những công việc chúng tôi đã làm, là làm *theo sự có thể làm được trong phạm vi của chế độ chật hẹp*"[2].

Nhất Linh đã viết những tiểu thuyết luận đề để trình bày tư tưởng xã hội – chính trị của mình (*Đoạn tuyệt, Lạnh lùng, Hai vẻ đẹp*). Hoàng Đạo đã dùng tiểu thuyết để ca ngợi đường lối cải lương tư sản. Cũng có lúc Khái Hưng đề cao lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật"[3] nhưng ngay trong năm 1939 - 1940, Nhất Linh, Khái Hưng đã có những hoạt động chính trị phản động.

Các nhà thơ mới chủ trương nghệ thuật thoát ly chính trị, nhưng xét đến cùng, thì sở dĩ phong trào Thơ mới còn có được những yếu tố tiến bộ

---

(1) *Nghệ thuật là gì ?, Sài Gòn*, số 26 - 10 - 1935.

(2) *Ngày nay*, số 30, ra ngày 18 - 10 - 1936. (Những chỗ in nghiêng là do chúng tôi nhấn mạnh – P.C.Đ.)

(3) Xem cuốn *Đẹp* của Khái Hưng, đăng trên báo *Ngày nay*, từ số 169 (8 - 7 - 1939) đến số 201 (2 - 3 - 1940).

và tích cực, phần lớn cũng nhờ phong trào cách mạng 1930 - 1931 và 1936 - 1939. Nhưng, như trên đã trình bày, tiếng vang của phong trào quần chúng vào thơ mới rất xa xôi, yếu ớt và chỉ là gián tiếp. Dư âm của cao trào 1930 - 1931 chỉ còn phảng phất ít nhiều trong thơ Thế Lữ, Vũ Đình Liên. Từ năm 1935 - 1936, lúc phong trào đã hồi phục và chuyển sang thời kỳ Mặt trận Dân chủ thì trong thơ mới đã thấy xuất hiện *Tiếng địch sông Ô*, *Con voi già* của Phạm Huy Thông và *Hận chiến trường* của Thanh Tịnh. *Con voi già* (tặng Phan Bội Châu) là một bản trường ca dài đến bốn trăm năm mươi câu, mới được trích đăng một phần trên báo *Tân thiếu niên*, số 3 (16 - 2 - 1935) và sau đó tờ báo bị cấm. *Hận chiến trường* (1936) ngoài những chuyện ma quái, đầu lâu máu chảy rùng rợn, còn toát ra một thái độ "đả đảo chiến tranh xâm lược" và "ca tụng chiến tranh cự địch". Ta thấy thi sĩ luôn luôn xây dựng những "cảnh trái ngược nhau để tả những cảnh sung sướng của hạng người gây chiến tranh và những cảnh lầm than của quân sĩ"[(1)].

Từ năm 1941, Mặt trận Việt Minh ra đời và đến năm 1943, Đảng công bố *Đề cương văn hoá* và tổ chức nhóm Văn hoá cứu quốc bí mật. Những sự kiện đó hầu như không có tiếng vang trực tiếp vào phong trào Thơ mới công khai. Năm 1944, nhà thơ Huy Cận tham gia thành lập Đảng Dân chủ bí mật (30 - 6 - 1944) và đến tháng 7 - 1945 lên chiến khu dự Đại hội Tân Trào. Nhưng thời gian đó cũng là thời gian thi sĩ ngừng sáng tác. Năm 1943, ảnh hưởng Văn hoá cứu quốc đến với Trần Huyền Trân, Thâm Tâm và để lại dấu vết ở một số bài thơ bí mật[(2)]. Trên sách báo công khai, thơ mới vẫn không có thay đổi gì và càng ngày càng đi sâu vào bế tắc.

Trên kia, chúng ta đã nói đến sự chuyển hoá của nội dung thơ mới từ 1932 - 1945. Xét riêng về phương diện nghệ thuật thì, từ năm 1940 trở về sau, nói chung thơ mới cũng đi vào bế tắc, hình thức chủ nghĩa, hoặc kín mít, khó hiểu.

---

(1) Thiếu Lăng, *Phê bình "Hận chiến trường"*, *Tràng An*, số 4 - 1 - 1938.

(2) Bài *Chân trời đã rạng* đăng trên *Tiên phong bí mật*, số 1 và một số bài trên các báo cách mạng (ký Đỗ Quyên).

Một, hai năm đầu có hiện tượng văn xuôi tràn vào thơ. Đọc những câu thơ dài (10 chữ) của Thế Lữ, Huy Thông, Vũ Đình Liên, Nguyễn Văn Kiện,... ta thấy ý thơ dàn trải, thiếu cô đọng :

Chiều thu. Sau rặng tre xa, mặt trời khuất bóng,
Ánh vàng còn rải rác trên cánh đồng xanh rộng...

(*Trên đường về* – NGUYỄN VĂN KIỆN)

Cũng thời gian đầu, Nguyễn Vĩ bắt chước mù quáng thơ Pháp, chủ trương lối thơ 12 chân (*Đức thánh đồng đen*). Nguyễn Thị Kiêm có lúc đã kéo câu thơ dài đến 27 chữ ![1] Những lối thơ kiểu đó không trống không kèn mà chết, vì nó xa lạ với quy luật ngôn ngữ tiếng Việt.

Về sau, câu thơ dần dần cô đọng hơn, tinh tế hơn (*Tiếng thu, Nguyệt cầm, Tràng giang*, v.v.).

Nhưng từ năm 1940, trong tập *Thơ say, Mây* của Vũ Hoàng Chương, ta thấy xuất hiện xu hướng trau chuốt, đẽo gọt hình thức chủ nghĩa. Có lúc Vũ Hoàng Chương ru người đọc bằng âm thanh nhịp điệu nhiều hơn là bằng những rung cảm chân thành (*Say đi em*). Thơ Vũ Hoàng Chương đã có những câu cầu kỳ, khó hiểu. Như hai câu trong bài *Mười hai tháng sáu* :

Kiều thu hề, Tố hỡi em,
Nghiêng chân rốn bể mà xem lửa bùng.

lúc đương thời không mấy người hiểu hết ý ; mãi về sau, trong một số báo ở miền Nam, Vũ mới giải thích : "Thơ cổ có câu : "Hầu môn nhất nhập thâm như hải" (Cửa quan một khi đã vào rồi thì sâu như biển). Nàng lấy chồng nhà quan. Nàng như ở đáy vực sâu thì hãy nghiêng mình ra khỏi cửa quan quyền mà xem lửa lòng ta ngùn ngụt đốt cháy mái Tây, đốt cháy tất cả đây này"[2].

Thơ mới đến Bích Khê, Phạm Văn Hạnh (*Giọt sương hoa*) và nhất là Nguyễn Xuân Sanh (*Xuân thu nhã tập*) thì quả thật là kín mít, khó hiểu.

---

(1) Nguyễn Thị Manh Manh, *Bà Lafugie, Phụ nữ tân văn*, số 25 - 4 - 1934.

(2) Trả lời phỏng vấn, *Bách khoa* (Sài Gòn), số 102, ra ngày 1 - 4 - 1961.

Thơ của *Xuân thu nhã tập* thì may lắm người ta chỉ "cảm" được một cách mơ hồ, chứ không "hiểu" được. *Xuân thu nhã tập* chủ trương một lối thơ "hàm súc, tiềm thức, thuần tuý", không cần sự sáng sủa, không cần có cái luận lý của lý trí (logique intellectuelle). Theo họ, người đọc sau khi "cảm" thấy thơ trực tiếp rồi mới có thể tìm hiểu nghĩa xuôi của câu thơ. Và bằng một lối "cảm" duy nhất, người ta có thể "hiểu" bài thơ theo nhiều cách. Chẳng hạn như hai câu :

Quỳnh hoa chiều đọng nhạc trầm my
Hồn xanh ngát chở dấu xiêm y

(*Buồn xưa*)

phải nhờ có Đinh Gia Trinh giải thích trên *Thanh nghị* ta mới hiểu đại khái như sau : "Buổi chiều trông hoa quỳnh, vẳng nghe tiếng nhạc, ngửi thấy hương trầm, nhìn hàng my của mỹ nữ đời xưa. Hồn ta như say sưa vẻ đẹp dĩ vãng - hồn màu xanh tươi, ngát hương - chở mang dấu xiêm áo của các mỹ nhân thời xưa múa khúc Nghê Thường" !

Lối thơ của Nguyễn Xuân Sanh quả là đi đến độ chót của thơ tượng trưng (Mallarmé, Valéry).

Chương III

QUAN ĐIỂM MỸ HỌC CỦA CÁC NHÀ THƠ MỚI LÃNG MẠN

Muốn hiểu sáng tác của các nhà thơ mới phải hiểu quan điểm thẩm mỹ của họ. Ở nước ta các nhà thơ lãng mạn không lập thành trường phái và cũng ít khi chính thức ra tuyên ngôn. Tuy nhiên, chúng ta cũng có thể thấy được quan điểm thẩm mỹ của họ qua một số bài phát biểu của Lưu Trọng Lư trong cuộc tranh luận về nghệ thuật (1935 - 1939), các tập *Vàng sao* (1942), *Kinh cầu tự* (1942), *Xuân thu nhã tập* (1943), *Chơi giữa mùa trăng* (1944)[1], v.v.

Quan điểm thẩm mỹ của các nhà thơ mới có nhiều điểm gặp gỡ với quan điểm nghệ thuật của các nhà văn lãng mạn phương Tây thế kỷ XIX. Nói chung đó là quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" (tất nhiên màu sắc "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận không giống với Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh).

Những nhà văn lãng mạn bảo thủ Đức đều chủ trương "nghệ thuật vị nghệ thuật". Đi xa hơn quan điểm mỹ học của Kant về cái đẹp không vụ lợi, về sự mâu thuẫn giữa nghệ thuật và lao động thủ công nghiệp, những nhà lãng mạn Đức thuộc trường phái Iêna chủ trương tách rời nghệ thuật với thực tiễn chính trị, kinh tế, đạo đức, v.v. thế giới nghệ thuật là thế giới ẩn náu của người nghệ sĩ đã chán với cái thực tại tầm thường, với chủ nghĩa thực dụng của những anh chàng philixtanh tư sản.

---

(1) *Chơi giữa mùa trăng* gồm những bài văn xuôi của Hàn Mặc Tử viết trong những năm 1938 - 1940.

Các nhà lãng mạn thuộc trường phái Ao hồ (Lakiste) ở Anh đã bác bỏ một trong những luận điểm cơ bản của mỹ học Khai sáng – cái gì hữu ích cho xã hội mới là đẹp – và nêu lên luận điểm "chân lý nằm trong cái Đẹp", một khẩu hiệu nguỵ trang của quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật".

Quan điểm mỹ học của các nhà lãng mạn ở nước ta thực ra cũng chẳng có gì mới so với các nhà lãng mạn phương Tây. Từ bản nhạc dạo đầu của "cây đàn muôn điệu" Thế Lữ, người ta đã nghe thanh âm của chủ nghĩa "nghệ thuật vị nghệ thuật" lỗi thời :

Không chuyên tâm, không chủ nghĩa, nhưng cần chi ?
Tôi chỉ là một khách tình si
Ham vẻ Đẹp có muôn hình muôn vẻ,
Mượn cây bút nàng Ly Tao tôi vẽ,
Và mượn cây đàn ngàn phím, tôi ca...

(*Cây đàn muôn điệu*)

Mấy năm sau, trong "những khúc nhạc thơm", "khúc nhạc hường" của Xuân Diệu, người thanh niên của thời kỳ Mặt trận Dân chủ lại phải nghe lắp đi lắp lại thanh âm mơ màng, say đắm đó :

Là thi sĩ nghĩa là ru với gió
Mơ theo trăng và vơ vẩn cùng mây...

(*Cảm xúc*)

Cảm xúc cũng như *Lời thơ vào tập "Gửi hương"* là những tuyên ngôn của quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" :

Tôi là con chim đến từ núi lạ
Ngứa cổ hát chơi,
Khi gió sớm vào reo um khóm lá,
Khi trăng khuya lên ủ mộng xanh trời.
Chim ngậm suối đậu trên cành bịn rịn,
Kêu tự nhiên nào biết bởi sao ca.
Tiếng to nhỏ chẳng xui chùm trái chín,
Khúc huy hoàng không giúp nở bông hoa...

Năm 1935 nổ ra cuộc tranh luận về nghệ thuật. Đến đây các nhà thơ mới lãng mạn đã có ngọn cờ của mình về mặt lý luận. Những quan điểm của Hoài Thanh, Lưu Trọng Lư, Lê Tràng Kiều đã tiếp sức cho các nhà thơ mới trong việc sáng tác một nền thi ca thuần tuý. Lúc bấy giờ quan điểm nghệ thuật của họ đã bị Hải Triều, Hải Thanh, Hải Âu, Hải Khách kịch liệt phê phán. Rõ ràng họ thoát ly khỏi những vấn đề xã hội cấp bách, như phong trào cách mạng của quần chúng đang sôi nổi, rầm rộ trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Sau này, khi "nhìn lại cuộc tranh luận về nghệ thuật 1935 - 1936", Hoài Thanh đã nói lên tâm trạng của mình và của các nhà thơ mới lúc đó : "Hồi ấy chúng tôi đã bị lay dữ. Nói cho phải thì chúng tôi không phải không dụi mắt một ít. Nhưng rồi chúng tôi lại nhắm nghiền ngay, một phần vì tự ái, nhưng phần chính là vì tâm trí hãy còn mê. Càng về sau chúng tôi càng chìm sâu vào các thứ mộng mỵ"...[1]. Đúng là như vậy. Giấc ngủ càng về sáng lại càng say. Năm 1942, những quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của Hoài Thanh lại xuất hiện một cách tinh vi hơn trong *Thi nhân Việt Nam*. Trước kia, những quan điểm đó mới được trình bày ở dạng lý luận, bây giờ nó đã biến thành những cảm xúc, những rung động thẩm mỹ thuần tuý. Ở các nhà thơ mới, quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" cũng ngày càng trầm trọng hơn. Trước kia, tuy Thế Lữ, Xuân Diệu chủ trương "nghệ thuật vị nghệ thuật", nhưng hai thi sĩ đó còn có lúc chú ý tới những "cảnh cơ hàn nơi nước đọng bùn lầy" hoặc "những thân thể... với môi tím, với cảnh nghèo vạc mặt". Càng về sau các nhà thơ mới càng đưa nghệ thuật đi xa đời sống hơn. Phạm Hầu chủ trương : "Nghệ thuật cao cấp phải đài các. Phải đem ta ra xa đời sống thường về vật chất... Nghệ thuật phải nâng cao tâm hồn ta đã nặng những phiền muộn của thực tế"[2]. Chế Lan Viên kêu gọi các thi sĩ "hãy thoát lên trên tất cả nhu cầu... Thoát tục, ở trên cõi tục", hãy lánh xa những "phiền hà sâu bọ của cuộc đời : bữa cơm không ngon, đôi giầy sắp thủng, bức thư nhạt nhẽo của cô nhân tình, tính hạnh ngỗ nghịch của mấy ông học trò khó dạy" ! Thậm chí có lúc Chế Lan Viên đã nói : "Nếu vẫn cứ quốc gia, đạo đức, xã hội luân thường – bốn phần tư nhân loại sẽ chết

(1) Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 1 - 1960.

(2) *Bút ký một thợ vẽ*, báo *Thanh niên* (Sài Gòn), số 44, ra ngày 4 - 12 - 1943.

vì đau dạ dày, thế kỷ XX chưa khoá xong cánh cửa" (*Vàng sao*). Quan điểm mỹ học của các nhà thơ mới đến Nguyễn Xuân Sanh, Phạm Văn Hạnh, Đoàn Phú Tứ, v.v. thì càng ngày càng đi vào con đường bế tắc.

Xuân thu nhã tập gắn liền Thơ với Đạo, và cho "Đẹp là một thứ rung động xa vời, vô tư lự, cảm thông với cái vô cùng, tuyệt đối". Hàn Mặc Tử thì chủ trương người phê bình văn học "nên đặt lòng tự ái và đảng phái ra ngoài. Ta chỉ nên dò xét văn tài của quyển truyện, dầu nó không hợp với thời đại mình đang sống, dầu nó không hợp với lý tưởng của mình, cũng chẳng cần... Làm việc là làm việc, mà văn chương là văn chương"[1]. Do quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" nên Hàn Mặc Tử đi đến kết luận rằng những "yếu tố của thơ ca" (éléments de la poésie) chỉ là "trăng, hoa, nhạc, hương". Xã hội và con người bị Hàn Mặc Tử gạt ra ngoài lĩnh vực của thi ca ! Theo quan điểm của Hàn Mặc Tử, thi sĩ là người thoát ly cuộc sống thực, luôn luôn mơ ước vươn đến một cái gì "trong sạch", "thanh tao", xa lạ với trần thế. Ở chỗ này, người thi sĩ Việt Nam đã gặp Baudelaire. Nhà thơ Pháp viết :

Diễm phúc thay kẻ có thể giương đôi cánh dũng mãnh,
Bay vút lên những không gian ngập ánh sáng và tĩnh mịch

(*Những bông hoa tội lỗi*)

thì Hàn Mặc Tử cũng nói : "Chị ơi ! Rồi ánh sáng đêm nay sẽ tan đi, ta sẽ buồn thương và nhớ tiếc. Em muốn bay thẳng lên trời để tìm ánh sáng muôn năm thôi..." (*Chơi giữa mùa trăng*).

Đương thời, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Hoàng Diệp,... đã xướng lên Trường thơ Loạn ! Chịu ảnh hưởng những quan điểm thẩm mỹ của Edgar Poe, kẻ có lúc ca ngợi những vẻ đẹp của tử thần và của Baudelaire, kẻ có lúc đã mỹ hoá cả cái độc ác, cái ghê tởm, cái vô đạo đức, Trường thơ Loạn bắt đầu đi tìm cái Đẹp ở những bờ bến xa lạ của cảm giác, tìm những khoái lạc bệnh tật ở những vùng đất hoang dại chưa được khai phá.

Nhìn chung, họ đã vượt xa quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của các nhà lãng mạn, chạy theo những quan niệm thẩm mỹ của các nhà văn

(1) Phong Trần, *Thân oan cho Tố Tâm*, *Tiến hộ*, số ra ngày 10 - 9 - 1938.

suy đồi phương Tây. Trong bài *Tựa* tập *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 dại 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, tác giả tập *Những bông hoa tội lỗi* (*Les Fleurs du Mal*). Thơ lúc ấy sẽ ham thích hết sức những cái gì thanh cao, như hương thơm nhân đức của các vì á thánh, hay "say mê điên dại những cái gì hết sức tội lỗi mà người thế gian chưa từng phạm tới"[1].

Quan niệm bệnh tật về cái Đẹp đó đã chi phối hàng loạt bài thơ của Bích Khê (*Sọ người, Xác thịt, Người say rượu, Ăn mày*)[2], của Hoàng Diệp (*Người say, Phút truỵ lạc*), của Chế Lan Viên (*Cái sọ người, Xương khô, Máu xương, Lời của mộ không, Xương vỡ máu trào*). Nhìn một cái sọ người, ta chưa kịp rùng rợn, Bích Khê đã bảo ta đấy là "Hồ nguyệt đọng nhiều trăng lấp lánh" là "bình vàng", "chén ngọc đầy hương" chứa bao nhiêu chất ngọt ngào say dại, uống đến lịm người đi những tuỷ thơm và não mát !

Đúng như Hàn Mặc Tử nhận định, một số bài thơ của Bích Khê trong tập *Tinh huyết*, "nhuộm đầy máu huyết" của thơ Baudelaire trong tập *Những bông hoa tội lỗi*, Baudelaire đã phát triển quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của Théophile Gautier và từ chỗ đối lập cái đẹp với cái hữu ích, nhà thơ suy đồi đi đến chỗ đối lập cái đẹp với đạo đức. Baudelaire xoá nhoà

---

(1) *Bích Khê, thi sĩ thần linh*. Chúng tôi nhấn mạnh (P.C.Đ).

(2) Trong bài *Ăn mày*, Bích Khê viết :

Còn đây ! Còn đây ! Tiếng rượu hú ma.
Tứ thuốc phiện thu nhập khí mồ hoa.
Ừ, tội chi ta không vào địa ngục
Đặng xin nốt ngọc oan ương thề thốt
Giam chung thân mà sáng quá thiên đường
Đặng ngủ nhờ một đêm với Xuân Hương
Baudelaire ! Người là vua thi sĩ
Xin cho chụm bao nhiêu mùi thi vị
Phả hơi lên, truyền nhiễm thấu trần ai.

(*Tinh huyết*)

ranh giới giữa cái đẹp với cái ghê tởm (*Cái thây ma*), ca ngợi xác thịt với những câu thơ nặng nhục cảm (*Dòng sông Léthé, Những biến dạng của con quỷ hút máu người,...*), phủ nhận luân lý, đưa cái ác vào phạm trù thẩm mỹ. Ông cho rằng nghệ thuật có thể tới tự bất cứ nơi nào, từ Thiên đường cũng như từ Địa ngục. Nghệ thuật bất chấp mọi công thức hẹp hòi của Luân lý. Cái xấu cũng như cái đẹp, cái thiện cũng như cái ác, một khi được đưa vào tác phẩm nghệ thuật đều có thể gây nên những rung động thẩm mỹ ngang nhau. Trong bài *Ca tụng sắc đẹp*, Baudelaire viết :

"Hỡi Sắc đẹp ! Hỡi con quái vật kếch xù, khủng khiếp ngây thơ ! Dẫu em đến từ Thiên đường hay Địa ngục, điều đó có hề chi ; miễn sao con mắt, nụ cười và bàn chân em mở ra cho ta cánh cửa của một cõi vô tận mà ta hằng yêu và chưa hề biết tới".

"Hỡi nàng tiên có đôi mắt nhung ! Hỡi nhịp điệu, hương thơm và ánh sáng ! Hỡi bà hoàng duy nhất của ta ! Dẫu em đến từ quỷ Sa tăng hay từ Thượng đế, dẫu em là Thiên thần hay là Nữ quái, điều đó có hề chi ; miễn sao em khiến cho vũ trụ bớt xấu xa và những khoảnh khắc bớt nặng nề hơn" (*Những bông hoa tội lỗi*).

Tác phẩm *Những bông hoa tội lỗi* của Baudelaire đã bị chính quyền tư sản lên án[1]. Luật sư Chaix d' Est – Ange cãi cho ông trước toà. Và đặc biệt, Hugo cũng như Flaubert lên tiếng ủng hộ ông[2]. Đây là một sự kiện phức tạp cần được giải thích đúng đắn. Chính quyền Napoléon III lên án Baudelaire tất nhiên, không chỉ vì đạo đức, hay chẳng qua chỉ là nhân danh đạo đức. Baudelaire nói cái ác, cái phi đạo đức là sự phản ứng

(1) Ngày 20 - 8 - 1857, Baudelaire bị phòng Tiểu hình thứ sáu phạt ba trăm frăng vì tội phạm thuần phong mỹ tục và bắt ông phải cắt bỏ sáu bài thơ đồi truỵ, trong đó có bài *Dòng sông Léthé, Những biến dạng của con quỷ hút máu người.*

(2) Hugo viết : "Nghệ thuật cũng như màu xanh da trời, đó là cánh đồng vô tận : anh vừa chứng tỏ điều đó. *Những bông hoa tội lỗi* của anh chiếu sáng và chói lọi như những ngôi sao. Hãy tiếp tục đi, tôi hoan nghênh cái tinh thần mạnh bạo của anh với tất cả sức lực của tôi. Cho phép tôi kết thúc mấy dòng này bằng lời khen ngợi. Một trong những cái huy chương hiếm hoi mà chế độ hiện hành có thể ban phát, chính anh vừa nhận được nó. Cái mà nó (tức là chế độ hiện hành) gọi là công lý để kết tội anh nhân danh cho cái mà nó gọi là luân lý : như thế là thêm một huân chương đối với anh. Xin bắt tay, hỡi nhà thơ".

cực đoan, lệch lạc, là một cách phủ nhận cái "đạo đức" của xã hội Pháp thời Napoléon III chuyên chế. Và sự đồng tình của Hugo (một người chống đối mạnh mẽ Napoléon III) và của tác giả *Bà Bovary* (người cùng bị truy tố với Baudelaire ở toà Tiểu hình trong năm 1857) phải chăng cũng biểu lộ thái độ phản ứng của họ trước chính quyền chuyên chế. Vì vậy, không nên căn cứ vào những lời bênh vực của Hugo để đi đến phủ nhận hoàn toàn những nét độc tố của tập *Những bông hoa tội lỗi*, đồng thời cho rằng ca ngợi xác thịt mà không yêu mến nó thì vẫn trong sạch và vô tội ! Bích Khê và một số nhà thơ lãng mạn ở nước ta đã có một thời rơi vào những quan niệm sai lầm nguy hiểm đó[1]. Họ không thấy rằng khi Baudelaire phản ứng lại xã hội bằng cách biến cái xấu xa, vô đạo đức của xã hội tư sản, phong kiến thành một bản chất tự nhiên và phổ biến của con người, thì vô hình trung nhà thơ đã làm lợi cho bọn thống trị. Chẳng phải chúng vẫn luôn rêu rao rằng con người là một dã thú, con người là một sự giằng xé giữa quỷ Sa tăng và Thượng đế đó sao ? Luận điểm đó bênh vực cho những hành động tội ác của chúng và dìm sâu con người vào cảnh sống tối tăm mù mịt. Mặt khác, khi Baudelaire tìm thấy những rung động thẩm mỹ cả trong những hiện tượng xấu xa, tội lỗi, và chủ trương cái Đẹp có thể đến từ Thiên đường hay Địa ngục, thì vô hình trung ông đã chuẩn bị những tiền đề cho sự xuất hiện những trường phái suy đồi sau này.

Như vậy là, trong cách giải quyết *mối quan hệ giữa nghệ thuật và đời sống*, các nhà thơ lãng mạn Việt Nam đã chịu ảnh hưởng khá sâu sắc những quan điểm thẩm mỹ của các nhà lãng mạn, Thi sơn và tượng trưng chủ nghĩa phương Tây.

Trong quan niệm về *thiên tài*, họ cũng đi từ Chateaubriand, Novalis đến Baudelaire. Các nhà lãng mạn Đức coi "thiên tài" là một cái gì cao cả, linh diệu, đứng hẳn lên trên quần chúng.

Dựa vào triết học duy tâm, họ đánh giá rất cao vai trò của nghệ sĩ, coi thiên tài như là sự thể hiện của "thiên khải" (révélation divine). Các nhà

---

(1) Những tác phẩm nghiên cứu Baudelaire ở Sài Gòn trước đây cũng chỉ ca ngợi Baudelaire một chiều và thường tìm cách bênh vực một số bài thơ bệnh tật suy đồi của ông.

lãng mạn Việt Nam cũng xem thi sĩ như là một thứ châu báu thiêng liêng, kỳ diệu của nhân loại. Ta hãy nghe cái giọng trang trọng đặc biệt của Thế Lữ khi giới thiệu Xuân Diệu : "*Thơ thơ* là cụm đầu mùa chàng tặng cho nhân gian. Và từ đây chúng ta đã có Xuân Diệu. Loài người hãy hiểu con người ấy !".

Và Chế Lan Viên mười bảy tuổi viết lời *Tựa* cho tập thơ *Điêu tàn* của mình : "Hàn Mặc Tử nói : làm thơ tức là *Điên*. Tôi thêm : làm thơ là sự phi thường. Đọc tập *Điêu tàn* này xong... mà cái Buồn, cái Chán, cái Hãi hùng cùng nhau ùa đến bọc lấy hồn anh, làm cho anh phải cười, phải gào, phải khóc thì xin anh chớ hẹp hòi gì mà cười cho mênh mang, gào cho vỡ cổ, khóc cho hả hê, rồi gửi cái cười, cái gào, cái khóc ấy cho không trung. Tôi nằm ngủ trong sao nghe được, tung mây ngồi dậy, vồ lấy cái quà quý báu ấy rồi say sưa, rồi ngất ngây, rồi điên cuồng mà vỗ lên đầu sao Khuê, sao Đẩu, lên cả Nguyệt cầu mà bảo chúng nó rằng : – Ha ha ! Bay ôi ! Loài người thành thi sĩ như ta cả rồi !".

Tất nhiên ở đây có cái phong cách khoa trương, phóng đại của chủ nghĩa lãng mạn. Nhưng điều đáng chú ý là quan niệm về thi sĩ, xem họ là thiên tài, là tinh hoa đặc biệt của nhân loại. Hàn Mặc Tử cũng trình bày quan niệm đó nhưng dưới màu sắc tôn giáo : "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 một 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 rất thiêng liêng : phải biết tận hưởng những công trình châu báu của Đức Chúa Trời... và trút vào linh hồn người ta những nguồn khoái lạc đê mê, nhưng rất thơm tho trong sạch"[(1)].

Theo Hàn Mặc Tử, cũng như một số nhà thơ lãng mạn, thi sĩ rơi vào cõi đời bơ vơ, ngỡ ngàng, không ai hiểu. Đó là con nai vàng ngơ ngác trong rừng thu, là một kẻ bộ hành ngơ ngác, là kẻ "đầu thai lầm thế kỷ".

(1) Đây là điểm cần phân biệt Hàn Mặc Tử với Baudelaire. Hàn Mặc Tử không thừa nhận cái Đẹp đến từ địa ngục hay từ quỷ Sa tăng.

Cho nên, "thơ là tiếng rên thảm thiết của một linh hồn thương nhớ, ước ao trở lại Trời là nơi đã sống ngàn kiếp vô thuỷ vô chung với những hạnh phúc bất tuyệt" (*Chơi giữa mùa trăng*)[1]. Những ý kiến của Hàn Mặc Tử, Vũ Hoàng Chương rất giống với những lời giải thích mang đầy tính chất tôn giáo của các nhà lãng mạn phương Tây về thi ca. Baudelaire cũng như các nhà lãng mạn đầu thế kỷ XIX, quan niệm thi sĩ cũng như một người khách lạ ngơ ngác trên trần thế, không bạn bè thân thích, sống cô đơn sầu tủi (*Người khách lạ*)[2]. Có lúc Baudelaire ví thi sĩ như một cánh chim hải âu đã từng bay trên trời cao lộng gió, bất chấp dông bão và cánh cung của các nhà thiện xạ, nay bị sa cơ tù hãm, biến thành trò chơi của một lũ thuỷ thủ tinh nghịch, độc ác. Sống đày ải dưới con tàu nhỏ hẹp, hải âu trở nên vụng về, với đôi cánh rộng quen tự do, phóng khoáng của mình (*Chim hải âu*)[3]. Người thi sĩ sống bơ vơ u uất như thế, cho nên chỉ với Thượng đế, thi sĩ mới có thể dốc hết tâm sự, kể lể mọi niềm đau thương. Thơ ca, đối với các nhà lãng mạn, đã trở thành một tiếng kêu của nghệ sĩ hướng đến Vô cùng, Vĩnh viễn, Thượng đế :

Phượng trì ! Phượng trì ! Phượng trì ! Phượng trì !
Thơ tôi bay suốt một đời chưa thấu
Hồn tôi bay đến bao giờ mới đậu
Trên triều thiên ngời chói vạn hào quang ?

(*Thánh nữ Đồng trinh Maria*)

Ở đây ta lại thấy Hàn Mặc Tử gặp gỡ với Baudelaire trong *Những hải đăng* và *Cầu phúc*[4].

---

(1) Năm 1961, trả lời phỏng vấn của tạp chí *Bách khoa* (số 102, ngày 1 - 4 - 1961) ở Sài Gòn, Vũ Hoàng Chương cũng lắp lại những ý kiến giống như Hàn Mặc Tử : "Tôi làm thơ là để nguyện cầu. Tôi cho mình vốn ở một vùng thanh khiết xa xôi, bị lạc nẻo xuống trần gian đầy bụi, đầy ma này, cần cầu nguyện sớm để được trở về..." ! (Nguyễn Ngu ý phỏng vấn Vũ Hoàng Chương).

(2) L'Etranger – Petits poèmes en prose.

(3) L'Albatros – *Les fleurs du Mal* (1857).

(4) "Lạy Chúa, xin cảm tạ Ngài vì Ngài đã ban sự khổ đau cho chúng tôi để dùng làm liều thuốc thần diệu, chữa lành mọi sự xấu xa nhơ nhuốc. Đó là chất tinh tuý tốt đẹp, trong sạch nhất sửa soạn cho chúng tôi đủ mạnh mẽ mà hưởng sự khoái lạc lành thánh. Tôi biết Ngài đã dành cho thi sĩ một chỗ ngồi giữa hàng các bậc thánh thiện đầy ơn phước trên thiên cung" (*Cầu phúc – Những bông hoa tội lỗi*).

Trước kia đã có người gọi Hàn Mặc Tử là thi sĩ của đạo quân Thánh giá. Theo Hàn Mặc Tử, "tất cả thi sĩ ở trong đời phải quy tụ, phải đi khơi mạch thơ ở Đức Chúa Trời", "phải biết đem tài năng ca ngợi Đấng Chí Tôn", "dâng cho Người những bài thơ sáng láng anh hoa" (*Chơi giữa mùa trăng*).

Gắn liền nghệ sĩ với Đức Chúa Trời, Hàn Mặc Tử gặp Chateaubriand (*Tinh hoa của đạo Thiên Chúa*) và Novalis (*Đạo Thiên Chúa hay là châu Âu, Dạ tụng*). *Tinh hoa của Đạo Thiên Chúa* (1802) là một bản tuyên ngôn của chủ nghĩa lãng mạn phản động Pháp. Chateaubriand đã công kích triết học Khai sáng và công khai bảo vệ phong trào tôn giáo. Ông cho rằng chỉ có đạo Thiên Chúa mới có thể tạo điều kiện cho thơ ca chân chính ra đời !

Những nhà triết học Khai sáng đấu tranh dưới ngọn cờ của lý trí. Còn chủ nghĩa lãng mạn Pháp (Chateaubriand) thì "trước hết là sự chống lại chủ nghĩa duy lý cách mạng" (Biêlinxki). Các nhà lãng mạn phản động truyền bá những cái gì phi lý trí, siêu ý thức, đi vào thế giới của tiềm thức và trực giác. Ở các nhà lãng mạn phản động Đức, thái độ sùng bái đối với thiên tài đi đôi với *sự giải thích phi lý trí về quá trình sáng tạo của nghệ sĩ*. Theo Schelling, nghệ sĩ sáng tạo "một cách vô ý thức" và "trong đó chỉ nhằm thoả mãn nhu cầu bức thiết của bản chất y". Việc sáng tạo nghệ thuật chỉ mang tính chất "một phép lạ".

Hàn Mặc Tử cũng gạt lý trí ra khỏi quá trình sáng tạo của người nghệ sĩ. Ông cho rằng khi thi sĩ sáng tác tức là anh ta ở trong trạng thái mê sảng, chiêm bao. "Tôi làm thơ ?... nghĩa là tôi đã mất trí, tôi phát điên" (Tựa *Thơ Điên* - 1938). Một số bài thơ của Hàn Mặc Tử là do sự nhớ lại các giấc chiêm bao lúc bị chết ngất hoặc do trí tưởng tượng siêu thoát mà thành (*Cô liêu, Cuối thu, Thánh nữ Đồng trinh Maria*)[1]. Hàn Mặc Tử cho rằng không thể nào giải thích văn thơ được. Một thi sĩ khác cho thơ là một cái gì thần bí mà không ai có thể hiểu được : "Mỹ thuật tức là thần bí. Cả hai cùng vô tận bao la, cả hai cùng là một chút bóng sáng hư huyền

(1) Trong tác phẩm *Đẹp* (1930 - 1940), Khái Hưng cũng ca ngợi cái "đẹp" của những người điên và những người lên đồng.

ở nơi chân trời của xứ tương lai vô định. Cái mỹ thuật nào lại chỉ có thể giảng giải một cách hạ cấp bằng *trái tim* ông, *khối óc* tôi, hay bỉ ổi hơn nữa, bằng cái *dạ dày* thấy đói của một anh vô sản"[1]. *Xuân thu nhã tập* thì cho thơ là "không thuộc ý chí", là "hàm súc, tiềm thức, thuần tuý" : "thơ chính là một cách trí thức cao cấp. Nó đã gặp hình nhi thượng, đưa đến tôn giáo" !

Chủ trương nghệ thuật chỉ phản ánh thế giới chiêm bao và tiềm thức, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, nhóm *Xuân thu nhã tập* đã đưa thi ca vào lĩnh vực thần bí, đã mở đường cho các trường phái trừu tượng và hiện đại chủ nghĩa – là những trường phái ngày càng đi sâu vào con đường phi luận lý, vào thế giới của tiềm thức hỗn loạn.

Rõ ràng càng về sau (nhất là từ cuối năm 1939 trở đi), quan điểm mỹ học của các nhà thơ mới lại càng gần gũi với quan điểm nghệ thuật của các nhà văn lãng mạn phương Tây. Trong *Chơi giữa mùa trăng, Vàng sao, Xuân thu nhã tập* có một số luận điểm chịu ảnh hưởng của các trường phái suy đồi Tây Âu.

*

* *

Chủ nghĩa "nghệ thuật vị nghệ thuật" cũng như các thứ mỹ học duy tâm khác giống nhau ở một điểm rất cơ bản là tách rời nghệ thuật với lao động, với hoạt động thực tiễn của con người biến đổi và cải tạo thế giới. Chủ nghĩa nghệ thuật "thuần tuý", "nghệ thuật vị nghệ thuật" không chỉ là một học thuyết nghệ thuật sai lầm về phương diện nhận thức, học thuyết đó có những nguyên nhân lịch sử sâu xa trong xã hội có giai cấp, nhất là xã hội tư bản chủ nghĩa.

Sự phân công lao động trong những xã hội có giai cấp là nguyên nhân cơ bản gây ra những ảo tưởng về một thứ "nghệ thuật thuần tuý". Theo Marx và Engels, từ khi có sự "phân công lao động vật chất và tinh thần" thì "ý thức có thể thực sự tưởng tượng rằng nó là một cái gì khác chứ không phải là cái ý thức về thực tiễn đang tồn tại... Từ lúc đó, ý thức

(1) *Người mới*, số 12, tháng 10 - 1941.

có thể giải thoát khỏi thế giới và chuyển sang sự hình thành lý luận "thuần tuý", thần học, triết học, đạo đức, v.v[1]. Do sự phân công lao động mà "những quá trình lao động riêng biệt trở thành độc lập với nhau". Những người làm nghề lao động trí óc đã có ảo tưởng rằng mình sống "trong một vương quốc độc lập đặc biệt" và những sáng tạo của mình đóng vai trò quan trọng nhất trong hoạt động văn hoá của loài người nói chung. Trong *Tư bản*, Marx lại chỉ ra rằng sự phân công lao động tạo cơ sở cho sự chuyên môn hoá về nghề nghiệp, nó làm cho con người ta bị chia cắt nhỏ ra. Một trong những biểu hiện của "sự chia cắt nhỏ con người" là sự tách rời giữa lý luận và thực hành, là sự đề cao lao động trí óc và khinh bỉ lao động chân tay. Những người làm công tác khoa học và nghệ thuật dễ có quan niệm sai lầm rằng mỗi lĩnh vực ý thức là hoàn toàn "độc lập" và sự phát triển của nó chỉ diễn ra trong phạm vi "tư tưởng thuần tuý", ở ngoài sự tác động của hiện thực xung quanh. Vì thế, "trong toàn bộ hệ tư tưởng người ta thấy con người và quan hệ của họ lộn ngược đầu xuống dưới như trong buồng tối"[2]. Những người sáng tạo ra hệ tư tưởng không biết rõ "những động lực thực sự" thúc đẩy họ. "Do đấy người đó tưởng tượng ra những động lực sai lầm hoặc chỉ có bề ngoài. Vì đấy là một quá trình tư tưởng nên người đó suy luận cả ra hình thức lẫn nội dung của nó từ tư duy thuần tuý... Người đó cho rằng những vật liệu này là sản phẩm của tư duy và không chú ý tìm tòi xem chúng có nguồn gốc nào khác xa xôi và độc lập với tư duy không"[3]. Trong *Hệ tư tưởng Đức* cũng như trong những tác phẩm về sau, Marx và Engels đã phân tích rất tài tình sự xuất hiện những hình thức sai lầm của nhận thức, do sự phân công lao động trong xã hội có giai cấp, đặc biệt là trong xã hội tư bản chủ nghĩa. Sự phân tích đó đã phát hiện ra nguồn gốc giai cấp, lịch sử, xã hội không những là của triết học duy tâm với những quan niệm về sự phát triển độc lập của tư tưởng thuần tuý mà còn của mỹ học duy tâm với quan niệm nghệ thuật "thuần tuý", "nghệ thuật vị nghệ thuật" nữa. Khi những nhà

(1) *Hệ tư tưởng Đức*, NXB Sự thật, H., 1962, tr. 26.

(2) *Hệ tư tưởng Đức*, Sđd.

(3) Engels, *Thư gửi Mêrinh*, ngày 14 - 7 - 1893.

triết học, những nhà văn tuyên bố đứng lên trên thế giới, tuyên bố tư tưởng nghệ thuật "thuần tuý" thì lời tuyên bố đó chỉ bộc lộ sự bất lực của họ đứng trước thế giới, bộc lộ thái độ phụ thuộc một cách nô lệ của họ trước những điều kiện của sự phân công lao động tư bản chủ nghĩa.

Một điều cần chú ý là : trong xã hội tư bản, nghệ thuật và lao động không phải bị tha hoá ở một mức độ ngang nhau. Người công nhân bị tha hoá là vì lao động của anh là một thứ lao động cưỡng bức, muốn có ăn thì anh phải làm cho nhà tư bản. Người công nhân trong các đồn điền cao su Nam Bộ thời Pháp thuộc đã phải lao động dưới áp lực của roi vọt và của đồng lương chết đói. "Lao động của họ trong chế độ tư bản chủ nghĩa vì thế không phải là sự thoả mãn một nhu cầu mà chỉ là một phương tiện để thoả mãn những nhu cầu của anh ta ở bên ngoài lao động" (Marx, *Bản thảo kinh tế và triết học*). Theo Kant và Schiller, trong xã hội tư bản chủ nghĩa, lao động của công nhân bị tha hoá, còn sự sáng tạo nghệ thuật vẫn hoàn toàn được tự do, không bị tha hoá. Schiller cho rằng xã hội tư bản hãy còn để lại một hòn đảo nho nhỏ cho hoạt động thẩm mỹ tự do và vui tươi của con người. Đối lập nghệ thuật với lao động, Kant và Schiller giải quyết với tinh thần phê phán sự phân công lao động dưới chế độ tư bản chủ nghĩa. Còn ở Schelling thì cách đặt vấn đề này nhằm đối lập dứt khoát giữa nghệ thuật với tất cả các hoạt động thực tiễn xã hội khác của con người. Các nhà văn lãng mạn phản động thuộc trường phái Iêna cũng đều có ảo tưởng rằng, trong lĩnh vực nghệ thuật, họ có tự do tuyệt đối. Novalis, "hoàng đế của những nhà lãng mạn chủ nghĩa", kêu gọi hãy thoát vào thế giới của nghệ thuật "tự do" : "Ai bất hạnh ở trần thế này, ai không đạt tới những gì mà mình tìm kiếm, thì hãy thoát vào thế giới của những pho sách và của nghệ thuật, vào thế giới của thiên nhiên – đấy là sự thống nhất vĩnh cửu giữa cổ đại và hiện đại – hãy sống trong giáo đường đang bị giày vò này, tiêu biểu cho một thế giới tốt đẹp hơn, sẽ tìm thấy được trong đó người yêu và người bạn, Tổ quốc và Chúa Trời"[1].

Chính do cái ảo tưởng sai lầm về sự tự do, nên các nhà văn lãng mạn chủ trương lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật". Quan niệm của họ mang

(1) *Nguyên lý mỹ học Mác - Lênin*, NXB Sự thật, H., 1961, phần I.

màu sắc duy tâm, nhưng không phải không có một tý căn cứ nào trong những điều kiện của xã hội tư bản chủ nghĩa. Do bản chất tổng hợp và tính đặc thù của nó mà sự sáng tạo nghệ thuật, so với một số hình thái hoạt động xã hội khác của con người, chịu ảnh hưởng của sự phân công lao động tư bản chủ nghĩa trong một chừng mực tương đối ít hơn. Dĩ nhiên những hoạt động sáng tạo nghệ thuật về cơ bản vẫn bị phụ thuộc vào những quy luật chung của xã hội tư bản chủ nghĩa. Nhưng, khác với những người công nhân bị cưỡng bức lao động, *người nghệ sĩ* chân chính sáng tạo không phải chỉ để kiếm sống, mà trước hết là do một yêu cầu thôi thúc bên trong. Trong bản ca khúc *Người nhạc sĩ* cũng như bài *Tranh luận về vấn đề tự do báo chí* (1842) đăng trên báo *Rênani*, Marx đã nhấn mạnh sự thôi thúc tinh thần đó, nó làm cho người nghệ sĩ tuân theo lý tưởng của mình mà sáng tạo mê say : "Nhà văn quyết không bao giờ coi tác phẩm của mình là một phương tiện... Tác phẩm của nhà văn không phải là một phương tiện cho nhà văn và cho người khác, nên nhà văn hy sinh cuộc đời mình cho sự sống còn của tác phẩm đó khi cần thiết"[(1)]. Ở một chỗ khác, Marx lại nói : "Milton sáng tác ra tập *Thiên đàng đã mất* thì giống như một con tằm nhả tơ. Đó là một biểu hiện của bản chất ông ta"[(2)]. Như vậy, người nghệ sĩ chân chính sáng tác chủ yếu và trước hết là do sự thôi thúc về tinh thần của nội tâm (tất nhiên sự thôi thúc nội tâm đó không phải là cái gì độc lập với thế giới quan, với ý thức hệ giai cấp của anh ta). Mặt khác, con người tham gia vào hoạt động sáng tạo nghệ thuật là con người toàn vẹn. Khi người nghệ sĩ sáng tạo, anh ta không chỉ suy nghĩ mà còn cảm xúc, tác phẩm nghệ thuật vì thế không thể nào tách rời cá tính và năng khiếu, tư tưởng và tình cảm của nghệ sĩ. Chính do những

---

(1) *Nguyên lý mỹ học Mác - Lênin*, NXB Sự thật, H., 1961, phần I, tr. 220.

(2) Marx – Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, NXB Sự thật, H., 1958, tr. 120. Khi trích dẫn ý kiến này của Marx thời trẻ (1842), Jean Fréville nhận xét : "Chỗ này tư tưởng của Marx hãy còn mang ít nhiều tính chất duy tâm. Nhưng nếu hiểu luận cứ đó theo một kiểu chứng minh cho thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật thì là lầm to, vì Marx không bao giờ thừa nhận thuyết đó. Nếu Marx nói nghệ thuật là một mục đích tự thân đối với người nghệ sĩ là cốt để bảo vệ cho tự do nhà văn và để chống lại chủ nghĩa trục lợi, chống lại tệ hủ hoá về tinh thần, chống lại sự nô dịch của chủ nghĩa tư bản đang đè lên nhà văn".

đặc thù đó mà sự sáng tạo nghệ thuật không thể hoàn toàn bị phụ thuộc vào quy luật sản xuất và phân công lao động tư bản chủ nghĩa. Trong lĩnh vực sáng tạo nghệ thuật, những nghệ sĩ chân chính vẫn có thể thực hiện – trong một chừng mực tối thiểu – cá tính và quyền tự do của mình[1]. Ngô Tất Tố từ Bắc Ninh ra Hà Nội vay trước của nhà Mai Lĩnh một trăm đồng và sau đó viết *Lều chõng* để trừ nợ. Sự sáng tạo nghệ thuật như thế là bị phụ thuộc vào quy luật hàng hoá tư bản chủ nghĩa. Nhưng không ai phủ nhận rằng *Lều chõng* đã ít nhiều phản ánh tâm sự, cá tính, phong cách của nhà văn. Tuy nhiên, nếu tuyệt đối hoá quyền tự do đó của nghệ thuật – như Schiller, Selling đã làm – tuyệt đối hoá những đặc thù của sự sáng tạo nghệ thuật, coi nó như là một cái gì đối lập hoàn toàn với lao động, thì đó là một điều hết sức sai lầm. Người nghệ sĩ không thể nào không bị lệ thuộc vào những quy luật tự phát của thị trường, quy luật sản xuất cạnh tranh, sự phân công lao động tư bản chủ nghĩa. Nguyên lý cơ bản mà Marx luôn luôn nhấn mạnh là : "Sản xuất tư bản chủ nghĩa phản lại một số ngành sản xuất tinh thần như nghệ thuật và thi ca"[2], xã hội tư bản chủ nghĩa đã "tước đoạt hết vẻ huy hoàng của mọi hoạt động xưa nay vẫn được xem là đáng tôn kính..., xã hội ấy cũng làm cho nhà thơ, nhà bác học trở thành người làm thuê được nó trả công" (*Tuyên ngôn của đảng Cộng sản*). Trong bài báo nổi tiếng *Tổ chức của Đảng và văn học có tính Đảng* (1905), Lênin cũng viết : "Thưa các ngài cá nhân chủ nghĩa tư sản, chúng tôi phải nói cho các ngài biết rằng những lời lẽ của các ngài về tự do tuyệt đối chẳng qua chỉ là giả dối... tự do của nhà văn, hoạ sĩ, nữ diễn viên tư sản chỉ là sự lệ thuộc được che đậy (hoặc khoác mặt nạ giả dối) vào túi tiền, vào sự mua chuộc, vào lương bổng"[3]. Marx và Engels lại còn chỉ ra rằng sự đối lập giữa lao động và nghệ thuật – mà Kant, Schiller, Hégel xem như là vĩnh viễn tuyệt đối – thực chất là chỉ diễn ra

---

(1) Khi viết chương này, chúng tôi có tham khảo cuốn *Marx - Engels và những vấn đề văn học* của Friedlander (Mátxcơva, 1962), đặc biệt là chương "Những vấn đề về mỹ học và lý luận văn học".

(2) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 105.

(3) Lênin, *Bàn về văn hoá – văn học*, NXB Văn học, H., 1977, tr. 78, 79.

trong những điều kiện lịch sử nhất định, trong những xã hội có giai cấp đối kháng, đặc biệt là trong xã hội tư sản. Sự đối lập đó sẽ mất đi trong xã hội cộng sản. Do đó, muốn thủ tiêu tình trạng đối lập giữa lao động và nghệ thuật, muốn cho lao động và các hoạt động lao động sáng tạo khác của con người có một hứng thú cao độ như hoạt động sáng tạo nghệ thuật, thì cần phải thủ tiêu gấp rút tình trạng giai cấp đối kháng.

Trên kia là những nguyên nhân xã hội, lịch sử cơ bản cắt nghĩa sự xuất hiện lý thuyết duy tâm về "nghệ thuật vị nghệ thuật". Ở mỗi nước, do những điều kiện đặc biệt của nó, lại có thể có thêm những lý do riêng. Ví dụ như còn có thể cắt nghĩa quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" trong phong trào Thơ mới lãng mạn ở nước ta bằng những lý do sau đây :

Thơ mới lãng mạn chủ yếu là tiếng nói của tiểu tư sản thành thị đã thoát ly đấu tranh chính trị. Nhưng nói chung họ vẫn có tinh thần yêu nước. Không tìm được tự do ngoài đời, họ lánh vào nghệ thuật và nuôi ảo tưởng rằng trong lĩnh vực này họ có tự do tuyệt đối. Theo họ, không dám đấu tranh chính trị mà muốn giữ cái trong sạch của mình thì chỉ còn cách trốn vào con đường văn chương. Năm 1964, nhìn lại con đường đi của các nhà thơ mới lãng mạn trước Cách mạng, thi sĩ Chế Lan Viên tâm sự : "Mỗi chúng ta ai nấy bước vào một ngõ cụt, bởi vì mỗi chúng ta đều không thấy cái sợi dây vô hình của chế độ cũ nó giật giật sau lưng mỗi người như một con rối, bởi vì không ai thấy mình theo lệnh một tên Toàn quyền hay Thống sứ, Tổng đốc hoặc Tri châu nào, nên nhiều người ngỡ mình làm nghề tự do, là mình được tự do. Và mỉa mai hơn, chúng ta còn tự huyễn hoặc mình, là mình đang làm việc cho nghệ thuật, cho Tinh thần Đất nước !"[1]. Khi các nhà thơ lãng mạn nước ta chủ trương nghệ thuật tách rời chính trị, đứng lên trên cuộc đấu tranh giai cấp, chính là họ đã bộc lộ cái nhãn quan tiểu tư sản trí thức của họ. Chỗ yếu của cái nhìn tiểu tư sản là mơ hồ về đấu tranh giai cấp. Marx đã từng nói, giai cấp tiểu tư sản "là một giai cấp trung gian, trong đó lợi ích của hai giai cấp đối lập nhau, cùng làm cho nhau cùn nhụt đi, nên họ cứ tưởng rằng mình đứng

(1) Báo *Văn nghệ*, số 3 - 4 - 1964.

trên các cuộc đối kháng giai cấp"[1]. Phát biểu về những người tiểu tư sản trí thức ở nước ta, đồng chí Lê Duẩn nhận định : "Những người tiểu tư sản trí thức thường nói đến một thứ dân chủ chung chung, một thứ dân chủ không có giai cấp, mơ hồ của tầng lớp tiểu tư sản, hợp với quyền lợi của họ"[2].

Một mặt khác, giai cấp tiểu tư sản không có hệ tư tưởng độc lập. Tư tưởng tiểu tư sản nằm trong hệ tư tưởng tư sản. Vì thế, khi các nhà thơ mới xa rời cuộc đấu tranh chính trị của giai cấp vô sản, xa rời ảnh hưởng của thế giới quan mác xít, thì lập tức họ chịu ảnh hưởng của giai cấp tư sản, phát biểu cho những quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" tư sản.

Khá đông những nhà thơ mới lãng mạn ở nước ta lại lớn lên trong các trường của đế quốc và bị bao vây bởi nền văn hoá tư sản của phương Tây. Ít hay nhiều họ đã chịu ảnh hưởng của những thứ triết học mỹ học duy tâm (Kant, Bergson, v.v.)[3]. Cho nên, không lấy gì làm khó hiểu khi thấy trong quan điểm mỹ học của họ có nhiều điểm gần gũi với quan điểm của các nhà văn Tây Âu thế kỷ XIX và thế kỷ XX.

*

* *

Do xuất hiện trong những điều kiện lịch sử - xã hội khác nhau, nên chủ nghĩa "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở mỗi nước lại có những đặc điểm riêng của nó.

Trong cuốn *Nghệ thuật và đời sống xã hội*, Plêkhanốp đã phân tích nguyên nhân làm cho Puskin ủng hộ "nghệ thuật vị nghệ thuật" (dưới thời Nicôlai Đệ nhất). Ông cũng phân tích thái độ nhóm Thi sơn ở Pháp (tiêu biểu là Théophile Gautier) đối với xã hội tư sản. Ông cho rằng quan điểm

---

(1) Marx, *Ngày 18 tháng sương mù của Lui Bônapác*, NXB Sự thật, H., 1961, tr. 62.

(2) Lê Duẩn, *Về cách mạng xã hội chủ nghĩa ở Việt Nam*, NXB Sự thật, H., 1963, tr. 16, 17.

(3) Bergson đã được Phạm Quỳnh, Lê Chí Thiệp, v.v. giới thiệu và đề cao. Thạch Lam đặc biệt giới thiệu cuốn *Tiếng cười* trên báo *Ngày nay* (số 9 - 3 - 1940).

"nghệ thuật vị nghệ thuật" của những người nghệ sĩ "đã phát sinh và được củng cố trên cơ sở mối bất hoà tuyệt vọng giữa họ với hoàn cảnh xã hội xung quanh họ". Những nhà lý luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở nước ta cũng phát biểu một số luận điểm giống như luận điểm của Théophile Gautier. Họ chủ trương nghệ thuật không cần có ích, nghệ thuật chỉ "phát dương cái đẹp" mà thôi. Họ muốn tách rời nghệ thuật với cuộc đấu tranh chính trị, đấu tranh giai cấp(1).

Tuy nhiên, lý luận của Hoài Thanh, Lưu Trọng Lư vẫn có nhiều điểm rất khác với lý luận của nhóm Thi sơn. Những nhà lý luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" Việt Nam không có một thái độ thù địch đối với những vấn đề xã hội, chính trị, không ca ngợi "cái đẹp phản xã hội". Lưu Trọng Lư ca ngợi nền "văn chương muôn đời", nhưng vẫn không phủ nhận "nền văn chương đấu tranh", "văn chương của một thời".

Các nhà lý luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" Việt Nam cũng không chủ trương như Théophile Gautier rằng nhà thơ cần phải vô tình trước cảnh vật và chỉ nên đi tìm cái đẹp tạo hình, một cái đẹp hoàn toàn hình thức chủ nghĩa. Théophile Gautier cho rằng "thi ca không những không chứng minh gì cả mà còn không thuật lại gì cả, và cái đẹp của câu thơ là ở sự hoà âm và tiết điệu của nó mà ra(2)". Các nhà thơ mới lãng mạn không nói chuyện chính trị, chuyện đấu tranh giai cấp, nhưng họ không phủ nhận nội dung của thi ca. Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Tế Hanh,... vẫn nói đến nỗi đau xót quằn quại của con người, dầu đó là con người trừu tượng, siêu hình. Có lẽ chỉ có thơ ca của Đinh Hùng, một số thơ của Hàn Mặc Tử, Bích Khê là có khuynh hướng đi vào những chuyện thần bí, điên loạn, xa lạ với cuộc đời. *Xuân thu nhã tập* đã sử dụng một lối thơ kín mít, khó hiểu, đôi khi rơi vào hình thức chủ nghĩa !

---

(1) Trong bài tựa cuốn *Mademoiselle de Maupin*, Théophile Gautier viết : "Chỉ có cái gì không có ích mới thật là đẹp". Théophile Gautier cũng viết : "Làm thơ không cần có mục đích, hay có mục đích cũng chỉ để chơi, để phát dương cái đẹp mà thôi".

(2) Plêkhanốp, *Nghệ thuật và đời sống xã hội*, NXB Văn hoá – Nghệ thuật, H., 1963, tr. 53.

Những nhà lý luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở nước ta, tuy phát biểu quan điểm tư sản về nghệ thuật, nhưng thực chất họ là những người tiểu tư sản trong một nước thuộc địa. Mặc dầu thoát ly khỏi phong trào đấu tranh chính trị của quần chúng, nhưng họ vẫn có tinh thần dân tộc. Tâm sự yêu nước, yêu dân tộc thể hiện trong thơ mới lãng mạn khá rõ. Trong cuốn *Văn chương và hành động*, Hoài Thanh cũng nói đến tình trạng đói khổ của quần chúng : "Một đám người hơn hai ngàn vạn, hoặc chen chúc trong xó nhà ẩm thấp tối tăm, bẩn thỉu nơi thành thị, hoặc ẩn náu dưới những túp lều tranh khốn khổ, rác rưởi nơi thôn quê, ăn bữa no bữa đói, kéo dài cuộc đời dở sống dở chết, chật hẹp, vất vưởng, đau thương". Rồi ông lại nói : "Làm một người dân Việt Nam ở thời kỳ bấy giờ, trên vai ta mang nặng những trách nhiệm không thể từ chối được. Trước tình thế như vậy, vòng tay đứng nhìn là một tội ác"(1).

Tinh thần dân tộc của những người đại biểu cho thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở nước ta thường chỉ biểu lộ trong phạm vi văn chương. Trong thời kỳ 1932 - 1945, nó chưa bao giờ biến thành một hành động đấu tranh chính trị, đấu tranh cách mạng.

*

* *

Các nhà văn lãng mạn tuyên bố quan điểm nghệ thuật "thuần tuý", nghệ thuật cao hơn cuộc sống, đứng lên trên cuộc sống "trần tục". Họ tưởng thế là cao đạo, nhưng thực ra lý thuyết ấy chỉ bộc lộ thái độ bất lực, thoả hiệp của họ trước thực tế chính trị đương thời. Quan niệm sai lầm và duy tâm của họ, xét về phương diện khách quan, có lợi cho giai cấp thống trị.

Không phải ngẫu nhiên mà bọn Liên minh thần thánh và nhà vua Anh đã ca ngợi Wordsworth và Southey, tặng cho họ danh hiệu "Nhà thơ quang vinh của nước Anh" ! Cũng không phải ngẫu nhiên mà bản tuyên ngôn *Tinh hoa của đạo Cơ Đốc* của Chateaubriand được lực lượng quý tộc phong kiến ủng hộ và chúng tôn y là "Người hiệp sĩ của nền đế chế Phục hưng".

---

(1) Trích theo *Hà Nội báo*, số ra ngày 29 - 4 - 1936.

Đương thời, các nhà văn lãng mạn cách mạng đã đấu tranh kiên quyết chống lại quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật". Heine đã từng phê phán rất nghiêm khắc chủ nghĩa lãng mạn phản động Đức. Byron trong bài thơ châm biếm *Những nhà thơ Anh và những nhà phê bình Tô Cách Lan* (1809) đã kịch liệt công kích quan điểm mỹ học của các nhà lãng mạn trường phái Ao hồ. Ông xem họ là những kẻ tuyên truyền cho thế lực phản động, là những kẻ tiêu biểu cho sự giả dối trong nghệ thuật. Trong những tác phẩm của mình, Byron và Shelley chủ trương văn học phải có một nội dung xã hội, nhà văn phải là một chiến sĩ đấu tranh cho chân lý.

Trong suốt giai đoạn 1930 - 1945, các nhà cách mạng đã không ngừng đấu tranh chống lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật". Hải Triều, Hải Thanh đã phê phán quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của Hoài Thanh, Lưu Trọng Lư, Lê Tràng Kiều và giành thắng lợi cho quan điểm "nghệ thuật vị nhân sinh". Tố Hữu trong bài *Dửng dưng, Tháp đổ, Tiếng hát sông Hương, Ánh sáng* (tặng tất cả các thi sĩ Việt Nam), đã phê phán thái độ thoát ly cuộc sống, chủ nghĩa định mệnh, cái nhìn bi quan, v.v. của các nhà văn lãng mạn tiêu cực. Sóng Hồng trong bài *Là thi sĩ* đăng trên báo *Cờ giải phóng* (số 18 - 1 - 1944) đã lên án chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực và kêu gọi văn nghệ sĩ hãy tham gia đấu tranh cách mạng.

Nhiệm vụ của thi ca chân chính, nhiệm vụ của người nghệ sĩ cách mạng đã được Hồ Chí Minh nêu rõ trong bài *Cảm tưởng đọc "Thiên gia thi"* :

Thơ xưa thường chuộng thiên nhiên đẹp,
Mây, gió, trăng, hoa, tuyết, núi, sông ;
Nay ở trong thơ nên có thép,
Nhà thơ cũng phải biết xung phong.

(*Nhật ký trong tù*)

Lời phát biểu của người cộng sản vĩ đại Hồ Chí Minh đã nêu rõ quan điểm của giai cấp vô sản về thi ca. Quan điểm đó xa lạ với quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của các nhà thơ mới lãng mạn.

Chương IV

CON ĐƯỜNG BẾ TẮC CỦA CHỦ NGHĨA CÁ NHÂN

Thơ mới lãng mạn ra đời mang theo một cái "Tôi" cá nhân. Trước kia trong văn học hầu như chỉ có cái "Ta", bây giờ mới có cái "Tôi". "Ngày thứ nhất – ai biết đích ngày nào – chữ Tôi xuất hiện trên thi đàn Việt Nam, nó thực bỡ ngỡ. Nó như lạc loài từ nơi đất khách. Bởi nó mang theo một quan niệm chưa từng thấy ở xứ này : quan niệm cá nhân" (Hoài Thanh, *Thi nhân Việt Nam*).

Trong xã hội phong kiến Trung Hoa và Việt Nam, cái Tôi cá nhân hầu như không có địa vị trong đời sống xã hội. Cá nhân bị hoà tan trong cái chung, trong cộng đồng. Người ta sống theo những quy phạm như "tam cương ngũ thường", "tam tòng, tứ đức", "văn dĩ tải đạo". Nhiều nhà nghiên cứu văn học đã nhắc tới tính phi ngã gần như chiếm ưu thế trong những tác phẩm văn học Việt Nam lệ thuộc ý thức hệ phong kiến. Hoài Thanh đã viết trong *Thi nhân Việt Nam* : "Một xã hội suốt mấy nghìn năm kéo dài một cuộc sống gần như không thay đổi, về hình thức cũng như về tinh thần. Triều đại tuy bao lần hưng vong, giang sơn tuy bao lần đổi chủ, song mọi biến cố về chính trị ít khi ba động đến cuộc sống của nhân dân. Từ đời này sang đời khác chỉ có bấy nhiêu tập tục, bấy nhiêu ý nghĩ, bấy nhiêu tin tưởng, cho đến những nỗi yêu ghét, vui buồn cơ hồ cũng nằm trong những khuôn khổ nhất định. Thời gian ở đây đã ngừng lại và người ta chỉ sống trong không gian".

Phong trào Thơ mới đã nói lên được "một nhu cầu lớn về tự do và về phát huy bản ngã" (Tố Hữu).

Thơ lãng mạn của Thế Lữ, Huy Thông, Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử khẳng định cái Tôi như một bản lĩnh tích cực trong cuộc sống, như một chủ thể sáng tạo, độc đáo trong nghệ thuật. Lần đầu tiên có một cái *Tôi cá thể hoá* trong cách cảm thụ thế giới và thiên nhiên. Con cò của Vương Bột trong *Đằng Vương các tự* bay lặng lẽ trong ráng chiều như một dấu chấm chuyển động chậm rãi giữa bầu trời bao la, nó như hoà tan vào thế giới vĩnh cửu, thế giới phi ngã :

Lạc hà dữ cô lộ tề phi
Thu thuỷ cộng trường thiên nhất sắc.

Còn con cò của Xuân Diệu không bay mà cánh phân vân, nó mang cái xôn xao khó hiểu riêng của Xuân Diệu :

Mây biếc về đâu bay gấp gấp
Con cò trên ruộng cánh phân vân.

(*Thơ duyên*)

Hoài Thanh nhận xét, từ con cò của Vương Bột đến con cò của Xuân Diệu "có sự cách biệt của hơn một ngàn năm và của hai thế giới". Hơn một ngàn năm vì thơ Đường thuộc thế kỷ thứ IX mà thơ mới xuất hiện trong thế kỷ XX. Thiên nhiên trong thơ Đường là một thiên nhiên chung chung, mang tính chất vĩnh cửu với thời gian. Thiên nhiên trong thơ mới lãng mạn là một thiên nhiên được cảm thụ qua cái *Tôi cá thể hoá*. Thế giới của thơ Đường là thế giới của cái Ta, của Cộng đồng, của cái Chung. Thế giới của thơ mới lãng mạn là thế giới của cái Tôi, của cái Riêng, của Cá nhân. Ta bắt gặp trong thơ Đường nhiều vầng trăng chung chung, vĩnh cửu :

Trăng vẫn năm năm sông nước giãi
Soi ai nào biết được lòng trăng
Chỉ thấy sông dài đưa nước chảy

(*Xuân giang hoa nguyệt dạ* – TRƯƠNG NHƯỢC HƯ)

Nhưng trong thơ mới thì chỉ có vầng trăng cá thể hoá : "trăng mờ thổn thức" trong thơ Lưu Trọng Lư, "vầng trăng tự ngẩn ngơ", "Trăng vú mộng của muôn đời thi sĩ" trong thơ Xuân Diệu, "Trăng nằm sóng soãi trên cành liễu - Đợi gió đông về để lả lơi" trong thơ Hàn Mặc Tử.

Sự xuất hiện cái *Tôi cá thể hoá* trong cách cảm thụ thế giới và thiên nhiên đã tạo nên những bước ngoặt trong thi pháp và tư duy thơ, làm xuất hiện nhiều phong cách nghệ thuật độc đáo. Sự sáng tạo nghệ thuật thường là của một cá nhân. Do đó sự giải phóng cái Tôi của chủ thể sáng tạo đã làm nở rộ một thời kỳ văn học với những bông hoa giàu hương sắc. Lần đầu tiên trong lịch sử văn học Việt Nam, trong có mười ba năm trời (1932 - 1945) đã xuất hiện nhiều phong cách nghệ thuật độc đáo trong thơ : "Tôi quyết rằng trong lịch sử thi ca Việt Nam chưa bao giờ có một thời đại phong phú như thời đại này. Chưa bao giờ người ta thấy xuất hiện cùng một lần một hồn thơ rộng mở như Thế Lữ, mơ màng như Lưu Trọng Lư, hùng tráng như Huy Thông, trong sáng như Nguyễn Nhược Pháp, ảo não như Huy Cận, quê mùa như Nguyễn Bính, kỳ dị như Chế Lan Viên và thiết tha, rạo rực, băn khoăn như Xuân Diệu" (*Thi nhân Việt Nam*).

Sự xuất hiện cái Tôi cá nhân, cuộc đấu tranh đòi quyền sống cho cá nhân, đòi giải phóng cá nhân đã làm xuất hiện những tác phẩm lãng mạn tiến bộ trong thơ cũng như trong văn xuôi (*Nhớ rừng* của Thế Lữ, *Nửa chừng xuân* của Khái Hưng, *Đoạn tuyệt, Đôi bạn* của Nhất Linh). Nhưng do tách rời khỏi quần chúng cách mạng nên cái Tôi cá nhân đó lại rơi ngay vào một tình trạng cô đơn không lối thoát. Với quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật", với thái độ thoát ly khỏi những vấn đề bức xúc của xã hội, với triết lý sống của chủ nghĩa cá nhân, các nhà thơ mới ngày càng đi vào con đường bế tắc. Nhà thơ Tố Hữu nhận định : "Hugo, Voltaire, Rimbaud đã thâm nhập vào nhà trường. Những trí thức trẻ ấy đã tiêu hoá tất cả những cái đó theo cách của họ và đưa đến một dòng máu mới. Với cách diễn đạt uyển chuyển hơn, họ nói về một nhu cầu lớn về tự do và phát huy bản ngã.

Nhưng họ bị cắt đứt với quần chúng, nhất là với quần chúng nông dân. Ở nơi họ có một trật tự kinh viện, đó là kinh viện Âu Tây. Nó đến từ chủ nghĩa lãng mạn Âu Tây, nhất là Pháp. Nội dung là một nội dung cá nhân. Đó là chủ nghĩa cá nhân tiểu tư sản và thực chất là tư sản"[1].

---

(1) "*Máu và hoa*" – *Con đường của nhà thơ Tố Hữu, Tác phẩm mới*, số 57, tháng 1 - 1976.

Từ việc đấu tranh cho quyền tự do của chủ thể sáng tạo, cho quyền sống của cá nhân đến việc chạy theo chủ nghĩa cá nhân tiểu tư sản và tư sản, đó là một con đường bế tắc và ngày càng đi xuống.

Hoài Thanh viết : "Đời chúng ta đã nằm trong vòng chữ Tôi. Mất bể rộng ta đi tìm bể sâu. Nhưng càng đi sâu càng lạnh... Thực chưa bao giờ thơ Việt Nam buồn và nhất là xôn xao như thế. Cùng lòng tự tôn, ta mất luôn cả cái bình yên thời trước" (*Thi nhân Việt Nam*). Các nhà thơ cổ điển luôn vươn tới sự hài hoà giữa con người với thiên nhiên, con người với xã hội. Họ chưa có nhu cầu bức bách phải tự bộc lộ mình như một cá thể tách khỏi xã hội. Ở các nhà thơ mới lãng mạn, "cái bình yên thời trước", "cái cốt cách hiên ngang" xây dựng trên sự cân bằng, hài hoà giữa cá nhân với cộng đồng không còn nữa. Giờ là thời của cái Tôi cô đơn, cách biệt, "Suốt một đời như núi đứng riêng tây". Và mỗi cái Tôi tự tìm thấy cho mình một lối thoát vào quá khứ, vào tôn giáo, vào những thế giới siêu hình. Nhìn lại một số chặng đường của các thi sĩ ta thấy rất rõ điều đó.

Thơ Thế Lữ hồi đầu còn vọng lại tiếng gầm gừ uất ức của con hổ khi nhớ lại quãng đời tự do nơi rừng thẳm và tiếng hát say mê của người khách chinh phu "Năm năm theo tiếng gọi lên đường - Tóc lộng tơi bời gió bốn phương". Nhưng đến năm 1935, nhà thơ đã thấy "trong lòng ta u tối gió mưa bay"[(1)]. Thi sĩ bắt đầu muốn quên mình đi trong những cảnh truỵ lạc say sưa. Đọc thơ Thế Lữ hồi đó, người ta có cảm tưởng như lạc vào thế giới của Baudelaire, xung quanh ồn ào những tiếng kêu rên của khoái lạc, hiện lên những tâm hồn mệt mỏi, chua xót, những cặp mắt sâu nặng sau những phút hành lạc chán chường, cay đắng (*Truỵ lạc, Đêm mưa gió*)[(2)].

Nhưng tuy sa đoạ mà vẫn băn khoăn, tiếc nuối, vẫn không tìm được lối thoát. Có lúc nhìn lại một quãng đời ngắn ngủi của mình, nhà thơ xót xa trước những sự việc thay đổi quá rõ rệt :

---

(1) *Chán nản, Ngày nay*, số 4 - 10 - 1935.

(2) "Dans "Khói huyền lên" (Monte du fumée d'ébène), Thế Lữ se rapproche d'avantage symbolisme baudelairien" (B. Đ. Ái Mỹ : *Baudelaire et les poètes Vietnamiens - Viet Nam : Couleurs et parfums*, p. 31, Edition Hồi Xuân, Huế, 1949).

Ta ngây thơ như cô gái đương xuân,
Nhưng đến nay cô ấy trải phong trần.
Đã dày dạn thấy cảnh đời thô rõ quá !
Lòng đã tắt, không còn tin tưởng nữa...[1]

Năm 1940, thơ Thế Lữ đã như "ngọn đèn dầu lu" bị ám bởi những làn "khói huyền" "ma tuý"[2].

Vũ Đình Liên bước vào làng thơ với tư cách là thi sĩ của những người nghèo khổ. Ông tự tuyên bố một cách tự hào : "Ta là thi sĩ của thân tàn ma dại". Nhưng rồi ông đã từ bỏ con đường đó. Năm 1935, người thi sĩ hiền lành và giàu lòng thương người đó đã phân trần :

Đừng oán trách ! Hỡi anh em lao khổ,
Vì mải vui mấy độ đã quên nhau...

Sau đó nhà thơ đã đi hẳn vào con đường hoài cổ (*Ông đồ, Lòng ta là những hàng thành quách cũ*). Những con đường của Chế Lan Viên (từ *Điêu tàn* đến *Vàng sao*), của Huy Cận (từ *Lửa thiêng* đến *Kinh cầu tự, Vũ trụ ca*), của Hàn Mặc Tử (từ *Gái quê* đến *Đau thương, Xuân như ý, Thượng thanh khí*,...) cũng là những con đường ngày càng đi vào ngõ cụt.

1. Những con đường thoát ly của các nhà thơ lãng mạn

Từ tuổi tráng niên, các nhà thơ mới không phải không bất bình với cuộc sống đương thời và ước mơ những hành động đẹp. Lưu Trọng Lư tâm sự : "Lớn lên, từ thâm tâm tôi ghét cay ghét đắng cuộc sống mòn mỏi cúi đầu trong cái trật tự đương thời. Tôi đã thoát mình khỏi những lễ giáo và công thức, ngấy đến cực độ cái đạo lý Khổng – Mạnh treo bày trên vách trước thềm nhà tôi, ngấy đến cực độ cái văn chương rỗng tuếch trong các nhà trường, ngấy đến cực độ cái lối sống công thức, công chức đang bao trùm ở quanh mình. Nhưng rồi thoát đâu được cái vòng luẩn quẩn"[3].

---

(1) *Truỵ lạc*, *Ngày nay*, số 26 - 7 - 1936.

(2) *Ma tuý*, *Ngày nay*, số mùa xuân, 1940.

(3) Lưu Trọng Lư, *Mùa thu lớn*, NXB Tác phẩm mới, H., 1978, tr. 17.

Không thể tìm thấy hướng đi, bởi vì họ đã bị cắt đứt khỏi phong trào cách mạng của quần chúng. Do bế tắc nên mỗi nhà thơ đều cố gắng tìm cho mình một con đường thoát ly cuộc sống. Mỗi người thoát ly một cách, nhưng đồng thời cũng là đi tìm một điểm tựa nào đấy trong cuộc đời. Nhưng càng tìm kiếm càng lạc lối, càng đi sâu vào cái Tôi lại càng cô đơn, vắng lạnh. Thế Lữ thoát lên tiên hoặc mơ ước hình ảnh người khách chinh phu "Dấn bước truân chuyên khắp hải hồ". Huy Thông đi tìm giấc mộng anh hùng trong lịch sử. Xuân Diệu mê man trong tình yêu say đắm. Thâm Tâm ấp ủ giấc mộng người ly khách. Huy Cận đi vào vũ trụ trăng sao. Còn Lưu Trọng Lư "ngoảnh mặt lại với mọi sự đau khổ", "hướng cái nhìn vào một thế giới mơ màng". Tình yêu, hạnh phúc đối với ông chỉ là "một chùm nguyện, một chùm mơ. Cả một chùm thơ, vốn là một chùm nguyện, một chùm mơ, mang nhiều tên khác nhau. Tất cả có thể nói : xuất phát từ một quan niệm rất "nai" như thế đó. Một quan niệm quay lưng lại với cuộc đời, rút vào cõi mộng, sợ những động năng, những cựa mạnh, sợ những nhát dao chĩa thẳng vào cuộc sống"(1).

Mỗi nhà thơ có một hướng thoát ly, nhưng nhìn chung cũng có mấy con đường quen thuộc.

Trốn vào tình yêu là con đường phổ biến nhất. Bất cứ nhà thơ mới nào cũng có mươi, mười lăm bài thơ tình. Thơ tình yêu ngự trị trên hầu hết các báo chí, sách vở đương thời. Chính Xuân Diệu, một thi sĩ của tình yêu, mà đã phải kêu lên : "Những giọng anh em đầy rẫy trong các văn chương ; không khí trĩu những chàng và nàng, không khéo thở thì đến chết ngạt mất !"(2).

Các nhà thơ mới thoát ly khỏi những vấn đề bức xúc của cuộc sống, nên đề tài của họ không phong phú. Ở một số thi sĩ, tình yêu là nguồn cảm hứng duy nhất. Rất nhiều bài thơ của Hàn Mặc Tử gắn liền với tên của Hoàng Cúc, Mộng Cầm, Mai Đình, Thương Thương. Lưu Trọng Lư cũng nghĩ rằng trong tác phẩm của mình có bóng dáng kiều diễm của một người đàn bà : "Quyển sách này là công trình của người đàn bà ấy !"

---

(1) Lưu Trọng Lư, *Mùa thu lớn*, Sđd, tr. 10 - 11.

(2) *Thơ ái tình*, *Ngày nay*, số ra ngày 24 - 4 - 1938.

(Tựa *Tiếng thu*). Ở một số nhà thơ mới, tình yêu không những là nguồn cảm hứng duy nhất, tình yêu còn là lẽ sống duy nhất ở đời. Vì thế nên khi tình yêu tan vỡ thì cuộc đời cũng đổ sụp tất cả. Vũ Hoàng Chương đã ôm một giấc mộng tình mười năm. Người yêu đi lấy chồng, thi sĩ chỉ còn biết khóc than thảm thiết bên bàn đèn và chiếu rượu (*Mười hai tháng sáu*).

Trong các nhà thơ mới, Xuân Diệu là người đi sâu nhất vào thế giới của yêu đương. Chính lòng say mê ân ái, "say tình đến ngắc ngư" và khát vọng sống dào dạt, mãnh liệt đã tạo ra cái thế giới nghệ thuật của riêng Xuân Diệu, cái không gian và thời gian nghệ thuật mang màu sắc Xuân Diệu. Thi sĩ quan niệm tình yêu và tuổi trẻ là "phần ngon nhất của cuộc đời", biểu hiện ý nghĩa của cuộc sống hạnh phúc trên cõi trần thế. Thơ tình yêu của Xuân Diệu chính là "bài ca sự sống" (Huy Cận). Với Xuân Diệu, yêu là một hành động sống mãnh liệt, là một cách mang lửa đến cho cái cuộc đời vốn "đìu hiu như dặm khách" :

Tôi vốn biết cuộc đời thường đạm bạc,
Nên mang theo từng suối rượu, nguồn tình ;
Đem mến yêu làm cho cảnh thêm xinh,
Cứ phong nhã để cho người bớt tục.
Để lây lửa chuyển những lòng giá đúc
Phải ấm lên vì bắt chước tôi nồng ;
Để bừng tia trong những mắt tê đông,
Và gợi nhịp khiến lòng người phải thức ;

Để giục tiếng chim của niềm rạo rực,
Để thay cánh rụng của nỗi phai tàn,
Để tươi cười mà âu yếm nhân gian,
Tôi sẵn có một mặt trời giữa ngực.

(*Chỉ ở lòng ta*)

Xuân Diệu tự nguyện làm một "chú lái khờ" vung vãi của cải cho bàn dân thiên hạ, làm những hạt "phấn thông vàng" bay sắc muôn nơi, tô đẹp cho đời. Tình yêu của ông đôi khi là một tình yêu đơn phương, có đi

nhưng chưa cần có lại. Thi sĩ trút một cơn mưa lũ "tình cảm" không hề tính toán mặc dù vẫn biết "lòng em là lá khoai" ! Thi sĩ thèm muốn "vô biên và tuyệt đích" trong tình yêu, mặc dù biết rõ "Yêu là chết ở trong lòng một ít" ! Ngọn lửa bồng bột của một cá nhân làm sao có thể sưởi ấm được một nhân gian giá lạnh, một xã hội kim tiền lừa lọc, phản trắc. Cho nên trong lĩnh vực tình yêu, thi sĩ vẫn thấy có một cái gì bất trắc, không bền vững. Cái Tôi cá nhân vừa mới ra đời đã hoá ngay thành con bướm trắng. Cuộc đời của nó mong manh nên nó rất sợ sự thay đổi. Mà sự thay đổi này, theo "triết lý của sự liên tiếp" (philosophie de la durée) của Bergson, sẽ dẫn đến sự xiêu đổ, tan tác, chia ly,... Vì thế nên nó không dám tin ở mình và cũng e ngại lòng phản trắc của mọi người :

Nắng mọc chưa tin, hoa rụng không ngờ,
Tình yêu đến, tình yêu đi, ai biết !
Trong gặp gỡ đã có mầm ly biệt :
Những vườn xưa, nay đoạn tuyệt dấu hài.
Gấp đi em, anh rất sợ ngày mai ;
Đời trôi chảy, lòng ta không vĩnh viễn...

(Giục giã)

Thấy thời gian trôi đi, nó vội vàng kêu gọi tận hưởng tình yêu, tận hưởng mọi thanh sắc của cuộc đời :

Mau đi thôi ! Mùa chưa ngả chiều hôm,
Ta muốn ôm
Cả sự sống mới bắt đầu mơn mởn ;
Ta muốn riết mây đưa và gió lượn,
Ta muốn say cánh bướm với tình yêu,
Ta muốn thâu trong một cái hôn nhiều.
Và non nước, và cây, và cỏ rạng,
Cho chuếnh choáng mùi thơm, cho đã đầy ánh sáng,
Cho no nê thanh sắc của thời tươi ;
– Hỡi xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi !

(Vội vàng)

Trong những câu thơ của Thế Lữ, Xuân Diệu, không phải không có lúc phảng phất lời kêu gọi hưởng thụ cuộc sống trần gian đầy thanh sắc, rực rỡ như một khu vườn đầy hoa thơm, trái ngọt của Ronsard, thi sĩ Pháp thời Phục hưng. Ở thế kỷ XVI, khi Ronsard kêu gọi đừng chờ đợi đến ngày mai, hãy hái đi từ ngày hôm nay những bông hoa hồng của cuộc sống[1], thì lời kêu gọi đó mang một ý nghĩa nhân đạo tiến bộ vì nó chống lại chủ nghĩa khắc kỷ và triết lý diệt dục của Nhà thờ Thiên Chúa giáo và chế độ phong kiến Trung cổ. Nhưng giữa những năm ba mươi và bốn mươi của thế kỷ XX thì lời "giục giã" yêu đương, lời kêu gọi phải sống cho mãnh liệt của Xuân Diệu lại mang một ý nghĩa mới. Xuân Diệu không bằng lòng với cuộc sống đơn điệu, tẻ nhạt, cuộc sống tù đọng trong cái "ao đời bằng phẳng" của hai cô gái buồn như hai buổi chiều đông trong *Toả nhị Kiều*. Đó là cuộc sống của đám công chức thời Pháp thuộc "Sáng vác ô đi, tối vác về", một cuộc sống cầu an, bằng phẳng, lặp đi, lặp lại :

Quanh quẩn mãi chỉ vài ba dáng điệu
Tới hay lui cũng chừng ấy mặt người

(*Quanh quẩn* – HUY CẬN)

Xuân Diệu kêu gọi chúng ta phải sống một cuộc sống có ý nghĩa, sống nồng nhiệt, say mê, phải tận hưởng cái giây phút hiện tại. Thời gian nghệ thuật trong thơ Xuân Diệu mang một sắc thái riêng, thi sĩ dồn nén quá khứ, tương lai về hiện tại và trong hiện tại, nhà thơ đặc biệt chú ý đến cái - bây - giờ :

Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối
Còn hơn buồn le lói suốt trăm năm !
Em vui đi, răng nở ánh trăng rằm
Anh hút nhuỵ của mỗi giờ tình tự

(*Giục giã*)

(1) "Vivez si m'en croyez, n'attendez à demain, Cueillez, dès aujourd'hui, les roses de la vie" (*Sonnets pour Hélène*, 1572 - 1574).

Cứ loé sáng lên phút giây rồi tắt ngấm còn hơn là kéo dài cuộc đời vô nghĩa, buồn tẻ, cuộc đời mòn mỏi, thầm lặng suốt trăm năm như ngọn đèn hạt đỗ le lói suốt canh trường !

Thời đó, Tố Hữu cũng có một lời kêu gọi tương tự đối với thanh niên :

Đi, bạn ơi, đi ! Sống đủ đầy
Sống trào sinh lực, bốc men say
Sống tung sóng gió thanh cao mới,
Sống mạnh, dù trong một phút giây.

(*Đi*)

Nhưng cái định hướng đi làm cách mạng trong thơ Tố Hữu đã quá rõ. Còn cái "phút huy hoàng" trong thơ Xuân Diệu sẽ hướng chúng ta về đâu ? Sau này anh chàng Nguyễn giang hồ, phóng túng, kẻ tôn thờ chủ nghĩa cá nhân cực đoan của André Gide trong tuỳ bút Nguyễn Tuân sẽ nói rõ hơn ý nghĩa mấy câu thơ lãng mạn. Anh muốn có tự do cá nhân, muốn tỏ ra có bản lĩnh, anh phải *khác người*, dù cái *khác* người đó đôi khi phải mua bằng một giá rất đắt. Hoặc anh là một chiến sĩ xã hội, hoặc anh là một kẻ trác táng, hoặc trắng hẳn, hoặc đen hẳn, chớ nên làm cái đám chúng nhân mờ mờ, nhạt nhạt, xam xám ở giữa !

Chủ nghĩa lãng mạn quan niệm tình yêu như một cuộc "tìm kiếm", một trò chơi ú tim giữa hai con người, trong đó mỗi người chỉ là một cá thể, một trái núi đứng riêng tây (*Xa cách*). Và khi trò chơi đuổi bắt "ú tim" kết thúc, hôn nhân bắt đầu, thì màu sắc thi vị, đắm đuối của tình yêu cũng dần dần phai nhạt. Trong cuộc khám phá lẫn nhau đó, nhà thơ như đứng ở một vị trí cao hơn hẳn và giữa thi sĩ với người yêu có một khoảng cách không thể nào với tới. Mãi mãi người yêu cũng không bao giờ hiểu được nhà thơ :

Lòng ta là một cơn mưa lũ,
Đã gặp lòng em là lá khoai,
Mưa biếc tha hồ rơi giọt ngọc,
Lá khoai không ướt đến da ngoài...

(*Nước đổ lá khoai*)

Cho nên thi sĩ không đặt nhiều hy vọng lắm ở tình yêu :

Cuộc đời cũng đìu hiu như dặm khách,
Mà tình yêu như quán trọ bên đường,
Mái tranh tàng đỡ rét một đêm sương,
Vò nước lã mát xoàng đôi buổi nắng

(*Chỉ ở lòng ta*)

Muốn tránh bơ vơ sầu tủi ngoài cuộc đời, Xuân Diệu trốn vào tình yêu. Nhưng trong cái xã hội thực dân phong kiến thì ở đâu mà chẳng có buồn tủi. Vì thế, càng trốn vào "sa mạc của tình yêu", nhà thơ càng thấy cô đơn, vắng vẻ :

Trăng sáng, trăng xa, trăng rộng quá,
Hai người nhưng chẳng bớt bơ vơ...

(*Trăng*)

Trong thơ mới lãng mạn, tình yêu đã trải qua khá nhiều chặng đường. Thế Lữ, Huy Thông trân trọng người yêu, còn gọi nàng là "cô em", đứng xa ngắm nàng như một Nhan Sắc, một cái Đẹp nghệ thuật (*Tiếng trúc tuyệt vời, Hoài xuân, Mấy vần ngây thơ*). Nhưng đến Xuân Diệu, Huy Cận, người ta đã yêu thực sự, đã thổn thức, say đắm thật. Và ở cuối chặng đường, Vũ Hoàng Chương đã nói đến cái vị chua chát của tình yêu xác thịt. Từ cái thái độ đứng xa chiêm ngưỡng của Thế Lữ, Nguyễn Nhược Pháp đến "Hãy sát đôi đầu, hãy kề đôi ngực" (Xuân Diệu), đến "Hai xác thịt lần vào nhau mê mải - Chút ngây thơ còn lại cũng vừa chôn" (Vũ Hoàng Chương) là cả một con đường đi !

Tất nhiên trong thơ mới lãng mạn có không ít những bài thơ trong trắng, yêu đời, yêu cuộc sống (*Xuân đầu, Tặng thơ* của Xuân Diệu, *Áo trắng, Đi giữa đường thơm* của Huy Cận, *Chùa Hương* của Nguyễn Nhược Pháp, *Tương tư, Hai lòng* của Nguyễn Bính,...). Trong thơ Xuân Diệu có những kỷ niệm thơ mộng, trong trắng của tình yêu hoa học trò, của những "amour platonique" (*Vì sao, Gặp gỡ, Hẹn hò, Mùa thi, Tình thứ nhất*,...) và những say đắm, nghẹn ngào, e thẹn của những giây phút "ban đầu lưu luyến ấy" :

Và nhạc phất dưới chân mừng sánh bước ;
Và tơ giăng trong lời nhỏ khơi ngòi
Tà áo mới cũng say mùi gió nước ;
Rặng my dài xao động ánh dương vui...

(*Xuân đầu*)

Tình yêu ban đầu trong thơ Huy Cận "trong như suối", phảng phất đôi chút "thần tiên", thơ mộng. Em là niềm vui, em là ánh sáng, là hương thơm, là gió biếc, là cả đất trời mang đến cho anh :

Áo trắng đơn sơ, mộng trắng trong
Hôm xưa em đến, mắt như lòng.
Nở bừng ánh sáng. Em đi đến.
Gót ngọc dồn hương, bước toả hồng...
... Em nói, anh nghe tiếng lẫn lời ;
Hồn em anh thở ở trong hơi.
Nắng thơ dệt sáng trên tà áo,
Lá nhỏ mừng vui phất cửa ngoài.

(*Áo trắng*)

Trong thơ tình yêu lãng mạn, ít có niềm vui trọn vẹn. Ngay sau những thoáng yêu đời là cả một nỗi buồn thương, da diết. Mặt khác, trong những bài thơ tình nói trên, người ta yêu căn bản cũng là vì mình. Hoặc có nhìn rộng ra đến được người yêu thì lại quên bao nhiêu người khác. Đôi tình nhân dù có quấn quýt, yêu thương nhau tha thiết, nhưng cái hình ảnh của họ ở trong thơ vẫn cô đơn bé nhỏ. Thơ tình cũng phản ánh phần nào tấn bi kịch của cái Tôi cô đơn, bế tắc trong văn học lãng mạn.

Các nhà lãng mạn mang một tâm trạng lưỡng thế, họ không chấp nhận cái hiện thực đen tối trước mắt và hướng đến một thế giới lý tưởng mơ ước. Những nhà lãng mạn cách mạng mơ ước đến một tương lai huy hoàng, xán lạn (Tố Hữu) ; còn một số nhà thơ mới lại nhớ tiếc một cái gì đã tàn tạ, đã mờ xa trong quá khứ. Có người đã đề cao, đã thi vị hoá chế độ phong kiến, coi đó là thời đại hoàng kim của kẻ sĩ. Chàng trai

bất đắc chí và truỵ lạc trong thơ Vũ Hoàng Chương đã có lúc thèm thuồng cái cảnh :

Cờ biển nhịp mơ màng
Thềm hoa son phấn đợi
Áo gấm về xênh xang...

(*Đời tàn ngõ hẹp*)

Nói chung, con đường đi về quá khứ là con đường thoát ly hiện thực đấu tranh cách mạng. Nhưng không phải câu thơ nào, bài thơ nào nói về quá khứ cũng đều là tiêu cực cả. Ngay trong lối thoát ly trong sạch này vẫn có nhiều điểm đáng nâng niu, trân trọng. Thực ra, người ta trở về quá khứ với nhiều tâm trạng phức tạp. Huy Thông muốn tìm trong lịch sử một giấc mộng anh hùng (Hạng Vũ, Kinh Kha). Chế Lan Viên quay về quá khứ để nhớ tiếc một dân tộc điêu tàn (*Trên đường về, Chiến tượng*). Vũ Đình Liên, từ một thi sĩ của "thân tàn ma dại", trở về xu hướng hoài cổ mong tìm lại chút "hồn xưa" của dân tộc :

Lòng ta là những hàng thành quách cũ,
Tự ngàn năm bỗng vẳng tiếng loa xưa

Vì thế, tuy cũng trở về quá khứ, nhưng thi sĩ giàu lòng nhân đạo ấy lại tìm đến với những kiếp người tàn tạ đáng thương. "Ông đồ chính là cái di tích tiều tuỵ đáng thương của một thời tàn"[(1)]. Mỗi năm đến mùa hoa đào nở, ông đồ lại ngồi viết thuê trên đường phố. Nhưng thời đại đổi thay nhanh chóng, dần dần không ai chú ý đến ông đồ Nho nữa :

Ông đồ vẫn ngồi đấy,
Qua đường không ai hay.
Lá vàng rơi trên giấy,
Ngoài trời mưa bụi bay.

(*Ông đồ*)

(1) Thư Vũ Đình Liên gửi cho Hoài Thanh ngày 9 - 1 - 1941.

Thế rồi cả lớp người tàn tạ ấy mất đi, để lại trong lòng thi sĩ một nỗi ngậm ngùi thương xót :

Năm nay đào lại nở,
Không thấy ông đồ xưa.
Những người muôn năm cũ,
Hồn ở đâu bây giờ ?

(Ông đồ)

Huy Cận và Nguyễn Nhược Pháp trở về quá khứ để tìm lại những "nét đẹp xưa" của dân tộc. Trong thơ Huy Cận, ta thấy những cảnh "đèo cao, quán chật, bến đò lau thưa", những đồn xa "quần quại bóng cờ", những tiếng trống "còn vọng trên lầu ải quan",... rồi những con đường hẻm độc đạo heo hút quanh sườn núi, những tiếng "tràng nhạc" của người du khách đã "khuất ngựa sau non", v.v. Nguyễn Nhược Pháp dắt ta trở về cái thời xa xưa của Sơn Tinh, Thuỷ Tinh, Mỵ Châu ; gần hơn nữa là cái thời có những cô gái mười lăm "khăn nhỏ đuôi gà", "yếm đào quần lĩnh", đi dép cong đội nón quai thao. Nguyễn Nhược Pháp làm ta yêu hơn con người Việt Nam trong quá khứ. Điều cần chú ý là nếu như cái "đẹp xưa" trong thơ Huy Cận có cái gì buồn man mác thì trong thơ Nguyễn Nhược Pháp bao giờ cũng giấu một nụ cười duyên dáng, ngộ nghĩnh (*Chùa Hương ; Sơn Tinh, Thuỷ Tinh).*

Khác với Nguyễn Nhược Pháp chỉ sống với những cảnh xưa, người xưa, Xuân Diệu luôn luôn nghĩ đến cuộc đời hiện tại của mình. Chỉ đôi khi chán nản với "cuộc thế ao tù" thì nhà thơ mới nghĩ đến việc "chiêu hồn sương quá khứ". Quá khứ, theo Xuân Diệu là một cái gì trong sạch, đẹp đẽ khác xa với thực tại hiện còn đen tối :

Ai có nhớ những thời hương phảng phất,
Hạc theo trăng, tiên còn lẫn với người...

Con đường trở về quá khứ là con đường thoát ly đấu tranh. Nhưng gạn lọc ra trong đó vẫn có những yếu tố trong sạch. Các nhà thơ cho quá khứ là một cái gì tốt đẹp hơn cuộc đời hiện tại và trở về quá khứ là trở về với bản sắc của dân tộc. Tất nhiên cả Huy Cận lẫn Nguyễn Nhược Pháp

đều hiểu một cách mơ hồ về những nét "đẹp xưa" của dân tộc. Họ không nhắc đến những trang sử vẻ vang của đất nước, họ không thấy vai trò của nhân dân trong lịch sử.

Cũng cần mở một dấu ngoặc để nói rằng cái màu sắc quá khứ trong thơ mới của chúng ta tuy có phần giống nhưng cũng có những điểm nhất định khác với "màu sắc Trung cổ" trong các tác phẩm lãng mạn phản động ở Tây Âu thế kỷ XIX. Ở đây là một con đường thoát ly, một ảo tưởng "nghệ thuật vị nghệ thuật", còn ở kia là một thái độ báo thù, muốn kéo xã hội giật lùi trở về thời phong kiến Trung cổ.

Thái độ chỉ biết ca ngợi, tiếc nuối những cái gì đã đổ nát, tàn tạ, dù mang màu sắc nào đi nữa, thì về phương diện khách quan cũng vẫn có ít nhiều tính chất tiêu cực. Chính vì thế mà các nhà văn lãng mạn cách mạng đã không ngừng đấu tranh chống lại các nhà văn lãng mạn báo thù, tiêu cực. Hugo, Byron, Shelley không kêu gọi quay về quá khứ Trung cổ. Hugo tuy có sử dụng đề tài lịch sử, nhưng ông không lý tưởng hoá thời kỳ Trung cổ, mà trái lại, ông đã vận dụng quá khứ để thẳng tay tố cáo thế lực chuyên chế và bọn phản động phong kiến. Byron cũng gọi thời Trung cổ là "thời đại kém đạo đức nhất trong tất cả các thời đại". Ngay trong những khúc ca đầu tiên của *Childe Harold*, nhà thơ lãng mạn cách mạng này đã kêu gọi hướng về tương lai, mặc dầu ông hình dung nó vẫn còn không tưởng, mơ hồ. Ở nước ta, Tố Hữu đã phê phán thái độ thoát ly vào quá khứ của các nhà thơ mới (*Tháp đổ*). Thơ Hồ Chí Minh, Tố Hữu luôn luôn nói đến tương lai, nói đến một mùa xuân cách mạng, một mặt trời cách mạng. Cái nhìn của các nhà thơ cách mạng là một cái nhìn biện chứng, cái nhìn của một giai cấp đang lên, cái nhìn của những chiến sĩ đã nắm được quy luật phát triển tất yếu của lịch sử.

Trong các con đường thoát ly, *con đường nguy hiểm nhất là trốn vào truỵ lạc* để quên lãng, để tìm những cảm giác lạ. Thơ mới đến thời kỳ này đã đi vào chặng đường chót.

Năm 1939, trong *Tinh huyết*, ta đã thấy hình ảnh "người say rượu chết nằm queo" bên đường đi. Bích Khê có lúc thi vị hoá và thanh khiết hoá cái đẹp nhục thể (*Tranh loã thể*), có lúc diễn tả những cảm giác điên cuồng,

ngất ngư trong khoái lạc, nhưng cũng có lúc gặp Baudelaire[1], tuy nói về xác thịt nhưng "gợi dục tình ít mà làm cho người ta ghê rợn đến gớm guốc cái cảnh trần truồng khả ố thì nhiều"[2]. Cùng với thơ Bích Khê, thơ Hoàng Diệp thời kỳ này cũng đậm màu sắc nhục dục (*Người sau, Phút truỵ lạc*)[3]. Năm 1940, trong thơ Thế Lữ đã có "khói huyền lên", và cũng năm đó, ta thấy Lưu Trọng Lư, ngoài Mộng và Tình lại vướng thêm Say : "Quẩy theo với rượu một vầng giai nhân"[4]. Đến Vũ Hoàng Chương thì rượu, thuốc phiện, với gái giang hồ đã trở thành một đề tài của thi ca ! Xuân Diệu, Huy Cận đã gọi thời này là "một thời thơ trên" trong văn chương : "Cái ngọn đèn dầu lạc, cái móc, cái tiêm... ngang nhiên nằm trong thơ... Nghệ sĩ... lặn hụp trong cái đê hèn, họ lại loã lồ mà ca tụng nó, để cho bọn người khác cũng lây mà mất trong sạch. Thì ra như lời Phật nói, trên cái bùn rác, người ta phủ gấm vóc lên. Có thời nào mà trong văn học ta mà trơ trẽn, loã lồ đến như thế hay không ?"[5].

Một số bài thơ của Vũ Hoàng Chương là loại thơ "trơ trẽn", "loã lồ" mà Xuân Diệu và Huy Cận đã phê phán. Những cảnh xác thịt trong thơ Vũ được bao phủ bởi một màn sương thi vị (*Tối tân hôn*). Đối với Vũ, say sưa truỵ lạc là một cách để quên lãng :

Say đi em ! Say đi em !
Say cho lơi lả ánh đèn,
Cho cung bậc ngả nghiêng, điên rồ xác thịt ;
Rượu, rượu nữa và quên, quên hết !

(*Mời say*)

Thuốc phiện được coi như một người tình nhân, một "nàng tiên má hồng nâu, giúp đôi cánh biếc dâng sầu lên khơi" !

---

(1) Nhận xét về Baudelaire, Flaubert viết : "Điều làm cho tôi bằng lòng là trong tác phẩm của anh, nghệ thuật đã chiếm ưu thế. Anh đã ca ngợi xác thịt, nhưng không yêu mến nó với phong thái buồn bã và hững hờ mà tôi vốn có thiện cảm".

(2) Hàn Mặc Tử, *Bích Khê, thi sĩ thần linh* (Tựa *Tinh huyết*).

(3) Xem báo *Đông Dương* (Sài Gòn), số 14 - 1 - 1939 và 28 - 1 - 1939.

(4) *Say*, *Hà Nội tân văn*, số 9 - 4 - 1940.

(5) *Một thời trơ trẽn*, báo *Thanh niên* (Sài Gòn), số 19, ra ngày 8 - 1 - 1944.

Người ta đi vào truỵ lạc để quên lãng một cách đầy tội lỗi, đồng thời là cũng để tìm những cảm giác nồng cháy mới lạ. Thúc Tề cho rằng nhờ "Phù dung nương" mà "cảm xúc đến ngoài cái vô tận của thời gian, ngoài cái vô biên của không gian và ngoài cái vô cùng của tình ái" ! "Ta khoái trá trong tê liệt của thể phách và trong rung động của tâm linh. Ta bất giác nhìn vào chụp đèn nghêu ngao ngâm :

Đốt nữa đi em hỡi, đốt nữa đi !
Cho tim anh tan ra thành khói cả,
Cho đêm nay suốt đời anh sa ngã,
Gục bên đèn chết lặng trong mê ly !"(1)

Đương thời, bọn thực dân phong kiến cũng không mong gì ở thanh niên nhiều hơn thế lắm ! Con đường truỵ lạc, con đường tìm cảm giác nồng cháy, mới lạ chính là con đường tự huỷ hoại, chết chóc. Không phải ngẫu nhiên mà cái bài hát cuối cùng của tập *Mây* lại là bài hát "cuồng" !

Xác bỏ trống trơ hề, trí vào điên loạn,
Say tới vô vi hề, ta đó ta ơi !

Từ con đường ca ngợi truỵ lạc, ca ngợi xác thịt của Vũ Hoàng Chương đến con đường quay lưng lại với cách mạng cũng không phải là xa lắm !

*

* *

Người ta đã thoát ly bằng nhiều con đường, nhưng ở cuối con đường nào cũng là ngõ cụt, tối om. Từ sau năm 1940, chủ nghĩa cá nhân tư sản đã đi đến bước đường cùng của nó.

Huy Cận đã có lúc buông xuôi hai tay trước Thượng đế :

Hỡi Thượng đế ! Tôi cúi đầu trả lại
Linh hồn tôi đà một kiếp đi hoang.
Sầu đã chín, xin người thôi hãy hái !
Nhận tôi đi dù địa ngục thiên đàng

(*Trình bày*)

---

(1) *Phù dung nương*, báo *Đông Dương*, số 20 - 10 - 1938.

Trước kia, trong *Lửa thiêng*, Huy Cận đau xót, quằn quại vì cuộc đời tù hãm. Nhưng đến *Kinh cầu tự, Vũ trụ ca*[1] thì nhà thơ đã đi ra ngoài cuộc đời : "Ánh sáng ! Ánh sáng ! Ngươi dâng lên thôi, chở ta tột vời ; ta cởi hết da thịt, trút hết vật chất, theo triều người lên !"(*Kinh cầu tự*).

Trong thơ Đường có sự hài hoà giữa con người và thiên nhiên, và bầu trời là khoảng không gian lồng lộng mà con người hướng tới. Nhưng trong thơ Đường, con người đứng giữa thiên và địa, còn trong thơ Huy Cận, con người bay vút lên cao, phiêu diêu trong cõi vô định và từ đó mà nhìn về nhân gian. Thi sĩ muốn "ngoảnh lưng về thế sự", "muốn nguôi sầu nhân gian" để tìm một cái vui bình yên trong đạo, trong vũ trụ (*Xuân hành, Triều nhạc, Suối, Hái ngày, Hoa đăng*). Niềm vui siêu thoát đó chắc có chịu ảnh hưởng triết lý của Đạo gia :

Ngồi xe nhật nguyệt cùng Thiên nhiên
Làm bạn đi đường về vô định...
Ta đi về đâu ta chẳng biết,
Chỉ biết trời xanh là ta say.

(*Xuân hành*)

Trong những bài thơ của *Vũ trụ ca*, Huy Cận ít nhiều gặp Tagore. Nhưng Huy Cận lại tiếp thu nhiều những nét siêu hình, trừu tượng duy tâm trong phiếm thần luận của nhà đại thi hào Ấn Độ[2]. Ông chưa tiếp

---

(1) Một số trong tập thơ *Vũ trụ ca* đã đăng rải rác trên các báo *Thanh nghị, Thanh niên* từ 1940 - 1943.

(2) Trong thơ Tagore, cái chính không phải là những rung động siêu hình về vũ trụ, Thượng đế mà là chủ nghĩa nhân văn, là Tình yêu và Cuộc sống. Bằng những khái niệm trừu tượng như Thượng đế, con người, ánh sáng, niềm vui, v.v. thơ Tagore đã dắt chúng ta trở về với con người và đất nước Ấn Độ :

Thượng đế ở xa kia
Nơi thợ cày nai lưng
Cày đất cằn sỏi cứng
Thượng đế ở cạnh người làm đường
Đang đập đá.
Thượng đế với họ cùng vất vả
Dãi nắng dầm mưa
Áo quần lấm bụi...

thu được cái bản chất tiến bộ, tích cực trong văn thơ Tagore : một chủ nghĩa yêu nước tích cực của con người hoạt động xã hội, một thái độ phê phán tố cáo hiện thực đen tối, một niềm tin hướng về tương lai. Tác phẩm Tagore cũng có chất lãng mạn, nhưng đó là chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ tiếp thu được từ Byron, Shelley, Hugo,...

Từ *Xuân như ý*, Hàn Mặc Tử đã bắt đầu tìm nguồn cảm hứng trong đạo Thiên Chúa (*Ave Maria, Đêm xuân cầu nguyện,...*). Còn Chế Lan Viên thì chắp tay cầu nguyện : "Thích Ca ! Giêsu ! Khổng Khâu ! Lão Tử ! Tôi đều thành tâm cúi đầu trước uy linh huyền diệu của các ngài" (*Vàng sao*).

Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên,...đã có lúc đề xướng lên Trường thơ Loạn. Trăng, chiêm bao và hồn là những ám ảnh ghê gớm trong thơ Hàn Mặc Tử. Trong tập *Thơ Điên* (tức *Đau thương*), *Xuân như ý*, trăng dính liền với một cái gì rất bệnh tật :

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*)

Còn hồn thì lìa khỏi xác đi tiêu dao ngoài cuộc đời (*Trút linh hồn, Biến hồn ta, Hồn là ai ? Hồn lìa khỏi xác*).

Chế Lan Viên cũng bị ám ảnh bởi trăng, và trăng trong *Điêu tàn* đã có những nét điên loạn (*Trăng điên, Tắm trăng*)[1]. Người ta hay nói đến những vầng trăng lạnh lẽo ám ảnh các nhà thơ Bình Định[2]. Nguyên nhân một phần có lẽ do cái bế tắc của Trường thơ Loạn, một phần do cái đặc biệt của thành Bình Định. Từ khi tỉnh dời đi, thành trở nên điêu tàn, dân cư xiêu lạc. Đêm khuya lên lầu Cửa Đông, nhìn ra bốn phía thấy

(1) Những bài khác như *Ngủ trong sao, Lời của mộ không, Xương vỡ máu trào,...* cũng có ít nhiều tính chất điên loạn.

(2) Yến Lan cũng nói đến trăng trong *Bến My Lăng, Con ngỗng tìm trăng* (*Đông Á tân văn*, số 19 - 10 - 1940, ký là Xuân Khai).

mênh mông toàn trăng và trăng. Xa xa, xung quanh là những tháp Chàm vắng lặng. Trước cảnh ấy, những tâm hồn bệnh tật dễ tưởng tượng ra không khí chết chóc, ma quái. Vì thế, cũng như Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên thích sống về đêm, cái ban đêm rùng rợn, ma quái như trong thơ văn Baudelaire, Edgar Poe, Mallarmé[1].

Ở Xuân Diệu, thời kỳ cuối, cái Tôi bế tắc đòi thoát ly ra ngoài bản ngã, tự huỷ diệt để tan vào trăng sao, vũ trụ[2].

Ta bá cổ những con rồng gió lớn
Không gian đâu ! Thuyền ta vượt trùng dương !
Lòng vỡ tung, ta say khướt đau thương,
Muốn đi gấp cho xương rờn tốc độ ;
Cho văng xé tay chân, cho rã riêng đầu cổ,
Mái chèo đập mau ! Ta thoát ngoài ta !
Chín con rồng ! Nổi gió để buồm xa

(*Sầu*)

Vọng Hải đài của Phạm Hầu chính là nơi chết đuối của bản ngã :

Đưa tay ta vẫy ngoài vô tận
Chẳng biết xa lòng có những ai...

Trong những năm đen tối dưới ách phát xít Nhật – Pháp, cái "tôi" cá nhân trong thơ mới đã bế tắc đến tột độ. Nó trốn vào đâu cũng không tìm được lối thoát. Cuối cùng nó sa vào truỵ lạc, mê sảng, điên loạn hoặc tìm đến Đạo, quỳ mọp trước tôn giáo, tự huỷ diệt mình để hoà tan vào cát bụi

(1) Tại Bình Định có những tháp Bánh Ít, Cánh Tiên, Dương Long, Tháp Đôi, Phốc Lốc, Thanh Trúc, Thủ Thiện, Long Triều,... cũng như tháp Pô-Xah-Inư (Nữ Vương Tranh) ở phố Hài (Pajai) mà chúng ta quen gọi là Phú Hài (hiện nay là Phú Hải) của thị xã Phan Thiết (Man Thịt). Đây là cổ tháp cuối cùng của dân tộc Chàm vào thế kỷ XIV, nơi từng in dấu chân ba nhà thơ của Trường thơ Loạn (Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê) với các bài thơ *Thi sĩ Chàm tặng Chế Bồng Hoan* của Hàn Mặc Tử ; *Nhạc, Nghệ thường, Tiếng đàn mưa* của Bích Khê ; *Trên đường về, Đệm tàn* của Chế Lan Viên. (Phạm Xuân Tuyển – *Đi tìm chân dung Hàn Mặc Tử*, tr. 141).

(2) Trong bài *Một đêm sao* (*Thanh nghị*, số 13 - 5 - 1944), Xuân Diệu cũng nói đến ý trên.

của Vũ trụ... Giữa lúc tối nguy ngập đó thì, như một tiếng sét, Cách mạng tháng Tám bùng nổ, kéo họ từ những "tháp ngà" bệnh tật, xa lắc xa lơ trở về quần chúng nhân dân. Cách mạng tháng Tám thật là một luồng gió hồi sinh đã cứu sống cả một thế hệ nhà thơ, một thế hệ người đọc đang cùng đường, bế tắc.

2. Những nhân vật cô đơn của chủ nghĩa lãng mạn

Nhân vật trung tâm của chủ nghĩa lãng mạn không điều hoà với xã hội và xã hội cũng thù địch với anh ta. *Cô độc là bệnh của chủ nghĩa lãng mạn*. Những nhân vật lãng mạn không tìm thấy vị trí của mình trong xã hội nên cảm thấy cô đơn và bơ vơ.

Childe Harold của Byron là một chàng quý tộc Anh chán hết mọi thứ trên đời, bỏ nước ra đi :

Nhà bố mẹ giống như phần mộ
và Tổ quốc trở thành nhà tù.

Mối xung đột giữa chàng và thực tế xã hội mang tính chất không thể điều hoà được. Các nhân vật của Byron có thái độ phản kháng xã hội và chỉ muốn thu mình trong *sự cô đơn kiêu hãnh*. Manfred mang mối thù với xã hội, sống cảnh cô đơn trong một dinh cơ hoang vắng, xa cách mọi người.

Chamisso, nhà văn lãng mạn người Pháp sống lưu vong ở Đức, nổi tiếng nhờ cuốn truyện *Câu chuyện kỳ diệu của Peter Schlemihl*(1). Schlemihl đã bán cái bóng của mình cho một "người mặc áo đen" tức con quỷ, để lấy một túi vàng không bao giờ vơi. Nhưng từ khi mất cái bóng, chàng bị mọi người xung quanh ghê sợ, ruồng bỏ. Không ai muốn công nhận chàng vào xã hội, kể cả người yêu của Schlemihl cũng xa lánh chàng. Schlemihl rơi vào một tình trạng bi kịch khá điển hình của nhân

(1) *Câu-chuyện kỳ diệu của Peter Schlemihl* hay *Người đánh mất cái bóng của mình* của A. Von Chamisso (1914) đã có ảnh hưởng đến truyện *Cái bóng* của Hans Christian Anderson (1847) và có thể còn ảnh hưởng đến Hoffmann và nhiều nhà văn châu Âu khác.

vật lãng mạn. Nhưng nhân vật Schlemihl của nhà văn lãng mạn tiến bộ không chịu đầu hàng xã hội tư bản. Từ khi mất cái bóng, chàng trở nên xa lạ với xã hội philixtanh (tư sản) Đức. Một hôm đoán biết tâm trạng khủng hoảng của chàng, con quỷ lại đưa ra một đề nghị mới : hắn trả lại cho chàng cái bóng và đánh đổi lấy tâm hồn của chàng (nghĩa là hắn trả lại cho Schlemihl sự hoà hợp với xã hội philixtanh và chàng chịu mất đi cái cá tính của mình). Schlemihl lần này kiên quyết chối từ, chàng ném cái túi vàng xuống vực sâu, rồi với một đôi giày nghìn dặm, chàng đi du lịch vòng quanh thế giới tìm sự yên tĩnh cho tâm hồn và ý nghĩa cuộc sống trong sự nghiên cứu thiên nhiên.

Nhân vật René của Chateaubriand cũng là một "con người thừa", một "cá nhân bị đày đoạ" của chủ nghĩa lãng mạn. Tất cả các nhân vật lãng mạn khác của Chateaubriand đều cảm thấy tâm hồn trống trải, buồn chán, cảm thấy mình bị xã hội tước quyền sống. Họ chỉ là những kẻ đi chu du tạm thời trên thế gian.

Những nhân vật lãng mạn đều sống trong một tâm trạng cô đơn buồn chán. Nhưng đối với xã hội, họ có những thái độ, phản ứng khác nhau. Tâm trạng cô đơn của họ cũng bắt nguồn từ những nguyên nhân xã hội khác nhau.

Tâm trạng cô đơn buồn chán của những nhân vật Byron "phản ánh chủ nghĩa bi quan và nỗi thất vọng của toàn bộ thế hệ trí thức dân chủ tư sản Tây Âu sau thất bại của cuộc cách mạng Pháp 1789 - 1794. Nỗi thất vọng ấy nảy sinh ra không những do các thế lực phản động chính trị còn xuất hiện vào những năm đế chế Napoléon và được tăng cường thêm vào những năm Trùng hưng, những năm hoạt động của Liên minh thần thánh ; nỗi thất vọng ấy còn là kết quả của sự mất lòng tin vào khả năng thực hiện một vương quốc lý trí mà các nhà Khai sáng đã tiên đoán và nói đến"[(1)].

Còn tâm trạng cô đơn, buồn bã của các nhân vật trong tác phẩm của những nhà văn lãng mạn phản động thì lại là tâm trạng của giai cấp quý tộc phong kiến suy tàn bị Đại cách mạng Pháp lật đổ.

---

(1) Ivasôva, *Lịch sử văn học nước ngoài thế kỷ XIX*, Mátxcơva, 1955, tập I, tr. 438.

Tâm trạng của các nhân vật lãng mạn cũng là tâm trạng của những con người sống trong *thời kỳ quá độ*, một thời kỳ mà những biến cố lịch sử xảy ra một cách quá nhanh chóng và đột ngột. Biêlinxki cho rằng chủ nghĩa lãng mạn là sản phẩm của một thời kỳ quá độ từ chủ nghĩa phong kiến lên chủ nghĩa tư bản. Chúng ta biết thời kỳ đó diễn ra một cuộc tranh chấp quyết liệt và dai dẳng giữa giai cấp tư sản và giai cấp phong kiến. Sau cuộc Cách mạng Pháp, bọn quý tộc suy tàn đi lang thang khắp châu Âu. Các giai cấp cũng phân hoá mãnh liệt. Đứng trước những biến cố đột ngột, gay gắt, cá nhân không thấy được quy luật phát triển, nó chỉ thấy trên toàn châu Âu cái gì cũng lung lay, không chắc chắn. Cái cũ thì đi qua, nhưng cái mới mà họ mong muốn, chờ đợi thì lại chưa hiện ra một cách rõ rệt. Chính đó là tâm trạng điển hình của thời kỳ quá độ. Goócki viết : "Chủ nghĩa lãng mạn như một khuynh hướng tâm lý, là sự phản ánh phức tạp và thường thường là ít hay nhiều không rõ ràng tất cả những sắc thái cảm xúc, tâm trạng bao trùm lên xã hội trong *những thời kỳ quá độ*, những âm hưởng chủ đạo của nó – sự chờ đợi một cái gì mới, mối lo âu trước cái mới, niềm khát vọng một cách vội vã, căng thẳng muốn hiểu cái mới"[1].

Cảm giác cô đơn của các nhân vật lãng mạn cũng có thể là cảm giác của những con người bị tha hoá trong xã hội tư bản chủ nghĩa. Do sự phân công lao động tư bản chủ nghĩa, do quy luật cạnh tranh, v.v. những con người trong xã hội tư bản hình như bị cô lập trong những thế giới nhỏ bé, riêng biệt, ích kỷ. Trong cuốn *Tình cảnh giai cấp công nhân ở Anh*, Engels đã nói lên một cách tài tình, đúng đắn cái tâm trạng của những đám người đi trên đường phố London : "Ngay các đám đông chen chúc ở các đường phố có một cái gì ghê tởm, một cái gì trái với bản chất con người. Hàng ức triệu con người thuộc mọi giai cấp và mọi đẳng cấp đang chen vai thích cánh nhau đó, cũng có những năng khiếu như nhau, và cũng đều khát khao hạnh phúc như nhau ư ? Ấy vậy mà họ đi bên cạnh nhau vội vã như không hề có chút gì chung với nhau, không hề có liên quan

(1) Trích theo cuốn *Lịch sử văn học nước ngoài thế kỷ XIX* của Êlidarôva và Mikhanxkaia, Mátxcơva, 1961, tr. 7.

gì với nhau... Vẻ lãnh đạm tàn nhẫn ấy, vẻ cô độc bất cận nhân tình ấy của mỗi cá nhân chỉ theo đuổi lợi ích của bản thân mình lại càng khiến người ta khó chịu bực tức, khi cái đám đông người ấy càng chen chúc trên một không gian nhỏ bé, và tuy chúng ta đã biết rằng sự cô đơn của cá nhân, sự ích kỷ hẹp hòi ấy ở đâu cũng là nguyên tắc cơ bản và phổ biến của xã hội chúng ta ngày nay, nhưng không đâu lại thấy bộc lộ một cách trắng trợn, một cách có ý thức bằng ở đám người một thành thị lớn. Sự phân hoá nhân loại thành những phần tử, mà mỗi phần tử đều có nguyên tắc sinh hoạt riêng và mục đích riêng, cái thế giới rời rạc ấy, ở đây phát triển đến cực điểm"[1]. Trên đây là nguyên nhân xã hội – lịch sử cắt nghĩa cái tâm trạng cô đơn, buồn chán của các nhân vật trong những tác phẩm văn học lãng mạn thế kỷ XIX ở Tây Âu.

Đau buồn và cô đơn cũng là tâm trạng của cái "tôi" cá nhân trong thơ mới lãng mạn. Những năm 1931-1933, đứng trước nạn khủng hoảng kinh tế và những cuộc khủng bố trắng phong trào cách mạng, tầng lớp tiểu tư sản thành thị đâm ra bi quan, hoang mang, dao động. Họ không dám tham gia đấu tranh chính trị chống đế quốc, họ thoát ly phong trào cách mạng của quần chúng, nhưng họ vẫn ôm một mối nhục nhã của những trí thức mất nước. Có thể nói, họ ấp ủ một tâm sự yêu nước.

Con người nghệ sĩ của họ cũng không thích nghi được với xã hội kim tiền cạnh tranh, ô trọc. Trong cuộc đấu tranh giai cấp và đấu tranh dân tộc gay gắt lúc bấy giờ, họ đứng lơ lửng ở giữa với cái tâm trạng cô đơn, buồn tủi trong sạch của mình.

Nói chung, dưới sự thống trị của thực dân, phong kiến và tư sản mại bản, giai cấp tiểu tư sản ngày càng bị phân hoá, đời sống của tầng lớp trí thức, văn nghệ sĩ bấp bênh, không ổn định. Những nhà văn, nhà thơ sống hoàn toàn bằng ngòi bút của mình, thường bị sa vào cảnh túng quẫn, nợ nần. Hàn Mặc Tử trong những ngày bệnh tật, thiếu thốn thuốc thang đã phải kêu lên :

---

(1) Engels, *Tình cảnh giai cấp công nhân ở Anh*, NXB Sử học, H., 1962, tập I, tr. 79 - 80.

Trời hỡi làm sao cho khỏi đói,
Gió trăng có sẵn làm sao ăn ?

(*Lang thang*)

Xuân Diệu cũng có lúc thấy :

Nỗi đời cay cực đang giơ vuốt,
Cơm áo không đùa với khách thơ.

(*Giới thiệu*)

Những năm từ 1940 trở đi là những năm cùng quẫn nhất của cuộc sống văn nghệ sĩ. Một mặt do ách phát xít nghẹt thở, một mặt khác, do sinh hoạt khó khăn nên "món hàng" văn chương cũng bị ế ẩm. Có những nhà thơ đã rơi vào cái cảnh như Tản Đà :

Có đàn con trẻ nheo nheo,
Có dăm món nợ eo sèo bên tai.

Đôi khi người thi sĩ gặp cảnh cùng quẫn, nạn đói đã đứng bên ngưỡng cửa :

Đã có lần khói bếp không lên,
Vợ ngược con xuôi túi hết tiền.
Chồng gục cả lòng trên giấy mực,
Bên ngoài mặt đất tối như đêm.
Đã có lần ốm không thuốc thang,
Ngõ cùng đâu dễ gặp thầy lang.
Thân gầy, giấy rộng tay run bút,
Vợ quạt mong chồng chóng hết trang[1].

Cuộc sống vật chất của một số nhà thơ trong những năm Đại chiến thứ hai là như vậy ; cuộc sống tinh thần của họ cũng bế tắc đến tột độ. Thoát ly phong trào cách mạng thì người nghệ sĩ không thể nào tìm được một lối thoát trong tình hình xã hội lúc bấy giờ. "Năm 1943 - 1944, ở trên cái gác Hàng Bông, tôi chạy buôn chợ đen thì không buôn được, viết văn

(1) Trần Huyền Trân, *Chợ văn chương* (1940).

thì cứ nói mãi cái buồn cũng hết chuyện, tôi ngồi giở quần áo cũ ra vá giữa một bóng chiều thu đông lạnh và héo xám như hoa khô..."[1].

Có thể nói, trong những năm trước Cách mạng, cái "tôi" cá nhân của các nhà thơ mới không có chỗ dựa, không có lối thoát, ngày càng cô đơn, bế tắc. Đó là tấn bi kịch chung của các thi sĩ lãng mạn.

*

* *

Cái "tôi" trong thơ mới trốn vào nhiều nẻo, có nhiều màu sắc phức tạp, nhưng ở đâu nó cũng buồn, chán nản, và cô đơn. Không có lối thoát, không thấy tương lai, chỉ thấy đất trời tối tăm mù mịt, cho nên thơ mới vừa cất tiếng chào đời đã buồn ngay trong bản chất.

Ngay trong thời kỳ đầu, thơ Thế Lữ cũng đã buồn, cái buồn "mênh mông", "xa vắng",... Đến Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, cái buồn ấy đã thấm thía. Thấp thoáng trong thơ một buổi nắng hè vắng lặng, nghe vọng lại một tiếng gà gáy trưa buồn rười rượi :

– Mỗi lần nắng mới hắt bên song,
Xao xác gà trưa gáy não nùng...

(*Nắng mới*)

– Tiếng gà gáy buồn nghe như máu ứa,
Chết không gian khô héo cả hồn cao.

(*Hè*)

Xuân Diệu, con người say sưa tha thiết với cuộc sống là thế mà cũng có lúc thấy :

Vàng son đương lộng lẫy buổi chiều xanh
Quay mặt lại cả lầu chiều đã vỡ !

Vũ Hoàng Chương nghe mưa rơi buồn suốt cả cuộc đời :

Mưa lùa gian gác xép,
Ngày trắng theo nhau qua.
Lá rơi đầy ngõ hẹp,
Đời hiu hiu xế tà...

(*Đời tàn ngõ hẹp*)

(1) Xuân Diệu, *Những bước đường tư tưởng của tôi*, H., 1958, tr. 17.

Cái buồn đã thấm sâu vào quan niệm thẩm mỹ của các nhà thơ mới. Chế Lan Viên, trong bài tựa chung cho *Vàng sao* và *Gai lửa*, đã hết lời ca tụng cái đẹp của hạt lệ : "Tôi tin chắc vào chân lý của hạt lệ như vào chân lý của ngọc đêm, sương sáng, muối biển, sao trời... Hạt lệ ! Những cánh hoa cho vô tận hái. Hạt lệ ! Những ngọc trai mà bể tim đau. Hạt lệ ! Những ngôi tinh lạc rơi từ một vòm trời luôn luôn khuya khoắt là bầu mắt thẳm xuống một trần gian mãi mãi gió sương, là lòng đau bát ngát của con người...". Huy Cận cũng cho rằng "cái Đẹp bao giờ cũng hơi buồn" (*Kinh Cầu tự*). Cái buồn da diết nhất, ảo não nhất là cái buồn trong *Lửa thiêng*. Ở đây cái buồn bàng bạc cả không gian, thời gian : sóng gợn tràng giang, trăng phơi đầu bãi, tiếng đìu hiu của bờ lau khóm trúc, nỗi buồn nhân thế tự ngàn xưa theo gió thổi về,...

Thực ra, các nhà thơ mới không phải hoàn toàn "không đau mà rên". Trong xã hội cũ những năm dài nô lệ, cuộc đời của họ cũng có những chuyện đau buồn. Ngay trong những ngày thơ ấu, họ đã gặp những chuyện đời không vui. Xuân Diệu là con một bà vợ bé, lấy lẽ một ông đồ Nghệ nghèo. Lên chín tuổi, thầy bỏ má, Xuân Diệu phải về ở với bà cả. Lâu lâu cậu bé lại trốn nhà qua sông về thăm má cho đỡ nhớ thương : "Một buổi chiều tôi trốn về với má ; má đang bận vội đi chợ, má cho tôi bốn đồng tiền ăn ba. Tôi ra khỏi nhà má, lê từng bước một, đi dọc theo con sông Gò Bồi mà trở về nhà thầy. Buồn quá. Tôi thấy buồn mang mang mà không hiểu được. Tôi đứng lại bên bờ sông, nhìn con sông, nhìn các rặng tre, nhìn dòng nước, nhìn mặt sông Gò Bồi nắng xiên khoai vàng úa..."[(1)].

Lưu Trọng Lư cũng là con một bà vợ bé. Bà mẹ mang một tâm sự đau buồn riêng nên đêm khuya nghe gà gáy lại khóc :

Ra đi là sự đã liều,
Mưa mai chẳng quản, nắng chiều cũng cam.

Cho đến lúc nhắm mắt, người đàn bà Việt Nam ấy vẫn còn nhắc lại hai câu ca dao buồn tủi trên[(2)].

---

(1) *Những bước đường tư tưởng của tôi*, Sđd, tr. 9.

(2) Xem : *Người mẹ*, trong cuốn *Mùa thu lớn*, tr. 12, 132.

Tuổi trẻ của Huy Cận mang theo cái buồn heo hút của một làng sơn cước cách Linh Cảm bốn cây số và cái buồn của một gia đình nhà nho phong kiến tàn tạ, có nhiều chuyện bất hoà không vui. Tế Hanh là con một ông đồ đã từng tham gia phong trào Đông Kinh nghĩa thục, sau bị thực dân quản thúc ở xã. Cho đến bây giờ nhà thơ vẫn chưa quên được cái giọng ngâm thơ trầm trầm của ông đồ nho già bất đắc chí :

Chim quyên xuống đất ăn trùn,
Anh hùng lỡ vận lên nguồn đốt than.

Những kỷ niệm đau buồn của thời thơ ấu đã để lại những ấn tượng khá sâu sắc trong tâm hồn họ. Lớn lên, khi bước chân vào nhà trường đế quốc, họ lại gặp một tiếng khóc dài trong văn học (Tản Đà, Tương Phố, Lamartine, Musset,...). Bước vào đời lại gặp cái đau buồn của xã hội, cái tủi nhục mất nước. Bản thân họ thì hoang mang bế tắc, không tìm thấy đường đi.

Cái buồn trong cuộc đời thực đã biến thành những dòng lệ trong văn chương. Nhưng những người tiểu tư sản trí thức thường hay lấy cái "tôi" nhỏ bé của mình ra để đo vũ trụ. Do phương pháp tư tưởng chủ quan duy tâm, nên khi họ đau khổ, họ cứ tưởng mình là người bị đày đoạ nhất trong xã hội. Họ không thấy rằng so với những chuyện đau buồn vì bị áp bức, bóc lột, tù đày, vì đói cơm rách áo của quần chúng, thì họ chưa phải là những người đau khổ nhất ! Tiếng thở than quá rền rĩ và ảo não của các nhà thơ mới quả có nhiều lúc đã lây đến những người khác, làm quấn bước chân của họ trên con đường đi đến đấu tranh cách mạng !

Có người cho rằng cái đau buồn của thơ mới cũng phản ánh một cách xa xôi, gián tiếp cái hiện thực của cả một xã hội, nói một cách khác nó là cái "âm bản" của cuộc sống hiện tại (thơ mới cũng có nói đến những người kỹ nữ, những người thất nghiệp, mồ côi, những "thân tàn ma dại")... Tuy nhiên, cái đau buồn thực tại của xã hội, khi đã vào đến thơ mới lại biến thành một cái gì rất mơ hồ, lãng mạn. Có khi chỉ là một cái buồn vô cớ :

Tôi buồn không hiểu vì sao tôi buồn...

(*Chiều*)

Cũng có người buồn vì một buổi chiều ly biệt ; có người buồn vì một tình yêu tan vỡ, mộng tưởng không thành ; Huy Cận buồn vì cái bao la của vũ trụ ; Huy Thông than thở cho một sự nghiệp anh hùng đã hết :

Nhưng than ôi ! Vận trời khi đã tận,
Sức lay thành, nhổ núi mà làm chi ?

(*Tiếng địch sông Ô*)

Có thể cắt nghĩa cái buồn trong thơ mới bằng nhiều nguyên nhân khác nhau, nhưng nguyên nhân chủ yếu vẫn là cái nhìn bế tắc, không có lối thoát của tầng lớp tiểu tư sản trí thức thành thị đã thoát ly đấu tranh chính trị.

Cũng ra đời với thơ mới trong một cảnh nước mất nhà tan, trong một xã hội có nhiều chuyện đau buồn, nhưng thơ ca cách mạng lại mang bản chất lạc quan. Thơ ca của Hồ Chí Minh, Tố Hữu,... đã phản ánh tinh thần đấu tranh bất khuất, cái nhìn lạc quan của giai cấp đang lên, một giai cấp có lòng tin sắt đá vào thắng lợi cuối cùng của cách mạng. Trong thơ ca cách mạng cũng có một cái "tôi" trữ tình, nhưng cái "tôi" đó đã hoà hợp với cái "ta" của quần chúng bị bóc lột :

Tôi buộc lòng tôi với mọi người,
Để tình trang trải với trăm nơi.
Để hồn tôi với bao hồn khổ,
Gần gũi nhau thêm mạnh khối đời...

(*Từ ấy*)

cho nên không cảm thấy buồn cô đơn và bơ vơ. Còn cái "tôi" tiểu tư sản trong thơ mới thì rơi vào tình trạng bi kịch, một mặt bị xã hội kim tiền hắt hủi, một mặt lại xa lìa quần chúng thành ra nó sống rất cô đơn lạc lõng.

Ở giữa mọi người mà các nhà thơ mới luôn luôn có cảm giác "ngơ ngác y như lạc giữa đời". Thế Lữ là "một kẻ bộ hành ngơ ngác" trên con đường vắng, Lưu Trọng Lư là một "con nai vàng ngơ ngác" trong rừng thu, còn Xuân Diệu thì thấy :

Tôi là con nai bị chiều đánh lưới,
Không biết đi đâu, đứng sầu bóng tối...

(*Khi chiều giăng lưới*)

Tuy nhỏ bé, cô độc, nhưng cái "tôi" trong thơ mới luôn luôn tưởng mình là tâm điểm của vũ trụ. Nó đòi hỏi cuộc đời phải hướng về nó, vỗ về an ủi nó. Nó luôn luôn có cảm tưởng như là nhân gian đã lìa xa, nên nó lo sợ rồi đâm ra hốt hoảng, trốn tránh. Các nhà thơ lãng mạn đã biến cái bơ vơ, cô đơn chủ quan của họ thành một cái gì phổ biến, khách quan của xã hội, của con người nói chung.

Huy Cận thấy con người đi "một mình lủi thủi" giữa cuộc đời :

Hồn đơn chiếc như đảo rời dặm biển,
Suốt một đời như núi đứng riêng tây.

(*Mai sau*)

Nhà thơ tìm trở về quá khứ xa xưa, nhưng trên con đường heo hút đó, có lúc nhà thơ đã thấy rợn ngợp trước cái xa vắng của thời gian, cái mênh mông của không gian vô tận :

Một chiếc linh hồn nhỏ,
Mang mang thiên cổ sầu

(*Ê chề*)

Chế Lan Viên đi trốn cái cô đơn của cuộc đời bằng một cô đơn khác muôn lần lạnh lẽo hơn :

Hãy cho tôi một tinh cầu giá lạnh,
Một vì sao trơ trọi cuối trời xa.
Để nơi ấy tháng ngày tôi lẩn tránh,
Những ưu phiền đau khổ với buồn lo

(*Những sợi tơ lòng*)

Vũ Hoàng Chương thấy mình như những đứa con"lạc loài" bị "quê hương ruồng bỏ" :

Lũ chúng ta đầu thai lầm thế kỷ
Một đôi người u uất nỗi bơ vơ.
Đời kiêu bạc không dung hồn giản dị,
Thuyền ơi thuyền ! Xin ghé bến hoang sơ.

(*Phương xa*)

Trong các nhà thơ mới, có lẽ Xuân Diệu là người cảm thấy cô đơn một cách thấm thía nhất. *Lời kỹ nữ* diễn tả cái chơi vơi ngợp lạnh của cá nhân :

– Lòng kỹ nữ cũng sầu như biển lớn
Chớ để riêng em gặp phải lòng em
– Em sợ lắm, giá băng tràn mọi nẻo
Trời đầy trăng lạnh lẽo khắp xương da...

Trước cảnh trăng gió lạnh lẽo, người kỹ nữ đáng thương đã thiết tha mời mọc khách viễn du ở lại với mình cho nhẹ bớt cô đơn. Nhưng hạnh phúc đối với nàng là một cái gì rất mong manh, nên đêm khuya, lúc tỉnh dậy, nàng hốt hoảng thấy "du khách đi, du khách đã đi rồi"... Thế là cái chỗ bấu víu, cái hy vọng cuối cùng của đời nàng đã mất. Người kỹ nữ lại tiếp tục sống những ngày cô đơn giữa cái xã hội cũ độc ác, đầy lang sói. Tâm trạng cô đơn của cá thể ấy cũng là tâm trạng của nhà thơ. Chính Xuân Diệu đã hoá thân vào người kỹ nữ, cũng như Flaubert đã hoá thân vào bà Bovary.

Những nhân vật cô đơn trong các tác phẩm văn học lãng mạn của Việt Nam có những nét gần gũi với những nhân vật cô đơn trong tác phẩm của Chateaubriand, Lamartine,... Họ không dám đấu tranh quyết liệt với xã hội đen tối như những nhân vật của Byron. Họ giữ một thái độ thụ động, trong sạch tiêu cực. Càng ngày họ càng đi xa quần chúng, nên nỗi cô đơn càng lớn hơn. Đã có lúc cái "tôi" cô đơn tự ví mình như ngọn Hy Mã Lạp Sơn đứng cao hơn cả mọi người :

Ta là Một, là Riêng, là Thứ Nhất,
Không có chi bè bạn nổi cùng ta...

Và cũng vì đứng cao quá, nên xung quanh nó chỉ còn là tuyết trắng lạnh lùng. Nhưng nó lại tự hào, kiêu hãnh vì nỗi cô đơn giá rét của mình :

Đời đã hết. Chỉ riêng ta đứng mãi
Ở nơi đây không dấu vết loài người :
Mua sạch trong bằng nỗi rét ngàn đời,
Làm kiêu hãnh giữa lặng im bất dịch[1].

(1) Trích *Hy Mã Lạp Sơn* (1935 - 1941), bài thơ chưa đăng báo của Xuân Diệu (1966).

Thường thường những người cảm thấy cô đơn là những người đang còn ham sống giữa cuộc đời. Thi sĩ cảm thấy cô đơn, lạnh lùng vì còn tha thiết với cuộc đời ấm cúng. Cái nguy nhất là đến một lúc nào đó, nó cảm thấy dửng dưng với hết thảy, cảm thấy không cần mối liên hệ nào giữa nó với cuộc đời. Đó là lúc cái "tôi" đã đi vào con đường tự huỷ diệt. Năm 1944, chịu ảnh hưởng của nhà tôn giáo Ấn Độ Khrisnamurti(1), cái "tôi" của Xuân Diệu đã đi vào con đường đó : "Ta đừng giữ cái "ta" nữa... Ta nguyện thành một đợt sóng ở giữa đại dương, một hạt bụi trong bãi cát, một cái bánh xe khi trời chuyển pháp luân... Làm gì có cái "ta" ! Đó là ảo ảnh của tuổi trẻ ; đó là nhầm lẫn của chúng sinh ham sống... (*Một đêm sao*).

(1) Khrisnamurti, một trong những nhà tôn giáo Ấn Độ cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX.

Chương V

NHỮNG MẶT TÍCH CỰC VÀ TIẾN BỘ CỦA PHONG TRÀO THƠ MỚI LÃNG MẠN

Như trên đã nói, nhìn chung phong trào Thơ mới là tiêu cực, thoát ly. Nhưng bên cạnh tính chất đó, chúng ta cũng thấy những mặt tích cực và tiến bộ, những đổi mới trong thi pháp và tư duy thơ. Nhiệm vụ của người phê bình, nghiên cứu văn học là phải chỉ ra những hạn chế của phong trào Thơ mới, nhưng đồng thời cũng phải biểu dương những tác phẩm mang tính dân tộc và giá trị nhận văn.

1. Cơ sở thực tiễn và lý luận. Quan điểm của Marx, Engels và các nhà lý luận mác xít về chủ nghĩa lãng mạn

Văn học lãng mạn Việt Nam chính là tiếng nói của tư sản dân tộc và tiểu tư sản thành thị đã thoát ly phong trào đấu tranh chính trị (trong thơ mới chủ yếu là tiếng nói của tiểu tư sản trí thức và viên chức thành thị). Đứng về hoàn cảnh lịch sử và khuynh hướng giai cấp mà nói, văn học lãng mạn Việt Nam có nhiều điểm khác với chủ nghĩa lãng mạn phản động ở Tây Âu cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX (ở Pháp vào thời kỳ từ năm 1794 đến năm 1830). Chủ nghĩa lãng mạn bảo thủ và phản động ở Tây Âu chính là tiếng nói của giai cấp quý tộc phong kiến đã suy tàn, là "thái độ phản động thứ nhất chống lại cuộc cách mạng Pháp và phong trào Khai sáng gắn liền với cuộc cách mạng đó"[(1)]. Những nhà văn lãng mạn này không những chủ trương lý thuyết duy tâm về nghệ thuật mà còn trực tiếp tham gia những phong trào chính trị chống lại cách mạng Pháp, bảo vệ quyền lợi của bọn quý tộc phong kiến suy tàn.

---

(1) Marx, *Thư gửi Engels ngày 25 tháng 3 năm 1868.*

Chateaubriand, con người mà Marx đã luôn chán ghét đến ghê tởm, là một nhà văn bảo hoàng phản động của chính phủ Bourbon. Y đã làm sứ thần ngoại giao, bộ trưởng ngoại giao, đại biểu của bọn quý tộc Pháp trong Đại hội Véronne, đại hội cuối cùng của phái Liên minh thần thánh chống lại phong trào cách mạng Tây Ban Nha !

Một số người chỉ đọc đoạn Marx viết về Chateaubriand và xem đó là toàn bộ ý kiến của các nhà kinh điển nói về chủ nghĩa lãng mạn. Sự thực không phải như thế, Marx và Engels đã nhắc đến nhiều nhà văn lãng mạn, và Chateaubriand là một trường hợp mà Marx có thái độ khá quyết liệt. Điều cần chú ý là chúng ta không thể phê phán văn học lãng mạn Việt Nam hoàn toàn giống như Marx đã phê phán văn học lãng mạn quý tộc phản động Pháp và Tây Âu thế kỷ XIX.

Trong hoàn cảnh lịch sử cụ thể ở nước ta, một nước thuộc địa, giai cấp tư sản dân tộc cũng bị đế quốc chèn ép, nên ngoài những mặt tiêu cực nó vẫn còn những mặt tích cực trong cuộc cách mạng dân tộc dân chủ. Vì vậy tiếng nói của nó trong văn học còn có những đóng góp nhất định. Còn giai cấp tiểu tư sản thành thị, bị đế quốc áp bức và bạc đãi, lại chịu ảnh hưởng của phong trào vô sản trong nước và ngoài nước, nên khá giàu tinh thần yêu nước và cách mạng. Trước năm 1930, họ đã tham gia tích cực vào những phong trào đấu tranh đòi thả Phan Bội Châu (11 - 1925) và truy điệu Phan Châu Trinh (3 - 1926).

Sau đó, một bộ phận giai cấp tiểu tư sản đã tham gia các phong trào cách mạng có tính chất xã hội chủ nghĩa của Thanh niên cách mạng đồng chí hội. Sau thời kỳ phong trào cách mạng tạm lắng xuống, từ năm 1936 họ lại tham gia các phong trào của Mặt trận Dân chủ và Mặt trận Việt Minh. Như thế là, qua các thời kỳ của cuộc cách mạng dân tộc dân chủ, những người tiểu tư sản trí thức yêu nước là bạn đồng minh của giai cấp vô sản.

Tất nhiên, tiếng nói trong thơ mới nhìn chung không phải là bộ phận tiểu tư sản giác ngộ cách mạng tham gia đấu tranh. Nhưng ở những con người tiểu tư sản thoát ly đấu tranh chính trị này, tinh thần dân tộc còn

ấm nóng. Một mặt khác tuy tiếng nói của bộ phận tiểu tư sản trong thơ mới là thuộc hệ tư tưởng tư sản, nhưng giữa nó và tư sản không phải là không có những chỗ khác nhau về mức độ biểu hiện.

Thơ mới chạy theo quan điểm tư sản, nhưng cái tâm trạng đau buồn, cô đơn lại là tâm trạng tiểu tư sản. Nhất Linh, Khái Hưng công nhận cái trật tự xã hội thực dân, phong kiến, thậm chí nhiều lúc đã tô hồng cái hiện thực đen tối đó (*Đẹp, Thanh Đức*). Còn các nhà thơ mới thì thoát ly hiện thực, cho hiện thực xã hội đó là đáng buồn, xấu xa, tẻ nhạt. Những người tiểu tư sản trí thức đã sống những ngày quẩn quại, bế tắc trong vũng lầy xã hội cũ. Như vậy, trong cách đánh giá tác phẩm của những người cầm đầu Tự lực văn đoàn (Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo) và thơ mới của Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận,... cũng cần có sự phân biệt.

Thơ mới thuộc về một hệ tư tưởng khác thơ ca cách mạng. "Không phải xa, mà có khi ngược nữa kia. Duy tâm và duy vật. Vị nghệ thuật và vị nhân sinh, siêu hình và cuộc sống. Thế là ngược chứ còn gì mà không ngược ? Có điều ngược *trí* chứ chẳng ngược *lòng*. Có lần, Tố Hữu nói cùng tôi : *Lúc ấy anh em lòng đúng mà trí lạc*.."[1]. Hệ tư tưởng thì đối lập nhau, nhưng vẫn có điểm gặp gỡ trong tâm trạng của những người tiểu tư sản trí thức một nước thuộc địa. Vì thế khi Cách mạng tháng Tám bùng nổ, hầu hết các nhà thơ mới lãng mạn có tên tuổi đều đi theo cách mạng và kháng chiến. Đó là một hiện tượng khá đặc biệt của riêng những nước thuộc địa như nước ta. Hiện nay, những nhà thơ mới chuyển mình theo cách mạng lại đóng góp một phần quan trọng trong nền văn học xã hội chủ nghĩa.

Ngoài những cơ sở *thực tiễn* nói trên, để phân tích phong trào Thơ mới, chúng ta cần rút ra những bài học *lý luận* qua thái độ đánh giá của Marx đối với chủ nghĩa lãng mạn Tây Âu thế kỷ XIX.

---

(1) Chế Lan Viên, *Mất nỗi đau riêng, được niềm vui chung*, báo *Văn nghệ*, số ra ngày 18 - 9 - 1976.

Marx dùng thuật ngữ "chủ nghĩa lãng mạn" theo một ý nghĩa rộng bao gồm các lĩnh vực văn học, sử học, kinh tế, triết học, v.v. Khi nói đến "chủ nghĩa lãng mạn", Marx và Engels thường dùng với ý nghĩa *phủ định*, chỉ những loại văn hoá có nội dung tầm thường, sai lầm, xuyên tạc và một hình thức thi vị giả tạo, khoa trương, *thần bí*. Do đó, chưa bao giờ Marx gọi Walter Scott, Byron, Shelley là những nhà văn lãng mạn. Quan niệm đầy đủ của Marx về chủ nghĩa lãng mạn được trình bày trong bức thư gửi Engels ngày 25 - 3 - 1868 : "Thái độ phản ứng thứ nhất chống lại cuộc Cách mạng Pháp và phong trào Khai sáng gắn liền với cuộc cách mạng đó, đã dĩ nhiên là lối nhìn mọi vật theo quan điểm thời Trung cổ lãng mạn, và ngay những người như Grimm(1) cũng không thoát khỏi lối nhìn đó. Thái độ phản ứng(2) thứ hai là – và như thế là phù hợp với khuynh hướng xã hội chủ nghĩa, mặc dầu các nhà bác học ấy cũng không ngờ rằng chính đó là con đường mình đang đi, – nhìn xa hơn cả thời kỳ Trung cổ, về các thời đại nguyên thuỷ của từng dân tộc. Lúc đó họ sẽ hết sức ngạc nhiên thấy cái mới nhất trong cái cũ nhất và thấy ngay cả egalitarians to a degree(3) có lẽ khiến cho Proudhon sẽ phải rùng mình".

Ở đây, rõ ràng Marx đã phân biệt hai khuynh hướng lãng mạn. Một khuynh hướng lãng mạn trong sử học và ngôn ngữ học (Grimm) đầu thế kỷ XIX chống lại cách mạng Pháp và chủ nghĩa duy lý Khai sáng dưới một màu sắc lãng mạn – lý tưởng hoá thời Trung cổ.

---

(1) *Jacob Grimm* (1785-1865) : nhà ngôn ngữ học Đức.

(2) Đáng tiếc là trong cuốn *Mác - Ăngghen - Lênin, Về văn học và nghệ thuật* (NXB Sự thật, H., 1977), bức thư trên của Marx vẫn chưa được dịch chính xác. Chữ phản ứng (réaction) chỉ trong trường hợp thứ nhất mới có tính chất phản động, trong trường hợp thứ hai lại mang ý nghĩa tiến bộ. Chữ "Phong trào Khai sáng" mà dịch là "Sự nghiệp giải phóng" thì không có ý nghĩa.

(3) Tiếng Anh trong nguyên bản có nghĩa là *những người bình đẳng đến một mức độ nào đó*.

Một khuynh hướng thứ hai trong ngôn ngữ học, nhân chủng học, chủ yếu là nửa sau thế kỷ XIX, nghiên cứu một cách sâu sắc xã hội nguyên thuỷ và tự phát tiến gần đến "khuynh hướng xã hội chủ nghĩa"(1).

Trong *Tuyên ngôn cộng sản*, Marx và Engels đã phân tích những hình thái chủ nghĩa xã hội khác nhau xuất hiện trước khi chủ nghĩa xã hội khoa học ra đời. Chủ nghĩa xã hội phong kiến và tiểu tư sản phê phán xã hội tư sản bằng cách lý tưởng hoá những hình thái xã hội của quá khứ trước chủ nghĩa tư bản. Còn chủ nghĩa xã hội của Fourrier, Owen, Saint Simon thì vượt lên trước những yếu tố của xã hội tương lai một cách không tưởng, vì lúc đó phong trào công nhân chưa trưởng thành. Giống như những hình thái khác nhau của chủ nghĩa xã hội mà các nhà kinh điển đã phân tích, những khuynh hướng lãng mạn trong sử học, văn học, nghệ thuật, v.v. đầu thế kỷ XIX cũng chia ra thành chủ nghĩa lãng mạn kiểu Chateaubriand (bảo thủ phong kiến), kiểu Sismondi và Thomas Carlyle (tiểu tư sản), kiểu Hugo và Byron (mang màu sắc chủ nghĩa xã hội không tưởng). Đó là sự phản ánh về mặt ý thức, một thời kỳ lịch sử quá độ, phức tạp, đầy mâu thuẫn, thời kỳ thắng lợi của Cách mạng tư sản Pháp và đồng thời cũng là thời kỳ sụp đổ "vương quốc lý trí" của các nhà triết học Khai sáng.

Trong thời kỳ lịch sử quá độ này, Marx và Engels nhìn thấy ở chủ nghĩa lãng mạn một mặt là "tiếng hát cáo chung" (chant de cygne) "trữ tình" đau buồn, dư âm của quá khứ đang sụp đổ, một mặt là "bản nhạc dạo đầu" cho một tương lai hãy còn mơ hồ chưa xác định. Cho nên Marx và Engels có những thái độ đánh giá rất khác nhau đối với hai khuynh hướng lãng mạn đó. Shelley, nhà lãng mạn cách mạng Anh, được Engels

---

(1) Cần chú ý rằng ý kiến của Marx về mối quan hệ giữa những công trình nghiên cứu xã hội nguyên thuỷ với chủ nghĩa xã hội là rất sâu sắc và tài tình, là vì chín năm sau khi Marx gửi thư cho Engels (1868) thì cuốn sách *Xã hội cổ đại* của Morgan ra đời, chứng minh xã hội nguyên thuỷ là xã hội cộng sản nguyên thuỷ.

Những tác phẩm của Walter Scott nửa đầu thế kỷ XIX chủ yếu thuộc khuynh hướng thứ hai, mặc dầu có sự ca ngợi thời Trung cổ dưới hình thức lãng mạn. Sự phát triển nghệ thuật của bộ lạc miền núi Ecosse trong tác phẩm của ông đi trước sự nghiên cứu khoa học về chế độ thị tộc trong những công trình của Morgan và những nhà khoa học khác nửa sau thế kỷ XIX.

gọi là "người tiên tri thiên tài" và Marx gọi là "kẻ tiên phong của chủ nghĩa xã hội". Ngược lại Marx và Engels đã phê phán rất nghiêm khắc những nhà lãng mạn phản động thời kỳ Trùng hưng ở Pháp và những đại biểu của "học phái lịch sử pháp quyền" Đức, những kẻ đã bênh vực cho bọn phong kiến quý tộc suy tàn. Thái độ đánh giá của chủ nghĩa lãng mạn của Marx - Engels luôn luôn xuất phát từ một sự nghiên cứu sâu sắc nội dung lịch sử cụ thể và vị trí khách quan của phong trào văn học đó trong cuộc đấu tranh giai cấp đương thời. Điều đặc biệt đáng chú ý là sự phân tích của Marx - Engels bao giờ cũng sinh động, cụ thể. Các nhà kinh điển mác xít không bao giờ có thái độ "vơ đũa cả nắm", đồng nhất những khuynh hướng khác nhau trong phong trào lãng mạn hoặc những tác giả khác nhau trong cùng một khuynh hướng. Ở một số nhà văn, Marx - Engels phê phán rất nghiêm khắc nội dung lãng mạn phản động, nhưng đồng thời cũng nêu lên những yếu tố dân chủ tiến bộ còn lại trong tác phẩm của họ.

Những ý kiến của Marx - Engels củng cố cho chúng ta về mặt lập trường, quan điểm, đồng thời cũng soi sáng rất nhiều cho chúng ta về mặt *phương pháp luận* trong khi đánh giá văn học lãng mạn.

Marx và Engels không những phân biệt giữa các nhà văn lãng mạn cách mạng (Shelley) và lãng mạn phản động (Chateaubriand), mà ngay trong những nhà văn, nhà khoa học có thái độ lý tưởng hoá những hình thái xã hội tiền tư bản, các nhà kinh điển cũng có thái độ phân biệt. Cũng giống như Lênin sau này trong tác phẩm *Bàn về đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn trong kinh tế,* Marx - Engels đánh giá khác nhau giữa những nhà văn lãng mạn, mà trong tác phẩm của họ, dưới màu sắc không tưởng phản động và lý tưởng tiểu tư sản ngây thơ, có ẩn giấu nhiều yếu tố phê phán tư sản có tính chất dân chủ, và một loạt nhà văn lãng mạn phản động khác mà nhiệt tình ca ngợi quá khứ của họ, không phải để bảo vệ cho quyền lợi những người sản xuất nhỏ, mà chính là để phục vụ cho Nhà thờ đạo Cơ Đốc và bọn quý tộc phong kiến. Trong cuốn *Tình cảnh giai cấp công nhân ở Anh* (1844), Engels gọi Thomas Carlyle là một nhà "lãng mạn bảo thủ", một con người phản động và ngày càng phản động hơn. Nhưng trong chủ nghĩa lãng mạn tiểu tư sản của Carlyle, Engels

cũng nhận thấy có những yếu tố phê phán có tính chất cách mạng. "Công lao của Tômax Cáclailơ là ở chỗ đã viết sách lên tiếng phản đối giai cấp tư sản... và đôi khi ông còn làm việc đó theo một phương thức cách mạng nữa"(1).

Ngay đối với những nhà lãng mạn quý tộc phản động, không phải Marx đánh giá ai cũng như ai. Marx có thái độ hoàn toàn phủ định đối với các nhà lãng mạn thời kỳ Trùng hưng. Nhưng khi đánh giá Urquhart David(2), một nhà chính trị Anh những năm năm mươi, sáu mươi của thế kỷ XIX thì Marx lại có thái độ phân biệt.

Căn cứ vào những ví dụ nêu lên ở trên, chúng ta có thể rút ra được những bài học phương pháp luận quý báu trong cách đánh giá sinh động, lịch sử - cụ thể, khoa học, khách quan, có lý có tình của các nhà kinh điển mác xít đối với chủ nghĩa lãng mạn Tây Âu thế kỷ XIX.

Bài *Verlaine và những nhà suy đồi* (1896) của Goócki cũng gợi ý cho ta nhiều về mặt phương pháp luận khi nghiên cứu những hiện tượng phức tạp như thơ ca suy đồi Pháp cuối thế kỷ XIX. Trong bài đó, Goócki đã gọi những nhà thơ "suy đồi" là những người loạn trí, những bệnh nhân thần kinh, những người vô chính phủ, v.v.

"Các nhà thơ suy đồi và trường phái của họ là một hiện tượng có hại, phản xã hội, một hiện tượng nhất thiết phải chống lại"(3). Nhưng Goócki lưu ý chúng ta một điểm : Verlaine đương thời được coi là thi sĩ vĩ đại, những vở kịch của Maurice Maeterlink vẫn được diễn trên khắp các nhà hát lớn của châu Âu, những cuốn tiểu thuyết của nhà văn Italia Annunzio được dịch ra nhiều thứ tiếng, v.v. Goócki đòi hỏi chúng ta phải cắt nghĩa

---

(1) Mác – Ăngghen, *Về văn học và nghệ thuật*, NXB Sự thật, H., 1958, tr. 280 - 281. Ở đây chúng ta lại có thêm một cơ sở lý luận để thấy rằng không thể đánh giá chủ nghĩa lãng mạn tiểu tư sản trong thơ mới – chủ nghĩa lãng mạn này tất nhiên là khác với chủ nghĩa lãng mạn tiểu tư sản của Carlyle và Sismondi – hoàn toàn giống như đánh giá chủ nghĩa lãng mạn quý tộc phản động Tây Âu (kiểu Chateaubriand).

(2) Urquhart David (1805 - 1877), nhà ngoại giao, nhà văn Anh bênh vực Thổ Nhĩ Kỳ chống lại chính sách Đông phương của chính phủ Anh, tác phẩm *Familiar words* (Những lời nói thân mật).

(3) *Goócki bàn về văn học*, tập II, NXB Văn học, H., 1970, tr. 23, 27.

sự thật lịch sử đó. Ông cho rằng không thể nào đánh giá được một cách thoả đáng các nhà thơ "suy đồi" Pháp nếu không trở lại với hoàn cảnh lịch sử Pháp vào cuối những năm bảy mươi của thế kỷ XIX. Lúc bấy giờ giai cấp tư sản đã nắm chính quyền thống trị và trở thành phản động. Những con người "trung thực" "có hoài bão vươn tới sự thực và công lý", "họ đi tìm một lối thoát ra khỏi cái cống hầm thối tha của xã hội tư sản, ra khỏi cái xã hội của những con lợn đắc thắng, của những kẻ thiển cận dần độn, ty tiện, không thừa nhận một quy luật nào ngoài bản năng sinh tồn, không thừa nhận một thứ quyền nào ngoài cái quyền của kẻ mạnh". Những nhà thơ "suy đồi" (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud) chính là những người "vốn có những dây thần kinh tế nhị hơn và một tâm hồn cao quý hơn", "lang thang đi tìm trong cuộc sống đó một góc trong sạch", nhưng rồi đã "chết đi với một tâm hồn sầu tủi đã bị giày vò vì tiếng ồn ào của một cuộc sống đớn hèn và truỵ lạc[1]". Trong bài báo nói trên, Goócki đã gọi Baudelaire là kẻ "sống trong cái ác mà lòng yêu cái thiện[2]". Goócki đã trích dẫn những bài thơ có yếu tố chống tư sản của Baudelaire và xếp ông ta vào số những nghệ sĩ đã chết "vì họ trung thực, vì họ không muốn cúi lạy trước những thần tượng, trong khi lòng họ vẫn ấp ủ những lý tưởng vĩnh hằng"[3].

Chúng ta có thể học tập được nhiều ở những bài báo của Goócki, Lunasácxki[4] viết về Baudelaire và Verlaine. Từ trước đến nay, khi nói đến hai thi sĩ này, một số nhà nghiên cứu, phê bình tư sản chỉ nhấn mạnh, tô vẽ thêm cuộc đời suy đồi, truỵ lạc (nhất là đời tư Verlaine) và gắn liền với những cái đó với tài năng của họ[5]. Nhưng Goócki cũng như Lunasácxki đã đánh giá Baudelaire và Verlaine theo một quan điểm hoàn toàn mới. Một mặt họ phê phán rất nghiêm khắc những quan điểm thẩm mỹ sai lầm, những bài thơ bệnh tật, suy đồi, nhưng mặt khác, họ chắt chiu gạn lọc những *yếu tố* chống đối tư sản, những yếu tố ít nhiều có chịu

---

(1) *Goócki bàn về văn học*, tập II, NXB Văn học, H., 1970, tr. 23, 27.

(2), (3) *Goócki bàn về văn học*, Sđd, tr. 28, 30.

(4) Viết bài phê bình Baudelaire vào năm 1930.

(5) Một số bài viết về các nhà thơ mới của Nguyễn Vĩ, Đinh Hùng,... đi theo khuynh hướng sai lầm này.

ảnh hưởng của cách mạng trong tác phẩm của hai nhà thơ Pháp. Phương pháp luận của họ nói chung có mấy điểm đáng chú ý :

Cần phải có quan điểm lịch sử, phải đặt các tác phẩm của những thi sĩ ấy vào hoàn cảnh lịch sử mà họ sống thì mới có khả năng đánh giá một cách khoa học, chính xác.

Không nên cắt nghĩa tài năng và tác phẩm của các nhà thơ bằng cuộc đời phóng đãng của họ, cũng như không nên tách rời tuyệt đối tác phẩm với đời tư của thi sĩ. Không thể nói như một nhà phê bình đồng thời là một nhà thơ Pháp : nếu chỉ đọc những sổ tay riêng tư của Baudelaire thì khi gặp ông ta trên vỉa hè, tôi sẽ đá ông ta xuống đường phố ; nhưng nếu chỉ đọc thơ Baudelaire thì gặp thi sĩ tôi sẽ kính cẩn cúi chào một tài năng lỗi lạc...

Không nên có thái độ "vơ đũa cả nắm", cần thấy được sự khác nhau về phong trào, tư tưởng, nghệ thuật giữa Baudelaire, Verlaine và những nhà thơ "suy đồi" khác của nước Pháp.

Cần chú ý một cách đầy đủ đến thái độ của họ đối với phong trào cách mạng của quần chúng. Trên cơ sở này, các nhà phê bình mác xít đã ít nhiều khen ngợi một số bài thơ có chịu ảnh hưởng phong trào cách mạng năm 1848, 1871 của Baudelaire, Verlaine, Rimbaud[1].

Cần thấy rõ tính chất phức tạp trong thế giới quan và sáng tác của họ ; cần phân biệt các thời kỳ khác nhau trong quá trình sáng tác của một nhà thơ "suy đồi".

Tất cả những bài báo và những việc làm mà chúng tôi vừa nêu lên ở trên chứng tỏ rằng những người cộng sản luôn luôn có một thái độ tiếp thu có phê phán, một thái độ "gạn đục khơi trong" đối với việc đánh giá lại nền văn học lãng mạn quá khứ.

Ở nước ta năm 1957, trong bài nói chuyện ở Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ II, đồng chí Trường Chinh phát biểu : "Đối với trào lưu

(1) Năm 1946, thay mặt cho nhóm nghị sĩ cộng sản Pháp, đồng chí George Cogniot đã lên tiếng phản kháng lại bản án mà chính phủ tư sản đã buộc cho tập *Những bông hoa tội lỗi* của Baudelaire vào năm 1857 (xem : *Lettres françaises*, số 25 - 10 - 1946).

văn nghệ lãng mạn, chúng ta không nên mạt sát, vơ đũa cả nắm, cần đi vào phân tích những dòng tiến bộ trong những thời kỳ khác nhau. Trong khi phê bình thẳng thắn và đấu tranh không nhân nhượng với những khuynh hướng bi quan, hèn yếu của chủ nghĩa cá nhân, truỵ lạc, hoặc khuynh hướng phản động dưới thời kỳ Nhật, Pháp thống trị, trong khi chống lại sự bắt chước nghệ thuật tư sản đồi truỵ của Âu Tây, chúng ta cần cố gắng tìm hiểu mọi nhân tố yêu nước và tiến bộ trong những tác phẩm lãng mạn trước đây. Cần đánh giá đúng tinh thần căm thù bọn đế quốc và vua quan, cường hào, nỗi khổ đau của người dân mất nước, sự quằn quại của tâm hồn bị bóp nghẹt, lòng khát khao một cuộc sống chân thật và tự do"[1].

2. Tinh thần dân tộc

Trong một số bài thơ mới có ấp ủ một tinh thần dân tộc, một lòng khát khao tự do. Thời kỳ đầu, tinh thần dân tộc đó chính là tiếng vọng lại xa xôi của phong trào 1930 - 1931 (chủ yếu là phong trào Yên Bái khởi nghĩa). Con hổ của Thế Lữ mang một "khối căm hờn trong cũi sắt", luôn luôn mơ ước trở lại quãng đời tự do của mình trong rừng thẳm :

Ta sống mãi trong tình thương nỗi nhớ,
Thuở tung hoành hống hách những ngày xưa,
Nhớ cảnh sơn lâm bóng cả cây già,
Với tiếng gió gào ngàn, với giọng nguồn hét núi,
Với khi thét khúc trường ca dữ dội,
Ta bước chân lên dõng dạc đường hoàng...

(*Nhớ rừng*)

Tình trạng "sa cơ, nhục nhằn, tù hãm" của con hổ trong vườn bách thú cũng là tình trạng chung của cả một dân tộc.

Trong thơ Thế Lữ còn thấp thoáng hình ảnh người khách chinh phu với lý tưởng đẹp :

---

(1) *Bàn về văn hoá nghệ thuật*, NXB Văn hoá - Nghệ thuật, H., 1963, tr. 88.

Ta là một khách chinh phu,
Dấn bước truân chuyên khắp hải hồ,
Mũ lợt bốn trời sương nắng gội,
Phong trần quen biết mặt âu lo...

(Tiếng gọi bên sông)

Con người "Chí nặng bốn phương trời nước rộng" đó đã ra đi chỉ vì "Ghét lũ vô nhân giận nỗi đời". Chúng ta rất ít được gặp chàng. Mỗi năm một lần tết đến, lúc "gần xa pháo nổ ran", mọi gia đình sum họp đầm ấm, thì ở một chốn xa xôi nào đó, ta thấy chàng :

Giũ áo phong sương trên gác trọ,
Lặng nhìn thiên hạ đón xuân sang.

Người khách "chinh phu" của Thế Lữ từ chối mọi hạnh phúc riêng, kể cả tình yêu. Có lần trên quãng đường gió bụi, chàng mê mẩn vì tiếng hát bên sông của người thiếu nữ. Nhưng rồi nghĩ đến tương lai, khách chinh phu lại gạt lệ ra đi.

Khách chinh phu là sự hài hoà giữa người trí thức mang nỗi nhục mất nước và người nghệ sĩ giang hồ say mê cái Đẹp thuần tuý, say đắm thiên nhiên trong thơ Thế Lữ. Xung quanh chàng có một thứ sương khói lãng mạn mờ ảo, đầy quyến rũ :

Năm năm theo tiếng gọi lên đường,
Tóc lộng tơi bời gió bốn phương,
Mấy lúc thẫn thờ trông trở lại
Để hồn mơ tới bạn quê hương

(Giây phút chạnh lòng)

Hình ảnh người khách chinh phu có nhiều nét rất giống Dũng, Thái, Trúc trong *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh và Quang Ngọc, Phạm Thái trong *Tiêu Sơn tráng sĩ* của Khái Hưng. Những người "anh hùng" chiến bại đó đều là bà con anh em với nhau cả. Không làm anh hùng trong cuộc đời thì làm anh hùng trong mộng tưởng. Âu cũng là một lối thoát. Đó cũng là tâm trạng của một lớp thanh niên sau khi khởi nghĩa Yên Bái, Lâm Thao bị thất bại. Họ chán đời, thoát ly, lấy triết lý "hành động để hành động"

làm triết lý sống ! Sau khi tiếng vang của phong trào cách mạng 1930 - 1931 đã nhạt dần thì thực chất người khách chinh phu đó cũng chỉ là "khách tình si" ! Một lần dọc đường trốn tránh sự lùng nã của mật thám, Dũng đã quyến rũ một ni cô, rồi một chiều vàng, trên "con đường đầy gió bụi, xa lắc xa lơ", hai bóng người bỏ chùa ra đi, mê man trong sự hành động ! (*Thế rồi một buổi chiều*). Còn Phạm Thái, sau khi đảng Tiêu Sơn tan vỡ, và đặc biệt, sau cái chết đau đớn của Quỳnh Như, hằng ngày lang thang câu cá dọc bờ sông Đáy, sống quên lãng trong cái triết lý chán chường của một khách tình si : "Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy một hồ rượu ! Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy hai con mắt mỹ nhân !" (*Tiêu Sơn tráng sĩ*).

Càng về sau, con đường xuống dốc của những khách chinh phu càng thảm hại. Tuy nhiên, lúc mới xuất hiện trong thơ Thế Lữ, con người đó đã hấp dẫn khá đông thanh niên trong một thời lịch sử[1]. Những người thất bại sau cuộc khởi nghĩa Yên Bái, tuy đã rút lui đấu tranh chính trị, tuy đã trải qua những ngày bi quan dao động, nhưng không phải trong họ không còn ít nhiều tâm sự. Họ đã tìm thấy trong cái lý tưởng mơ hồ của khách chinh phu một niềm an ủi trong những ngày dài của một cuộc đời bằng phẳng, tẻ nhạt, vô vị. Thứ lý tưởng mà Thế Lữ đưa ra vừa tầm với số thanh niên tiểu tư sản thành thị đang bế tắc lúc đó. Người ta thấy yên tâm vì mình không phải là một kẻ sống hèn, sống nhục. Đồng thời ôm ấp thứ lý tưởng mơ hồ đó cũng không đến nỗi bị tù tội và nhất là không hại đến yêu đương !

Bước vào làng thơ, Huy Thông đã mang đến một không khí mới. Thi sĩ có những ước mơ khác thường :

Tôi muốn hoá một con chim để cùng gió
Bay lên cao mơn trớn sợi mây hồng.

---

(1) Khách chinh phu tuy không phải là một chiến sĩ cách mạng nhưng vẫn được những người cách mạng có cảm tình. Một vinh quang cho thơ mới là *Nhớ rừng* đã được một số chiến sĩ cách mạng trong tù thuộc. Có cán bộ cách mạng đã dùng những bài thơ *Nhớ rừng, Tiếng gọi bên sông, Tiếng địch sông Ô,...* làm câu chuyện khơi màn để dần dần vận động thanh niên học sinh, trí thức đi theo cách mạng.

Muốn uống vào trong buồng phổi vô cùng
Tất cả ánh sáng dưới gầm trời lồng lộng.
Muốn có đôi tay vô ngần to rộng,
Để ôm ghì cả vũ trụ vào lòng tôi.

(*Trên bãi bể*)

Chính cái lòng khao khát sống một cách mạnh mẽ đó đã làm cho Huy Thông hướng đến những con người như Phan Bội Châu. *Con voi già* chính là hình ảnh của người chiến sĩ cách mạng. Voi già đã có một quãng đời tự do rất oanh liệt. Nhưng một bọn người "xấu xa và hèn nhát" đã dùng võ lực xâm chiếm "giang sơn hùng vĩ của voi già". Mang đầy thương tích trong cuộc chiến đấu thất bại, voi đầu đàn phải bỏ rừng thẳm mà đi. Nó đi, đi mãi, cho đến một hôm, thấy mình đã già yếu, voi bèn trở lại quê hương. Ở đó, voi sẽ "nhìn lại quãng đời niên thiếu anh hào" và cuối cùng sẽ "bỏ mình ở chốn núi non cao". Trên mảnh đất quê hương, trước khi chết, voi đã "thu hút sức thừa đứng dậy", "kêu lên những tiếng thảm thiết". "Tiếng kêu ầm cõi sơn lâm to lớn" đó đã vang động đến tâm hồn nhà thơ :

Tiếng gió từ núi cao cùng sông rộng,
Chào rừng xanh với vòm trời lồng lộng,
Gọi linh hồn hùng vĩ của loài voi,
Voi tưởng một mình mình biết mà thôi,
Có hay đâu gió xuyên sơn lừng lẫy,
Đã than lại lời than đau đớn ấy,
Đã khiến cho ở chốn mịt mùng xa,
Tấm lòng ta thổn thức hỡi voi già"[1]

(*Con voi già*)

Trong thơ Huy Thông cũng có phần mơ mộng yêu đương như những thi sĩ khác (*Yêu đương, Anh Nga*). Nhưng cái cảm xúc chính của thi sĩ vẫn là những giấc mộng anh hùng trong lịch sử. Nhà thơ ca ngợi Kinh Kha,

---

(1) Đoạn này chúng tôi ghi theo tác giả, trước kia trong phần trích đăng ở báo *Tân thiếu niên* bị kiểm duyệt bỏ. Đây là tám câu kết luận bản trường ca.

người tráng sĩ một sáng qua sông Dịch, ra đi không hẹn ngày trở lại. Đặc biệt, thi sĩ đã dành những lời hùng tráng, sảng khoái nhất để ca ngợi sự nghiệp anh hùng của Hạng Vũ. Ta hãy nghe Sở Bá Vương kể lại quá khứ vinh quang của mình :

Nén đau thương, Vương ngậm ngùi sẽ kể,
Niềm ngao ngán vô biên như trời bể
Ôi ! Tấm gan bền chặt như Thái Sơn
Bao nhiêu thu cay đắng chẳng hề sờn !
Ôi ! Những trận mạc khiến trời long đất lở !
Những chiến thắng tưng bừng ! Những vinh quang rực rỡ !
Ôi ! Những võ công oanh liệt chốn sa trường !
Những buổi tung hoành lăn lộn trong rừng thương
Những tướng dũng bị đầu văng trước trận... !
Nhưng than ôi ! Vận trời khi đã tận
Sức "lay thành nhổ núi" mà làm chi ? !

(Tiếng địch sông Ô)

Nghe như lời độc thoại nội tâm của Otello từ biệt sự nghiệp vinh quang của mình, trước khi bóp cổ Desdemona.

Huy Thông muốn chúng ta sống mạnh mẽ, không chịu tự huỷ hoại một cách tầm thường, Huy Thông không muốn thoát ly vào cõi tiên mộng ảo hay tôn giáo. Thi sĩ muốn nhắc lại những tình cảm lớn của những anh hùng trong lịch sử. Trong thời kỳ thoái trào, những tình cảm lớn đó có thể góp phần nhen lên ít nhiều ngọn lửa trong những tâm hồn đã nguội lạnh vì sợ hãi, nhu nhược. Thơ của Huy Thông chỉ đi tìm cái đẹp trong những anh hùng chiến bại (Hạng Vũ, Kinh Kha). Đó cũng là một biểu hiện của quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật", một quan niệm đối lập cái đẹp với cái hữu ích. Tình yêu phải đổ vỡ, tan tác, chia ly thì mới đẹp. Cũng như thế người anh hùng thổi kèn đồng thu tàn quân trên một chiến trường lặng lẽ đã tan mùi thuốc súng, người anh hùng chiến bại ấy mới đẹp. Tất nhiên, màu sắc chiến bại chủ nghĩa trong thơ Huy Thông cũng ít nhiều mang dấu vết của một thời kỳ lịch sử. Ta thấy Huy Cận đau xót : "Đồn xa quần quại bóng cờ" và Thế Lữ thở than :

Than ôi ! Thời oanh liệt nay còn đâu ?

(Nhớ rừng)

Lời than đó có lúc đã trở thành quen thuộc đối với một lớp người thời bấy giờ.

Ở trường trung học Quy Nhơn thời đó có ba học sinh yêu nước làm thơ về Chiêm Thành, một người sau này thành Uỷ viên Trung ương Đảng Cộng sản Việt Nam (Trần Quang Huy). Trong tập thơ *Điêu tàn* (1937), Chế Lan Viên muốn mượn chuyện Chiêm Thành để thổ lộ nỗi đau xót thầm kín của một người dân Việt Nam mất nước. Thi sĩ hình dung lại một thời xưa rực rỡ, huy hoàng, lúc dân tộc Chiêm Thành còn tự do, độc lập :

Đây những cảnh thái bình trong Chiêm quốc
Những cô thôn vàng nhuộm nắng chiều tươi ;
Những Chiêm nữ nhẹ nhàng quay lại ấp
Áo hồng nâu phủ phất xoã lời vui.
Đây, điện các huy hoàng trong ánh nắng
Những đền đài tuyệt mỹ dưới trời xanh
Đây, chiến thuyền nằm mơ trên sông lặng
Bầy voi thiêng trầm mặc dạo bên thành.

(*Trên đường về*)

Những cảnh đó đã ám ảnh nhà thơ trong suốt tập *Điêu tàn* (*Trên đường về, Chiến tượng, Đêm tàn, Bất diệt, Đại bàng,...*)[1]. *Chiến tượng* là bài thơ phảng phất nỗi u hoài của người dân mất nước. Con voi già của Leconte de Lisle dẫn đàn của mình qua sa mạc vắng lặng để trở về quê hương. Còn "chiến tượng" của Chế Lan Viên thì đứng ngay trên mảnh đất hoang tàn của quê hương "mắt mờ sau màn lệ", "trên lưng già chiếc bành không vắng vẻ". Bên dòng sông vắng, voi chiến già nhớ lại những chiến công oanh liệt. Nơi đây xưa là kinh thành huy hoàng, rực rỡ,... nơi đây có những sáng mai hồng, đoàn chiến tượng "oai hùng lặng lẽ, nặng nề đi" giữa tiếng hát khải hoàn vang lên như sóng dậy của đoàn quân chiến thắng... Lòng hoài niệm quá khứ đã chắp cánh cho tư tưởng nghệ thuật bay đến những chân trời xa. Mỗi lần có một ngôi sao lạc là Chiêm nương

(1) Hai bài *Đại bàng, Bất diệt* đăng ở báo *Tin văn*, số 25 - 26 năm 1936.

cảm thấy như có một linh hồn đau khổ đang về lại với nước non Chiêm Thành đổ nát, với những Tháp Chàm trầm tư trong vắng lặng :

Chiêm nương ơi, cười lên đi em hỡi !
Cho lòng anh quên một phút buồn lo !
Nhìn chi em chân trời xa vời vợi,
Nhớ chi em sầu hận nước Chàm ta ?
Này em trông một vì sao đang rụng
Hãy nghiêng mình mà tránh đi, nghe em !
Chắc có lẽ linh hồn ta lay động
Khi vội vàng trở lại nước non Chiêm

(*Đêm tàn*)

Trên đây là tất cả những gì tích cực nhất còn lại của *Điêu tàn*. Tất nhiên tinh thần dân tộc trong thơ Chế Lan Viên vẫn còn là một cái gì thầm kín, đôi khi nó lại mờ đi dưới một làn sương quá khứ, lẫn với sự tiếc nuối một thời kỳ quá vãng xa xưa. Trong tập thơ, bên cạnh những bài có phảng phất tinh thần dân tộc là những bài ca ngợi sự đổ nát và những hiện tượng ma quái, điên loạn ! Hồi đó, Chế Lan Viên đã cùng với Hàn Mặc Tử sáng lập Trường thơ Loạn (còn gọi là Trường thơ Điên mà Tuyên ngôn của trường phái là *Tựa Điêu tàn*) cùng với Yến Lan (*Giếng loạn*), Bích Khê (*Tinh huyết*), Hoàng Diệp (*Người say, Phút truỵ lạc*),... Thơ ca của họ đã vượt khỏi biên giới của chủ nghĩa lãng mạn, bước sang bờ của chủ nghĩa tượng trưng và siêu thực.

Từ năm 1940 về sau, tinh thần dân tộc trong thơ mới lại càng mờ hẳn đi. Một vài nhà thơ tìm cách lãng mạn hoá, hiện đại hoá những mối tình trong lịch sử (*Phạm Thái, Quỳnh Như ; Trần Cảnh - Lý Chiêu Hoàng* của Phan Khắc Khoan). Thảng hoặc đây đó có nói đến tinh thần dân tộc thì lại là một thứ chủ nghĩa dân tộc hẹp hòi, thiển cận. Còn lại một chút gì đó có lẽ là ở Thâm Tâm, Trần Huyền Trân, những thi sĩ có chịu ảnh hưởng ít nhiều của Văn hoá cứu quốc bí mật. Trong một số bài thơ của họ phảng phất nỗi đau buồn của người nghệ sĩ không có tự do, không có Tổ quốc (*Độc hành ca, Chiều mưa xứ Bắc* của Trần Huyền Trân, *Tống biệt hành, Can trường hành* của Thâm Tâm).

Trước kia, *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân đã trích dẫn *Tống biệt hành* của Thâm Tâm :

Đưa người ta không đưa qua sông,
Sao có tiếng sóng ở trong lòng ?
Bóng chiều không thắm không vàng vọt,
Sao đầy hoàng hôn trong mắt trong ?
Đưa người, ta chỉ đưa người ấy,
Một giã gia đình, một dửng dưng...
Ly khách ! Ly khách ! Con đường nhỏ,
Chí lớn chưa thành, bàn tay không.
Thì không bao giờ nói trở lại,
Ba năm mẹ già cũng đừng mong...

Có cái không khí lãng mạn của một buổi tiễn đưa người tráng sĩ qua sông Dịch, ra đi không hẹn ngày về ! Khách chinh phu thời trước đã biến thành người ly khách trong thơ Thâm Tâm. Ấy thế mà bài thơ này anh viết tặng một người bạn thoát ly gia đình đi hoạt động Cứu quốc[1]. *Độc hành ca* của Trần Huyền Trân cũng nhớ một người bạn lên chiến khu, u uất như nhớ một kẻ độc hành lên biên ải heo hút. Tuy nhiên, trong một vài đoạn thơ, chúng ta bắt gặp cái giọng hô hào quen thuộc từ thời kỳ *Chiêu hồn nước, Hải ngoại huyết thư* :

Cõi ngoài trăm họ muôn dân,
Sống trong rau cỏ vẫn thầm khóc than
Sao ta lỳ mãi ruột gan,
Đời ai mắt sáng hơn vàng mà mong.
Có nghe đỏ khé sông Hồng,
Sóng ngàn xưa vẫn động lòng ngàn sau.
Có nhìn bóng đá thâu thâu,
Non Lam như kể gục đầu còn thương,

(1) Trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, Thâm Tâm gia nhập quân đội và mất ở Cao Bằng trong chiến dịch Biên giới năm 1950.

Có nhìn thóc giống vất vương,
Giếng khô mặt đất cây vườn trụi hoa.
Có nhìn trái rụng hương sa,
Cốt muôn trẻ đắp muôn già càng cao...

Không phải ngẫu nhiên mà Trần Huyền Trân đã viết nhiều bài ca dao hô hào đánh đuổi Nhật trên báo *Cứu quốc*, *Cờ giải phóng* (ký tên Đỗ Quyên) thời tiền khởi nghĩa. Nhìn chung lại, tinh thần dân tộc trong thơ mới còn bị hạn chế. Không một nhà thơ mới nào dám trực tiếp đánh vào đế quốc, kẻ thù số một của dân tộc. Lòng yêu nước của họ thường mang tính chất thất bại chủ nghĩa. Không phải là ngẫu nhiên mà Huy Thông, Lưu Trọng Lư, Hàn Mặc Tử,... đều có cảm tình với Phan Bội Châu. Huy Thông viết *Con voi già* để ca ngợi chiến sĩ lão thành yêu nước. Hàn Mặc Tử cũng tìm ra Huế thăm Phan Sào Nam và viết bài *Đêm khuya tự tình với sông Hương* để tâm sự với "Ông già bến Ngự" :

Này thử hỏi thuyền nan thả lá,
Thuyền ai đây nấn ná bấy lâu.
Mặc ai khanh tướng công hầu,
Không thèm chung đỉnh lưng bầu gió trăng.
Sao trời đất đãi đằng ra thế,
Sao nỡa nguồn chớp bể luôn đêm.
Trong thành yến ẩm vui thêm,
Tiếng ca lanh lảnh lọt rèm, rèm thưa...
Sao trai gái đi về trong mộng,
Mà sông Hương chẳng động niềm riêng ?
Trong thành để lạnh hương nguyền,
Tiếng gà gáy nguyệt láng giềng còn say[1]

Tâm sự yêu nước của các nhà thơ mới chắc có những điểm gặp gỡ với tâm sự của ông già Phan Sào Nam trong những ngày bị quản thúc ở bến Ngự.

---

(1) Hàn Mặc Tử, *Đêm khuya tự tình với sông Hương* (Kính tặng cụ Phan Sào Nam), *Công luận*, số 2 - 3, năm 1935.

Không phải ngẫu nhiên mà có lúc Tố Hữu, nhà thơ vô sản ít nhiều gặp gỡ Thế Lữ (*Nhớ rừng*), Huy Thông (*Tiếng địch sông Ô*), Chế Lan Viên (*Trên đường về*),...Tố Hữu nói : "Trong tâm hồn của các anh lúc đó, tôi tìm thấy những nỗi băn khoăn đau buồn của những người cùng thế hệ, đòi hỏi tự do, ước mơ hạnh phúc, tuy các anh chưa tìm thấy lối ra và nhiều khi rơi vào chán nản"[1]. Người chiến sĩ cách mạng tất nhiên đặt vấn đề dân tộc độc lập một cách rõ ràng hơn, bức thiết hơn. Trong thơ mới lãng mạn, tinh thần dân tộc chỉ là một tâm sự thầm kín, một lý tưởng đẹp nhưng còn mơ hồ, hay như nhận định của đồng chí Trường Chinh, "một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa". Còn trong thơ ca cách mạng, tinh thần dân tộc mang tính chất của một hành động đấu tranh, một niềm tin tất thắng. Đây là một tinh thần dân tộc chân chính kết hợp với chủ nghĩa quốc tế vô sản cao cả. Nhưng chỗ gặp nhau giữa các nhà thơ cách mạng và một số nhà thơ lãng mạn yêu nước vẫn là lòng khao khát tự do của những người dân trong một nước nô lệ.

*

* *

Một biểu hiện rõ nét của tinh thần dân tộc trong thơ mới là lòng yêu thương tiếng Việt. Cách đây hơn ba mươi năm, ngôn ngữ chính thống là tiếng Pháp. Một số người Việt Nam đã chuyên viết văn Pháp, làm thơ Pháp : Nguyễn Tiến Lãng, Phạm Văn Ký, Trần Văn Tùng,... Tiếng Việt lúc bấy giờ bị khinh rẻ như một nàng hầu. Nhưng các nhà thơ mới đã bảo vệ tiếng Việt, làm giàu cho tiếng Việt.

Trong buổi nói chuyện với sinh viên đại học ngày 4 - 2 - 1945, Xuân Diệu đã hô hào "sinh viên phải có lòng yêu thương quốc văn". Thi sĩ kể câu chuyện về một người bạn có hai mẹ. Người mẹ lớn, vợ cả của thầy anh ta, có rất nhiều oai quyền. Nhưng anh ta đã dành cái phần thương yêu nhất, âu yếm nhất cho người mẹ nhỏ là vợ bé sinh ra anh ta. "Cái phần ấy lắm khi anh phải che giấu đi, không dám cho mẹ lớn anh trông thấy ; nhưng càng che giấu lại càng thắm thiết, càng lấp vùi lại càng nóng hổi,

---

(1) *Nghiên cứu văn học*, số 4 - 1963.

càng chặt đẽo lại càng nảy lộc đâm chồi". Cái tình thương yêu mẹ đẻ đó chính là lòng yêu tiếng Việt : "Văn quốc ngữ là một thứ văn hoang, nên anh em mới phải càng vun xới. Phải chăm nom cho nó kẻo nó héo hắt rụng tàn. Anh em đi chơi, anh em đi học, anh em không nghe tiếng quốc ngữ nó kêu gọi anh em hay sao ? Anh em không nghe tiếng mẹ đẻ gọi hay sao ? Anh em nỡ nào mà hững hờ cho được ?" (*Thanh niên với quốc văn*).

Trước Cách mạng, Huy Cận cũng có bài thơ ca ngợi ngôn ngữ dân tộc. Nhà thơ nghe trong tiếng ru Việt Nam có cả lòng yêu thương của một bà mẹ hiền hậu và lòng yêu thương của đất nước cha ông :

Nằm trong tiếng nói yêu thương,
Nằm trong tiếng Việt vấn vương một đời.
Sơ sinh lòng mẹ đưa nôi,
Hồn thiêng đất nước cũng ngồi bên con.
Tháng ngày con mẹ lớn khôn,
Yêu thơ, thơ kể lại hồn ông cha.
Đời bao tâm sự thiết tha,
Nói trong tiếng nói lòng ta thuở giờ...

Xuân thu nhã tập đi vào xu hướng cầu kỳ, khó hiểu. Nhưng chút gì còn lại ở đây vẫn là một lòng thương yêu, trân trọng tiếng Việt : "Hai nghìn câu thơ *Đoạn trường tân thanh* đã cứu sống ta trong lịch sử cũng bằng hai mươi vạn quân Sát Đát[1]. Văn chương, tư tưởng lấy quốc văn làm khí cụ độc nhất đào luyện trong cái đặc biệt của ngôn ngữ Việt Nam". Nhưng tiếc thay *Xuân thu nhã tập* đã không làm được đúng như lời hứa hẹn.

Các nhà thơ mới đã dồn tất cả lòng yêu nước vào lòng yêu văn chương, yêu tiếng Việt. Trong những năm dài nô lệ, tiếng Việt chẳng những không bị nghèo nàn, lai căng mà lại còn trở nên trong sáng, giàu có hơn. Được như thế, ít nhiều cũng có sự đóng góp của các nhà thơ mới.

---

(1) Sự so sánh này còn khập khiễng.

Tiếng nói trong thơ mới là tiếng mẹ đẻ yêu thương, phong cảnh trong thơ mới chính là đất nước Việt Nam mỹ lệ. Nếu như người ta khó chịu bao nhiêu khi đọc tác phẩm của một số văn sĩ thực dân bôi nhọ đất nước Việt Nam, con người Việt Nam, thì người ta lại cảm thấy vui sướng, khi thấy hình ảnh đất nước hiện lên một cách quen thuộc, trìu mến trong thơ mới. Những cảnh trong thơ mới không những là cảnh Việt Nam mà còn mang tính chất địa phương rõ rệt. Mỗi một thi sĩ ít nhiều đều có ghi lại hình ảnh quê hương mình trong thơ.

Nguyễn Nhược Pháp kể lại chuyện một "cô bé ngây thơ" đi chùa Hương :

Hôm nay đi chùa Hương,
Hoa cỏ mờ hơi sương.
Cùng thầy mẹ, em dậy,
Em vấn đầu soi gương.

Khăn nhỏ đuôi gà cao,
Em đeo dải yếm đào,
Quần lĩnh áo the mới,
Tay cầm nón quai thao...

(*Chùa Hương*)

Hình ảnh quê hương đất nước trong thơ Nguyễn Nhược Pháp thường ở vào một thời kỳ quá khứ xa xăm...

Đây là tâm sự bời bời của Mỵ Nương khi nàng từ biệt cha già và quê hương đất nước để đi theo chồng đến một miền xa lạ :

Lầu son nàng ngoái trông lần lữa,
Mỵ xanh lệ ngọc mờ hơi sương.
Quỳ lạy cha già lên kiệu bạc,
Thương người thương cảnh xót lòng đau.
Nhìn quanh khói toả buồn man mác,
Nàng kêu : "Phụ vương ôi ! Phong Châu !

(*Sơn Tinh, Thuỷ Tinh*)

Phong cảnh đất nước trong thơ Huy Cận phần lớn là hình ảnh heo hút của một làng sơn cước thuộc Hương Sơn, Hà Tĩnh, ở tả ngạn sông Thâm, bên núi Mồng Gà :

Tới ngã ba sông nước bốn bề,
Nửa chiều gà lạ gáy trên đê...

(*Em về nhà*)

Phong cảnh trong *Lửa thiêng* đều đượm một mối buồn man mác (*Vạn lý tình, Tràng giang, Đẹp xưa*).

Quê ngoại Lưu Trọng Lư gồm những làng nhỏ ven đồi ở Bố Trạch, Quảng Bình. Lúc nhỏ, cậu bé thường đi cáng qua những núi đồi để về quê mẹ :

Lũng thũng sườn non chiếc cáng điều...

(*Chiếc cáng điều*)

Cái nhược điểm của Lưu Trọng Lư (cũng như các nhà thơ mới khác) là chỉ thường nhạy bén với những cảnh tĩnh, buồn và cô quạnh. Trong thơ Lưu Trọng Lư có một tiếng gà rừng gáy trưa trong truông núi rất buồn :

Xao xác gà trưa gáy não nùng...

(*Nắng mới*)

Đường về quê ngoại cũng phải đi thuyền qua bến Thanh Lăng (sông Gianh). Đêm khuya vắng lặng nghe nước vỗ trăng óc ách vào mạn thuyền :

Hãy gượm lắng nghe dòng sông chảy,
Nước đùa trăng trên bãi lạnh lùng...

(*Giang hồ*)

Huế thơ mộng là một đề tài quen thuộc của khá nhiều thi sĩ : Nam Trân, Nguyễn Đình Thư, Hàn Mặc Tử, Xuân Tâm, Thu Hồng,... Đây là hình ảnh cô gái Huế :

Thuyền nan đủng đỉnh sau hàng phượng,
Cô gái Kim Luông yểu điệu chèo...

(NAM TRÂN)

và xóm Vĩ Dạ :

Sao anh không về chơi thôn Vĩ,
Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên.

Vườn ai mướt quá xanh như ngọc,
Lá trúc che ngang mặt chữ điền.

(*Đây thôn Vĩ Dạ* – HÀN MẶC TỬ)

Mạnh khoẻ nhất là hình ảnh sông nước Bình Sơn (Quảng Ngãi) trong thơ Tế Hanh :

Làng tôi vốn làm nghề chài lưới,
Nước bao vây cách biển nửa ngày sông.
Khi trời trong, gió nhẹ sớm mai hồng,
Dân trai tráng bơi thuyền đi đánh cá.
Chiếc thuyền nhẹ băng như con tuấn mã,
Phăng mái chèo mạnh mẽ vượt trường giang,
Cánh buồm giương to như mảnh hồn làng,
Rướn thân trắng bao la thâu góp gió...

(*Quê hương*)

Trong thơ Chế Lan Viên có ít nhiều bóng dáng một mùa xuân ở Bình Định :

Hàng dừa cao say sưa ôm bóng ngủ,
Vài quả xanh khảm bạc hớ hênh phô.
Xoan vươn cành khoèo mặt trời rực rỡ,
Bên bóng râm lơi lả nhẹ nhàng đu...

(*Xuân về*)

Theo chân các nhà thơ mới, chúng ta còn có thể vào đến tận Phan Thiết :

Nụ cười ai trắng như hoa lê,
Trắng xoá bên kia sông Phan Thiết...

(BÍCH KHÊ)

Một hình ảnh khá đặc biệt trong thơ mới là hình ảnh làng quê Việt Nam. Trong thơ Nguyễn Bính, Đoàn Văn Cừ, Anh Thơ, Hằng Phương,... ta thấy hiện lên cánh đồng quê xứ Bắc với những thôn Đoài, thôn Đông, những bến đò ngày xưa, gốc đa quán chợ, cổng làng nắng mai,... những mái nhà tranh, những giậu mồng tơi xanh rờn, những rặng hoa xoan tím mùa xuân, những hàng phượng đỏ mùa hạ.

Đoàn Văn Cừ gợi lên cho ta những kỷ niệm thời thơ ấu, mỗi năm một lần theo mẹ về quê ngoại :

U tôi ngày ấy mỗi mùa xuân
Dặm liễu mây bay sắc trắng ngần.
Lại dẫn chúng tôi về nhận họ,
Bên miền quê ngoại của hai thân,
Tôi nhớ đi qua những rặng đê,
Những dòng sông trắng lượn ven đê...

(*Đường về quê mẹ*)

Anh Thơ vẽ lại những "bức tranh quê" nho nhỏ. Đây là một buổi trưa hè ở làng quê :

Trời trong biếc không qua mây gợn trắng,
Gió nồm nam lộng thổi cánh diều xa.
Hoa lựu nở đầy một vườn đỏ nắng,
Lũ bướm vàng lơ đãng lướt bay qua...

(*Trưa hè*)

Nguyễn Bính mang đến cho thơ mới cái hương vị đậm đà của làng quê và ít nhiều không khí quen thuộc trong ca dao :

Nhà em có một giàn trầu,
Nhà anh có một hàng cau liên phòng.
Thôn Đoài ngồi nhớ thôn Đông,
Cau thôn Đoài nhớ trầu không thôn nào ?

(*Tương tư*)

Nói chung các nhà thơ mới đều có một mối tình tha thiết đối với quê hương.

Phong trào Thơ mới là một hiện tượng có màu sắc dân tộc, nên ta thấy có sự tham gia của tất cả các nhà thơ Trung Nam Bắc. Hình ảnh đất nước trong thơ mới là hình ảnh của một nước Việt Nam thống nhất, đẹp đẽ và đáng yêu.

3. Một thái độ phủ nhận tiêu cực đối với thực tại đen tối

Hạn chế của các nhà thơ mới là họ đã thoát ly phong trào đấu tranh cách mạng của quần chúng do Đảng lãnh đạo. Nhưng một mặt khác, họ cũng phủ nhận một cách tiêu cực cái thực tại đen tối của bọn thực dân phong kiến lúc bấy giờ. Không nhà thơ mới nào lên tiếng ủng hộ giai cấp thống trị, hoặc công nhận trật tự xã hội bấy giờ là tốt đẹp. Họ biết rất rõ ai là mẹ thật, ai là mẹ ghẻ của mình. Mặt khác, nếu như có lúc nào đó Tự lực văn đoàn (Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo) ca ngợi trật tự đương thời, tô hồng lối sống tư sản thì thái độ của các nhà thơ mới là luôn luôn quay lưng lại thực tại đen tối. Họ thấy cuộc đời chỉ toàn những cảnh tù hãm, đau xót.

Xuân Diệu thấy :

Cuộc đời cũng đìu hiu như dặm khách...

(*Chỉ ở lòng ta*)

Huy Cận cũng thấy cuộc đời tẻ nhạt, tù túng :

Quanh quẩn mãi với vài ba dáng điệu
Tới hay lui cũng chừng ấy mặt người

(*Quanh quẩn*)

Tế Hanh thi đậu xong, đi lang thang không biết làm gì. Trở về quê hương gặp nạn đói và những chuyện đau buồn. Nhà thơ thấy chán nản vô cùng trước cuộc sống ao tù :

Quê hương ơi trăm năm như giấc điệp,
Việc đổi thay không thể nói cho cùng.
Có vung vẩy cũng không qua số kiếp,
Ta chỉ là phòng nhỏ của buồng chung.

(1944)

Xã hội trong thơ Tế Hanh đầy những chuyện đau buồn : con đường quê lang thang nghèo khổ, mái trường xưa hoang tàn xơ xác,... Cho đến những con tàu cũng ì ạch nặng nề :

Có chi vương víu trong hơi máy,
Mấy chiếc toa đầy nặng khổ đau.

(*Những ngày nghỉ học*)

Mỗi nhà thơ có một cách quay lưng lại thực tại đen tối. Nhưng người nào cũng tỏ thái độ đau xót hoặc muốn vươn ra khỏi cuộc đời tù hãm (*Nhớ rừng, Con người vơ vẩn, Lời kỹ nữ, Nhạc sầu, Quanh quẩn*, v.v.).

Con người vơ vẩn của Thế Lữ không hoà hợp được với cái xã hội kim tiền ô trọc. Giữa tối ba mươi tết, anh ta đi lang thang trên đường phố như "bị cảnh đoàn viên của mọi người xua đuổi", con người ấy có một mối băn khoăn lớn và đang đi tìm một lý tưởng nào đó trong cuộc đời :

Mưa vẫn gội, xa xa tràng pháo nổ,
Như phá tan bề tĩnh mịch canh khuya...
Ngoảnh mặt đi, rồi lại bước chân đi...
Hỡi người bạn ! Anh định về đâu đó ?

Nhà thơ Huy Cận thường dùng chữ "đau đời" để nói lên thái độ trước kia của mình đối với cuộc sống. Đó là thái độ yêu cuộc sống nhưng lại gặp nhiều chuyện đau buồn, bế tắc trong cuộc đời, nên hoá ra "đau đời". Trong thơ Huy Cận, Chế Lan Viên, hiện tượng này khá rõ (*Nhạc sầu, Trò chuyện, Mai sau, Trên đường về, Đêm tàn,...*).

Trong bài thơ *Nhạc sầu* có một tiếng khóc thê thiết trước cái chết. Nhưng tiếng khóc đó vẫn còn đượm một mối tình đối với cuộc sống và một lòng thương yêu trân trọng con người.

Đi một mình giữa cuộc đời cũ, Huy Cận đã gặp rất ít những tâm hồn bè bạn, tri kỷ. Nhà thơ đành quay trở về "trò chuyện" với những con người quá khứ. Xưa kia, Nguyễn Du đã từng nghĩ đến Khuất Nguyên. Baudelaire thấy mình với Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel Ange, Watteau, Goya, Delacroix,... gặp nhau ở một "tiếng nức nở nồng nàn vang từ đời này qua đời khác"[(1)]. Huy Cận cũng tìm đến tâm sự với những nhà thơ đã từng đau khổ trong xã hội cũ :

---

(1) *Bởi vì, lạy Chúa, bằng chứng tốt nhất*
Có thể bày tỏ phẩm giá của chúng con
Chính là tiếng nức nở nồng nàn
Vang từ đời này sang đời khác
Và cuối cùng tắt ngấm bên bờ Cõi vĩnh viễn của người.
(*Những hải đăng* – BAUDELAIRE)

Nghìn năm trước thuở các người mơ mộng
Yêu trăng sao và thương nhớ gió mây.
Mê giai nhân liễu mảnh với hồ đầy
Màu năm tháng cũng ngậm ngùi thế nhỉ
Cùng một hận truyền nhau từng thế kỷ
Thì về đây hỡi thi sĩ muôn xưa !
... Hãy về đây hỡi thi sĩ muôn đời
Đời lạnh thế, mình em sao chịu nổi

Từ cái "đau đời" của riêng mình, có lúc Huy Cận đã nghĩ đến nỗi đau khổ của đất nước. Năm 1942, ông đã viết trong một bài thơ đề ở đầu tập hồi ký về tuổi thơ của mình :

Mẹ ơi ! Sao mẹ giống.
Đất nước sinh ra con.
Cùng một bầu khổ thống,
Cùng bấy nhiêu đau buồn,
Con, con của hai mẹ.
Con chỉ có lòng thương,
Xương đau và thịt xé.
Mẹ sinh con bao lường.
Đời con vừa viết xong,
Xin cúi đầu dâng mẹ,
Bao nhiêu sự đau lòng,
Xin hai mẹ đoái trông...[1]

Bài thơ viết vào năm 1942, cuối năm Huy Cận đã bắt đầu tham gia hoạt động phong trào sinh viên và sau đó đi hẳn vào con đường cách mạng.

4. Một lòng yêu cuộc sống

Thơ mới tuy đau buồn, nhưng nặng lòng yêu cuộc sống. Trong một số bài thơ mới, lòng yêu cuộc sống đó ít khi được phát biểu trực tiếp.

---

(1) Theo tài liệu chưa in của Huy Cận, Huy Cận còn có một số tác phẩm như *Tâm sự gái già* (truyện vừa), *Quê hương*, *Tao phùng* chưa xuất bản (1966).

Nhưng xét cho cùng thì lúc nhà thơ cảm thấy cô đơn, bơ vơ hay đau xót quằn quại cũng là lúc họ muốn gắn bó với cuộc đời nhiều nhất.

Huy Cận mang đến cho thơ ca một tiếng địch buồn. Nhưng thỉnh thoảng trong thơ lại thấy phe phẩy một ngọn gió yêu đời (*Chiều xuân, Tình tự, Tựu trường, Mộng đơn sơ, Đi giữa đường thơm,...*). Nếu như mùa xuân đến trong thơ Xuân Diệu với những "Cây vàng rung nắng lá xôn xao" thì Huy Cận cũng thấy những dòng "Sông mát tràn xuân nước đậm bờ". Có một lần, trong thơ Huy Cận hiện lên một buổi trưa rất đẹp :

Một buổi trưa không biết ở thời nào,
Như buổi trưa nhè nhẹ trong ca dao.
Có cu gáy, có bướm vàng nữa chứ,
Mà đôi lứa đứng bên vườn tình tự,
Buổi trưa này xưa kia ta đã đi...

(*Đi giữa đường thơm*)

Điểm nổi bật trong thơ Xuân Diệu là một lòng ham sống say sưa, bồng bột. Thi sĩ tuyên bố sẽ còn mãi mãi "ở với đời và còn luôn yêu đời, dầu đời phụ ta". Xuân Diệu không lạc vào cung tiên, không trốn lên thiên đàng. Nhà thơ bám chặt lấy cuộc đời đầy hương hoa, thanh sắc :

Ta ôm bó, cánh tay làm rắn,
Làm dây đa quấn quýt cả mình xuân.
Không muốn đi, mãi mãi ở vườn trần,
Chân hoá rễ để hút mùa dưới đất

(*Thanh niên*)

Xuân Diệu rất sợ cô đơn, ông luôn luôn tạo một sự hoà điệu giữa thi nhân và cuộc đời, muốn bộc bạch tâm tư thầm kín của mình ra trước cuộc đời :

– Lòng tôi bốn phía mở cho trăng
Khách lại mười phương cũng đãi đằng...

(*Phơi trải*)

– Lòng tôi đó một vườn hoa cháy nắng
Xin lòng người mở cửa ngó lòng tôi

(*Tặng thơ*)

Niềm khát khao vô biên được tận hưởng những hạnh phúc đắm say của trần thế đã bộc lộ qua những động từ quyết liệt, táo bạo, gây ấn tượng mạnh đối với người đọc (*ôm, ghì, bám, riết, cắn, ngoàm, hút, uống,...*).

*– Hỡi xuân hồng ta muốn **cắn** vào ngươi*

(*Vội vàng*)

*– Kẻ **uống** tình yêu dập cả môi...*

(*Hư vô*)

*– Ta **bấu răng** vào da thịt của đời*
Ngoàm sự sống để làm em đói khát

Trong thơ Xuân Diệu có một niềm đắm say thiên nhiên, đắm say ngoại giới và một khát khao giao cảm với đời. Lúc sống, nhà thơ đã đem từng mảnh hồn gửi gắm cho trăng sao, con người, nên tưởng tượng lúc chết đi, thi sĩ vẫn thấy mình sống mãi với trăng sao, với cuộc đời ấm cúng :

Tôi vẫn có hồn tôi trong gió ấy,
Vì xưa kia ngồi nghĩ dưới trăng sao,
Từng mảnh biếc hồn tôi trăng đã lấy,
Gió đem luôn đi tận tháng năm nào.
Lòng tôi đã thẩn thơ cùng bãi vắng,
Thì muôn sau bãi vắng ấy lòng tôi.
Từ mấy kỷ mờ chân trên cát trắng,
Nhưng sóng lên còn nhắc ngực bồi hồi[1].

Trong tập *Thơ thơ* của Xuân Diệu có một số bài yêu đời (*Nụ cười xuân, Lạc quan,...*). Càng về sau, Xuân Diệu càng rơi vào một nỗi buồn tê tái cô đơn (*Sầu, Ngã ba, Lời kỹ nữ*).

Điều đáng quý là có những lúc các nhà thơ mới đã nhìn xa ra ngoài cái bóng của mình. Họ đã biết yêu thương những con người bị chà đạp trong cuộc đời. Yêu đời nhưng "đau đời", thương người rồi lại tự thương mình, đó là cái giá trị nhân bản của thơ mới.

---

(1) *Tình sau* (1939), trích tài liệu riêng của Xuân Diệu.

Trước kia các nhà thơ nhân đạo chủ nghĩa thường hay nói đến cuộc đời những người kỹ nữ (*Tỳ bà hành* của Bạch Cư Dị, *Long Thành cầm giả ca* của Nguyễn Du,...). Thơ mới đã tiếp thu được một phần nào truyền thống nhân đạo chủ nghĩa đó (*Giang hồ* của Lưu Trọng Lư, *Bi xuân nương* của Phan Văn Dật, *Cảnh đoạn trường* của Thái Can, *Lời kỹ nữ* của Xuân Diệu). Những kỹ nữ là những người rất đáng thương trong cái xã hội mà sắc đẹp con người cũng là một món hàng hoá.

Xưa kia, Bạch Cư Dị, con người Tầm Dương đất trích, đã khóc vì một khúc tỳ bà ai oán trên sông :

Lệ ai chan chứa hơn người,
Giang Châu Tư Mã đượm mùi áo xanh

Lưu Trọng Lư cũng khóc vì một tiếng đàn tranh, nhưng lúc nhà thơ khóc thì người đánh đàn đã chết :

Nàng xưa... vốn một loài trăng gió
Cũng vì vương víu nợ cầm ca.
Một đi lìa cửa lìa nhà.
Nắm xương tàn lạnh phương xa gửi nhờ

(*Giang hồ*)

Ta nghe như vọng lại đâu đây tiếng khóc của Nguyễn Du trước nấm mồ của Đạm Tiên.

Các nhà thơ khóc thương cho người kỹ nữ là vì "Cùng một lứa bên trời lận đận"... Họ là những người có sắc có tài bị vùi dập trong xã hội bóc lột :

Người đẹp thường vẫn hay chết yểu,
Thi nhân đầu bạc sớm hơn ai

(LEIBA)

Thơ mới không phải chỉ quan tâm đến những người kỹ nữ, mà còn đề cập đến vận mệnh chung của những người phụ nữ trong xã hội phong kiến. Họ là những người bị áp bức, bị ràng buộc bởi những luân lý lễ giáo cổ hủ, vô nhân đạo. Họ không được tự do yêu đương. Hôn nhân hoàn toàn do cha mẹ quyết định và còn phụ thuộc vào khá nhiều quan hệ tiền nong, đẳng cấp. Lưu Trọng Lư kể chuyện : "Tôi có hai người chị cùng cha khác mẹ. Người thứ nhất lấy chồng cách sông, lấy một ông huấn học, gặp phải

một bà già cực kỳ độc ác. Và rốt cuộc tình yêu hạnh phúc tan tành. Người thứ hai lấy chồng cách núi. Đêm thứ nhất về nhà chồng, chị tôi nằm cuốn chặt trong chăn, người chồng lấy dao rạch chăn ra, chị tôi vùng chạy vào rừng... Chị tôi lại bước qua một bước nữa ; lần này có phần thuận cảnh, thuận tình hơn, nhưng người chồng sau này lại lấy thêm một người vợ lẽ. Thế là chị tôi khóc đêm khóc ngày, người cứ gầy rộc đi rồi chết mòn, y như một ngọn đèn rụi dần..."[1]. Bài thơ *Chị em* của Lưu Trọng Lư nói lên số phận bị đày đoạ của hai người chị, của hàng triệu người phụ nữ Việt Nam đau khổ đó :

Chồng chị là ai,
Chị nào có biết.
Đợi đến ngày mai,
Nhìn qua kẽ liếp.
Sao em thổn thức,
Buồn nỗi gì em ?
Nay em khóc chị
Mai ai khóc em ?

Không hẹn mà nên, Nguyễn Bính cũng đề cập đến những cuộc tình duyên ngang trái trong *Lỡ bước sang ngang*. Đó là một bài thơ mới khá được phổ biến trước kia, vì nó nói lên tâm trạng của nhiều thiếu nữ. Bài thơ bắt đầu bằng giọng đầy nước mắt của người chị dặn em trước khi bước chân về nhà chồng :

Em ơi, em ở lại nhà,
Vườn dâu em đốn mẹ già em thương
Mẹ già một nắng hai sương,
Chị đi một bước trăm đường xót xa.

Người thiếu nữ khóc cho cuộc đời mình, nhưng cũng là khóc cho bao cuộc đời của những kiếp người khác :

Cũng là thôi, cũng là đành,
Sang ngang lỡ bước riêng mình chị sao ?

---

(1) Lưu Trọng Lư, *Mùa thu lớn*, Sđd, tr. 91.

Tuổi son nhạt thắm phai đào,
Đầy thuyền hận có biết bao nhiêu người !

Trong những cuộc tình duyên oan trái như vậy, ngày bước chân về nhà chồng cũng là ngày chấm dứt cuộc đời thanh xuân :

Em về thương lấy mẹ già,
Đừng mong ngóng chị nữa mà uổng công.
Chị giờ sống cũng bằng không,
Coi như chị đã ngang sông đắm đò !

Thơ mới không chỉ có lòng thương đối với phụ nữ. Các nhà thơ còn xót thương cho những "thân tàn ma dại", những em bé mồ côi đói rét. Nhưng mối tình nhân đạo ở đây còn rất mơ hồ và trừu tượng. Em bé ăn mày của Vũ Đình Liên không xin cơm áo mà chỉ xin chút tình thương, một nụ cười ấm áp, an ủi ! Rõ ràng một thứ nhân đạo tiểu tư sản mang nhiều nét không tưởng kiểu *Phấn thông vàng* của Xuân Diệu. Một mặt khác, chủ nghĩa nhân đạo trong thơ mới rất yếu ớt nhu nhược. Nó chỉ biết than thở chứ không biết giáo dục cho người ta lòng căm thù, tinh thần đấu tranh chống lại các giai cấp thống trị bóc lột, tàn ác. Nhưng dù sao, trong cái xã hội nhầy nhụa lang sói, những tấm lòng nhân đạo như trên cũng vẫn là đáng quý.

*

* *

Trên kia ta đã nói đến tính chất tiêu cực, thoát ly và những mặt tiến bộ, tích cực của phong trào Thơ mới. Thực ra những yếu tố tích cực, tiêu cực lẫn lộn với nhau, quyện vào nhau ngay trong từng bài một. Đó là những mặt khác nhau, thậm chí mâu thuẫn rất phức tạp trong tâm trạng của những người tiểu tư sản đã thoát ly đấu tranh chính trị[1].

(1) Có thể lấy trường hợp Bích Khê làm ví dụ. Cuối năm 1939, sau khi xuất bản tập thơ *Tinh huyết*, Bích Khê gửi thư cho A.Gide xin dịch cuốn *Ở Liên Xô về* (Retour de l' URSS). Được Gide gửi thư từ Algérie sang cho phép, Bích Khê dịch xong nhưng không có tiền xuất bản. Nhưng cũng chính con người Bích Khê ấy năm 1945, mặc dầu đang ốm liệt giường vẫn bắt người nhà khiêng ra ngõ để chào đón đoàn biểu tình của Cách mạng tháng Tám. Thấy Cách mạng, Bích Khê vui mừng quá, nói với chị : "Em yêu đời quá, em chưa muốn chết...".

Những lúc họ thu tròn trong vỏ ốc cá nhân thì họ chỉ làm quẩn chân bao nhiêu người khác. Có được những mặt tích cực và tiến bộ là vì đôi khi, nhờ những tác động của cuộc sống thực, của những phong trào đấu tranh trong xã hội, họ đã biết nhìn xa hơn cái bóng nhỏ bé của mình. Họ biết nghĩ đến quê hương, đất nước, khao khát tự do, độc lập, quan tâm đến vận mệnh những người nghèo khổ bị chà đạp. Một mặt khác, tiếng khóc đau xót quằn quại của họ cũng có một ý nghĩa phủ nhận cái xã hội thực dân phong kiến, dầu chỉ là phủ nhận một cách tiêu cực.

Chương VI

MỘT SỐ VẤN ĐỀ NGHỆ THUẬT CỦA PHONG TRÀO THƠ MỚI LÃNG MẠN

Như phần trên đã trình bày, thơ mới có những mặt tích cực và tiến bộ nhất định. Về phương diện nghệ thuật, mặc dầu có hạn chế, nhưng nó đã có đóng góp quan trọng trong việc xây dựng ngôn ngữ dân tộc, xây dựng một nền thi ca hiện đại với một thi pháp mới, một kiểu tư duy mới.

1. Xây dựng một nền thơ mới trên cơ sở truyền thống thi ca cũ

Phong trào Thơ mới là một cuộc đánh giá lại các thể thơ cũ, tiếp thu những cái tốt đẹp của truyền thống cũ, đồng thời học tập một cách có sáng tạo thơ ca nước ngoài, nhất là thơ Pháp. Các thi sĩ thấy trong thơ Pháp, trừ các loại sonnet, ballade, rondeau[1] là có định sẵn số câu và cách hiệp vần, còn các loại khác nói chung khá tự do, có thể vận dụng để diễn đạt những tình cảm mới phức tạp.

Trong khoảng thời gian từ năm 1932 đến năm 1936, thơ mới đã làm một việc định giá lại các thể thơ cũ. Kết quả như sau :

Thể luật thi có phần nào gò bó, cứng nhắc (nhất là phương diện bố cục, đối ý, đối chữ), khó khăn cho việc thể hiện nội dung tư tưởng, tình cảm mới nên bị phá vỡ. Một vài tập thơ của Quách Tấn, Nguyễn Giang cũng không thể nào cứu vãn nổi thể thất ngôn bát cú. Thất ngôn và ngũ ngôn rất thịnh. Nhưng nó lại gần lối cổ phong[2] liên vận. Một số bài của

---

(1) Trong thơ mới thỉnh thoảng cũng có những bài thơ làm theo *sonnet* (*Ngày xuân* của Huy Thông) hoặc *rondeau* (*Yêu* của Xuân Diệu).

(2) *Cổ phong* là thể thơ có trước đời nhà Đường. Chỉ có số chữ trong câu là nhất định (hoặc ngũ ngôn, hoặc thất ngôn), ngoài ra không có niêm luật, không bắt buộc phải đối. Cũng không hạn số câu. Có thể cả bài dùng một vần hoặc nhiều vần. Trong bài thơ nhiều vần, có thể vừa dùng vần bằng vừa dùng vần trắc.

Phạm Văn Dật trong *Bâng khuâng* (*Tiễn đưa, Bi xuân nương*) hay của Hàn Mặc Tử (*Tình quê*) vẫn còn giữ được nhạc điệu lối ngũ ngôn cổ phong xưa. Thất ngôn của Thâm Tâm vẫn còn cái rắn rỏi, gân guốc của câu thơ cổ :

Thà với mảng phu ngoài bến nước
Uống dăm chén rượu quăng tay thước
Cái sống ngang tàng quen bốc men...

(*Can trường hành*)

Nhưng nhìn chung, *Tống biệt hành, Can trường hành* của Thâm Tâm vẫn nghiêng về vần bằng và có những bâng khuâng của thời đại mới.

Nói chung thì thất ngôn, ngũ ngôn của thơ mới mềm mại, uyển chuyển hơn thơ cổ phong. Nó ưa vần bằng hơn vần trắc. Những bài thất ngôn của Xuân Diệu (*Huyền diệu, Nguyệt cầm*) là một sự kết hợp giữa lối thất ngôn cổ phong xưa với những bài thơ bốn khổ, mỗi khổ bốn câu của Baudelaire (*Chim hải âu, Giai điệu buổi chiều*)[1]. Ca trù biến thành thơ tám chữ. Yêu vận mất. Phần nhiều biến thành vần liên châu (cuối mỗi câu hạ một vần). Riêng Huy Thông thỉnh thoảng vẫn giữ yêu vận trong thể thơ tám chữ (*Tần Hồng châu, Kinh Kha*). Thế Lữ là người có công đầu trong việc làm cho thể thơ tám chữ thành thuần thục. Sau đó, Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử,... cũng khá thành công trong thể thơ này.

Lục bát vẫn được nâng niu. Huy Cận, Nguyễn Bính, Nguyễn Đình Thư,... mang đến cho lục bát một không khí mới. Song thất lục bát không mất hẳn, nhưng ít được dùng hơn trước.

Thơ mới có khả năng diễn đạt hơn lối thơ cũ. Sở dĩ như vậy là nhờ ở thể linh hoạt của thơ mới, cách hiệp vần phong phú, nhạc điệu dồi dào, lối ngắt nhịp sinh động, ngôn ngữ gợi cảm, đầy hình tượng, v.v. (Tất nhiên có được khả năng đó cũng là vì nó biết tiếp thu, đúc kết những thành tựu của thơ cũ và phát triển lên ở một mức độ mới, cao hơn).

Thơ mới thực ra không phải là lối thơ tự do. Lúc đầu nó phá ra một cách phóng túng, nhưng dần dần nó trở nên nhuần nhị và dừng lại ở một số

(1) Nhiều khi từng khổ bốn câu của thơ mới gần giống như một bài tứ tuyệt của thơ Đường (loại không cần đối) như bài *Phong Kiều dạ bạc* của Trương Kế, *Bạc Tần hoài* của Đỗ Mục.

thể thơ quen thuộc. Số chữ trong câu có thể là hai chữ (*Sương rơi*) đến hơn mười chữ, nhưng dùng chủ yếu nhất là lối thơ năm chữ, bảy chữ, tám chữ. Số câu trong bài không nhất định, thường thường mỗi bài chia làm nhiều khổ, mỗi khổ bốn câu. Nhờ ảnh hưởng của thơ Pháp, thơ mới đã sử dụng những hình thức khá phong phú. Huy Thông xây dựng thể thơ kịch (*Tiếng địch sông Ô, Anh Nga*). Gọi là thơ kịch, nhưng thực chất là một bài thơ dài (*Mỵ Châu, Trọng Thuỷ* của Xuân Diệu cũng vậy). Hình thức đối thoại giúp cho ý thơ đi xa hơn, đỡ đơn điệu hơn. Hơn nữa, phù hợp với sự diễn biến của tình cảm, thi sĩ có thể sử dụng nhiều thể thơ khác nhau trong một bài thơ kịch. Vì là thơ kịch nên Huy Thông ít chú ý đến kịch tính cũng như trang trí, dàn cảnh[1]. Người ta có thể nghĩ đến "tiếng ca", "tiếng địch" làm nền cho *Anh Nga* và *Tiếng địch sông Ô*. Nhưng những tiếng vọng đi vọng lại như một điệp khúc đó chỉ cốt giữ lấy không khí chung thống nhất cho bài thơ và phần nào nói lên sự thay đổi của thời gian trong câu chuyện. Huy Thông, Xuân Diệu cũng sử dụng khá nhiều loại có điệp khúc. Trong thơ Pháp, loại này khá phổ biến ở một số thi sĩ như Leconte de Lisle, Baudelaire,...

Về cách hiệp vần, thơ mới cũng phong phú hơn thơ cũ. So với thơ cũ, trong thơ mới có hai sự thay đổi trong cách gieo vần. Nói chung ở cuối mỗi câu đều có gieo vần, khác với luật thi chỉ có gieo vần ở cuối câu đầu và câu chẵn. Thơ mới lại hiệp nhiều vần (bằng trắc) như lối liên vận trong khổ thơ cổ phong tràng thiên, chứ không độc vận và chỉ dùng một loại vần (hoặc bằng hoặc trắc) như luật thi.

Có nhiều cách hiệp vần chịu ảnh hưởng của thơ Pháp. Ví dụ loại hiệp vần liên tiếp :

Đường trong làng : hoa dại với mùi rơm,
Người cùng tôi đi dạo giữa đường thơm,
Lòng giắt sẵn ít hương hoa tưởng tượng,
Đất thêu nắng bóng tre rồi bóng phượng.

(*Đi giữa đường thơm* – HUY CẬN)

(1) Huy Thông cho biết có chịu ảnh hưởng bi kịch của Eschyle và *nô*, một loại kịch Nhật Bản, là những loại cốt truyện đơn giản, kịch tính chưa có mấy.

Vần ôm nhau :

Chính hôm nay gió dại tới trên đồi,
Cây không hẹn để ngày mai sẽ mát.
Trời đã thắm lẽ đâu vườn cứ nhạt,
Đắn đo gì cho lỡ mộng song đôi !

(*Tặng thơ* – XUÂN DIỆU)

Vần gián cách :

Gió man mác bờ tre rung tiếng sẻ,
Trời hồng hồng đáy nước lắng son mây.
Làn khói xám từ nóc nhà lặng lẽ,
Vươn mình lên như tỉnh giấc mê say.

(ANH THƠ)

Vần hỗn tạp, trong đó vần bằng, vần trắc không theo một thứ tự nhất định :

Tiếng địch thổi đâu đây.
Có sao nghe réo rắt ?
Lơ lửng cao đưa tận chân trời xanh ngắt
May bay... gió quyến mây bay...
Tiếng vi vút như khuyên van, như dìu dặt
Như hắt hiu cùng hơi gió heo may...

(*Tiếng trúc tuyệt vời* – THẾ LỮ)

Cần chú ý rằng, những cách hiệp vần nói trên, trước kia trong thơ Việt đã có, hoặc giống hệt như trong thơ Pháp hoặc chỉ mới tương tự. Trong hò vè, trong những bài hát nói, người ta đã sử dụng loại vần liên tiếp. Trong thơ cổ phong cũng đã bắt đầu hình thành loại vần liên tiếp và gián cách[1]. Từ khi tiếp xúc với thơ Pháp, những loại vần nói trên

---

(1) – *Vần liên tiếp* : xem các bài *Ô thê khúc, Tẩu mã xuyên hành, Thơ Đường*, tập I, NXB Văn hoá, 1962, tr. 66 và 68.

– *Vần gián cách* : xem các bài *Quá cố nhân trang, Tái hạ khúc..., Thơ Đường*, tập 1, tr. 49, 96 (ở đây lối vần gián cách là a-b-c-b, hơi khác với thơ mới là a-b-a-b).

được hình thành một cách rõ rệt. Người ta dùng có ý thức hơn và nhuần nhuyễn hơn.

Một trong những thành tựu khá quan trọng của thơ mới là sự vận dụng nhạc điệu để diễn tả tình cảm. Nhạc điệu của thơ mới là nhạc điệu quen thuộc của dân tộc. Nhưng các nhà thơ mới đã biết tiếp thu những thành tựu về nhạc điệu trong thơ Pháp và thơ Đường. Lưu Trọng Lư có một tâm hồn lãng mạn, nhưng về nghệ thuật thơ, ông chịu ảnh hưởng của cả ba trường phái : lãng mạn, Thi sơn, tượng trưng. Thi sĩ đã thành công trong việc tạo ra một âm nhạc êm dịu, gợi cảm như trong thơ tượng trưng Pháp (*Tiếng thu, Mưa... mãi mãi, Trăng lên*). *Tiếng thu* của Lưu Trọng Lư có chịu ảnh hưởng ít nhiều nhạc điệu của bài *Tiếng hát mùa thu* của Verlaine. Cũng như thế, đọc *Điệu buồn* của Huy Cận, ta có thể liên tưởng đến *Mưa rơi trên thành phố* của Verlaine. Tất nhiên cả Lưu Trọng Lư, cả Huy Cận đều giữ được một nhạc điệu rất Á Đông, rất Việt Nam. Bích Khê cũng rất chú ý đến tác dụng truyền cảm của nhạc điệu. Trong bài *Mộng cầm ca* có những câu láy đi láy lại rất khéo, ta nghe phảng phất âm điệu tiếng nhạc valse trong bài *Giai điệu buổi chiều* của Baudelaire[1].

Một điểm khá đặc biệt là mặc dầu phá vỡ khuôn khổ của thơ Đường (luật thi), thơ mới ít nhiều vẫn giữ lại nhạc điệu của thơ Đường. Từng cặp hai câu một (bảy chữ, tám chữ) vẫn giữ lối đối chọi bằng trắc giữa những chữ ở câu trên với những chữ ở câu dưới.

Hãy so sánh những câu thơ Đường :

Vân khai Vấn thuỷ cô phàm viễn,
Lộ nhiễu Lương sơn thất mã trì.

(CAO THÍCH)

Hay :

Lưỡng cá hoàng ly minh thuý liễu
Nhất hàng bạch lộ thướng thanh thiên.

(ĐỖ PHỦ)

---

(1) Xem : Phan Cự Đệ, *Thơ văn Hàn Mặc Tử*, NXB Giáo dục, 1993, tr. 20, 21.

Với những câu thơ bảy chữ của Hàn Mặc Tử :

Vườn ai mướt quá xanh như ngọc,
Lá trúc che ngang mặt chữ điền.

(*Đây thôn Vĩ Dạ*)

Và Huy Cận :

Nắng đã xế về bên xứ bạn,
Chiều mưa trên bãi nước sông đầy.

Hoặc những câu thơ tám chữ của Xuân Diệu :

– Tà áo mới cũng say mùi gió nước,
Rặng my dài xao động ánh dương vui.

(*Xuân đầu*)

– Hoa nhài xanh dưới ánh nguyệt tuôn trời.
Ánh nguyệt trắng trên hoa nhài đúc sữa[1]

Trong thơ Hồ Xuân Hương cũng đã có vần lưng :

*Đứng **chéo** trông **theo** cảnh hắt **heo**,*
*Đường đi thiên **thẹo** quán **cheo leo**.*

Nhưng đến thơ mới, vần lưng được dùng nhiều hơn, có ý thức hơn. Vần lưng đã làm cho những câu lục bát và những câu thơ bảy chữ buồn heo hút có một sắc thái riêng :

– *Buồn **gieo theo** gió **veo** hồ,*
Đèo cao quán chật bến đò lau thưa

(*Chiều xưa* – HUY CẬN)

– *Dặm liễu **đìu hiu** đứng **chịu** tang*
*Tóc **buồn buông xuống** lệ ngàn hàng*

(*Đây mùa thu tới* – XUÂN DIỆU)

---

(1) Ở đây không những đối nhau về nhạc điệu, mà còn phảng phất lối đối ý của luật thi. Tuy nhiên, ở thơ mới đối ý là một cái gì đó rất tuỳ tiện.

Vần lưng không những làm giàu nhạc điệu mà còn có tác dụng đẩy ý đi xa và lâu hơn vào tâm hồn người đọc[1].

Tiếng Việt là thứ tiếng rất giàu nhạc điệu và hình ảnh. Trong tu từ học, người ta thường nhấn mạnh về sự phong phú của hình tượng, nhạc điệu và sắc thái gợi cảm của những vận mẫu tiếng Việt. Hồ Xuân Hương là một thi sĩ có biệt tài trong việc sử dụng những vận mẫu tượng hình :

Nứt ra một lỗ ***hõm hòm hom***

Và nghe rất rõ tiếng động trong thơ Nguyễn Du :

Bất bình nổi trận ***đùng đùng*** *sấm vang.*

(*Truyện Kiều*)

Các nhà thơ mới đã biết khai thác khả năng giàu có của tiếng Việt. Chúng ta đọc lại bài *Chùa Hương* của Nguyễn Nhược Pháp. Đây là tâm trạng mừng khấp khởi của cô gái mười lăm khi biết rằng sáng mai vào chùa sẽ gặp lại chàng văn nhân yêu dấu :

Đêm hôm ấy em ***mừng***
Mùi trầm hương bay ***lừng***
Em nằm nghe tiếng mõ,
Rồi chim kêu trong ***rừng.***

Những vận mẫu "ưng" (tận cùng bằng những phụ âm vang), ở trạng thái trầm bình thanh được dùng lắp đi lắp lại để diễn đạt một nỗi mừng rộn ràng mà kín đáo.

Tiếng Việt giàu nhạc điệu và gợi cảm không phải chỉ nhờ những vận mẫu, mà còn nhờ sự phối hợp giữa thanh bằng, thanh trắc tương ứng với nhau,

---

(1) Tiếp thu những thành tựu nghệ thuật của thơ mới, Tố Hữu cũng thường chú ý sử dụng vần lưng :

"Em ơi ! Ba Lan mùa tuyết *tan*,
Đường bạch *dương sương trắng nắng* tràn".

Thường thì thi sĩ tăng vần lưng cho câu hát :

"Ngày mai tươi *mát, hát* trên đất này..."
"Rừng xưa quê cũ xa xôi,
Đêm đêm còn *vọng giọng* lời thiết tha".

Ý thơ cứ như ngân vang mãi không hết trong tâm hồn người đọc.

ít nhiều giống những hợp âm thuận nghịch trong âm nhạc. Sự phối hợp khéo léo giữa các thanh bằng, thanh trắc cũng có thể tạo nên một khả năng diễn tả. Chẳng hạn hai câu thơ sau đây của Tản Đà :

Tài cao phận thấp chí khí uất,
Giang hồ mê chơi quên quê hương

(*Thăm mả cũ bên đường*)

Ở câu đầu, những thanh trắc sẽ gợi lên một ấn tượng tưng tức như nỗi phẫn uất của một người bất đắc chí. Câu thứ hai toàn thanh bằng tạo nên một cái gì đó buông xuôi, trải ra như nỗi lòng của người giang hồ phiêu lãng.

Xuân Diệu đã sử dụng khá đạt những vần trắc đi bên cạnh nhau :

*– Lời **kỹ nữ đã vỡ** vì nước mắt...*

(*Lời kỹ nữ*)

*– **Gió lướt thướt kéo** mình qua cỏ rối...*

(*Tương tư chiều*)

Ở câu trên, ta nghe như tiếng nghẹn ngào nức nở. Và ở câu dưới, ta có cảm tưởng gió đi rất chậm chạp, nặng nề, vướng víu..

Trong âm nhạc, nếu cứ kéo dài một hợp âm thuận sẽ tạo nên một ấn tượng buồn, đơn điệu. Trong thơ cũng vậy, một câu toàn thanh bằng sẽ tạo nên một cảm giác buồn, dàn trải, xa vắng. Thơ mới ít có khả năng diễn tả những tình cảm căm thù, chiến đấu. Nó ưa diễn tả những tình cảm buồn, sâu kín, dìu dịu, nên thường nghiêng về thanh bằng. Chẳng hạn những câu thơ của Xuân Diệu :

Sương nương theo trăng ngừng lưng trời,
Tương tư nâng lòng lên chơi vơi...

của Hàn Mặc Tử :

Tơ trăng buông rèm trên muôn cành
Tơ trăng vàng rung như âm thanh.

(*Tiêu sầu*)

hay của Bích Khê :

Ô ! Hay buồn vương cây ngô đồng
Vàng rơi ! Vàng rơi ! Thu mênh mông.

(*Tỳ bà*)

Các nhà thơ Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh có lẽ đã chịu ảnh hưởng cái quan niệm "âm nhạc là trước hết, trên hết" (De la musique avant toute chose) của nhà thơ tượng trưng Verlaine.

Thơ mới lãng mạn và tượng trưng giàu nhạc điệu nhưng vẫn không tránh khỏi đơn điệu vì cứ nói mãi một chuyện buồn ! Mặt khác, do chỗ coi âm nhạc là trên hết, nên không tránh khỏi có một số trường hợp người ta đã sa vào chủ nghĩa hình thức.

Ngoài phương diện vận dụng âm nhạc, thơ mới còn vận dụng lối ngắt nhịp (césures) để diễn tả những tình cảm khác nhau. Trong thơ cũ, cách ngắt nhịp nói chung không thay đổi mấy. Ngũ ngôn thường ngắt theo 2 - 3 hoặc 1 - 4, thất ngôn thì hoặc 4 - 3 hoặc 2 - 5[1]. Nhưng trong thơ mới, cách ngắt nhịp linh hoạt hơn, tuỳ theo tình cảm diễn tả trong câu thơ.

Nghe đàn dưới trăng thu, con người cô đơn của Xuân Diệu cảm thấy tâm hồn mình có một cái gì xôn xao rợn ngợp :

Thu lạnh / càng thêm nguyệt tỏ ngời,
Đàn ghê như nước / lạnh / trời ơi !
Long lanh tiếng sỏi / vang vang hận,
Trăng nhớ Tầm Dương / nhạc nhớ người

(*Nguyệt cầm*)

Câu thơ bảy chữ ở đây đã ít nhiều bị xao động. Khi tình cảm trong thơ trở nên sôi nổi mãnh liệt thì nhịp đều đều của câu thơ sẽ hoàn toàn bị phá vỡ. Đó là trường hợp khi Thế Lữ diễn tả con hổ đang say sưa nhớ lại thời "oai linh rừng thẳm" :

Ta sống mãi / trong tình thương nỗi nhớ,
Thuở tung hoành / hống hách những ngày xưa,

(1) Ví dụ cách ngắt nhịp trong bài *Nhóm gừng tỏi* của Ôn Như Hầu và *Qua Đèo Ngang* của Bà Huyện Thanh Quan.

Nhớ cảnh sơn lâm / bóng cả / cây già,
Với tiếng gió gào ngàn / với giọng nguồn hét núi.
Với khi thét / khúc trường ca dữ dội,
Ta bước chân lên / dõng dạc / đường hoàng.
Lượn tấm thân / như sóng cuộn nhịp nhàng,
Vờn bóng âm thầm / lá gai / cỏ sắc... (1)

(*Nhớ rừng*)

Mỗi bài thơ, mỗi đoạn thơ bao giờ cũng diễn tả một tình cảm nhất định. Do đó lối ngắt nhịp trong thơ mới rất phong phú. Trong bài *Xuân về* của Lưu Trọng Lư, những nhịp điệu ngắn, tiếp nhau diễn tả một cái gì đang qua nhanh chóng. Ta có cảm tưởng như những tờ lịch đang theo thời gian bay đi. Nhưng trong bài *Thơ sầu rụng*, Lưu Trọng Lư lại vận dụng những nhịp điệu đều đều như tiếng xa quay.

Trong bài *Điệu buồn* của Huy Cận, lối ngắt nhịp kết hợp với biện pháp trùng điệp làm cho ta nghe rõ từng hạt mưa rơi tung toé trên mái ngói.

Về phương diện xây dựng ngôn ngữ dân tộc, thơ mới cũng có nhiều đóng góp. Khác với lối nói ước lệ, sáo rỗng của những bài thơ cũ đăng trên *Nam phong, Văn học tạp chí, Tiếng dân*, v.v. ngôn ngữ thơ mới giàu hình tượng và cảm xúc.

Thơ mới đã mang đến một khả năng kết hợp giữa các từ rất mới và có khi rất táo bạo. Có những từ tưởng như không đi được với nhau, nhưng đứng vào trong câu thơ lại khá xứng đôi :

*– **Huy hoàng** trăng rộng, **nguy nga** gió...*
*– **Long lanh** tiếng sỏi, **vang vang** hận...*

(XUÂN DIỆU)

Rất nhiều hình dung ngữ mới xuất hiện, làm giàu thêm cho vốn ngôn ngữ dân tộc :

*– Còn đâu những **giờ nhung lụa***
*– Nắng nhỏ bâng khuâng **chiều lỡ thì***
*– Một **chiều ong vàng** đẹp sắc năm mây.*

(XUÂN DIỆU)

(1) Trong những bài thơ tám chữ hoặc thơ tự do, người ta vẫn có nhiều khả năng ngắt nhịp một cách linh hoạt.

Các thi sĩ tăng cường tính từ trong câu thơ để tăng tính chất gợi cảm. Huy Cận đặc biệt hay sử dụng những tính từ lấp láy trong tiếng Việt để gợi lên một nỗi buồn xa vắng (*Đêm mưa, Đẹp xưa*).

Để làm tăng tính hình tượng của ngôn ngữ, tăng màu sắc chủ quan của mình trong cách nhìn, cách cảm, các nhà thơ mới đã sử dụng rộng rãi những biện pháp tu từ. Trước kia, trong thơ ca Việt Nam, các thi sĩ ít nhiều cũng đã vận dụng những biện pháp tu từ, nhưng chưa có ý thức rõ rệt về vai trò và tác dụng của nó. Học tập những thi sĩ Pháp, các nhà thơ mới đã mang vào thơ Việt Nam một lối nói giàu hình tượng và khả năng gợi cảm. Khi Thế Lữ viết :

*Ái **ân** bờ cỏ **ôm** chân trúc*

thì ta thấy bờ cỏ và chân trúc đã mang đậm mối tình của thi nhân. Phương pháp nhân cách hoá đã làm cho tạo vật ở xung quanh gần chúng ta hơn. Nếu như trong thơ Nguyễn Đình Thư có những "Lũ bướm ong vàng bay ngẩn ngơ" vì sắc xuân đầy trời, thì trong những vần thơ nhiều màu sắc của Anh Thơ, lũ chuồn chuồn lại "ngẩn ngơ" vì nhớ tiếc mùa hạ đã qua :

Hoa mướp rụng từng đoá vàng rải rác,
*Lũ chuồn chuồn **nhớ nắng ngẩn ngơ bay**.*

(*Sang thu*)

Ngoài lối nhân cách hoá, phương pháp tỷ dụ cũng mang đến cho thơ nhiều hình tượng độc đáo. Đây là hình ảnh cô gái Chiêm Thành của Chế Lan Viên :

Ta vừa thấy bóng nàng trên cỏ biếc,
***Suối tóc dài** êm chảy giữa dòng trăng*

(*Mộng*)

Lưu Trọng Lư cũng khá thành công trong lối nói ví von, so sánh này :

Tình trong như nước biển trong xanh.
Huyền ảo như trăng lọt kẽ mành,
Phơi phới như hoa đùa nắng sớm,
Dạt dào như sóng vỗ đêm thanh.

(*Tình điên*)

Tất nhiên lối nhân cách hoá hoặc tỷ dụ đều mang ít nhiều đặc điểm phong cách của thi sĩ. Không phải lúc nào lối nhân cách hoá hoặc tỷ dụ

cũng đáng cho ta học tập. Lúc Hàn Mặc Tử bệnh tật, điên loạn thì trăng cũng biến thành một cái gì rất ghê sợ :

Gió rít tầng cao trăng ngã ngửa
Vỡ tan thành vũng đọng vàng khô

(*Say trăng*)

Cũng có lúc trăng biến thành một người con gái lẳng lơ :

Trăng nằm sống soãi trên cành liễu
Đợi gió đông về để lả lơi...

(*Bến lẻ*)

Cũng sử dụng những biện pháp tu từ, nhưng cách nhìn của Xuân Diệu lại khác. Chỉ có những người "tình nhân si mê và cuồng bạo" của cuộc đời như Xuân Diệu mới viết :

Hỡi xuân hồng ta muốn ***cắn vào ngươi !***

(*Vội vàng*)

Xuân Diệu là một thi sĩ của tình yêu. Cho nên thi sĩ thường nhìn thiên nhiên qua cái đẹp của người thiếu nữ (trong khi nhiều thi sĩ khác lại so sánh vẻ đẹp của con người với thiên nhiên) :

– *Lá liễu dài như một* ***nét my****...*

(*Nhị hồ*)

– *Đường rất lặng với hàng cây hay nhớ,*
Xa sao đành ***mắt đẹp*** *của hoàng hôn.*
– *Tháng giêng* ***ngon như một cặp môi gần,***
Tôi sung sướng. Nhưng vội vàng một nửa.

(*Vội vàng*)

Ngoài những đặc điểm về thể thơ, ngôn ngữ, trong cách diễn đạt, thơ mới thường đi sâu vào những tình cảm tế nhị, sâu kín. Thơ mới cũng học tập được trong thơ ca Pháp lối diễn tả tinh tế bằng cảm giác, bằng màu sắc của hội hoạ. (Những điểm này chúng tôi sẽ nói rõ ở phần sau).

Trên kia chúng tôi đã nói về sự kế thừa và sự cách tân trong nghệ thuật thơ mới. Nội dung tư tưởng, tình cảm và những yêu cầu phát huy bản ngã của một lớp người mới đã làm cho khuôn khổ cũ bị rạn nứt và

đưa đến những sự thay đổi phù hợp về phương diện nghệ thuật thi ca. Cái "tôi" xuất hiện trong thơ mới đã mang đến một cái nhìn, một lối tư duy rất khác lạ so với thơ cũ. Đó là một cái nhìn cá thể hoá, một cái nhìn khám phá của một thi pháp mới. Thơ mới không sa vào cái nhìn ước lệ, lối nói sáo của thơ *Nam phong* và *Văn học tạp chí*. (Các nhà thơ cũ nhìn thiên nhiên vẫn không ngoài "phong, hoa, tuyết, nguyệt" và gọi người yêu thì vẫn cứ "Nương tử ơi !", "Phu nhân ơi !"...). Thơ mới đã mang đến một cái "tôi" trữ tình cho thơ cũ. Cùng với thơ mới, xuất hiện một lý tưởng thẩm mỹ mới. Bước vào làng thơ mới, một số thi sĩ bỗng nhiên thay đổi hẳn cách nhìn, cách nghĩ. Đông Hồ già cỗi trong *Nam phong*, bỗng chốc trở thành "cô gái xuân", Hàn Mặc Tử đang ngâm vịnh thơ Đường trên *Phụ nữ tân văn, Sài Gòn*,... (ký tên Minh Duệ Thị, Lệ Thanh, Phong Trần) cũng chuyển về thơ mới (*Gái quê*), Bích Khê đang xướng hoạ trên *Tiếng dân, Sài Gòn*, rút lui về Thu Xà (Quảng Ngãi) để chiêm nghiệm một lối thơ thuần tuý (*Tinh huyết*)[1]. Sự cách tân về nghệ thuật trong thơ mới đã bị hạn chế do quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của các thi sĩ lãng mạn. Tuy nhiên phong trào Thơ mới đã có những đóng góp rất quan trọng về mặt nghệ thuật cho nền thi ca dân tộc.

Đạt được các thành tựu đó là do các nhà thơ mới đã biết đúc kết, tiếp thu vốn cũ của dân tộc, đồng thời lại ra sức học tập một cách có sáng tạo kinh nghiệm thi ca nước ngoài (thơ Đường, thơ Pháp).

2. Những phong cách khác nhau trong phương pháp sáng tác lãng mạn chủ nghĩa. Những đặc trưng thẩm mỹ của phương pháp sáng tác lãng mạn chủ nghĩa

Phê bình cũng như nghiên cứu văn học đều phải xuất phát từ những hiện tượng văn học lịch sử – cụ thể và sinh động. Hiện tượng văn học đó lại mang màu sắc dân tộc đậm đà và in dấu ấn rất rõ của phong cách nhà văn. Không xuất phát từ việc nghiên cứu lịch sử – cụ thể thì việc rút ra những nét khái quát chung, những lý luận trừu tượng sẽ trở nên vô bổ đối với việc sáng tác và thưởng thức văn học. Mọi phát hiện thiên tài của

(1) Bích Khê có *Mấy dòng thơ cũ* (1931 - 1936) gồm 89 bài thơ Đường, hát nói và các thể khác, di cảo chưa xuất bản.

những nhà phê bình lớn đều xuất phát từ thực tiễn văn học phong phú và đa dạng của dân tộc, của thời đại họ.

Nhưng việc phê bình và nghiên cứu văn học không dừng lại ở chủ nghĩa kinh nghiệm. Ngoài tính chất *lịch sử – cụ thể*, việc nghiên cứu văn học còn phải có tính chất *loại hình*. Thông qua những hiện tượng cá biệt, những phong cách độc đáo nhiều màu sắc, nhà phê bình phải biết rút ra những quy luật, những vấn đề chung về mỹ học, về khuynh hướng và phương pháp sáng tác, về thi pháp, về tính đặc thù của từng thể loại văn học, v.v. Không đạt được những yêu cầu đó thì nhà phê bình cũng giống như người đi rừng chỉ thấy cây cối rậm rạp, tối bưng mà không thấy rừng ở đâu, cũng giống như những ông thầy bói mù sờ voi, chỉ thấy chân, thấy vòi, thấy tai nhưng không thấy hình thù con voi và cũng không hiểu con voi như thế nào !

Phong trào Thơ mới lãng mạn và văn chương Tự lực văn đoàn là những hiện tượng văn học rất phức tạp. Gọi chung là Tự lực văn đoàn, nhưng trong đó Thạch Lam, Trần Tiêu có những màu sắc rất khác với Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo. Và trong phong trào Thơ mới lãng mạn thì Thế Lữ, Huy Thông, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Huy Cận cũng khác với Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng. Chỉ xuất phát từ thực tiễn văn học cụ thể - sinh động thì phê bình văn học mới thoả đáng, vừa có lý vừa có tình. Tuy nhiên không phải vì vậy mà chúng ta chia văn học lãng mạn Việt Nam ra thành những hiện tượng cá biệt, vụn vặt, không thấy những đặc điểm chung, những quy luật chung của nó. Tiếc rằng trong giới nghiên cứu phê bình văn học nước ta, vẫn còn có người, tuy cố gắng đi sâu vào những hiện tượng phức tạp, nhưng lại không quan tâm đến những vấn đề lý luận chung về mỹ học và phương pháp sáng tác. Họ cắt xén văn học lãng mạn ra thành những hiện tượng rời rạc và vô hình trung đã rơi vào chủ nghĩa kinh nghiệm.

Hiện nay, xung quanh vấn đề chủ nghĩa lãng mạn còn nhiều điểm lý luận chưa được giải quyết[1]. Nói chung các nhà văn học sử đều thống

(1) Xem bài *Một số vấn đề lý luận còn tồn tại về "chủ nghĩa lãng mạn"*, báo cáo khoa học của Phan Cự Đệ đọc tại trường Đại học Tổng hợp ngày 25 - 2 - 1965, in trong *Thông báo khoa học* của Trường Đại học Tổng hợp năm 1965.

nhất với nhau chia chủ nghĩa lãng mạn ra làm hai khuynh hướng chính : tiến bộ, cách mạng và bảo thủ, phản động. Sự phân chia đó trước hết căn cứ vào quan điểm xã hội - chính trị của các nhà văn lãng mạn. Nó có một cơ sở truyền thống trước kia kể từ Biêlinxki, Pixarép và Goócki. Pixarép, nhà phê bình dân chủ cách mạng Nga cho rằng chủ nghĩa lãng mạn phản động "thường phát sinh vào thời kỳ hoạn nạn và đau khổ, khi con người cần phải lãng quên, ẩn mình vào một nơi nào đó, dắt đưa tâm hồn trốn tránh vào một chỗ nào đó..."(1). Trong khi đó ông cho rằng nội dung của chủ nghĩa lãng mạn cách mạng là những khát vọng hướng về tương lai và thái độ căm ghét đối với thực tại còn đen tối. Goócki có một thái độ phủ định đối với chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực. Theo ông, đặc điểm của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực là : "Dung hoà con người với thực tế, tô vẽ thực tế, hoặc làm cho con người tách rời thực tế, đi sâu vào con người bên trong của mình, đuổi theo những ý nghĩa "bói toán cuộc đời theo số mệnh", ý nghĩ về tình yêu, về cái chết, đi sâu vào những điều bí ẩn không thể nào giải quyết bằng con đường "thuần lý", chiêm nghiệm, mà chỉ có thể giải quyết bằng khoa học"(2). Trong khi đó, "chủ nghĩa lãng mạn tích cực muốn làm tăng thêm ý chí con người, thức tỉnh trong con người tinh thần phản kháng, chống lại thực tế, chống lại mọi sự áp bức"(2).

Sự phân chia khuynh hướng trong chủ nghĩa lãng mạn chỉ có tính chất hợp lý tương đối, vì nó không bao giờ phản ánh hết được tính chất phức tạp và sinh động của toàn cảnh bức tranh chủ nghĩa lãng mạn. Sự thực thì đôi khi trong tác phẩm của nhà văn lãng mạn tiến bộ cũng có những yếu tố tiêu cực và ngược lại. Một mặt khác, không phải quá trình sáng tác của các nhà văn lãng mạn bao giờ cũng tương đối nhất quán như trường hợp Chateaubriand và Novalis hoặc như trường hợp Shelley và Byron. Một vài nhà văn lãng mạn đã đi vào một con đường phức tạp hơn từ cách mạng đến tiêu cực, bảo thủ (Selling, Vecne), hay ngược lại (Hugo). Điều cần chú ý là không phải lúc nào và trong bất cứ trường hợp nào, các nhà văn lãng mạn tiến bộ và lãng mạn tiêu cực cũng đấu tranh

(1) Pixarép, *Tuyển tập*, tập I, NXB Páplenkô, 1909, tr. 297.

(2) Goócki, *Bàn về văn học*, Mátxcơva, 1953, tr. 311.

với nhau. Có những lúc họ cùng hợp tác để chống chủ nghĩa cổ điển. Lại có khi họ cùng tham gia một nhóm phản động ở Berlin. Ở Việt Nam, quá trình sáng tác của Thế Lữ, Vũ Đình Liên, Huy Cận, Chế Lan Viên, Bích Khê, Hàn Mặc Tử,... cũng rất phức tạp và đầy mâu thuẫn. Tuy nhiên không phải vì thế mà có bao nhiêu phong cách lãng mạn khác nhau thì chia ra bấy nhiêu khuynh hướng !

Các nhà văn lãng mạn Việt Nam tuy khác nhau về phong cách và thế giới quan, nhưng vẫn đứng chung trong trào lưu lãng mạn, vì thế vẫn có một số đặc điểm chung về quan điểm mỹ học và phương pháp sáng tác. Theo cách hiểu của các nhà triết học thì trong chủ nghĩa lãng mạn có bao gồm phép biện chứng giữa cái chung, cái đặc thù và cái cá biệt. Ở đây là một sự thống nhất biện chứng của những hiện tượng vừa giống nhau, vừa khác nhau và mâu thuẫn.

Theo cách chia khuynh hướng nói trên thì chủ nghĩa lãng mạn trong thơ mới đúng là lãng mạn tiêu cực. Nó xuất hiện trong thời kỳ u uất khi phong trào cách mạng tạm lắng xuống. Nó cũng trốn vào thế giới siêu hình, vào tôn giáo, v.v.

Đến đây, có một vấn đề lý luận được đặt ra : hai khuynh hướng lãng mạn đó (tiến bộ, cách mạng và bảo thủ, tiêu cực) hoàn toàn khác nhau hay cũng có những điểm giống nhau ? Hai khuynh hướng lãng mạn cùng chung một phương pháp hay là sử dụng hai phương pháp sáng tác khác nhau ? Trong vấn đề này, ý kiến trả lời không thống nhất. Có người cho rằng Goócki phân biệt chủ nghĩa lãng mạn tích cực và chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực thì tức là Goócki đã chia chủ nghĩa lãng mạn ra làm hai khuynh hướng, *không những khác nhau mà còn đối lập nhau về hệ tư tưởng và phương pháp nghệ thuật*. Có người nói rõ rằng trong chủ nghĩa lãng mạn có hai phương pháp sáng tác : *phương pháp lãng mạn phản động và phương pháp lãng mạn cách mạng*. Một số nhà lý luận văn học khác chủ trương rằng giữa những nhà văn lãng mạn cách mạng và các nhà văn lãng mạn tiêu cực, tuy có sự khác nhau, thậm chí đối lập nhau về thế giới quan và lý tưởng thẩm mỹ, nhưng phương pháp sáng tác của họ chỉ là một. Các nhà lý luận đó cho rằng trong nội dung hình tượng nghệ thuật của các nhà lãng mạn, có sự khác biệt rõ ràng hơn là trong nguyên tắc

xây dựng, điển hình hoá nhân vật. (Ví dụ những nhân vật lãng mạn của Giucốpxki và Rilép tuy khác nhau nhưng lại giống nhau trong nguyên tắc xây dựng hình tượng).

Theo ý kiến riêng của chúng tôi thì phương pháp sáng tác không phải chỉ là những biện pháp nghệ thuật có tính chất hình thức, mà bao giờ cũng gắn liền với những yêu cầu của lý tưởng xã hội - thẩm mỹ, cửa cảm hứng chủ đạo, với những yêu cầu về thế giới quan của nhà văn (tất nhiên, chúng ta không đồng nhất thế giới quan với phương pháp sáng tác). Do đó chúng ta cần phải nói tới *hai phương pháp sáng tác cho hai khuynh hướng lãng mạn* khác nhau. Tại sao vậy ? Vì các nhà văn lãng mạn cách mạng và các nhà văn lãng mạn phản động thế kỷ XIX tuy cũng có những điểm gặp nhau, nhưng *chủ yếu* là khác nhau, thậm chí còn đối lập nhau về lý tưởng thẩm mỹ và quan điểm chính trị. Marx đã từng nói tới hai thái độ phản ứng khác nhau đối với cuộc cách mạng tư sản Pháp.

Đương thời, Byron đã từng kịch liệt công kích quan điểm mỹ học phản động của các nhà lãng mạn trường phái Ao hồ. Và Heine đã từng nghiêm khắc phê phán chủ nghĩa lãng mạn phản động Đức (Novalis, Schelegel). Đứng về phương diện phương pháp sáng tác, các nhà văn lãng mạn cũng có nhiều điểm rất khác nhau. Nhân vật lý tưởng của các nhà văn lãng mạn phản động là những kẻ mơ mộng, đi trốn cuộc đời, tìm vào thế giới ảo tưởng, chiêm bao, thần bí hoặc hoạt động một cách tích cực để kéo lịch sử quay lùi về quá khứ (Cinq Mars của Vigny). Còn nhân vật tích cực của các nhà văn lãng mạn cách mạng là những con người phản kháng, những chiến sĩ đấu tranh đòi giải phóng nhân loại bị áp bức (Hernani, thị trưởng Madeleine của Hugo, Prométhée thoát xiềng của Shelley, v.v.). Những nhân vật lãng mạn cách mạng hướng về một tương lai tốt đẹp, mặc dầu tương lai ấy vẫn còn mơ hồ và không tưởng.

Các nhà văn lãng mạn phản động nói đến nhân dân, nhưng lại lý tưởng hoá những đặc điểm lạc hậu nhất của người nông dân gia trưởng, ca tụng sự chịu đựng, nhẫn nhục, sự mê tín, coi đó là bản chất của nhân dân. Còn các nhà văn lãng mạn cách mạng thì chú ý khai thác những đức tính, sức mạnh, khả năng cách mạng của nhân dân. Hugo đã từng ca ngợi

Gavroche và nhất là Enjolras – một trong những anh hùng của nền Cộng hoà Pháp 1830 - 1836 mà Engels gọi là "những người đại diện thực sự của quần chúng nhân dân".

Các nhà văn lãng mạn cách mạng không hài lòng với hiện thực và hướng về một tương lai mơ hồ, không tưởng. Nhân vật của họ thường mang tính chất phi thường, khổng lồ. Những nhân vật đó đứng lên trên hoàn cảnh, xa lạ với hoàn cảnh. Trong chủ nghĩa lãng mạn cách mạng, cái hiếm có và cái phi thường không đối lập về nguyên tắc với cái điển hình. Chủ nghĩa lãng mạn có kiểu điển hình hoá riêng của mình khác với chủ nghĩa hiện thực. Nhân vật lãng mạn cách mạng tuy không mô tả một cách cụ thể, chính xác những nguyên hình trong cuộc sống, nhưng nó đã phản ánh được một cách khá đúng đắn những tâm tư, tình cảm, nguyện vọng của con người thời đại. Nói về ý nghĩa của *Người tù Cápcadơ*, Puskin viết : "Trong nhân vật ấy, tôi muốn mô tả thái độ dửng dưng đối với cuộc sống và đối với những lạc thú của nó, cái tình trạng già trước tuổi của tâm hồn đã trở thành nét khu biệt của thanh niên thế kỷ XIX"[(1)]. Chủ nghĩa lãng mạn cách mạng tuy khác với chủ nghĩa hiện thực, nhưng không đối lập với chủ nghĩa hiện thực. Trong quá trình phát triển, chủ nghĩa lãng mạn cách mạng ngày càng bao gồm những yếu tố hiện thực và có khi đã hoà lẫn với chủ nghĩa hiện thực (*Đông Gioăng* của Byron, *Sensi* của Shelley, các tác phẩm của Heine những năm ba mươi, bốn mươi thế kỷ XIX).

Nói đến chủ nghĩa lãng mạn phản động là nói đến thái độ *hoàn toàn thoát ly hiện thực*, trốn vào thế giới nội tâm, thần bí, là nói đến *thái độ chủ quan cực độ*. Goócki đã có nhận xét : "Chủ quan – đó là vật liệu quen thuộc của các nhà lãng mạn – cá nhân chủ nghĩa"[(2)]. *Phương pháp lãng mạn phản động hầu như ít thực hiện được việc điển hình hoá*. Các nhà lãng mạn phản động sáng tạo nên những nhân vật mang tính chất siêu hình, trừu tượng, phi thường (không điển hình) và đặt những nhân vật đó

(1) Puskin, *Toàn tập*, cuốn 13, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva, 1937, tr. 52.

(2) Trích theo Rêviakin trong cuốn *Vấn đề điển hình trong văn học nghệ thuật*, Mátxcơva, 1959, tr. 272.

trong những hoàn cảnh phi thường, những hoàn cảnh giả tạo, tưởng tượng, bịa đặt (không điển hình). Những tính cách và những hoàn cảnh trong các tác phẩm lãng mạn phản động ít nhiều mang tính chất ngẫu nhiên.

Trong cuốn *Vấn đề điển hình trong văn chương nghệ thuật*, Rêviakin đã phân biệt rất rõ sự khác nhau giữa hai phương pháp lãng mạn cách mạng và lãng mạn phản động. Đrêmốp cũng tán thành quan điểm của Rêviakin về vấn đề tính điển hình của lãng mạn chủ nghĩa. Ông viết : "Cố nhiên khi phân tích những tác phẩm lãng mạn phản động của nền văn học suy đồi (thoát ly cuộc sống thực tế) thì người ta dễ thấy rằng sức mạnh của tính điển hình ở trong đó là rất yếu ớt. Nhưng nói đến lãng mạn cách mạng thì vấn đề lại hoàn toàn khác . Chủ nghĩa lãng mạn cách mạng được cuộc đấu tranh anh dũng của nhân dân cổ vũ, được mơ ước về tương lai cổ vũ : nếu chủ nghĩa lãng mạn không thoát ly miếng đất đã đẻ ra nó, thì không thể không mang theo tính chân thực của cuộc sống, tính điển hình"[(1)].

Trở lên trên là những ý kiến phân biệt phương pháp lãng mạn cách mạng và phương pháp lãng mạn phản động. Chúng tôi đồng ý với những nhà lý luận văn học chủ trương có hai phương pháp lãng mạn cho hai khuynh hướng lãng mạn khác nhau. Nhưng đồng thời chúng tôi cũng không nhận định một cách quá cực đoan rằng hai khuynh hướng lãng mạn đó không có một mối liên hệ chung nào cả về thế giới quan và phương pháp sáng tác. Họ đều đối lập lý tưởng với hiện thực, tuy lý tưởng của họ khác nhau. Họ đều cắt nghĩa một cách duy tâm về mối quan hệ giữa cá nhân và lịch sử, cá nhân và xã hội. Tất nhiên sự giống nhau trong một số đặc điểm nào đấy về thế giới quan và lý tưởng thẩm mỹ (giữa các nhà văn lãng mạn thế kỷ XIX) chỉ có tính chất thứ yếu, không cơ bản, đôi khi chỉ có tính chất hình thức. Nhưng chính những đặc điểm chung đó đã khiến cho các nhà văn lãng mạn thuộc hai khuynh hướng và hai phương pháp sáng tác khác nhau vẫn có thể cùng sử dụng chung với nhau một số

(1) Đrêmốp, *Điển hình hoá trong nghệ thuật*, NXB Văn hoá - Nghệ thuật, H., 1964, tr. 68.

thủ pháp miêu tả nhất định, vẫn có thể có những đặc điểm giống nhau trong lối tư duy hình tượng.

Trên cơ sở những lập luận đã trình bày ở trên, chúng ta có thể đi đến kết luận rằng : trước năm 1945, các nhà văn lãng mạn tiêu cực ở Việt Nam đã sử dụng một phương pháp sáng tác khác với phương pháp sáng tác của các nhà thơ lãng mạn cách mạng như Tố Hữu.

Phương pháp sáng tác của các nhà thơ mới lãng mạn có những đặc điểm cơ bản là gì ?

Cơ sở triết học của chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực, phản động là chủ nghĩa duy tâm chủ quan. Quan điểm mỹ học của Shelegel và Novalis (Đức) gắn chặt chẽ với triết học duy tâm của Kant, Fichte, Schelling. Trong nhà trường Pháp – Việt và ngoài đời, các nhà thơ mới của Việt Nam cũng chịu ảnh hưởng khá sâu sắc triết học Kant, Bergson và cũng đọc khá nhiều những sách của đạo Phật, đạo Lão và *Kinh Thánh* của đạo Thiên Chúa !

Triết lý sống của nhà Phật đã có những ảnh hưởng nhất định đến Leiba (*Bến giác*) và Bích Khê (*Ngọc, Tinh huyết*)[1]. Trong *Vàng sao*, ta nghe vang lên lời cầu nguyện tội nghiệp của một tín đồ : "Jéhovah ! Jéhovah ! Jéhovah ! Cho con tin thật ở ơn Ngài... Đời con chỉ có thế thôi sao ?". Hàn Mặc Tử tuy ca ngợi đạo Thiên Chúa, nhưng cũng đọc khá nhiều kinh Phật. Còn khi Xuân Diệu viết :

Cái bay không đợi cái trôi,
Từ tôi phút trước sang tôi phút này.

(*Đi thuyền*)

thì chính là thi sĩ đã diễn tả cái "triết lý của sự liên tiếp" (philosophie de la durée) của Bergson[2]. Cho nên Xuân Diệu chỉ thấy đổi thay mà không thấy sự tiến bộ biện chứng, chỉ thấy cuộc đời "nổi nênh, xiêu đổ, tan tác,

(1) Năm 1936, Bích Khê đi tu tại chùa Ông Rau trên núi Tà Cú ; năm 1937, ngụ tại một ngôi chùa ở Phú Thọ để nghiên cứu triết lý nhà Phật.

(2) Tác phẩm *L'evolution créatrice* (Sáng hoá luận), *Durée simultanéité* (Liên tiếp và đồng thời).

tứ ly" (*Những bước đường tư tưởng của tôi*). Rồi thi sĩ đâm ra "vội vàng", "giục giã" yêu đương, hốt hoảng trước những biến chuyển của cuộc đời.

Mặt yếu của thế giới quan các nhà văn lãng mạn là sự hiểu biết duy tâm về quá trình lịch sử, sự đối lập một cách trừu tượng và tuyệt đối cá nhân và xã hội, sự đề cao vai trò cá nhân trong lịch sử, sự hiểu biết một cách mơ hồ và chủ quan về mối quan hệ hiện thực giữa con người và xã hội, sự phủ nhận và đánh giá không đúng mức vai trò của lý trí trong sự nhận thức và cải tạo cuộc sống.

Trên cơ sở triết học duy tâm chủ quan, các nhà văn lãng mạn tiêu cực giải thích và đánh giá hiện thực hoàn toàn theo *lý tưởng thẩm mỹ chủ quan* của mình. Họ chỉ dừng lại ở một mặt nào đó trong cuộc sống phù hợp với lý tưởng thẩm mỹ chủ quan của họ và phủ định hoặc làm ngơ đối với những mặt khác mà họ không cho là đẹp. Trong tác phẩm của các nhà thơ mới lãng mạn, ta thấy rõ đặc điểm cơ bản đó. Con người lý tưởng của các nhà thơ mới là một kẻ ngỡ ngàng, ngơ ngác giữa cuộc đời. Trong xã hội thực dân phong kiến, anh ta giữ một thái độ trong sạch tiêu cực và rất lấy làm tự hào về nỗi cô đơn giá rét của mình. Trong nỗi buồn và cô đơn, có một cái gì đẹp và quyến rũ. Cũng có lúc con người lý tưởng đó hành động. Khi thì anh ta là một khách chinh phu, khi thì anh ta lại đóng vai một anh hùng chiến bại hoặc một ly khách "chí lớn chưa thành, bàn tay không"... Nói chung, lý tưởng anh ta rất mơ hồ.

Cái đẹp trong thơ mới chỉ là cái "đẹp" "nghệ thuật vị nghệ thuật". Càng về sau cái "đẹp" đó càng thêm những màu sắc chủ quan cực đoan, và ở một số nhà thơ, cái "đẹp" đã biến thành cái gì có tính chất bệnh tật, ma quái, điên loạn ! Hầu hết những mặt chủ yếu của cuộc sống đấu tranh, nhất là đời sống, tâm tư, nguyện vọng của quần chúng đã bị loại ra ngoài lĩnh vực của thẩm mỹ, lĩnh vực của thi ca ! Màu sắc chủ quan trong lý tưởng thẩm mỹ và sự tách rời giữa lý tưởng và hiện thực là những đặc điểm cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Cần phải định nghĩa chủ nghĩa lãng mạn bằng *một hệ thống đặc trưng thẩm mỹ, trong đó sự tách rời giữa lý tưởng và hiện thực là đặc trưng chủ yếu.*

Đặc trưng này không những được thể hiện trong nội dung phản ánh, trong phương thức giải quyết các mâu thuẫn, mà còn ảnh hưởng tới những thủ pháp nghệ thuật và phong cách của nhà văn.

Khi giải quyết những vấn đề giữa ước mơ và hiện thực, các nhà lãng mạn thường có khuynh hướng chủ quan, muốn bắt hiện thực phụ thuộc vào lý tưởng, bắt cái lô gích phát triển của các sự kiện và những biện pháp giải quyết xung đột bị phụ thuộc vào những ước mơ không tưởng của mình, chứ không phải là phụ thuộc vào quy luật vận động khách quan của lịch sử. Họ dùng những biện pháp nghệ thuật như đối lập, phóng đại, ngoa dụ,... là để đào sâu thêm mâu thuẫn giữa lý tưởng và hiện thực, tô vẽ thêm vẻ đẹp và làm tăng thêm sức quyến rũ của lý tưởng mà họ mơ ước.

Sự đối lập giữa lý tưởng và hiện thực cũng sẽ dẫn đến hệ quả là sự tách rời giữa tính cách và hoàn cảnh. Nhân vật lãng mạn trở nên xa lạ với hoàn cảnh và đứng cao hơn hoàn cảnh. Sự tách rời giữa lý tưởng và hiện thực cũng sẽ làm cho các nhà lãng mạn có thái độ xem thường việc nghiên cứu một cách sâu sắc hoàn cảnh khách quan, những quy luật khách quan của đời sống xã hội. Họ không chủ trương mô tả cuộc sống một cách chi tiết, cụ thể, mà sự khái quát nghệ thuật của họ thường có tính chất mơ hồ, sương khói. Có lúc nhân vật chỉ thấp thoáng sau một màn sương mờ mờ, huyền ảo. Người khách giang hồ phóng đãng của Vũ Hoàng Chương :

Thuyền buộc sông mưa,
Ngựa dừng trăng khuyết.

(*Dâng tình*)

không rõ đã đi qua những đâu và ở thời nào. Người thiếu nữ trong thơ Lưu Trọng Lư đi lấy chồng ở một nơi nào đó, có lẽ là xa lắm :

Mai chị lấy chồng,
Ở mãi Giang Đông,
Dưới làn mây trắng,
Cách mấy con sông...

(*Chị em*)

Những mâu thuẫn khách quan của đời sống xã hội bị các nhà lãng mạn trừu tượng hoá, tuyệt đối hoá. Quá trình phát triển của lịch sử xã hội loài người đối với Hugo, trước hết là sự thể hiện của những nguyên lý

tinh thần trừu tượng : Cái thiện và cái ác, cái cao cả và cái thấp hèn, ánh sáng và bóng tối, v.v. Dưới ánh sáng của chủ nghĩa xã hội không tưởng của Hugo, con người Jean Valjean sẽ đi từ bóng tối ra ánh sáng, từ cái ác trở về điều thiện. Mâu thuẫn thực tế khách quan ở các nhà thơ mới là mâu thuẫn giữa giai cấp tiểu tư sản trí thức với bè lũ đế quốc, phong kiến và tư sản mại bản. Những mâu thuẫn đó một khi đã đi vào thơ ca thì bị trừu tượng hoá, lãng mạn hoá. Mâu thuẫn đó trong thơ Thế Lữ được trình bày như sự đối lập giữa cuộc đời đen tối, tranh giành cướp bóc với những cảnh tiên thơ mộng đẹp đẽ ở Bồng Lai ! Ở Xuân Diệu thì đó là mâu thuẫn giữa sự say sưa thụ hưởng tình yêu với sự phá hoại, thay đổi nhanh chóng của thời gian. Trong thơ Huy Cận có sự đối lập giữa cái "tôi" cô đơn nhỏ bé với cái mênh mông của không gian, cái xa thẳm của thời gian...

Chủ nghĩa lãng mạn phủ nhận khả năng điều hoà cá nhân với xã hội, đặt cá nhân lên trên xã hội. Như đã trình bày trong một chương trên, nhân vật lãng mạn không tìm thấy vị trí của mình trong xã hội, xa lạ với mọi người xung quanh và luôn luôn cảm thấy cô độc. Đó là Childe Harold, Malfred của Byron, René của Chateaubriand, Schelemihl của Chamisso, Vũ Như Tô, và Đan Thiềm của Nguyễn Huy Tưởng, v.v. Những nhân vật của Hugo chỉ là những kẻ tiêu biểu đơn độc cho cái thiện, cái cao quý bị ném vào môi trường không thích hợp với họ. Jean Valjean bị xã hội tư sản ghê tởm, và muốn sống trong xã hội ấy, anh ta phải đổi một cái tên khác (thị trưởng Madeleine). Tâm hồn của thị trưởng Madeleine rất kỳ lạ ở giữa một xã hội tư sản tàn bạo. Những nhân vật lãng mạn trong thơ mới cũng thường đứng lên trên hoàn cảnh, đối lập với hoàn cảnh xung quanh. "Khách chinh phu" của Thế Lữ, "con voi già" của Huy Thông đã từ bỏ quê hương ra đi, đi mãi mà vẫn không tìm thấy cho mình một cuộc đời tự do. Giang hồ trở thành cái bệnh của chủ nghĩa lãng mạn là vì như thế.

Chủ nghĩa lãng mạn thường xây dựng những tính cách phi thường trong những hoàn cảnh đặc biệt, tưởng tượng, mang những nét ước lệ. Trong chủ nghĩa lãng mạn, tính cách nhân vật phi thường được giải thích bằng những lý do chủ quan thuộc cảm xúc nội tâm, và do đó tính cách không chịu sự chi phối của hoàn cảnh, không thay đổi theo hoàn cảnh.

Điều cần chú ý là khả năng điển hình hoá hầu như ít thực hiện được trong chủ nghĩa lãng mạn phản động.

Chủ nghĩa lãng mạn có những thủ pháp miêu tả đặc biệt của nó. Vôrốpxki, một trong những nhà phê bình Xô viết đầu tiên sau Cách mạng tháng Mười, đã nhận xét về bút pháp của các nhà thơ lãng mạn cách mạng như sau : "Nhà thơ lãng mạn chủ nghĩa không chỉ tái hiện một cách đơn giản thế giới xung quanh mình trong những hình tượng nghệ thuật, mà tái hiện nó theo *những tuyến phóng đại, với những màu sắc được tô đậm, dưới những hình thức tự thừa.* Và tác giả tái hiện những cảm xúc, những hình tượng thẩm mỹ ấy không giống như lúc mình cảm thụ chúng, mà bằng cách tưởng tượng, cường điệu" [(1)].

Những đặc điểm trên đây có thể xem là những thủ pháp mà các nhà văn lãng mạn hay dùng, không kể họ là nhà văn lãng mạn phản động hay cách mạng[(2)].

Phương pháp lãng mạn thường xây dựng những nhân vật theo cách phóng đại, những nhân vật khổng lồ,... những nhân vật không bình thường. "Cái bình thường, đó là sự tiêu diệt của nghệ thuật". Hugo tuyên bố như vậy trong lời tựa cuốn *Cromwell*. Chống lại cái hiện thực tầm thường tư sản, các nhà văn lãng mạn tiến bộ thường có xu hướng xây dựng những nhân vật khổng lồ, có những say mê, tư tưởng, tình cảm đặc biệt khác thường (Malfred Cain, Prométhée, Hernani, Jean Valjean, v.v.). Họ dùng những nhân vật khổng lồ, những hình tượng vượt lên

---

(1) Vôrốpxki, *Những bài phê bình văn học*, NXB Văn học quốc gia, Mátxcơva, 1956, tr. 256.

(2) Chính Baudelaire, người mở đầu cho trường phái tượng trưng Pháp, cũng đã viết trong *Phòng triển lãm năm 1859* (Salon de 1859) : "Trong thiên nhiên và trong nghệ thuật, những cái gì *to lớn* thì tôi thích hơn những cái khác, nếu giá trị của hai loại đều ngang nhau thì tôi thích những con vật lớn, những phong cảnh lớn, những nhà thơ lớn, những người đàn ông lớn và những người đàn bà lớn, và cũng như rất nhiều người khác, tôi biến sở thích của mình thành nguyên tắc và nghĩ rằng kích thước không phải là một yếu tố không quan trọng dưới mắt nàng mỹ thuật" (Xem : Baudelaire, *Toàn tập*, sưu tầm và chú thích của Y.G. Le Dantee, tủ sách La Pléiade, Paris, 1956, tr. 798 - 799. Ý nghĩ trên được Baudelaire thể hiện trong bài *La géante*).

trước để cổ vũ tinh thần đấu tranh của thời đại (*Prométhée thoát xiềng* của Shelley). Khác với các nhà văn lãng mạn cách mạng, những nhà văn phản động lại hướng về những yếu tố kỳ quái, rùng rợn, bí ẩn của thời Trung cổ.

Trong phong trào Thơ mới, Huy Thông cũng thường mô tả những nhân vật mạnh mẽ, phi thường. Người anh hùng của thi sĩ vượt qua biên giới đất Việt, tung hoành khắp nơi trên thế giới :

Từ đồng tuyết Nga - la - tư
Tới cao nguyên như lửa cháy đất Ba Tư ;
Từ Bắc Hải âm âm tiếng sóng đổ
Tới rừng cỏ xanh um bờ Ấn Độ,
Khắp chốn nơi trên thế giới mông mênh
Gót ngựa ta đâu chỗ chẳng in hình ?(1)

Tất nhiên, so với Hugo thì những anh hùng chiến bại của Huy Thông thiếu một sức phản kháng tích cực mạnh mẽ.

Các nhà thơ mới cũng thường sử dụng những yếu tố cường điệu, phóng đại, phi thường. Khi cần ca tụng vẻ đẹp của giai nhân, Bích Khê đã vận dụng lối ngoa dụ trong mỹ từ pháp :

Nàng là tuyết hay da nàng tuyết điểm ?
Nàng là hương hay nhan sắc lên hương ?
Mắt người châu rung ánh sóng nghê thường,
Lệ tích lại sắp tuôn hàng đũa ngọc.
Đêm u huyền ngủ mơ trên mái tóc
Vài chút trăng say động ở làn môi.

(Tranh loã thể)

Điều cần chú ý là, trong lối phóng đại của các nhà thơ mới, thỉnh thoảng ta cũng bắt gặp những nét khoa trương, giả tạo. Tính khoa trương và hùng tráng giả tạo chính là để che giấu một nội dung tư tưởng, tình cảm nghèo nàn. Phong cách khoa trương này phù hợp với lối phản ánh

(1) *Hận chiến sĩ, Tân thiếu niên*, số 1, ra ngày 26 - 1 - 1935.

hiện thực một cách chủ quan, ảo tưởng. Trong một số bài thơ của Chế Lan Viên (*Điêu tàn*), Hàn Mặc Tử (*Thơ điên*), Bích Khê (*Tinh huyết*), Vũ Hoàng Chương (*Mây, Thơ say*), Đinh Hùng (*Mê hồn ca*), v.v. ta đã thấy có hiện tượng huyễn hoặc, khoa trương, giả tạo.

Trong những thủ pháp miêu tả, chủ nghĩa lãng mạn đặc biệt đi sâu vào thế giới chủ quan, *thế giới nội tâm*. Trong bài *Văn học Nga* trong năm 1841, Biêlinxki đã định nghĩa chủ nghĩa lãng mạn như sau : "Chủ nghĩa lãng mạn, đó là *thế giới nội tâm con người, thế giới của tâm hồn và trái tim*[1], thế giới của những cảm giác và niềm tin, thế giới của những khát vọng vươn đến cái vĩnh cửu, thế giới của những ảo ảnh và chiêm nghiệm bí mật, thế giới của những lý tưởng thần thánh... Cơ sở của chủ nghĩa lãng mạn không phải là lịch sử, là đời sống hiện thực, không phải là thiên nhiên, không phải là thế giới bên ngoài, mà là xưởng bào chế bí mật ở giữa con người, ở đấy tất cả những cảm giác và tình cảm bắt đầu chín muồi một cách vô hình, ở đấy không ngừng vang lên những vấn đề về cái chết, về sự bất tử, về số phận của con người cá nhân, về những bí mật của tình yêu, sự khoái lạc và nỗi đau khổ".

Thơ mới ngày càng đi sâu vào thế giới nội tâm, vào cái "tôi" chủ quan, cá nhân.

Ở thời kỳ đầu, trong thơ Thế Lữ, Huy Thông, ít nhất còn bóng dáng một khách chinh phu, một Hạng Vũ, một Kinh Kha. Đến Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên,... người ta chỉ còn thấy cái "tôi" nhỏ bé, cô đơn của thi sĩ. Thơ mới phải đến thời kỳ Xuân Diệu, Huy Cận mới thật đi sâu vào những cảm giác tinh tế bên trong. Và đó chính là một đặc điểm phong cách của hai nhà thơ này.

Huy Cận nghe được tiếng mùa đi chầm chậm trong đêm khuya ở ngoài vườn :

Khuya nay mùa động đầu cành...

(*Xuân ý*)

(1) Chúng tôi nhấn mạnh – P.C.Đ.

Và cũng chỉ có Xuân Diệu mới thấy :

Mây vắng trời trong đêm thuỷ tinh
Linh lung bóng sáng bỗng rung mình.

(*Nguyệt cầm*)

Xuân Diệu, Huy Cận, Lưu Trọng Lư,... đã học được trong thơ Baudelaire, Verlaine lối diễn tả tinh tế bằng cảm giác. Những nhà thơ sau cũng tiếp thu được cái nhìn tinh tế đó. Phạm Hầu lắng nghe một cái gì rất nhẹ trong không gian giữa buổi trưa hè vắng lặng :

Có cái gì chuyển thay đây với đó,
Một cái gì lên xuống mãi không thôi.
Lắng càng lâu càng nghe mãi xa xôi,
Một tiếng nhẹ trong tiếng nào nhẹ nữa.

Chính ta cũng không rõ được cái "tiếng nhẹ" đó là có thật trong cuộc đời bên ngoài hay chỉ ở trong lòng người thi sĩ.

Hàn Mặc Tử đi sâu vào thế giới chiêm bao, thế giới tiềm thức của con người. Càng ngày người ta càng thoát ly cuộc sống thực, mất hút đi sau cái "tôi" hẻo lánh, xa vắng.

Mất tự do ngoài cuộc đời, các nhà thơ lãng mạn trốn vào thế giới nội tâm để tìm một thứ tự do chủ quan, ảo tưởng. Và cũng do đi sâu vào thế giới nội tâm, nên thơ ca lãng mạn mang đậm *tính chất cảm xúc và trữ tình*. Chủ nghĩa trữ tình là một nét của chủ nghĩa lãng mạn, và phần lớn thi ca trữ tình là thi ca của chủ nghĩa lãng mạn.

Tác phẩm lãng mạn sử dụng một lối văn cảm động, nhiều tính từ, nhiều màu sắc, tác động thẳng vào cảm giác người đọc. Các thi sĩ thường sử dụng rộng rãi những biện pháp tu từ như nhân cách hoá, tỷ dụ, trùng điệp, v.v.

Thơ ca trữ tình lãng mạn chủ nghĩa nói nhiều nhất đến tình yêu và thiên nhiên. (Trong một chương trên, chúng tôi đã phân tích những bài thơ tình yêu của phong trào Thơ mới). Thiên nhiên trong thơ mới không mang tính chất vĩnh viễn, khái quát, phổ biến như trong thơ Đường. Cái nhìn của thơ mới đối với thiên nhiên là một cái nhìn cá thể hoá. Trong thơ mới, cái tôi, cái bản ngã đã được phát huy, được giải phóng.

Mỗi nhà thơ mới có một lối nhìn riêng của mình. Đây là mùa xuân trong thơ Nguyễn Đình Thư :

Lá già đông sót một đôi tờ
Nguồn thơm đầy ứ muôn đài kín
Lũ bướm ong vàng bay ngẩn ngơ...

Cũng mùa xuân ấy, trong thơ Xuân Diệu lại mang cái xôn xao, rạo rực riêng :

Ánh sáng ôm trùm những ngọn cao,
Cây vàng rung nắng lá xôn xao.
Gió thơm phơ phất bay vô ý,
Đem đụng cành mai với nhánh đào.

(*Nụ cười xuân*)

Thiên nhiên trong thơ mới không phải là một cái gì đã bay hết màu sắc và đường nét như trong thơ cũ trên *Nam phong*. Những bức tranh của Anh Thơ là một sự hoà hợp giữa màu sắc và đường nét hội hoạ. Đây là một cảnh chiều xuân ở thôn quê :

Mưa đổ bụi êm êm trên bến vắng,
Đò biếng lười nằm mặc nước sông trôi.
Quán tranh đứng êm đềm trong vắng lặng,
Bên chòm xoan hoa tím rụng tơi bời.

(*Chiều xuân*)

Trong bức tranh *Mùa xuân chín* của Hàn Mặc Tử có sự hoà hợp của màu sắc, đường nét và âm thanh :

Trong làn nắng ửng, khói mơ tan,
Đôi mái nhà tranh lấm tấm vàng.
Sột soạt gió trêu tà áo biếc,
Trên giàn thiên lý. Bóng xuân sang.

Sau này, chịu ảnh hưởng của Baudelaire, Xuân Diệu còn nghe được cả hương thơm trong màu sắc, âm thanh nữa (*Huyền diệu*).

*

* *

Chủ nghĩa lãng mạn (nhất là chủ nghĩa lãng mạn cách mạng) có một vai trò lịch sử nhất định trong sự phát triển của văn học. Chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực trong phong trào Thơ mới của nước ta có những đóng góp quan trọng về mặt nghệ thuật, nhưng nhìn chung nó cũng có nhiều hạn chế. Chủ nghĩa lãng mạn đi sâu vào thế giới nội tâm, vào tình cảm, tâm lý nhân vật, do đó đã mở rộng và làm phong phú thêm khả năng phản ánh cuộc sống bằng nghệ thuật. Nhưng tiến lên được một bước trong sự phản ánh một cách tinh tế thế giới nội tâm thì chủ nghĩa lãng mạn trong thơ mới lại lùi một bước so với truyền thống thi ca cổ điển hiện thực chủ nghĩa của Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Khuyến, Tú Xương, v.v. Thi ca cổ điển hiện thực chủ nghĩa chú ý đến những mâu thuẫn khách quan trong cuộc sống, đã phê phán những sự xấu xa, mọt ruỗng của xã hội phong kiến. Còn thơ mới lãng mạn thì thu mình vào cái "tôi" nội tâm nhỏ bé cô đơn, thoát ly cuộc sống. Cho nên cái tinh tế trong thơ mới thường là cái tinh tế của một kẻ tự ngắm nghía cái "tôi" cô đơn của mình, không phải cái tinh tế của một người có cái nhìn khoáng đạt khi đi vào cuộc sống. Các nhà thơ mới đã trừu tượng hoá, tuyệt đối hoá những mâu thuẫn khách quan của xã hội.

Lý luận văn học đã xác định công lao của các nhà lãng mạn trong việc kiện toàn những hình thức sáng tác tự do. Các nhà thơ mới ở nước ta đã biết tiếp thu truyền thống thơ ca dân tộc và học tập một cách sáng tạo thơ ca nước ngoài. Do đó họ xây dựng được những thể thơ tự do, giàu nhạc điệu, màu sắc, có nhiều khả năng thể hiện tình cảm con người và thiên nhiên. Ngôn ngữ của dân tộc cũng được các nhà thơ mới làm cho tinh tế, trong sáng và giàu có hơn. Tuy nhiên các nhà lý luận văn học lại nhận xét rằng các nhà văn lãng mạn tiêu cực không thể trở thành những nhà cách tân văn học lâu dài được, vì họ tách rời nghệ thuật với cuộc sống, họ phản ánh và đánh giá cuộc sống một cách duy tâm và trừu tượng. Ngôn ngữ trong thơ mới nói chung chưa tiếp thu được cái mạnh khoẻ, ấm cúng của ngôn ngữ quần chúng. Ở một số bài thơ mới, do nội dung nghèo nàn trống rỗng nên cũng không tránh được những hình thức khoa trương, giả tạo. Trong thời kỳ 1932 - 1945, đi bên cạnh chủ nghĩa hiện thực phê phán và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa (đang

hình thành dần), chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực trong phong trào Thơ mới càng về sau càng bộc lộ rõ những hạn chế của nó trong thế giới quan, trong phương pháp sáng tác.

*

* *

Trong phong trào Thơ mới lãng mạn cũng như văn xuôi Tự lực văn đoàn (1930 - 1945), không thể có một khuynh hướng lãng mạn tiến bộ phát triển thành *một dòng lãng mạn tiến bộ*. Tại sao như vậy ?

Nhìn vào văn học thế giới, ta thấy chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ ra đời sau chủ nghĩa lãng mạn tiêu cực, phản động. Nó xuất hiện vào những năm mười, hai mươi, ba mươi, thế kỷ XIX ở Tây Âu. Trong khoảng thời gian 1794 - 1830, mâu thuẫn cơ bản của xã hội Pháp là mâu thuẫn giữa giai cấp phong kiến và giai cấp tư sản. Mâu thuẫn giữa giai cấp tư sản và giai cấp công nhân đang ngày càng rõ dần. Chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ Anh (Byron) gắn liền với những phong trào Lutdit năm 1812. Chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ Pháp hình thành trong những năm chuẩn bị Cách mạng 1830. Điều kiện xã hội lúc bấy giờ chưa cho phép các nhà lãng mạn tiến bộ mô tả một cách cụ thể, chân thật những yếu tố mới của tương lai, những con người mới của tương lai. Sau năm 1830, ở Pháp mâu thuẫn hàng đầu là mâu thuẫn giữa tư bản và lao động, vì thế một số nhà văn lãng mạn cách mạng đã có thể tiến dần đến chủ nghĩa hiện thực phê phán, loại bỏ dần chủ nghĩa chủ quan, trừu tượng của mình.

Cũng sau năm 1830, chủ nghĩa hiện thực phê phán có điều kiện hình thành và phát triển thay thế cho chủ nghĩa lãng mạn.

Còn ở Việt Nam, chủ nghĩa lãng mạn ra đời vào những năm ba mươi của thế kỷ XX, vào lúc mà chủ nghĩa lãng mạn trong văn học thế giới đã suy tàn và bị chủ nghĩa hiện thực phê phán và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa thay thế từ lâu. Nó lại ra đời vào lúc các trường phái hiện đại chủ nghĩa đang hoành hành trong văn học Pháp và nhiều nước Tây Âu. Các nhà văn lãng mạn Việt Nam còn chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa lãng mạn cuối mùa của Trung Quốc (Từ Trầm Á). Điều kiện xã hội và những ảnh hưởng đó đã cắt nghĩa một phần nào tính chất tiêu cực của văn học lãng mạn Việt Nam.

Chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam lại gắn liền với giai cấp tư sản dân tộc trong một nước thuộc địa nửa phong kiến. Giai cấp tư sản dân tộc Việt Nam là giai cấp rất non yếu, "tiên thiên bất túc" : nó ra đời khi giai cấp công nhân Việt Nam đã trưởng thành. Sau năm 1930, ngọn cờ lãnh đạo Việt Nam đã thuộc về giai cấp công nhân. Có thể nói, từ năm 1930, những gì tiến bộ hoặc cách mạng suy cho đến cùng đều chịu ảnh hưởng hoặc trực tiếp hoặc gián tiếp của phong trào công nhân do Đảng Cộng sản Đông Dương lãnh đạo. Vì thế, bản thân phong trào Thơ mới lãng mạn gắn liền với giai cấp tư sản và tiểu tư sản thành thị, gắn liền với ý thức hệ cá nhân tư sản, không thể có điều kiện tạo thành một khuynh hướng lãng mạn tiến bộ phát triển thành *một dòng* độc lập, mà chỉ có thể có những tác phẩm lãng mạn tiến bộ, những mặt *tiến bộ, tích cực* bên cạnh tính chất tiêu cực, thoát ly. Một số nhà thơ mới cũng như một số nhà văn lãng mạn (Thế Lữ, Vũ Đình Liên, Thạch Lam,...) lúc mới xuất hiện thì tác phẩm còn có nhiều yếu tố tiến bộ, nhưng càng về sau, tác phẩm của họ càng yếu dần đi.

Điều đáng chú ý là, sau năm 1930, những mâu thuẫn giai cấp, những điều kiện xã hội ở Việt Nam đã cho phép chủ nghĩa hiện thực phê phán và chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa hình thành. Trước năm 1830 ở Pháp, khuynh hướng lãng mạn tiến bộ là tiến bộ nhất. Nhưng ở Việt Nam sau năm 1930, khuynh hướng văn học tiến bộ nhất chỉ có thể là hiện thực phê phán hoặc hiện thực xã hội chủ nghĩa (đang hình thành). Do đó, nếu như giả thiết có một khuynh hướng lãng mạn tiến bộ ra đời thì nó cũng không thể là một khuynh hướng chủ yếu, tiến bộ nhất trong một thời kỳ văn học dài : nó chỉ có thể đóng vai trò của một khuynh hướng văn học có tính chất thứ yếu và *quá độ*.

Có người cho rằng, trong văn học lãng mạn Việt Nam có một "chủ nghĩa lãng mạn tích cực", tiêu biểu là tác phẩm của Thạch Lam và Nguyễn Huy Tưởng. Một số truyện ngắn có tính chất hiện thực và nhân đạo (*Nhà mẹ Lê, Gió lạnh đầu mùa*), thậm chí trong một số trường hợp, Thạch Lam đã sử dụng một bút pháp hiện thực tỉnh táo (*Nhà mẹ Lê, Hai lần chết, Tối ba mươi, Đói*). Nhưng khá nhiều truyện ngắn khác của Thạch Lam đưa người đọc thoát ly vào thế giới yêu đương mơ mộng,

xa rời những vấn đề bức xúc của xã hội đương thời (*Dưới bóng hoàng lan, Nắng trong vườn, Bóng người xưa, Cô áo lụa hồng, Tình xưa*). Nhân vật của Thạch Lam không có sức phản kháng, hoàn toàn tiêu cực, thụ động trước cuộc sống. Thạch Lam có khác nhiều so với Khái Hưng, Nhất Linh, nhưng nói chung vẫn chưa vượt được ra ngoài khuôn khổ của Tự lực văn đoàn. Quan điểm sáng tác của Thạch Lam có rất nhiều mâu thuẫn. Tuy ông có chủ trương nghệ thuật phải miêu tả người dân quê, phải tố cáo những thói tàn ác trong xã hội, nhưng ông lại ủng hộ quan điểm nghệ thuật thuần tuý của André Gide, của Marcel Proust, của Bergson. Trong những năm về sau, bản chất lãng mạn tiêu cực ngày càng rõ dần.

Nguyễn Huy Tưởng là một nhà văn lãng mạn tiến bộ trong những năm 1943 - 1945. Nhưng ông không phải là một nhà văn của "các khuynh hướng và trào lưu"... "thuộc ý thức hệ tư sản với chủ nghĩa cá nhân tư sản"[(1)]. Như trên đã nói, bản thân phong trào văn học lãng mạn gắn liền với giai cấp tư sản và tiểu tư sản thành thị, gắn liền với chủ nghĩa cá nhân, không có khả năng tạo thành một khuynh hướng lãng mạn tiến bộ. Nguyễn Huy Tưởng có nhiều nét khác Thạch Lam. Những năm từ 1942 - 1945, Nguyễn Huy Tưởng đang gạt bỏ dần quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" để tiếp thu thế giới quan mác xít. Năm 1929 - 1930, ông đã tham gia hoạt động cách mạng. Đến năm 1942, ông bắt liên lạc với Mặt trận Việt Minh và sau đó có chân trong Văn hoá cứu quốc bí mật. Tác phẩm Nguyễn Huy Tưởng trước năm 1945 ít nhiều chịu ảnh hưởng *Đề cương văn hoá* 1943 của Đảng (*Vũ Như Tô, An Tư, Cột đồng Mã Viện*). Trong hoàn cảnh xã hội Việt Nam những năm 1940 - 1945, dưới ách đế quốc Pháp - Nhật, văn học cách mạng phải rút lui vào bí mật, văn học hiện thực bị kiểm duyệt gắt gao, thì những tác phẩm lãng mạn tiến bộ của Nguyễn Huy Tưởng có một giá trị nhất định. (Trong điều kiện của văn học công khai lúc bấy giờ, ông cũng khó có thể viết tiến bộ hơn thế được nhiều lắm). Nhưng rõ ràng là chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ không thể nào đáp ứng được những đòi hỏi bức xúc nóng hổi của thời đại. Cho nên ngay sau Cách mạng tháng Tám, những tác phẩm của Nguyễn Huy Tưởng đã

---

(1) *Sơ thảo lịch sử văn học Việt Nam 1930 - 1945*, NXB Văn học, H., 1964, tr. 50 - 51.

mang tính chất lãng mạn cách mạng (kịch *Bắc Sơn*). Tài năng của Nguyễn Huy Tưởng không bị thui chột giữa đường như một số nhà văn lãng mạn khác. Do gắn liền với thế giới quan mác xít, với Đảng của giai cấp công nhân, nên ông có thể đi trọn con đường của mình một cách vẻ vang. Có thể xem trường hợp cá biệt của Nguyễn Huy Tưởng trước Cách mạng tháng Tám cũng gần như trường hợp của Xuân Diệu, Lưu Trọng Lư,... sau Cách mạng tháng Tám (*Ngọn quốc kỳ, Hội nghị non sông*) ; điều khác nhau giữa họ là, ngay trong những năm 1942 - 1943, Nguyễn Huy Tưởng đã gặp cách mạng, còn Xuân Diệu, Lưu Trọng Lư,... thì sau năm 1945 mới tham gia cách mạng. Trước năm 1945, trong phong trào Thơ mới lãng mạn cũng như văn chương Tự lực văn đoàn, không có *một dòng văn học lãng mạn tiến bộ* mà chỉ có một số tác phẩm văn học lãng mạn tiến bộ. Nhưng chúng tôi cho rằng, *từ những năm 1936 - 1937 cho đến những năm trước và sau Cách mạng tháng Tám, trong dòng văn học cách mạng đã hình thành một khuynh hướng lãng mạn cách mạng.*

Nền văn học cách mạng trong giai đoạn 1930 - 1945 ở nước ta thuộc phạm trù văn học của giai cấp công nhân, thuộc phạm trù của một nền văn học mang những yếu tố dân chủ và xã hội chủ nghĩa. Tuy nhiên, chưa thể xem nền văn học cách mạng giai đoạn này cũng như văn học những năm đầu sau Cách mạng tháng Tám là *nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa*. Đây mới chỉ là giai đoạn mở đầu, giai đoạn quá độ, giai đoạn chuẩn bị cho sự nở rộ của một nền văn nghệ hiện thực xã hội chủ nghĩa trong những năm về sau.

Trước năm 1945, có thể xem là một giai đoạn mà các nhà văn cách mạng đang *tìm đường*, đang tiến tới khẳng định một phương pháp sáng tác mới. Trong giai đoạn này, các tác giả văn học cách mạng gần như là nghiêng về hai khuynh hướng chính có tính chất quá độ : lãng mạn cách mạng và hiện thực cách mạng. Thơ ca của các đồng chí Tố Hữu, Xuân Thuỷ, Lê Đức Thọ, Trần Huy Liệu, Nguyễn Văn Năng, Chu Hà,... nghiêng về phía lãng mạn cách mạng. Còn thơ ca của Hồ Văn Ninh, Nguyễn Văn Từ, Hà Phú Hương,... và một số thơ văn công khai thời kỳ

Mặt trận Dân chủ của Trần Minh Tước, Hồ Xanh, Lê Văn Hiến, Cựu Kim Sơn là thuộc khuynh hướng hiện thực cách mạng. Những tác phẩm văn học cách mạng chứa đựng rất nhiều yếu tố hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhưng chưa phải là tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những tác phẩm hiện thực cách mạng chưa giải quyết được yêu cầu điển hình hoá, chưa mô tả được hiện thực trong quá trình phát triển cách mạng của nó. Yếu tố hiện thực ở đây cần phải được bồi bổ, được gắn liền với yếu tố lãng mạn cách mạng.

Lãng mạn cách mạng trong văn học cách mạng có nhiều điểm rất khác với chủ nghĩa lãng mạn cách mạng thế kỷ XIX. Giai đoạn 1930 - 1945 không phải là giai đoạn bắt đầu, là buổi bình minh của phong trào công nhân, mà là giai đoạn phong trào công nhân đã phát triển mạnh mẽ và Đảng Cộng sản Đông Dương đã độc quyền lãnh đạo cách mạng. Các thi sĩ cách mạng (đồng thời là những chiến sĩ cộng sản) đã nắm được chủ nghĩa xã hội khoa học, chứ không phải là còn mơ hồ với chủ nghĩa xã hội không tưởng (như Hugo, Byron). Tuy nhiên, lãng mạn cách mạng trong văn học cách mạng trước năm 1945 vẫn chưa phải là thứ lãng mạn cách mạng đã hoà lẫn với chủ nghĩa hiện thực xã hội như một bộ phận hợp thành của nó. Lãng mạn cách mạng của thơ ca trước năm 1945 là một ước mơ hướng về tương lai, nó chưa gắn liền với cơ sở hiện thực. Yếu tố lãng mạn cách mạng hình như ở ngoài đưa vào, nó chưa hoà lẫn với yếu tố hiện thực.

Những năm đầu tiên sau Cách mạng tháng Tám, văn học cách mạng Việt Nam vẫn còn bước những bước chập chững, mò mẫm của giai đoạn *tìm đường* để xây dựng một nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Đặc điểm của văn học thời kỳ này là ưu thế của khuynh hướng lãng mạn cách mạng đối với hiện thực cách mạng[1]. Đây hầu như là một quy luật đối với văn học các nước xã hội chủ nghĩa sau những ngày cách mạng sôi nổi (ở Liên Xô sau Cách mạng tháng Mười, khuynh hướng lãng mạn thể hiện rất rõ trong tác phẩm của Blốc, Briuxốp, Maiacốpxki, Bagrítxki,...).

(1) Những tác phẩm thuộc khuynh hướng hiện thực cách mạng : *Địa ngục*, *Lò lửa* (Nguyên Hồng), *Mò sâm banh* (Nam Cao), *Vỡ tỉnh* (Tô Hoài),...

Phần lớn những bài thơ của Tố Hữu trong những năm 1945 - 1946 là những bài lãng mạn cách mạng (*Huế tháng Tám, Xuân nhân loại, Vui bất tuyệt*). Một số nhà văn trẻ cũng bắt đầu con đường sáng tác của mình bằng những tác phẩm lãng mạn cách mạng (*Ngày về* của Chính Hữu, *Một lần tới thủ đô* của Trần Đăng, *Tây Tiến* của Quang Dũng,...). Đặc biệt đáng chú ý là sự chuyển biến bước đầu của một số thi sĩ như Xuân Diệu, Huy Cận, Lưu Trọng Lư. Nguyễn Xuân Sanh, v.v. Những năm 1945 - 1946 là một chặng đường trong cả một *giai đoạn quá độ* để họ chuyển từ chủ nghĩa lãng mạn cũ sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những tác phẩm của họ thời kỳ này thường mang tính chất lãng mạn cách mạng (*Ngọn quốc kỳ, Hội nghị non sông* của Xuân Diệu, *Giữa lòng thế kỷ* của Huy Cận, *Hội hoa đăng* của Nguyễn Xuân Sanh) chưa thể nào gọi Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyễn Xuân Sanh là những phong cách lãng mạn khác nhau trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa[1].

Nói chung, tính chất lãng mạn trong văn học những năm đầu cách mạng so với trước đã có khác. Nếu như lãng mạn cách mạng trong các tác phẩm văn học trước năm 1945 là một khát vọng hướng về tương lai,

---

(1) Trước đây, một số người có khuynh hướng mở rộng khái niệm hiện thực xã hội chủ nghĩa. Cudonhétxốp trong bài *Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong mối liên hệ với những phương pháp sáng tác khác* đã coi tác phẩm *Mười hai người chiến sĩ* của Blốc và cả những tác phẩm lãng mạn thời kỳ đầu của Goócki là nằm trong dòng lãng mạn của văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ! (Xem cuốn *Chủ nghĩa hiện thực và mối quan hệ của nó với các phương pháp sang tác khác*, NXB Viện Hàn lâm khoa học Mátxcơva, 1962, tr. 329 - 330). Timôphiép (trong cuốn *Alécxăng Blốc*, Mátxcơva, 1957, tr.156) cũng như Natan Vengrốp trong cuốn *Con đường của A.Blốc*, NXB Viện Hàn lâm khoa học Liên Xô, Mátxcơva,1963, tr. 404) tuy cũng công nhận bài *Mười hai người chiến sĩ* của Blốc (viết ngay sau Cách mạng tháng Mười) là lãng mạn cách mạng, nhưng cho rằng "Blốc hãy còn một bước nữa mới đạt đến chủ nghĩa lãng mạn cách mạng chân chính, phản ánh tính chất lãng mạn của sự cải tạo xã hội chủ nghĩa đối với thế giới – thứ chủ nghĩa lãng mạn hoà lẫn với chủ nghĩa hiện thực trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa của văn học Xô viết. Nhưng Blốc vẫn chưa vượt qua được bước đó" (Vengrốp).

Chúng tôi đồng ý với nhận định trên. Bằng một sự so sánh ít nhiều khập khiễng nào đấy, chúng tôi cũng kết luận rằng *Ngọn quốc kỳ* của Xuân Diệu không thể xem là một tác phẩm hiện thực xã hội chủ nghĩa (phong cách lãng mạn). Sự chuyển hoá về thế giới quan và phương pháp của một số nhà văn đâu có dễ dàng như vậy !

thì ở đây tính chất lãng mạn cách mạng đã có ít nhiều gắn liền với cơ sở hiện thực những năm đầu Cách mạng. Nhiệt tình anh hùng, tinh thần đấu tranh và quyết thắng, lòng say sưa trước những chiến công cách mạng, niềm mơ ước một tương lai hạnh phúc, đó là cơ sở của yếu tố lãng mạn cách mạng trong văn học những năm đầu cách mạng và kháng chiến. Chúng ta có thể thấy rõ chất hiện thực của cuộc sống cách mạng, chất thép của chiến đấu trong những bài thơ của Tố Hữu (1945 - 1946). Nhưng nói chung, chất hiện thực, cơ sở hiện thực của các tác phẩm lãng mạn cách mạng thời kỳ này vẫn còn yếu. Các thi sĩ diễn tả cách mạng hãy còn quá chung chung và trừu tượng. Họ phải viện nhiều đến hình ảnh lịch sử để nói lên cái mới ngày nay, có người lại vận dụng những hình ảnh mang màu sắc ước lệ như "dòng máu anh hùng", "khí thiêng sông núi" để nói về cách mạng. Hoặc nếu có nói đến những chiến sĩ du kích, Giải phóng quân thì hình ảnh của họ vẫn còn phảng phất hình ảnh của những "tráng sĩ", những "khách chinh phu" (*Ngày về, Ngọn quốc kỳ*).

Tổng kết lại, chúng ta thấy, trước năm 1945, trong phong trào văn học lãng mạn gắn liền với ý thức hệ cá nhân tư sản, không thể có một dòng, một khuynh hướng lãng mạn tiến bộ. Nhưng một mặt khác, đã có một *khuynh hướng lãng mạn cách mạng hình thành trong dòng văn học cách mạng*. Những tác phẩm lãng mạn cách mạng (cũng như hiện thực cách mạng) sẽ chuẩn bị, tạo điều kiện cho sự hình thành một nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa về sau.

*

* *

Cùng chung một phương pháp sáng tác, các nhà thơ mới, mỗi người có một phong cách khác nhau. Phong trào Thơ mới lãng mạn đã để lại cho văn học khá nhiều phong cách độc đáo. Cả một loạt phong cách rất phong phú đồng thời xuất hiện trong mười mấy năm trời, có lẽ là do "cá tính con người bị kiềm chế trong bao lâu bỗng được giải phóng" (*Thi nhân Việt Nam*), mặt khác cũng là nhờ sự tiếp thu những tinh hoa văn hoá Đông Tây trên cơ sở truyền thống văn học dân tộc.

Thoát ly thực tế đấu tranh của xã hội, Lưu Trọng Lư trốn vào tình và mộng. Thi sĩ sống bằng nội tâm nhiều hơn là ngoại giới. Thảng hoặc nhà thơ có viện đến ngoại giới thì đó cũng là một cái gì buồn man mác và rất lãng mạn : một chiếc cáng điều lững thững bên sườn non, một con nai vàng ngơ ngác trong rừng thu, một cô gái đẹp bên song cửa, một bóng trăng hiu quạnh, một dòng sông, một bến đò, và đặc biệt, một tiếng gà rừng xao xác.

Lưu Trọng Lư là một nhà thơ mới, nhưng có giọng rất xưa :

– Năm tháng ta vui chốn bụi hồng,
Cảnh xưa gò ngựa một chiều đông...
– Tình em như tuyết vương chân ngựa
Hoặc có vầng trăng muốn dặm soi...

Thơ Lưu Trọng Lư đôi khi có nét dễ dãi. Đặc biệt nhiều bài thơ rất giàu nhạc điệu, một thứ nhạc điệu mơ màng và buồn xa vắng. Thi sĩ muốn tìm một nhạc điệu mới trên cơ sở những nhạc điệu dân tộc rất quen thuộc với nhà thơ : tiếng diều sáo vi vu trên đồng quê, tiếng ru con dịu hiền của bà mẹ, tiếng hát ghẹo đêm trăng, tiếng ngâm *Kiều* buồn buồn, tiếng sóng đùa trăng trên sông Gianh. Trong thơ Lưu Trọng Lư có một ít ảnh hưởng của Verlaine. Thi sĩ cũng chịu ảnh hưởng của thơ Đường từ khi làm bạn với Thái Can. Tình cảm trong thơ Lưu Trọng Lư lặng lẽ, sâu kín chứ không bồng bột, sôi nổi như Xuân Diệu, da diết như Hàn Mặc Tử ; Thế Lữ, Huy Thông còn có lúc nhìn trời cao sông rộng mà hát những bài ca hùng tráng. Nhưng "Lư chỉ cúi đầu xuống đất, bước từng bước sợ sệt ngại ngùng như bao giờ cũng chỉ lo đạp phải những cái gì linh thiêng của trời đất. Những tình cảm trong thơ Lư là một thứ tình cảm dồi dào, mới mẻ, tế vi, tế vi quá, cho nên người đọc khó nhận ra"[(1)].

Hai đặc điểm trong thơ Huy Thông là tính hùng tráng phảng phất hơi anh hùng ca (*Tiếng địch sông Ô, Kinh Kha, Con voi già*), và tính chất lãng mạn mơ màng (*Anh Nga, Chàng Lưu*). Đó là một thứ vang động xa xôi của những trào lưu phức tạp gần như trái ngược nhau trong

(1) *Hà Nội báo*, số 30 (20 - 7 - 1936).

xã hội vào thơ Huy Thông. Thi sĩ ít nhiều có chịu ảnh hưởng phong trào những năm 1935 - 1936, nhưng đồng thời cũng tiếp cận cả một luồng không khí bi quan, sầu não, mơ mộng trong thời kỳ phong trào cách mạng tạm thời lắng xuống.

Những đề tài trong lịch sử và thần thoại là nguồn cảm hứng của Huy Thông. Thi sĩ có chịu ảnh hưởng của bi kịch Hy Lạp và "nô", một loại kịch Nhật Bản. Trong thơ Huy Thông ít nhiều cũng có cái hơi hùng tráng của Hugo và cái không khí mơ màng như chiêm bao của Shakespeare(1).

Huy Thông là bạn thân của Nguyễn Nhược Pháp. Huy Thông có chất hùng tráng mạnh mẽ, Nguyễn Nhược Pháp có chất vui tươi, trong sáng. Hai người tuy phong cách khác nhau, nhưng vẫn làm thành một "nhóm" riêng biệt trong phong trào Thơ mới. Cũng có lúc trong thơ của họ đượm một vẻ buồn. Nhưng nói chung họ chưa có cái buồn đau dằn vặt, sâu sắc như trong thơ Huy Cận, Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử,... ở thời kỳ sau. Ngay từ tập thơ đầu (*Yêu đương*) Huy Thông đã chịu khó tìm tòi về nghệ thuật. Cũng có những thí nghiệm chưa thành công về mặt này mặt khác, nhưng dù sao Huy Thông cũng đã mang lại cho thơ mới một lối dùng chữ, đặt câu táo bạo, một thể thơ kịch có khả năng thể hiện những đề tài lớn.

Nếu như Thế Lữ là người tiêu biểu của thời kỳ thứ nhất thì Xuân Diệu là người tiêu biểu của phong trào Thơ mới trong những năm 1936 - 1940. Thơ Xuân Diệu đi sâu vào cái "tôi" nhỏ bé, cô đơn, nhưng lại luôn luôn có khát vọng giao hoà với con người. Những chủ đề trong thơ Xuân Diệu là cái rợn ngợp của cá thể trước không gian (*Nguyệt cầm, Buồn trăng, Lời kỹ nữ, Hy Mã Lạp Sơn*), lòng say mê cuộc sống, say mê ngoại giới (*Ca tụng, Tình sau, Nụ cười xuân, Hoa đêm*), nỗi lo sợ, hốt hoảng của cái "tôi" trước sự trôi chảy nhanh chóng của thời gian (*Vội vàng, Giục giã, Thời gian, Hoa nở để mà tàn*) và nhiều nhất là tình yêu say đắm

(1) Ảnh hưởng của Hugo và Shakespeare vào Huy Thông nặng về mặt hình thức hơn nội dung. Trong các vở kịch của Eschyle, Shakespeare, Hugo, ta thấy đầy tính chất lạc quan, tin tưởng, đầy ánh sáng, âm điệu rộn rã,vui tươi. Còn ở Huy Thông là sự chán nản, buồn bã, cái hùng chen lẫn cái bi, nhưng cái bi là chính.

(*Xuân đầu, Mời yêu, Phải nói, Tương tư chiều, Nước đổ lá khoai,...*). Xuân Diệu là nhà thơ tình say đắm nhất của thế kỷ và có lẽ mãi mãi về sau nhiều cặp tình nhân vẫn còn nhắc tới tên ông... Tâm hồn Xuân Diệu là một tâm hồn nồng cháy si mê. Thi sĩ đi vào thế giới của những cảm giác, âm thanh, đầy hương hoa, màu sắc. Bằng cảm giác, Xuân Diệu diễn tả những rung động rất tế nhị của đời sống nội tâm.

Xuân Diệu có khả năng kết hợp những từ rất táo bạo và có lúc thay đổi cả cú pháp câu thơ cũ. Lúc đầu không phải là không có người khó chịu với lối nói quá mới và hơi "Tây" của Xuân Diệu :

– ***Là*** *thi sĩ nghĩa là ru với gió...*
– *Vườn cười* ***bằng*** *bướm, hót* ***bằng*** *chim...*
– ***Hơn một lần*** *chàng đã gửi cho trăng...*

Nhưng rồi dần dần người ta cũng quen đi. Vả lại, nhìn cho kỹ, thì con người có bộ quần áo mới ấy vẫn là bà con quen thuộc với những tâm hồn Á Đông (*Nhị hồ, Viễn khách, Hoa đêm,...*). Xuân Diệu có một lối nói duyên dáng, ví von so sánh, giàu hình tượng và khá gợi cảm. Nếu như câu thơ Huy Thông đang ở giai đoạn tìm tòi, dài ngắn khác nhau, thì Xuân Diệu nghiêng về đều đặn. Học tập Corneille, Baudelaire, những câu thơ, những khổ thơ của Xuân Diệu được gọt giũa công phu, khuôn đúc lại như những tấm huy chương. Tuy nhiên, trong thơ Xuân Diệu không phải là không có những bài mang tính chất diễn giải, kể lể dài dòng, lặp đi lặp lại xung quanh một ý.

Huy Cận và Xuân Diệu là đôi bạn chí thân, dính với nhau "như một cặp vần". Tuy nhiên mỗi người vẫn có một phong cách riêng biệt.

Trong thơ Huy Cận có một nỗi sầu bàng bạc không gian và thời gian. Nhà thơ thường có những suy nghĩ siêu hình về vận mệnh của con người trước vũ trụ. Nếu như Xuân Diệu nhạy cảm trước bước đi của thời gian thì Huy Cận lại nhạy cảm trước cái mênh mông, bát ngát của không gian. Mới đọc qua *Lửa thiêng*, ta tưởng Huy Cận đã chán hết mọi thứ trên đời, kể cả sự sống của mình. Nhưng thực ra thơ Huy Cận là một nỗi đau đời,

một lòng yêu cuộc sống tha thiết. Như trên đã chứng minh, mối tình của Huy Cận đối với cuộc sống thường lại giấu đi sau những dòng lệ đau buồn, đượm tình đời và tình người.

Thơ Huy Cận có một cái hồn rất xưa. Phong cảnh thường bay hết màu sắc và mang tính chất vĩnh viễn. Nhưng đằng sau cái vẻ cổ xưa đó là một tâm hồn khá tế nhị, cái tế nhị mới học được trong thơ Pháp. Thơ Huy Cận không giảng giải như Xuân Diệu, nó kín đáo hơn, thường nặng về băn khoăn, suy nghĩ những vấn đề siêu hình. Nếu như độc giả của Xuân Diệu là những thanh niên mới lớn lên thèm khát yêu đương và mơ mộng, thì độc giả của Huy Cận phải là những người đã biết suy nghĩ ít nhiều về cuộc đời. Huy Cận thường tìm về những cái gì quen thuộc của dân tộc. Thi sĩ khá thành công trong thể thơ lục bát. Đôi lúc những câu thơ của Huy Cận có dáng dấp những câu *Kiều* của Nguyễn Du...

Không thể nào nói cho hết được những đặc điểm về phong cách của tất cả các thi sĩ. Thế Lữ, Nguyễn Nhược Pháp, Chế Lan Viên, Tế Hanh, Nguyễn Bính, Hàn Mặc Tử, Bích Khê,... mỗi người đều có một phong cách riêng biệt, không ai giống ai. Sở dĩ như vậy là vì tiếng nói của họ trong thơ tuy có phần tự huyễn hoặc, cường điệu, khoa trương, nhưng nói chung đó là một tiếng nói khá tâm huyết của những người tiểu tư sản tự bộc bạch tâm trạng của giai cấp mình, một tâm trạng đa dạng, phong phú và rất phức tạp. Tiếng nói trong thơ một khi đã thực là hơi thở, máu thịt của mình thì dễ có cá tính, có phong cách riêng. Một mặt khác, những tìm tòi và rèn luyện về nghệ thuật của mỗi thi sĩ cũng giúp cho họ có một hình thức biểu hiện độc đáo. Phong cách trong thơ mới tuy đa dạng nhưng vẫn nghèo nàn và đơn điệu. Thi sĩ nào cũng nhắc đi nhắc lại những đề tài tình yêu, nỗi đau khổ, nỗi cô đơn, cái chết, v.v. Nhân vật trong thơ của họ quanh đi quẩn lại chỉ có cái "tôi" cá nhân. Do các nhà thơ mới thoát ly phong trào đấu tranh chính trị của quần chúng, chủ trương "nghệ thuật vị nghệ thuật", v.v. nên nói chung phong cách của họ không phát triển lên được hoặc ngày càng nghèo nàn đi, thậm chí có phong cách nghiêng về mặt lập dị, trống rỗng, hình thức chủ nghĩa.

3. Một bước tổng hợp mới những ảnh hưởng của văn học nước ngoài trên cơ sở truyền thống văn học của dân tộc

Trước và sau những năm ba mươi, nhất là từ khi Đảng Cộng sản Đông Dương thành lập, văn học Việt Nam đã mang *tính chất hiện đại*.

Các trào lưu văn học tiến bộ và phản động của nước ngoài ảnh hưởng vào văn học Việt Nam ngày càng rõ. Những khuynh hướng văn học lãng mạn, tượng trưng, hiện thực phê phán, tự nhiên chủ nghĩa,... tuy xuất hiện chậm gần một thế kỷ so với châu Âu và có cơ sở xã hội trong đời sống Việt Nam, mang những đặc điểm của dân tộc Việt Nam, tuy nhiên chúng vẫn có một số đặc điểm chung giống với các khuynh hướng văn học ở châu Âu thế kỷ XIX và XX. Bằng phương pháp văn học so sánh, chúng ta cố gắng tìm hiểu ảnh hưởng qua lại giữa các nền văn học, nêu lên những quy luật phổ biến của chủ nghĩa lãng mạn phương Đông và phương Tây, từ đó tìm ra những đặc điểm dân tộc của chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam. Ví dụ, khi chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng xuất hiện ở một số nước Tây Âu trong thế kỷ XIX (đặc biệt là ở Pháp) thì không có vấn đề chống chủ nghĩa đế quốc vì độc lập dân tộc, mà chỉ có vấn đề chống hoặc không chống giai cấp tư sản, chống hoặc không chống chế độ chính trị đương thời. Nhưng khi chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam xuất hiện trong hoàn cảnh một nước thuộc địa, thì lòng yêu nước của các nhà thơ lại được coi là một tiêu chuẩn đánh giá quan trọng. Chính lòng yêu nước và sự gắn bó với nhân dân sẽ quy định cả thái độ tiếp thu chủ nghĩa lãng mạn và các khuynh hướng văn học khác ở Tây Âu thế kỷ XIX. Hiện tượng giao lưu văn hoá là một quy luật trong sự phát triển văn hoá của các dân tộc. Vấn đề đặt ra ở hoàn cảnh Việt Nam là, "khi ta chống chính sách văn hoá thâm độc của thực dân Pháp, ta đã không quên tiếp thu tinh hoa của văn hoá dân chủ Pháp... Văn chương, hội hoạ, nhạc, kịch, kiến trúc, v.v. của ta đã mang dấu vết văn học, nghệ thuật tiến bộ Pháp. Dù sao, tổng kết ảnh hưởng văn hoá Pháp đối với ta, ta thấy cái hay thì ít, cái dở thì nhiều ; cái hay, cái mới hời hợt bề ngoài trong khi cái dở đã thấm vào xương tuỷ. Bởi vậy,

một trong những nhiệm vụ cách mạng văn hoá của ta là tẩy trừ ảnh hưởng xấu, giữ lấy ảnh hưởng tốt"[1].

Trong những phần nói ở trên, chúng tôi ít nhiều đề cập đến vấn đề ảnh hưởng của thơ ca nước ngoài (nhất là thơ Pháp) vào thơ mới. Thơ ca Pháp đã có ảnh hưởng rõ rệt vào thơ mới trong cách gieo vần, lối ngắt nhịp, lối bắc cầu (enjambment), cách làm cho ngôn ngữ giàu nhạc điệu, lối diễn tả bằng những cảm giác tinh tế, v.v. Nhưng dẫu sao những ảnh hưởng đó vẫn nằm trong phạm vi hình thức nghệ thuật. Điểm chính vẫn là những ảnh hưởng về nội dung. Khá nhiều bài thơ Pháp có tác dụng gợi ý cho những bài thơ Việt[2].

Người đầu tiên chịu ảnh hưởng của thơ Pháp là Thế Lữ. Trong thơ Thế Lữ có ảnh hưởng trường phái lãng mạn pháp Chateaubriand. Trong thơ Huy Thông có hơi thơ hùng tráng của V. Hugo. Nói chung, Thế Lữ, Huy Thông, Nguyễn Nhược Pháp không thích trực tiếp nói cái "tôi" của mình nhiều lắm.

Từ năm 1936, thơ mới ngày càng đi sâu vào cái "tôi". Lối diễn đạt cũng tinh tế, sâu sắc hơn. Người ta chịu ảnh hưởng của Baudelaire, Verlaine,... nhiều hơn là Chateaubriand và Lamartine. Người đầu tiên chịu ảnh hưởng của Baudelaire sâu sắc là Xuân Diệu ; thi sĩ còn chịu ảnh hưởng De Noailles. Dấu vết của Baudelaire còn có thể tìm thấy trong thơ Huy Cận, Chế Lan Viên, Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Vũ Hoàng Chương,... Những bài thơ của Thế Lữ làm về sau (*Chán nản, Truỵ lạc, Ma tuý*)

---

(1) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr. 61.

(2) *Cái bình vỡ* của Sully Prudhomme và *Vết thương lòng* của Lan Sơn ; *U uất* của Baudelaire và *Đám ma đi* của Lan Sơn ; *Những con voi* của Leconte de Lisle và *Chiến tượng* của Chế Lan Viên, *Con voi già* của Huy Thông ; *Mặt trăng bạc* (*La lune blanche*) của Verlaine và *Mây lưng chừng hàng* của Xuân Diệu ; *Những ngọn hải đăng* của Baudelaire và *Trò chuyện* của Huy Cận ; *Phiên chợ, Chiều hè* của A.Xamanh và *Chợ Tết, Đám hội* của Đoàn Văn Cừ, *Lời con đường quê* của Tế Hanh và *Con tàu say* (*Le bateau ivre*) của Rimbaud ; *Núi xa, Gửi hương cho gió* của Xuân Diệu và *Chim hải âu* (*L'Albatros*) của Baudelaire ; *Cây thông* (*Le pin*) của Gautier, v.v. Những ảnh hưởng của thi ca lãng mạn, tượng trưng Pháp vào thơ mới rất phức tạp. Có khi là sự gặp gỡ của một tâm trạng, một ý nghĩ, nhưng có khi là sự giống nhau của một mô típ, một hình ảnh hoặc một nét trong nhạc điệu thi ca.

cũng đã có ảnh hưởng của Baudelaire. Lưu Trọng Lư, Huy Cận chịu ảnh hưởng của Verlaine sâu sắc hơn.

Chúng ta biết rằng Baudelaire đã mở đường cho trường phái tượng trưng và các trường phái suy đồi khác ở Pháp.

Bài xonnê *Correspondances* (Tương hợp) của Baudelaire đã được Verlaine tiếp thu và Rimbaud phát triển trong một bài xonnê kỳ lạ khác : *Những nguyên âm*. Trong bài *Huyền diệu*, Xuân Diệu cũng đã để lên hàng đầu câu thơ của Baudelaire : "Hương thơm, màu sắc và âm thanh tương hợp với nhau" và phát triển ý đó trong bài thơ. Tuy nhiên, Xuân Diệu cũng như Huy Cận chưa phải là những nhà thơ theo chủ nghĩa tượng trưng. Trong thơ Xuân Diệu có những hình ảnh tượng trưng (*Núi xa, Hy Mã Lạp Sơn, Cây đàn vỡ*), nhưng chưa phải là chủ nghĩa tượng trưng đúng ý nghĩa của nó.

Chủ nghĩa tượng trưng Pháp hình thành trong những năm tám mươi với Verlaine, Rimbaud, Mallarmé. Từ năm 1885 về sau, tập hợp xung quanh Mallarmé còn có một số thi sĩ khác nữa. Họ chủ trương nghệ thuật không nên phản ánh thế giới thực tại, "thế giới của hiện tượng" mà phải thể hiện một thế giới tiên nghiệm, tiềm thức. Các thi sĩ tượng trưng hay dùng *biểu tượng* (symbole) để khám phá cái tiên nghiệm, cái tiềm thức. Baudelaire được gọi là "ông vua của biểu tượng". Trong bài thơ *Tương hợp*, Baudelaire viết :

Thiên nhiên là một cái đền ở đấy những cột trụ sống động
Thỉnh thoảng để lọt ra những lời nói mơ hồ.
Ở đấy con người đi qua những rừng biểu tượng
Chúng nhìn theo người với những cái nhìn thân thuộc.
Như những tiếng vọng dài từ xa lẫn vào nhau
Trong một sự thống nhất sâu xa và khó hiểu.
Mênh mang như ban đêm và như ánh sáng,
Hương thơm, màu sắc và âm thanh tương hợp với nhau.

Baudelaire cho rằng giữa vũ trụ và con người có những mối tương quan bí ẩn, vượt ra ngoài sự cảm nhận của các giác quan thông thường. Trong vũ trụ, những vật thể có một thứ ngôn ngữ riêng và những hình thể

mà ta thấy được chỉ là tượng trưng cho những thực thể vô hình. Các nhà lãng mạn xem biểu tượng như là một phương tiện biểu hiện (*Nhớ rừng* của Thế Lữ, *Con voi già* của Huy Thông). Nhưng các nhà thơ tượng trưng gán cho biểu tượng một mục đích thần bí. Theo họ, biểu tượng là một sự khải thị (révélation), biểu tượng có thể giúp ta khám phá một cái gì đó trong những tương quan bí ẩn giữa con người và vũ trụ. Tuyệt đối hoá vai trò của biểu tượng, một số nhà thơ tượng trưng đã đưa ra những biểu tượng tối mò như ban đêm, bí ẩn như một câu đố !

Vì vũ trụ là một thể thống nhất, cho nên những màu sắc, hương thơm, âm thanh có sự tương hợp với nhau. Phát triển ý đó của Baudelaire trong bài *Những nguyên âm*, Rimbaud không những gán cho mỗi nguyên âm một màu sắc bất ngờ, mà còn cho rằng các nhà thơ có thể nghe thấy âm thanh và ngửi được mùi vị của các chữ đó !(1).

"Thật là lạ lùng và không thể hiểu được – Goócki viết – nhưng nếu chúng ta nhớ lại rằng năm 1885, theo sự nghiên cứu của một nhà nhãn khoa nổi tiếng, trong số sinh viên trường Đại học Oxford có 526 người tô màu sắc cho âm thanh và ngược lại, gán những âm thanh cho các màu sắc, đồng thời họ nhất trí khẳng định rằng màu nâu nghe như tiếng kêu kèn trômbon, còn màu xanh nghe như tiếng còi săn ; có lẽ bài thơ trên đây của Rimbaud cũng có một cơ sở tâm bệnh học nào đó chăng ? Cũng không nên quên rằng trí tưởng tượng của con người không hề có giới hạn, nó đã tạo ra nhiều cái kỳ quặc hơn nhiều so với bài "thơ màu" đã được trường phái suy đồi coi như một sự khải thị và đã làm nền tảng cho lý luận nghệ thuật của họ"(2).

Baudelaire, Rimbaud và các nhà thơ tượng trưng nêu lên sự tổng hoà giữa các loại cảm giác. Người ta có thể nghe thấy một hương thơm hoặc

---

(1) *A đen, E trắng, I đỏ, O tím, U xanh,*
Hỡi các nguyên âm, một ngày kia ta sẽ nói
Những điều huyền bí đã khiến các ngươi ra đời :
A là chiếc coóc xê nhung của những con ruồi óng ánh
Đang vo ve quanh những đống tanh hôi...

(*Những nguyên âm* – RIMBAUD)

(2) Goócki, *Bàn về văn học*, NXB Văn học, H., 1970, tr. 36.

ngửi thấy một màu sắc[1]. Baudelaire gọi đó là sự nhất thể của những giác quan (unité de sens) hoặc sự tương hợp của những cảm giác (correspondences entre les sensations). Rimbaud thì gọi đó là sự hỗn loạn của các giác quan (dérèglement des sens). Lý luận này trước Cách mạng tháng Tám đã có ảnh hưởng rõ rệt đến một số nhà thơ Việt Nam.

Huy Cận viết :

*Trong không khí... **hương** với **màu** hoà hợp*

(*Đi giữa đường thơm*)

Xuân Diệu :

*Này lắng nghe em khúc **nhạc thơm***

(*Huyền diệu*)

Bích Khê :

*Nàng hé môi ra. Bay điệu **nhạc,***
*Mát như xuân mà **ngọt** tợ **hương***

(*Hiện hình*)

Lý luận của phái tượng trưng về sự tương hợp giữa các cảm giác đã in dấu ấn rất rõ lên những bài như *Đi giữa đường thơm* (Huy Cận), *Huyền diệu, Nguyệt cầm* (Xuân Diệu), *Chơi giữa mùa trăng* (Hàn Mặc Tử), *Màu thời gian* (Đoàn Phú Tứ), *Nhạc, Sọ người, Đồ my hoa, Hiện hình* (Bích Khê).

Một đặc điểm nữa của thơ tượng trưng là, để thể hiện cái tiên nghiệm, cần phải mang "tinh thần âm nhạc" vào thơ ca. Trong bài *Nghệ thuật thi ca*, một bản tuyên ngôn của trường phái tượng trưng, Verlaine cho rằng nhạc điệu là trên hết, và câu thơ phải luôn luôn có nhạc điệu. Thơ không mô tả, kể lể, mà gợi cảm (suggestive), và muốn gợi cảm

---

(1) *Có những mùi hương mát như da thịt trẻ con*
Êm ái như những cái kèn rừng (haut bois), xanh như những đồng cỏ.
Và những mùi khác, đồi bại, phong phú và đắc thắng
Mang tâm tình của những sự vật vô tận
Như hổ phách, xạ hương, cánh kiến trắng và trầm
Nó hát lên những cơn hứng của tinh thần và của các giác quan.

(*Tương hợp* – BAUDELAIRE)

trước hết phải cần đến âm nhạc. Người đọc đứng trước bài thơ như người đang bị mê đắm bởi âm nhạc. Nhà thơ tượng trưng cho rằng nhờ âm thanh của các từ mà thơ gợi lên được những sắc thái tinh tế nhất của tình cảm, của thế giới u uẩn bên trong tâm hồn con người. Chủ nghĩa tượng trưng Pháp chịu ảnh hưởng khá sâu sắc của nhạc sĩ Đức Wagner. Mallarmé thì lại đề cao những luận điểm của Schopenhauer cho rằng âm nhạc có khả năng đi sâu vào cái bản chất thuần tuý của sự vật. Bất cứ một nghệ thuật nào cũng có dấu ấn của sự vật, mượn ít nhiều cái vỏ của một sự vật, chỉ có âm nhạc thoát ra khỏi sự nô lệ trong việc bắt chước sự vật. Thơ cũng như âm nhạc là một cái gì thuần tuý, tiềm thức, ở ngoài lĩnh vực của lý trí và tư tưởng. Mallarmé cho rằng thơ phải mang một âm nhạc ma quái, quyến rũ tâm hồn con người ; với nhạc điệu ấy, thơ sẽ có một giá trị thần chú (valeur incantatoire), có thể mê hoặc người đọc.

Những bài xonnê của Mallarmé trong những năm tám mươi đã đi vào con đường thần bí !

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. Lưu Trọng Lư vẫn giữ được cái êm dịu, mơ màng, trong sáng của Verlaine. Về phương diện nhạc điệu, Bích Khê gần với Baudelaire hơn. Cái lối láy đi láy lại một số chữ, một số câu trong bài thơ của Bích Khê[1] (*Tỳ bà, Mộng cầm ca, Nhạc thi vị, Hoàng hoa, Nghê thường,...*) tương tự với kỹ thuật tạo nhạc trong bài thơ *Harmonie du soir* (*Giai điệu buổi chiều*) của Baudelaire. *Giai điệu buổi chiều* cũng như *Tỳ bà, Mộng cầm ca* đã tạo được một thứ nhạc điệu vừa xốn xang, hồi hộp, vừa u hoài buồn bã, vừa êm dịu ngọt ngào, do đó đã làm tăng thêm khả năng gợi cảm của ngôn ngữ, hình ảnh trong thơ. Tất nhiên âm nhạc của thơ tượng trưng

---

(1) *Trăng gây vàng, vàng gây lên sắc trăng*
Của gương hồ im lặng tựa bài thơ.
Chân nhịp nhàng, lòng nghe hương nồng nặng,
Đây bài thơ không tiếng của đêm tơ,
Trăng gây vàng, vàng gây lên sắc trăng
Của hồn thu đi lạc ở trong mơ...

(*Mộng cầm ca*)

chỉ phù hợp với một loại tình cảm nào đấy. Và nếu để âm nhạc lên trên hết thì có khả năng thơ sẽ rơi vào chủ nghĩa hình thức.

Những năm trước sau năm 1940, những luận điểm nói trên của trường phái tượng trưng đã xâm nhập vào phong trào Thơ mới. Nguyễn Xuân Sanh, Phạm Văn Hạnh (trong *Xuân thu nhã tập*) là những người đã đi đến độ chót của thơ tượng trưng. Một số bài thơ của họ gần như là một cái gì thần bí, không thể nào hiểu được !

Như thế, ta thấy rằng, chỉ có từ năm 1932 - 1945 mà thơ Việt đã chịu ảnh hưởng của gần một trăm năm thơ Pháp : ảnh hưởng từ trường phái lãng mạn đầu thế kỷ XIX (Chateaubriand, Lamartine, Musset, Vigny, Hugo) đến nhóm Thi Sơn (Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme) qua Baudelaire, đến trường phái tượng trưng (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé,...) và đến các trường phái suy đồi khác.

Nhìn chung thì, từ năm 1936 trở về sau, trường phái tượng trưng (nhất là Baudelaire, Verlaine) được người ta chú ý hơn cả. Tại sao vậy ?

Chúng tôi nghĩ rằng có thể có lý do về mặt nghệ thuật biểu hiện. Trước kia *Thi nhân Việt Nam* cho rằng Xuân Diệu, Huy Cận đã học tập được ở Baudelaire, 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[1]. Chúng ta hãy tìm hiểu lại sơ qua vài nét về Baudelaire và Verlaine.

Baudelaire, nhất là Rimbaud, Verlaine là những nhà thơ suy đồi ; nhưng không phải chỉ có thế. Baudelaire còn là người đã phê phán xã hội tư sản theo quan điểm tiểu tư sản vô chính phủ. Với quan điểm trên, Baudelaire đã từng tham gia vào cuộc khởi nghĩa vũ trang của công nhân năm 1848. Trong cuộc đảo chính của Bonaparte năm 1851, người ta lại thấy thi sĩ giữa chiến hào trên đường phố. Ảnh hưởng của Cách mạng 1848 đã để lại ít nhiều dấu vết trong một số bài thơ của Baudelaire

(1) Phong trào Thơ mới phát triển mạnh cả trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ là thời kỳ có cao trào đấu tranh của quần chúng, nhưng cái *bước quyết định bản chất* của nó vẫn là thời kỳ phong trào cách mạng tạm thời lắng xuống và khủng hoảng kinh tế (1932 - 1933).

làm vào đầu những năm năm mươi (*Buổi hoàng hôn, Buổi lê minh, Rượu của những người nhặt giẻ rách*), trong đó thi sĩ tỏ mối cảm tình đặc biệt với những người nghèo khổ bị áp bức ở Paris.

Cuộc đảo chính của Louis Bonaparte đã làm cho Baudelaire hoàn toàn thất vọng. Nhà văn chán ghét hoạt động chính trị và không muốn tin vào một cái gì nữa. Trong những năm 1852 - 1857, giữa lúc bọn phản động nắm chính quyền, Baudelaire đã nghiêng về phía quan điểm nghệ thuật của Théophile Gautier và nhóm Thi sơn. Ông nghiên cứu và dịch tác phẩm của Edgar Poe, đề cao sự đối lập tuyệt đối giữa cái đẹp và cái thực, giữa thi sĩ và xã hội. Chính trong những năm này, Baudelaire đã viết một loạt bài theo khuynh hướng "nghệ thuật vị nghệ thuật", chẳng hạn như bài xonnê *Cái đẹp* (1857) và *Tương hợp* (khoảng 1855). Ông đã mỹ hoá những hiện tượng bệnh tật của thực tế mà không có một sự bình giá nào về mặt đạo đức. Sự phê phán đương thời trong tác phẩm yếu đi rất nhiều, mà lại nhường chỗ cho khuynh hướng thích thú những cái gì khổ đau, cay đắng, bệnh tật, ma quái !

Năm 1861, Baudelaire còn cho ra đời cuốn *Những thiên đường giả tạo*, mô tả những hành động ma tuý, những trạng thái bệnh lý. Các nhà thơ tượng trưng đã khai thác nhiều ở cuốn này.

Năm 1857, gắn liền với phong trào công nhân và những khuynh hướng xã hội chống đối Bonaparte, trong tác phẩm Baudelaire, yếu tố phê phán xã hội tư sản lại có nhiều mặt quyết liệt như trước. Đáng chú ý là những bài *Đồng hồ, Nửa đêm tự vấn* (*L'Examen de minuit*) – mà Goócki đã trích dẫn trong bài *Verlaine và những người suy đồi* – và những bài thơ đề tặng Hugo : *Chim thiên nga, Những bà già,...*

Trên kia chúng tôi đã phác sơ qua vài nét về Baudelaire. Tất nhiên quá trình sáng tác của thi sĩ đầy phức tạp, đầy mâu thuẫn. Ở đây, chúng tôi chú ý nêu cho được những mặt tiến bộ trong tác phẩm của Baudelaire, vẫn phải phê phán những tính chất suy đồi, bệnh tật trong tác phẩm của ông.

Chủ nghĩa tượng trưng phát triển mạnh vào nửa thứ hai những năm tám mươi, sau khi Công xã Paris thất bại và bắt đầu thời kỳ suy đồi

của văn hoá tư sản gắn liền với sự thối nát của chủ nghĩa tư bản trong thời kỳ đế quốc chủ nghĩa. Những năm đầu, chủ nghĩa này tập hợp được một số thi sĩ lớn của nước Pháp (Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) bất mãn với thực tế tư sản đương thời, và bi quan, chán nản, không tìm được lối thoát sau khi Công xã Paris thất bại.

Một số thi sĩ trong trường phái này có cảm tình với Công xã Paris. Chính Rimbaud đã đến Paris định tham gia Công xã ; ông đã được chứng kiến những cuộc chiến đấu anh dũng của giai cấp công nhân trong những ngày cuối cùng của Công xã và sự đàn áp dữ dội của chính phủ Versailles. Công xã Paris đã để lại dấu vết trong một số bài thơ của Rimbaud như *Chiến ca Paris, Cuộc truy hoan Paris, Những bàn tay của Giannơ Mari, Con tàu say, Những con quạ,...*

Trước năm 1871, Verlaine cũng chỉ là một viên chức tiểu tư sản. Khi nổ ra Công xã Paris, Verlaine đã không tuân theo lệnh của chính phủ tư sản, cứ ở lại làm việc. Do đó, sau khi chính phủ Versailles trở về, Verlaine sợ bị khủng bố, phải trốn sang Bỉ và Anh. Ở Luân Đôn, Verlaine kết bạn với những người Công xã di cư và cho đăng trên tạp chí *Tương lai* của họ (tháng 11 - 1872) hai bài thơ tiến bộ : *Những kẻ chiến bại và những người chết, Mồng hai tháng Sáu 1832 và tháng Tư 1834*. Một số bài thơ tiến bộ khác của Verlaine sau này được tập hợp trong tập *Xưa và nay* mà Verlaine đã tặng cho những người Công xã (*Người lính cày ruộng, Những con chó sói, Chuông nguyện buổi sáng, Bữa xúp tối, Những kẻ chiến bại,...*). Những năm từ 1872 trở về sau, Verlaine càng ngày càng sa vào tình trạng hoang mang, bối rối. Tập *Tình ca không lời* đánh dấu một thời kỳ bi quan không lối thoát của tầng lớp trí thức sau khi Công xã thất bại và tập thơ đã mang nhiều tính chất suy đồi. Cũng trong năm đó, Verlaine đã viết bài thơ *Nghệ thuật thi ca* (1874). Cuối những năm tám mươi, do nghèo túng và nghiện ngập, sức khoẻ bị phá hoại, ông sống trong một tình trạng bệnh tật và khủng hoảng về tinh thần.

Qua những phần đã trình bày ở trên, chúng ta thấy rõ ràng là các nhà thơ mới có nhiều điểm gặp Baudelaire, Verlaine. Tuy cách nhau gần một thế kỷ, thuộc hai dân tộc khác nhau, nhưng tâm trạng của họ vẫn là

tâm trạng của những người trí thức tiểu tư sản bất mãn với thực tế xã hội đương thời. Họ cũng có cảm tình với cách mạng, thậm chí có người đã tham gia đấu tranh cách mạng trong một thời kỳ nào đấy, nhưng lúc phong trào cách mạng bị đàn áp thì nói chung họ đều thoát ly đấu tranh chính trị, rơi vào tình trạng u uất, buồn bã, hoang mang, bế tắc. Rõ ràng là không phải ngẫu nhiên mà cái nhạc điệu buồn buồn thầm kín trong *Tiếng hát mùa thu* và *Mưa rơi trên thành phố* của Verlaine lại vào được trong thơ Huy Cận, Lưu Trọng Lư. Cũng không phải ngẫu nhiên mà *Núi xa, Gửi hương cho gió* của Xuân Diệu lại phảng phất tâm trạng của Baudelaire trong *Chim hải âu*(1) ; *Mai sau* và *Trò chuyện* của Huy Cận lại gần gũi với *Những hải đăng* và *Cầu phúc* của Baudelaire,...

Một điểm nhận xét có thể rút ra được là các nhà thơ mới đã tiếp thu khá nhiều nhân tố tiến bộ và suy đồi trong thơ ca của Baudelaire và Verlaine. Trong thơ của Bích Khê, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Phạm Hầu, Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương, Hoàng Diệp, thỉnh thoảng ta lại gặp bóng dáng con người suy đồi Baudelaire, Verlaine,...

Một mặt khác, phong trào Thơ mới lại tiếp thu được rất ít tiếng nói tiến bộ trong văn học lãng mạn cách mạng Pháp và Tây Âu (Hugo, Shelley,...). Điều đáng chú ý là khi phong trào Thơ mới xuất hiện thì chủ nghĩa lãng mạn và tượng trưng Pháp đã suy tàn và đi vào quá khứ, còn một bộ phận văn học Pháp thì đang ở thời kỳ suy đồi với những trường phái đađa, siêu thực, lập thể, v.v. Cuối những năm năm mươi của thế kỷ XX, Baudelaire đã đoạn tuyệt một phần nào với những quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" mà ông đã tiếp thu từ trước(2), còn Rimbaud

---

(1) *Núi xa* và *Gửi hương cho gió* có những đặc điểm gặp gỡ *Chim hải âu* của Baudelaire và *Cây thông* của Gautier. Cũng là tâm trạng của những thi sĩ không được cái xã hội kim tiền ô trọc coi trọng, cũng là cái tự ái của anh trí thức tiểu tư sản cho người đời không hiểu mình. Điều đáng chú ý là Xuân Diệu đã diễn đạt cái ý đó (trong bài *Gửi hương cho gió*) bằng cách phát triển hai câu ca dao :

Em như cây quế giữa rừng,

Thơm tho ai biết, ngát lừng ai hay

(2) Trong bài *Bà Bovary* (1857), thi sĩ khẳng định sự cần thiết phải có một nội dung đạo đức trong tác phẩm nghệ thuật. Cũng trong năm đó ông đã có "những nhận xét mới về Edgar Poe". Bài *Richard Wagner et Tannhauser à Paris* (1861) về căn bản đối lập với ý trong bài *Tương hợp* (1885).

năm 1873 hầu như đã giã từ chủ nghĩa tượng trưng và nói chung không làm thơ nữa. Sau này, Verlaine cũng đoạn tuyệt với chủ nghĩa tượng trưng mà ông là người đứng đầu trường phái. Mallarmé sau khi đã làm một loạt bài xonnê bí hiểm, càng ngày càng cảm thấy bế tắc hơn, nên cuối cùng đã đi đến kết luận rằng đỉnh cao của thi ca tóm lại là ở chỗ không cần thiết phát biểu ra – ở chỗ *im lặng* !

Rõ ràng là một số nhà thơ mới đi lại những con đường cụt mà trên đó xưa kia bao nhiêu thi sĩ đã không tìm ra lối thoát và ngày càng huỷ hoại tài năng của mình một cách đau xót !

Phong trào Thơ mới lãng mạn chủ yếu chịu ảnh hưởng của thi ca Pháp, nhưng cũng tiếp thu khá sâu sắc thi ca Trung Quốc. Người ta thấy trong thơ mới có ảnh hưởng của *Kinh Thi*[1], *Sở từ, Thi ca* của Đào Tiềm (*Quy khứ lai từ, Đào hoa nguyên ký*) và nhất là thi ca đời Đường...

Một số thi sĩ trước khi vào làng thơ mới đã có một thời kỳ làm thơ Đường luật (Đông Hồ, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, v.v.).

Có những thi sĩ hầu như trước sau chỉ làm thơ Đường (Quách Tấn). Một số thi sĩ khác làm thơ mới nhưng có chịu ảnh hưởng của thơ Đường (Leiba, Thái Can, Lưu Trọng Lư, Huy Cận, Vân Đài, Thâm Tâm, Vũ Hoàng Chương,...).

Trong những bài thơ Đường của Hàn Mặc Tử[2], Quách Tấn đã có cái xôn xao, cái băn khoăn khó nói của thời đại mới. Đọc những câu thơ của Quách Tấn cũng như những câu thơ da diết của Hàn Mặc Tử :

Ấp úng không ra được nửa lời
Tình thu tha thiết lắm thu ơi !

ta thấy trong ấy có gì khác với không khí lặng lẽ, kín đáo, trang nghiêm của thơ Đường. Có khi ở Quách Tấn, Phạm Văn Hạnh, hình thức thơ Đường chỉ là cái áo khoác ngoài của một tâm hồn mới và hiện đại.

---

(1) *Bài Mai rụng* của J. Leiba chịu ảnh hưởng của bài *Phiếu hữu mai* trong *Kinh Thi*.

(2) Hàn Mặc Tử, ngoài ba bài thơ Đường (*Thức khuya, Chùa hoang, Gái ở chùa*) được Phan Sào Nam hoạ còn làm nhiều bài thơ Đường khác, ký tên là Phong Trần, Lệ Thanh, Minh Duệ Thị, Hàn Mạc Tử. Ngay khi đã bước vào làng thơ mới, thỉnh thoảng Hàn Mặc Tử vẫn làm thơ Đường.

Cái "bâng khuâng", cái "e lệ nửa thương thầm" của Phạm Văn Hạnh[1], cũng như cái "hơi mát đê mê chạy khắp mình" của Quách Tấn[2], không thể nào có được trong thơ Đường, mà hình như nó nhập tịch từ một vườn thơ xa xôi nào bên kia trời Âu.

Những nhà thơ mới chịu ảnh hưởng thơ Đường sâu sắc là Leiba và Thái Can. Hai người này có giọng thơ Đường rất rõ rệt. Đọc *Trông chồng* của Thái Can ta nghĩ ngay đến *Khuê oán* của Vương Xương Linh. Mấy câu thơ của Leiba :

Xuân hết, đào hoa, lý rụng rồi,
Hoa đình tịch mịch vẻ xuân phai,
Tơi bời ong bướm bay qua ngõ,
Những tưởng mùa xuân ở xóm ngoài

đã diễn tả một cách khác đi bài *Xuân tình* của Vương Giả. Cái độc đáo của Thái Can, Leiba là dùng những vần thơ có giọng Đường để diễn tả nỗi lòng của người thời nay. Đọc bài *Năm qua* của Leiba, ta liên tưởng đến *Trường can hành* của Lý Bạch. Nhưng cô gái e lệ, khép nép trong *Trường can hành* bước vào thơ Leiba đã thành một cô thiếu nữ mới ngây thơ, nhí nhảnh và lãng mạn. Hoặc là chúng ta đọc một bài thơ tứ tuyệt của Thái Can :

Gặp em thơ thẩn bên vườn hạnh,
Hỏi mãi mà em chẳng trả lời.
Từ đó bắc nam người mỗi ngả,
Bên vườn hoa hạnh bóng trăng soi.

(*Cảnh đó, người đâu*)

Cái ánh trăng lặng lẽ trong vườn hoa đó là ánh trăng đã có từ đời Đường trong bài *Ký nhân* của Trương Bật[3]. Nhưng câu chuyện tình của hai người trong bài thơ vẫn là chuyện của người thời nay.

---

(1) Xem bài *Mộng* của Phạm Văn Hạnh (*Tinh hoa*, số 3, ngày 27 - 3 - 1937).

(2) Xem *Đà Lạt đêm sương* (*Một tấm lòng*).

(3) Xem *Thơ Đường*, NXB Văn hoá, H., 1962, tập I, tr. 247.

Sau Leiba, Thái Can, thơ Đường còn để lại dấu vết ở Thâm Tâm, Vân Đài, Lưu Trọng Lư, Huy Cận, Lưu Kỳ Linh, Phan Khắc Khoan, Vũ Hoàng Chương,... Nhưng càng về sau, ảnh hưởng thơ Đường càng nhạt dần.

Trong thơ Lưu Trọng Lư, thỉnh thoảng ta lại thấy hơi thơ Đường. Con đò bến Trúc Lang trong *Chiều cổ* chắc hẳn cũng có quen thuộc với con đò ở lạch tây Trừ Châu của Vi Ứng Vật[1]. Đặc biệt bài *Giang hồ*, tuy tập trung ca ngợi thú giang hồ phiêu lãng, nhưng cũng có một số nét gần gũi với *Tỳ bà hành* của Bạch Cư Dị. Trong cả hai bài thơ đều có một nghệ sĩ giàu lòng thương người và một người con gái có tài sắc bị vùi dập trong xã hội cũ. Đặc biệt đây đó đều có một vầng trăng giãi lạnh lùng trên sông :

– *Thuyền mấy lá đông tây lạnh ngắt,*
Một vầng trăng trong vắt lòng sông

(*Tỳ bà hành*)

– *Chừ đây đêm hãy đầy sương,*
Con thuyền còn buộc trăng buông lạnh lùng

(*Giang hồ*)

Nhưng tuy ít nhiều chịu ảnh hưởng của *Tỳ bà hành*, *Giang hồ* của Lưu Trọng Lư vẫn có một không khí rất Việt Nam. Giọt lệ của người nghệ sĩ ở đây có nét giống giọt lệ chứa chan của quan Tư mã đất Giang Châu, nhưng lại có một cái gì rất gần gũi với tiếng khóc Đạm Tiên của Nguyễn Du trong *Truyện Kiều*. Trong thơ Lưu Trọng Lư có một tiếng gà rất Việt Nam :

– *Tiếng gà đã rộn trong thôn,*
Nửa đời phiêu lãng chỉ còn đêm nay...

(1) *Trừ Châu tây giản*, *Thơ Đường*, tập I, tr. 146.

– Tiếng gà đã gáy mau trong xóm,
Bình minh đã rạng khóm tre cồn...[1].

(*Giang hồ*)

Có lẽ không phải ngẫu nhiên mà các nhà thơ mới lại chịu ảnh hưởng thơ Đường sâu sắc. Ngay từ thuở ấu thơ, họ đã nghe giọng ngâm thơ Đường giàu nhạc điệu của cha anh, và lớn lên, mỗi nhà thơ mới cũng đều có thuộc ít nhiều thơ Đường. Có người làm quen với thơ Đường trực tiếp qua bản chữ Hán, nhưng cũng có người chỉ biết một số thơ Đường qua các bản dịch của Tùng Vân, Tản Đà, Ngô Tất Tố, Trúc Khê,... Lại có người mang duyên nợ với thơ Đường qua *Kiều, Chinh phụ ngâm,* thơ Tản Đà. Hơi thơ Đường đã tan vào trong câu thơ lục bát tài tình của Nguyễn Du và trong *Chinh phụ ngâm*, ta thấy những ảnh hưởng khá rõ của Lý Bạch[2].

Một mặt khác, thơ Đường phần nào cũng có những nét giống thơ tượng trưng Pháp mà các nhà thơ mới chịu ảnh hưởng. Những sắc thái như hàm súc, thâm trầm, kín đáo, giàu nhạc điệu, giàu khả năng gợi cảm đã phảng phất trong một số thi sĩ đời Đường như Lý Thương Ẩn, Giả Đào, Mạnh Giao, Lý Hạ,...

Phải chăng sự gặp gỡ đó cũng là một trong những lý do khiến cho Baudelaire ca ngợi Lý Bạch trong tác phẩm *Ân huệ của mặt trăng* (Les bienfaits de la lune) ?

Và Chế Lan Viên trong lời tựa *Mùa cổ điển* đã gọi thơ Đường là "nguồn tượng trưng thuần tuý nhất".

Cô đọng, hàm súc, đó là đặc điểm của thơ Đường, đồng thời cũng là đặc điểm của thơ tượng trưng Pháp. Tất nhiên hai lối thơ cũng có nhiều điểm rất khác nhau : có điều rất rõ là thơ Đường không dùng một thứ ngôn ngữ cầu kỳ, bí hiểm như trong thơ Mallarmé, Valéry.

---

(1) Trong thơ Đường, tiếng gà rất hiếm. Đọc hơn hai trăm bài thơ trong *Thơ Đường* (tập I), ta mới nghe được một tiếng gà trong bài thơ *Lưu, Nguyễn du Thiên Thai* của Tào Đường :

Vãng vãng kê minh nham hạ nguyệt

còn thì chỉ nghe tiếng cuốc kêu, tiếng oanh hót, tiếng nhạn kêu, tiếng lá rụng.

(2) Chỉ xem riêng bài *Tái hạ khúc* (lục thủ) ta cũng thấy được phần nào mối ảnh hưởng giữa hai tác phẩm.

Nhưng thơ Đường và thơ mới gặp nhau chủ yếu không phải ở lĩnh vực nghệ thuật. Các nhà thơ mới đã bắt gặp một cái gì rất quen thuộc với mình trong *những bài thơ trữ tình giàu tình người và tình yêu thiên nhiên* của các nhà thơ Đường lãng mạn như Lý Bạch, Vương Xương Linh, Vương Chi Hoán, Thôi Hiệu, Vương Duy, Mạnh Hạo Nhiên, Đỗ Mục, Lý Thương ẩn, Ôn Đình Quân,... Thơ mới lãng mạn Việt Nam không những chỉ chịu ảnh hưởng của thơ ca lãng mạn và tượng trưng Pháp, mà còn tiếp thu truyền thống thơ ca Trung Quốc,... Các nhà thơ Đường lãng mạn thường ca tụng tình yêu và thiên nhiên. Mùa thu xa xưa, huyền ảo trong thơ Đường đã ám ảnh tâm hồn bao thi sĩ. Chính Xuân Diệu đã có lần viết rất say mê : "Mặc dầu ở bên Tây vẫn có mùa thu, thiên hạ vẫn cứ thấy mùa thu là ở bên Tàu. Mùa thu cũng đồng một quê quán với Tây Thi, với nàng Tây Thi quá xa cho nên quá đẹp... Mùa thu là một cái gì xa xôi, mênh mang. Mùa thu bao giờ cũng xưa, ta thấy như mùa thu ở thời xưa mà về... và cả nước Tàu cổ là một mùa thu bát ngát, bằng và rộng như một cảnh hồ không thấy bờ bến, "Lạc hà dữ cô lộ tề phi - Thu thuỷ cộng tràng thiên nhất sắc". Trái lại, mùa thu cũng là một nước Tàu cổ rộng mênh mông, làm ta nghĩ những cảnh xa vắng ngàn đời ở sông Tiêu Tương..."[(1)].

Có thi sĩ lại yêu cái hài hoà giữa tình người và thiên nhiên trong thơ Đường. Ở đây, tâm hồn thi sĩ "như nhịp đồng điệu với tiếng gió qua cành dương liễu, hay bóng trăng giải trên mặt sóng nước hồ"[(2)]. Một chiếc lá rụng, một hạt sương rơi, một tiếng chim hót ngày thu muộn, một tiếng tỳ bà trên sông vắng, một khúc hò khoan của người thương nữ, một nét nhăn của đôi mày liễu, một ngấn rượu rơi trên áo, một hạt bụi bám trên yên ngựa... đều là những đầu đề của những bài thơ Đường vừa cô đọng, hàm súc, vừa kín đáo, thâm trầm.

Trong dòng thơ lãng mạn đời Đường có cái lãng mạn tích cực của Lý Bạch, nhưng cũng có cái lãng mạn tiêu cực của Trương Nhược Hư,

---

(1) *Thu*, *Ngày nay*, số 125, ra ngày 28 - 8 - 1938.

(2) *Một bài thơ Đường, một bức tranh đẹp*, *Đông Dương*, số 28, xuất bản ở Sài Gòn ngày 29 - 4 - 1939.

Đỗ Mục, Lý Thương Ẩn, Ôn Đình Quân,... Ba nhà thơ sau thời Vãn Đường cũng có lòng yêu nước[1]. Họ nuôi hy vọng khôi phục lại thời Thịnh Đường, nhưng càng ngày họ càng thất vọng. Buồn bã trước thời cuộc, không được toại nguyện về chính trị, họ tìm lối thoát vào tình yêu và thiên nhiên. Những nhà thơ Đường khác như Vương Duy, Mạnh Hạo Nhiên, Lưu Trường Khanh, Vi Ứng Vật cũng là những nhà thơ tiêu cực trước thời cuộc. Họ chịu ảnh hưởng khá sâu sắc giáo lý của nhà Phật, tư tưởng của Lão - Trang, của Đào Uyên Minh,... Họ chủ trương thoát ly xã hội, quay về quá khứ, say sưa với cảnh thiên nhiên nhàn tản, tĩnh mịch.

Thái độ bi quan, tiêu cực của các nhà thơ Đường nói trên có những điểm nhất định gần gũi với thái độ của các nhà thơ mới trước cuộc sống. Trong một số bài thơ Đường, ta thường gặp một vầng trăng mênh mông, quạnh quẽ. Từ cái vầng trăng lạnh của Lý Thương Ẩn :

Sáng ngắm sương, buồn thay mái tuyết,
Đêm ngâm thơ thấy lạnh trăng ngà[2]

đến cái vầng trăng trong vắt, mênh mông, tư lự và buồn miên man của Trương Nhược Hư :

Người cứ đời đời sinh nở mãi,
Trăng vẫn năm năm sông nước giãi.
Soi ai ? Nào biết được lòng trăng,
Chỉ thấy sông dài đưa nước chảy...[3]

Những vầng trăng đó đều có bà con với cái vầng trăng lạnh lẽo, cô đơn trong thơ mới[4].

Một điểm khá đặc biệt là : trong thơ Đường, người ta cũng bắt gặp những băn khoăn suy nghĩ về vận mệnh con người trước thiên nhiên,

---

(1) *Thương nữ bất tri vong quốc hận,*
Cách giang do xướng Hậu đình hoa
(*Bạc Tần hoài* – ĐỖ MỤC)

(2) Xem bài *Vô đề* của Lý Thương Ẩn, *Thơ Đường*, tập I, tr. 221, 222.

(3) *Xuân giang hoa nguyệt dạ*, *Thơ Đường*, tập I, tr. 56.

(4) Một điều cần chú ý là, Lý Bạch thường dùng trăng để biểu hiện một lý tưởng trong sáng, lành mạnh. Cho nên trăng trong thơ Đường không phải lúc nào cũng buồn và quạnh quẽ.

vũ trụ. Trần Tử Ngang, một nhà thơ đồng thời với Trương Nhược Hư (Sơ Đường) một lần đứng trước cái mênh mông của không gian, cái xa thẳm của thời gian, đã viết nên những câu thơ bi ai, cảm khái :

Ai người trước đã qua ?
Ai người sau chưa để ?
Ngẫm trời đất vô cùng
Một mình tuôn giọt lệ[1]

Cái buồn lặng lẽ, cô đơn đó trong thơ Đường đã đi vào thơ mới :

Một chiếc linh hồn nhỏ
Mang mang thiên cổ sầu.

(HUY CẬN)

Thơ Đường và thơ mới có một số điểm gặp nhau nhưng cũng có nhiều điểm không gặp nhau. Thơ Đường chưa đi sâu vào cái "tôi", vào sự cá thể hoá, chưa đi sâu vào thế giới cảm giác như thơ mới. Có lẽ cũng vì thế mà có lúc Xuân Diệu chê thơ Đường "ít có người quá... nói đến chuyện ngoài chứ không nói đến cái đời bên trong..., không phân tích từng cảm giác một"[2]... Một điều rất rõ ràng là, những bài thơ Đường có một lòng ưu ái đối với vận mệnh của nhân dân, có một nội dung hiện thực sâu sắc đã không đi được vào thơ mới. Xưa kia, các nhà thơ dân tộc như Nguyễn Du, Cao Bá Quát,... đã tiếp thu một cách sáng tạo tinh thần chiến đấu tích cực, truyền thống hiện thực và nhân đạo chủ nghĩa trong thơ Đỗ Phủ, Lý Bạch, Bạch Cư Dị. Nhưng đến thế kỷ XX thì các nhà thơ mới lãng mạn của Việt Nam tiếp thu rất ít ở Đỗ Phủ, một con người có thái độ chính trị tích cực, có trách nhiệm đối với đất nước, đối với nhân dân, một thi sĩ vĩ đại đã kết hợp vận mệnh của cá nhân với vận mệnh của quần chúng, của dân tộc. Bút pháp "hiện thực phê phán" của Đỗ Phủ với lối xây dựng những hình tượng và hoàn cảnh có tính chất tiêu biểu, có những nét điển hình quả là xa lạ đối với các nhà thơ mới.

Tản Đà là một thi sĩ đã dạo bản đàn đầu tiên cho cuộc hoà tấu sau này của phong trào Thơ mới lãng mạn. Cho nên, qua thái độ của Tản Đà,

---

(1) *Đăng U Châu đài ca*, bản dịch của Võ Liêm Sơn.

(2) *Thơ của người* (II), báo *Ngày nay*, số 123 ra ngày 14 - 8 - 1938.

ta có thể hiểu được thái độ của các nhà thơ mới đối với Đỗ Phủ. Không phải ngẫu nhiên mà Tản Đà yêu thơ Lý Bạch nhiều hơn thơ Đỗ Phủ. Nếu người thi sĩ "say" và "ngông" này có quan tâm đến Đỗ Phủ thì cũng chỉ dịch những bài thơ đau buồn mà Đỗ Phủ làm lúc về già hoặc những lúc ốm đau bệnh tật (*Nguyệt dạ, Đăng cao, Khúc giang, Đăng Nhạc Dương lâu, Giang Hán, Thập thất dạ đối nguyệt*).

Tản Đà và các nhà thơ mới cũng chưa tiếp thu được đầy đủ cái chất lãng mạn tích cực, phóng khoáng trong thơ Lý Bạch. Đối với Bạch Cư Dị, người ta hầu như không biết đến những bài thơ "phúng dụ" hiện thực của ông (tiêu biểu là 10 bài *Tân trung ngâm* và 50 bài *Tân Nhạc phủ*). Tản Đà chú ý đến loại thơ "nhàn thích" mà Bạch Cư Dị làm nhiều trong khoảng thời gian bốn mươi tuổi về sau, nghĩa là lúc mà, về mặt văn học cũng như chính trị, ngôi sao Bạch Lạc Thiên đã dần dần bị lu mờ.

Có thể nói rằng, phong trào Thơ mới tiếp thu được rất ít những mặt tích cực, tiến bộ của thơ ca đời Đường. Cho đến Vũ Hoàng Chương thì những ảnh hưởng đó nặng về khía cạnh tiêu cực.

Trong thơ Vũ Hoàng Chương, ta thấy có những ảnh hưởng của tư tưởng Lão – Trang, của thơ Đào Tiềm, Lý Bạch, Bạch Cư Dị. Những lúc say rượu, chán đời, hoặc thất tình, Vũ Hoàng Chương cũng muốn "Học làm Trang Tử thiêu cơ nghiệp - Khúc cổ bồn ca gõ hát chơi" ! (*Mười hai tháng sáu, Bài hát cuồng*), và cũng có lúc Vũ mơ màng thấy con "thuyền Say" của mình lạc tới cảnh Đào Nguyên (*Đào Nguyên lạc lối*). Nhưng một điều cần chú ý là, trong thái độ thoát ly xã hội của Đào Tiềm còn có những yếu tố tích cực nhất định. Còn Vũ Hoàng Chương thì chỉ mơ tới Đào Nguyên những lúc tâm hồn đã quá ê chề với cảnh truỵ lạc, xấu xa. Thực ra thì con người mà đi đâu cũng có "nhựa níu, men chào, tóc lả lơi" ấy làm sao mà sống nổi ở cảnh Đào Nguyên.

Trong một số bài thơ, Vũ Hoàng Chương cũng muốn bắt chước cái "say" của Lý Bạch (*Chân hứng, Ghé bến trần gian, Tuý hậu cuồng ngâm*). Nhưng cái say của Lý Bạch là cái say của một "trích tiên". Trong cái say đó thể hiện một thái độ phản kháng, khinh mạn triều đình và bọn giàu có ô trọc. Còn Vũ Hoàng Chương say là để mà say, và ngoài cái "say rượu", "say thơ", Vũ "lại còn" hơn "cổ nhân những thứ say mới nhập cảng" : "say nhảy đầm" ! (*Thi nhân Việt Nam*), Vũ Hoàng Chương cũng thường nhắc

đến tiếng tỳ bà ai oán của người kỹ nữ, bóng trăng lạnh trên bến Tầm Dương và giọt lệ chứa chan của quan Tư mã đất Giang Châu (*Đăng tình, Đà giang, Nửa đêm ca quán*). Nhưng Vũ Hoàng Chương đã không tiếp thu được tinh thần nhân đạo chủ nghĩa trong thơ Bạch Cư Dị. Người thi sĩ nơi "đất trích" xót thương cho một tài sắc bị vùi dập trong xã hội phong kiến và thấy mình với người kỹ nữ "Cùng một lứa bên trời lận đận"... Còn Vũ Hoàng Chương đôi khi nhìn "gái Hà Mô" với con mắt của một kẻ giang hồ phiêu lãng.

Tâm hồn của Vũ không tiếp thu nổi truyền thống nhân đạo, tích cực trong thơ Đường. Chính Vũ cũng phải thú nhận sự bất lực của mình :

Hồn cũ thịnh Đường muôn nẻo sang,
Ta ghì hư ảnh chút mà thôi !

(*Chân hứng*)

Trên kia chúng tôi có phân tích hai phần ảnh hưởng của thơ Pháp với thơ Đường tách rời nhau. Nhưng trong thực tế thì nhiều khi hai ảnh hưởng đó cùng in dấu vết ở một thi sĩ, thậm chí quyện lẫn với nhau ngay trong một bài thơ. Một điểm cần chú ý là những ảnh hưởng của thơ ca nước ngoài một khi đã vào thơ Việt thường thường đều được Việt hoá. Bản sắc dân tộc đậm đà đã giúp cho các nhà thơ tiếp thu những ảnh hưởng bên ngoài một cách sáng tạo. *Tiếng thu* của Lưu Trọng Lư có một ít nhạc điệu của Verlaine nhưng chủ yếu vẫn là nhạc điệu dân tộc. *Giang hồ* có chịu ảnh hưởng của *Tỳ bà hành*, nhưng *Giang hồ* vẫn có một vẻ riêng rất Việt Nam. *Mòn mỏi* của Thanh Tịnh phỏng theo truyện *Con yêu râu xanh* (*Barbe bleue*) của Perrault. Nhưng Thanh Tịnh đã tạo ra một không khí cổ xưa của Á Đông : một người thiếu phụ chờ đợi tình quân, một cây liễu buồn tha thướt, một tiếng nhạn lạc bầy kêu sương, một chiếc thuyền nan trên sông vắng, một bóng ngựa hồng xa xa,...

Huy Cận có những nét rất tinh tế học được trong thơ Pháp. Nhưng cảnh, tình trong thơ Huy Cận lại mang những màu sắc rất xưa của Á Đông, của Việt Nam. Lấy bài *Tràng giang* làm ví dụ. Đọc hai câu :

Sóng gợn tràng giang buồn điệp điệp,
Con thuyền xuôi mái nước song song...

ta thấy phảng phất nhạc điệu và tứ thơ của Đỗ Phủ trong bài *Đăng cao* :

Vô biên lạc mộc tiêu tiêu hạ,
Bất tận trường giang cổn cổn lai...

Rồi đến bốn câu cuối cùng :

Lớp lớp mây cao đùn núi bạc
Chim nghiêng cánh nhỏ : bóng chiều sa
Lòng quê dợn dợn vời con nước,
Không khói hoàng hôn cũng nhớ nhà.

Trong tứ thơ đã có một cái gì mới so với bài *Hoàng Hạc lâu* của Thôi Hiệu. Nhưng ở đây lại có một sự gặp gỡ hoặc tình cờ, hoặc hữu ý giữa Huy Cận và Lưu Trường Khanh. Trong bài *Tự hạ khẩu chí Anh Vũ châu, Vọng Nhạc Dương ký Nguyên Trung Thừa*, Lưu từng viết :

Bãi sông không có sóng vỗ và cũng không có khói bay,
Khách bước Sở nhớ nhau càng thêm man mác.
Mặt trời xế trên Hán Khẩu,
đỡ cánh chim là là bay
Nước mùa thu trên hồ Động Đình,
mênh mông liền trời[1]

Có thể nói, cái hồn thơ Đường đã thấm khá sâu vào thơ Huy Cận. Và tuy học tập Đường thi, Huy Cận vẫn tạo nên trong thơ mình một cái gì riêng của Huy Cận, của Việt Nam. Cái buồn trước cảnh "Sông dài trời rộng bến cô liêu" là cái buồn vũ trụ của Huy Cận. Và những câu thơ "Lơ thơ cồn nhỏ gió đìu hiu - Đâu tiếng làng xa vẫn chợ chiều" đã gợi lên một không khí rất quen thuộc của Việt Nam.

Xuân Diệu là một thi sĩ chịu ảnh hưởng nhiều của thơ Pháp. Nhưng ta vẫn gặp trong thơ Xuân Diệu những nét rất quen thuộc trong thơ Đường, trong *Liêu Trai chí dị, Tình sử, Tây Sương ký*. Trong bài *Ý thu*, có những câu mới từ cách suy nghĩ đến cả lối nói :

Hôm nay tôi đã chết trong người,
Xưa hẹn nghìn năm yêu mến tôi.

(1) *Thơ Đường*, tập I, tr.143.

Nhưng cũng trong bài thơ ấy có hai câu :

Bông hoa rứt cánh rơi không tiếng,
Chẳng hái mà hoa cũng hết dần.

là lấy ý từ hai câu thơ Đường của Vi Thừa Khánh (*Nam hành biệt đệ*) :

Lạc hoa tương dữ hận,
Đáo địa nhất vô thanh[1]

Có khi ảnh hưởng của thơ Pháp, thơ Đường nằm ngay trong một khổ thơ. Ta hãy đọc :

Hơn một loài hoa đã rụng cành,
Trong vườn sắc đỏ rũa màu xanh,
Những luồng run rẩy rung rinh lá...

(*Đây mùa thu tới*)

Ba câu này mang hơi hướng của thơ Pháp. Nhưng đến câu thứ tư :

Đôi nhánh khô gầy xương mỏng manh

thì ta lại thấy đó là nét chấm phá trong bức tranh thuỷ mặc Trung Quốc. Trong bài *Nguyệt cầm* cũng thế. Khi Xuân Diệu nói đến "bóng sáng bỗng rung mình" hoặc "đàn ghê như nước lạnh" thì đó là cái nhìn tinh tế, lối diễn đạt bằng cảm giác của thơ Pháp. Nhưng nhìn chung thì ý thơ của hai câu :

Mây vắng trời trong đêm thuỷ tinh,
Linh lung bóng sáng bỗng rung mình

là phảng phất ý hai câu thơ của Lý Bạch :

Khước há thuỷ tinh liêm
Linh lung vọng thu nguyệt

(*Ngọc giai oán*)

Tất nhiên cái không khí, cái nhạc điệu chung của toàn bài thơ vẫn là một cái gì của riêng phong cách Xuân Diệu.

---

(1) Dịch nghĩa : "Hoa rụng, dường cùng nhau chia hận - Rơi tới mặt đất không một tiếng gì".

Đặc biệt đáng chú ý là bài *Hoa đêm*. Trong bài thơ này có rất nhiều ảnh hưởng phức tạp quyện lẫn vào nhau. Mở đầu ta thấy những "búp nhài mở nửa" xinh xinh đang "lim dim trên mấy ngọn bằng bằng" trong một khu vườn đầy trăng. Trong cái giờ phút vắng lặng, mơ màng như chờ đợi ấy :

Bông hoa nhài thức dậy sáng từng đôi
Hoa nhài xanh dưới ánh nguyệt tuôn trời
Ánh nguyệt trắng trên hoa nhài đúc sữa

ta có cảm tưởng như những người con gái Liêu Trai hiện ra đột ngột dưới ánh trăng trong những câu chuyện cổ. Những bông hoa nhài "nõn nà mà bỡ ngỡ" đang "chờ đợi gió phong lưu" ấy có một cái gì rất tình tứ, khêu gợi. Thi sĩ viết :

Nguyệt lác đác miệng nở giòn lách tách,
Lòng phơi phơi chừng đợi cái ong châm.
Miệng thở ra hương, hương toả tình ngầm,
Hoa kỹ nữ đã mở lời trêu ghẹo.

Người đọc thấy thấp thoáng đâu đây bóng dáng tinh nghịch của nữ sĩ Hồ Xuân Hương (tuy không hẳn là Hồ Xuân Hương).

Thế rồi gió đến tìm hoa. Cái anh chàng gió đa tình này có nhiều nét giống như Trương Quân Thụy lúc chàng băng qua tường tìm Thôi Oanh Oanh :

Chàng gió lại đi khuya ngoài khuất nẻo,
Nghe tiếng thơm liều liệu đến tìm hương,
Cánh du lang tha thướt phất qua tường,
Áo công tử dải là vương não ruột...

(*Hoa đêm*)

Thế rồi gió và hoa tình tự :

Này hoa ngọc đã giật mình trắng muốt,
Thoảng tay tình gió vuốt bỗng lao đao.
Hương hiu hiu nên gió cũng ngọt ngào,
Hôn nho nhỏ mà đầu hoa nặng trĩu.

(*Hoa đêm*)

Ta lại thấy mối tình của họ rất "mới", rất "hiện đại", không có cái gì là giống với người xưa nữa !

Trong bài *Hoa đêm* có nhiều ảnh hưởng tinh vi, phức tạp. Tuy nhiên, cái hơi thở, cái dáng dấp, cái lối nhìn thiên nhiên say mê tình tứ toát ra trong bài vẫn có một cái gì rất Xuân Diệu, của riêng Xuân Diệu[1].

Trên kia, chúng ta đã phân tích tỷ mỷ từng tác giả, từng bài thơ một để tìm thấy cho được ảnh hưởng của thơ Đường, thơ Pháp. Sự thực thì lúc đọc thơ mới, chúng ta vẫn thấy cái bản sắc Việt Nam là chính. "Khi tôi xem thơ Xuân Diệu, tôi không nghĩ đến De Noailles. Tôi phải dằn lòng tôi không cho xôn xao mới thấy thấp thoáng bóng dáng tác giả *Le Coeur Innombrable* (*Thi nhân Việt Nam*). Ảnh hưởng của Verlaine, của thơ Đường vào thơ Huy Cận, Lưu Trọng Lư cũng rất sâu kín, tế nhị. Một mặt khác, cũng có những nhà thơ mới hầu như rất ít chịu ảnh hưởng văn học nước ngoài. Họ tiếp thu truyền thống văn học dân tộc là chính.

Thơ mới cũng như văn học lãng mạn Việt Nam nói chung khá đậm đà màu sắc dân tộc. Như một chương trên đã chứng minh, trong một số bài thơ mới, người ta thấy ấp ủ một tâm sự yêu nước thầm kín. Ngôn ngữ trong thơ mới là ngôn ngữ dân tộc, hình ảnh thiên nhiên đất nước trong thơ mới là hình ảnh của một nước Việt Nam thống nhất, mỹ lệ. Con người trong thơ mới cũng như của văn học lãng mạn nói chung mang một tâm hồn Việt Nam. Ta cũng bắt gặp những con người Việt Nam quen thuộc trong các tác phẩm của Thạch Lam (*Nhà mẹ Lê, Cô hàng xén, Hàng nước cô Dần, Tối ba mươi*), Trần Tiêu (*Con trâu, Sau luỹ tre*), Thanh Tịnh (*Quê mẹ*),... "Cô hàng xén" của Thạch Lam chính là chị em gần gũi với cô hàng xén trong ca dao :

Chợ huyện một tháng sáu phiên,
Gặp cô hàng xén kết duyên Châu Trần.

---

(1) Thi sĩ Huy Cận cho biết, lúc Xuân Diệu đang ở Mỹ Tho, Huy Cận lấy bài *Hoa đêm* đưa cho báo *Ngày nay* thì bài thơ vẫn chưa có mấy câu kết. Để cho bài thơ hoàn chỉnh, Huy Cận có viết mấy câu cuối mang hơi thở của Baudelaire trong bài *Correspondances* (*Tương hợp*) :

Là màu sắc hay chỉ là âm điệu
Là hương thơm hay ấy chính rượu thơm ?

Đọc thơ của Nguyễn Bính, Đoàn Văn Cừ, Anh Thơ, Hằng Phương, Lưu Trọng Lư, Nguyễn Đình Thư, Nguyễn Nhược Pháp,... ta bắt gặp những con người cụ thể của cái xã hội Việt Nam trước Cách mạng tháng Tám. Từ những cô gái nông thôn làm nghề canh cửi :

Các chị trong làng đi bán lụa
Giắt đầu từng nắm lá hương nhu...

(NGUYỄN BÍNH)

đến những người chen chúc trong một phiên chợ Tết :

Anh hàng tranh kĩu kịt quẩy đôi bồ,
Tìm đến chỗ đông người ngồi giở bán.
Một thầy khoá gò lưng trên cánh phản,
Tay mài nghiên hý hoáy viết thơ xuân.
Cụ đồ nho dừng lại vuốt râu cằm,
Miệng nhẩm đọc vài hàng câu đối đỏ,
Bà cụ lão bán hàng hên miếu cổ,
Nước thời gian gội tóc trắng phau phau...

(*Chợ tết*)

Những con người ấy hình như ta đã gặp họ ở một làng quê nào vùng Bắc trong thời kỳ Pháp thuộc. Có lúc các nhà thơ mới đã nói lên được những nét sâu kín trong tâm hồn Việt Nam của họ. Đây là cái cảnh ở nông thôn, đêm ba mươi Tết, ngồi cạnh nồi bánh chưng :

Đĩ nhớn mơ chiếc váy sồi đen nhức,
Bà lão nằm tính tuổi sắp thêm năm...

(ANH THƠ)

Cái tâm trạng của người thiếu nữ trong bài *Dặn em* của Lưu Trọng Lư, *Lỡ bước sang ngang* của Nguyễn Bính cũng là những tâm trạng khá phổ biến của phụ nữ Việt Nam, lúc họ còn bị ràng buộc bởi luân lý, lễ giáo phong kiến.

Các nhà thơ mới cũng cố gắng tìm cho mình một lối diễn đạt phù hợp với tâm hồn dân tộc. Họ đã biết khai thác những thể loại văn vần quen thuộc của dân tộc và nâng nó lên một trình độ nghệ thuật cao hơn

(lục bát, song thất lục bát và những biến thể của chúng như hát nói và một số ca khúc, thể nói lối trong ca dao, vè,...). Ít nhiều họ có học tập truyền thống thơ ca cổ điển (*Kiều, Chinh phụ ngâm, Cung oán ngâm*, thơ Hồ Xuân Hương, v.v.).

Huy Cận đã mang đến cho câu thơ lục bát một sắc thái mới, nhưng câu thơ của Huy Cận vẫn rất gần *Kiều* :

– *Khuya nay mùa động đầu cành,*
Đồng trăng lục nhạt ; vàng thanh lối gần...

(*Xuân ý*)

– *Tâm tình một nẻo quê chung,*
Người về cố quận muôn trùng ta đi...
– *Biệt ly lọ phải quan hà,*
Sân ga trông nuối cũng là tương tư[1].

Trong thơ Nguyễn Đình Thư, ngoài ảnh hưởng *Kiều*, còn cái ngọt ngào của dân ca Huế :

Mênh mông muôn lớp sóng dồn,
Về lau trăng gió bãi cồn khói sương.
Nước non đây chỗ chia đường,
Tương tư mở lối đoạn trường cũng đây.
Cách vời trước biết bèo mây,
Chung đôi xưa nỏ sum vầy làm chi...

Trong *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh lưu ý chúng ta tính chất Huế trong thơ Nguyễn Đình Thư. Thi sĩ hay dùng chữ "thương", một chữ đầu miệng của người Huế, một cách rất duyên dáng :

– *Mấy bữa trông trời bớt nhớ thương,*
Chim say nắng mới hót inh vườn...
– *Gió xao trăng động hương cành,*
Trông ra mấy dặm liễu thành thương thương.

(1) *Gặp người đồng châu*, báo *Thanh niên*, số Tết ra ngày 15 - 1 - 1944.

Chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam cũng có chú ý ít nhiều đến việc tiếp thu các truyền thống tốt đẹp của văn nghệ dân gian. Trong thơ Đoàn Văn Cừ, thấy có ảnh hưởng của những bức tranh lợn gà dân gian nhiều màu sắc rực rỡ, tươi vui. Những hoạ sĩ lãng mạn Việt Nam như Nguyễn Đỗ Cung, Lương Xuân Nhị, Tô Ngọc Vân, v.v. đã khai thác truyền thống tốt đẹp của tranh dân gian, hoặc phát triển nâng cao tranh sơn mài, tranh lụa, v.v. Nhưng họ cũng nặng về mặt khai thác hình thức dân tộc hơn là nội dung. Thơ mới cũng có tiếp thu phần nào văn học dân gian, nhất là ca dao. Nhưng trong ca dao, họ cũng chỉ có thể tiếp thu được ít nhiều những bài nói về tình yêu trai gái. Nguyễn Bính vẫn giữ được cái giọng quen thuộc của ca dao xưa :

Hồn tôi giếng ngọt trong veo,
Trăng thu trong vắt biển chiều trọng xanh.
Hồn cô như bụi kinh thành,
Đa đoan vó ngựa chung tình bánh xe...

(*Tình tôi*)

Nhưng đôi khi, giữa những câu thơ ca dao, Nguyễn Bính lại chen vào những ý rất mới :

Nhà em cách bốn quả đồi,
Cách ba ngọn núi, cách đôi cánh rừng.
Nhà em xa cách quá chừng,
Em van anh đấy anh đừng thương em !

Tiếng Việt cũng như tinh thần dân tộc có một sức sống mạnh mẽ không thể nào tiêu diệt được. Ảnh hưởng của thơ Pháp, của thơ Đường không làm mất được bản sắc của thơ Việt, mà trái lại, nó còn làm cho thơ Việt, tiếng Việt ngày càng giàu có thêm, phong phú thêm. Các nhà thơ mới đã tổng hợp được một bước quan trọng giữa những tinh hoa của văn hoá Đông Tây với truyền thống văn học dân tộc, do đó đã đẩy thi ca Việt Nam tiến nhanh trên con đường hiện đại hoá. Các nhà thơ mới đã biết tiếp thu ảnh hưởng của văn hoá nước ngoài để bồi bổ thêm cho truyền thống cũ của dân tộc. Nhưng họ đặt vấn đề tiếp thu truyền thống cũ của dân tộc chưa tốt. Nếu như thơ ca cách mạng và thơ ca trào phúng 1930 - 1945 đã tiếp thu truyền thống thơ ca cổ điển hiện thực và thơ ca

yêu nước thì thơ mới hầu như không có họ hàng quen thuộc gì lắm với thơ Tú Xương, Yên Đổ, Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh, v.v. Ngay những câu ca dao có tính chiến đấu, có sức tố cáo hiện thực cũng không vào được thơ Nguyễn Bính, Nguyễn Đình Thư. Rõ ràng là, về mặt nghệ thuật, thơ mới có những thành tựu rất quan trọng, nhưng cũng có nhiều hạn chế.

Hầu hết các nhà thơ mới đều sáng tác theo quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" lạc hậu. Ngôn ngữ trong thơ mới có những lúc rất xa với cuộc sống, đi vào thế giới của chiêm bao, tiềm thức. Nó nghiêng về tả những tình cảm buồn, mơ mộng. Nói chung, nó ít khả năng diễn tả những tình cảm mạnh khoẻ, giàu tính chiến đấu. Trong thơ mới đã bắt đầu xuất hiện những kiểu sáo lãng mạn. Những chữ như "suối tóc", "mắt huyền", "sợi buồn", "tơ lòng",... có lúc đã trở nên những từ mòn và sáo, không nói lên một cái gì hết !

Do thu vào cuộc sống cá nhân, nên đề tài thơ mới bị hạn chế. Về thể loại thì nói chung thơ mới lãng mạn chỉ phát triển được loại trữ tình. Anh hùng ca và loại thơ trào phúng rất hiếm, hầu như không có[1]. Phong trào Thơ mới lãng mạn chưa tiếp thu được tốt vốn văn học cũ của dân tộc. Một mặt khác, tuy có tiếp thu ảnh hưởng của văn học nước ngoài, nhưng do bản chất lãng mạn tiêu cực của nó, nên nó đã gạt đi khá nhiều yếu tố hiện thực, tiến bộ trong văn học lãng mạn Pháp cũng như trong thơ Đường Trung Quốc. Có lúc nó đã nô lệ văn học nước ngoài, dùng lối nói lai căng, gieo vần lai căng, bất chấp những quy luật và đặc tính của ngôn ngữ tiếng Việt. Những câu thơ 27 chữ của Nguyễn Thị Kiêm và trường thơ *Bạch Nga* của Nguyễn Vĩ thuộc loại đó. Chịu ảnh hưởng của thơ Pháp, có lúc người ta "lai Tây" một cách quá rõ rệt :

– *Anh với em như một cặp vần*
– *Thấy núi yên như một tấm bìa*

(XUÂN DIỆU)

(1) Tú Mỡ cũng đã làm thơ theo thể mới, nhưng chúng tôi không nói đến trong chuyên đề này, vì thơ Tú Mỡ bản chất không phải là lãng mạn, thoát ly.

Cá biệt cũng có người bắt chước thơ Đường một cách khá buồn cười. Người ta tưởng thơ Đường hay chỉ vì nhạc điệu. Và người ta bắt chước một cách nô lệ, máy móc. Chẳng hạn như hai câu trong bài *Hận trường* của Mộng Hồn Quyên :

Bụi tung trời ngựa chạy dài,
Ngọc ảnh vội vã quên đưa tay.

là phỏng theo nhạc điệu hai câu thơ đường của Nguyên Kết :

Thạch ngư hồ tự Động Đình,
Hạ thuỷ dục mãn quân sơn thanh.

Những lối nói lai căng, những lối bắt chước nô lệ dần dần cũng "không trống không kèn" mà chết.

Về khả năng diễn đạt, thơ mới khá giàu hình ảnh và có nhiều tính chất gợi cảm. Nhưng do thế giới quan của nhà thơ, có lúc những hình ảnh đó đã mang một màu sắc bệnh hoạn, ma quái. Chẳng hạn như những câu thơ của Hàn Mặc Tử :

Bóng nguyệt leo song sờ sẫm gối,
Gió thu lọt cửa cọ mài chân

(*Đêm không ngủ*)

hay của Chế Lan Viên trong Trường thơ Loạn :

– *Ta sẽ cắn lưỡi cho ta giỏ huyết*
Phun lên nền xương trắng rợn hơi ma...

(*Xương vỡ máu trào*)

– *Sao ở đâu mọc lên trong đáy giếng*
Lạnh như hồn u tối vạn yêu ma ?
Hồn của ai trú ẩn ở đâu ta ?

Có lúc thơ mới đi vào con đường bí hiểm như *Xuân thu nhã tập* : người ta cho thơ là một báu vật mà quần chúng không thể nào hiểu được.

Rõ ràng là không phải bất cứ cái gì về nghệ thuật của phong trào Thơ mới lãng mạn cũng đáng để cho ta học tập. Nói chung thì, ở cả hai lĩnh vực nội dung và hình thức, thơ mới đã có đóng góp rất quan trọng, mang ý nghĩa cách tân, do đó đã đẩy nhanh thơ ca Việt Nam trên con đường hiện đại hoá. Nhưng mặt khác, đứng về phương diện thế giới quan và quan điểm thẩm mỹ, thơ mới lãng mạn cũng có nhiều điểm cần phải khắc phục.

Chương VII

KẾT LUẬN

Qua việc đánh giá lại phong trào Thơ mới lãng mạn 1930 - 1945, chúng ta có thể rút ra một số bài học kinh nghiệm bổ ích về sáng tác, nghiên cứu và phê bình văn học hiện nay.

Thơ mới giàu tinh thần dân tộc và mang một giá trị nhân bản. Nhưng trong thơ mới ta thấy biểu hiện một quan điểm mỹ học duy tâm, một thứ triết lý nhân sinh của chủ nghĩa cá nhân tiểu tư sản.

Quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của thơ mới xa lạ với quan điểm mỹ học mác xít. Năm 1945, trong *Những luận cương về Feuerbach* nổi tiếng, Marx đã phát biểu : "Các nhà triết học chỉ làm cái việc *giải thích* thế giới bằng cách này hay cách khác, nhưng vấn đề chính là phải *cải tạo* thế giới". Đây là một luận điểm rất quan trọng của triết học mác xít và mỹ học mác xít. Mỹ học Marx - Lênin gắn liền nghệ thuật với lao động, với hoạt động xã hội thực tiễn của cách mạng, với quá trình con người nhận thức, biến đổi và cải tạo thế giới.

Trái với quan điểm mỹ học mác xít, quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" không chú ý đến chức năng giáo dục của văn nghệ, biến văn nghệ thành một công việc thưởng ngoạn cuộc sống. Quan điểm mỹ học của các nhà lãng mạn tách rời nghệ thuật với đời sống, với hoạt động thực tiễn của con người đang biến đổi và cải tạo thế giới. Quan điểm này đặt ra những vấn đề siêu hình cho nghệ thuật và ngày càng đưa nghệ thuật đến chỗ nghèo nàn, bế tắc.

Giữa lúc nhân dân đang bước vào cuộc chiến đấu sinh tử giành độc lập, tự do, thì cái "tôi" cá nhân trong thơ mới vẫn còn luẩn quẩn xung quanh những câu hỏi siêu hình về Thượng đế, về tồn tại và hư vô,

về linh hồn và cái chết ! Sau này khi đã xác định vị trí chiến đấu của mình trong phong trào cách mạng của quần chúng, Chế Lan Viên đã viết :

Ta là ai ? Như ngọn gió siêu hình,
Câu hỏi hư vô thổi nghìn nến tắt.
Ta vì ai ? Sẽ xoay chiều ngọn bấc,
Bàn tay người thắp lại triệu chồi xanh !

(*Hai câu hỏi*)

Bài thơ phê phán một quan điểm nghệ thuật duy tâm siêu hình, đồng thời cũng lên án chủ nghĩa cá nhân thoát ly phong trào đấu tranh của quần chúng trong thơ mới và văn học lãng mạn nói chung.

Lịch sử phong trào Thơ mới cũng chứng minh rằng, bất cứ một nhà thơ nào chạy theo ý thức hệ cá nhân tư sản thì tài năng người đó thế nào cũng bị thui chột đi và anh ta chỉ có thể càng ngày càng đi vào ngõ cụt tối om. Con đường sáng tác ngày càng đi xuống của Thế Lữ, Vũ Đình Liên, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử,... trước năm 1945 đã nói lên rất rõ điều đó. Một số thi sĩ khi đã gắn liền với ý thức hệ cá nhân tư sản, khi đã thoát ly khỏi quần chúng và thu mình vào cái "tôi" cô đơn, nhỏ bé thì không thể nào trở thành một nhà thơ lớn được. Một nhà thơ trữ tình lớn phải nói lên được nguyện vọng của quần chúng, phải là phát ngôn nhân của thời đại. Biêlinxki đã phê phán những kẻ muốn cắt nghĩa cái vĩ đại của Byron bằng đời tư của ông ta. Biêlinxki viết : "Không một nhà thơ nào có thể trở thành vĩ đại do tự thân mình, và qua tự thân mình, qua những đau khổ riêng, sướng vui riêng của mình, bất kỳ nhà thơ lớn nào sở dĩ được xem là vĩ đại vì nguồn gốc những niềm đau khổ và vui sướng của họ đã bắt rễ sâu vào mảnh đất xã hội và lịch sử, và do đó mà họ là một cơ quan và một đại biểu của xã hội, của thời đại, của nhân loại"[1].

Thơ mới cũng bộc lộ khá rõ *tâm trạng* của tầng lớp tiểu tư sản trí thức ở một nước thuộc địa. Qua thơ mới lãng mạn, ta thấy rất rõ những mặt mạnh và mặt yếu của tư tưởng tiểu tư sản. Những người tiểu tư sản

(1) Biêlinxki, *Tác phẩm*, tập II, Mátxcơva, 1948, tr. 484 - 485.

thường bấp bênh dao động. Khi phong trào cách mạng của quần chúng lên cao thì họ hăng hái, bồng bột ; nhưng khi phong trào bị đàn áp khủng bố thì họ đâm ra hoang mang, bi quan, thoả hiệp. Tiếng khóc cô đơn, buồn thảm trong thơ mới đã bộc lộ mặt yếu đó của tư tưởng, tình cảm tiểu tư sản.

Những người tiểu tư sản không có một ý thức hệ độc lập. "Do địa vị trung gian của nó, giai cấp tiểu tư sản chưa bao giờ có một vị trí độc lập. Tư tưởng tiểu tư sản nằm trong ý thức hệ tư tưởng tư sản. Giữa tư tưởng tiểu tư sản và tư tưởng tư sản không hề có sự khác nhau về bản chất, mà chỉ khác nhau về mức độ và hình thái biểu hiện"(1).

Tư tưởng tiểu tư sản trong một số trường hợp nào đó, là một miếng đất rất tốt cho tư tưởng tư sản. Kinh nghiệm cách mạng cũng như kinh nghiệm văn học sử Việt Nam đều chứng minh rằng tầng lớp tiểu tư sản trí thức ở nước ta, một khi đã thoát ly ảnh hưởng của giai cấp công nhân thì họ dễ biến thành cái loa của giai cấp tư sản. Thoát ly phong trào cách mạng do Đảng lãnh đạo, thoát ly quần chúng, thì sớm hay muộn rồi họ cũng bị những quan điểm chính trị, mỹ học, nhân sinh của giai cấp tư sản lôi cuốn. Phong trào Thơ mới lãng mạn, cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh" đã chứng minh điều đó.

Thơ mới cũng bộc lộ khá rõ những tư tưởng mơ hồ về đấu tranh giai cấp và phương pháp tư tưởng chủ quan, duy tâm của giai cấp tiểu tư sản.

Trong cuộc đấu tranh cách mạng gay go quyết liệt của toàn thể nhân dân chống bọn đế quốc, phong kiến, tư sản mại bản, làm gì có một thứ "nghệ thuật vị nghệ thuật" không phục vụ đấu tranh giai cấp, không gắn với chính trị. Mặt khác, những khái niệm như "lòng yêu cuộc sống", tinh thần "nhân đạo chủ nghĩa" trong thơ mới đôi khi rất trừu tượng, siêu hình. Lý tưởng thẩm mỹ của các nhà thơ mới là một thứ lý tưởng thẩm mỹ chủ quan, duy tâm. Họ suy nghĩ, nhận thức con người và sự vật không vượt ra ngoài khuôn khổ cái "tôi" nhỏ bé, chủ quan của họ. Cho nên, khi họ đau buồn và cô đơn thì họ cho rằng nỗi buồn và cô đơn của mình

(1) Nguyễn Chí Thanh, *Nâng cao lập trường tư tưởng vô sản, đoàn kết phấn đấu giành thắng lợi mới*, tạp chí *Học tập*, số 10 - 1963, tr. 9 - 10.

là lớn nhất, không nhìn thấy quần chúng và các chiến sĩ cách mạng bị tù đày, bị áp bức bóc lột, họ tưởng đâu như chính mình là kẻ bị đau khổ và bị đày đoạ nhất trong xã hội.

Thơ mới mang tính chất tiêu cực và thoát ly. Song thơ mới lãng mạn cũng có nhiều mặt tích cực và tiến bộ nhất định. Đó là cái "Tôi" được giải phóng khỏi những ràng buộc khắt khe của đạo đức và mỹ học phong kiến, là nỗi đau xót quằn quại, lòng khát khao tự do, lòng yêu thương con người, tâm sự yêu nước, v.v. của lớp người tiểu tư sản trí thức trong một nước thuộc địa. Tiếng khóc buồn tủi, bơ vơ của họ chứng tỏ rằng họ ít nhiều cũng là nạn nhân của cái chế độ thực dân phong kiến tàn bạo.

Đến đây có người sẽ nói : vậy chúng ta tiếp thu nghệ thuật thơ mới như thế nào ? Chúng tôi nghĩ rằng đối với văn học lãng mạn, trước hết chúng ta phải tiếp thu những thành tựu tư tưởng, nghệ thuật tiến bộ.

Nhưng sẽ là sai lầm nếu phủ nhận những đóng góp quan trọng về mặt nghệ thuật trong tác phẩm của một số nhà lãng mạn tiêu cực. Kinh nghiệm sáng tác của Hoffmann, nhà văn lãng mạn bảo thủ Đức, đã có ảnh hưởng đến Puskin, Gôgôn, Đốtxtôiépxki, Sêđrin ở Nga. Trong nước, ông ta cũng để lại dấu ấn ở Heine, Schuman, Varne ; ở những nước khác, nhà văn đó có ảnh hưởng đến Christian Anderson Balzac, Baudelaire, Edgar Poe, v.v. Rõ ràng Hoffmann có đóng góp một phần quan trọng vào việc làm phong phú thêm nền văn hoá nghệ thuật của nhân loại.

Trong văn học, việc thừa kế về thủ pháp và phương tiện nghệ thuật là một hiện tượng khá phổ biến. Ở Nga, Puskin, người thừa kế tư tưởng giải phóng của Rađisép trên một mức độ rất lớn, đã dựa vào những thành tựu ngôn ngữ của Caramdin, Giucốpxki[1] là người đứng ngoài cuộc vận động giải phóng. Tất nhiên, thế giới quan sai lầm của Hoffmann, Giucốpxki và các nhà lãng mạn bảo thủ đã hạn chế những đóng góp nghệ thuật của họ. Những quan điểm chính trị lạc hậu đã làm

(1) Giucốpxki (1783 - 1852), nhà thơ đại diện cho khuynh hướng lãng mạn bảo thủ ở Nga.

cho tài năng của họ thui chột đi và ngày càng dẫn họ vào con đường bế tắc về nghệ thuật.

Trường hợp các nhà thơ mới lãng mạn Việt Nam cũng có những nét tương tự. Họ đã có những đóng góp quan trọng trong việc mở rộng chân trời của thi ca, đấu tranh với những hình thức lỗi thời và tạo điều kiện cho những thi pháp mới xuất hiện, do đó góp phần thúc đẩy các thể loại văn học tiến lên một bước về phía trước. Đương thời, Tố Hữu đã tiếp thu thơ mới trong những phần thành công về nghệ thuật của nó. Ông viết : "Ở họ, Thế Lữ, Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Huy Cận, tôi đã học những sinh lực mới, những hình thức mới để biểu hiện, những hình thức diễn đạt mới, một ngôn ngữ trực tiếp hơn, thơ hơn, nhân tình hơn, uyển chuyển hơn, nhiều tính thơ hơn, bởi vì trước đó, từ lâu rồi, ở nước chúng tôi, nhìn một cách nào đó thì thơ không còn tồn tại nữa, chỉ có những châm ngôn, những chữ có sẵn, những hình tượng có sẵn, mượn ở Hán văn...

Hugo, Voltaire, Rimbaud,... đã thâm nhập vào các trường. Những trí thức trẻ ấy tiêu hoá tất cả những cái đó theo cách của họ, và đưa đến một dòng máu mới. Với một cách diễn đạt uyển chuyển hơn, họ nói một nhu cầu lớn về tự do và về phát huy bản ngã. Nhưng họ bị cắt đứt, họ cứ ở trong tình trạng bị cắt đứt với quần chúng, nhất là quần chúng nông dân. Ở nơi họ có một trật tự kinh viện, đó là kinh viện Âu Tây, chủ nghĩa cá nhân Âu Tây. Nó đến từ chủ nghĩa lãng mạn Âu Tây, nhất là Pháp – nội dung là một nội dung cá nhân – đó là chủ nghĩa cá nhân tiểu tư sản và thực chất là tư sản"[(1)]. Phải thấy những đóng góp cách tân về nghệ thuật của các nhà thơ mới, nhưng cũng không nên đánh giá quá cao ảnh hưởng của thơ lãng mạn vào thơ ca cách mạng.

Cái ý kiến của một nhà thơ cho rằng thơ Tố Hữu trước Cách mạng "thoát thai" từ phong trào Thơ mới đã bị bác bỏ ngay từ khi mở đầu cuộc tranh luận xung quanh tập thơ *Từ ấy* (năm 1960). Nhưng sau đó ông lại đưa ra một công thức mới là : phong trào cộng sản + phong trào

(1) *"Máu và hoa" – con đường của nhà thơ Tố Hữu, Tác phẩm mới*, số 57, tháng 1 - 1976, tr. 80.

Thơ mới = *Từ ấy*[1]. Công thức này vẫn không ổn. Không thể xem phong trào cộng sản và phong trào Thơ mới là hai yếu tố hợp thành ngang nhau trong thơ Tố Hữu được. Ở đây không phải là một sự kết hợp có tính chất số học, mà là một sự tiếp thu có nhào nặn, phê phán. Như trên đã nói, thơ Tố Hữu có tiếp thu một số thành tựu nghệ thuật của thơ mới. Nhưng về phương diện nội dung thì phải nói rằng, *chủ yếu* Tố Hữu phê phán nhân sinh quan của các nhà thơ mới lãng mạn tiêu cực. Năm 1975, ta thấy ông phát biểu chính xác hơn : "Thơ mới của chàng thanh niên Tố Hữu khi ấy từ trái tim vọt ra cũng như thơ của chúng tôi, cũng lãng mạn như thơ của chúng tôi, nhưng một thứ lãng mạn có nhiều máu huyết hơn ; thơ của chúng tôi thì đập cho mở cửa trời, nhưng thơ của Tố Hữu thì mới có chìa khoá : cách mạng... Thơ chúng tôi như những con chim dù hát ca da diết đến đâu, nhưng cứ đập cánh vào song cửa chiếc lồng, còn thơ Tố Hữu là con chim bay giữa trời cao đất rộng"[2]. Hồi đó, đúng là "tất cả những thi sĩ Việt Nam đã ở trong một xứ thuộc địa"[3]. Nhưng "đập cánh vào song cửa của chiếc lồng", "đập cho mở cửa trời" mà không tìm thấy lối ra là cảnh ngộ các nhà văn hiện thực phê phán, còn các nhà thơ lãng mạn thì chỉ cất lên "một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa" mà thôi.

Một điều rất quan trọng mà những người làm công việc phê bình chúng ta cần chú ý đến là : Marx, Engels chưa bao giờ có thái độ đề cao nghệ thuật của các nhà lãng mạn phản động. Marx, Engels nói chung thường có *thái độ phê phán* khi nói đến các tác phẩm của họ. Trong cuộc tranh luận về quan hệ giữa tập thơ *Từ ấy* và phong trào Thơ mới, có người đã viết : "Thái độ của Marx đối với Chateaubriand là điều đáng để chúng ta suy nghĩ. Marx phê phán nghiêm khắc Chateaubriand về nội dung lãng mạn tiêu cực cũng như về văn chương mà Marx không ưa đến "ghê tởm", nhưng điều đó không ngăn cản Marx thừa nhận nhà văn ấy đã *mở ra một thời đại văn học mới ở Pháp*, chúng ta hiểu là thời đại

(1) *Dao có mài mới sắc*, NXB Văn học, H., 1963, tr. 115.

(2), (3) *Tố Hữu với chúng tôi, Văn nghệ*, số ra ngày 6 - 3 - 1976.

của chủ nghĩa lãng mạn, từ đó, thời đại của Hugo"[1]. Tất nhiên Chateaubriand cũng có những đóng góp nhất định cho nền nghệ thuật Pháp thế kỷ XIX. Nhưng nếu cho rằng Chauteaubriand mở ra một thời đại cho Hugo thì đó là một sự đánh giá quá cao. Nói thế thì chẳng khác gì ý kiến cho rằng thơ Tố Hữu "thoát thai" từ phong trào Thơ mới lãng mạn ! Sau nữa, nếu đọc lại một cách nghiêm túc văn kiện kinh điển, chúng ta không thấy chỗ nào Marx thừa nhận Chauteaubriand đã "mở ra một thời đại văn học mới ở Pháp" cả. Trong lúc phê phán nghiêm khắc nhà văn lãng mạn phản động ấy, Marx có nói : "Vậy mà, *về phương diện bút pháp*, mớ hổ lốn ấy cũng đã *nổi tiếng một thời ở nước Pháp* [2], tuy rằng ngay cả trong bút pháp thì cái giả tạo thường là nổi bật lên, mặc dù đã có đủ mọi kỹ thuật, kỹ xảo"[3].

Không hiểu nhà phê bình trên hiểu như thế nào mà đã biến cái ý "nổi tiếng một thời ở Pháp" thành "mở ra một thời đại văn học mới ở Pháp" ? Mấy chữ "nổi tiếng một thời" (faire époque) ở đây cũng có thể Marx dùng với ý nghĩa châm biếm, là vì trước sau đối với Chateaubriand, Marx có một thái độ hoàn toàn phủ định về mọi mặt. Tác phẩm của ông ta, Marx cho là "một đống lộn xộn những điều dối trá, mà cả về hình thức cũng như về nội dung, người ta chưa hề thấy bao giờ cả". Còn "con người đó mà trở thành nổi tiếng đến thế ở Pháp, chính vì, về mọi phương diện hắn là hiện thân cổ điển nhất của tính vanité Pháp, và hắn khoác lên cái vanité đó... một bộ áo lãng mạn chủ nghĩa"[4]. Cái tính "vanité Pháp" đó, Stendhal xem như là thói xấu chủ yếu của bọn thống trị xã hội Pháp thời Trùng hưng.

---

(1) Tạp chí *Văn nghệ*, số 1 - 1960, tr. 67. Chúng tôi nhấn mạnh – P.C.Đ.

(2) Chúng tôi nhấn mạnh cụm từ "nổi tiếng một thời", trong bản tiếng Nga là"xozdat epokhu", bản tiếng Pháp là "faire époque". Tác giả bài báo trên phải chăng đã dịch sai chữ "xozdat epokhu" là "créer une époque" (mở ra một thời đại) và thêm vào hai chữ "văn học mới" một cách tuỳ tiện. Trong cuốn *Văn học Pháp* (Bài chọn lọc) của Cômunxki và Pômôgaêva, Mátxcơva, 1956, cũng dịch chữ "xozdat epokhu" là "créer une époque" ! (Xem tr. 238).

(3), (4) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, NXB Sự thật, H., 1958, tr. 296, 297, 298. *Vanité* : tính khoe khoang.

Đối với các nhà lãng mạn phản động, Marx, Engels không những phê phán họ về mặt nội dung tư tưởng, mà còn phê phán cả về mặt hình thức nghệ thuật nữa. Marx đã "ghê tởm" tính chất khoa trương giả tạo, diêm dúa, phóng đại của nhà văn Chateaubriand. Marx và Engels đã gọi Lamartine là "kẻ vô lại khoa trương Lamartine, là nhân vật mẫu mực trong thời đại đó của sự phản bội dân tộc, một sự phản bội ẩn giấu dưới những hoa hoè thi vị và thối hùng biện hào nhoáng"(1).

Engels cho rằng văn của nhà lãng mạn phản động Anh Thomas Carlyle là "một lối văn khoa trương khó ngửi, nhưng thường là bóng bẩy và bao giờ cũng độc đáo"(2). Rõ ràng là Marx, Engels có một nhận định thống nhất về nghệ thuật khoa trương, giả tạo, hào nhoáng của các nhà văn lãng mạn phản động.

Không thể nói rằng về nội dung thì Marx phê phán Chateaubriand và Proudhon, nhưng Marx lại đánh giá cao họ về mặt nghệ thuật. Thực sự là Marx muốn nói đến tính chất nguy hiểm của bút pháp họ. Chính nhờ một bút pháp lãng mạn có tính chất khoa trương, phóng đại, thâm thuý giả tạo (Chateaubriand), một bút pháp "giật gân" kiểu Mantuýt (Proudhon) mà những cuốn sách có nội dung làm "say mê và náo động đầu óc của người ta ngay từ khi mới xuất bản"(3).

Quá trình hình thành và phát triển của phong trào Thơ mới lãng mạn đã chứng minh một cách hùng hồn cho quy luật thống nhất giữa nội dung và hình thức trong thi ca. Nó đã nêu bật vai trò quyết định của nội dung đối với hình thức. Chính sự không phù hợp giữa nội dung mới (yêu cầu tình cảm của lớp tiểu tư sản thành thị) và hình thức cũ (lối thơ gò bó, sáo rỗng trên *Nam phong*) đã dẫn đến sự cách tân của thi ca, một cuộc cách mạng trong thi ca. Một lối thơ với những hình thức diễn đạt mới,

---

(1) Marx - Engels, *Về nghệ thuật*, NXB Nghệ thuật quốc gia, Mátxcơva, 1957, tập I, tr. 481, Biêlinxki cũng có một nhận xét giống như Marx về nội dung và về nghệ thuật thơ ca Lamartine : "Con người lý tưởng Lamartine trong những suy tưởng nhạt nhẽo, trong những bi ca tình tứ, ngọt ngào và trong những bài thơ khoa trương kiểu cách, đã ra sức làm sống lại đạo Thiên Chúa của thời Trung cổ" (Biêlinxki, *Toàn tập*, quyển I, Mátxcơva, 1948, tr. 431).

(2), (3) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr. 128, 282.

uyển chuyển và sinh động ra đời. Nhưng tình trạng bế tắc của cái "tôi" cá nhân chủ nghĩa đã hạn chế khả năng cách tân của các nhà thơ lãng mạn. Đến lúc họ không còn một cái gì nữa để mà nói ngoài cái "tôi" nhỏ bé, cô đơn, ngoài những chủ đề quen thuộc như tình yêu và cái chết,... thì họ không còn có khả năng sáng tạo nữa. Mọi sự tìm tòi về nghệ thuật lúc đó chỉ có thể dẫn đến sự khoa trương màu mè của chủ nghĩa hình thức (một số thơ của Vũ Hoàng Chương) hoặc dẫn tới "nghệ thuật tắc tỵ" kín mít, khó hiểu (thơ *Xuân thu nhã tập*).

Nhưng sự thống nhất giữa nội dung và hình thức trong thi ca là một sự thống nhất có tính chất biện chứng, phức tạp và đầy mâu thuẫn. Hình thức, tuy bị nội dung quy định, vẫn có tính độc lập tương đối của nó. Trong một số bài thơ mới đã có hiện tượng không phù hợp giữa nội dung và hình thức. Nội dung tình cảm cô đơn, buồn tủi, yếu đuối đã được thể hiện bằng một hình thức tinh tế, khá hoàn thiện. Trường hợp này của thơ mới cũng có một số nét tương tự như một số thơ văn của Edga Poe hoặc Baudelaire. Những bài thơ này có một sức quyến rũ nhất định, thậm chí đối với cả một số độc giả thời nay. Tất nhiên, nếu như bạn đọc trẻ tuổi nào bây giờ vẫn còn say đắm với những vần thơ buồn tủi, xa vắng, thì sự rung động đó không phải chỉ do sự hấp dẫn của những câu thơ đẹp, giàu nhạc điệu và hình ảnh, mà còn do sự "đồng điệu" của tình cảm. Trong một góc sâu kín nào đó của tâm hồn bạn, vào một lúc nào đấy, có những nét "đồng điệu" với tâm trạng của các nhà thơ lãng mạn.

*

* *

Trước Cách mạng tháng Tám, các nhà thơ mới, tuy phong cách khác nhau nhưng nói chung cùng đứng trong phương pháp lãng mạn. Con đường đi của họ cũng thống nhất : đó là con đường của cái tôi khao khát tự do, cái tôi đòi giải phóng bản ngã rồi sau đó là của cái tôi cá nhân, thoát ly quần chúng, thoát ly đấu tranh cách mạng. Con đường đó kể từ sau năm 1940, ngày càng đi sâu vào chỗ bế tắc, cùng quẫn, không có một lối thoát.

Cuộc Cách mạng tháng Tám vĩ đại bùng nổ. Rồi cuộc trường kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp xâm lược vô cùng anh dũng nhưng cũng vô cùng gay go, gian khổ diễn ra. Trong hàng ngũ các nhà thơ mới có sự phân hoá. Đại bộ phận các nhà thơ mới có tên tuổi vui mừng chào đón Cách mạng và sẵn sàng chịu gian khổ, lao mình vào cuộc kháng chiến anh dũng. Họ đấu tranh chống chủ nghĩa cá nhân tư sản và tiểu tư sản, cố gắng hoà mình vào quần chúng, vào cuộc kháng chiến vĩ đại. Kinh qua bao nhiêu thử thách rèn luyện, ngày nay họ đã trở thành những thi sĩ cách mạng. Họ tập hợp thành một nhóm trong đội ngũ các nhà thơ xã hội chủ nghĩa. Chúng ta thấy có Huy Cận, Chế Lan Viên, Xuân Diệu, Tế Hanh, Lưu Trọng Lư, Nguyễn Xuân Sanh, Yến Lan, Đoàn Văn Cừ, Huyền Kiêu, Thanh Tịnh, Anh Thơ, Hằng Phương, Vân Đài, v.v.

Năm 1976, nói chuyện trước anh em văn nghệ sĩ Sài Gòn, thi sĩ Chế Lan Viên tâm sự : "Khi Cách mạng tháng Tám đến Quy Nhơn, mỉa mai thay, tôi đang tắm biển, triền miên trong cái biển thiên nhiên, với tôi, đó cũng là biển siêu hình. Thấy ngọn cờ cứu nước là thoắt cái tôi đi lẹ, đi ngay, chứ chưa kịp thanh toán gì lúc ấy với cái "tôi" cũ đang còn trong biển. Đi lẹ, đi ngay để bù vào sự chậm trễ, trì trệ của mình. Chứ thực ra, từ cái biển thiên nhiên, siêu hình, hư vô, vào cái biển xã hội của đời, từ biển này đến biển kia, cuộc đi là phải đến ba mươi năm. Cho đến lúc có Đảng, có nhân dân, tôi đã thành một ngọn sóng, một vị mặn, một hạt muối của đời trong cái biển vô tận. Đời làm cho thơ có vị...

"Biết ơn hạt muối của đời cho thơ chất mặn"[(1)].

Con đường đi của Chế Lan Viên cũng là con đường đi chung của hàng loạt các nhà thơ lãng mạn chuyển mình thành những nhà thơ hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Một bộ phận các nhà thơ mới không đi theo kháng chiến, nằm lại trong thành. Một vài người ra kháng chiến được mấy năm, nhưng giữa chừng ngại gian khổ, lại trở vào thành ; sau năm 1954, một số lại đi theo

(1) Chế Lan Viên, *Mất nỗi đau riêng, được niềm vui chung*, báo *Văn nghệ*, số 18 - 9 - 1976, tr. 3.

giặc Pháp vào Nam. Họ vẫn tiếp tục theo con đường của chủ nghĩa cá nhân tư sản lỗi thời hoặc đi vào con đường bế tắc về chính trị (Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Nguyễn Vĩ).

Nhìn chung lại thì từ sau Cách mạng tháng Tám, phong cách của Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Nguyễn Vĩ tuy có phát triển nhưng không thay đổi nhiều lắm. Nhân sinh quan của họ tuy có mang thêm màu sắc chính trị mới, nhưng nhìn chung vẫn là chủ nghĩa cá nhân tư sản suy đồi. Vũ Hoàng Chương đi sâu hơn nữa vào chủ nghĩa hình thức, nhưng vẫn là Vũ Hoàng Chương lãng mạn suy đồi với rượu, gái, thuốc phiện, với những truyện Liêu Trai, Hồ Ly, với những chữ cổ, sáo, kiểu cách gọt giũa,... Đinh Hùng ngày càng đi sâu hơn vào chủ nghĩa siêu thực với những hình ảnh nguyên thuỷ man rợ và những truyện ma quái, ly kỳ. Những người khác vẫn giữ quan điểm sáng tác cũ của mình. Phạm Văn Hạnh sau hai mươi năm với bao biến cố chính trị vẫn khư khư bảo vệ quan điểm nghệ thuật tượng trưng chủ nghĩa trong *Xuân thu nhã tập* ![(1)].

Về cơ bản, họ vẫn đi sâu vào con đường bế tắc mà xưa kia họ đã đi. Nghệ thuật của họ không những không phát triển lên được mà càng ngày càng bị thui chột đi vì những tiếng khóc cười giả tạo, nhạt nhẽo, vì cái không khí chính trị phản động đen tối của chế độ Mỹ và bè lũ tay sai trước đây. Đi theo con đường đối lập lại quần chúng, đối lập lại nền văn nghệ cách mạng, họ đã tự giẫm đạp lên nghệ thuật của chính mình.

Trong khi ở miền Nam trước đây, họ cứ giẫm chân tại chỗ và càng ngày càng lún sâu xuống cái hố văn học suy đồi, thì ở miền Bắc, các nhà thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Anh Thơ,... ngày càng tiến lên mạnh mẽ trên con đường cách mạng. Qua hơn ba mươi năm đi theo Đảng của giai cấp công nhân, họ đã có những đóng góp rất đáng tự hào vào sự nghiệp cứu nước và xây dựng chủ nghĩa xã hội. Tâm hồn của các thi sĩ đã có những biến đổi kỳ diệu. Họ đã trở thành những thi sĩ cách mạng và ngày càng đạt thêm những thành tựu mới về nghệ thuật. Những năm sáu mươi đánh dấu một cái mốc quan trọng của các nhà thơ lãng mạn

(1) Xem báo *Bách khoa* (Sài Gòn) số 124 năm 1962, mục "Trả lời phỏng vấn của Phạm Văn Hạnh".

chuyển mình sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Do sự thay đổi về thế giới quan, về phương diện sáng tác, nên phong cách của các nhà thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Tế Hanh cũng có sự chuyển biến rõ rệt.

Từ chỗ trước kia không nhìn rõ xa hơn được cái bóng cô đơn, nhỏ bé của mình, hiện nay các nhà thơ đã biết gắn liền cuộc đời mình với quần chúng, với cách mạng. Trước kia, thơ lãng mạn hầu như chỉ xoay quanh hai vấn đề này : một đằng là những câu hỏi : "Tôi sẽ *được* gì, sẽ có hạnh phúc gì, có bao nhiêu triệu cái hôn trong cuộc đời này ?". Một đằng thì hỏi : "Tôi sẽ *mất* tôi sao trong thời gian vô biên, không gian vô tận ? Tôi hiện nay và mai sau *sẽ là* cái gì !"... Không ai hỏi : "Nhân dân sẽ được gì ? Tổ quốc sẽ mất gì ?". Không ai hỏi : "Nhân dân đã có gì và sẽ có gì ?", "Tổ quốc Việt Nam *hiện hữu* hay không *hiện hữu* ?", "Chỉ hỏi về *ta*, về "tôi" mà thôi". "Ta hỏi rằng ta có ta không ?". Từ khi có Đảng, nhà văn đặt và trả lời những vấn đề cao hơn hình hài mình và thoát ra khỏi cái bóng của mình. Nó lớn là lớn như vậy đó" (Chế Lan Viên)(1).

Trước kia, các nhà thơ mới chỉ luẩn quẩn xung quanh những đề tài như tình yêu và cái chết... Hiện nay, thơ của họ đã đề cập đến mọi đề tài của cuộc sống mới. Một số bài thơ đã gắn bó những nhiệm vụ chính trị của cả dân tộc. Nhà thơ Xuân Diệu viết : "Chính trị đúng đắn là sự sống của chúng tôi, là cốt lõi của tâm trí chúng tôi, giúp chúng tôi từ cõi chết bước lên đường sống"(2).

Cảm hứng về chủ nghĩa xã hội, về việc xây dựng một xã hội ấm no, hạnh phúc, không có người bóc lột người, đó là lẽ sống và ước mơ cao đẹp của các nhà thơ cách mạng. Lý tưởng xã hội chủ nghĩa là chất thép, là cái lõi bền vững tạo nên cốt cách của thơ ca hiện thực xã hội chủ nghĩa. Lý tưởng đó trong thơ bộc lộ qua nhiệt tình khẳng định xã hội mới, khẳng định chế độ xã hội chủ nghĩa do nhân dân lao động làm chủ. Bước vào những năm xây dựng chủ nghĩa xã hội, chủ đề lao động xây dựng đất nước giàu mạnh, lao động là một hoạt động sáng tạo đã được các nhà thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Anh Thơ,... đặc biệt chú ý.

---

(1) *Mất nỗi đau riêng, được niềm vui chung*, Tlđd.

(2) *Tố Hữu với chúng tôi*, báo *Văn nghệ*, số 6 - 3 - 1976.

Thơ lãng mạn của Huy Cận xưa kia là một khúc "nhạc sầu", trong thơ đầm đìa những giọt lệ nồng nàn của một *nỗi đau đời* nhức nhối. Cũng có lúc nhà thơ tìm đến những bến giác siêu hình, nguôi quên trong một niềm *vui vũ trụ*, say với màu xanh mênh mông của *Trời*, lắng nghe hơi thở và nhịp đi hiền hoà của *Đất*. Những tập thơ của ông sau Cách mạng vẫn lấy những cái tên như *Trời mỗi ngày lại sáng, Đất nở hoa, Bài thơ cuộc đời,...* nhưng *Đất, Trời, Cuộc đời* bây giờ đã khác. Huy Cận về vùng mỏ, cùng làm, cùng sống với những người thợ lò trong hơn nửa năm trời để có một mùa thơ nở rộ. Từ thế giới siêu hình, ông trở về với cuộc đời, ca ngợi vẻ đẹp của những người lao động ở vùng biển Quảng Ninh, những người đánh cá, những người thợ mỏ, những người làm mộc, làm gốm, khắc đá, v.v. Bắt nguồn từ cuộc sống hồn hậu, khoẻ khoắn của người lao động, câu thơ Huy Cận bao giờ cũng đầy lạc quan, ấm cúng lạ thường. Trong thơ ông, thay đổi từ một tiếng mưa rơi ("Lưa thưa mưa biển *ấm* chân trời"), một giọng gà gáy ("Nghe sao ấm áp tựa nghe đời"), thay đổi hoàn toàn cả trong quan điểm thẩm mỹ. Nhà thơ lãng mạn Huy Cận "khi xưa hay sầu lắm" làm sao khám phá được vẻ đẹp bất ngờ của những cánh đồng cày ải giữa trưa hè nắng loá :

Giữa hè ruộng vỡ mênh mông gió,
Những luống cày xô nắng chói chang

Và cũng chỉ có Huy Cận bây giờ mới nói lên được vẻ đẹp của những người đánh cá trên mặt biển, vẻ đẹp như trong một bức tranh sơn mài vẽ đàn cá tung tăng trong hội xoè bơi lượn :

Thuyền ta lái gió với buồm trăng,
Lướt giữa mây cao với biển bằng.
Ra đậu dặm xa dò bụng biển,
Dàn đan thế trận lưới vây giăng.

Cá nhụ, cá chim, cùng cá đé,
Cá song lấp lánh đuốc đen hồng.
Cái đuôi em quẫy trăng vàng choé,
Đêm thở sao lùa nước Hạ Long

(*Đoàn thuyền đánh cá*)

Những người lao động bình thường mà vĩ đại, những chiến sĩ du kích anh hùng của miền Nam đã được ca ngợi một cách trìu mến trong thơ Tế Hanh. Những bài thơ thành công nhất của ông vẫn là những bài nói về đấu tranh thống nhất (*Tiếng sóng, Hai nửa yêu thương*).

Trong thơ Huy Cận, Tế Hanh, Xuân Diệu, cũng như một số thi sĩ khác, bắt đầu có sự kết hợp giữa yếu tố *lãng mạn* và yếu tố *hiện thực*. Mỗi nhà thơ tuy có một phong cách riêng, nhưng đều phấn đấu để đi theo một phương pháp chung : phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Thơ mới lãng mạn trước đây chỉ có *âm hưởng trữ tình*, hiếm hoi lắm mới gặp đôi câu hùng tráng. Ngày nay tình hình đã khác hẳn. Chủ đề Tổ quốc anh hùng trong suốt ba mươi năm chiến tranh đã mang đến một âm hưởng hùng tráng cho thơ, tạo nên *cảm hứng anh hùng ca*, nâng thêm tầm cao suy tưởng và chiều sâu trí tuệ cho sự cảm xúc trong thơ.

Ngọn quốc kỳ và *Hội nghị non sông* của Xuân Diệu là những cảm hứng đầu tiên về Tổ quốc anh hùng. Cảm hứng đó ngày càng trở thành nét chủ đạo trong thơ Chế Lan Viên.

Trước Cách mạng, *Điêu tàn* ấp ủ tâm sự yêu nước thầm kín. Cuộc chiến đấu anh hùng của dân tộc ba mươi năm qua đã thắp sáng ngọn lửa yêu nước trong thơ ông. Vì thế không phải ngẫu nhiên mà những bài thơ viết về Tổ quốc và lãnh tụ là những bài thơ hay nhất và xúc động nhất của ông (*Kết nạp Đảng trên quê mẹ, Người đi tìm hình của Nước, Người thay đổi đời tôi Người thay đổi thơ tôi, Sao chiến thắng, Tổ quốc bao giờ đẹp thế này chăng ?*).

Bước vào cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ, Chế Lan Viên đã có mặt ngay từ giờ phút đầu, và thi sĩ có ý thức sẵn sàng đem đời mình hiến dâng cho Tổ quốc :

Giặc Mỹ mày đến đây
Thì ta tiêu diệt ngay !
Trời xanh ta nổi lửa
Biển xanh ta giết mày.

Ôi Tổ quốc, ta yêu như máu thịt,
Như mẹ cha ta, như vợ như chồng.
Ôi Tổ quốc, nếu cần, ta chết
Cho mỗi ngôi nhà, ngọn núi, con sông...

(*Sao chiến thắng*)

Khí thế cuộc chiến đấu anh hùng của dân tộc, nhiệt tình công dân của mỗi nghệ sĩ đã nâng tầm vóc các nhà thơ đứng ngang tầm chiến luỹ. Thơ ca mang những lời kêu gọi hào hùng tha thiết. Cuộc chiến đấu mang tầm vóc nhân loại đã nâng thơ Chế Lan Viên lên cái thế đứng của cả một dân tộc và tạo cho thơ ông một âm hưởng anh hùng ca mà trước đây thơ lãng mạn không thể nào với tới được. *Sự kết hợp giữa âm hưởng trữ tình và âm hưởng anh hùng ca* là một thành quả mà cách mạng đã mang đến cho cả một thế hệ nhà thơ.

Trên tầm cao và thế đứng của một dân tộc tiên phong chống đế quốc của thời đại ngày nay, trên cái điểm tựa vững chắc của chủ nghĩa anh hùng cách mạng, các nhà thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Tế Hanh, Lưu Trọng Lư đã nâng cao *tầm khái quát, chất trí tuệ cho thơ*, mang đến cho thơ không phải là những ý niệm siêu hình, mà là những tư tưởng chính trị sâu xa, cốt cách chính luận vững chắc kết hợp với những cảm xúc chân thành tha thiết. Về phương diện này, chúng ta đã có những bài thơ giá trị mang một màu sắc mới mẻ như *Tiếng hát con tàu, Thời sự hè 72, Phác thảo một trận đánh, Một bài thơ diệt Mỹ* của Chế Lan Viên, *Các vị La Hán chùa Tây Phương, Trò chuyện với Kim tự tháp* của Huy Cận, v.v.

Không thể nói hết được sự biến đổi kỳ diệu của mỗi nhà thơ từ chủ nghĩa lãng mạn chuyển sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Phong cách của các nhà thơ đang được thay đổi về nhiều mặt. Thế giới quan mác xít, phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa đã làm giàu rất nhiều cho phong cách họ. Tất nhiên phong cách mới tuy phủ định

phong cách cũ, nhưng vẫn có thể có những chỗ, những lúc tiếp tục và phát triển phong cách thơ cũ ở những mặt tích cực và tiến bộ của nó. Thơ mới mang tính chất tiêu cực, thoát ly. Nhưng trong đó có những mặt tích cực và tiến bộ nhất định. Những mặt đó bây giờ sẽ được nhào nặn lại, biến chất và tiếp tục phát triển. Tế Hanh vẫn nói đến quê hương vùng biển, nhưng khái niệm quê hương bây giờ cũng khác trước. Huy Cận vẫn nói nhiều về vũ trụ. Xuân Diệu vẫn được mùa về thơ tình yêu. Tóm lại là những đề tài cũ quen thuộc vẫn được các thi sĩ tiếp tục khai thác nhưng trên một cơ sở nhân sinh quan mới. Về "điệu tâm hồn" thì tuy khác trước nhiều, nhưng Huy Cận vẫn có cái nhìn đằm ấm, tinh tế ; Xuân Diệu vẫn lối nói duyên dáng, sôi nổi, say mê ; Tế Hanh vẫn thiết tha, giàu cảm xúc,...

Trong phong cách mới, có lẽ bút pháp cũ được giữ lại nhiều nhất. Bút pháp của một nhà văn thể hiện ở một số đặc điểm nghệ thuật, một số thủ pháp nghệ thuật mà nhà văn hay dùng. Phong cách là một vấn đề rộng lớn hơn, bao gồm tất cả những đặc điểm về tư tưởng, đề tài và hình thức nghệ thuật của một nhà văn. Khi phong cách có sự chuyển biến về cơ bản thì bút pháp cũng có sự chuyển biến nhưng chậm hơn nhiều.

Trên kia chúng tôi nói rằng phong cách có sự tiếp thu một số yếu tố tiến bộ của phong cách cũ. Nhưng những yếu tố đó không phải là được giữ lại nguyên vẹn, mà nó phải được phê phán, nhào lặn, chế biến cho phù hợp với thế giới quan mới và những nguyên lý của phương pháp sáng tác mới. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa tiếp thu và phát triển những truyền thống của văn học quá khứ (văn học cổ điển, văn học hiện thực phê phán, lãng mạn cách mạng), nhưng nó có phần xa lạ với văn học lãng mạn tiêu cực nhất là văn học lãng mạn phản động, vì văn học này chủ trương thoát ly hiện thực, thoát ly chính trị. Nếu sự tiếp thu không có phê phán thì những yếu tố của phong cách cũ sẽ trở thành lạc lõng, xa lạ với phong cách mới và phương pháp sáng tác mới. Khi phê phán những kẻ muốn xoá nhoà ranh giới giữa chủ nghĩa hiện thực xã hội

chủ nghĩa và các trường phái hiện đại chủ nghĩa, muốn tiến hành một sự thừa kế, tiếp thu vô nguyên tắc, đồng chí Tố Hữu đã rút ra một bài học quý giá : "Nhiều văn nghệ sĩ trước khi đứng trong hàng ngũ đấu tranh cho một nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa đã từng đau khổ, cực nhục, sống trong những cơn hốt hoảng, ê chề, không có lối thoát. Và chính vì đã sống những giờ phút vô vị và cực nhục như thế, nên họ càng quý và yêu mến con đường mới mà họ đang đi. Nhưng mặt khác, cũng không thể nào quên được rằng ảnh hưởng cũ đó không phải dễ dàng từ bỏ họ, mà còn có những lúc trỗi dậy, làm cho họ phải vất vả, đấu tranh với mình. Con đường chuyển hoá của các nhà văn nghệ lớn đâu phải là dễ dàng"(1). Bài học trên đây rất đáng để cho các nhà thơ đã từng tham gia phong trào Thơ mới lãng mạn suy nghĩ. Hiện nay, trong thơ ca của họ vẫn còn rơi rớt những hạn chế của phong cách cũ. Đó là ảnh hưởng ít nhiều của chủ nghĩa hình thức trong một số bài thơ Nguyễn Xuân Sanh, là lối dùng chữ đôi khi mòn và sáo trong thơ Lưu Trọng Lư, Nguyễn Bính, Yến Lan, Anh Thơ. Đó cũng là lối suy nghĩ siêu hình, trừu tượng trong thơ Chế Lan Viên và ít nhiều trong thơ Huy Cận. Về tình cảm, đó là cái tâm trạng cô đơn, heo hút, cái đau khổ riêng tư xa cách còn lại ít nhiều trong những tập thơ trước đây của Chế Lan Viên, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu. Ở một số nhà thơ, trong những lúc nào đó, tâm trạng ấy là có thật. Nhưng nhiệm vụ của thơ trữ tình không phải chỉ nói lên tâm trạng có thật của nhà thơ, của thế giới nội tâm của thi sĩ, mà còn phải nói lên những *tâm trạng điển hình* của thời đại. Ở các nhà thơ lớn, có sự giao hoà giữa cái "tôi" của thi sĩ với cái "ta" vĩ đại của quần chúng. Về mặt này, chúng ta có thể học tập được ở Maiacốpxki. Trong thơ của Maiacốpxki, tâm trạng riêng của thi sĩ đã chan hoà với tâm trạng hàng triệu người Xô viết, tâm trạng ấy có tính chất điển hình cho tâm trạng của quảng đại quần chúng. Trước Cách mạng tháng Mười, thơ Maiacốpxki nói nhiều đến chủ đề tình yêu bi thảm, mặc dầu tình trạng

(1) Tố Hữu, tạp chí *Học tập*, số 10 - 1964.

đó không xảy ra trong gia đình thi sĩ. Nhà thơ muốn nói lên rằng, trong xã hội kim tiền, con người sống đau khổ không có hạnh phúc (ngay cả trong cuộc sống riêng của họ). Sau Cách mạng tháng Mười, trong đời sống riêng của Maiacốpxki có nhiều đau khổ về tình yêu, nhưng thơ ông lại ít nói đến tâm trạng ấy vì nó không điển hình cho thời đại. Maiacốpxki dùng thơ của mình để ca ngợi nhân dân, ca ngợi cách mạng, ca ngợi Lênin, ca ngợi tinh thần quốc tế vô sản và ca ngợi cả tình yêu nữa...

Trong thơ của mình, Maiacốpxki đã có một nhận thức đúng đắn về nhiệm vụ phản ánh tâm trạng điển hình của thời đại.

Người thi sĩ cách mạng hoà được cái riêng của mình với cái chung của thời đại, "từ chân trời của một người đến chân trời của tất cả" (Éluard). Một số bài thơ lãng mạn trước đây say sưa trong cái buồn uỷ mỵ và cô đơn của cái "tôi" cá nhân chủ nghĩa nên gây tác hại. Còn bây giờ thì lại có những bài chưa *say*, chính là vì vẫn còn khoảng cách giữa cái *tôi* và cái *ta*, cái *riêng* và cái *chung*. Thi sĩ cách mạng luôn gắn bó hài hoà giữa cái tôi trữ tình của thi sĩ với cái chung của thời đại, với tâm trạng điển hình của quần chúng cách mạng. Con đường của các thi sĩ đang đi hiện nay khác với con đường xưa kia của các nhà thơ mới đã đi. Xưa kia, họ thoát ly quần chúng, trốn vào vỏ ốc của cái "tôi" cá nhân riêng tư, siêu hình. Bây giờ họ đấu tranh xoá bỏ cái "tôi" ích kỷ của chủ nghĩa cá nhân tư sản để hoà vào quần chúng cách mạng rộng lớn, nguồn sữa tươi mát, trong lành vô tận của thi ca.

Con đường hôm nay của các thi sĩ Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Tế Hanh, Lưu Trọng Lư, Anh Thơ, Nguyễn Xuân Sanh,... là con đường vinh quang dưới ngọn cờ của Đảng, là con đường của những thi sĩ cách mạng đem nghệ thuật gắn bó với cách mạng, với quần chúng.

Cùng với hàng loạt thi sĩ đã trưởng thành trong kháng chiến, trong phong trào cách mạng như Nguyễn Đình Thi, Hoàng Trung Thông, Chính Hữu, Nông Quốc Chấn, Trần Hữu Thung, Minh Huệ, Phạm Hổ,

Trinh Đường, Nguyễn Viết Lãm, Vĩnh Mai, Hoàng Minh Châu, Giang Nam, Thanh Hải, Lương An, Xuân Hoàng, Thu Bồn, Lê Anh Xuân, Phạm Tiến Duật, Xuân Quỳnh, Lâm Thị Mỹ Dạ, Hữu Thỉnh, Bằng Việt, Nguyễn Khoa Điềm, Lữ Huy Nguyên, Nguyễn Bao, Ngô Văn Phú,... họ đã tập hợp thành một đội ngũ đông đảo những nhà thơ xã hội chủ nghĩa của một nước Việt Nam thống nhất. Họ đã đi theo con đường quang vinh mà những nhà thơ cách mạng như Hồ Chí Minh, Tố Hữu – đã anh dũng đi trước. Con đường đó có một tương lai rất vẻ vang, một tiền đồ rất xán lạn.

1966 - 1982 - 1997

VĂN XUÔI LÃNG MẠN VIỆT NAM
(1932 - 1945)

TỰ LỰC VĂN ĐOÀN – CON NGƯỜI VÀ VĂN CHƯƠNG(*)

Năm 1930, Nguyễn Tường Tam từ Pháp trở về nước với bằng Cử nhân khoa học và một quan niệm mới về xã hội và văn chương. Năm 1932, Nguyễn Tường Tam đứng ra làm chủ bút báo *Phong hoá* và năm 1933 tuyên bố thành lập nhóm Tự lực văn đoàn gồm mấy anh em dòng họ Nguyễn Tường như Nguyễn Tường Tam (Nhất Linh, Bảo Sơn - truyện ngắn ; Đông Sơn - vẽ ; Tân Việt - thơ), Nguyễn Tường Long (Hoàng Đạo, Tứ Ly), Nguyễn Tường Lân (Thạch Lam), thêm Trần Khánh Giư (Khái Hưng, Nhị Linh), và một số văn nghệ sĩ khác như Hồ Trọng Hiếu (Tú Mỡ), Nguyễn Thứ Lễ (Thế Lữ, Lê Ta), Ngô Xuân Diệu (Xuân Diệu)(1). Ngoài ra còn có sự cộng tác của hoạ sĩ Nguyễn Gia Trí, hoạ sĩ Nguyễn Cát Tường (Cát Tường Lơmuya). Cơ quan ngôn luận của Tự lực văn đoàn là tuần báo *Phong hoá*, và từ năm 1936 là tuần báo *Ngày nay* (khi *Phong hoá* bị đóng cửa). *Phong hoá* và *Ngày nay* đã trở thành trung tâm tập hợp phong trào văn nghệ lãng mạn (Xuân Diệu, Huy Cận, Vũ Đình Liên, Thanh Tịnh, Đoàn Phú Tứ,...), là nơi cổ vũ cho một cuộc cách tân trong văn học, cho phong trào Âu hoá chống lại lễ giáo và quan trường phong kiến, là nơi đề xướng những hoạt động cải lương tư sản (Hội Ánh sáng). *Phong hoá*, số 101 (8 - 6 - 1934) đăng tôn chỉ Tự lực văn đoàn gồm chín điểm trong đó có năm điểm quan trọng sau đây :

– "Dùng một lối văn giản dị, dễ hiểu, ít chữ nho, một lối văn thật có tính cách An Nam".

(*) NXB Văn học, H., 1990.

(1) Về sau, Tự lực văn đoàn còn bổ sung thêm một số người khác.

– "Ca tụng những nét hay, vẻ đẹp của nước mà có tính cách bình dân, khiến cho người khác đem lòng yêu nước một cách bình dân. Không có tính cách trưởng giả quý phái".

– "Trọng tự do cá nhân".

– "Làm cho người ta biết rằng đạo Khổng không còn hợp thời nữa".

– "Đem phương pháp khoa học Thái Tây ứng dụng vào văn chương An Nam".

Trước năm 1930, các cây bút trên tờ *Nam phong* cũng như các nhà tiểu thuyết Hồ Biểu Chánh (*Ngọn cỏ gió đùa, Con nhà nghèo,...*), Trọng Khiêm (*Kim Anh lệ sử*), Nguyễn Tường Tam (*Nho phong, Người quay tơ,...*) đang làm một cuộc thử nghiệm giữa các nguồn ảnh hưởng của phương Đông và phương Tây. Nhìn chung, *Nho phong, Người quay tơ* vẫn nằm trong phạm trù của tiểu thuyết truyền thống. Nhưng từ năm 1932, các nhà văn trong Tự lực văn đoàn đã góp phần mở ra một thời kỳ văn học, nghiêng về những quan niệm nhân sinh và xã hội của phương Tây. Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo và nhóm Tự lực văn đoàn đã chủ trương một sự cách tân hoàn toàn trong văn học, một mặt đấu tranh cho sự giải phóng cá nhân, coi *cá nhân* (individu) là cơ sở của xã hội, mặt khác, đấu tranh cho sự trong sáng của ngôn ngữ và hiện đại hoá các thể loại văn học.

Cuộc đấu tranh bằng văn hoá nhằm giải phóng cá nhân, chống phong kiến quan liêu, cuộc cách tân trong văn học cũng như những hoạt động cải lương tư sản (Hội Ánh sáng trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ) bị yếu dần đi kể từ Chiến tranh thế giới thứ hai, nhất là từ năm 1940, khi Nhất Linh ngừng sáng tác chuyển sang hoạt động chính trị thân Nhật (Tổng thư ký đảng Đại Việt dân chính).

Tự lực văn đoàn ra đời cho đến nay đã hơn nửa thế kỷ. Vì vậy, khi đánh giá hiện tượng văn học này chúng ta phải có quan điểm lịch sử. Mặt khác, tuy là một văn đoàn có tôn chỉ, mục đích, xuất hiện chỉ trên dưới mười năm nhưng nó vẫn không kém phần phức tạp do bao gồm những sắc thái, khuynh hướng khác nhau, phát triển trong những thời kỳ lịch sử khác nhau. Thời kỳ thứ nhất (1932 - 1934) bao gồm những tiểu thuyết lãng mạn như *Hồn bướm mơ tiên* (1933), *Gánh hàng hoa* (1934), trong đó có những tác phẩm tiến bộ đấu tranh cho quyền sống của cá nhân,

phê phán đại gia đình phong kiến như *Nửa chừng xuân* (1934), *Đoạn tuyệt* (1935)[1]. Ở thời kỳ thứ hai (1935 - 1939), khuynh hướng phê phán lễ giáo và đại gia đình phong kiến vẫn tiếp tục với *Lạnh lùng* (Ngày nay, 1936), *Thoát ly* (Ngày nay, 1937), *Thừa tự* (Ngày nay, 1938), nhưng đồng thời đã xuất hiện những khuynh hướng khác. Khuynh hướng nghiêng về bình dân với sự đồng cảm chân thành (*Gió đầu mùa*, 1937, của Thạch Lam ; *Con trâu*, 1939, của Trần Tiêu), hoặc với những hoạt động cải cách dân quê theo tôn chỉ của Hội Ánh sáng (*Những ngày vui*, Ngày nay, 1936 ; *Gia đình*, Ngày nay, 1936 ; *Con đường sáng*, Ngày nay, 1938 - 1939). Khuynh hướng thứ hai lý tưởng hoá hình ảnh người khách chinh phu, một con người mê man trong hành động, từ giã gia đình, quê hương ra đi vì một lý tưởng tuy mơ hồ sương khói nhưng hết sức hấp dẫn, quyến rũ (*Thế rồi một buổi chiều*, 1936 ; *Tiêu Sơn tráng sĩ*, 1935 ; *Đôi bạn*, Ngày nay, 1938). Thời kỳ thứ ba bắt đầu vào khoảng cuối năm 1939 và kết thúc khi cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp bùng nổ. Đây là thời kỳ xuống dốc của Tự lực văn đoàn với những tác phẩm ít nhiều mang màu sắc hiện đại chủ nghĩa như *Bướm trắng* (Ngày nay, 1939 - 1940), *Đẹp* (*Ngày nay*, 1939 - 1940), *Thanh Đức* (1943). Sau *Bướm trắng*, Nhất Linh chuyển sang hoạt động chính trị thân Nhật. Khái Hưng cũng bị thực dân Pháp đưa đi an trí ở nhà giam Vụ Bản hai năm cùng với Hoàng Đạo vì tội tham gia Đại Việt dân chính thân Nhật. Sau ngày Nhật đảo chính (9 - 3 - 1945), Khái Hưng cùng Nguyễn Tường Long, Nguyễn Tường Bách ra báo *Ngày nay kỷ nguyên mới*, tuyên truyền cho chính phủ bù nhìn Trần Trọng Kim thân Nhật và cho đăng truyện dài *Xiềng xích*, đề cao bọn phản cách mạng. Sau Cách mạng tháng Tám, Khái Hưng hoạt động trong tổ chức Việt Nam Quốc dân đảng, viết hàng loạt truyện và kịch ngắn hoặc tiểu luận xuyên tạc người cộng sản, chống lại quần chúng cách mạng trên tuần báo *Chính nghĩa* và báo hằng ngày *Việt Nam*.

Con đường suy thoái về chính trị của Nhất Linh, Hoàng Đạo, Khái Hưng trong những năm trước, sau Cách mạng tháng Tám thì đã quá rõ, cho nên sự nghiệp văn chương của nhóm Tự lực văn đoàn phải tính từ

---

(1) *Đoạn tuyệt* đăng *Phong hoá* từ năm 1934.

những năm bốn mươi trở về trước. Những người tham gia Tự lực văn đoàn cùng chung một tôn chỉ, mục đích, nhưng cũng cần phân biệt những người chủ chốt (Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo) với những thành viên của nhóm như Tú Mỡ, Thế Lữ, Xuân Diệu, Thạch Lam và những cộng tác viên như Huy Cận, Thanh Tịnh, Vũ Đình Liên,... Thạch Lam và Trần Tiêu xuất hiện trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ nên tác phẩm cũng có những màu sắc khác với Nhất Linh, Khái Hưng, tuy họ là những cặp anh em ruột trong nhóm Tự lực văn đoàn. Một số nhà thơ mới cũng có chân trong Tự lực văn đoàn (Thế Lữ, Xuân Diệu) hoặc là cộng tác viên gần gũi (Huy Cận,...). Tuy nhiên, trong cách đánh giá tác phẩm của những người cầm đầu nhóm Tự lực văn đoàn (Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo) và thơ mới của Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận,... cũng cần có sự phân biệt nhất định. Một số tác phẩm của Tự lực văn đoàn, nhất là những tác phẩm vào khoảng 1939 - 1940 (*Đẹp, Thanh Đức, Bướm trắng*) đã có phần thi vị hoá cuộc sống tư sản có ô tô, nhà lầu, vila, bãi biển, có mỏ vàng, đồn điền, cửa hàng kinh doanh ở các thành phố lớn, có một cuộc sống đầy nhục cảm, những cuộc tình duyên tay ba, tay tư với những thiếu nữ thơ ngây, kiều diễm, có salon văn chương, khiêu vũ, tắm biển, âm nhạc, hội hoạ, có những bữa tiệc rất sang, những buổi phá tán, hành lạc kéo dài đến tận sáng ở các hộp đêm,... Nhân vật thì ngoài lớp văn nghệ sĩ là những tri huyện tân học, những cử nhân, tiến sĩ ở Pháp về, những bà Án, bà Tuần, những ông Quản, Hàn Na, Thanh Đức, toàn một lớp tư sản hoặc tư sản kiêm địa chủ, làm giàu bằng các thủ đoạn cạnh tranh, lừa lọc, quay quắt, tàn nhẫn. Vốn là tiếng nói của tầng lớp tư sản dân tộc và tiểu tư sản thành thị, Tự lực văn đoàn dường như chấp nhận cái hiện thực đó, chỉ muốn cải cách nó, hoàn thiện nó chứ không đặt vấn đề phủ nhận (như các nhà văn hiện thực phê phán) hoặc quay lưng lại, phủ nhận tiêu cực bằng "một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa" (Trường Chinh). Trong thơ mới hiện lên rất rõ cái "Đau đời", cái tâm trạng buồn và cô đơn, cái quẩn quại, bế tắc của những người tiểu tư sản trí thức ở một nước thuộc địa.

*

* *

Đánh giá Tự lực văn đoàn, ông Nguyễn Văn Trung, giáo sư Đại học Văn khoa Sài Gòn, viết : "Nếu nhìn con người theo diễn tiến lịch sử, có thể coi con người trong tác phẩm của nhiều nhà văn trong Tự lực văn đoàn tiêu biểu cho giai đoạn đầu tiên của diễn tiến đó, nghĩa là *giai đoạn tự giác* (conscience de soi). Tự giác là khởi điểm của sự thức tỉnh, ý thức về mình như một nhân vị (une personne). Sự tự giác đó xuất hiện trong lịch sử Việt Nam như một phản kháng chống đối với quan niệm tập thể về con người của xã hội cũ, trong đó, con người chỉ là những yếu tố đồng tính của đám đông là xã hội, hay cái tôi chìm đắm trong cái ta vô ngã"(1).

Nhận định nói trên gần gũi với cách đánh giá Tự lực văn đoàn của chúng ta. Tuy nhiên, chúng ta lại không thể đồng tình khi ông Nguyễn Văn Trung cho rằng những tác phẩm "trình bày vấn đề gia đình, hôn nhân như kiểu *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt* sẽ bị bỏ quên đi vì chúng phục vụ cho những mục tiêu nhất thời trong khi đó *Hồn bướm mơ tiên* sẽ có giá trị lâu dài vì tác phẩm "bày tỏ một cái gì trường tồn nơi con người và bày tỏ một công trình xây dựng chứa đựng nhiều rung động nghệ thuật"(2).

Chúng ta đánh giá cao những tác phẩm lãng mạn tiến bộ của Tự lực văn đoàn (*Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt, Đôi bạn*) đã đấu tranh cho tự do yêu đương, cho quyền sống của con người, cho việc giải phóng cá nhân ra khỏi đại gia đình phong kiến. Trong xã hội phong kiến, cá nhân không có quyền sống riêng, từ trong gia đình ra ngoài xã hội, nó phải tuân theo những nguyên tắc, những quy phạm nghiệt ngã. Về kỷ cương xã hội thì *tam cương* (vua tôi, cha con, vợ chồng), về đạo lý làm người thì *ngũ thường* (nhân, nghĩa, lễ, trí, tín), về mỹ học thì "văn dĩ tải đạo", về ứng xử của người phụ nữ trong gia đình thì "tại gia tòng phụ, xuất giá tòng phu, phu tử tòng tử" !

Con người bị trói buộc bởi những quy phạm (normes) bất di bất dịch như thế, nên văn học thuộc ý thức hệ phong kiến cũng là một thứ văn học phi ngã. Cuộc đấu tranh đòi giải phóng cá nhân trong văn học

---

(1), (2) Nguyễn Văn Trung, *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết*, Sài Gòn, 1961, tr. 75, 76, 82.

lãng mạn trước năm 1930 (*Tố Tâm*) chưa mạnh mẽ và quyết liệt như sau này trong thơ mới và Tự lực văn đoàn. Trong cuộc đấu tranh cho tự do yêu đương, cho việc giải phóng cá nhân khỏi sự ràng buộc khắt khe của lễ giáo phong kiến, cuộc đấu tranh giữa cái cũ và cái mới, Tự lực văn đoàn đứng hẳn về phía cái mới. "Theo mới, như chúng tôi đã nói, là Âu hoá... Âu hoá là đem những nguyên tắc của nền văn minh Tây phương áp dụng vào đời ta. Ngày xưa, ta không sống theo lẽ phải, ta sống theo tục lệ thành kiến, theo mệnh lệnh bất khả luận của cổ nhân... Âu hoá là điều hoà chủ nghĩa cá nhân với chủ nghĩa xã hội, là hành động làm sao cho trong xã hội, cá nhân được tự do nảy nở tính tình, trí thức của mình"[1]. Cuộc đấu tranh đòi giải phóng cá nhân chống lại uy quyền của lễ giáo phong kiến cũng như những hoạt động văn hoá mang tính chất tư sản cải lương có điều kiện phát triển mạnh, nhất là từ sau khi Phan Bội Châu với phong trào Đông du đã rút khỏi vũ đài chính trị và cuộc khởi nghĩa Yên Bái bị dìm trong máu. "Sau cơn khủng bố trắng 1930 - 1931, một sự buồn rầu u uất tràn ngập tâm hồn nhân dân Việt Nam. Văn chương lãng mạn của Tự lực văn đoàn ra đời. Giai cấp tư sản dân tộc không dám đấu tranh bằng chính trị và quân sự chống đế quốc nữa, bèn chuyển sang đấu tranh bằng văn hoá chống phong kiến quan liêu (các báo *Phong hoá*, *Ngày nay*, tủ sách Tự lực văn đoàn)[2].

Nửa chừng xuân tấn công vào đại gia đình phong kiến, tố cáo bọn quan lại và địa chủ trọc phú ở nông thôn, tố cáo tính chất ích kỷ, tàn nhẫn, chà đạp lên hạnh phúc con người của lễ giáo phong kiến. Chương Hàn Thanh tán tỉnh Mai làm vợ bé và chương đối thoại giữa Mai và bà Án là những chương xuất sắc, đậm đà màu sắc hiện thực. Cuộc đấu tranh để bảo vệ hạnh phúc lứa đôi ngoài lễ giáo phong kiến, cuộc đấu tranh giữa mới và cũ có lúc đã đẩy các nhân vật trung tâm đi về hai phía gần như đối lập nhau. Huy đã nói thẳng vào mặt bà Án lúc bà lên Phú Thọ khuyên Mai đưa con về làm vợ bé cho Huyện Lộc : "Thưa cụ, cụ tức là cái biểu hiện, tức là một người đại diện cho nền luân lý cũ. Mà tâm trí

(1) Hoàng Đạo, *Theo mới*, *Ngày nay*, số 33 ra ngày 8 - 11 - 1936.

(2) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr. 54 - 55.

chúng cháu thì đã trót nhiễm những tư tưởng mới. Hiểu nhau khó lắm, thưa cụ. Cụ với bọn chúng cháu như hai con sông cùng một nguồn, cùng chảy về một bể, nhưng mỗi đàng chạy theo một phía dốc bên sườn núi, gặp nhau sao được". *Nửa chừng xuân* tuy có tiến xa hơn *Tố Tâm* nhưng cuộc đấu tranh giữa cá nhân và đại gia đình phong kiến vẫn chưa quyết liệt như sau này trong *Đoạn tuyệt*. Lộc tuy tự hào với Mai là "anh đã theo một nền giáo dục Âu Tây, anh hiểu, anh yêu, anh trọng cái giá trị, cái quyền tự do của cá nhân" nhưng Lộc vẫn chịu khuất phục trước uy quyền của lễ giáo. Còn Mai là một nạn nhân đau khổ và tự trọng chỉ biết đem cái nhân hậu, cái thanh cao ra chống đỡ. Mai đã chống đến cùng chế độ đa thê, đã nói thẳng vào mặt bà Án : "Nhà tôi không có mả lấy lẽ" và bảo vệ tình yêu lý tưởng.

Nhất Linh ca ngợi tình yêu lứa đôi, chủ trương giải phóng hoàn toàn người phụ nữ ra khỏi đại gia đình phong kiến (*Đoạn tuyệt*), giải phóng họ khỏi những quan niệm trinh tiết hẹp hòi của lễ giáo (*Lạnh lùng*). Tình yêu và lý tưởng của cá nhân đều bị đại gia đình kìm hãm, cho nên muốn hoàn toàn được tự do thì phải "đoạn tuyệt" hẳn với nó.

Tiểu thuyết *Đoạn tuyệt* thành công nhất ở những chương miêu tả cuộc xung đột giữa cái cũ và cái mới, giữa mẹ chồng và nàng dâu, những chương tố cáo mạnh mẽ và quyết liệt các tập quán cổ hủ trong gia đình bà Phán, cách đối xử tàn nhẫn, chà đạp lên con người của những kẻ đại diện cho lễ giáo phong kiến. Tác phẩm không chỉ thu hẹp trong cái xung đột muôn thuở giữa mẹ chồng và nàng dâu trong xã hội cũ mà luôn luôn có xu hướng muốn mở ra một xung đột rộng lớn hơn, xung đột về hệ tư tưởng giữa cái mới và cái cũ. Ta thấy rất rõ ý đồ đó của tác giả trong lời buộc tội của trạng sư : "Người có tội chính là bà mẹ chồng Thị Loan và cái luân lý cổ hủ kia. Nhưng nếu vượt lên trên và nghĩ rộng ra không kể đến những cá nhân nữa thì bao nhiêu những việc xảy ra không phải lỗi ở người nào cả mà là lỗi ở sự xung đột hiện thời đương khốc liệt giữa hai cái mới và cũ".

Xung đột mới, cũ đó đã thể hiện ra gay gắt ngay trong từng tế bào của xã hội là gia đình, đôi khi trở thành sự xa cách, hằn thù giữa các thế hệ.

Ông Tuấn đã đăng báo từ con nên Dũng phải sống cuộc đời lang thang, phiêu bạt. Còn trong gia đình bà Phán, thân phận nàng dâu như Loan cũng như thân phận người vợ lẽ, đều "là những người bị người ta mua về, hì hục lạy người ta để làm cái máy đẻ, làm con sen hầu hạ không công". Những "nữ nhân ngoại tộc" đó không bao giờ có "quyền sống một cuộc đời riêng", "cái quyền làm người" của họ người ta không kể đến. *Đoạn tuyệt* là một thứ tuyên ngôn nhân quyền bằng nghệ thuật, nó đấu tranh cho quyền tự do và bình đẳng giữa con người và con người trong xã hội. Xung đột trong tác phẩm đã lên đến đỉnh điểm, khi Loan không cam chịu, nhẫn nhục được nữa đã phải nói thẳng trước mẹ chồng phong kiến : "Không ai có quyền chửi tôi, không ai có quyền đánh tôi, bà cũng là người, tôi cũng là người, không ai hơn kém ai...". Cả hai mẹ con bà Phán xúm vào lăng nhục, đánh đập tàn nhẫn một người đàn bà yếu đuối đơn độc và Loan "cảm thấy phẩm giá mình lúc ấy không bằng phẩm giá một con vật".

Nhất Linh phải dùng đến một chi tiết ngẫu nhiên (Thân chết oan vì ngã vào con dao rọc giấy Loan cầm ở tay) để giải quyết cái mâu thuẫn không thể điều hoà được giữa cái mới và cái cũ, giữa cá nhân và đại gia đình phong kiến. Toàn bộ tư tưởng - chủ đề của tác phẩm tập trung vào lời trạng sư, kẻ phát ngôn cho tác giả, cho luận đề của cuốn tiểu thuyết : "Giữ lấy gia đình ! Nhưng xin đừng lầm lẫn giữ gia đình với giữ nô lệ. Cái chế độ nô lệ bỏ từ lâu, mỗi lần ta nghĩ đến không khỏi rùng mình ghê sợ ! Ấy thế mà có ai ngờ đâu còn cái chế độ khốn nạn đó trong gia đình An Nam... Những người đã được hấp thụ văn hoá mới, đã được tiêm nhiễm những ý tưởng về nhân đạo, về cái quyền tự do cá nhân, lẽ cố nhiên tìm cách thoát ly ra ngoài chế độ đó". Cô Loan đã được trắng án và sống một cuộc đời tự do. Cả tác giả, cả trạng sư, cả nhà báo, cả nhân vật đứng về một phía thì cô Loan trắng án là lẽ đương nhiên. Trong cuộc đời thật hồi đó, cái mới không thắng được cái cũ một cách dễ dàng như vậy. Uy quyền của lễ giáo phong kiến, của đại gia đình phong kiến đối với cá nhân vẫn còn rất mạnh. Thực dân Pháp lại nuôi dưỡng các thế lực phong kiến và khuyến khích phong trào phục cổ, tôn Khổng sùng Nho. Ngay trong hàng ngũ các nhà văn, kể cả các nhà văn hiện thực

phê phán, vẫn còn những quan điểm bảo thủ, đề cao một chiều đạo đức Nho phong (*Danh tiết, Lấy nhau vì tình, Cô giáo Minh, Nhà nho, Bút nghiên,...*). *Đoạn tuyệt* xuất bản năm 1935 được hoan nghênh nhiệt liệt, nhất là đối với các thanh niên nam nữ đã từng chịu những nỗi khắt khe của cuộc xung đột mới, cũ.

Báo chí đương thời bình luận : "Cuốn *Đoạn tuyệt* là một vòng hoa tráng lệ đặt trên đầu chủ nghĩa cá nhân. Tác giả đã đường hoàng công nhận sự tiến bộ và hăng hái tín ngưỡng tương lai. Ông giúp bạn trẻ vững lòng phấn đấu, nghĩa là vui mà sống" (*Loa*, 8 - 8 - 1935).

Cái "tôi" cá nhân trong thơ mới xuất hiện chưa được bao lâu đã hoá ngay thành con "bướm trắng". Tự lực văn đoàn giương cao ngọn cờ nhân văn, đấu tranh đòi quyền sống cho con người, đòi giải phóng cá nhân ra khỏi đại gia đình phong kiến và bảo vệ hạnh phúc lứa đôi kiểu mới. Các nhà văn lãng mạn trong Tự lực văn đoàn xem tình yêu và hôn nhân là hai việc hoàn toàn khác nhau. Họ xem ái tình là một sự đuổi bắt, khám phá của hai tâm hồn, hai thế giới riêng tây, xa lạ. Và tất cả cái thú vị của tình yêu là ở trò chơi ú tim đó. Khi chàng và nàng đuổi bắt được nhau, nghĩa là hôn nhân bắt đầu thì tình yêu kết thúc. "Ái tình là bông hoa thơm không bao giờ kết quả" (*Nửa chừng xuân*). Quan niệm đó sau này được bộc lộ rõ hơn trong *Đời mưa gió, Trống mái, Đẹp, Bướm trắng, Thanh Đức*. Cô Mai trong *Nửa chừng xuân*, cô Loan trong *Đoạn tuyệt* còn có nhiều nét gần gũi với các hình tượng phụ nữ trong văn học truyền thống. Nhưng cô Tuyết trong *Đời mưa gió* là một con người xa lạ. Trên cõi đời này, theo Tuyết chẳng có cái gì là quan trọng và thiêng liêng cả. Chỉ có cuộc sống hành lạc hiện tại là đáng kể. Tuyết chủ trương sống "không tình, không cảm, chỉ coi lạc thú ở đời như vị thuốc trường sinh. Và ái tình chẳng qua là "sự gặp gỡ của hai xác thịt". Tất nhiên cô Tuyết giang hồ, cô Tuyết "vui vẻ, trẻ trung" vẫn là nhân vật của chủ nghĩa lãng mạn. Nhưng những chương tả Tuyết cười hát như điên, đắm mình trong khói thuốc phiện, say sưa với rượu sâm banh và thú nhục dục "cầm rọc tẩu phang mạnh vào cái chụp đèn thuốc phiện mà bắt chước tiếng pháo đùng" rồi gục xuống đi văng thiếp đi,... ta thấy Tuyết gần gũi với các nhân vật sau này trong tiểu thuyết có màu sắc

hiện sinh của Chu Tử và Nguyễn Thị Hoàng hơn là giống các nhân vật lãng mạn. Tuyết trong *Đời mưa gió* (1935) và Hiền trong *Trống mái* (1936) là sản phẩm của phong trào Âu hoá, "vui vẻ, trẻ trung".

Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn thường đối lập hai lối sống khác nhau. Một bên là những cuộc đời tầm thường, tẻ nhạt, mặc dầu trong trắng, lương thiện (ông giáo Chương trong *Đời mưa gió*), những con người chịu nhẫn nhục cúi đầu làm nô lệ cho các đại gia đình phong kiến, hầu hạ mẹ chồng và nhà chồng như con ở (Bìm trong *Hai chị em*, Đạm trong *Đoạn tuyệt*) ; một bên là những cuộc đời phiêu lưu, sóng gió, tuy nguy hiểm nhưng đầy hấp dẫn (Dũng trong *Đoạn tuyệt* và *Đôi bạn* ; Quang Ngọc trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*) hoặc những cuộc sống phóng đãng với những cảm giác cháy bỏng luôn luôn thay đổi, một cuộc sống chỉ cần biết hôm nay không cần biết ngày mai (Lạch trong *Hai chị em*, Tuyết trong *Đời mưa gió*).

Khái Hưng và Nhất Linh đặt người ta vào một cái thế đối lập với hai cực đoan. Hoặc là người ta chịu sống như những kẻ nô lệ, như những "con lợn không có tư tưởng", sống mà không có hạnh phúc cá nhân. Hoặc người ta sẽ biến thành một kẻ phóng đãng, sống hoàn toàn theo tự do cá nhân, theo tiếng gọi quyến rũ của "đời mưa gió". Đó là một sự đối lập giả tạo vì thực tế cả hai loại người (Bìm và Lạch) đều là nạn nhân của cái xã hội coi khinh đàn bà, xem sắc đẹp là một hàng hoá. Cuộc đời của một gái điếm dù là điếm thượng lưu như Tuyết trong *Đời mưa gió* thì cũng đầy ô nhục chứ có thi vị gì !

Từ việc đấu tranh đòi giải phóng cá nhân, Tự lực văn đoàn đã chuyển rất nhanh sang chủ nghĩa cá nhân cực đoan của André Gide. Muốn có tự do cá nhân, muốn có bản lĩnh và cá tính, con người phải sống *khác* với xung quanh, phải đối lập với cộng đồng, dù cái *khác người* đó phải trả bằng một giá quá đắt. Phải thoát ra khỏi cuộc sống lương thiện nhưng tẻ nhạt, tù túng, một cuộc sống không hoài bão, không lý tưởng, "Sáng vác ô đi tối vác về", một cuộc sống đang mòn đi, rỉ ra, mốc lên như Nam Cao đã nói. Phải sống cho mình, vì mình, theo cái bản lĩnh của mình, sống không "lèm nhèm, lẹt đẹt, luộm thuộm", sống ngược lại dòng "chúng nhân". Người ta khuyên thanh niên phải

chọn lấy một trong hai cực, một trong hai cách sống, nhưng cách nào cũng phải khác với xung quanh : hoặc là một chiến sĩ xã hội, hoặc là một kẻ trác táng, hoặc trắng hẳn hoặc đen hẳn, không nên làm kẻ trung gian mờ mờ, nhạt nhạt, xám xám ở giữa ! Nhưng làm một chiến sĩ xã hội, làm một chiến sĩ cộng sản trong thời kỳ bí mật là phải chấp nhận Khám Lớn Sài Gòn, Hoả Lò Hà Nội, "nước Sơn La, ma Tạ Bú", nghĩa địa Hàng Dương, Côn Đảo, đâu có phải là chuyện dễ.

Cho nên một số đồ đệ của André Gide cuối cùng đã trở thành những "anh hùng" nổi tiếng đất Khâm Thiên, Vạn Thái. Cái vực thẳm mà một số nhân vật Tự lực văn đoàn rơi vào là chủ nghĩa cá nhân cực đoan và chủ nghĩa vô luân. Mức độ trắng trợn vô luân cứ tăng dần từ *Đời mưa gió* đến *Đẹp*, *Bướm trắng* và cuối cùng lên đến cao điểm là *Thanh Đức* của Khái Hưng. Trong tác phẩm này có lúc Cảnh đã trắng trợn ca ngợi ái tình xác thịt, ca ngợi cái "tôn giáo khoái lạc vô tôn giáo" của Anatole France, ca ngợi triết lý vô luân của André Gide.

Khách quan mà nói thì *Thanh Đức* cũng phản ánh được phần nào tình trạng bế tắc, khủng hoảng về tinh thần của một bộ phận tiểu tư sản trí thức thành thị sống buông thả trong đam mê và khoái lạc. Lan Hương, *nhân vật nữ cao thượng nhất* thường thấy trong tác phẩm của Khái Hưng, không khỏi đã có lúc "băn khoăn" khi thấy đám thanh niên sống không mục đích, hay với mục đích độc nhất là sự chơi bời phóng đãng thì ghê sợ cho họ quá và tiếc cho họ nữa... "Những bực thanh niên trí thức... mà chịu làm việc, làm việc với lòng tín ngưỡng thì hay biết bao, có ích cho đồng bào biết bao ?". Phải chăng đấy cũng là "băn khoăn" của Khái Hưng trong những ngày tham gia chống Pháp trong đảng Đại Việt dân chính thân Nhật ?

Thời kỳ sau năm 1940 là thời kỳ Nhật vào Đông Dương, người ta bắt đầu ca ngợi tinh thần võ sĩ đạo Nhật Bản và triết lý siêu nhân của Nietzsche, là thời kỳ bọn đầu cơ buôn lậu, buôn chợ đen phất lên làm giàu trong chiến tranh và những bọn cơ hội nhảy ra lập các đảng thân Nhật, múa may trên trường chính trị. Tiểu thuyết *Thanh Đức* của Khái Hưng cũng bắt đầu ca ngợi triết lý sức mạnh của Nietzsche, cho rằng cái đẹp thuộc về kẻ mạnh, kẻ giàu, kẻ có tiền, kẻ thắng trong các cuộc cạnh tranh,

cướp đoạt. Tư sản Thanh Đức phất lên bằng máu và nước mắt của người khác, bằng những thủ đoạn thâm độc để tiêu diệt đối phương trong các cuộc chạy đua vì mục đích làm giàu. Đối với ông ta, đồng tiền là trên hết, là vạn năng, đồng tiền có thể mua người đẹp này một đêm, phá trinh cô gái khác một đêm, mua nhà, mua mỏ vàng, mua nhân nghĩa, phẩm giá con người. Thanh Đức là tên nô lệ của dục vọng, của đồng tiền. Đang ngồi đánh bạc với Hảo, một người tình trẻ đẹp mà ông ta say đắm, chiều chuộng, nghe nói đến chuyện khai thác mỏ vàng là Thanh Đức rũ áo đứng dậy đi ngay. Hoằng, người anh họ của Hảo đã phải kinh ngạc kêu lên : "Kim tiền ! Trời đất ơi ! Kim tiền ! Kim tiền làm người ta quên hết ghét, yêu, thù, tức chỉ để nghĩ đến nó, chỉ chạy theo nó. Kim tiền vạn tuế !... Sống mãi trong cái xã hội này thì một ngày kia tôi điên thật !".

Tiểu thuyết của Khái Hưng có lúc phê phán Thanh Đức nhưng trong nhiều trường hợp đã không giấu nổi thái độ khâm phục, xem ông ta là mẫu người hùng dưới con mắt của phái đẹp : "Những hành vi của ông ta Hảo không hề cho là nhơ nhớp. Nàng coi ông ta như viên đại tướng thao lược binh pháp, dàn thế trận hiểm hóc để đánh bại quân địch. Đánh bại được quân địch, mục đích chỉ có thế. Tới được mục đích là làm được một việc đẹp đẽ ở đời và người thắng trận tự nhiên đẹp đẽ tăng lên bội phần... Sống là giàu, mạnh và đẹp. Sống là thắng. Ở đời chỉ có những người giàu, mạnh, đẹp là đáng kể. Ngoài ra coi như không còn gì nữa...".

Từ cuối năm 1939 đầu năm 1940, Tự lực văn đoàn xuống dốc một cách rõ rệt. Không còn là lãng mạn mơ mộng (*Hồn bướm mơ tiên, Gánh hàng hoa*), lãng mạn tiến bộ (*Đoạn tuyệt, Đôi bạn, Nửa chừng xuân*) mà là lãng mạn suy đồi (*Bướm trắng, Thanh Đức*) (1943). *Cách ba ngàn năm* (1944), đề cao những tư tưởng duy tâm siêu hình, đề cao thuyết bất khả tri của Kant, ca ngợi bói toán và tướng số, chế giễu khoa học và chủ nghĩa duy vật. Thuyết định mệnh thấp thoáng trong tiểu thuyết *Đời mưa gió, Bướm trắng* và trong các truyện ngắn *Cái tẩy, Bóng người trên sương mù* đến *Thanh Đức, Cách ba ngàn năm* đã được công khai bênh vực bằng lý luận. Vũ trụ có những "thần luật", những "luật định huyền bí"

chi phối tất cả, cho nên con người ta không cưỡng lại được số mệnh. Mọi việc trên cõi đời này, từ việc nhỏ như cái lỗ kim đến việc lớn như núi Thái Sơn, tất cả đều theo đúng "luật định" của Tạo hoá. Đó là nguyên tắc của khoa học. Tử vi, một thứ "khoa học cao siêu", "huyền bí". Nhưng các nhà bói toán tử vi cũng không thể thay đổi được thần luật. "Đã là luật định, dù là vật lý luật hay thần luật thì phải là những điều bất di bất dịch... Chiến tranh cũng là một luật định vật lý mà con người chưa tìm ra nguyên tắc. Vậy chỉ còn ngồi ngắm loài người giết lẫn nhau. Cản trở sao được một thần luật của vũ trụ" (*Thanh Đức*). Ở những tác phẩm thời kỳ cuối, Khái Hưng, Nhất Linh không những không đấu tranh đòi giải phóng cá nhân, đòi nhân quyền, mà còn có xu hướng đẩy con người vào chủ nghĩa duy tâm và định mệnh. Trước mắt ta là những con người sa đoạ về nhân phẩm (Trương, Cảnh), những con người cô đơn, bất lực vì đã bị tước hết mọi vũ khí về tư tưởng, mọi quan hệ tốt đẹp giữa cá nhân và cộng đồng xã hội.

*
* *

Phong trào yêu nước sục sôi trong trí thức, học sinh, sinh viên vào những năm 1925 - 1926 chắc chắn đã có ảnh hưởng đến Nhất Linh. Tập truyện *Người quay tơ* (Nghiêm Hàm ấn quán, Hà Nội, 1927) bộc lộ một tinh thần dân tộc và thái độ phê phán khá gay gắt đối với chế độ thực dân phong kiến.

Một ông Tú tham gia phong trào văn thân bị thực dân Pháp đày chung thân ở Côn Đảo. Bà Tú ở nhà quay tơ dệt cửi, phụng dưỡng mẹ già thay chồng. Nàng xin nhà nước đi theo chồng ba năm, sinh được một đứa con trai. Nhưng sau khi nghe tin chồng tự tử rồi con chết, nàng hoá điên. Bệnh điên của nàng cũng như việc tự sát của người tù chính trị gần như là một sự lên án trực diện chế độ thực dân đương thời : "Mới đầu cũng thương hại, song nghĩ cho kỹ thời thế lại hay cho nàng đấy, có lẽ thế mà lại xong, thật đấy, nàng là người sung sướng nhất đời, còn chúng mình đây không được như nàng phải đày đoạ chung thân". Tất nhiên, dưới chế độ kiểm duyệt, sự phê phán phải mang một giọng điệu ám chỉ,

đôi khi là sự lên án một số phận vô hình oan nghiệt nào đấy cứ bám lấy cuộc đời người đàn bà một cách dai dẳng : "Ừ, thử nghĩ mà xem, sống mà đeo cái đau khổ suốt đời, cái đau không bao giờ khuây được, chỉ có một cách là tự diệt mình mới thoát ly, thời cái điên chẳng là nên ước lắm sao ?" (*Người quay tơ*).

Trong truyện *Nô lệ*, Nhất Linh vạch trần những thủ đoạn cướp đoạt ruộng đất nông dân của một tên chủ đồn điền cà phê ở Thanh Sơn. Những người nông dân trước đây đang tự do "ruộng mình mình cấy ; đường mình mình đi, nghênh ngang ai nát ai cấm" bây giờ mất ruộng, hoá thành những tên nô lệ làm phu trong đồn điền. "Trước là ông chủ, nay hạ xuống bậc người làm công, trước làm tôi tớ cho miếng đất, bây giờ đem thân nô lệ cho một người. Buổi chiều đến, thấy ngọn đèn sáng trên đồi cao, tiếng chó cắn người inh ỏi, anh em ngồi quanh bếp nói với nhau : "Ấy đèn ông chủ", "Ấy chó ông chủ" (*Nô lệ*).

Tinh thần dân tộc, thái độ phê phán bọn địa chủ, phong kiến quan liêu bóc lột, sự thông cảm chân thành với những nỗi khổ cực của người dân quê sau luỹ tre xanh, sau này còn được thể hiện trong *Đoạn tuyệt* (1934 - 1935), đặc biệt là trong những tác phẩm viết vào thời kỳ Mặt trận Dân chủ như *Tối tăm* (tức *Thế rồi một buổi chiều* – 1936), *Đôi bạn* (1938) của Nhất Linh. Khuynh hướng nghiêng về bình dân thể hiện rõ nhất ở hai nhà văn xuất hiện trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ (Thạch Lam với *Gió đầu mùa*, 1937 và Trần Tiêu với *Con trâu*, 1938). Tinh thần dân tộc dân chủ phát triển khá nhất quán trong tác phẩm của Nhất Linh từ *Người quay tơ* đến *Đôi bạn*. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà Tự lực văn đoàn tham gia Mặt trận Bình dân. Nhất Linh đã có lần tuyên bố trên báo *Tin tức*, cơ quan của Mặt trận Dân chủ Bắc Kỳ : "Tôi vẫn tha thiết mong cho đám bình dân thiệt thòi và thấp kém trong xã hội có những quyền sống mà họ thiếu thốn. Tôi đã bị thất vọng nhiều lần, thất vọng như bao nhiêu người khác đã quá mong mỏi ở những nơi không nên mong mỏi. Mặt trận Bình dân Đông Dương mới thành lập đem lại cho tôi một tia sáng hy vọng. Lấy trách nhiệm là một nhà văn cùng với những người đồng chí khác, tay cầm tay đứng trong hàng ngũ, tôi xin

hết sức giúp một phần nhỏ mọn vào công cuộc đòi quyền sống của hết thảy anh em bị thiệt : Mặt trận Bình dân".

Có người nói Tự lực văn đoàn chạy theo Mặt trận Dân chủ là do sức ép của không khí chính trị và thị hiếu của độc giả thời đó, là do thời thượng. Tất nhiên không một người cầm bút nào có thể đứng ngoài sức ép của hoàn cảnh xã hội. Nhưng chúng ta có thể tin vào những phát biểu chân thành của Nhất Linh trên báo chí và cả trong tác phẩm. Sự thời thượng, dối trá không thể tạo nên được một ngôn ngữ chân thành, cảm động trong văn chương, lại càng không thể tạo nên được những hình tượng hấp dẫn, quyến rũ người đọc. Một mô típ thường được lặp đi lặp lại trong thơ và tiểu thuyết Tự lực văn đoàn là hình ảnh người khách chinh phu đang dấn thân vào đời gió bụi, đang mải mê trong sự hành động và một người yêu ở phương xa đau khổ đợi chờ.

Người khách chinh phu "Năm năm theo tiếng gọi lên đường - Tóc lộng tơi bời gió bốn phương" đó là hình ảnh đẹp, đầy sức quyến rũ đối với tầng lớp thanh niên tiểu tư sản thành thị lúc bấy giờ. Ta không rõ hành tung đầy bí mật của con người đó, nhưng hình như chàng đang theo đuổi một sự nghiệp gì cao cả lắm. Trong cuốn *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* (Sài Gòn, 1972), Bùi Xuân Bào cho rằng Dũng đã tham gia "một đảng cách mạng bí mật", "đã hướng về chủ nghĩa anh hùng sau khi đã thất bại trong việc tìm kiếm hạnh phúc" và *Đôi bạn* là "một cuốn tiểu thuyết có khuynh hướng cách mạng", "một cuốn tiểu thuyết mang cảm hứng cách mạng". Khác với "chủ nghĩa lãng mạn của sự hy sinh thầm lặng" (romantisme de la négation silencieuse) của Khái Hưng, Bùi Xuân Bào gọi chủ nghĩa lãng mạn của Nhất Linh là "chủ nghĩa lãng mạn đấu tranh" (romantisme militant), "chủ nghĩa lãng mạn nổi loạn" (romantisme de la révolte), "chủ nghĩa lãng mạn cách mạng" (romantisme révolutionnaire)[1]. Nhất Linh năm 1954, khi trả lời phỏng vấn của báo *Phương Đông*, cũng nói là ông có mượn một số chi tiết trong cuộc đời thực của một nhà cách mạng bị xử đày ở Côn Đảo để

(1) Bùi Xuân Bào, *Le roman Vietnamien contemporain*, Tủ sách Nhân văn xã hội, Sài Gòn, 1972, tr. 194, 178, 179, 180, 182, 193.

xây dựng nhân vật Dũng trong *Đoạn tuyệt* và *Đôi bạn*. Vậy thì những khách chinh phu trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*, trong *Đoạn tuyệt*, *Đôi bạn*, trong thơ Thế Lữ là con người như thế nào ?

Những người khách chinh phu xuất hiện trong văn xuôi Tự lực văn đoàn từ năm 1934 (*Đoạn tuyệt*, *Tiêu Sơn tráng sĩ* đăng báo từ năm 1934) có ấp ủ một tinh thần dân tộc cải lương yếu ớt. Đó là tâm trạng của một lớp thanh niên sau khi cuộc khởi nghĩa Yên Bái bị thất bại. Người anh hùng chiến bại trong cuộc đời đã biến thành người anh hùng trong mộng tưởng. *Khách chinh phu là sự hài hoà giữa người thanh niên mang nỗi nhục mất nước và kẻ giang hồ phiêu lãng*. Dũng đã "đoạn tuyệt" với hạnh phúc gia đình, sống cuộc đời "phiêu dạt khắp bốn phương trời" nhằm theo đuổi một lý tưởng là làm thay đổi hiện tình của dân quê, hiện tình của đất nước. Một buổi chiều mùa đông ngồi uống rượu tiễn năm ở đồn điền người bạn thân, trong một toà nhà gạch trên đồi cao, nhìn xuống cánh đồng sương phủ mờ mờ "Dũng vẫn thấy mình là một người dân và càng cảm thấy cái thú man mác được hoà vào đám dân không tên tuổi, sống cái đời của họ sống, mong ước như họ mong ước, khác nào một cây cỏ lẫn trong muôn ngàn cây cỏ ngoài nội". Chiều hôm ấy "Dũng như cảm thấy tâm hồn của đất nước, mà biểu hiện cho đất nước ấy không phải là những bậc vua chúa danh nhân, chính là đám dân hèn không tên tuổi. Dân là nước. Yêu nước chính là yêu chung đám thường dân, nghĩ đến sự đau khổ của đám thường dân...". Dũng tin vào công việc mà chàng đương theo đuổi một cách không biết mệt mỏi, "tin vào sự thay đổi", "tin ở sự tiến bộ". "Tôi vẫn hằng mong ước cho dân quê đỡ phải chịu hà hiếp, bức bách. Ta phải tin rằng sự ao ước ấy có thể thành sự thực và làm cho dân quê cũng ước mong một cách tha thiết như ta" (*Đoạn tuyệt*). Dũng có một số chi tiết gần với cuộc đời một nhà cách mạng bị xử đày ra Côn Đảo, nhưng tâm sự của Dũng, Thái, Trúc (trong *Đôi bạn, Đoạn tuyệt*), của Phạm Thái, Quang Ngọc, Nhị Nương (trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*) cũng là tâm sự thầm kín của Nhất Linh, Khái Hưng. Các nhân vật chính diện được lý tưởng hoá trong văn học lãng mạn suy cho đến cùng cũng chỉ là những mảnh tính cách của nhà văn.

Các nhân vật lãng mạn thường mang một tâm trạng lưỡng thế. Họ thoát ly cái thực tại xấu xa và luôn hướng tới một lý tưởng mà họ mơ ước. Cuộc đời phiêu lưu phóng khoáng đầy những sự nguy hiểm nhưng vẫn rất say mê, hấp dẫn của Dũng là cái thế giới lấp lánh, vẫy gọi từ phía xa trong tâm hồn Loan. Những nhân vật khách chinh phu trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn thường được bao phủ một màn sương lãng mạn đầy thi vị. Bằng những đường nét ước lệ, trừu tượng, mơ hồ, Dũng hiện ra trong sự tưởng tượng của Loan như một hình ảnh vừa xa xôi, vừa bí mật, nhưng lại đầy sức quyến rũ. Ta không biết rõ được hành tung của Dũng, chàng thấp thoáng ẩn hiện và thỉnh thoảng từ một nơi bí mật nào đó vụt loé qua cuộc đời như một ngôi sao băng. Đúng vào tối tân hôn của Loan và Thân thì "trên chuyến xe lửa đêm lên Yên Bái, Dũng ngồi khoanh tay yên lặng, nhìn mặt trăng lạnh lẽo mùa xuân chạy sau những dải rừng lù mù đen nối tiếp nhau ở chân trời...". Dũng lên Yên Bái để tìm những người đồng chí của mình hay định vượt biên giới ta cũng không rõ nữa. Một lần khác, nằm bên cạnh người chồng mà nàng không yêu, Loan lại "chạnh nghĩ đến Dũng ở nơi xa xôi, tưởng ra Dũng đang đi trên một con đường dài đầy cát bụi, để mặc gió thổi tóc phất phơ và mỉm cười như vui vẻ đón chào những cảnh non sông rộng rãi, những ngày đầy đủ của cuộc đời phiêu lưu hoạt động". Lại có lần, tình cờ Loan bắt gặp Dũng bị thương vì tai nạn xe hơi giữa rừng, đầu "buộc một chiếc khăn trắng đi vào trong bóng tối đến một dải rừng tù mù đen",... Nhất Linh viết *Đôi bạn* là để "tặng các bạn khuất bóng hay còn sống đã từng quên mình, quên nhà, mê man trong sự hành động"[(1)]. Những khách chinh phu lao vào hành động, nhưng không hướng tới một mục đích nhất định. Có thể nói họ là đồ đệ của cái triết lý "hành động để hành động" của André Gide, bởi vì bản thân sự hành động đã mang một mục đích tự tại, một ý nghĩa thoát ly. Thái, nhân vật đã hai lần vượt biên giới và một lần vượt ngục, chính là "một người đã chán nản cả sự sống; không tin ở công việc của mình, nhưng lúc nào cũng hoạt động để cố vượt ra ngoài sự buồn nản bao phủ dày đặc quanh mình" (*Đôi bạn*).

---

(1) *Ngày nay*, số 88, ra ngày 5 - 12 - 1937.

Trên đường hoạt động, có lần Dũng trốn ở một cái am trong vườn ổi sau chùa. Chàng tâm sự với ni cô : "Theo ý tôi tưởng thì người ta muốn quên... không gì hơn là quên mình trong sự hành động... Thưa ni cô, tôi vì chán đời mà hành động, ngờ đâu chính sự hành động đó đã đem lại cho tôi cái vui vẻ, cái hăng hái ở đời" (*Thế rồi một buổi chiều*).

"Hành động để hành động" cũng là triết lý sống của các nhân vật *Tiêu Sơn tráng sĩ*. Phạm Thái bộc bạch với hoàng phi : "Tâu lệnh bà, đời kẻ tráng sĩ chỉ có một nghĩa là hành động". Sau khi đảng Tiêu Sơn bị tan nát, mỗi người ly tán một nơi, đảng trưởng Quang Ngọc tâm sự với Nhị Nương : "không hành động thì đời chúng ta còn ý nghĩa gì nữa, phải không hiền hữu". Quang Ngọc như mê man nói luôn :

– Hành động ! Hành động !

Nhị Nương nhìn chàng buông tiếng thở dài não nuột...".

Trong cuốn *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* đã nói ở trên, Bùi Xuân Bào đã nói rất đúng là các nhân vật Tự lực văn đoàn có một nhu cầu hành động gần như là siêu hình (quasimétaphysique). Tuy đề cao Dũng có những hành động anh hùng, là đảng viên của một tổ chức cách mạng bí mật, nhưng cuối cùng ông lại cho rằng hành động chính trị của Thái, Dũng, Xuân suy đến cho cùng chỉ là "một lối thoát vào sự phiêu lưu và là một phương tiện gây hứng khởi cá nhân" (nguyên văn : "une porte ouverte sur l'aventure et un moyen d'exaltation personnelle", p.179).

Hành động không mang tính định hướng, không phân biệt chính nghĩa và phi nghĩa ("Ta xông xáo hề ! Trong đám mông lung"), hành động cho thoả chí anh hùng cá nhân, "hành động để vượt ra ngoài sự buồn nản bao phủ dày đặc quanh mình" nên các nhân vật lý tưởng của Khái Hưng, Nhất Linh trong *Tiêu Sơn tráng sĩ, Đôi bạn, Đoạn tuyệt* nói chung đều là những anh hùng chiến bại. Và đối với các nhà lãng mạn tôn thờ lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" thì chỉ những anh hùng chiến bại (Hạng Vũ, Kinh Kha, Phan Bội Châu,...) mới hấp dẫn ta về mặt thẩm mỹ ! Cứ nhìn cho kỹ thì những người khách chinh phu trong văn học lãng mạn cũng đồng thời là "khách tình si". Trong *Đôi bạn*, Dũng nghĩ đến Loan nhiều hơn là băn khoăn về lý tưởng. Chàng "không dám

nghĩ đến một đời ở xa Loan, nay đây mai đó như Tạo, rồi một ngày kia cũng như Tạo chết ở một nơi xa lạ nào, nằm trong áo quan tối trong khi Loan đứng bên mồ, tà áo trắng của nàng phấp phới trước gió !". Trong truyện *Thế rồi một buổi chiều* (phụ trương *Phong hoá*, số 92 (6 - 4 - 1934), Dũng trốn tránh ở một ngôi chùa sư nữ và người khách chinh phu đó đã quyến rũ một ni cô. Một buổi chiều vàng, trên "con đường gió bụi xa lắc xa lơ", hai bóng người bỏ chùa ra đi, "mê man trong sự hành động !". Còn anh chàng Phạm Thái trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*, một kẻ chọc trời khuấy nước, xuất quỷ nhập thần ở vùng Lạng Sơn - Kinh Bắc, cựu quân sư của Nguyễn Đoàn, phó đảng trưởng kiêm quân sư của đảng Tiêu Sơn, cuối cùng chỉ còn là một kẻ tình si tuyệt vọng, lúc thì ghì cương bên gốc liễu bên mồ Quỳnh Như, nằm vật ra đất khóc thảm thiết, lúc thì nghêu ngao hát bài triệu linh bên mồ người bạc mệnh. Đảng trưởng Quang Ngọc cho Nhị Nương đi tìm Phạm Thái, chỉ gặp một anh chàng câu cá đang uống rượu ngâm thơ bên bờ sông Đáy. Nghe tiếng nhạc ngựa, người câu cá quay lại, cười lớn :

– "Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy một hồ rượu.

– "Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy hai con mắt mỹ nhân...".

Khách chinh phu không chỉ biến thành khách tình si mà càng về sau càng xuống dốc thảm hại hơn trong *Bướm trắng* và *Dòng sông Thanh Thuỷ* (1960 - 1961). Tuy nhiên lúc mới xuất hiện (1934), hình ảnh lãng mạn đó đã hấp dẫn khá đông thanh niên trong một thời kỳ lịch sử. Những "anh hùng chiến bại" sau cuộc khởi nghĩa Yên Bái, tuy đã rút lui khỏi trường chính trị, tuy đã trải qua những ngày bi quan của thời kỳ thoái trào nhưng trong tâm hồn của họ vẫn còn âm ỉ ngọn lửa yêu nước. Họ tìm thấy trong cái lý tưởng mơ hồ nhưng đẹp đẽ của khách chinh phu một niềm an ủi trong những ngày dài của một cuộc đời bằng phẳng, tẻ nhạt vô vị.

Thứ lý tưởng mà Tự lực văn đoàn đưa ra là một lý tưởng vừa tầm với số thanh niên trí thức thành thị đang bế tắc lúc đó. Người ta thấy yên tâm vì mình không phải kẻ sống hèn, sống nhục. Đồng thời ấp ủ thứ

lý tưởng yêu nước mơ hồ đó cũng không đến nỗi bị tù tội và nhất là không hại đến yêu đương.

Trong cuộc tranh luận xung quanh tác phẩm *Tiêu Sơn tráng sĩ* năm 1957, có người cho rằng "tác dụng lớn nhất của *Tiêu Sơn tráng sĩ* là nói lên cái nhu cầu hoạt động, nhu cầu phụng sự một lý tưởng, phụng sự một mục đích..." và trong hàng triệu thanh niên đi theo Cách mạng tháng Tám "biết đâu không có số người mang sẵn cái lòng thèm khát hoạt động do những cuốn tiểu thuyết như *Tiêu Sơn tráng sĩ* đã đẩy lên cho họ"(1). Quan niệm này trước đây bị chúng tôi và một số nhà phê bình bác bỏ. Bây giờ nhìn lại thấy nó có hai mặt. Hình tượng những khách chinh phu quả thật có góp phần nhen lên ít nhiều ngọn lửa trong những tâm hồn đã nguội lạnh vì sợ hãi, nhu nhược trong thời kỳ thoái trào cách mạng. Niềm khao khát say mê hành động cũng có thể giục người ta chống một cái gậy lên đường. Và nếu may mắn gặp được sự dìu dắt của những người cách mạng chân chính, họ có thể nhập vào dòng người của Cách mạng tháng Tám. Nhưng một mặt khác, cái hành động không có định hướng, cái ngọn lửa tự phát và mù quáng, cái chủ nghĩa anh hùng cá nhân ("Ta tráng sĩ hề, gặp thời loạn lạc - Như cá gặp nước hề, ta vẫy vùng"...) cũng có thể đẩy người ta vào những con đường ngày càng xa với cách mạng.

Tinh thần dân tộc của Tự lực văn đoàn là tinh thần cải lương tư sản. Hoàng Đạo, năm 1936, đã công khai tuyên bố đường lối cải lương tư sản của Tự lực văn đoàn : "Chúng tôi có tư tưởng cải cách xã hội một cách êm thấm trong phạm vi luật pháp. Chúng tôi tin rằng công việc tối quan trọng của ta, của thanh niên trí thức là nâng cao trình độ của bình dân. Con đường thực hành, chúng tôi chia ra từng thời một. Hiện giờ, như lời ông Tam đã nói, chúng tôi còn ở trong phạm vi báo giới... Nhưng công việc chúng tôi đã làm, là làm theo sự có thể làm được trong phạm vi của chế độ chật hẹp"(2). Mùa thu năm 1937, những hoạt động cải lương của Tự lực văn đoàn đã vượt ra ngoài phạm vi của báo chí.

---

(1) *Thế nào là quan điểm lịch sử trong văn học, Văn nghệ*, số 3 - 8 - 1957, tr. 77.

(2) *Ngày nay*, số 30, ra ngày 18 - 10 - 1936.

Ngày 16 - 8 - 1937, Hội Ánh sáng do Nhất Linh làm chủ tịch được thành lập với sự đỡ đầu của thống sứ, có 2000 người dự, 2000 người phải bỏ về vì hết chỗ. Đoàn ca vũ May - Blossom biểu diễn chào mừng trước khi về Hồng Công. Trong cuộc họp, Nhất Linh tuyên bố tôn chỉ của hội : "Đoàn Ánh sáng sẽ là đạo quân tiên phong đi phá huỷ cái thành trì của sự chênh lệch hạnh phúc trái đạo lý, nó giam cầm anh chị em vào một cuộc đời truỵ lạc tối tăm, buồn tẻ. Đoàn Ánh sáng sẽ là bậc thang thứ nhất giúp anh chị em thoát ly ra khỏi mức sống hiện tại, mức sống của cầm thú".

Vậy thì Hội Ánh sáng đã làm gì để cải cách đời sống dân quê ? Người ta đã dựng thôn Ánh sáng ở bãi Phúc Xá và sau đó ở Voi Phục (1939), dựng hai chiếc nhà kiểu mẫu tại khu bị cháy (Kiến An) và dự kiến dựng làng kiểu mẫu tại huyện Bất Bạt (Sơn Tây).

Hội Ánh sáng đã thu hút được một số trí thức, viên chức nghệ sĩ vào các chi hội ở Hải Phòng, Sơn Tây, Nam Định, trong đó có những kiến trúc sư yêu nước như Nguyễn Cao Luyện, những công chức là đảng viên Việt Nam Quốc dân đảng cũ như Nguyễn Xuân Đào (người chuyển thể tiểu thuyết *Đoạn tuyệt* sang kịch nói). Hội Ánh sáng còn tham gia các hoạt động cứu tế xã hội như tổ chức phát chẩn ở Lang Tài (Bắc Ninh) cho dân bị lụt (10 - 1937). Rồi tháng 3 - 1939, người ta tổ chức chợ phiên Ánh sáng (kịch *Đoạn tuyệt*, Bồng Lai Garden, Dancing, Party, xe hoa,...). Tác phẩm Tự lực văn đoàn bắt đầu ca ngợi, lý tưởng hoá những địa chủ tân học như cặp Hạc, Bảo (*Gia đình*, 1938) đang thi hành những cải cách như làm nhà Ánh sáng, đào giếng, mở trường học, lập sân vận động, lập quán trọ du lịch, lập khu nghỉ mát, tổ chức phát thuốc cứu tế cho nông dân,...

Từ những hoạt động cải lương tư sản của Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo, có người đã liên tưởng đến những nhà xã hội chủ nghĩa không tưởng như Saint Simon, Robert Owen, Charles Fourier. Lại có người so sánh *Con đường sáng* của Hoàng Đạo với tiểu thuyết *Phục sinh* của L.Tônxtôi. Những sự so sánh như thế hết sức khập khiễng. Những nhà xã hội chủ nghĩa không tưởng đầu thế kỷ XIX là những nhân cách

khổng lồ đầy thiện chí, những con người dám xả thân vì nhân loại, nhưng phong trào công nhân lúc đó chưa cung cấp cho họ một lời giải đáp khoa học về đấu tranh giai cấp trong xã hội. Họ là những nhà duy tâm lịch sử. Nhưng ở nước ta, những hoạt động cải lương tư sản diễn ra lúc phong trào công nhân đã phát triển mạnh mẽ và Đảng Cộng sản Đông Dương đã công khai tuyên bố đường lối chính trị, đường lối đấu tranh cách mạng của mình (*Tuyên ngôn của Đảng Cộng sản Đông Dương đối với thời cuộc, Dân chúng,* số 29 - 10 - 1938). Tất nhiên, như thế không có nghĩa là tất cả những hoạt động cải lương tư sản thời ấy đều hoàn toàn lạc lõng về chính trị. Bởi vì có những hoạt động cải lương nhỏ giọt do thực dân phong kiến dàn dựng để lừa phỉnh, mua chuộc và đánh lạc hướng quần chúng. Nhưng cũng có những hoạt động do nhân dân lợi dụng khả năng hợp pháp để cải thiện cuộc sống của mình (Hội Truyền bá quốc ngữ).

Việc xây dựng thôn Ánh sáng ở bãi Phúc Xá và Voi Phục, việc tổ chức phát chẩn cho dân bị lụt ở Lang Tài (Bắc Ninh) và tham gia các hoạt động cứu tế xã hội khác là những hoạt động cải lương nhưng có ích cho quần chúng.

"Trong những năm 1936 - 1939, hoà với phong trào Mặt trận Bình dân đấu tranh đòi quyền dân chủ do Đảng lãnh đạo, *Phòng kiến trúc Luyện - Tiếp - Đức* đã đưa ra kiểu nhà Ánh sáng bền chắc, rẻ tiền, văn minh, hợp vệ sinh phục vụ nhân dân lao động nghèo ở bãi Phúc Xá (Hà Nội). Công trình xây dựng thử nghiệm vừa hoàn tất đã được dư luận đồng tình và báo chí thời đó giới thiệu rộng rãi, gây nên tiếng vang lớn ở trong nước và một số nước châu Phi"[(1)].

Những hoạt động cải lương của Nhất Linh (chủ tịch Hội Ánh sáng) năm 1937 thực ra đã có mầm mống từ *Giấc mộng Từ Lâm* trong tác phẩm *Người quay tơ* (1927). Tư tưởng cải lương của Nhất Linh thời đó chịu ảnh hưởng khá rõ rệt những ước mơ của Rousseau muốn trở về với thiên nhiên, trở về lòng đất cổ sơ, nguyên thuỷ của con người : "Tôi định có nhiều tiền tậu một cái đồn điền độ mấy ngàn mẫu vừa đồi vừa ruộng...

(1) Huỳnh Tấn Phát, *Kiến trúc sư – Nhà văn hoá Nguyễn Cao Luyện*, báo *Nhân Dân*, ngày 31 - 10 - 1987.

cốt nhất là giáo hoá cho dân. Tuy không được lan rộng, nhưng thấy kết quả hiển nhiên, làm cho mấy ngàn con người được sung sướng vì mình, thời chết đi tưởng cũng hả dạ lắm... Tôi lại tìm những người nào đồng chí, phải đồng chí lắm mới được... về ở với nhau, lập thành một cái làng con ở chân đồi. Nhà thời toàn là nhà gỗ, nhưng cao ráo mà sáng sủa, xung quanh có vườn cây ăn quả... Làng có một cái nhà chung để bàn về việc trong đồn điền, có một cái thư viện gồm cả sách Tây, Nho chọn lọc kỹ. Người thời làm cho trong đồn điền có nhiều hoa lợi cho dân khỏi đói, người thì dạy công nghệ, người thì dạy học, cốt làm cho họ biết ăn ở với nhau cho hoà hợp, biết yêu cảnh thiên nhiên, biết sống ở đời là vui, mà ở đời tưởng cũng chỉ có thế mà thôi, còn ngoài ra là hão cả... Tôi chán hết cả. Tôi không có cái hăng hái như người khác mơ tưởng một cái văn minh mà vẫn thường cho là văn minh, tôi chỉ muốn giở lại đời cổ sơ, cố đạt được cái mộng các bậc hiền triết ta ngày trước, có thế thôi". *Giấc mộng Từ Lâm* tất nhiên là ảo tưởng và ngây thơ vì không thể nào cải cách được đời sống dân quê bằng cách dựa vào lòng tốt cá nhân của những địa chủ tân học !

Thái độ cảm thông với đời sống đói khổ của dân quê và thiện chí muốn cải thiện đời sống của họ hoàn toàn chân thành, trong *Giấc mộng Từ Lâm* cũng như sau này trong *Hai vẻ đẹp, Đôi bạn, Gia đình, Con đường sáng*,... Nhưng tất cả bọn họ trước sau cũng chỉ là những "anh hùng chiến bại" trong đường lối cải lương tư sản. Họ đóng vai những "nhân cách cao thượng" nghiêng mình xuống đám dân quê đói khổ, đáng thương. Họ khó chịu về sự "bất di bất dịch của những xã hội quê" có lẽ "mấy mươi năm nữa rồi cũng thế này thôi, không có chút hy vọng gì về một sự đổi thay hoàn toàn và kịch liệt như một trận gió mạnh nổi lên thổi sạch hết cát bụi, rác rơm" (*Hai vẻ đẹp*). Với nhân cách tư sản, Nhất Linh và Khái Hưng không thấy được sức mạnh của phong trào quần chúng như những trận gió lớn nổi lên từ những năm 1930 - 1931 và đến năm 1945 biến thành một cơn bão táp cách mạng thay đổi hẳn cả một chế độ xã hội.

*

* *

Không phải bất cứ tác giả, tác phẩm nào của Tự lực văn đoàn cũng đều có thể quy về chủ nghĩa lãng mạn. Những bài thơ châm biếm của Tú Mỡ nằm trong phạm trù chủ nghĩa hiện thực. Nhưng nhìn chung, thuật ngữ chủ nghĩa lãng mạn là phù hợp với những cuốn như *Hồn bướm mơ tiên, Gánh hàng hoa, Nửa chừng xuân, Đôi bạn, Đoạn tuyệt, Nắng thu, Trống mái, Tiêu Sơn tráng sĩ,* v.v.

Về mặt triết học, Tự lực văn đoàn đề cao những tư tưởng duy tâm siêu hình (*Thanh Đức, Cách ba ngàn năm*). Về phương diện mỹ học, Tự lực văn đoàn chủ trương "nghệ thuật vị nghệ thuật" (*Cây đàn muôn điệu* - 1934 của Thế Lữ). Thời kỳ Mặt trận Dân chủ, người nghệ sĩ thuần tuý trong truyện ngắn *Hai vẻ đẹp* (1936) của Nhất Linh có lúc thoáng nhận thấy nghệ thuật của mình là vô nghĩa, anh muốn tìm một con đường hướng về những người dân nghèo ở quê hương. Sự chuyển hướng đó tất nhiên là tích cực nhưng hãy còn quá mong manh, chưa có một cơ sở xã hội khách quan thật vững chắc. Vì thế, khi Chiến tranh thế giới thứ hai bùng nổ, Khái Hưng liền lắp lại cái quan niệm cho nghệ thuật là vô tư lợi, là không gắn với một mục đích nào cả của Théophile Gautier : "Vẽ để vẽ. Đó là nguyên tắc của chàng về hội hoạ. Được vẽ là đủ rồi, chàng không cần hỏi và phải biết : vẽ để làm gì ?... Chàng vẽ như chim hót. Con chim nó hót để hót, nào nó có cho tiếng hót của nó là quan trọng" (*Đẹp*). Ý kiến này cũng là ý kiến của Xuân Diệu trong bài *Lời thơ vào tập "Gửi hương"*. Nhưng khác với Khái Hưng, Xuân Diệu không đề cao cái đẹp phi lý, cái đẹp gắn với tiềm thức và trực giác, cái đẹp bản năng, hoang dại và nguyên sơ của những người điên và lên đồng ! Tiến lên một bước nữa, trong cuốn *Thanh Đức*, Khái Hưng đồng nhất cái đẹp với triết lý sức mạnh của Nietzsche, cho rằng cái đẹp thuộc về những kẻ mạnh, giàu và chiến thắng !

Chủ nghĩa duy tâm chủ quan và quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" chính là cơ sở triết học và mỹ học quy định những đặc trưng thẩm mỹ của cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Đó là *tâm trạng lưỡng thế* của nhân vật, là sự đối lập đến mức tuyệt đối giữa tính cách và hoàn cảnh, giữa lý tưởng và hiện thực. Đó cũng là lối giải quyết những mâu thuẫn trong cuộc sống bằng một thiện chí chủ quan, mang đầy màu sắc không tưởng và duy tâm.

Dũng và Loan đều mang cái tâm trạng lưỡng thế đó. Trong tâm trí Loan luôn luôn hiện ra hai cảnh đời trái ngược, một cuộc đời bằng phẳng, yên tĩnh, ngày nọ trôi theo ngày kia như dòng sông lững lờ trôi xuôi, sống nhẫn nhục trong "sự phục tùng cổ lệ", sống mà như chết dần chết mòn, và một cuộc đời khác, lộng lẫy, khoáng đạt, siêu thoát, đầy những sự phiêu lưu nguy hiểm, nhưng rất say mê, hấp dẫn. Dũng là hiện thân rực rỡ của cuộc đời thứ hai, là hình bóng của lý tưởng trong tâm hồn Loan. Dũng là một nhân vật lãng mạn, là người anh hùng trong mộng tưởng của Nhất Linh, là cái thế giới lấp lánh từ xa giúp cho Loan thỉnh thoảng quên được cuộc đời tầm thường, nhỏ mọn, cuộc đời tù túng, khuôn phép trong gia đình nhà chồng.

Sự đối lập đến mức tuyệt đối giữa lý tưởng và hiện thực cũng như màu sắc chủ quan trong lý tưởng thẩm mỹ là những đặc trưng cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Các nhà lãng mạn đã phóng đại hoặc lý tưởng hoá một số chân dung, một số cảnh đời phù hợp với lý tưởng thẩm mỹ chủ quan của họ và phủ định hoặc làm ngơ đối với những mặt khác của cuộc sống mà họ không cho là đẹp. Các nhà lãng mạn thường có khuynh hướng chủ quan khi giải quyết mâu thuẫn giữa ước mơ và hiện thực. Họ bắt hiện thực phụ thuộc vào lý tưởng, bắt cái lô gích nội tại của nhân vật, cái lô gích phát triển của các sự kiện phụ thuộc vào những ước mơ không tưởng của mình chứ không phải là phụ thuộc vào quy luật vận động khách quan của cuộc sống. Hành động của thị trưởng Madeleine đi tự thú không phản ánh cái lô gích khách quan của cuộc sống mà phụ thuộc vào cái lô gích chủ quan của Hugo. Thị trưởng Madeleine và giám mục Myriel là những hình mẫu của chủ nghĩa xã hội không tưởng của nhà đại văn hào Pháp. Chính những ước mơ chủ quan và không tưởng của Hugo đã hướng dẫn đường đi nước bước cho thị trưởng Madeleine : con người bao giờ cũng từ cái ác trở về cái thiện, từ cái thấp hèn vươn lên cái cao cả, từ bóng tối đi ra ánh sáng, v.v.

Những tiểu thuyết của Khái Hưng thường kết thúc một cách lạc quan, dễ dãi. Những mâu thuẫn giữa tình yêu và tôn giáo, tình yêu lứa đôi và đại gia đình phong kiến thường được giải quyết bằng một thứ lý tưởng mơ hồ, không tưởng nhuốm đầy màu sắc duy tâm chủ quan.

Kết thúc *Hồn bướm mơ tiên*, Ngọc và Lan phải xa nhau, Ngọc thề suốt đời thờ Lan trong tâm trí : "Đại gia đình của tôi nay là nhân loại, là vũ trụ mà tiểu gia đình của tôi là... hai linh hồn của đôi ta ẩn núp dưới bóng từ bi của Phật tổ" ! Tiểu thuyết *Nửa chừng xuân* đăng trên báo *Phong hoá* kết thúc ở chương *Trên đồi*. Lộc và Mai thổ lộ với nhau một nỗi niềm u uất sau sáu năm xa cách rồi cuối cùng đành chia tay nhau ngậm ngùi, mỗi người đi nốt quãng đời riêng của mình. Nhưng khi in thành sách, Khái Hưng không dừng lại ở cái kết thúc tự nhiên đó mà thêm vào một chương *Bên lò sưởi*. Ở đây ta thấy nhờ ảnh hưởng tốt đẹp của tình yêu và lòng hy sinh cao thượng của Mai mà Lộc sẽ hoá thành một khách chinh phu, "sẽ bỏ cái đời an nhàn phú quý mà dấn thân vào một cuộc đời gió bụi", trong khi ấy "ở một nơi hẻo lánh, một thiếu phụ yêu chàng đương tưởng nhớ tới chàng, đương mong mỏi ở sự hành động của chàng...". Một câu nói khích lệ mơ hồ của người yêu cũ mà có thể biến một viên tri huyện thành nhà hoạt động xã hội "đem hết nghị lực, tài trí ra làm việc cho đời" !

Ở cả hai cuốn tiểu thuyết *Nửa chừng xuân* cũng như *Hồn bướm mơ tiên*, nhân vật nam thường được "giác ngộ" bởi một nhân vật nữ, bao giờ cũng cao thượng hơn, bác ái hơn, giàu lòng hy sinh hơn (Mai, Lan). Từ sự tò mò bị kích thích dẫn đến tình yêu, từ tình yêu trai gái bình thường nâng lên một tình yêu cao thượng trong đại gia đình nhân loại, tính cách của Ngọc đã phát triển theo cái bóng của Lan (và cũng là của Khái Hưng ?). Những nhân vật nữ đẹp đẽ đã phát ngôn cho tác giả, cho cái lô gích chủ quan của nhà tiểu thuyết. Ở chương *Bên lò sưởi*, tính cách của Lộc đã phát triển một cách đột ngột, phi lý theo cái ảo tưởng chủ quan của nhà văn. Một số nhà nghiên cứu cho rằng *Nửa chừng xuân* chỉ nên kết thúc ở chương *Trên đồi* như đã đăng trên báo *Phong hoá*.

Họ cho rằng trường hợp cuốn tiểu thuyết này hơi giống trường hợp thi phẩm *Prebede* của William Wordsworth, một nhà lãng mạn Anh thuộc trường phái Ao hồ (Lakistes). Các nhà học giả Anh thích nguyên bản viết tay năm 1805 hơn là bản in năm 1850 do chính tác giả sửa chữa.

Những bão táp ngoài cuộc đời có khi vào tác phẩm lãng mạn chỉ còn là những con sóng hiền hoà, dịu êm trong tâm hồn nhân vật.

Những mâu thuẫn căng thẳng ngoài cuộc sống thường được các nhà văn lãng mạn giải quyết bằng ý chí, tình cảm bên trong của con người, bằng những kỷ niệm đẹp, những xúc động tình cờ, thoáng qua. Một số truyện ngắn và tiểu thuyết của Khái Hưng (*Thoát ly*) hoặc Thạch Lam (*Ngày mới, Bóng người xưa*) đã giải quyết mâu thuẫn theo kiểu duy tâm chủ quan đó. Hồng muốn thoát ly khỏi cái gia đình có một người cha nhu nhược và một người dì ghẻ độc ác, suốt đời muốn hãm hại nàng. Một lần Hồng đã bỏ nhà ra Hà Nội và định tự tử nhưng rồi đành phải trở về sống trong sự nhẫn nhục. Cuối cùng nàng tìm được cái triết lý sống tiêu cực của những kẻ đầu hàng số mệnh : "Chi bằng không tìm thoát ly nữa, mà cứ coi như mình thoát ly rồi. Nàng thường ví gia đình nàng với nơi ngục thất. Song những người tù nhân có mấy người tự sát để thoát ly được đâu, kể cả tù nhân bị kết án chung thân ? Nàng nhớ một lần Nga đọc cho nàng nghe câu tư tưởng của một nhà hiền triết nào đó : "Có một linh hồn tự do thì dù sống trong ngục thất, sống trong địa ngục, mình vẫn coi như không bị giam hãm, xiềng xích" (*Thoát ly*). Trong truyện dài *Ngày mới* (1939) của Thạch Lam, nhân vật Trường rơi vào cái cảnh "sống mòn" của Thứ trong tác phẩm của Nam Cao. Chàng băn khoăn đau khổ vì cảnh nghèo túng, nhếch nhác của mình và ghen ghét những kẻ hợm của sang trọng. Nhưng rồi một hôm chàng bỗng cảm thấy tâm hồn thư thái, sung sướng vì đã tìm thấy con đường hạnh phúc : "Hình như chàng mới sực biết được một điều rất giản dị : là cái vui ở trong lòng mà ra chứ không phải ở những sự vật bên ngoài. Trường lấy làm lạ rằng đã bấy lâu nay chàng (...) cứ đi tìm hạnh phúc ở đâu đâu, trong khi hạnh phúc ở ngay trong lòng mình", từ đó vợ chồng Trường lại sống hoà nhịp, hạnh phúc trong cảnh nghèo túng, không dằn vặt, hành hạ nhau như trước nữa !

Cùng một cảnh ngộ của đôi vợ chồng hắt hủi nhau vì cảnh nghèo túng, Thạch Lam đã giải quyết mâu thuẫn bằng một xúc động đẹp đẽ và tình cờ. Một đêm ngồi bên lò sưởi, nhờ ánh than hồng, chàng bỗng thấy nàng đẹp như hồi còn con gái và thế là những kỷ niệm xưa sống lại trong tâm hồn chàng như lúc bắt đầu yêu (*Bóng người xưa*, 1938).

Kết thúc tác phẩm của Nam Cao, các nhân vật đều bị rơi vào tình trạng bi kịch vỡ mộng và bị ném trả về tỉnh nhỏ, ở đó họ sống một cuộc sống vật vờ, trôi nổi, sống mòn mà như chết mòn. Còn trong các tác phẩm của Khái Hưng, Thạch Lam, những mâu thuẫn ngoài đời thường được giải quyết một cách nhẹ nhàng, êm thấm, bằng một lý do nội tâm, một ảo tưởng đẹp đẽ mang đầy màu sắc duy tâm chủ quan. Chính trong cách giải quyết này đã bộc lộ một sự khác biệt cơ bản giữa chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa lãng mạn.

Tất nhiên không phải tất cả các tác phẩm của Khái Hưng, Thạch Lam cũng như các nhà văn Tự lực văn đoàn nói chung đều nằm trong phạm trù của chủ nghĩa lãng mạn.

Trong sự sáng tạo nghệ thuật, không có một sự đối lập tuyệt đối giữa chủ nghĩa lãng mạn tiến bộ và chủ nghĩa hiện thực. Trong những cuốn tiểu thuyết lãng mạn tiến bộ như *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt, Đôi bạn*,... có những cảnh gia đình, những bức tranh xã hội, những bức chân dung được quan sát chính xác đến từng chi tiết mà các nhà tiểu thuyết hiện thực cũng khó lòng mà vượt qua được.

Những lúc Nhất Linh, Khái Hưng phê phán lễ giáo và đại gia đình phong kiến, phê phán bọn quan lại và những tên trọc phú ở nông thôn thì ngòi bút sắc sảo của họ có thể dựng lên được những bức chân dung sinh động, gần với cuộc sống thực. Trong truyện và tiểu thuyết Tự lực văn đoàn, cũng có những nhân vật được xây dựng bằng một ngòi bút hiện thực (bà Án, Hàn Thanh trong *Nửa chừng xuân*, bà Ba, sư cụ trong *Thừa tự*, bà Tuần trong *Gia đình*, bà Phán trong *Thoát ly*, Nghị Đá trong *Những ngày vui* và đặc biệt Thanh Đức trong *Băn khoăn*). Ta đã biết, trong một số tiểu thuyết của mình (*Gia đình, Thoát ly, Thừa tự*), Khái Hưng có sử dụng những chất liệu hiện thực của chính gia đình nhà văn. Khái Hưng xung đột với người dì ghẻ và chính vì thế bị tuần phủ Trần Mỹ từ bỏ. Nhân vật bà Án Ba với bốn, năm toà nhà cho thuê ở Hải Phòng, Hà Nội và hơn một trăm mẫu ruộng ở quê chồng, cái nhân vật "Troisième" tai quái, độc ác và keo cú, hợm hĩnh trong *Thừa tự* chắc chắn bắt nguồn từ nguyên mẫu một trong năm bà vợ lẽ của tuần phủ Trần Mỹ. Có thể khẳng định *Thừa tự* là một cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa.

Ngoài những chuyện ghen ghét, nghi kỵ đi đến chỗ khích bác lẫn nhau giữa hai anh em ruột Trình và Khoa và hai chị em dâu xung quanh miếng mồi thừa tự của "Troisième" – những xung đột trong các tác phẩm thuộc phạm trù "chủ nghĩa hiện thực nhỏ" – thì *Thừa tự* còn khắc hoạ được những chân dung hiện thực khá độc đáo. Một bà lý Thuận, chuyên đóng vai con mẹ nặc nô đi đòi nợ cho "cụ lớn án", một ông Thanh Hương, đầy tớ cụ lớn án, có hiệu buôn lớn ở Hà Nội, một sư cụ chuyên nịnh nọt và tán tỉnh bà Ba, một mụ mối đã năm mươi tư tuổi nhưng vẫn còn trang điểm chải chuốt theo thói quen của những mụ đồng, đệ tử trung thành ở các cửa đền, cửa phủ,...

Những yếu tố hiện thực có chiều hướng tăng lên trong một số tác phẩm Tự lực văn đoàn thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Thạch Lam, Trần Tiêu là những hiện tượng tiêu biểu cho sự phân hoá của văn xuôi lãng mạn trong thời kỳ này. Truyện ngắn và tiểu thuyết của họ đánh dấu sự giao lưu giữa văn học lãng mạn và văn học hiện thực phê phán. Ngay đến một số cây bút chủ chốt của Tự lực văn đoàn cũng có sự chuyển hướng. Nhất Linh viết *Tối tăm* (1936), Hoàng Đạo viết phóng sự về những "cảnh bùn lầy nước đọng" nơi thôn quê. Mặt khác, năm 1937, Tự lực văn đoàn bắt đầu tặng giải thưởng văn học cho *Bỉ vỏ* của Nguyên Hồng, *Kim tiền* của Vi Huyền Đắc và sau đó cho đăng trên báo *Ngày nay* những tác phẩm hiện thực chủ nghĩa như *Con trâu, Sau luỹ tre, Những ngày thơ ấu,...*

Thạch Lam là một tài năng trẻ hình thành trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ và chắc chắn có chịu ảnh hưởng ít nhiều của phong trào. Sau khi *Những ngày thơ ấu* được giới thiệu trên tờ *Ngày nay* (1938), Thạch Lam và Nguyên Hồng đã trở thành đôi bạn thân. Thạch Lam đã có lần viết thư cho Nguyên Hồng (sau khi tờ *Người mới* của Đoàn thanh niên Dân chủ ra đời vào tháng 4 - 1939) ao ước được cùng viết ở "những cái milieu tiến bộ như chỗ các anh". Thạch Lam cũng là một trong những người đầu tiên giới thiệu Biêlinxki và Gôgôn.

Thạch Lam có tinh thần dân tộc đậm đà và một sự cảm thông chân thành đối với những người dân quê nghèo khổ (*Người đầm, Nhà mẹ Lê*). Cả một thời thơ ấu, Thạch Lam sống gần gũi bên những người mẹ nghèo

lam lũ và đông con như mẹ Lê, mẹ Đối, những người dân quê ở Hà Nam, Phủ Lý vì bị lụt lội đói kém nên phải tha phương cầu thực, kéo nhau đến kiếm ăn ở một phố huyện miền trung du. Gia đình Nhất Linh, Thạch Lam đã có lúc lâm vào cảnh túng quẫn sau khi người cha mất ở Sầm Nưa, bà mẹ tần tảo buôn bán nuôi bảy con ở phố huyện Cẩm Giàng (Hải Dương) ; cái không gian buồn tẻ, quạnh hiu sau này xuất hiện tràn đầy trong các truyện ngắn *Gió lạnh đầu mùa, Nhà mẹ Lê, Hai đứa trẻ,...* Thạch Lam viết về những người dân nghèo xóm chợ đó với một niềm cảm thương chân thành, man mác. Niềm cảm thương đó trở nên đặc biệt sâu sắc khi ông nói đến thân phận những bà mẹ, người vợ Việt Nam đảm đang, tần tảo, chịu đựng hy sinh thầm lặng trong cuộc đời cũ (*Cô hàng xén, Hai lần chết*). Một số truyện ngắn của Thạch Lam có khuynh hướng hiện thực chủ nghĩa. Kết thúc các truyện ngắn *Đói, Nhà mẹ Lê, Hai lần chết, Tối ba mươi* đau đớn quá, tàn nhẫn quá, nhưng đó là sự thật. Ở đây Thạch Lam sử dụng một bút pháp hiện thực tỉnh táo, nó không bằng lòng với bất kỳ sự tô màu mỹ học lộ liễu nào (*Dưới bóng hoàng lan*), với một cách giải quyết ảo tưởng, chủ quan nào của chủ nghĩa lãng mạn (*Bóng người xưa, Ngày mới*). Tuy khác biệt rất nhiều với hai người anh mình là Nhất Linh và Hoàng Đạo, nhưng dẫu sao Thạch Lam cũng chịu ảnh hưởng ít nhiều những khuynh hướng chính trị cải lương và khuynh hướng "nghệ thuật vị nghệ thuật" mà Tự lực văn đoàn đề xướng.

Trong những năm cuối đời, khuynh hướng tiêu cực lãng mạn ngày càng rõ dần và ta bắt đầu thấy Thạch Lam ủng hộ những quan điểm nghệ thuật của André Gide, Marcel Proust, Bergson.

Trường hợp hai anh em Thạch Lam và Nhất Linh cũng gần giống như trường hợp hai anh em Trần Tiêu và Khái Hưng. Trong khi Thạch Lam hướng về những người dân nghèo làm thuê, làm mướn ở cái phố chợ tối tàn gần ngay một huyện lỵ nhỏ vùng trung châu thì Trần Tiêu hướng hẳn về nông thôn. Ông nói lên cái ước mơ suốt đời của người nông dân là có được một con trâu cày để làm ăn mát mặt hơn (*Con trâu*, 1939). Ông đi sâu vào những phong tục lễ nghi phiền phức, tranh nhau ngôi thứ ở nông thôn của bọn hào lý, kỳ mục sâu mọt, hiếu danh

(*Sau luỹ tre*, 1937). Ông thông cảm với nỗi khổ của người đàn bà nông thôn "hết khổ vì chồng lại khổ vì con", suốt đời thầm lặng hy sinh (*Chồng con*, 1941). Trần Tiêu không có được cái phong cách hiện thực nghiêm nhặt của Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan trong khi trực tiếp miêu tả cuộc đấu tranh giai cấp gay gắt giữa nông dân và địa chủ cường hào gian ác. Nếu như bút pháp hiện thực của Thạch Lam mang màu sắc *tình cảm* thì ở Trần Tiêu, nó lại đậm đà màu sắc phong tục. Có người cho rằng người mẹ nông thôn trong *Chồng con* của Trần Tiêu hơi giống nữ nhân vật của Pearl Buck, người được Giải thưởng Nobel năm 1938, bà chứng minh rằng những phong tục nông thôn ở Á Đông có thể là chất liệu tốt cho một nền văn học tiểu thuyết. Màu sắc phong tục chỉ là đặc điểm của phong cách. Về mặt phương pháp sáng tác, những truyện vừa, tiểu thuyết của Trần Tiêu là thuộc về chủ nghĩa hiện thực.

*

* *

Trên kia đã nói, Tự lực văn đoàn đã có công lớn trong việc đổi mới nền văn học vào những năm ba mươi của thế kỷ XX, đổi mới từ những quan niệm xã hội như mối quan hệ giữa cá nhân với cộng đồng xã hội cho đến việc đẩy nhanh các thể loại văn học trên con đường hiện đại hoá, làm cho ngôn ngữ văn học trở nên trong sáng hơn, giàu có hơn. Công cuộc đổi mới đó đã diễn ra dưới những ảnh hưởng của các trào lưu văn học, triết học của phương Đông và phương Tây, nhất là của văn học Pháp.

Trong cuốn *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* của Bùi Xuân Bào (1972), trong các công trình nghiên cứu và dịch thuật của Võ Long Tê về Hàn Mặc Tử và Rimbaud[1], trong tiểu luận *Hạnh phúc trong tác phẩm Nhất Linh* (*Văn*, số 37, ngày 1 - 7 - 1965) của Đặng Tiến cũng như trong *Phong trào Thơ mới* (1966) và *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* (1974 - 1975) của Phan Cự Đệ, bạn đọc có thể thấy khá rõ ảnh hưởng của văn học Pháp với văn học lãng mạn và hiện thực phê phán Việt Nam thời kỳ 1930 - 1945.

(1) Võ Long Tê, *L'expérience poétique et l'itinéraire spirituel de Hàn Mặc Tử* (1972).

Theo Bùi Xuân Bào thì cuốn tiểu thuyết đầu tiên của Tự lực văn đoàn (*Hồn bướm mơ tiên*, 1933) đã khai thác một đề tài lãng mạn quen thuộc đối với những ai đã từng đọc Chateaubriand và Lamartine. Lan yêu Ngọc nhưng vẫn từ chối tình yêu của chàng vì một lời nguyền trước bà mẹ hấp hối, lời nguyền thốt lên trong một trường hợp hơi giống như Atala của Chateaubriand.

Atala là câu chuyện tình yêu của đôi thanh niên người Indiens ở Bắc Mỹ. Ta biết rằng Chateaubriand có sang Bắc Mỹ năm 1791 với danh nghĩa là thành viên của một đoàn thám hiểm khoa học sau đó về nước viết *Voyage en Amérique*. Chàng thanh niên Chactas rơi vào tay một bộ lạc thù địch và bị kết án tử hình. Chàng được Atala, một con chiên ngoan đạo đem lòng yêu thương. Chactas yêu nàng, khi vượt ngục đem cả nàng trốn theo. Atala cũng yêu Chactas nhưng lại từ chối tình yêu của chàng. Nàng đau khổ và cuối cùng uống thuốc độc tự tử để giữ vững lời nguyền tôn thờ "Đức mẹ Đồng trinh". Tác phẩm *Atala* (1801) muốn chứng minh sự chiến thắng vẻ vang của đạo Thiên Chúa trước sự cám dỗ của tình yêu. Có lẽ vì thế mà lúc đầu Chateaubriand, nhà lãng mạn Thiên Chúa giáo dự định xem *Atala* là một chương của *Génie du Christianisme* (1802).

Sự hy sinh tình yêu của Lan cũng giống như sự dâng mình thánh của Jocelyn. Tư tưởng chủ đạo của tập thơ *Jocelyn* (1836) của Lamartine là sự hy sinh tình yêu vì một lý tưởng tinh thần cao cả.

Trong thời kỳ đầu, văn học lãng mạn Việt Nam chịu ảnh hưởng khá rõ của Chateaubriand, Hugo, Musset, Vigny, Lamartine. Nhưng càng về sau thì dấu ấn của Baudelaire (trong thơ) và André Gide (trong văn xuôi) càng sâu đậm. *Gánh hàng hoa* (*Phong hoá*, 1933) của Khái Hưng và Nhất Linh là mối tình lãng mạn giữa một cô gái bán hoa và một văn sĩ mù. Sau đó, *Nắng thu* của Nhất Linh lại miêu tả tình yêu của một học sinh trung học với một cô gái câm mồ côi trong khung cảnh êm đềm của làng quê. Đó là đề tài gần với André Gide trong *La symphonie pastorale* (*Bản giao hưởng đồng quê*), tác phẩm miêu tả tình yêu của một giáo sĩ với một cô gái mù xinh đẹp. André Gide có ảnh hưởng sâu sắc đến văn học lãng mạn Việt Nam từ Nhất Linh, Khái Hưng đến Xuân Diệu

(*Toả nhị Kiều, Giục giã*), Lưu Trọng Lư, Hoài Thanh, Nguyễn Tuân (*Thiếu quê hương, Nguyễn*). Cái triết lý "hành động để hành động" của André Gide một thời được coi là triết lý sống của các nhân vật trong *Đôi bạn, Tiêu Sơn tráng sĩ, Thế rồi một buổi chiều,...* Nói về ảnh hưởng của André Gide đối với Nhất Linh, Đặng Tiến viết : "Trong văn nghiệp, tuy thỉnh thoảng có nhắc qua Gide, Nhất Linh chưa bao giờ bày tỏ tình cảm đặc biệt nào với Gide như với Tônxtôi, Sormeset Maugham. Nhưng Nhất Linh sang Pháp giữa giai đoạn khí hậu văn học Pháp đang thịnh hành tư trào Gidisme. Trực tiếp hay gián tiếp, Nhất Linh học được ở Gide giá trị của cảm giác, phương pháp khai thác phát triển ngũ quan để tiếp nhận, để cưỡng đoạt hương vị của trần thế. Nhất Linh học được ở Gide cách đầu tư tâm hồn vào sự phân tích, tra vấn hạnh phúc, cách bắt chợt hạnh phúc đang qua, cách đợi chờ hạnh phúc đang đến... cách thụ hưởng đến tối đa những niềm vui nhỏ bé,... Đọc *Đôi bạn, Bướm trắng, Dòng sông Thanh Thuỷ*, qua những im lặng đón chờ hạnh phúc, ta không thể không nghĩ đến *Les nourritures terrestres*[1] của Gide. Có thể đối với Nhất Linh, Gide không phải là tri kỷ, nhưng ít ra, Gide cũng là một thời đại (*Hạnh phúc trong tác phẩm Nhất Linh, Văn*, số 37, ngày 1 - 7 - 1965). Vào thời kỳ cuối của văn học lãng mạn, ngoài ảnh hưởng của Gide, trong tác phẩm của Nhất Linh và Khái Hưng, ta còn nhận ra ảnh hưởng của Anatole France, Đốtxtôiépxki, Nietzsche. Hoạ sĩ Nam (trong *Đẹp*) và anh chàng Cảnh, cử nhân luật (trong *Thanh Đức*) đều tuyên bố mình là đồ đệ của Anatole France và "cái tôn giáo khoái lạc vô tôn giáo" của ông ta.

Chúng ta cũng còn nhận thấy ảnh hưởng triết lý sức mạnh và con người hùng của Nietzsche trong *Thanh Đức* của Khái Hưng và một ít dấu vết của *Tội ác và trừng phạt* của Đốtxtôiépxki trong *Bướm trắng* của Nhất Linh.

Tự lực văn đoàn đã tiếp thụ những ảnh hưởng của cả phương Tây và phương Đông, của truyền thống văn học dân tộc để xây dựng một nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại.

---

(1) *Những món ăn trần thế.*

Những tiểu thuyết quái dị (fantastique) của Thế Lữ (*Vàng và máu*, Đời nay, 1934 ; *Trại Bồ Tùng Linh*, Đời nay, 1941) chịu ảnh hưởng của những truyện kể quái dị của Hoffmann, Edgar Poe và cả *Liêu Trai chí dị* của Bồ Tùng Linh. Đó là chưa kể những ảnh hưởng gần gũi của những phong tục và mê tín dân gian. Trong *Hồn bướm mơ tiên*, ta có thể thấy một chút ảnh hưởng của những chủ đề lãng mạn trong *Atala* của Chateaubriand và *Jocelyn* của Lamartine, hoặc lối miêu tả thiên nhiên trong *Toute une Jeunesse* của François Coppée.

Nhưng *Hồn bướm mơ tiên* lại phảng phất cái không khí của một truyện Nôm Việt Nam thế kỷ XVIII : *Quan Âm Thị Kính*. Mô típ chú tiểu Lan gần gũi với mô típ Thị Kính giả trai đi tu. Còn cái tên *Hồn bướm mơ tiên* đầy chất thơ và màu sắc triết học thì lại bắt nguồn từ câu chuyện Trang Tử mơ thấy mình hoá thành bướm. Con bướm mơ thành Trang Tử hay Trang Tử tưởng tượng mình là con bướm ? Phải chăng có hai cá thể đang tồn tại và có sự biến dạng từ cá thể này sang cá thể khác ? Câu chuyện triết học ít nhiều mang màu sắc bản thể luận này về sau còn được Nhất Linh khai thác trong *Bướm trắng* và Cung Khanh nhắc lại trong truyện ngắn *Trên Bồng Lai* (*Cách ba ngàn năm*, Đời nay, 1944). Cái tên "Hồn bướm mơ tiên" còn gắn bó với một câu chuyện được Vũ Phương Đề ghi lại trong *Công dư tiệp ký* thế kỷ XVIII. Lê Thánh Tông đã gặp một nàng tiên trong chùa và xướng hoạ thơ với nàng. Trong một bài thơ đầy cảm hứng Phật giáo, Lê Thánh Tông viết :

Gió thông đưa kệ tan niềm tục
Hồn bướm mơ tiên lẫn sự đời.

Khái Hưng mượn câu thơ của Lê Thánh Tông đặt tên cho cuốn tiểu thuyết đầu tay của mình để muốn tạo cho tác phẩm một không khí vừa thi vị, vừa đượm màu sắc tôn giáo. Mặt khác, chính Khái Hưng cũng là người sùng đạo Phật. Sau này, Trần Khánh Triệu, con trai Nhất Linh và là con nuôi Khái Hưng, kể lại : "Theo lời mẹ tôi, hồi bé, mỗi khi uất ức đau buồn chuyện gia đình, ba tôi lại vào chùa niệm Phật tụng kinh cứu khổ. Tết năm 1944, bà tôi mất ở Cổ Am, trong mấy đêm liền ba tôi đêm nào cũng thức tới khuya tụng từng pho kinh A di đà hay Địa tạng. Trong các tác phẩm của Khái Hưng, người ta vẫn thường nói có cái gì phảng phất

nhẹ nhàng của đạo Phật, điều đó thiết tưởng cũng không lấy gì làm lạ" (*Ba tôi*, *Văn*, số 22, ngày 15 - 11 - 1964). Tất nhiên Khái Hưng không phải là người hiểu biết sâu sắc giáo lý nhà Phật, có lẽ ông chỉ mượn ở tôn giáo cái không khí cho câu chuyện tình yêu chứ không định đặt vấn đề ái tình và tôn giáo như có người đã nêu lên. Ý kiến này được khẳng định trong bài viết về *Hồn bướm mơ tiên* trong *Ý văn I* (Lá Bối, Sài Gòn, 1967).

Sau khi Nhất Linh tự vẫn (7 - 7 - 1963), người ta trao đổi khá nhiều về cuốn *Bướm trắng*, một tác phẩm mà Nhất Linh rất thích.

Đặng Tiến cho rằng *Bướm trắng* có ảnh hưởng tư tưởng Lão - Trang và cái vấn đề đặt ra trong *Bướm trắng* đã bàng bạc trong các tác phẩm trước đó của Nhất Linh. Vấn đề là đi tìm hạnh phúc trong cuộc đời không Vĩnh cửu, trong giới hạn còn lại của kiếp người, vấn đề không phải chỉ riêng của Trương, một bệnh nhân ho lao sắp chết, mà của chung mọi người trên thế gian này. "Trang Chu mơ mình làm bướm thì vui làm bướm mà không biết là Chu ; đến khi biết là Chu thì vui làm Chu mà không biết mình là bướm. Trương cũng vậy, lúc biết mình sắp chết chàng không buồn, khi biết qua khỏi chết, Trương vẫn không vui, cái thản nhiên khi được tình yêu và khi mất tình yêu vẫn là một bầu trời không có màu nên không đổi sắc"[(1)]. Đặng Tiến cho rằng không phải đến *Bướm trắng*, Nhất Linh mới chịu ảnh hưởng của Lão - Trang. "Thật ra ý tưởng siêu thoát của Nhất Linh, từ đầu đã là một tư tưởng Lão - Trang đã loãng đi trong thời gian (...). Nhất Linh quan niệm hạnh phúc chỉ ở sự yên tĩnh của tâm hồn (*Hai buổi chiều vàng*). Câu này Nhất Linh viết khoảng năm 1934 và suốt đời ông, ông vẫn trung thành. Con người nghệ sĩ của Nhất Linh nghiêng về khuynh hướng thoát tục của Lão - Trang hơn là khuynh hướng nhập thế của Khổng - Mạnh và khi con người chính trị trong Nhất Linh lùi bước, khi Nhất Linh ngán ngẩm thế quyền, ước ao rời bỏ chính trường thì ông cho nhân vật cách mạng của *Dòng sông Thanh Thuỷ* ngâm thơ Tào Đường, còn chính bản thân ông thì đi tìm trong những đoá lan rừng một chút hương thơm mộng,

(1) *Hạnh phúc trong tác phẩm Nhất Linh*, *Văn*, số 37, ngày 1 - 7 - 1965.

một thoáng mơ tiên thoảng xuống trần. Giai đoạn cuối của đời ông, khuynh hướng xuất thế đã nhuốm màu sắc thần tiên của đạo giáo thời Hậu Hán"[1].

Trần Văn Nam cũng tán thành ý kiến cho rằng nhan đề *Bướm trắng* có thể mang nhiều ý nghĩa có tính cách biểu tượng. Tuy không trực tiếp tranh luận với Đặng Tiến, nhưng Trần Văn Nam cho rằng sự giải thích không nên đi quá xa, viện dẫn đến những "phạm trù triết học, những "thuyết lý văn chương thời thượng", "giải thích gán ghép bằng những kiến thức ngoại tại", không dựa chủ yếu vào nội dung tác phẩm. Trần Văn Nam cho rằng ý nghĩa tác phẩm *Bướm trắng* có thể là "sự nuối tiếc thời thanh xuân tươi đẹp, trong sáng, bởi vì có lúc Nhất Linh miêu tả một bông hoa cẩm chướng trắng bị gió làm rung động như một cánh bướm khiến cho Trương "tưởng đến một ngày chủ nhật nắng, một ngày đã xa lắm, chàng đứng nhìn những con bướm trắng bay trên một luống cải lấm tấm vàng"... nhưng *Bướm trắng* cũng có thể là biểu tượng của một tình yêu giản dị, trong sáng của Trương và Nhan, người con gái đẹp và giản dị của quê hương. "Con bướm trắng không sặc sỡ nhưng êm ái đậu trên cây cỏ của vườn xưa"[2]. Ý kiến của Trần Văn Nam đã hoàn toàn chính xác chưa, có thể còn phải bàn thêm, nhưng nó bám sát vào tác phẩm chứ không gán ghép vào *Bướm trắng* những "phạm trù triết học Đông và Tây như Lão - Trang, André Gide,... nói rằng Nhất Linh chịu ảnh hưởng Lão - Trang từ đầu sợ hơi gán ghép. *Giấc mộng Từ Lâm* trong tập truyện *Người quay tơ* (1927) mang ảnh hưởng tư tưởng Rousseau và chủ nghĩa cải lương nhiều hơn Lão - Trang. Ta đã thấy Nhất Linh tuyên bố tham gia Mặt trận Dân chủ, Nhất Linh đứng ra làm chủ tịch Hội Ánh sáng, làm Tổng thư ký Đại Việt dân chính thân Nhật. Khó có thể tìm thấy dấu vết Lão - Trang trong *Đoạn tuyệt, Đời mưa gió, Thề rồi một buổi chiều, Lạnh lùng*, v.v. Tư tưởng Lão - Trang rõ rệt nhất là thời kỳ Nhất Linh chán đời về Đà Lạt chơi phong lan, thổi kèn clarinette hoặc sau này viết *Dòng sông Thanh Thuỷ* (1960 - 1961). Ở Đà Lạt,

---

(1) *Hạnh phúc trong tác phẩm Nhất Linh, Văn*, số 37, ngày 1 - 7 - 1965.

(2) Trần Văn Nam, *Giải thích một nhan đề tiểu thuyết của Nhất Linh, Thời tập*, số 25 - 10 - 1974.

Nhất Linh đã say mê phong lan đến gần như quên hết chuyện đời, chuyện văn chương, có lúc Nhất Linh còn nói đến chuyện tu tiên. Đêm khuya, Nhất Linh bưng cả chậu hoa Thanh Ngọc vào màn để thưởng thức hương lan :

Sắc trong Thanh Ngọc hương thơm mộng
Một giấc mơ tiên thoảng xuống trần

Theo Trương Bảo Sơn, Nhất Linh còn làm bài *Tình tiên* một đêm trăng tại Vũng Tàu :

Người ơi biển rộng bao la
Chiều về, trăng mở đường hoa đón người
Lâng lâng rũ sạch bụi đời
Theo đường tiên mộng về nơi tiên bồng(1)

Trong cách hiểu tư tưởng - chủ đề của *Bướm trắng* thì Đặng Tiến và Trần Văn Nam vẫn có chỗ gặp nhau, một bên cho rằng vấn đề của *Bướm trắng* là "đi tìm một hạnh phúc trong cuộc đời không Vĩnh cửu", một bên cho là "sự nuối tiếc thời thanh xuân tươi đẹp, trong sáng". Trong bài *Đọc "Bướm trắng" của Nhất Linh* (*Tạp chí Văn học*, tháng 10 - 1996), Đỗ Đức Hiểu cũng có những ý kiến tương tự, tuy cách giải thích của ông có tầm bao quát rộng hơn : "Tiêu đề *Bướm trắng* chính là tâm hồn và cuộc đời mơ ước của Trương... Thu là "bướm trắng", là cái đẹp, là tình yêu mà Trương không bao giờ đạt tới... Chàng săn đuổi "bướm trắng", nó chập chờn đến gần, bay đi, trở lại rồi biến mất... Cái màu trắng ấy là chất ngọt dịu dàng, là gạch nối liền làn sóng ngầm trong các tiểu thuyết của Nhất Linh, là cái gì tinh khiết, trong sáng ám ảnh nhà văn (...). Có phải Nhất Linh muốn nói : "Tình yêu, cái đẹp, như con bướm trắng, trẻ thơ không bao giờ bắt được, nó luôn luôn ở phía trước con người ?

Và con người không hề nghỉ ngơi đuổi bắt cái đẹp, đó là "thân phận của nó".

Ảnh hưởng của phương Tây và phương Đông không chỉ thể hiện trong đề tài, chủ đề, triết lý sống của các nhân vật mà còn thể hiện trong cấu trúc thể loại, lối miêu tả tâm lý, miêu tả thiên nhiên,...

---

(1) *Triết lý tuyệt hảo trong cuộc đời Nhất Linh Nguyễn Tường Tam*, *Văn*, số 14 (15 - 7 - 1964).

Trong *Lời tựa* viết cho *Hồn bướm mơ tiên*, Nguyễn Bảo Sơn (tức Nhất Linh) nhận xét : "Tác giả không tả cảnh rườm rà, chỉ một vài nét chấm phá thanh đạm như những bức thuỷ hoạ của Tàu...".

Đây là bức tranh một buổi chiều tĩnh mịch phù hợp với trạng thái tình cảm của Ngọc và Lan đang yên lặng để nghe rõ hơn sự xao động của tâm hồn : "Về phía đông nam mấy trái đồi phản chiếu ánh chiều tà nhuộm một sắc da cam. Nền trời xanh nhạt lơ thơ mấy áng mây hồng. In trên cánh đồng lúa chín vàng thẫm, con cò trắng thong thả bay về phía tây, đôi cánh lờ đờ cất lên đập xuống loang loáng ánh mặt trời". Tranh mang màu sắc trữ tình lãng mạn, thiên nhiên ở đây tham dự vào đời sống nội tâm của con người. Nhưng phải chăng nghệ thuật miêu tả thiên nhiên của *Hồn bướm mơ tiên* chỉ chịu ảnh hưởng lối chấm phá của những bức tranh thuỷ mặc Trung Quốc hoặc nghiêng về sử dụng thủ pháp cách điệu hoá dành riêng cho nghệ thuật phương Đông ? Chúng ta còn thấy ảnh hưởng của phương Tây khá rõ trong đoạn kết thúc *Hồn bướm mơ tiên*. Trong tiểu thuyết *Cả một tuổi xuân* (*Toute une jeunesse*, Paris, A. Lemerre, 1890), sự trầm tư lặng lẽ của nhân vật Paul Sellery trong một khu rừng ở vùng Paris được thể hiện bằng cảnh lá thu rụng lúc hoàng hôn : "Ôi ! Thật là buồn, những kỷ niệm cũ về mùa thu với tiếng lá rụng khi mặt trời đang lặn !

Nó đã lặn hẳn, chìm vào dưới chân trời và bỗng nhiên, tất cả vắng lặng. Trong khung cảnh sầm tối của bầu trời rộng màu ngọc trai, đang lan toả một cơn rùng mình ảo não tiếp theo một ngày, vĩnh biệt. Làn hơi trắng từ thành phố đã trở thành màu xám và con sông giống như một tấm gương mờ. Lúc này, trong ánh nắng cuối cùng, những chiếc lá khô rụng xuống như một trận mưa vàng. Bây giờ đây, chúng giống như một thứ tuyết đen... Lá rụng ! Lá rụng !".

Ở *Hồn bướm mơ tiên*, cũng một chiều thu, Ngọc và Lan đứng yên lặng bên một lùm cây ven chùa, cuộc chia tay cuối cùng cũng được đánh dấu bằng cảnh lá vàng rụng đều đều từng quãng khi gió thổi đìu hiu : "Bấy giờ sắc trời dìu dịu, vạn vật như theo tiếng chuông chiều

thong thả rơi vào quãng êm đềm, tĩnh mịch. Lan đứng chắp tay tụng niệm, mắt lờ đờ nhìn xuống con đường đất quanh co lượn khúc dưới chân đồi. Gió chiều đìu hiu... Lá rụng !".

Trong hai tác phẩm đều có một nỗi buồn của nhân vật với cảnh lá rụng chiều thu nhưng sắc thái miêu tả vẫn có những chỗ khác nhau.

Trong tác phẩm của François Coppée, bức tranh mùa thu được miêu tả bằng những chi tiết và màu sắc đang chuyển hoá, nó làm nền cho nỗi buồn man mác của nhân vật. Còn trong tác phẩm của Khái Hưng thì cảm xúc nội tâm được thể hiện bằng vài nét chấm phá (sắc trời dìu dịu, tiếng chuông chiều thong thả rơi vào cõi hư vô, vĩnh cửu), phản ánh sự êm dịu trong tâm hồn hai nhân vật Ngọc và Lan.

Nhờ tiếp thu được những ảnh hưởng của nền văn học hiện đại phương Tây, Tự lực văn đoàn đã đẩy các thể loại như báo chí, tiểu thuyết, thơ, kịch, truyện ngắn tiến lên một bước về phía trước. Về phương diện văn học sử, Nhất Linh và Khái Hưng đã có những đóng góp quan trọng trong việc xây dựng một nền tiểu thuyết hiện đại. Trước năm 1930, Nhất Linh, Hồ Biểu Chánh, Trọng Khiêm đang băn khoăn, tìm tòi phương hướng cho nền văn xuôi mới. Người ta đang phân vân không biết là nên bắt chước tiểu thuyết chương hồi theo kiểu *Tam quốc*, *Thuỷ hử*, *Hoàng Lê nhất thống chí* hay là nên viết theo tiểu thuyết hiện đại phương Tây. Cho nên ta thấy trong *Người quay tơ* (1927) có những truyện viết theo bút pháp *Sống chết mặc bay* của Phạm Duy Tốn (*Nó lệ*), có truyện dịch của Nhật Bản, có truyện dịch của L. Tônxtôi và có truyện mang cái triết lý của Rousseau (*Giấc mộng Từ Lâm*).

Trước đó, *Nho phong* (1926), về cơ bản vẫn nằm trong khuôn khổ của tiểu thuyết truyền thống. Vẫn là cái chủ đề thân phận con gái "ba chìm, bảy nổi, chín lênh đênh", tình duyên ngang trái, lưu lạc nơi đất khách quê người. Vẫn giữ nhiều yếu tố của lối kết cấu theo trình tự thời gian và lối kết thúc có hậu với một quả hạnh phúc vẹn tròn : Lệ Nương lấy Dương Văn và chàng đậu thủ khoa ! Và ta có thể bắt gặp trong *Nho phong* nhiều mô típ của *Truyện Kiều*. Cảnh Dương Văn sang thăm lại

ngôi nhà cũ đã bỏ vắng khi Lệ Nương về ở với chú hơi giống cảnh Kim Trọng trở lại vườn Thuý sau nửa năm cư tang ở Liêu Dương. Mô típ Dương Văn bị vu oan hơi giống truyện Vương Ông bị thằng bán tơ vu oan. Cảnh Lệ Nương trốn khỏi nhà chú ra đi giữa đêm khuya, trăng mùa đông mờ mờ, gió rét, thân gái một mình trên cánh đồng rộng mênh mông... hơi giống cảnh Kiều trốn khỏi nhà Hoạn Thư, cũng "Canh khuya thân gái dặm trường" giữa một vùng "Mịt mù dặm cát đồi cây",...

Từ *Nho phong, Người quay tơ* đến *Đoạn tuyệt* là một sự đổi mới hết sức quan trọng của Nhất Linh. Đến *Hồn bướm mơ tiên, Đoạn tuyệt, Đời mưa gió, Đôi bạn,...* các nhà văn Tự lực văn đoàn đã thấy rõ cần phải xây dựng một nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại với một phong cách viết mới mẻ và sáng tạo. Từ năm 1933 trở về sau, hầu hết các cuốn tiểu thuyết của Nhất Linh và Khái Hưng đều kết cấu theo quy luật tâm lý chứ không theo trình tự thời gian như tiểu thuyết chương hồi. Diễn biến tâm lý của các nhân vật trong *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt, Đôi bạn* đã phức tạp, tinh tế hơn nhiều so với những nét tâm lý còn đơn giản trong *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách (tuy vào năm 1925, Hoàng Ngọc Phách đã thực hiện một bước cách tân mạnh mẽ nhất so với các nhà văn đương thời). *Đoạn tuyệt, Đôi bạn* đã nghiêng hẳn về khuynh hướng hiện đại và chịu ảnh hưởng của lối viết phương Tây. Tuy nhiên thời kỳ này, các nhà văn Tự lực văn đoàn không bắt chước phương Tây một cách máy móc và thiếu sáng tạo như *Kim Anh lệ sử* của Trọng Khiêm và *Ngọn cỏ gió đùa* của Hồ Biểu Chánh. Các nhà tiểu thuyết đã kết hợp cái tinh hoa của phương Tây (chủ yếu là văn học Pháp) với những thành tựu của truyền thống văn học dân tộc. Viết *Tiêu Sơn tráng sĩ*, Khái Hưng đã dựa vào *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Sơ kính tân trang*. *Tiêu Sơn tráng sĩ* lại còn phảng phất cái không khí nghĩa hiệp của những tiểu thuyết chương hồi Trung Quốc như *Tam quốc, Thuỷ hử*. Đó là chưa nói đến ảnh hưởng của *Ba người ngự lâm pháo thủ* của Alexandre Dumas. Khái Hưng đã khéo kết hợp những ảnh hưởng của Đông và Tây để xây dựng một cuốn tiểu thuyết "anh hùng nghĩa sĩ" sử dụng một số mô típ gần gũi với truyền thống. Hình ảnh Minh Nguyệt, cô cả Đạm hiện lên ở phần đầu tác phẩm *Đoạn tuyệt* làm ta liên tưởng đến mô típ Đạm Tiên trong *Truyện Kiều*,

nhưng một bên là tiền kiếp, là số mệnh báo trước, còn một bên là lời cảnh báo, ngọn đèn đỏ ở ngã ba, ngã bảy đường đời. *Đoạn tuyệt* dường như cũng kết thúc có hậu, nhưng đây chỉ là một khả năng hướng tới chứ không phải là sự chấm dứt hành động một cách viên mãn với quả hạnh phúc vẹn tròn, với sự xếp đặt, bố trí theo khuynh hướng lý tưởng hoá.

Nhìn chung, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn vẫn có kết cấu và cốt truyện chặt chẽ, lối kể chuyện hấp dẫn, duyên dáng, ngôn ngữ trong sáng, trang nhã, gợi cảm và giàu chất thơ, những đoạn tả thiên nhiên đất nước đậm đà màu sắc dân tộc, những dòng tâm lý tinh tế xen kẽ với độc thoại, đối thoại rất sinh động.

So với những tiểu thuyết trước năm 1930, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn đã đi sâu hơn nhiều vào thế giới nội tâm phong phú của con người. Các nhà tiểu thuyết đã có ý thức vận dụng khoa phân tâm học để phân tích tâm lý của các lớp người ở những lứa tuổi khác nhau. Các nhà văn đặc biệt thành công khi miêu tả tâm lý của phụ nữ, của các bà mẹ chồng phong kiến, nhất là của lớp thanh niên tiểu tư sản đang tuổi yêu đương mơ mộng. Ngòi bút của Nhất Linh rất có tài miêu tả những mối tình đầu trong sáng, đượm chút ngập ngừng e thẹn, kín đáo và ý nhị. Nhất Linh không tạo sự hấp dẫn bằng cốt truyện mà bằng những *cảm xúc tinh tế*, những *diễn biến tâm lý* của thanh niên buổi đầu hò hẹn. Có thể nói *Đôi bạn* chủ yếu là "một bản tình ca không lời"[(1)]. Mùi hương hoa khế diễn tả một cách kín đáo tâm hồn Dũng lúc đứng một mình bên cạnh Loan, sung sướng vì những buổi ban đầu gặp gỡ. "Mùi hoa khế đưa thoảng qua, thơm nhẹ quá nên Dũng tưởng như không phải là hương thơm của một thứ hoa nữa. Đó là một thứ hương vị lạ để đánh dấu một khoảng thời khắc đã qua trong cuộc đời : Dũng thấy trước rằng độ mươi năm sau thứ hương đó sẽ gợi chàng nhớ đến bây giờ, nhớ đến cái phút chàng đương đứng cạnh Loan ở đây. Cái phút không có gì lạ ấy chàng thấy nó sẽ ghi mãi trong lòng chàng cũng như hương thơm hoa khế hết mùa này sang mùa khác thơm mãi trong vườn cũ"...

---

(1) Verlaine, *Romance sans paroles* (1874).

Trong tiểu thuyết của Nhất Linh, tình yêu ít được thổ lộ bằng lời mà chủ yếu được diễn tả bằng đôi mắt, cửa sổ của tâm hồn. Nhất Linh đã viết những trang hay nhất trong *Đôi bạn* khi miêu tả những cảnh tỏ tình im lặng bằng đôi mắt đắm đuối : "Ánh nắng trên lá thông loé ra thành những ngôi sao ; tiếng thông reo nghe như tiếng biển xa đều đều không ngớt. Dũng có cái cảm tưởng rằng cái tiếng ấy đã có từ đời kiếp nào rồi nhưng đến nay còn vương lại trong lá thông.

Không nghe tiếng Loan và Thảo nói chuyện nữa, Dũng nghiêng mặt quay về phía hai người. Chàng thấp thoáng thấy hai con mắt đen láy của Loan. Thấy Dũng bắt gặp mình đang nhìn trộm, Loan vội nhắm mắt lại và làm như ngủ ; song biết là Dũng đã nhìn thấy rồi, nàng lại vội mở mắt ra rồi qua những ngọn lá cỏ rung động trước gió, hai người yên lặng nhìn nhau... Tình yêu hai người vốn có từ trước nhưng sao cái phút đầu tiên tỏ ra cho nhau biết ấy lại quan trọng đến thế ; không có cái gì cả mà sao Dũng lại thấy một sự thay đổi to tát trong đời, hình như tấm ái tình của chàng với Loan chỉ mới có thực, bắt đầu từ phút vừa qua.

Quả tim chàng đập mạnh nhưng trong lòng chàng thốt nhiên yên tĩnh lạ thường. Khoảng trời giữa chàng và Loan hình như không có màu nữa, cao lên và rộng mênh mông ; chắc không bao giờ Dũng quên được hình dáng một đám mây trắng lúc đó, đương thong thả bay ngang qua, một sự hiển hiện sáng đẹp, linh động trôi êm nhẹ trong sự yên tĩnh của bầu trời và lòng chàng...".

Sau này trong cuốn *Viết và đọc tiểu thuyết* (1961), Nhất Linh đã trích lại toàn bộ đoạn văn trên. Ông thấy bằng lòng vì những câu văn giản dị và trong sáng đó đã diễn tả đúng *những cảm giác* trong giây phút thần tiên "của đôi bạn vẫn yêu nhau từ lâu nhưng lần đầu tiên dám lặng lẽ tỏ ra cho nhau biết". Trong đoạn văn trên, thiên nhiên được sử dụng như một cái "nền", một cái "bè" chở chúng ta đi vào những cảm xúc vừa mênh mông, dào dạt lại vừa êm dịu, ngọt ngào trong tâm hồn Dũng. Thiên nhiên, ngoại cảnh đã góp phần gây không khí, màu sắc vào giọng điệu truyện. Mặt khác, những hình ảnh thiên nhiên ở đây còn có một ý nghĩa tượng trưng. Bầu trời cao lồng lộng, đám mây trắng nhẹ nhàng trôi

cũng như tiếng thông reo đều trong gió,... là những hình ảnh tượng trưng cho mối tình trong sáng, êm đềm của họ, đồng thời cũng tượng trưng cho nhịp đập muôn đời của sự sống.

Rất có thể cái bầu trời cao, trong xanh với một đám mây trắng nhẹ nhàng trôi đã bắt nguồn từ cái mô típ "bầu trời - mặt đất" trong tác phẩm của L. Tônxtôi. Mặt đất tượng trưng cho đẳng cấp quý tộc Pêtécbua, một cái gì trì trệ, bảo thủ và khép kín, còn bầu trời là lý tưởng cao đẹp, là "cái biển cả nhân dân" mà Andrây, P. Bêdukhốp đang vươn tới. Khi Andrây nhìn thấy bầu trời cao trong xanh là lúc chàng tiếp cận với lý tưởng. Cũng như vậy, Lêvin nằm ngủ ngoài đồng cỏ, nhìn lên một bầu trời đêm đầy sao chi chít, thì sáng hôm sau chàng đã gặp Kítty, niềm hạnh phúc của đời chàng.

Từ các tiểu thuyết mang các luận đề xã hội (*Đoạn tuyệt, Lạnh lùng, Nửa chừng xuân,...*), Tự lực văn đoàn có khuynh hướng chuyển dần sang truyện và tiểu thuyết tâm lý (*Hạnh* (1938) của Khái Hưng, *Đôi bạn* (1939), *Bướm trắng* (1940) của Nhất Linh, *Sợi tóc* (1942) của Thạch Lam,...). Cốt truyện của *Đoạn tuyệt, Nửa chừng xuân, Thừa tự* còn mở ra đến xã hội, nhưng cốt truyện của *Đôi bạn, Bướm trắng,...* thì có khuynh hướng thu vào những vòng tròn tâm lý hướng tâm. Trong những cuốn tiểu thuyết hiện thực, đặc biệt là những tiểu thuyết sử thi (*Chiến tranh và hoà bình*), biện chứng pháp tâm hồn của nhân vật gắn liền với biện chứng pháp lịch sử và sự vận động tâm lý thường theo hướng *ly tâm*. Trong *Đôi bạn, Bướm trắng*, dòng suy nghĩ và tình cảm con người vận động đôi khi chỉ là sự liên tưởng tới một hình ảnh thiên nhiên ở bên ngoài. Một cánh buồm nâu với một ít nắng vàng nhạt rung động trong gió gợi đến chuyện ra đi, một cánh bướm trắng gợi lên hình ảnh người yêu mặc áo trắng, một bến đò trong mưa với mấy cái quán tiều tuỵ, xơ xác làm Dũng nghĩ đến kiếp sống tù đọng của những con người cô đơn, buồn tủi,... Thiên nhiên, ngoại giới chỉ là cái có, thế giới nội tâm, thế giới cảm giác, thế giới tiềm thức mới là chủ thể, ngoại giới đang bị tan biến đi, nhoè dần đi trong cảm giác. Nhân vật của Nhất Linh mở rộng năm giác quan để khám phá thiên nhiên, hưởng thụ thiên nhiên. Thiên nhiên như bị hoà tan trong cảm giác : "Ánh sáng phải sắp sửa không còn

là ánh sáng nữa, mùi hương phải mơ hồ như không phải là mùi hương nữa, tiếng sáo phải quên mất xuất xứ của nó ; không gian phải loang ra, phải tan đi, phải mờ dần để không còn là một không gian nữa mà trở thành sự hoà hợp dìu dặt giữa nội tâm và ngoại giới...".

"Mùi hoa khế đưa thoảng qua, thơm nhẹ quá nên Dũng tưởng như không phải là hương của một thứ hoa nữa" (*Đôi bạn*).

Phải, đó chỉ là niềm vui của một tâm hồn tan ra trong trời đất và đậu lại trên một cánh hoa, không phải hương hoa khế, hay hương tóc Loan hay hương buổi chiều mà chỉ là hơi thở của tâm hồn dừng lại giữa biên giới của thực tế và hư vô...

"Tâm hồn Nhất Linh giao thoa giữa trăm ngàn mùi hương (...). Hương là cái bản chất thực tế nhưng của một thực tế không còn cụ thể nữa mà đang vượt cụ thể để trở thành trừu tượng. Hương là cái bản chất của ngoại giới nhưng của một ngoại giới không còn vị trí nữa, mà đang tan thành cảm giác"(Đặng Tiến - *Hạnh phúc trong tác phẩm của Nhất Linh*). Trong tác phẩm Nhất Linh, mùi hương di chuyển từ hình thể này sang hình thể khác và giác quan cũng đi từ cảm giác này sang cảm giác khác : "Những bó lúa mới gặt về để ngổn ngang một góc sân, gió thổi bụi lúa bay toả lên rồi tan dần đi trong không khí lạnh. Mùi thơm tựa *như* mùi cốm non phảng phất lẫn với bụi, với gió, với ánh nắng".

Đặng Tiến phát hiện ra trong những đoạn miêu tả thiên nhiên, ngoại giới của Nhất Linh có một chữ *như*, chữ *như* chìa khoá vào không gian nghệ thuật Nhất Linh, chữ *như* làm môi giới giữa sắc và không, giữa thực tế và cảm giác, giữa ngoại giới và nội tâm. Đặng Tiến viết tiếp : "Nhân vật Nhất Linh sống trong không gian không phải của ngoại giới mà trong không gian của nội tâm : Dũng sống không phải trong mùa thu trước mắt mà trong mùa thu chưa tới của lòng chàng, một mùa thu đã đi qua, một mùa thu chưa tới và có thể không bao giờ có trong trời đất..." (*Hạnh phúc trong tác phẩm của Nhất Linh*). Có thể nói, nhân vật Nhất Linh chiếm lĩnh thiên nhiên, ngoại giới bằng cảm giác, đồng hoá thiên nhiên trong cảm giác, trong một thế giới nội tâm phong phú và tinh tế.

Trong tiểu thuyết của Nhất Linh, dòng tâm lý của các nhân vật phát triển cũng là nhờ sự vận động của những kỷ niệm, hồi ức, liên tưởng. Những kỷ niệm liên tưởng này sẽ gây thành một phản ứng dây chuyền làm cho dòng nội tâm trôi chảy không ngừng và chính cái đó tạo nên chiều sâu tâm lý nhân vật. Sự chồng chất về *lượng* của những hồi ức, những kỷ niệm cũng có thể tạo nên một sự chuyển biến về *chất* đưa đến những tình cảm mới. Đó là lần Dũng đi chơi với Loan ở Hà Nội một đêm trăng : "Ánh trăng đang mờ bỗng sáng hẳn lên. Gió đưa tà áo Loan khẽ chạm vào tay khiến Dũng sực nghĩ mình đi sát gần bên Loan quá. Chàng bỗng nhớ đến hôm lễ thọ và cái mơ ước được đi chơi với Loan trong vườn cỏ thơm, gió đưa tà áo phơ phất chạm vào tay êm như một cánh bướm... Dũng không dám quay mặt nhìn Loan : chàng chỉ thấy bên chàng có một bóng trắng hoạt động, nhẹ và thơm, lúc sáng hẳn lên dưới ánh trăng, lúc mờ đi trong bóng cây... Quả tim chàng đập mạnh. Chàng như trông thấy trước mặt bàn tay hơi run run của Loan hôm nào, cời những quả đậu non trong rá, chàng nhớ đến cái cảm tưởng ngất ngây được thấy đôi môi Loan mềm và thơm như hai cánh hoa hồng : bao nhiêu thèm muốn ngấm ngầm bấy lâu nay một phút rạo rực trỗi dậy...". Những hồi ức, những liên tưởng cũng góp phần mở rộng *không gian nghệ thuật* của câu chuyện, đưa người đọc đến những vùng trời xa lạ khác nhau : "Dũng nhìn lên mặt trăng cao mà tròn khuất sau lá cây. Ở thành phố nên Dũng thấy mặt trăng có vẻ buồn bã như đương nhớ những quãng đường rộng rãi ở các vùng quê xa xôi, nhớ những con đường vắng, gió thổi cát bay lên trắng mờ mờ như làn sương. Nhớ những con đom đóm bay qua ao bèo, lúc tắt, lúc sáng như những ngôi sao lạc biết thổn thức...".

Những hồi tưởng mở rộng *thời gian nghệ thuật* của câu chuyện, rọi một ánh sáng mới vào quá vãng xa xăm và bỗng nhiên làm thay đổi cảm xúc người đọc. Một đêm Trương tỉnh dậy và bỗng nhiên nhớ lại những kỷ niệm êm đẹp thời thơ ấu : "Ngoài đường có tiếng lăn lạch cạch của một chiếc xe bò đi qua. Trương đoán là một chiếc xe chở rau ở ngoại ô lên chợ sớm. Lòng chàng lắng xuống và từ thời đĩ vãng xa xôi nổi lên

một hình ảnh yêu quý của tuổi thơ trong sáng : khu vườn rau của mẹ chàng với những luống rau diếp xanh thẫm, những luống thì là lá nhỏ như sương mù và hôm nào trời nắng, những mầm đậu hoà lan tươi non nhú lên qua lần rơm ủ dột. Rồi đến khi luống đậu nở hoa trắng có những con bướm rất xinh ở đâu bay về..." (*Bướm trắng*).

Bùi Xuân Bào trong cuốn *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại* cho rằng nghệ thuật của *Bướm trắng* đã đạt đến sự hoàn mỹ. Nhất Linh đã hoàn thiện những thủ pháp nghiên cứu thế giới bên trong, ông không chỉ chú ý đến lĩnh vực ý thức mà còn khai thác những vận động tiềm thức của tâm hồn. Hình thức tự sự mà ông dùng một cách thoải mái và chủ động là *độc thoại nội tâm*, không phải cách làm của những bậc thầy tâm lý học nội quan (psychologic instrospective) hiện đại như Marcel Proust và Jame Joyce, những người thích sử dụng lối phân tích vi phân (analyse infinitésimale) cái tâm lý bên trong mà là lối độc thoại mà Đốtxtôiépxki đã dùng. Bùi Xuân Bào khẳng định là bước chuyển biến nghệ thuật của Nhất Linh trong *Bướm trắng* có chịu ảnh hưởng *Tội ác và trừng phạt*. Sự đắn đo của Trương lúc thụt két, sức hấp dẫn ma quái của ánh thép ở cái tủ sắt làm ta nhớ lại cuộc đấu tranh nội tâm của Raxkônnhicốp trước cái chết của mụ già cho vay nặng lãi và cầm đồ Êlêna Ivanôva ở Pêtécbua. (Nhìn chung, cuốn tiểu thuyết cuối cùng của Nhất Linh có một bình diện phụ (arrière plan) mang tính chất siêu hình và tôn giáo, ảnh hưởng vài chương của *Tội ác và trừng phạt* của Đốtxtôiépxki).

Trong một số trang, Nhất Linh đã đi xa không chỉ trong lĩnh vực tâm lý học yêu đương mà cả trong sự miêu tả tâm hồn nhân loại nói chung. Tình yêu của Trương đối với Thu đã vượt qua lĩnh vực trái tim trong nghĩa bình thường của từ đó và mang một tầm vóc siêu hình hay tôn giáo của con người. Trương quan niệm tình yêu là một cái gì ở trên những quan hệ giữa người và người, những quy ước xã hội, những ràng buộc luân lý. Tình yêu đối với Trương có lúc đã mang màu sắc Vĩnh cửu..."[1].

(1) Bùi Xuân Bào, *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại*, tr. 371 - 372.

Đọc *Bướm trắng* của Nhất Linh, Đỗ Đức Hiểu cho rằng *Bướm trắng* không phải là một cuốn "tiểu thuyết tâm lý" như *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách, *Tố Tâm* là "tâm lý cổ điển", "tâm lý trên mặt phẳng" (psychologie plane)... Nhân vật có "tính cách" của nó ; người kể chuyện phân tích tính cách ấy và nhân vật bị động dưới ngòi bút mổ xẻ của người kể chuyện. Ở thế kỷ XX, con người "nhất phiến" đã chết. Với Stendhal trong *Đỏ và đen*, *Tu viện thành Parme*, với Flaubert trong *Bà Bovary*, với Đốtxtôiépxki trong *Tội ác và trừng phạt* chẳng hạn, nhân vật không có tính cách định hình sẵn : nó chủ động biến đổi, nó tự xây dựng từng bước, nó tự hình thành dần, từ trang này sang trang khác. Người kể chuyện để ngòi bút của mình "phiêu lưu" với cuộc sống tâm linh nhân vật.

Có thể nói nhân vật Trương trong *Bướm trắng* được Nhất Linh xây dựng như vậy : ông hiện đại hoá tiểu thuyết Việt Nam lúc đương thời, ở đây nhà văn sử dụng cả phần tâm lý, cả bản năng, cả linh cảm, tiềm thức, vô thức, nhà văn pha trộn quá khứ, hiện tại, tương lai trong một phút giây" (*Tạp chí Văn học*, số 10 - 1996, tr. 6, 7).

Không phải ngẫu nhiên mà Nhất Linh tập trung đi sâu vào tâm lý nhân vật. Nhân vật của Khái Hưng ở thời kỳ đầu yêu đời, lạc quan, tôn thờ những tình yêu cao thượng và sự hy sinh cao thượng, thích mơ mộng lãng mạn và có khi đạt đến mục đích một cách dễ dàng. Còn nhân vật của Nhất Linh thường trải qua những cơn khủng hoảng về tinh thần (Dũng, Doãn, Trương), họ đau khổ dằn vặt trên con đường đuổi theo một lý tưởng hoặc tìm kiếm hạnh phúc cá nhân. Nhất Linh đi sâu vào những bi kịch, những mâu thuẫn trong tâm hồn nhân vật, mâu thuẫn giữa cá nhân và gia đình, tình yêu và bổn phận, chí hướng và hoàn cảnh, lòng ham sống và bệnh hoạn, truỵ lạc và nhân phẩm.

Truyện và tiểu thuyết của Nhất Linh thường mang tính chất luận đề (*Đôi bạn*, *Đoạn tuyệt*, *Lạnh lùng*, *Thế rồi một buổi chiều*,...).

Các nhân vật thường có những vấn đề riêng, những băn khoăn đau khổ riêng. Nhất Linh ký thác tâm sự của mình vào nhân vật nên trong tiểu thuyết luận đề của ông thường có một cái tôi chân thành và cảm động. Đời của Dũng, Thái, Trúc, Tạo, Cận,... cũng là một phần đời của

Nhất Linh, là những mặt khác nhau của tính cách Nhất Linh, là tâm sự thầm kín của Nhất Linh : "Những nỗi đau khổ, băn khoăn của tôi cũng là những nỗi đau khổ băn khoăn của các anh, của các bạn chúng ta. Đời bọn ta, một bọn sống ở trong một xã hội đương thay đổi có những nỗi khổ chung mà, oái oăm thật, những nỗi đau khổ ấy lại là những nỗi vui độc nhất của chúng ta bấy lâu"... (*Nhặt lá bàng, Đôi bạn*). Nhờ sự gắn bó máu thịt giữa hình tượng và luận đề, sự kết hợp khá nhuần nhị những phán đoán của trí tuệ với những rung cảm của tâm hồn nên tiểu thuyết của Nhất Linh nâng cao được ý nghĩa xã hội và sức khái quát của tác phẩm mà vẫn không rơi vào tình trạng minh hoạ một cách khô khan, công thức. Tuy nhiên cái ý định dùng tiểu thuyết để chứng minh cho luận đề định trước đôi khi đã làm hại cho sự sáng tạo nghệ thuật của Nhất Linh. Sai lầm này "đã làm cho tôi viết hai cuốn *Đoạn tuyệt* và *Hai vẻ đẹp* (kể cả *Lạnh lùng* nữa) kém hay, nếu tôi có cái ý định chính viết hay thì hai truyện ấy cũng vẫn là hai truyện luận đề, cốt truyện có lẽ cũng vẫn thế, nhưng tôi sẽ tìm kiếm nhiều chi tiết hay hơn, cố viết cho đúng tâm lý hơn, cho những nhân vật linh hoạt hơn. Sau hai mươi năm, giở *Đoạn tuyệt* đọc lại, tôi thấy chỉ có một vài đoạn tả mẹ chồng, nàng dâu có đôi chút giá trị, còn những cái về xung đột mới, cũ (ý định chính của tôi) như việc Loan dọn nhà đi không mang bát hương, Loan đẻ con trai, cãi lời của trạng sư, v.v. thì đến nay chẳng còn gì là hay nữa"[1]. Trong các tiểu thuyết *Đoạn tuyệt, Hai vẻ đẹp, Lạnh lùng,* Nhất Linh chú ý quá nhiều đến những chi tiết nào có lợi cho luận đề, đôi khi "chỉ coi nhân vật như những quân cờ để đánh một ván bài"[2].

Những ảo tưởng lãng mạn mang màu sắc duy tâm chủ quan cũng hạn chế những thành công của Khái Hưng, nhất là nghệ thuật xây dựng nhân vật trong tiểu thuyết.

Vũ Ngọc Phan cũng như Bùi Xuân Bào đều cho rằng trong lĩnh vực truyện ngắn dường như Khái Hưng thành công hơn so với tiểu thuyết. Thật ra những nhược điểm nói trên cũng bộc lộ trong cả truyện ngắn. Nhưng trong truyện ngắn, do đặc điểm thể loại, Khái Hưng chỉ khai thác

(1), (2) Nhất Linh, *Viết và đọc tiểu thuyết*, NXB Đời nay, Sài Gòn, 1961, tr. 17, 18.

một *khoảnh khắc* trong cuộc đời nhân vật. Còn trong tiểu thuyết, nhà văn miêu tả nhân vật trong *cả quá trình phát triển*, nên những quan niệm ảo tưởng, lãng mạn, lối kết thúc theo một lý tưởng chủ quan, duy tâm dễ làm cho ta nhận thấy rõ hơn tình trạng gấp khúc, gẫy vỡ trong tính cách nhân vật. Dẫu sao thì trong lĩnh vực truyện ngắn, Khái Hưng đã có nhiều truyện hay. Có truyện được Vũ Ngọc Phan khen là "tuyệt hay" (*Anh phải sống, Dọc đường gió bụi, Đợi chờ, Đào mơ, Điếu thuốc lá, Đồng xu,...*). Đóng góp chủ yếu của Tự lực văn đoàn trong thể loại truyện ngắn thì phải kể đến Thạch Lam với các tập *Gió đầu mùa* (1937), *Nắng trong vườn* (1939), *Sợi tóc* (1942).

Truyện ngắn của Thạch Lam đậm đà màu sắc, hương vị dân tộc và những vẻ đẹp khác nhau của quê hương. "Thạch Lam ở nhà tranh, thích dùng những đồ đạc đơn sơ, mộc mạc ; ghế mây, giường gỗ, phên trúc, mành tre. Thạch Lam hứng chí như vừa viết xong một tác phẩm hay khi được một cái tủ tre ghép giản dị hay một cái bát sành da lươn cũ kỹ mà chỉ Thạch Lam mới biết vẻ đẹp thanh tú hay khoẻ mạnh,... Bày tỏ cho những người vong bản biết đến vẻ đẹp của sông núi rất xa xưa và rất mới, đến cái quý của đất nước giàu có và phì nhiêu. Cái dụng tâm của Thạch Lam thực có một ý nghĩa chí thành đáng kính mộ vậy" (Huyền Kiêu)[1]. Trong truyện ngắn, Thạch Lam có biệt tài miêu tả những màu sắc, đường nét và mùi vị của quê hương : từ mùi quen của đất màu, mùi bèo ở dưới ao, mùi rạ ẩm ướt và mùi phân trâu nồng ấm đến tiếng lá tre khô xào xạc, tiếng gió thổi qua đồng trống những buổi chiều đông rét mướt, tiếng trống thu không của huyện đường bị nhoè đi vào bóng tối của một vùng quê mênh mông.

Thạch Lam viết nhiều về những hồi ức và kỷ niệm, nhất là những kỷ niệm thời thơ ấu. Phân tâm học hiện đại coi tuổi thơ là vương quốc của mọi nguyên nhân (l' enfance c'est le royaume des causes). Tuổi thơ để lại những ấn tượng nguyên thuỷ ám ảnh suốt cuộc đời nhà văn, tuổi thơ là tất cả, là nguyên nhân quyết định quá trình phát triển sau này của tính cách nhà văn. Người ta đã bỏ qua những ảnh hưởng của gia đình, học đường,

---

(1) Huyền Kiêu, *Thạch Lam, Thanh nghị*, số 39, ngày 16 - 6 - 1943, tr. 18.

xã hội trong quá trình hình thành tính cách một con người. Nhưng rõ ràng là qua sự chọn lọc và đào thải của thời gian, những kỷ niệm, những cảm giác từ tuổi ấu thơ còn lại đến bây giờ, phải là những gì thật sự lắng đọng, mạnh mẽ và sâu sắc đến mức có thể đi mãi với ta trong suốt cuộc đời. Thời gian như một cái bình lọc kỳ diệu, nó chỉ để lại trong tâm hồn đa cảm và tinh tế của Thạch Lam những chi tiết điển hình, những cảm giác sâu lắng, những ấn tượng không thể phai mờ. Truyện ngắn viết về kỷ niệm ấu thơ của Thạch Lam làm ta xúc động chính là vì như thế. Những kỷ niệm về cái phố huyện Cẩm Giàng bên cạnh đường xe lửa với cái xóm chợ của những người dân nghèo là chất liệu của ba truyện ngắn *Nhà mẹ Lê, Gió lạnh đầu mùa, Hai đứa trẻ*. *Hai đứa trẻ* hấp dẫn chúng ta bằng một tâm hồn nhạy cảm và một nghệ thuật truyện ngắn khá điêu luyện. Trong cái cảnh chìm chìm nhạt nhạt của một vùng quê vắng lặng, đêm nào cũng có một đoàn tàu đi qua, mang theo những luồng ánh sáng mạnh quét vào hai bên và tiếng ồn ào làm xáo động cả một phố huyện yên tĩnh. Đoàn tàu như mang đến một thế giới đầy ánh sáng lấp lánh khác hẳn với cái vầng sáng tù mù của mấy ngọn đèn quanh quất nơi phố vắng của một huyện nhỏ. Một chút ánh sáng rực rỡ ở một thế giới xa xăm, những ước mơ của hai đứa trẻ vụt đến và đi qua, phố huyện lại chìm sâu vào bóng tối hiu quạnh của một vùng quê mênh mông. Thạch Lam viết truyện với một nghệ thuật tinh tế, nhất là việc sử dụng tương phản và hài hoà giữa các âm thanh, giữa các vùng ánh sáng. Câu chuyện để lại trong tâm hồn ta những dư vị đằm thắm của quê hương và một sự cảm thương man mác những cuộc đời thầm lặng như những chấm sáng lù mù bị nhoè đi trong bóng tối dày đặc của một vùng quê tù đọng,...

Thạch Lam ít sử dụng đến những cốt truyện giàu hành động và kịch tính. Truyện ngắn của Thạch Lam tác động sâu vào lĩnh vực tâm lý và tình cảm của người đọc. Ngòi bút Thạch Lam đi sâu vào thế giới bên trong của tâm hồn con người, đặc biệt là thế giới của những ấn tượng và cảm giác. Một cảm giác mát lạnh trùm lên hai vai của một con người lâu ngày về thăm quê, từ trong nắng đi vào bóng râm của hàng tre ven đường làng. Cảm giác về một "cái gì dịu ngọt chăng tơ ở đâu đây" trong

tâm hồn đôi trai gái lần đầu hò hẹn trong khu vườn lá đẫm sương đêm và mùi hương lan thoang thoảng trong gió. Cái rung động khe khẽ như một cánh bướm non của một người cha trông đứa con đầu mới sinh nằm ngủ yên lành trong nôi,... Sự phân tích tâm lý và cảm giác lên đến chỗ tế vi nhất trong truyện *Sợi tóc*. Một chàng trai định đánh cắp ví tiền của bạn rồi thốt nhiên đem giả trở lại cái áo với cả ví tiền dày cộm. Cái ranh giới giữa cái thiện và cái ác lúc đó không phải là những lý lẽ về lương tâm và danh dự mà chỉ là "một sợi tóc nhỏ, một chút gì đó, chia địa giới của hai bên". Vượt qua được cơn bão táp tâm hồn trong phút giây căng thẳng đó để trở về với cái nhân phẩm của một con người lương thiện, chàng trai cảm thấy "tâm trí tôi dãn ra, như một cây tre uốn cong trở lại cái thẳng thắn lúc thường. Tôi cảm thấy một cái thú khoái lạc kỳ dị, khe khẽ và thầm lặng rung động trong người, có lẽ là cái khoái lạc bị cám dỗ. Và một mối tiếc ngấm ngầm, tôi không tự thú cho tôi biết và cũng cố ý không nghĩ đến, khiến cho cái cảm giác ấy của tâm hồn tôi thêm một vẻ rờn rợn và sâu sắc".

Sự cảm thông chân thành đối với những người dân quê nghèo khổ, tinh thần dân tộc đậm đà và sâu sắc, nghệ thuật phân tích một cách tinh tế thế giới nội tâm, thế giới cảm giác của con người làm cho Thạch Lam đến nay vẫn rất gần gũi với chúng ta và truyện ngắn của ông vẫn mang dáng dấp mới mẻ, hiện đại.

Đây là cảm giác của Thế Uyên, con trai bà Nguyễn Thị Thế, chị ruột Thạch Lam, khi tìm đọc lại những tác phẩm của Tự lực văn đoàn : "Những cuốn *Gánh hàng hoa, Nửa chừng xuân, Hồn bướm mơ tiên* đã từng làm tôi say mê buổi thiếu thời bây giờ đọc lại thấy nhạt nhẽo, vài đoạn kỳ dị vì quá cổ kính hoặc quá ngây thơ. Những cuốn nổi tiếng thời trước như *Đoạn tuyệt* bây giờ xa lạ như mái tóc đuôi gà. Những cuốn lúc mới ra bị thờ ơ như *Bướm trắng* lại có giá trị hơn. Điều quan trọng tôi thấy là Thạch Lam viết hay hơn cả trong Tự lực văn đoàn. Tôi có nói lời nhận xét này với mẹ tôi và tôi chưng hửng khi nghe bà trả lời : "Bác Tam cũng nói thế từ lâu. Bác thường nói chính chú Sáu mới là nhà văn có tài nhất Tự lực văn đoàn dù sách in ra bán ế nhất !"[1].

---

(1) Thế Uyên, *Người bác* (*Nhất Linh trong dĩ vãng một người trẻ tuổi*), *Văn*, số 14, 15 - 7 - 1964.

Với thời gian, người ta đánh giá Thạch Lam ngày càng chính xác hơn. Khác với Nhất Linh, Hoàng Đạo, Khái Hưng, Thạch Lam không bị thu hút bởi những thị hiếu và xu hướng chính trị thời thượng lúc bấy giờ. Những tác phẩm của ông thực sự có chất lượng nghệ thuật cao và đến nay vẫn còn rất gần gũi với người đọc hiện đại, đó là điểm chúng ta dễ dàng nhất trí với Thế Uyên.

*

* *

Tự lực văn đoàn đã hoạt động vẻn vẹn trong mười năm trời (1932 - 1942), có thể tính từ ngày tờ *Phong hoá* ra đời và kết thúc vào ngày Thạch Lam mất (28 - 6 - 1942). Ba tháng trước khi Thạch Lam qua đời thì căn nhà tranh ven hồ Yên Phụ đã lạnh vắng : Nhất Linh đã trốn sang Tàu ; Khái Hưng và Hoàng Đạo bị đưa đi an trí ở Vụ Bản ; Thế Lữ sợ liên can phải lánh mặt ; Huyền Kiêu bỏ về quê nhà tại Vân Đình,... Những hoạt động của Khái Hưng và Hoàng Đạo trên tờ *Ngày nay kỷ nguyên mới* (sau đảo chính Nhật) cũng như trên tờ *Chính nghĩa và Việt Nam* (sau Cách mạng tháng Tám) đã chuyển sang phạm trù chính trị, ở ngoài khuôn khổ và tôn chỉ Tự lực văn đoàn mười năm trước. Vậy thì trong mười năm trời hoạt động, các nhà văn trong nhóm Tự lực văn đoàn đã có những đóng góp gì cho nền văn học dân tộc ?

Trong phạm trù ý thức hệ tư sản, Tự lực văn đoàn đã phần nào nói lên những khát vọng dân tộc dân chủ của đông đảo quần chúng, chủ yếu là của các tầng lớp tiểu tư sản trí thức và viên chức thành thị. Tự lực văn đoàn không đặt vấn đề giải phóng xã hội nhưng đã đấu tranh đòi giải phóng cá nhân, giải phóng bản ngã, đặc biệt đấu tranh cho tự do hôn nhân, cho quyền sống của người phụ nữ chống lại sự ràng buộc khắt khe của lễ giáo phong kiến, của đại gia đình phong kiến.

Các nhà thơ mới trong Tự lực văn đoàn đã góp phần làm cho phong phú hơn thế giới nội tâm của con người, mở ra trước mắt bạn đọc một thiên nhiên, một đất nước quê hương đầy cảm xúc và thanh sắc, mang đến một cái *Tôi cá thể hoá* trong cách cảm thụ thế giới. Tự lực văn đoàn cũng đả kích gay gắt bọn phong kiến quan liêu, nhất là bọn quan lại ôm chân

thực dân Pháp (Phạm Quỳnh, Hoàng Trọng Phu, Nguyễn Năng Quốc) và biểu lộ một thái độ cảm thông chân thành đối với đời sống nghèo khổ của dân quê. Một số tác phẩm của Tự lực văn đoàn đề cao tinh thần dân tộc ; những khách chinh phu trong thơ Thế Lữ, trong tiểu thuyết *Đôi bạn, Đoạn tuyệt* có tinh thần yêu nước, yêu dân, có thái độ phủ nhận cái xã hội thối nát đương thời, tuy lý tưởng của họ còn mơ hồ, yếu ớt và đượm màu sắc cải lương chủ nghĩa. Tự lực văn đoàn chủ trương cải cách xã hội một cách hợp pháp, họ không dám đánh thẳng vào kẻ thù số một của dân tộc, tuy nhiên, lúc có điều kiện, họ cũng đả kích bóng gió xa xôi bọn thực dân Pháp trong các tranh biếm hoạ. Lý Toét từ nhà quê ra tỉnh, mang một con gà mái (tiếng Pháp : *poule* còn có nghĩa là *gái đĩ*) đến biếu quan Phó Toàn quyền Đông Dương, tức là "con dê già" Châtel, kẻ khởi xướng phong trào "vui vẻ, trẻ trung" lúc hắn còn là Thống sứ Bắc Kỳ. Tô Ngọc Vân vẽ cái chuông chùa Cổ Lễ đang than vãn sợ người ta *đem chuông đi đấm nước người*, nói bóng gió chuyện thực dân Pháp định đem chuông đúc súng phục vụ chiến tranh ! Nguyễn Gia Trí biếm hoạ hội nghị Munich, cái hội nghị ngày 29 - 9 - 1938 giữa Thủ tướng bốn nước Pháp, Anh, Đức, Ý, trong đó Daladier (Thủ tướng Pháp) và Chamberlain (Thủ tướng Anh) đã chịu nhượng bộ một cách nhục nhã cho phát xít Đức chiếm đóng khu Sudètes và đến tháng 3 - 1939 chiếm toàn bộ Tiệp Khắc, trong khi Tiệp Khắc hồi ấy đã hai lần ký hiệp ước đồng minh với Pháp !

Tự lực văn đoàn có hoài bão về một nền văn hoá dân tộc và thực sự đã đóng góp lớn cho nền văn học dân tộc. Hoạt động văn chương lúc đó là chuyện sang trọng, thiêng liêng, là lý tưởng sống của một lớp người. Không làm được cách mạng thì làm văn chương, gửi tâm sự yêu nước vào lòng yêu quê hương, yêu tiếng Việt. Cho nên người ta đã đi vào văn chương với tất cả niềm say mê và tâm huyết của mình. Tự lực văn đoàn đã đóng góp phần rất quan trọng vào việc cách tân văn học, xây dựng một nền văn học Việt Nam hiện đại. Giáo sư Hoàng Xuân Hãn khẳng định : "Nhóm Tự lực văn đoàn không phải là nhóm duy nhất nhưng là nhóm quan trọng nhất và là nhóm cải cách đầu tiên trong nền văn học hiện đại" (*Sông Hương*, số 37, tháng 4 - 1989, tr. 74),...

Tiểu thuyết, truyện ngắn, thi ca hiện đại đã chiếm lĩnh trận địa, góp phần tạo nên sự chuyển biến về chất lượng của văn học từ những năm hai mươi chuyển sang những năm ba mươi.

So với trước những năm ba mươi, thời kỳ này các nhà văn Tự lực văn đoàn đã kết hợp được khá nhuần nhị truyền thống và hiện đại, phương Đông và phương Tây. Ngôn ngữ văn học cũng trở nên giản dị, trong sáng, giàu khả năng diễn đạt hơn và đặc biệt, rất gần gũi với tâm hồn dân tộc.

Một điểm nữa cũng đáng biểu dương là khả năng tổ chức gọn, nhẹ của Tự lực văn đoàn, chỉ có bảy người mà tập hợp được một lực lượng cộng tác viên đông đảo, gây được một phong trào văn học rộng lớn trong toàn quốc. *Phong hoá* và *Ngày nay* là một trong những trung tâm quan trọng của công cuộc đổi mới nền văn học, của phong trào Thơ mới, là vườn ươm, là nơi giới thiệu, nâng đỡ hàng loạt tài năng mới (Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyên Hồng, Thanh Tịnh, Tế Hanh, Đỗ Đức Thu, Đoàn Phú Tứ, Anh Thơ, Bùi Hiển,...). Tự lực văn đoàn đã ba lần tặng giải *Tự lực văn đoàn*.

Năm 1935, có bốn tác phẩm được giải khuyến khích : *Ba* của Đỗ Đức Thu, *Điểm dương trang* của Phan Văn Dật, *Bóng mây chiều* của Hàn Thế Du,...

Năm 1937, có tám mươi tác phẩm dự thi nhưng không có giải nhất. Giải 100 đồng được chia đều cho hai tác phẩm : *Kim tiền*, kịch của Vi Huyền Đắc và *Bỉ vỏ*, phóng sự tiểu thuyết của Nguyên Hồng. Hai tác phẩm được giải khuyến khích : *Nỗi lòng* của Nguyễn Khắc Mẫn, *Tâm hồn tôi* (thơ) của Nguyễn Bính. Bốn tác phẩm được hội đồng chú ý : *Bốn mùa* (tiểu thuyết của Nguyễn Trọng Sơn), *Hai người trọ học* (kịch của Đại Thanh), *Hy sinh* (tiểu thuyết của Phạm Ngọc Khôi) và *Ngược dòng* (tiểu thuyết của Nguyễn Lân).

Giải thưởng năm 1939 có hai giải nhất ngang nhau : *Làm lẽ* (tiểu thuyết của Mạnh Phú Tư) và *Cái nhà gạch* (tiểu thuyết của Kim Hà). Hai tập thơ được chú ý đặc biệt là *Bức tranh quê* của Anh Thơ và *Nghẹn ngào* của Tế Hanh. Nhà xuất bản Đời nay đã xuất bản *Làm lẽ*, *Bức tranh quê*, *Hoa niên* (tức *Nghẹn ngào*), *Cách ba ngàn năm* của Cung Khanh,...

là những tác phẩm dự thi năm 1939[1]. Làm được bấy nhiêu việc, nhóm Tự lực văn đoàn tuy ít người nhưng đã tỏ ra có khả năng tổ chức, hết sức linh hoạt và năng động. Nhất Linh vừa chỉ đạo toà soạn, biên tập bài vở, vẽ minh hoạ (ký Đông Sơn), vừa làm quảng cáo, tổ chức phát hành. Khi báo *Phong hoá* bán chạy, Tự lực văn đoàn gọi cổ phần (mỗi cổ phần 500 đồng), mua lại nhà in, vừa in sách báo cho nhóm, vừa in thuê lấy lãi. Nhà in *Ngày nay* do Hoàng Đạo phụ trách, khá đồ sộ, có máy lớn, chữ mới, thợ làm suốt ngày đêm. Chỉ có bảy người mà quản lý một tờ báo hàng tuần, một nhà xuất bản, một nhà in lớn và làm nên cơ ngơi, sự nghiệp, giữ vai trò gần như một chủ chốt trên văn đàn trong suốt mười năm trời ! Thật là một kinh nghiệm về tổ chức đáng để cho chúng ta nghiên cứu, học tập.

Những thành tựu khá rực rỡ mà Tự lực văn đoàn ghi lại được trong mười năm, đến nay có những tác phẩm còn nguyên vẹn giá trị (nhất là một số truyện ngắn của Thạch Lam), có những tác phẩm đã trở nên xa lạ, thậm chí lỗi thời, lạc hậu, văn chương có lúc khoa trương kiểu cách hoặc ngọt ngào, du dương nhưng nghèo nàn và sáo rỗng.

Đương thời, những tiểu thuyết của Nhất Linh, Khái Hưng, Hoàng Đạo hướng về công chúng thành thị, hơn là hướng về nông thôn và quần chúng lao động. Chủ nghĩa lãng mạn đã mở ra những chân trời mới trong thái độ cảm thụ thẩm mỹ của các nhà văn những năm trước sau 1930. Nhưng phương pháp sáng tác lãng mạn chủ nghĩa, thái độ thoát ly khỏi phong trào đấu tranh chính trị của quần chúng, chủ nghĩa cải lương tư sản đã hạn chế nhiều mặt trong công cuộc cách tân văn học của Tự lực văn đoàn.

Trong cuốn *Viết và đọc tiểu thuyết* (1961), Nhất Linh có nêu lên một số sai lầm của mình trong những năm đầu viết văn. Nhưng có một sai lầm lớn nhất trong cuộc đời mà năm 1961, Nhất Linh chưa nhận thức được : đó là con người Nguyễn Tường Tam có tham vọng chính trị làm hại con người Nhất Linh - nhà văn. Trong bài *Triết lý tuyệt hảo trong cuộc đời của Nhất Linh - Nguyễn Tường Tam* (*Văn*, số 14, ngày 15 - 7 - 1964),

(1) Nguyễn Hữu Ngư, *Giải thưởng văn chương trên đất Việt, Giải Tự lực văn đoàn*, *Bách khoa*, số 140 (1 - 11 - 1962).

ông Trương Bảo Sơn cho rằng có mâu thuẫn giữa con người Nhất Linh nghệ sĩ và con người Nguyễn Tường Tam chính trị. Quả là có sự khác nhau giữa hai con người đó, nhưng về cơ bản không có mâu thuẫn. Có những thời kỳ hai con người đó cùng hoạt động song song một cách hài hoà. Đó là tám năm làm báo, quãng đời sung sướng thoải mái nhất của Nhất Linh (1932 - 1940) : thời kỳ Nhất Linh lập Tự lực văn đoàn, sáng tác tiểu thuyết, truyện ngắn và in ở Nhà xuất bản Đời nay, cũng đồng thời là lúc Nhất Linh lập Hội Ánh sáng hoạt động chính trị theo con đường cải lương chủ nghĩa.

Đó cũng là sáu năm của cuộc đời Nhất Linh tính từ lúc Nhất Linh hạ sơn từ Đà Lạt về Sài Gòn (1958) phát triển cơ sở xuất bản *Phượng Giang*, ra nguyệt san *Văn hoá ngày nay* (số 1 ra ngày 7 - 6 - 1958, đình bản khoảng tháng 7 - 1959, tất cả được 12 số), làm Chủ tịch nhóm Bút Việt (1961 - 1962), khởi sự viết bộ trường thiên tiểu thuyết *Xóm Cầu Mới* (còn dở dang) và hoàn thành bộ ba *Dòng sông Thanh Thuỷ*. Trong những năm cuối đời đó, Nhất Linh còn để ý phát hiện và khuyến khích những tài năng mới sáng tác theo đường hướng của nhóm Tự lực văn đoàn như Nguyễn Thị Vinh, Linh Bảo, Tường Hùng, Duy Lam, Nhật Tiến.

Cùng với Nhất Linh - nhà văn, con người Nguyễn Tường Tam chính trị cũng ra sức chấn hưng Việt Nam Quốc dân đảng, xúc tiến thành lập Mặt trận Quốc dân đoàn kết, liên kết với quân đội, với các đảng phái, các thân sĩ và chính khách để chuẩn bị đảo chính lật đổ Ngô Đình Diệm.

Cái mộng của Nhất Linh là muốn làm lãnh tụ cả văn hoá lẫn chính trị. Nhất Linh khoe với Trần Minh Tước : tôi là Đề Thám trong văn học. Còn ba lần định làm lãnh tụ chính trị thì cả ba lần đều bị thất bại đau đớn. Năm 1940, Nhật vào Đông Dương, Nhất Linh ngừng sáng tác chuyển sang hoạt động chính trị thân Nhật : làm Tổng thư ký đảng Đại Việt dân chính. Quãng đời chuyên hoạt động chính trị này kéo dài suốt mười năm trời (1940 - 1950). Công việc không thành, đồng đảng như Khái Hưng, Hoàng Đạo bị bắt. Nhất Linh phải trốn tránh mãi rồi vượt biên giới sang Trung Hoa. Tại đây, chính quyền Tưởng Giới Thạch bỏ tù ông bốn tháng vì nghi là gián điệp cho phát xít Nhật ! Việc Nhất Linh ngừng hoạt động văn học để đứng ra thành lập Đảng Đại Việt dân chính có những lý do nhất định. Có thể là do Nhất Linh ảo tưởng về thuyết

Đại Đông Á của bọn Nhật, muốn dựa vào Nhật để đánh Pháp. Hai là "những giá trị mà Tự lực văn đoàn sáng tạo ra, xuyên qua thời cuộc, đã hoá lỗi thời. Ngày anh Tam rời văn nghệ sang làm chính trị cũng là ngày lịch sử ghi dấu chấm dứt cho một trào lưu mới về văn nghệ... Phải có giá trị mới mới thắng họ được. Chớ lấy giá trị cũ mà chống họ, không nổi"[(1)]. Đó là lời tâm sự của Khái Hưng với Hồ Hữu Tường tháng 12 - 1946.

Sau thời kỳ hoạt động "Mặt trận đoàn kết" mệnh danh là "Việt Nam cách mệnh đồng chí hội" với Nguyễn Hải Thần, Vũ Hồng Khanh, đến tháng 9 - 1945, Nhất Linh cùng đồng bọn trở về Hà Nội. Chính phủ liên hiệp do Chủ tịch Hồ Chí Minh đứng đầu nhường cho Việt Nam Quốc dân đảng ghế Bộ trưởng Bộ Ngoại giao (Nguyễn Tường Tam) và Bộ trưởng Bộ Kinh tế (Nguyễn Tường Long). Nguyễn Tường Tam lúc đó được suy tôn là Bí thư trưởng của Quốc dân đảng (bao gồm Việt Nam Quốc dân đảng, Đại Việt Quốc dân đảng, Đại Việt dân chính). Người hùng Quốc dân đảng đó thường mặc binh phục ka ki có yếm bịt ngực, đeo súng lục, đi demibotte của Mỹ đế cao su đúc mỗi khi hội họp với các "lãnh tụ Mặt trận quốc gia" như Nguyễn Hải Thần, Vũ Hồng Khanh. Những người cầm đầu Tự lực văn đoàn (Nguyễn Tường Tam, Nguyễn Tường Long, Trần Khánh Giư,...) đã dựa vào thế của Tàu Tưởng để chống phá chính quyền cách mạng. Ngay cả người em út trong gia đình Nguyễn Tường (Nguyễn Tường Bách) cũng nhảy ra phụ trách phong trào thanh niên Ngũ Xã chống lại Việt Minh ! Hoạt động chống phá của Quốc dân đảng bị đổ vỡ, tháng 5 - 1946, Nguyễn Tường Tam lại trốn sang Tàu, ráo riết hoạt động ngoại giao với chính phủ Mỹ và Trung Hoa dân quốc nhằm thành lập "Mặt trận thống nhất toàn lực quốc gia Việt Nam". Nhưng rồi "Mặt trận" lại bị tan rã, trong nước Nguyễn Tường Long chạy lên Vĩnh Yên cùng với đồng đảng kéo quân bại trận chạy sang Tàu rồi chết ở Quảng Đông, ga Thanh Long, một chiều mùa đông tuyết rơi trắng xoá ! Mưu đồ chính trị đổ vỡ, lại đau lòng vì cái chết đột ngột của Nguyễn Tường Long, người tổ chức mưu lược, linh hồn của Quốc dân đảng, năm 1950, Nguyễn Tường Tam rời Hồng Công về Hà Nội, tuyên bố từ bỏ chính trị ! Thế là lần thứ hai, cái mộng làm chính trị không thành !

---

(1) Hồ Hữu Tường, *Khái Hưng – người thứ nhất muốn làm nguyên soái của "văn chương sáng giá"*, *Văn*, số 22, ngày 15 - 11 - 1964.

Lần thứ ba vào năm 1960, Nhất Linh liên kết với quân đội, các đảng phái, các nhân sĩ, chính khách chuẩn bị đảo chính lật đổ chế độ gia đình trị của anh em họ Ngô. Nhất Linh có tham vọng làm Tổng thống thay Ngô Đình Diệm. Có lần ông nói với gia đình : "Nếu làm Tổng thống, tất cả gia đình sẽ ở ngoài dinh. Cấm không ai được vào. Khi nào nhớ gia đình sẽ về thăm"[1].

Đêm 11 - 11 - 1960, binh chủng dù đảo chính, trong ngôi nhà ở chợ An Đông, Nhất Linh đã quần áo chỉnh tề, chuẩn bị ra đi. Mấy hôm trước, Nhất Linh còn là một ông già tâm thần, đau yếu, nói năng lảm nhảm, hôm nay bỗng trở thành một người "mạnh mẽ và sáng suốt", sẵn sàng "lao vào hành động quyết liệt !". Trong suốt cuộc đời hoạt động chính trị, Nhất Linh chưa bao giờ để đối thủ bắt bỏ tù vì ông có nhiều mưu mẹo hoá trang, lúc làm ăn mày, người say rượu, lúc làm kẻ mê thổi kèn, hoặc ông già lẩn thẩn, mất trí,... Cuộc đảo chính thất bại, cái mộng làm Tổng thống của Nhất Linh lại không thành ! Và sự thất bại lần này kéo theo cái chết của Nhất Linh ngày 7 - 7 - 1963. Không chịu để cho toà án quân sự đặc biệt của Diệm, Nhu đưa ra xét xử, Nhất Linh đã tự vẫn. Ông cảnh cáo chế độ độc tài Ngô Đình Diệm "chà đạp mọi thứ tự do", "bắt bớ và xử tội tất cả các phần tử đối lập quốc gia là một tội nặng sẽ làm cho nước mất về tay cộng sản" ! (*Di ngôn*). Những năm 1964 - 1965 ở Sài Gòn, người ta đã viết khá nhiều về cái chết của Nhất Linh, về sự nghiệp của Nhất Linh và nhóm Tự lực văn đoàn. Sai lầm của Nhất Linh không phải vì đã tham gia hoạt động chính trị mà vì ông đã theo đuổi một đường lối chính trị đã lỗi thời, ngày càng đối lập với phong trào cách mạng của quần chúng và xu thế đi lên của dân tộc.

Khi Nhất Linh bỏ trường Cao đẳng Mỹ thuật tham gia tổ chức Việt Nam Quốc dân đảng của Nguyễn Thái Học thì trước đó, giữa tháng 12 - 1924, cuộc bàn giao lịch sử giữa hai lãnh tụ cách mạng Phan Bội Châu và Nguyễn Ái Quốc đã diễn ra ở Quảng Châu. Cuộc gặp gỡ ở Quảng Châu đó, trên thực tế là một cuộc chuyển giao tuyệt đẹp giữa vai trò lãnh đạo cách mạng từ nhà yêu nước theo chủ nghĩa dân chủ tư sản sang nhà yêu nước theo chủ nghĩa cộng sản. Xu thế thời đại đó

---

(1) Thế Uyên, *Người bác*, *Văn*, số 14 (15 - 7 - 1964).

đã khiến cho nhiều đảng viên Việt Nam Quốc dân đảng như Nguyễn Đức Cảnh, Trần Huy Liệu chuyển từ đường lối cách mạng tư sản sang đường lối cách mạng xã hội chủ nghĩa. Và từ năm 1944, nhiều trí thức dân chủ tư sản, nhiều nhà tư sản dân tộc đã tham gia đảng Dân chủ trong Mặt trận Việt Minh.

Trong khi đó thì Nhất Linh vẫn cứ khư khư bám giữ đường lối dân chủ tư sản cho đến cuối đời ! Theo Thế Uyên, đám tang Nhất Linh ở Sài Gòn tháng 7 - 1963 dẫn đầu bằng ảnh Nguyễn Thái Học và quan tài được phủ một lá cờ sao trắng (do một đảng viên Việt quốc bí mật mang tới huyệt).

Khi Nguyễn Thái Học, lãnh tụ Việt Nam Quốc dân đảng lên đoạn đầu đài, ông đã hành động như một vị anh hùng dân tộc. Đó là một nhà yêu nước chân chính. Nhưng lịch sử cũng đã chứng minh rằng sự thất bại của cuộc khởi nghĩa Yên Bái đã chấm dứt thời kỳ vận động cách mạng dân chủ tư sản theo kiểu cũ ở nước ta. Và những phong trào yêu nước đã đi theo ngọn cờ của giai cấp công nhân. Sự thực thì Đại Việt dân chính, Việt quốc, Việt cách những năm bốn mươi và Việt quốc ở Sài Gòn cuối những năm năm mươi, đầu những năm sáu mươi... đã phản bội lại sự nghiệp yêu nước của Nguyễn Thái Học. Bởi vì họ đã chống lại phong trào yêu nước của Mặt trận Việt Minh dưới sự lãnh đạo của Đảng Cộng sản và bắt tay với phát xít Nhật và chế độ quân phiệt Tưởng Giới Thạch ! Hoạt động chính trị của Nhất Linh từ năm 1940 trở về sau liên tiếp chuốc lấy những thất bại đau xót vì con người Nguyễn Tường Tam đã đi ngược lại phong trào yêu nước chân chính, ngược lại xu thế phát triển của dân tộc và thời đại.

Sau này, sự sa sút về phẩm chất chính trị đã làm hại sự nghiệp sáng tác của Nhất Linh. Chính đám con cháu Nhất Linh như Thế Uyên, Duy Lam, Tường Hùng đã "thất vọng" nhanh chóng khi đọc tiểu thuyết bộ ba *Dòng sông Thanh Thuỷ* và họ đều đi đến kết luận : "Nhà văn Nhất Linh không còn là nhà văn của thế hệ trẻ hiện đại" (Thế Uyên - *Người bác*). Có thể nói, đầu những năm sáu mươi, tham vọng làm lãnh tụ văn học và lãnh tụ chính trị của Nhất Linh đã hoàn toàn bị đổ vỡ. Chính đó cũng là một lý do dẫn đến cái chết của Nhất Linh.

Sự nghiệp văn học của Tự lực văn đoàn là sự nghiệp của một tập thể chứ không riêng của Nhất Linh, tuy ông là người có công nhất trong việc khởi xướng, tổ chức, dìu dắt phong trào. Nuôi dưỡng hai tờ *Phong hoá* và *Ngày nay* là công lao của cả một thế hệ nhà văn, nhất là của đội ngũ cộng tác viên đông đảo của Tự lực văn đoàn. Mặt khác, nói đến công cuộc đổi mới nền văn học những năm ba mươi, ngoài Tự lực văn đoàn còn phải nói đến những nhóm khác như *Hà Nội báo, Tiểu thuyết thứ bảy, Phổ thông bán nguyệt san, Tao đàn, Thanh nghị,...* nhất là công lao của các nhà văn hiện thực phê phán (như Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nguyên Hồng, Nam Cao, Tô Hoài, Bùi Hiển,...) và các nhà văn lãng mạn khác không có chân trong Tự lực văn đoàn (như Phạm Huy Thông, Lưu Trọng Lư, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Nguyễn Tuân, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh, Nguyễn Bính,...).

Trong khoảng trên dưới mười năm, Tự lực văn đoàn đã có công lao lớn trong việc đổi mới nền văn học, góp phần quan trọng vào việc xây dựng một nền văn học Việt Nam hiện đại. Nhìn chung, chúng ta có thể đồng tình với ý kiến đánh giá của nhà thơ Huy Cận trong cuộc hội thảo về Tự lực văn đoàn ngày 27 - 5 - 1989 tại khoa Ngữ văn, trường Đại học Tổng hợp Hà Nội : "Ta có đủ thời gian để đánh giá sự đóng góp của Tự lực văn đoàn. Có thể nói Tự lực văn đoàn đã đóng góp lớn vào văn học sử Việt Nam. Họ có hoài bão về văn hoá dân tộc. Họ có điều kiện nhưng không thích con đường làm quan, làm giàu mà đi vào chuyện văn chương. Đáng phê phán nhất ở Tự lực văn đoàn cũng như ở Khái Hưng, Nhất Linh là chặng cuối đời. Nhưng cũng đừng vì lăng kính đó mà đánh giá sai họ. Lúc đầu họ có lòng yêu nước thực sự nhưng chọn nhầm đường và cuối cùng là phản động... Tự lực văn đoàn đã có những đóng góp lớn vào nghệ thuật tiểu thuyết, đóng góp vào tiếng nói và câu văn của dân tộc, với lối văn trong sáng và rất Việt Nam"[1].

---

(1) *Nhìn nhận lại một số hiện tượng văn học*, báo *Giáo viên nhân dân*, số đặc biệt (17, 28, 29, 30, 31), tháng 7 - 1989, tr. 9.

THƠ VĂN HÀN MẶC TỬ
(PHÊ BÌNH VÀ TƯỞNG NIỆM)(*)

(Trích)

(*) NXB Giáo dục, 1993.

HÀN MẶC TỬ SỐNG MÃI VỚI THỜI GIAN

Tôi không có cái may mắn là người bạn cùng thời với Hàn Mặc Tử như Chế Lan Viên, Quách Tấn, Bích Khê, Yến Lan, Hoàng Diệp, Nguyễn Viết Lâm, Nguyễn Minh Vĩ, Trần Thanh Địch,... nhưng tôi yêu thơ Hàn Mặc Tử từ những ngày còn ngồi ghế nhà trường trung học. Tình cảm mến yêu dành riêng cho Hàn Mặc Tử cứ đậm đà mãi lên trong mấy chục năm giảng dạy văn thơ lãng mạn trong các trường đại học. Và trong những năm chiến tranh, tôi vẫn nhớ đến Hàn Mặc Tử khi tôi đến thăm bệnh viện phong Quỳnh Lập bị máy bay địch tàn phá. Đứng dưới những hàng thông xanh thẫm trên đồi cao, tiếng lá reo vi vu trong gió lẫn với tiếng sóng biển rì rào, cái tiếng nói muôn đời của đất nước ấy bỗng làm tôi nhớ đến Phan Bội Châu và người bạn thơ vong niên của "Ông già bến Ngự" : thi sĩ Hàn Mặc Tử.

Cái "túi thơ" Hàn Mặc Tử từ năm 1958 cứ đầy mãi lên cho tới năm 1963, một người bạn Pháp rủ tôi : "Hay là chúng ta viết chung một cuốn sách về Hàn Mặc Tử". Tôi biết sau khi nghe giảng về văn học lãng mạn, anh đã có tình cảm riêng với Hàn Mặc Tử vì người thi sĩ tài hoa này gần gũi với Baudelaire, gần gũi đạo Thiên Chúa. Nhưng vào thời điểm đó, viết Hàn Mặc Tử chưa thuận. Đành phải lưu lại, chờ đợi thời gian. Rồi công cuộc Đổi mới như một làn gió mát mẻ và hào phóng thổi đến, rồi các bạn trẻ yêu thơ thôi thúc, đặc biệt là sự cổ vũ nhiệt tình của các bạn đồng nghiệp, những chuyên gia về Hàn Mặc Tử như giáo sư Võ Long Tê, Phạm Đán Bình. Chính nhờ những tình cảm nói trên, nhờ công sức của nhiều người yêu thơ Hàn Mặc Tử góp lại mà hôm nay cuốn sách nhỏ này ra mắt bạn đọc.

Thế giới nghệ thuật độc đáo của Hàn Mặc Tử

Muốn tìm hiểu thơ văn Hàn Mặc Tử, trước hết ta phải khám phá những nét đặc trưng trong quan niệm thẩm mỹ, trong thế giới nghệ thuật, trong cá tính sáng tạo của thi sĩ.

Ở nước ta, các nhà thơ lãng mạn, tượng trưng không thành lập trường phái và cũng ít khi chính thức ra tuyên ngôn. Tuy vậy, ta có thể thấy rõ quan niệm thẩm mỹ của Hàn Mặc Tử qua các bài *Quan niệm thơ* (gửi Trọng Miên), *Nghệ thuật là gì ? Tựa "Đau thương", Tựa "Xuân như ý", Chơi giữa mùa trăng, Bích Khê, nhà thơ thần linh* (*Tựa "Tinh huyết"*), *Chế Lan Viên, một thi sĩ điên* (phê bình *Điêu tàn*), *Chiêm bao với sự thật*. Đó là chưa kể *Lời giới thiệu "Xác thu"* của *Hoàng Diệp* (1937) và lời bạt *Một tấm lòng* của Quách Tấn (1939). Hàn Mặc Tử có cả một hệ thống lập luận trong quan niệm thẩm mỹ của mình. Theo Nguyễn Minh Vĩ, Hàn Mặc Tử là người đứng đầu *Thái Dương văn đoàn* - nhóm các nhà thơ ở Quy Nhơn, số lớn là học sinh trường Collège Quy Nhơn cộng với một số người ở các tỉnh miền Nam Trung Bộ và cả Nam Tây Nguyên (Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Xuân Khai (tức Yến Lan), Nguyễn Viết Lâm, Phú Sơn, Trọng Minh (tức Nguyễn Minh Vĩ),...). Hàn Mặc Tử cũng là vị chúa của Trường thơ Loạn (còn gọi là Trường thơ Điên) cùng với Chế Lan Viên (tuyên ngôn của trường phái là *Tựa Điêu tàn*), Yến Lan (*Giếng loạn*), Bích Khê (*Tinh huyết*), Hoàng Diệp.

Thơ Hàn Mặc Tử từ *Lệ Thanh thi tập* qua *Gái quê* rồi từ *Gái quê* qua *Thơ Điên (Đau thương)* , *Xuân như ý, Thượng thanh khí, Cẩm châu duyên,...* đã đi một chặng đường dài từ cổ điển qua lãng mạn rồi từ lãng mạn chuyển nhanh sang tượng trưng, siêu thực, rồi cuối cùng lại trở về lãng mạn. Điều này cũng dễ hiểu. Chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam xuất hiện sau chủ nghĩa lãng mạn Pháp một thế kỷ nên phong trào Thơ mới chỉ có mười ba năm (1932 - 1945) mà in dấu ấn từ Chateaubriand, Hugo, Lamartine (lãng mạn) đến Théophile Gautier, Leconte de Lisle (Thi Sơn), qua Baudelaire đến Rimbaud, Verlaine, Valéry, Mallarmé (tượng trưng) và André Breton (siêu thực). Hàn Mặc Tử trong *Gái quê* và một phần trong *Đau thương* (*Mùa xuân chín, Đây thôn Vĩ Dạ, Huyền ảo, Đà Lạt trăng mờ,...*) chủ yếu là một nhà thơ lãng mạn. Là người sống ở thời kỳ Mặt trận Dân chủ, lại chơi thân với người tù cộng sản (Nguyễn Minh Vĩ), Hàn Mặc Tử nắm rất vững những luận điểm của hai quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh" (*Nghệ thuật là gì ?*). Nhưng hồi đó, cũng giống như Hoài Thanh, các nhà văn lãng mạn

phân biệt *người cầm bút với nhà văn*. Khi phụ trách tờ *Tân thiếu niên*, Lưu Trọng Lư đã cho đăng *Đời cạo giấy* của Vũ Trọng Phụng ca ngợi người anh hùng Ký Con Đoàn Trần Nghiệp, *Con voi già* của Huy Thông ca ngợi Phan Bội Châu, nhưng với tư cách nhà thơ, Lưu Trọng Lư vẫn là "con nai vàng ngơ ngác"... Hàn Mặc Tử với tư cách nhà báo và cũng có khi với tư cách nhà thơ đã ca ngợi Phan Bội Châu và cả những "văn sĩ cách mạng" như M. Goócki, Romain Rolland, Henri Barbusse, Hải Triều, Hải Thanh, Trần Huy Liệu,... nhưng Hàn Mặc Tử nghệ sĩ thì vẫn nghiêng về "nghệ thuật vị nghệ thuật". Trong bài *Thân oan cho Tố Tâm*, thi sĩ viết : "Có nhiệt tâm với thời cuộc bên ngoài, toan dùng văn chương để thay vì gươm súng, đó chính là cái ý nghĩ hay, nhưng muốn cả thảy phải theo mình thì chẳng khác nào : chỉ muốn có mùa xuân đầy vẻ tươi vui sáng lạn, chớ không muốn có ngày thu lạnh lùng gieo chiếc lá mơ buồn, chỉ muốn có những hàng thông hùng dũng phơi mình giữa tuyết, giá, băng, sương chớ không muốn có những nhành liễu thướt tha trước gió.

Làm việc là làm việc mà văn chương là văn chương... khi quý trọng hay chê dè một quyển truyện nào ta nên đặt lòng tự ái và đảng phái ra ngoài. Ta chỉ nên dò xét đến văn tài của quyển truyện, dầu nó không hợp với thời đại mình đang sống, dầu nó không hợp với ý tưởng mình cũng chả cần. Vì chỉ có văn chương kia mới đáng kể thôi" (1938).

Do quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" nên Hàn Mặc Tử đã đi đến kết luận rằng những "yếu tố trong thơ ca" (éléments de la poésie) chỉ là "trăng, hoa, nhạc, hương". Và cũng dễ thông cảm khi thi sĩ mắc bệnh hiểm nghèo, sống cô đơn, xa lánh mọi người trong những xóm vắng ven bờ biển thì nguồn cảm hứng của nhà thơ bất hạnh chỉ còn là "Say trăng, say người thục nữ, say kinh cầu nguyện, say trời tương tư" (*Tình - Chơi giữa mùa trăng*). Trời biển Quy Nhơn những đêm trăng đẹp là thế giới tự do, thế giới ước mơ của thi sĩ. Ban ngày người bệnh bất hạnh buộc phải xa lánh mọi người. Vì thế mà thi sĩ đã giận cả tiếng gà gáy sáng :

Tiếng gà gáy rụng trăng đầu hạ
Tôi hoảng hồn lên giận sững sờ.

(*Một miệng trăng*)

Cũng như một số nhà thơ lãng mạn, Hàn Mặc Tử quan niệm thi sĩ rơi xuống cõi đời như một "trích tiên" bị đày đoạ, sống bơ vơ lạc lõng, không một ai hiểu. Đó là con nai vàng ngơ ngác trong rừng thu, là kẻ bộ hành ngơ ngác, là kẻ "đầu thai nhầm thế kỷ". Cho nên "Thơ là tiếng kêu rên thảm thiết của một linh hồn thương nhớ, ước ao trở lại Trời là nơi đã sống ngàn kiếp vô thuỷ, vô chung với những hạnh phúc bất tuyệt" (*Chơi giữa mùa trăng*). Những ý kiến của Hàn Mặc Tử rất giống với những lời giải thích mang đầy tính chất tôn giáo của các nhà lãng mạn phương Tây về thi ca (Chauteubriand – *Tinh hoa của đạo Thiên Chúa* ; Novalis – *Đạo Thiên Chúa hay là châu Âu – Dạ tụng*). Hàn Mặc Tử cũng gần với Baudelaire khi ông "vua thi sĩ" này quan niệm nhà thơ giống như một người khách lạ ngơ ngác trên trần thế, không bạn bè thân thích, sống cô đơn sầu tủi (*Người khách lạ – Thơ văn xuôi*) như con chim hải âu bị đày ải dưới một con tàu nhỏ hẹp, mơ ước trở về bầu trời cao lộng gió (*Chim hải âu – Những bông hoa tội lỗi*, 1857).

Tập *Đau thương*, nhìn chung đã thấm đẫm màu sắc thơ tượng trưng, Võ Long Tê cho rằng với *Trường tương tư* (trong *Mật đắng*), Hàn Mặc Tử "muốn xây dựng một vũ trụ thơ nhờ phép màu nhiệm của những mối giao ứng theo Baudelaire (mystère de correspondances baudelairiennes), nhờ ngôn hoá thuật của Rimbaud (l'alchimie rimbaldienne du verbe) và nhất là nhờ ma thuật siêu thực (la magic surréaliste) của hoạt động sáng tạo (*Kinh nghiệm thơ và hành trình tinh thần của Hàn Mặc Tử*). Chúng ta biết rằng Baudelaire đã mở đường cho trường phái tượng trưng và các trường phái thơ hiện đại khác ở Pháp. Bài xonnê *Correspondances* (*Tương hợp*) của Baudelaire đã được Verlaine tiếp thu và Rimbaud phát triển trong một bài xonnê kỳ lạ khác : *Những nguyên âm*. Trong bài *Huyền diệu*, Xuân Diệu đã để câu thơ "Hương thơm, màu sắc và âm thanh tương ứng với nhau" của Baudelaire như một lời đề từ và phát triển ý đó trong hai bài thơ (*Nguyệt cầm, Huyền diệu*). Tuy nhiên, Xuân Diệu cũng như Huy Cận (*Đi giữa đường thơm*) chưa phải là những nhà thơ theo chủ nghĩa tượng trưng. Chủ nghĩa tượng trưng Pháp hình thành trong những năm tám mươi thế kỷ XIX với Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Valéry. Các thi sĩ tượng trưng hay dùng biểu tượng (symbole) để khám phá thế giới tiên nghiệm, tiềm thức. Theo họ, biểu tượng là một sự

khải thị (révélation), biểu tượng giúp ta khám phá một cái gì đó trong những tương quan bí ẩn giữa con người và vũ trụ. Và vì vũ trụ là một thể thống nhất, cho nên những màu sắc, hương thơm, âm thanh có sự hoà hợp với nhau. Phát triển những ý đó của Baudelaire trong bài *Những nguyên âm*, Rimbaud không những gán cho mỗi nguyên âm một màu sắc bất ngờ, mà còn cho rằng nhà thơ có thể nghe thấy âm thanh và ngửi được mùi vị của các chữ đó. Baudelaire, Rimbaud và các nhà thơ tượng trưng nêu lên sự hoà hợp giữa các loại cảm giác. Người ta có thể nghe thấy một hương thơm hoặc ngửi thấy một màu sắc : "Có những mùi hương mát như da thịt trẻ em. Êm ái như những chiếc kèn rừng (haut bois), xanh như những đồng cỏ" (*Tương hợp*). Baudelaire gọi đó là sự nhất thể của những giác quan (Correspondances entre les sensations). Rimbaud thì gọi đó là sự hỗn loạn của các giác quan (dérèglement des sens). Lý luận này trước Cách mạng tháng Tám đã ảnh hưởng đến một số nhà thơ mang màu sắc tượng trưng như Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh (*Chơi giữa mùa trăng, Tinh huyết, Xuân thu nhã tập*). Quan niệm về sự hoà hợp giữa các cảm giác đã khiến cho thi sĩ cảm thấy được mùi thơm và lắng nghe vọng lại tiếng nhạc trong ánh trăng rằm trung thu : "Trăng là ánh sáng ? Nhất là trăng giữa mùa thu, ánh sáng càng thêm kỳ ảo, thơm thơm và nếu người thơ lắng nghe một cách ung dung, sẽ nhận thấy có nhiều miếng nhạc say say gió xé rách lả tả.." (*Chơi giữa mùa trăng*).

Vũ trụ thi ca (Trời thơ) của Hàn Mặc Tử là sự hoà hợp giữa bốn yếu tố Trăng, Hoa, Nhạc, Hương :

Hiểu gì không ý nghĩa của trời thơ
Của hương hoa trong trăng lờn lợt bấy.
Của lời câm muôn vì sao áy náy,
Hiểu gì không em hỡi, hiểu gì không ?
Anh ngâm nga để mở rộng cửa lòng
Cho trăng xuân tràn trề say chới với,
Cho nắng hường vấn vương muôn ngàn sợi,
Cho em buồn, trời đất ứa sương khuya.

(*Trường tương tư*)

Thi sĩ như một cây đàn mà các sợi dây cảm giác đã căng lên tột độ, chỉ cần một hơi gió thoảng qua là tiếng đàn đã rung lên một cách kỳ diệu, khiến cho nhà thơ như đê mê, ngất ngư trong thế giới âm thanh và cảm giác :

Nàng ! Lạy nàng ! Hãy nghe tôi cầu khẩn
Hãy khoan tay cầm lại trí tương tư
Đang chờn vờn trong ánh sáng ngất ngư,
Đang lướt mướt ở trong màu hoa lệ.
Trên cung bực, hãm mau niềm ngọc kể
Với lòng run ngưng hết cả thanh âm.
Cho lửng lơ chới với điệu phong cầm,
Cho tôi bớt bồi hồi trong một phút.

(*Đàn ngọc*)

Và người đọc thơ cũng trong một trạng thái no nê cảm giác, no nê thanh sắc của trần gian : "Hay là mắt người đã no rồi, tai người đã đầy hơi khoái lạc, thần trí người đã mê man" (*Chiêm bao với sự thật*). Thức nhọn các giác quan, tác động trực tiếp vào thế giới cảm giác của người đọc, đó là đặc trưng của thơ Hàn Mặc Tử, Bích Khê, của một số nhà thơ lãng mạn khác có chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa tượng trưng (Xuân Diệu).

Một đặc điểm nữa của chủ nghĩa tượng trưng là để thể hiện thế giới tiên nghiệm, thế giới chiêm bao và tiềm thức cần phải mang "tinh thần âm nhạc" vào thơ ca. Trong bài *Nghệ thuật thi ca*, một bản tuyên ngôn của trường phái tượng trưng, Verlaine cho rằng nhạc điệu là trước hết, trên hết (De la musique avant toute chose). Câu thơ không kể lể, miêu tả mà gợi cảm (suggestive) và muốn gợi cảm, trước hết phải cần đến âm nhạc. Nhà thơ tượng trưng cho rằng nhờ âm thanh của các từ mà thơ gợi lên được những sắc thái tinh tế nhất của tình cảm con người. Chủ nghĩa tượng trưng Pháp chịu ảnh hưởng sâu sắc của nhạc sĩ Đức Wagner. Còn Mallarmé thì lại đề cao những luận điểm của Schopenhauer. Ông này cho rằng âm nhạc có khả năng đi sâu vào bản chất thuần tuý của sự vật vì khác với mọi ngành nghệ thuật, âm nhạc ít mang cái vỏ vật chất,

thoát ra khỏi sự nô lệ trong việc bắt chước sự vật. Thơ tượng trưng, cũng như âm nhạc, là một cái gì thuần tuý, tiềm thức và nó phải mang những âm thanh có sức quyến rũ tâm hồn con người. Với nhạc điệu ấy, thơ sẽ có giá trị thần chú (valeur incantatoire) có thể mê hoặc, say đắm người đọc.

Nhạc điệu của thơ tượng trưng Pháp đã có ảnh hưởng ở mức độ đậm nhạt khác nhau đến thơ Lưu Trọng Lư (chủ yếu chịu ảnh hưởng cái mơ màng, trong sáng của Verlaine), Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh. Trong thơ mới có một dạo người ta sính làm những câu thơ nghiêng về thanh bằng :

– *Ô ! Đêm nay trời trong như sương*
Không làn mây vương không hơi sương
Tơ trăng buông rèm trên muôn cành,
Tơ trăng vàng rung như âm thanh.

(*Tiêu sầu* – HÀN MẶC TỬ)

– *Đây vườn trăng tình căng lên muốn đứt*
Thương toàn thương đương vây muôn dây hường.

(*Quần tiên hội*)

– *Ô ! Hay buồn vương cây ngô đồng*
Vàng rơi ! Vàng rơi ! Thu mênh mông.

(*Tỳ bà* – BÍCH KHÊ)

Hàn Mặc Tử, Bích Khê gần với Baudelaire hơn. Cái lối láy đi láy lại một số chữ, một số câu trong bài thơ của Bích Khê :

Trăng gây vàng, vàng gây nên sắc trắng
Của gương hồ im lặng tựa bài thơ
Chân nhịp nhàng, lòng nghe hương nồng nặng
Đây bài thơ không tiếng của đêm tơ
Trăng gây vàng, vàng gây nên sắc trắng
Của hồn thu đi lạc ở trong mơ...

(*Mộng cầm ca*)

trong một khúc nhạc khiêu vũ của Hàn Mặc Tử :

Vàng bay theo vàng đuổi theo vàng bay,
Tiếng vàng này vừa mê này vừa say.
Dồn qua phương Đông mặt trời chưa nóng,
Dồn qua phương Tây màu sắc hây hây.

(*Duyên kỳ ngộ*)

tương tự với các kỹ thuật tạo nhạc trong các bài thơ *Giai điệu buổi chiều* (*Harmonie du soir*) và *Thuận nghịch* (*Réversibilité*) của Baudelaire hay bài *Cảnh thần tiên* (*Féerie*) của Valéry.

Với sức quyến rũ của âm nhạc, nhà thơ như một người nghệ sĩ đang dở các phép chiêu hồn, đang đọc các câu thần chú khiến cho người cảm thụ mê đắm, đờ đẫn, thậm chí kêu rên thống thiết :

Đã mê rồi ! Tư Mã chàng ơi !
Người thiếp lao đao sượng cả người
Ôi ! Ôi ! Hãm bớt cung cầm lại
Lòng say đôi má cũng say thôi.

(*Cẩm châu duyên*)

Với *Xuân như ý, Thượng thanh khí,...* Hàn Mặc Tử đã từ tượng trưng chuyển dần sang siêu thực. Trong bài *Say thơ* (*Xuân như ý*) ta vẫn gặp cái lý luận của Baudelaire về sự hoà hợp của hương thơm, màu sắc và âm thanh :

Bốn mùa thơ xanh xanh như cẩm thạch
Chim ngàn trăng đem tiếng lạ về ca.
Ca, cầm ca, tơ đồng vọng dang ra
Cho thêm ý, nguồn hương thơm đầy rẫy.
Màu như ru, sóng âm thanh xô đẩy,
Bao hương thơm trong lời nguyện chiều nay...

Nhưng Bửu Đình Ái Mỹ trong cuốn *Baudelaire và những thi sĩ Việt Nam* (viết tiếng Pháp - Nhà xuất bản Hồi Xuân, Huế, 1949) cho rằng những hình ảnh, những cảm giác chìm đắm trong giấc mơ của bài *Say thơ* đã vượt qua ảnh hưởng Baudelaire, để tiến lên André Breton và Aragon.

Tâm hồn nhà thơ như đang bay trong một thế giới mông lung, phiếu diểu, càng lên cao càng lung linh, diễm lệ như trong chiêm bao :

Hồn vốn ưa phiêu diêu trong gió nhẹ,
Bay giang hồ không sót một phương nào.
Càng lên cao dây đồng vọng càng cao.

(*Say thơ*)

Trần Tái Phùng từ năm 1940 đã có những khám phá khi nhận xét về các tập *Cẩm châu duyên, Duyên kỳ ngộ, Quần tiên hội* : "Thơ chàng đúc ròng trong những khung cảnh thần tiên về đời thượng cổ, theo quy thức hội hoạ của Poussin, Millet hay Murillo,... Thường là một vầng trời ửng nắng, một mùa hè rất xưa, cây trĩu lá non xanh và trái thắm, gió phơi phới bay trên đồng lúa rực rỡ vàng... và với mùa phối hợp của hoa cỏ, một mùa tình ái rạo rực trong lòng mắt ngây thơ hồn hậu, bay ngang hông những thiếu nữ đang quỳ xuống hái lúa. Hay là cao hơn một bậc nữa, ái tình đằm thắm một mỹ nam tử (un Narcisse) cùng một nàng tiên trong rừng sâu, một khe ngọc, nhịp nhàng với nhạc chim, đàn gió. Sắc đẹp chàng trai thường lấy khuôn ở các vì á thánh trong thần thoại La Mã, với điệu bộ những bức hoạ của Puvis de Chavanne" (*Hàn Mặc Tử*).

Trong khoảng trên dưới một chục năm trời hoạt động trên thi đàn, Hàn Mặc Tử đã từ cổ điển, lãng mạn tiến nhanh sang tượng trưng, siêu thực, góp một phần quan trọng vào quá trình hiện đại hoá thi ca Việt Nam. "Nghệ thuật chàng tựa một con sông dài đi xuyên qua thế kỷ chúng ta và hai bờ sông dàn bày không biết bao nhiêu cảnh sắc khác nhau, đẹp đẽ đến say ngợp, đến tê liệt cả lòng người" (Trần Tái Phùng).

*

* *

Các nhà thơ tượng trưng (Valéry, *Xuân thu nhã tập*) thường đối lập thơ với văn xuôi. Văn xuôi là kể lể, giãi bày, là dựa vào một cốt truyện lô gích, còn thơ là hàm súc, thuần tuý, là tiềm thức, vọt trào ra khi lý trí không còn có khả năng kiểm soát nữa. Thơ chỉ xuất hiện khi "huyền ảo khởi sự", khi các nhà thơ như trong trạng thái chiêm bao : "Thuyền đi êm ái quá, chúng tôi cứ ngỡ như là đi trong vũng chiêm bao, và say sưa ngây ngất vì ánh sáng, hai chị em như đê mê, không còn biết là có mình

và nhận mình là ai nữa. Huyền ảo khởi sự. Mỗi phút trăng lên mỗi cao, khí hậu cũng tăng sức ôn hoà lên mấy độ, và trí tuệ, và mộng, và thơ, và nước, và thuyền dâng lên, đồng dâng lên như khói..." (*Chơi giữa mùa trăng*).

Các nhà "nghệ thuật vị nghệ thuật" chủ trương "thơ phải đem ta xa đời sống thường về vật chất. Nghệ thuật nâng cao tâm hồn ta đã nặng những phiền muộn của thực tế" (Phạm Hầu - *Bút ký một thợ vẽ*). Chế Lan Viên kêu gọi các thi sĩ "hãy thoát lên trên tất cả các nhu cầu : thoát tục, ở trên cõi tục" (*Vàng sao*). Còn Hàn Mặc Tử thì gọi những lúc cảm hứng dâng trào là "những phút sáng láng... soi sáng linh hồn tôi và giải thoát cái "ta" của tôi ra khỏi nơi giam cầm của xác thịt". Và nghệ sĩ sẽ ở trong trạng thái *xuất thần*, trạng thái *thăng hoa*, sống trong thế giới mông lung, phiếu diểu của chiêm bao. "Ngoại cảnh đã xâm lấn xác thịt và tâm hồn tôi. Bao nhiêu tà khí anh linh của non sông đều xông vào tôi, rút hết tinh tiết ở tôi. Tôi có thể bảo đấy là thần giao cách cảm, mà ngoại cảnh hay thâm tâm đồng xao động, bởi giây khoái lạc vô ngần. Và có thể say mê đến điên dại, bắt chước Lý Thái Bạch đại la tiên vồ trăng trên mặt nước. Từ sự thực đi tới bào ảnh, từ bào ảnh đi tới huyền diệu và từ huyền diệu đi tới chiêm bao. Mông lung đã trùm lên sự vật và cõi thực, bị ánh sáng của chiêm bao vây riết..." (*Chiêm bao với sự thật*).

Trong tiểu thuyết *Đẹp*, Khái Hưng đã ca ngợi cái Đẹp của người thiếu nữ điên hoặc đang lên đồng, đôi mắt long lanh sáng rực lên một cách man dại, nguyên thuỷ. Đó là cái Đẹp khi con người đã ở ngoài lý trí. Còn cuộc đàn hát trong *Chùa Đàn* của Nguyễn Tuân thì cứ như là một thứ thôi miên, một thứ lên đồng, người chơi đàn và hát cứ hôn mê dần như ăn phải bát cháo lú bên bờ sông Hắc Thuỷ. "Người ta vừa hát vừa khóc và người ta đàn đến cái mức hộc máu ra mà gục chết dưới gốc nhạc khí" (*Chùa Đàn*). Hàn Mặc Tử cũng sáng tạo ở những phút siêu thăng vượt ra ngoài sự kiểm soát của lý trí : "Tôi làm thơ ? Nghĩa là tôi yếu đuối quá ! Tôi bị cám dỗ, 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 đã mất trí, tôi điên" (*Tựa "Thơ Điên"*) :

Tôi điên tôi nói như người dại
Van lạy không gian xoá những ngày.

(*Lưu luyến*)

Do những đau đớn, quằn quại về bệnh lý hay những nhớ thương, si mê đến điên dại người tình cũ, "thi sĩ tuồng như luôn bị chìm đắm trong làn không khí của trạng thái thôi miên (état hypnose)". Trái lại, mỗi khi có một tà áo đẹp đi qua đường mà thi sĩ muốn níu kéo trở lại bằng cách "thả dây thương" tình ái, hoặc "một hình dáng thân yêu đến ám ảnh và thi sĩ cần giữ lại thì chúng ta có dịp thấy chàng trở nên một vị thầy chiêu hồn, không ngại ngùng mà đem áp dụng bất kỳ là phương pháp mầu nhiệm nào của khoa bí truyền (ésotérisme) ngày xưa" (Trần Tái Phùng). Những lúc đó, thi sĩ như trong trạng thái hưng phấn tột độ :

A ha ha ! Trong một phút thôi miên !
Nín hơi thơm bằng sức điện tình truyền
Tôi gò được một mùa xuân phẩm tiết.
Mùa xuân ấy là lòng tôi tha thiết
Mê cuồng cuồng say điêu đứng vì thương
Ôi chao ôi ! Trong nắng rực mùi hương.

(*Nắng vàng*)

Còn người thụ cảm thì mê man đến dại khờ, "trăng nhận thấy, cảm động đến run lên, gió nghe qua luống cuống không biết bay về phương mô và hoa lá thì sượng sần..." (*Kêu gọi*).

Theo Hàn Mặc Tử, thơ phải làm cho người ta say, thơ là tình cảm ở nồng độ mãnh liệt, là cảm giác phát triển đến gần đứt sự sống : "Tôi đã sống mãnh liệt và đầy đủ. Sống bằng tim, bằng phổi, bằng máu, bằng lệ, bằng hồn. Tôi đã phát triển hết cả cảm giác của tình yêu, Tôi đã vui, buồn, giận hờn đến gần đứt sự sống (...). Nàng đánh tôi đau quá, tôi bật ra tiếng khóc, tiếng gào, tiếng rú... Có ai ngăn được lòng tôi ?" (*Tựa "Thơ Điên"*). *Rướm máu* tuy có ảnh hưởng ít nhiều của bệnh lý nhưng đã thể hiện một cách đầy đủ thi học của tập *Đau thương* :

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.

Xưa kia Nguyễn Du đã từng viết : "Bốn dây rỏ máu năm đầu ngón tay". Và Xuân Diệu cũng viết :

Ca ánh sáng bao lần dây máu đỏ
Rồi một ngày sa rụng giữa bình minh.

(*Lời thơ vào tập "Gửi hương"*)

Nghệ sĩ tài hoa biết trước là mình sẽ bạc mệnh, vì cái xã hội vạn ác đầy đoạ những người tài sắc, nhưng cũng một phần vì mỗi lần sáng tạo là một lần thi sĩ "chết ở trong lòng một ít". Nhưng đó chỉ là sự hao mòn tinh lực với thời gian. Còn ở đây là ngọn đèn vụt loé sáng trước khi tắt, cho nên câu chữ vọt trào ra mãnh liệt, không có sức gì kiềm chế nổi, mà đâu chỉ là câu chữ, là máu, là hồn của nhà thơ bất hạnh dính vào đấy. Cứ mỗi lần "tinh hoa phát tiết" ào ạt như thế là một lần thi sĩ đau đớn, rên xiết rồi điên dại, rồi ngất ngư đi vì khoái lạc,... Thơ của chúng ta bây giờ mang vẻ đẹp trí tuệ, nhưng ở khá nhiều bài lại thiếu đi cái phần cảm xúc thực, đau đớn rung động thực, nói chung là có phần tỉnh táo quá. Thơ của Hàn Mặc Tử thì trong khá nhiều trường hợp lại ở ngoài lý trí, cả con người với tất cả tâm hồn, máu thịt, cảm xúc trào ra đầu ngọn bút, thăng hoa lên đầu ngọn bút, nên nó có sức mê đắm, quyến rũ mãnh liệt. Bởi vì nghệ thuật trước hết phải làm cho người đọc xúc động, say mê, tựa như cô gái gặp chàng trai đã phải lòng ngay, chưa kịp đắn đo suy nghĩ. Sự say mê đó thật là đáng yêu nếu ta bị quyến rũ bởi một tâm hồn cao cả, bởi một tình yêu cuộc sống mãnh liệt.

Cảm xúc trong thơ Hàn Mặc Tử lúc nào cũng như ở trong trạng thái hưng phấn, thăng hoa. Tâm hồn thi sĩ như một chiếc đàn, dây căng đến tột độ, chỉ cần một làn gió nhẹ vuốt qua là đã có thể rung lên những âm thanh mãnh liệt, ngất ngây.

Thơ Hàn Mặc Tử là thơ *hướng nội*, là sự tràn đầy của thế giới bên trong, là sự "xúc động hồn thơ cho ngọn bút có thần" (Ngô Thì Nhậm). Tả tiếng hát của người thiếu nữ bên sông, Thế Lữ viết :

Tiếng hát trong như nước Ngọc tuyền,
Nghe như hơi gió thoảng cung tiên.
Cao như thông vút, buồn như liễu,
Nước lặng mây ngừng ta đứng yên.

(*Tiếng gọi bên sông*)

Thế Lữ sử dụng nhiều chi tiết ngoại cảnh hơn là hướng vào cảm xúc bên trong của thi sĩ. Hàn Mặc Tử nghe đàn nhưng không tập trung miêu tả tiếng đàn mà chỉ nói đến "rung động toàn thân người rớm khóc", đến sự bồi hồi thổn thức, run rẩy, đê mê của tâm hồn nghệ sĩ :

Đàn ngọc đã rít lên chiều nả nớt
Tôi kêu rên van khóc lạy nàng thôi !
Hãy uống đi cốc rượu ngấm đầy hơi
Chan chứa vị nồng say đêm hiệp cẩn
Nàng ! Lạy nàng ! Hãy nghe tôi cầu khẩn
Hãy khoan tay cầm lại trí tương tư
Đang chờn vờn trong nguồn sáng ngất ngư,
Đang lướt mướt ở trong màu hoa lệ
Trên cung bực, hãm mau niềm ngọc kể
Với lòng run ngưng hết cả thanh âm
Cho lửng lơ chới với điệu phong cầm
Cho tôi bớt bồi hồi trong một phút.

(*Đàn ngọc*)

Võ Long Tê cho rằng bài *Tựa* tập *Đau thương* đã chứa đựng những yếu tố thiết yếu cho một thi học mới mà Hàn Mặc Tử có dịp giãi bày rõ ràng hơn trong bài *Tựa "Xuân như ý"*, trong *Quan niệm thơ* (gửi Trọng Miên). Đó là một quan niệm thơ tôn giáo đánh dấu sự hoà giải nghệ thuật với đức tin và, thông qua quan niệm ấy, nhà thơ gặp lại luận đề nổi tiếng của linh mục Brémond về mối tương đồng giữa thơ và kinh cầu nguyện. "Trong thi học ấy của Hàn Mặc Tử, chúng ta có thể phát hiện những gì nhà thơ vay mượn của các tác giả hằng yêu thích trong đó phải kể Verlaine, Rimbaud, Péguy và Claudel" (*Kinh nghiệm thơ và hành trình tinh thần của Hàn Mặc Tử*).

Trong thư trả lời chúng tôi ngày 3 - 12 - 1990, nhà nghiên cứu Võ Long Tê nói rõ hơn ảnh hưởng của Paul Claudel đối với Hàn Mặc Tử. "Lẽ dĩ nhiên là có, song Hàn Mặc Tử đã tiếp thu với tinh thần sáng tạo. Trong sách *Paul Claudel et la spiritualité théosience* (đã xuất bản) và riêng về bài *Say thơ* của Hàn Mặc Tử, tôi có đề cập đến chủ thuyết

"Vibration" trong "Les cing grandes Odes" mà chúng ta có thể thấy trong câu "Ca cầm ca, tơ đồng vọng dang ra" của Hàn Mặc Tử. Còn về cái "điên" của nhà thơ, chúng ta đã gặp trong bài *Hymne de la Pentecôte* (1909) của Claudel : "O dieu, j'entends mon âme folle en moi quy pleure et quy chante" mà tôi đã dịch :

Chúa ơi, hồn con cuồng điên lãng đãng
Con nghe bật ra tiếng khóc tiếng ca.

Tôi đã có một dịch phẩm nguyên tác chiếu với Việt dịch bằng thơ *Paul Claudel, Tuyển tập Việt dịch bằng thơ* gồm dẫn nhập về thân thế, sự nghiệp Claudel, ảnh hưởng đối với văn học Việt Nam và các bài trường ca của Claudel : "*Chant de marche de Noel, Hymne de la Pentecôte, La Vierge à midi, Saint Joseph, Sainte Thérèse, de Lisieux*, v.v. nghĩa là những bài thơ đã góp nhiều vào thi hứng của Hàn Mặc Tử".

Trên kia đã nói, quan niệm thơ của Hàn Mặc Tử có chịu ảnh hưởng những lời giải thích thi ca mang đầy tính chất Thiên Chúa giáo của các nhà lãng mạn và tượng trưng ở phương Tây. Trong thư gửi Hoàng Trọng Miên, Hàn Mặc Tử viết : "tất cả các thi sĩ ở trong đời phải quy tụ, phải đi khơi mạch thơ của Đức Chúa Trời. Thi sĩ không phải là một người thường (...). Loài này là những bông hoa rất quý và hiếm, sinh ra ở đời với một sứ mạng rất thiêng liêng ; phải biết tận hưởng những công trình châu báu của Đức Chúa Trời đã gây nên, ca ngợi quyền phép của Người và trút vào linh hồn người ta những nguồn khoái cảm đê mê, nhưng rất thơm tho, rất tinh sạch (but de la poésie)" (*Quan niệm thơ*).

Thi sĩ rơi xuống cõi đời này như một "trích tiên bị đày đoạ", sống cô đơn lạc lõng. Và muốn cho thi sĩ có những tác phẩm tuyệt diệu sống mãi với thời gian, Thượng đế bắt họ "phải mua bằng giá máu, luôn luôn có một định mệnh tàn khốc theo riết bên mình : "Không rên xiết là thơ vô nghĩa lý". Về điểm này Hàn Mặc Tử lại gặp Baudelaire trong *Cầu phúc* : "Lạy Chúa, xin cảm tạ Ngài vì Ngài đã ban sự đau khổ cho chúng tôi để làm liều thuốc thần diệu chữa lành mọi sự xấu xa nhơ nhuốc. Đó chính là chất tinh tuý tốt đẹp, trong sạch nhất sửa soạn cho chúng tôi đủ mạnh mẽ và hưởng sự khoái lạc lành thánh. Tôi biết ngài đã dành cho

Thi sĩ một chỗ ngồi giữa hàng các bậc thánh thiện đầy ơn phước trên thiên cung".

Đức Chúa Trời tạo ra "trăng, hoa, nhạc, hương" trên cõi đời này để cho người đời hưởng thụ. Thi sĩ đã ngất ngư trong khi thưởng thức tất cả những lương thực ngọt ngào mỹ vị làm bằng hương báu, nhạc thiêng, rượu say, châu lệ của những mùa xuân ấm. Song le thi sĩ vẫn còn khát khao, thèm thuồng những vật lạ muôn đời. Thi sĩ muốn "siêu thăng", bay lên thượng tầng không khí, đến những vùng không gian sâu thẳm bao la, "ở bên kia mặt trời... ở bên kia biên thuỳ các vì tinh tú". Thi sĩ ham muốn vô biên những nguồn khoái lạc trong trắng ở một cõi trời cách biệt, xa với thế gian này, Baudelaire viết :

Diễm phúc thay kẻ có thể giương đôi cánh dũng mãnh
Bay vút lên những không gian ngập ánh sáng tĩnh mịch.

(*Siêu thăng*)

thì Hàn Mặc Tử cũng nói : "Chị ơi ! Rồi ánh sáng đêm nay sẽ tan đi, ta sẽ buồn thương và nhớ tiếc. Em muốn bay lên trời để tìm ánh sáng muôn năm thôi" (*Chơi giữa mùa trăng*).

Đức Chúa Trời đã tạo ra thơ trên thế gian này nhưng thi sĩ là người khát khao vô biên và tuyệt đích, "cứ nhất định muốn hưởng cái *thơ* trên cái *thơ* khác". Chỉ có Đức Chúa Trời mới vừa lòng thi sĩ. Cho nên Hàn Mặc Tử định nghĩa : "Thơ là một tiếng kêu rên thảm thiết của một linh hồn thương nhớ, ước ao trở lại trời, là nơi đã sống ngàn kiếp vô thuỷ, vô chung, với những hạnh phúc bất tuyệt" (*Quan niệm thơ*). Chỉ với Đức Chúa Trời, thi sĩ mới có thể dốc hết tâm sự, kể lể mọi đau thương nơi trần thế và dâng cho Người những bài thơ sáng láng, anh hoa. Thơ ca, đối với Hàn Mặc Tử, đã trở thành tiếng kêu của nghệ sĩ hướng đến vô cùng, Vĩnh viễn, Thượng đế :

Phượng trì ! Phượng trì ! Phượng trì ! Phượng trì !
Thơ tôi bay suốt một đời chưa thấu,
Hồn tôi bay đến bao giờ mới đậu
Trên triều thiên ngời chói vạn hào quang ?

(*Ave Maria*)

Bùi Xuân Bào phát hiện ra trong thơ Hàn Mặc Tử một động lực hai chiều : *nhận* tinh hoa của ngoại giới (trăng, hoa, nhạc, hương) vào thể xác và tâm hồn mình rồi sau đó *biến* luồng cảm hứng thành thơ, *tận hưởng* những công trình châu báu của Đức Chúa Trời trên thế gian này rồi *trút vào linh hồn* người ta những khoái lạc đê mê nhưng rất thơm tho, trong sạch. Quan niệm này Bùi Xuân Bào cho rằng gần giống quan niệm thi hứng của nhà thơ Công giáo Paul Claudel (*Thi ảnh khẩu cảm trong thơ Hàn Mặc Tử*). Thi sĩ như ngất ngư khi tận hưởng khí vị thanh tao của trời đất như nhạc thơm, hương gấm, mộng ngọc, hoa trinh bạch, đàn ly tao, gió ly biệt, trăng đoàn viên, chim tứ chiếng, mây giang hồ, trời thanh sắc, bông nhũ hương, niềm mộc dược,... Nhưng thi sĩ "vẫn chưa *bưa*, chưa *đã*, chưa *nguôi*"... rồi để đáp lại ơn phước cả của Đức Chúa Trời, thi sĩ dâng lên một mùa thơ "sáng láng như sao sa" :

Hơi xuân ấm mỹ vị hơn dạ yến,
Ta đem ươm trong ý vị đêm nay.
Ta cho ra một dòng thơ rất mát
Mới tinh khôi và thanh sạch bằng hương.
Trời như hớp phải hơi men ngan ngát,
Đắm muôn ngôi tinh lạc xuống mười phương.

(*Nguồn thơm*)

Đề tài quan trọng nhất trong thơ Hàn Mặc Tử không phải là Thượng đế linh diệu, cũng không phải là ánh trăng huyền ảo, không phải là hương thơm ngan ngát của ái tình hay mùi vị tê tái của đau khổ mà chính là thơ. Thượng đế đối với Hàn Mặc Tử chỉ là nguồn thơ thuần tuý và cao thượng nhất. "Những gì tươi đẹp nhất trong vũ trụ, quý hoá nhất trong tâm linh, huyền bí nhất trong tôn giáo, Hàn Mặc Tử đều đồng hoá với thơ. Trăng sao vằng vặc, mùa xuân mát dịu và tươi sáng, lòng thương yêu của Chúa Trời và Mẹ Đồng Trinh đều là biến thể của chất thơ man mác" (Bùi Xuân Bào – *Thi ảnh khẩu cảm trong thơ Hàn Mặc Tử*).

Thơ là lẽ sống cao nhất của Hàn Mặc Tử, nhất là lúc nhà thơ đã nhuốm bệnh và biết mình sắp chết. Suốt ngày chỉ đọc kinh và ngâm thơ, đó là niềm vui của Tử. "Buổi mai ngủ dậy, Trí đọc kinh trước hết...

Ăn xong Trí lại đọc kinh. Rồi đi bách bộ trong nhà và ngâm thơ vang lên. Ngâm độ nửa giờ như thế, rồi lại lên giường nằm nghỉ 15 phút, rồi không đọc thơ của Baudelaire hay Lamartine thì lại hý hoáy viết hoặc thơ hoặc thẩn, hoặc gạch đặc lên giấy những chữ Mộng Cầm... Buổi tối sau khi ăn xong, cũng vừa đi bách bộ, vừa ngâm thơ một cách sung sướng nhất đời" (*Hàn Mặc tử, thân thế và thi văn*).

Bấy giờ Hàn Mặc Tử không có điều kiện tiếp xúc với cuộc sống như trước nên nguồn thơ cũng chỉ là những mối tình tuyệt vọng. Thượng đế, trăng sao, vũ trụ huyền diệu, điều đó cũng là lẽ dĩ nhiên. Thơ là niềm vui, là lẽ sống, là lý do tồn tại của Hàn Mặc Tử trên cõi đời này và mai sau, cho nên anh dồn cả cuộc sống còn lại cho thơ, tâm huyết với thơ, đau khổ da diết trong thơ và ước mơ, cầu nguyện cũng trong thơ :

Ta chắp hai tay lạy quỳ hoan hảo.
Ngửa trông cao cầu nguyện trắng không gian,
Để vừa dâng, và hiệp bốn mùa xuân,
Nở một lượt giàu sang hơn Thượng đế.

(*Đêm xuân cầu nguyện*)

Hàn Mặc Tử tự hào về thiên chức thi nhân của mình. Tạo ra được một "non nước", "tứ thời xuân", rõ ràng là thi nhân đang cạnh tranh với Thượng đế về vai trò sáng thế.

Chất Đạo và chất Đời trong thơ Hàn Mặc Tử

Viết *Lời giới thiệu* cho cuốn *Hàn Mặc Tử anh tôi* của Nguyễn Bá Tín (Nhà xuất bản Tin, Paris, 1990), Đỗ Mạnh Tri đặt vấn đề : "Phàm tục hay thoát tục ? Khổng hay Lão ? Phật giáo như Quách Tấn hay Công giáo như Võ Long Tê ? Con chiên ngoan đạo của cố Đồng, cố Mỹ hay chiến sĩ Cần vương của nội tổ Phạm Bồi ?... Cõi trời của Mai Đình nữ sĩ hay cõi đời của thi sĩ Chế Lan Viên ?". Và ông đã trả lời : "Những yếu tố giàu có, đa dạng hoặc đối nghịch trên lý thuyết đã cụ thể hoá hài hoà trong nếp sống gia đình, dòng tộc. Tới Hàn Mặc Tử thì tất cả đã biến thành thơ, *Hàn Mặc Tử là của tất cả*. Vì thi sĩ đã đón nhận tất cả, biến hoá tất cả để trả lời và dâng lên tất cả".

Người khẳng định một cách mạnh mẽ nhất "Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử" là Đặng Tiến. Ông viết : "Kiến trúc toàn bộ của thơ Hàn Mặc Tử đều vang dội lời truyền giảng của Phúc Âm" ; "Toàn tập thi phẩm Hàn Mặc Tử là một tiếng vọng của Thánh Tự" trong đó người đọc gặp lại những chủ đề cương lĩnh của *Kinh Thánh* : một vũ trụ ngây thơ đổ vỡ vì nguyên tội, những khổ hạnh của thân xác như một kinh nghiệm của *Mơ ước* và *Huyền diệu* để vươn tới một thế giới khác *Sáng láng, ngoài Hư linh*, thế giới của Phục sinh, của Khải huyền. Ba giai đoạn đó là cơ cấu của đời thơ Hàn Mặc Tử. Vũ trụ *Gái quê* đã sụp đổ trong *Đau thương* mà nhà thơ đã chịu đựng để đợi sống lại một mùa *Xuân như ý*".

Đặng Tiến xếp ba tập thơ cuối của Hàn Mặc Tử (*Xuân như ý, Thượng thanh khí, Cẩm châu duyên*) và những bài thơ cuối tập *Đau thương* chung vào chủ đề *Xuân như ý*, như một giai đoạn thơ trong cuộc đời Hàn Mặc Tử nói lên niềm mơ ước, chờ đợi Xuân thiên ra đời[1]. Đây là niềm mơ ước ở sự tồn linh sau cõi chết, sẽ được hồi phục trong cảnh trời mới, đất mới, rạng ngời trong danh Cha cả sáng.

Dè dặt hơn Đặng Tiến, Võ Long Tê cho rằng "người tín hữu công giáo ấy mãi về sau mới trở nên nhà thơ công giáo, sau khi đã đi trọn một đoạn đường đau thương và có một nhận thức do ân sủng thúc đẩy" (*Kinh nghiệm thơ và hành trình tinh thần của Hàn Mặc Tử*). Ân sủng đã can thiệp lúc nhà thơ viết *Lời tựa* cho tập *Thơ Điên* (Người thơ là khách lạ đi giữa *Nguồn trong trẻo*), quan niệm thơ và tôn giáo hoà hợp sau này được giãi bày rõ hơn trong bài *Tựa* cho tập *Xuân như ý*. Thôi thúc bởi niềm tin vào Đức Chúa Trời, Hàn Mặc Tử đã có lúc viết thư cho Bùi Tuân : "Tôi dự định viết nhiều tập thơ về tôn giáo. Trong thi giới nước ta chưa ai nghĩ đến truyện sinh nhật, phục sinh làm thi đề. Đó là những tài liệu không còn gì thú vị bằng... Bao giờ tôi cảm thấy mình đau đớn trong xác thịt và trong tâm hồn và nhất là tôi thấy mình bình tĩnh trong sạch thì mới làm ra được những bài thơ đạo hạnh. không phải lúc nào mình cũng làm ra được lối thơ ấy" (Bùi Tuân, *Nửa đêm đi tìm Hàn Mặc Tử,*

(1) Võ Long Tê gọi là *Xuân thiêng* (printemps sacré) chứ không phải là *Xuân thiên* (ciel printanier).

nguyệt san Vĩnh Sơn (Huế), số 1 - 2 - 1951). Hoạt động sáng tạo nghệ thuật theo chiều hướng nói trên dễ thống nhất với hoạt động truyền giáo của một tông đồ. Những lúc ấy thơ Hàn Mặc Tử có khả năng rơi vào lối thơ khuyến thiện hoặc minh hoạ một cách dễ dãi cho nên trong *Tuyển tập Hàn Mặc Tử* (Nhà xuất bản Văn học, 1987), Chế Lan Viên đành phải cắt bỏ những câu như :

Thượng thanh khí tiết ra nguồn tinh khí
Xa xôi đời trăng mọc nước Huyền Vi
Đây Miên Trường, đây Vĩnh Cửu, Tề Phi !

(*Sao, vàng, sao*)[1]

Hoặc :

Như song lộc triều nguyên ơn phước cả
Dâng cao dâng thần nhạc sáng hơn trăng
Thơm tho bay cho đến cõi thiên đàng
Huyền diệu biến thành muôn kinh trọng thể.

(*Ave Maria*)

Có khi cắt bỏ hàng loạt bài như *Nguồn thơm, Say thơ, Đêm xuân cầu nguyện* trong tập *Xuân như ý*.

Võ Long Tê cho rằng vấn đề nan giải ở Hàn Mặc Tử là tìm một sự tổng hợp hài hoà giữa những yêu cầu của đức tin tôn giáo với những đòi hỏi phóng túng của sự sáng tạo nghệ thuật. Có lẽ chính Hàn Mặc Tử cũng không thích lối thơ cảm hoá, khuyến thiện cho nên trong nhiều trường hợp không tự giác, Hàn Mặc Tử đã để cho sự sáng tạo của nghệ sĩ vượt quá đức tin của một tín đồ. Cho nên "những âm hưởng huyền bí học của bài thơ *ra đời* phát sinh từ một lối chú giải nên thơ – chứ không phải là lối chú giải chính thống về Giáo hội – về những dữ kiện Thánh kinh học. Đừng nên trách cứ nhà thơ phạm tội lầm lạc, nếu quả có lầm lạc" (Võ Long Tê). Mặt khác, nếu sự lầm lạc đó có lợi cho thi ca, có lợi cho sự sáng tạo nghệ thuật thì chúng ta càng hoan nghênh chứ sao.

---

(1) Võ Long Tê đã trực tiếp tham khảo bài thơ Hàn Mặc Tử gửi cho Hoàng Thị Kim Cúc, nhan đề là *Sao, vàng, sao* chứ không phải *Đừng cho lòng hay xa*.

Hàn Mặc Tử nghệ sĩ bao giờ chả phóng túng hơn Nguyễn Trọng Trí tín đồ. Cũng như Khái Hưng, tuy đã có lúc vào chùa niệm Phật tụng kinh cứu khổ hoặc có khi ở nhà, trong mấy đêm liền thức khuya tụng từng pho kinh *A Di Đà* hay *Địa tạng* nhưng chưa chắc Khái Hưng đã có dụng ý mượn cuốn *Hồn bướm mơ tiên* để tuyên truyền cho giáo lý nhà Phật. Cho nên mới xảy ra tình trạng mà Tam Ích phê bình : "Nguy nhất là Khái Hưng đem hoang sử, huyền sử vào cửa thiền : muốn thăng hoa thái độ và nếp tu hành của Văn Khôi công chúa đời Lý Nhân Tôn, người viết chuyện đã đem cả Ngọc hoàng thượng đế và Tiên nga giáng thế vào... chùa... – thêm vào đó một con rồng vàng và phép mầu nhiệm của Thích Ca Màu Ni... Mô Phật !" (*Ý Văn I*, Lá Bối xuất bản, 1967).

Có lẽ Hàn Mặc Tử cũng như Khái Hưng dường như không quan tâm lắm đến việc nói cho thật đúng giáo lý Cơ Đốc hay giáo lý nhà Phật. Chính vì thế mà có lúc Hàn Mặc Tử phải van lơn, thầm nguyện Chúa Giêsu :

Xin thứ tha những câu thơ tội lỗi.
Của bàn tay thi sĩ kẻ lên trăng,
Trong bao đêm xao xuyến vũng sóng Hằng.

(*Đêm xuân cầu nguyện*)

Nhưng Võ Long Tê lại nhận xét : ngay trong bản tuyên tín rực sáng này vẫn có một bóng mờ :

Ta chắp hai tay lạy quỳ hoan hảo
Ngửa trông cao cầu nguyện trắng không gian
Để vừa dâng, vừa hiệp bốn mùa xuân
Nở một lượt giàu sang hơn Thượng đế.

Như trên đã nói, sáng tạo nên một trời, mây, sông, nước bốn mùa xuân, thi sĩ dường như muốn cạnh tranh với Thượng đế và tự hào về thiên chức thi nhân của mình.

Chi tiết này làm ta nhớ đến câu chuyện Michel Ange thể hiện câu chuyện truyền thuyết sáng thế trong Thánh kinh trên vòm trần tiểu giáo đường Xichxtin ở La Mã. Người nghệ sĩ thiên tài này trong gần suốt bốn năm trời đã treo mình lên một giàn giáo ở độ cao hai mươi mét để vẽ một loạt tranh theo câu chuyện truyền thuyết về những ngày sáng tạo

thế giới. Michel Ange nhiều lúc cảm thấy lưng thõng xuống, mắt hoa lên, nhức nhối như sắp mù. Đó là chưa kể có những lúc chịu ăn đói hàng tuần lễ, thậm chí bị Giáo hoàng Jules II lăng nhục và đánh bằng gậy như đánh một kẻ nô lệ. Nhưng dường như có sức mạnh kỳ diệu đã giúp cho Michel Ange vượt qua mọi thử thách. Mỗi khi bước vào tiểu giáo đường, chiêm ngưỡng cái thế giới hình tượng tràn đầy sức sống và sự hài hoà của màu sắc thiên nhiên rực rỡ, Michel Ange không cảm thấy cô đơn, mệt mỏi mà chỉ thấy lâng lâng một niềm vui kỳ lạ. Nghệ sĩ dường như thấy mình đã trở thành Đức Chúa Trời thiêng liêng đang sáng tạo thế giới.

Theo Võ Long Tê, chính sự cám dỗ muôn đời của thiên chức nghệ sĩ này đã khiến cho Hàn Mặc Tử ứng xử như một người ảo thị, huyễn tưởng trong *Thượng thanh khí, Duyên kỳ ngộ, Quần tiên hội*. "Các nhân vật và tác giả vận động trong một vũ trụ xem là bản chuyển tả Thiên đường Kitô giáo theo cấu trúc ngoại giáo"[1].

Ý kiến của Đặng Tiến có hơi khác : "Nếu *Xuân như ý* còn nhiều hình ảnh dựa theo tín lý Thiên Chúa, thì *Cẩm châu duyên* lại gần với huyền tượng của dân gian, phảng phất không khí thần tiên của Đạo giáo – một thứ Đạo giáo bình dân, không ăn thua gì đến cái "đạo khả đạo" của Lão Tử" (*Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử*).

Đời nhà Lý, người ta chủ trương Tam giáo đồng nguyên (đạo Phật, đạo Khổng, đạo Lão cùng chung một nguồn gốc). Hàn Mặc Tử thì lại cho rằng "Đạo vốn có một – người đời hiểu sai lạc rồi phân ra đạo này đạo nọ". Khi Quách Tấn hỏi tại sao Hàn Mặc Tử lại dùng chữ *Phượng Trì* để đặt tên cho Thánh thất của Thánh nữ Đồng trinh Maria, thì Trí trả lời : "Tôi nghiệm Đức Mẹ chỉ có một, nhưng vì óc phân rẽ kia nên bên Đạo Phật gọi là Quan Âm Bồ Tát, bên Đạo Tiên gọi là Tây Vương Mẫu, bên đạo Thiên Chúa gọi là Thánh nữ Đồng trinh Maria. Tên tuy khác, nhưng theo tôi chỉ là một đấng mà thôi. Mà Tây Vương Mẫu ở Phượng Trì nên tôi dùng chữ Phượng Trì để chỉ nơi Thánh Nữ ngự" (*Đôi nét về Hàn Mặc Tử*). Sự thực thì Tây Vương Mẫu ở Giao Trì nhưng Hàn Mặc Tử

(1) Nguyên bản tiếng Pháp : "un univers quy est la version paienne du Paradis chrétien".

thích chữ *Phượng Trì* vì "chữ *Phượng Trì*, tiếng ngân đã dài lại ấm", mặt khác "sắc lông chim phượng vàng ánh, thật khêu gợi quá chừng !" (*Đôi nét về Hàn Mặc Tử*).

Chế Lan Viên nhắc lại câu nói của Hàn Mặc Tử "Đức Mẹ chỉ có một" và bình luận : "Cái câu này mà Giáo hội biết thì Tử chết, Tử sẽ bị kết tội tà giáo hay đạo Cao Đài"... "Tử có biết vì sao Tử đưa Tây Vương Mẫu vào không ? Có đưa thì Tử mới tả các cô tiên "ấm như da thịt nàng dâu" mà lại còn tắm truồng nữa ! Giáo hội biết thì Tử chết !"[1].

Các nhà thơ lãng mạn và tượng trưng của miền Trung dường như đã chịu ảnh hưởng phức tạp của nhiều tôn giáo. Năm 1936, Bích Khê đi tu tại chùa Ông Rau trên núi Tà Cú, năm 1937 lại ngụ tại một chùa ở Phú Thọ để nghiên cứu triết lý nhà Phật. "Chế Lan Viên quỳ dâng chuỗi hạt" (*Trường thọ*) nhưng Chế Lan Viên đã có lần cầu nguyện : "Thích Ca ! Giêsu ! Khổng Khâu ! Lão Tử ! Tôi đều thành tâm trước uy linh huyền diệu của các ngài" (*Vàng Sao*). Hàn Mặc Tử thuộc một gia đình công giáo lâu đời, tên thánh rửa tội là Phêrô (Pièrre), tên thánh thêm sức là Phanxicô (François) nhưng Hàn Mặc Tử cũng chịu nhiều ảnh hưởng của đạo Phật. Từ năm 1930, Hàn Mặc Tử đã nhiều lần "ngoạn cảnh chùa", đã say đắm "phong cảnh rừng thiền" và "lòng thấm thía mùi thiền như thoát tục" (*Để tại chùa Ông Núi*, mùa hè 1930). Quách Tấn cho rằng "trong thơ Hàn Mặc Tử có nhiều bài ảnh hưởng cả hình thức lẫn tinh thần Phật giáo. Ví dụ bài *Phan Thiết ! Phan Thiết ! :*

Nhớ khi xưa ta là chim Phượng hoàng
Vỗ cánh bay chín tầng trời cao ngất
Bay từ Đao Ly đến trời Đâu Suất.

Ngoài những ngôn ngữ phổ thông của nhà Phật như "thành chánh quả", "sông Hằng", ngoài những hình ảnh đẹp đẽ của trời "Đao Ly", trời "Đâu Suất" – những cõi Phật xa xăm đầy nhạc, đầy hương, đầy ánh sáng –

(1) *Tuyển tập Hàn Mặc Tử*, NXB Văn học, 1987, H., tr. 26.

"chúng ta nhận thấy trong bài *Phan Thiết ! Phan Thiết !*, thuyết nghiệp báo và thuyết luân hồi được thi vị hoá một cách tài tình"[1].

Phan Xuân Sanh dường như cũng cùng quan điểm với Quách Tấn khi nhận xét bài *Phan Thiết ! Phan Thiết !* : "Thế giới cực lạc của Phật A Di Đà là một nơi chim cùng với người tấp nập trong chánh quả. Không gian và thời gian tính trong Phật giáo rất giống thời gian và không gian tính của thế giới thi văn, nhất là khung cảnh thơ của Hàn Mặc Tử"[2].

Có một sự tranh chấp Hàn Mặc Tử giữa những tín đồ đạo Thiên Chúa và đạo Phật. Cũng một bài *Tựa "Xuân như ý"* cùng một số bài thơ như *Ra đời, Điềm lạ, Xuân đầu tiên* mà mỗi người giải thích một cách. Đặng Tiến viết : "Xuân thiên đây là niềm mơ ước ở sự tồn sinh sau cõi chết, sẽ được hồi phục trong cảnh trời mới, đất mới, rạng ngời trong *danh Cha cả sáng*"... những hình ảnh tráng lệ như *gấm, ngọc, trân châu, thất bảo, nhũ hương, mộc dược* đều muốn gợi lên một vinh hiển như khi sứ đồ tả thành Jérusalem mới trong Khải Huyền : "Thành ấy chói sáng như một viên bửu thạch, như bích ngọc rạng ngời... Tường thì xây bằng bích ngọc, thành thì xây bằng vàng ròng, tợ như thuỷ tinh trong vắt. Mười hai cửa thì làm bằng mười hai hộp trân châu" (Ap. XXI, 11, 18 và 21). Dựa theo Khải Huyền, tôi cho rằng những đền đài dự tưởng trong Hàn Mặc Tử là một phóng thể của đức tin Thiên Chúa, vì cảnh Bồng Lai của Á Đông, cảnh thần tiên của đạo gia không có cái huy hoàng rực rỡ đó" (*Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử*).

Cũng những hình ảnh tráng lệ nói trên, nhưng Quách Tấn lại giải thích theo tinh thần Phật giáo : "Tử đi tìm nơi giải thoát và đã tìm thấy Cực Lạc Quốc Độ của Phật A Di Đà... Những ánh sáng vô cùng, những tiếng nhạc thiêng liêng dồn trỗi khắp hư linh, những "điệu nhạc rất trọng vọng, rất thơm tho, man mác", cây "bằng gấm và lòng sông bằng ngọc" ở trong thơ Tử là vang bóng của vô lượng quang trên Thế giới Cực Lạc

---

(1) Quách Tấn, *Ảnh hưởng đạo Phật trong thơ Hàn Mặc Tử*, tập san *Niềm thương* (Nha Trang), bộ mới, số 13 - 14, tr. 23 - 32, năm 1969.

(2) Phan Xuân Sanh, *Ảnh hưởng Phật giáo trong thi ca Việt Nam*, tạp chí *Đại học* (Huế), số 9, tháng 5 - 1959.

mà Tử đã nhìn qua Kinh A Di Đà" (*Ảnh hưởng của đạo Phật trong thơ Hàn Mặc Tử*). Trong bài báo vừa dẫn ở trên, Phan Xuân Sanh cũng đi đến kết luận tương tự : "Chim Thanh tước, thế giới mười phương, ấy là hình ảnh tượng trưng của cõi đời thênh thang và giải thoát của thời gian vô tận và không gian mênh mông đã được trình bày một cách hết sức kiều diễm và phong phú trong Kinh A Di Đà. Hàn Mặc Tử từ niềm tin thơ đi rộng ra và bắt gặp niềm tin đạo ; qua những dòng thơ lung linh, huyền diệu của Hàn Mặc Tử, chúng ta có nhiều dịp thấy ẩn hiện một dòng linh hồn nối từ lòng người đến trăng sao, từ Hàn Mặc Tử đến ba ngàn thế giới".

Nhưng có lẽ chúng ta cũng không cần tranh luận đến cùng xem *Xuân như ý, Xuân thiêng, Thế giới mới* của Hàn Mặc Tử là thế giới Phục Sinh, thế giới Khải Huyền của đạo Thiên Chúa hay Cực Lạc Quốc Độ của Phật A Di Đà hay thế giới thần tiên của Đạo giáo. Vì Hàn Mặc Tử không phải là nhà thơ tôn giáo hiểu theo nghĩa là chuyên dùng thơ để truyền bá tôn giáo của mình. Quách Tấn viết : "Tuy là một tín đồ Thiên Chúa giáo rất nhiệt thành, Tử vẫn thường xem kinh điển nhà Phật. Tử thường nói cùng bạn rằng : "Tôi lợi dụng văn chương và triết lý nhà Phật để làm thơ thôi. Tôi dung hoà cả hai thể văn chương tôn giáo : Thiên Chúa và nhà Phật. Đó chỉ là muốn làm giàu cho nền văn chương chung". Vì vậy thơ Đạo của Tử chịu ảnh hưởng của hai nền tôn giáo. Nhưng tôi nhận thấy vang bóng của đạo Phật có phần tô đậm hơn đạo Thiên Chúa. Bây giờ tôi xin thưa rằng Tử là một nhà thơ đi vào vườn hoa tôn giáo chỉ để tìm hương phấn về ướp cùng hương thơ đó thôi. Bởi vậy không thể gọi Hàn Mặc Tử là một nhà thơ tôn giáo. Tử là một nhà thơ thuần tuý" (*Đôi nét về Hàn Mặc Tử*). Đối với một thi sĩ mà cuộc đời gặp bất hạnh như Hàn Mặc Tử thì thơ là lẽ sống cao nhất :

Tôi là kẻ đi đường đêm gió lạnh
Không mong gì hơn kêu gọi tấm lòng thơ.

(*Say thơ*)

Về căn bản chúng ta có thể đồng tình với Phan Xuân Sanh khi ông cho rằng Hàn Mặc Tử "trong khi ôm một lý tưởng thơ đi tìm cảm hứng

đã gặp đạo và tìm được trong đạo nhiều đề tài, nhiều thanh sắc, tư tưởng để làm giàu cho thơ mình". Theo thiển ý, Hàn Mặc Tử là một thi sĩ có nhiều lý tưởng thơ và lý tưởng thơ này đã bao trùm niềm tin của ông về Tôn giáo. Ngay trong những bài ca ngợi đức tin, ca ngợi những hình ảnh thiêng liêng – Thánh nữ Đồng trinh, Chúa Hài Đồng v.v – như ở các bài *Ave Maria, Đêm xuân cầu nguyện, Ra đời,...* tôn giáo và các hình ảnh tuỳ thuộc đã được thi vị hoá và mất dần tính cách trang nghiêm, tuyệt đối của tín điều, kinh điển (...) Cái thói ngang tàng, bừa bãi xưa nay vẫn là thói chung của các nhà thơ. Hàn Mặc Tử quỳ trước Thánh Maria, chúng ta có cảm tưởng như ông đã quỳ trước nàng thơ và hình ảnh nàng thơ với hình ảnh Ave Maria đôi khi chỉ là một, rồi thi sĩ nghiễm nhiên biến thành vai trò "Giáo chủ" giữa một lúc cầu nguyện trong đêm xuân (...). Nghĩ đến một cái gì "giàu sang hơn Thượng đế", hẳn thi sĩ Hàn Mặc Tử đã muốn bước quá biên giới của tín ngưỡng mình" (*Ảnh hưởng của Phật giáo trong thi ca Việt Nam*).

Thế giới mới của Hàn Mặc Tử, đúng như Phạm Đán Bình đã nhận xét, đó là "thế giới lý tưởng hoá, đền bù cho thực tế phũ phàng. Một thế giới không còn những mâu thuẫn và thoả mãn mọi ước vọng"(*Tan loãng trong Hàn Mặc Tử*). Nếu như trước kia, trong thơ Hàn Mặc Tử, là tình yêu tuyệt vọng, là trăng sao đổ vỡ tan tành, hoặc "tan ra thành vũng đọng vàng khô", hoặc "rã lần như hương khói giấc chiêm bao" thì "nay mặt nhật tròn vo đường sáng láng", "tao phùng duyên đến bây giờ lại thấy", "cho tình tôi nguyên vẹn tựa trăng rằm"... Đó là một mùa *Xuân như ý*, "bốn mùa xuân cả bốn", ở đây có "suối đoàn viên", có "cây Phối hợp" và "rất nhiều hoa bướm". Phạm Đán Bình đi đến một câu kết luận thú vị : "Thế giới mới của Hàn Mặc Tử là thế giới *cô đọng lại những gì đã tan loãng*". Thế giới mới của Hàn Mặc Tử rất có thể "lung linh như kim cương, như ngọc thạch", như vàng ròng, như thuỷ tinh trong vắt mà sách Khải Huyền đã loan báo ; cũng có thể là thế giới cực lạc của Phật A Di Đà, thế giới của mười phương, của hào quang vô lượng mà cũng có thể là thế giới thần tiên của Đạo giáo. Một khi đã rơi vào số phận bất hạnh phải sống cô đơn, xa cách với mọi người và cái chết đang từng ngày, từng giờ đe doạ, thì việc Hàn Mặc Tử thu hết tất cả những gì là

trong sáng cao cả, là lung linh, huyền diệu vào thế giới ước mơ, vào vương quốc lý tưởng của mình là một điều dễ hiểu. Thế giới đó cũng giống như cái vương quốc "tự do" của các nhà lãng mạn trường phái Iéna ở Đức. Novalis "Hoàng đế của những nhà thơ lãng mạn chủ nghĩa" đã kêu gọi hãy thoát ly vào thế giới lý tưởng của nghệ thuật : "Ai bất hạnh ở trần thế này, ai không đạt tới những gì mà mình tìm kiếm thì hãy thoát vào thế giới của những pho sách và của nghệ thuật, vào thế giới của thiên nhiên, – đấy là sự thống nhất Vĩnh cửu giữa cổ đại và hiện đại – hãy sống trong giáo đường đang bị giày vò này, tiêu biểu cho một thế giới tốt đẹp hơn, sẽ tìm được trong đó người yêu và người bạn, Tổ quốc và Chúa Trời"[1].

*

* *

Bàn về chất Đạo, chất Đời trong thơ Hàn Mặc Tử, Yến Lan viết : "Có một nguồn thơ đặc biệt nữa dự phần đáng kể trong thi ca của Hàn Mặc Tử là thơ về Đạo. Anh là con chiên ngoan đạo. Tuy nhiên, chất đạo (thanh khiết, thiêng liêng) trong thơ Anh đã bị chất đời (đau yếu, bệnh tật) lấn át... Tôi mong bạn đọc thấy rõ chất đời trong thơ Anh vừa riêng biệt tưởng không hình dung nổi lại vừa rất chung, rất thực, có thể sờ mó lên được. Mà thôi, Đạo với Đời trong thơ Anh vẫn là những mặt nhỏ trên một viên kim cương, mặt này ánh xanh, mặt kia ánh vàng, đều làm cho viên kim cương có sức ngời chói lóng lánh" (*Tôi nhớ Hàn Mặc Tử*).

Cùng với quan điểm như vậy, Chế Lan Viên viết : "Bài *Ave Maria* viết cho Đức Mẹ trên trời, có thể viết hay như thế không nếu không có bà Mẹ ở dưới đất ? Và chị Lễ, chị đã mất, nhưng đây là câu Tử viết trong *Chơi giữa mùa trăng*, một bài văn xuôi như thuỷ tinh, như suối, như đêm trăng và tâm hồn của Tử : "Chị Lễ ơi, chị là trăng và em cũng là trăng nữa. Tôi bỗng thấy chị tôi có vẻ thanh thoát quá, tinh khôi, tươi tốt và uy nghi như một pho tượng Đức Bà Maria là bực tinh truyền chí thánh". Chất đốt đẩy tên lửa của Tử lên Thượng Thanh Khí, lên Phượng Trì,

---

(1) *Nguyên lý mỹ học Mác – Lênin*, NXB Sự thật, H., 1961, phần I, tr. 220.

lên sát những mũ triều thiên, té ra là tình cảm, là ân nghĩa từ mặt đất" (*Tuyển tập Hàn Mặc Tử*, tr. 22). Lịch sử văn học nghệ thuật Việt Nam và thế giới đã có những trường hợp tương tự. Mười tám pho tượng La Hán đặt trong hậu cung của chùa Tây Phương là những tác phẩm đẹp vào bậc nhất của nghệ thuật điêu khắc cuối thế kỷ XVIII. Các nghệ sĩ chẳng qua mượn đề tài chuyện Phật để miêu tả một xã hội quần quại bế tắc và những nỗi "đau đời" của ông cha ta trong cảnh hoàng hôn của các thế kỷ trước (Huy Cận – *Các vị La Hán chùa Tây Phương*). Những tác phẩm của Michel Ange (*Thánh mẫu bên cầu thang* và đặc biệt là *Gia đình Thánh*) tuy phảng phất chút ít màu sắc thiên giới nhưng vẫn tràn đầy không khí trần gian. Điều đó không có gì lạ. Trong quá trình sáng tạo, Michel Ange đã đến khu nghèo khổ nhất Florence, nơi những bà mẹ vừa làm việc vừa giữ con trên đầu gối hoặc đi lang thang trên các con đường vùng Toxcan vẽ những em bé má hồng, những cô gái tràn trề sức sống, những nông dân đang làm việc ngoài đồng,... Chính hàng trăm bức ký hoạ nông dân vùng quê hương đã giúp cho nhà nghệ sĩ thiên tài khắc hoạ chân dung các vị thánh trong tác phẩm của mình. Từ trước đến nay, con người vẫn xây dựng chân dung các vị thánh trên thiên đình bằng những nguyên mẫu dưới trần thế.

Làm sao có thể chứng minh được "toàn tập thi phẩm Hàn Mặc Tử là tiếng vọng của Thánh tự" ? Nhận định cực đoan này sẽ không thuyết phục khi ta dẫn ra những bài thơ có màu sắc dân gian trong sáng như ca dao, những bài thơ ưu thời mẫn thế (như *Đêm khuya tự tình với sông Hương*), hầu hết các bài thơ trong *Gái quê*, *Đau thương*, *Duyên kỳ ngộ*, *Quần tiên hội*, kể cả một số bài trong *Xuân như ý*, *Thượng thanh khí*... Dường như ta quên mất Hàn Mặc Tử đã có lúc "dấn thân" vào các vấn đề thời cuộc, nhất là Hàn Mặc Tử – nhà báo.

Trên *Thực nghiệp dân báo*, số 3195, ngày 26 - 7 - 1931, Phan Bội Châu nêu lý do "mở một cửa hàng dạy thơ gọi là "Mộng Du thi xã". Tất nhiên, đối với một chí sĩ đã từng phát động phong trào Đông Du thì "Mộng Du" đâu phải mộng mỵ, mộng mơ mà là mộng lớn, mộng Độc lập, Tự do. Cụ đã nêu một bài thất ngôn làm mẫu, trong đấy tràn đầy tâm sự và chí khí của người yêu nước :

Vàng khè trắng toát khác đôi bên.
Thây kệ ai chê mặc kẻ khen,
Sông núi lỡ làng màu lịch sử,
Gió trăng chờn chợ mối nhân duyên

Chẳng long lay đến lòng son sắt.
Há hổ ngươi vì miếng bạc đen,
Ba chén xong rồi ai ấy bạn ?
Một pho kinh Phật một cây đèn.

Rồi tiếp theo, trên tờ *Thực nghiệp dân báo*, số 3214, ngày 2 - 9 - 1931, Phan Bội Châu lại tìm dịp bộc bạch rõ hơn tâm sự yêu nước của mình trong "năm bài thơ tự trào", coi như một tiếng chim gọi đàn :

Chân trời góc bể hai mươi năm
Nay còn rao thơ, có gì tốt ?
... Nhưng vì khối huyết uất trong lòng
Dầu có bán rẻ hơn ngồi không !
... Những điều trông thấy đứt hết ruột
Núi đứng dậy khóc, sông nằm rênh.

Trong số khách hưởng ứng bốn phương, "Ông già Bến Ngự" đặc biệt lưu ý đến ba bài thơ *Chùa hoang, Gái ở chùa* và *Thức khuya* của P.T (Quy Nhơn) đăng trên *Thực nghiệp dân báo*, số 3248, ngày 11 - 10 - 1931. Đọc bài *Thức khuya* của Hàn Mặc Tử :

Non sông bốn mặt ngủ mơ màng
Thức chỉ mình ta dạ chẳng an...

chắc hẳn Phan Bội Châu vô cùng sung sướng khi thấy Mộng Du thi xã đã góp phần đánh thức dậy lòng yêu nước vẫn tiềm tàng trong tâm hồn thế hệ trẻ. Phan Bội Châu đã hoạ lại cả ba bài thơ của Phong Trần kèm theo một lời cổ vũ chân tình và nồng nhiệt :

"Thưa tác giả P.T tiên sinh

Tác giả cho tôi được đọc ba bài thơ, tôi lấy làm hân hạnh cho Mộng Du thi xã lắm. Xem trong thơ, u oán cao tình, thâm tâm nhã điệu, đủ cả mấy phương diện. Tôi chỉ phàn nàn rằng : "Người xướng quá cao, tất nhiên

người hoạ phải ít" nên tôi xin tục điêu ba bài, khỏi để tác giả buồn sự cô điệu độc đàn mà thôi.

Còn như nói rằng : Tôi là người nối thơ được với tác giả, thì tôi không dám.

Ôi ! Hồn giao nghìn dặm, biết làm sao được bắt tay nhau mà cười lớn một tiếng mới là thoả hồn thơ đó !".

(*Thực nghiệp dân báo*, số 3256, ngày 21 - 10 - 1931)[1]

Mối tình gắn bó giữa Hàn Mặc Tử và Phan Bội Châu bắt đầu từ đó. Sự cảm thông và ngưỡng mộ nhà chí sĩ, theo chúng tôi, không phải là ngẫu nhiên. Nhiều nhà thơ lãng mạn đã tìm đến Phan Bội Châu, một biểu tượng cao đẹp của lòng yêu nước. Lưu Trọng Lư sau những ngày chán nản ở Quốc học Huế, đã bỏ trường đến ở nhà Phan Bội Châu và "Ông già Bến Ngự" đã tặng cho "con nai vàng ngơ ngác" cái biệt hiệu Hy Ký. *Con voi già* của Huy Thông là trường ca viết về người chí sĩ cách mạng Phan Bội Châu, lời thơ đầy âm hưởng bi tráng. Còn Hàn Mặc Tử từ Quy Nhơn ra Huế thăm Phan Bội Châu đúng sáng mồng một Tết năm Ất Hợi (1935). Trong chuyến đi đó, ngoài hai bài thất ngôn bát cú đã đăng trên Công luận, số 9 - 3 - 1935 (*Xuân chơi thần kinh, Sáng mùng một Tết đi xe lửa ra Huế*), Hàn Mặc Tử đã dành riêng một bài "Kính tặng cụ Phan Sào Nam" làm theo thể song thất lục bát : *Đêm khuya tự tình với sông Hương* (*Công luận*, số 2 - 3 - 1935).

Hàn Mặc Tử thủ thỉ tâm tình với sông Hương, cũng là với "Ông già Bến Ngự" :

Bây giờ chỉ có đôi ta
Bao nhiêu tâm sự Hằng Nga biết rồi
Thuở nước non đền bồi non nước
Sông Hương đành xuôi ngược đông tây.

---

(1) Đây là nguyên văn lời của Phan Bội Châu, đầy đủ hơn và chính xác hơn với tường thuật của Quách Tấn trong *Hàn Mặc Tử với thơ Đường luật* (*Người mới*, ngày 30 - 11 - 1940) hoặc so với bản trích trên báo *Tin tức*, số 24 - 11 - 1940 mà chúng tôi đã giới thiệu trên *Nhân Dân chủ nhật*, số 24 - 3 - 1991.

Soi lòng chỉ có đám mây,
Đám mây phú quý những ngày lao đao.
Sao mặt sông xanh xao ra dáng,
Sao tình sông lại láng khôn ngăn ?
Vì ai lắm nỗi chứa chan !
Hay còn đợi khách quá giang một lần...

(*Đêm khuya tự tình với sông Hương*)

Thơ Hàn Mặc Tử đã có lúc bộc lộ một nỗi đau trước thời cuộc, trước tình trạng đói khổ của dân chúng trong cảnh nô lệ :

Sao tôi thấy cuộc đời máu me lênh láng
Như bãi sa trường trong lúc hỗn loạn
Sao tôi thấy dân chúng bị lầm than
Dưới bóng mặt trời đầy rẫy hào quang
Ngán thay ! Cuộc đời sống khổ
Nào non sông mưa mưa gió gió,
Nào trời đất lơ láo láo lơ
Phủ màu mây ảm đạm mịt mờ...

(*Sống khổ và phấn đấu, Công luận*, số 6 - 4 - 1935)

Tấm lòng ưu ái với vận mệnh của nhân dân, của đất nước trong bài thơ xuân tặng Phan Sào Nam đã biến thành những câu hỏi, những băn khoăn da diết :

Này thử hỏi, thuyền nan thả lá
Thuyền ai đây nấn ná bấy lâu ?
Mặc ai khanh tướng công hầu
Không thèm chung đỉnh lưng bầu gió trăng
Sao trời đất đãi đằng ra thế ?
Sao mưa nguồn chớp bể luôn đêm ?
Trong thành yến ẩm vui thêm
Tiếng ca lanh lảnh, lọt rèm, rèm thưa
(...) Sao trai gái đi về trong mộng
Mà sông Hương chẳng động niềm riêng ?

Trong thành để lạnh hương nguyền
Tiếng gà gáy nguyệt láng giềng còn say...

(*Đêm khuya tự tình với sông Hương*)

Cuối bài thơ Hàn Mặc Tử ghi rõ : "Trên bờ sông Hương mùng hai Tết năm Ất Hợi". Về chuyến đi Huế năm đó, Nguyễn Bá Tín ghi lại : "sau khi anh Trí ở Huế thăm cụ Sào Nam ở Bến Ngự trở về bị mật thám Pháp xoá tên trong danh sách du học Pháp do Hội Như Tây bảo trợ, tôi mới biết là anh Mộng Châu đã sai anh Trí đi xin địa chỉ một đồng chí của Đông Kinh nghĩa thục ở Thái Lan"[1].

Bài thơ trên là một bằng chứng hùng hồn về thái độ "nhập cuộc" của Hàn Mặc Tử. Và tất nhiên, không chỉ có thế, Hàn Mặc Tử còn ca ngợi *Karl Marx thi sĩ* (*Công luận*, số 4 - 5 - 1935), ca ngợi những "văn sĩ cách mạng" như M. Goócki, Romain Rolland, Henri Barbusse và trong nước thì khen Hải Triều, Hải Thanh, Trần Huy Liệu : "Các văn sĩ ấy đã hoàn toàn thoát khỏi các bụi bặm của luồng gió quốc gia, trái lại, cho quần chúng cần lao những bài toán chính trị cần giải quyết, biết đem cái tinh thần quốc tế để truyền bá lại những bước đường mới mẻ của thời cuộc cần phải đi. Nên chỉ trên các báo, những vấn đề rắc rối, những học thuyết cao sâu, lần lần bày giải ra bằng ngòi bút rạch rẽ, châu đáo, cốt đưa cho tinh thần quần chúng cần lao một phận sự tối cần làm dân trong nước" (*Một cuộc cách mạng trong văn giới Việt Nam, Tiến bộ*, số 3 - 6 - 1939).

Hàn Mặc Tử còn cộng tác với Tôn Thất Vĩ (tức Nguyễn Minh Vĩ), một đảng viên cộng sản vừa ra tù, một cây bút trong nhóm Thái Dương văn đoàn ở Quy Nhơn, để xuất bản tập *Nắng xuân* (sách chơi xuân năm Đinh Sửu, 1937), trong đó thi sĩ cho đăng phóng sự *Quan nghị... Gật* (bút hiệu Trật Sên) đánh thẳng vào đám "nghị gật", trò hề của "Trung Kỳ nhân dân đại biểu viện" ! Đời các ông nghị ở đây "ly kỳ hơn Hitler từ địa vị thợ sơn nhảy lên chính quyền nước Đức và Hoover từ địa vị bán báo tới lúc ngồi ghế tổng thống". Các ngài vốn làm nghề "quét chợ ở tỉnh" hoặc "thằng bồi xuất thân", nhưng nhờ "khôn khéo", "biết cách

(1) Nguyễn Bá Tín, *Hàn Mặc Tử anh tôi*, NXB Tin, Paris, 1990, tr. 25.

làm đầy tớ các nhà tư bản, biết chiều chuộng các "quan thầy" nên chẳng bao lâu... đã nghiễm nhiên là một viên thầu khoán giàu nhất tỉnh, có vô số toà ngang dãy dọc" và cứ như thế "cái chức nghị viên thành phố còn lọt vào tay ai nữa chứ !". Ngồi họp ở Viện Dân biểu, các ngài hoặc "ngủ gật trên bàn" hoặc "yêu cầu tăng thuế thân, thuế sanh ý và triệu tập một cuộc hội nghị bất thường để quan sát, không, để khảo cứu những câu ca dao lẳng lơ ở miền thôn dã... !".

Bài thơ xuân biểu hiện tập trung lòng yêu nước của Hàn Mặc Tử (*Đêm khuya tự tình với sông Hương*) rất tiếc lại không được đưa vào hai Tuyển tập *Thơ Hàn Mặc Tử*, một in ở Hà Nội năm 1987 (do Chế Lan Viên tuyển chọn và giới thiệu), một in ở Nghĩa Bình (do Hà Giao, Quách Giao, Trần Thị Huyền Trang biên soạn, Chế Lan Viên, Quách Tấn giới thiệu). Có lẽ những người làm tuyển tập chưa sưu tầm được bài này trên báo năm 1935. Nhưng cả hai Tuyển tập lại đưa vào bài *Lòng quê* với một chú thích hết sức hấp dẫn : "Một nhà cách mạng thất bại bị tống giam, đêm ấy giữa mùa đông giá lạnh, bỗng có tên ngục tốt đưa vào cho nhà cách mạng phong thơ của một người tình ở nhà quê. Xem xong, nhà cách mạng lấy bút làm bài này". Đã có một nhà phê bình và ngay cả ông Nguyễn Bá Tín đã trích bài này để chứng minh "tinh thần dân tộc"[1] và thái độ "nhập cuộc" của Hàn Mặc Tử ! Nhưng bài thơ đó lại là của Uông Tinh Vệ[2] (do Hàn Mặc Tử dịch), đăng liền hai số *Sài Gòn*, ngày 18 - 11 - 1935 và 25 - 11 - 1935, người viết ký tên Lệ Thanh. Tuy nhiên, qua bài thơ này, ta có thể thấy rõ ý thức trách nhiệm của nhà báo yêu nước Hàn Mặc Tử đứng trước thời cuộc. Bình luận hai bài thơ *Ngồi trong khám thấy người ta phá bánh xe để lấy gỗ* và *Vịnh tuyết*, Hàn Mặc Tử viết : "Cái bánh xe gỗ nó cháy rụi cho đến phút cuối cùng cũng chẳng qua là để giúp ích nước nhà, những cục tuyết trắng muốt nằm ở trên mặt đất vướng phải cát bụi mà không than van, đó chẳng phải là cái biểu hiện cho một thứ tình ái quốc nồng nàn mà Uông Tinh Vệ

(1) Hàn *Mặc Tử anh tôi*, tr. 35, 36.

(2) Trước khi Tôn Trung Sơn qua đời, hoạt động của Uông Tinh Vệ có mang tính chất dân tộc và dân chủ. Nhưng sau này, Uông Tinh Vệ theo Tưởng Giới Thạch đi ngược lại đường lối Tôn Trung Sơn.

đã mượn để giãi bày tâm sự ư ?". Bài báo kết thúc bằng những câu đầy khí phách và tâm huyết : "Uông Tinh Vệ ưng ngang tàng bốn cõi kia". Cái tâm hồn của Uông Tinh Vệ cũng giống như bà Sarojini Naidu người Ấn Độ đã từ bỏ cái ống sáo của nhà thi sĩ mà cầm lấy cái chiêng để kêu gọi dân chúng vào trường đấu chiến. Cái địa vị của nhà thi sĩ đâu phải ở trong thơ phòng mà chính là ở giữa dân chúng... Đem gan óc để đền nợ nước chưa đủ, tiên sinh còn muốn đem máu mình mà rải khắp chân Vạn Lý Trường Thành".

Lòng yêu nước cũng như thái độ "dấn thân" của Hàn Mặc Tử có nguồn gốc từ truyền thống Cần vương của nội tổ Phạm Bồi. Khi vua Hàm Nghi dời đô, hạ chiếu Cần vương, lập chiến khu chống Pháp, "nội tổ Phạm Bồi, bấy giờ là võ quan tại Thanh Hoá hưởng ứng Cần vương, đem binh vào Huế cứu giá, đồng thời đa số dòng họ Phạm cũng tham gia các phong trào khởi nghĩa"[1]. Vì có lệnh truy nã nên thân sinh Hàn Mặc Tử phải đổi họ tên là NguyễnVăn Toản để vào học ở Tiểu chủng viện. Lớn lên trong một gia đình có truyền thống yêu nước nên việc Hàn Mặc Tử tìm đến Phan Bội Châu và có chịu ảnh hưởng ít nhiều phong trào Mặt trận Dân chủ sôi động ở Huế và Sài Gòn cũng là điều tất nhiên. Thơ ca lãng mạn của Thế Lữ (*Nhớ rừng*), Huy Thông (*Con voi già*), Huy Cận (*Tràng giang*), Hàn Mặc Tử (*Đêm khuya tự tình với sông Hương, Mùa xuân chín, Đây thôn Vĩ Dạ*,...) ấp ủ một lòng yêu nước thầm kín. Lòng yêu nước đó được thể hiện trong tình yêu thiên nhiên, yêu non sông đất nước, yêu ngôn ngữ tiếng Việt. Tiếng nói trong thơ mới là tiếng mẹ đẻ yêu thương, phong cảnh trong thơ mới chính là đất nước Việt Nam thống nhất và mỹ lệ.

Hàn Mặc Tử mơ ước có một "Xuân thiêng", "Xuân như ý" ra đời :

Tứ thời xuân ! Tứ thời xuân non nước !
Phút thiêng liêng nhuần gội áng thiều quang

(*Nguồn thơm*)

(1) *Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr. 14.

Liên hồ đây bốn mùa xuân cả bốn
Ngát hương đưa trong gió sớm chơi vơi.

(*Quần tiên hội*)

Đặng Tiến giải thích đó là Thế giới mới, thế giới của Phục sinh, Khải Huyền. Nhưng không phải mùa xuân nào trong thơ Hàn Mặc Tử cũng là mùa xuân tôn giáo, mùa xuân lý tưởng.

Chúng ta bắt gặp trong *Mùa xuân chín* một mùa xuân thuần lương, một mùa xuân ngoại đạo đủ cả đường nét, ánh sáng, màu sắc, âm thanh, một mùa xuân tưng bừng với các lễ hội dân gian Việt Nam. Mùa xuân đến trong cảnh bình minh, sương mờ đang tan dần, ánh nắng ban mai phủ một màu vàng dịu trên những mái tranh, một màu vàng sáng lên những giàn thiên lý, những sóng cỏ xanh tươi gợn tới chân trời. Và vang lên khắp nơi, những tiếng hát vui tươi của các cô thôn nữ khi làng quê trẩy hội vào xuân :

Trong làn nắng ửng khói mơ tan
Đôi mái nhà tranh lấm tấm vàng
Sột soạt gió trêu tà áo biếc
Trên giàn thiên lý bóng xuân sang.

Sóng cỏ xanh tươi gợn tới trời
Bao cô thôn nữ hát trên đồi...

Mùa xuân cũng là mùa của hạnh phúc, mùa của cheo cưới, tiếng pháo tưng bừng rộn rã :

Pháo nhân duyên nổ đã hơi nhiều
Trầu lịch sự têm mời hai họ
Đường trai thẹn nên không dám ngó
Nói chi Nường là gái đông lân
Buồng không ra xiêm áo sượng sần
Ông mai mối cười như ngô nở
Người ta cưới cả xuân cả vợ
Nên ân tình nổi máu trên môi.

(*Cưới xuân, cưới vợ*)

Câu thơ của Hàn Mặc Tử có lúc yêu đời một cách lạ thường. Ai dám nói đây là thi sĩ của buồn chán, của Hư vô và cái chết ? Nhưng cuộc đời bất hạnh đã ập ngang vào giữa tuổi xuân, khiến cho niềm vui chẳng bao giờ trọn vẹn. Câu thơ trong *Mùa xuân chín* đang tưng bừng rạng rỡ bỗng lắng xuống trong một niềm ngậm ngùi đau xót :

Ngày mai trong đám xuân xanh ấy
Có kẻ theo chồng bỏ cuộc chơi...

Những thôn nữ vui tươi trong hội hè kia rồi sẽ có lúc phải từ giã tuổi xuân, từ giã những ngày đẹp đẽ và hạnh phúc nhất của đời mình để bước chân về nhà chồng, lo toan công việc ma chay, đình đám, giỗ chạp, cưới xin cho cả đôi bên nội ngoại. Cuộc đời của họ chỉ là tấm vải thô dệt bởi những ngày tối tăm, vất vả. Tương lai của họ không phải tìm đâu xa, tương lai đã hiện hình từ trong quá khứ :

Chị ấy năm nay còn gánh thóc
Dọc bờ sông trắng nắng chang chang ?

(*Mùa xuân chín*)

Hình ảnh người đàn bà gánh thóc dọc bờ sông giữa nắng trưa hè hun hút đã tiếp nối hình ảnh những người "Quanh năm buôn bán ở mom sông", những "Thân cò lặn lội bờ sông",... của văn học truyền thống. Thương người nhưng cũng là thương mình. Vô tình thi sĩ đã cảm nhận một điềm báo định mệnh cho tương lai của mình, người đọc chợt bàng hoàng thương cảm khi nhận ra rồi đây chính thi sĩ sẽ phải từ bỏ "đám xuân xanh", từ bỏ "cuộc chơi" đang tưng bừng, rộn rã để sống cách ly với mọi người trong nỗi cô đơn, bệnh tật :

Ai đem tôi bỏ dưới trời sâu ?
Sao bông phượng nở trong màu huyết
Nhỏ xuống lòng tôi những giọt châu ?

(*Những giọt lệ*)

Như trên đã nói, *Mùa xuân chín* là một mùa xuân ngoại đạo, một mùa xuân rất đời, gắn với những lễ hội dân gian, chẳng có gì có thể gọi là "tinh thần tôn giáo – vũ trụ" cả ![1].

Một số bài thơ viết về thiên nhiên đất nước của Hàn Mặc Tử còn gắn liền với những miền quê hương, với những kỷ niệm buồn vui trong cuộc đời tình ái của thi sĩ (*Đà Lạt trăng mờ, Phan Thiết ! Phan Thiết !, Đây thôn Vĩ Dạ*). Hàn Mặc Tử lên thăm Đà Lạt lần đầu năm 1933, lúc ấy thi sĩ chưa làm thơ mới. Bài *Đà Lạt trăng mờ* là hình ảnh những đêm trăng, Tử ngồi cùng Quách Tấn trên bờ hồ Than Thở, dưới hàng thông lấp loáng, lặng chìm trong sương khuya :

Đây phút thiêng liêng đã khởi đầu
Trời mơ trong cảnh thực huyền mơ !
Trăng sao đắm đuối trong sương nhạt
Như đón từ xa một ý thơ.
(...) *Hàng thông lấp loáng đứng trong im*
Cành lá in như đã lặng chìm
Hư thực làm sao phân biệt được !
Sông Ngân Hà nổi giữa màn đêm.

Theo quan niệm lãng mạn của Hàn Mặc Tử thì khi "huyền ảo khởi sự", đó là giây "phút thiêng liêng" tạo nguồn cảm hứng cho thơ. Cảnh "hư thực", huyền ảo của Đà Lạt đêm trăng mơ màng đầy tính chất thi vị... Không thể nói là bài thơ đã "thấm nhuần tinh thần tín mộ tôn giáo" và *Trời* trong câu "Và để xem Trời giải nghĩa yêu..." không phải là một Thượng đế chung chung của các nhà thơ lãng mạn mà là Thiên Chúa Ba Ngôi của Đức tin như có người đã giải thích !

Phan Thiết với Lầu Ông Hoàng, Mũi Né cũng để lại nhiều kỷ niệm vui buồn trong thơ Hàn Mặc Tử. Gần hai năm trời (1935 - 1936), chiều thứ bảy nào Hàn Mặc Tử cũng từ Sài Gòn ra Phan Thiết tìm gặp Mộng Cầm và cậu ruột của nàng là thi sĩ Bích Khê dạy ở trường Hồng Đức. Cặp tình nhân thường đến chơi Lầu Ông Hoàng (tức lầu của bá tước Đờ Mônbăngkê),

---

(1) Đỗ Lai Thuý, *Hàn Mặc Tử : một hiện tượng độc đáo trong tư duy thơ Việt Nam* (*Hợp lưu*, số 5).

một phong cảnh rất đẹp[1]. Mối tình ngọt ngào đó sau này trở thành một vết thương đau đớn trong cuộc đời thi sĩ :

Ta lang thang tìm đến chốn Lầu Trăng[2]
Lầu Ông Hoàng, người thiên hạ đồn vang
Nơi đã khóc, đã yêu thương da diết
Ôi trời ôi ! Là Phan Thiết ! Phan Thiết !
Mà tang thương còn lại mảnh trăng rơi...

(*Phan Thiết ! Phan Thiết !*)

Huế đẹp và thơ mộng với sông Hương, cầu Tràng Tiền, những "cô áo tím nước da trắng nõn nà", những thôn xóm ven bờ sông như thôn Vĩ Dạ, nổi tiếng bởi những cây trái xanh tươi bốn mùa, những ngôi nhà duyên dáng, vườn tược, sông nước mây trời :

Sao anh không về chơi thôn Vĩ ?
Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên
Vườn ai mướt quá xanh như ngọc
Lá trúc che ngang mặt chữ điền...

(*Đây thôn Vĩ Dạ*)

Câu thơ không phải là một lời trách cứ mà như lời của người thương mời chào người thương về thăm cảnh đẹp của quê hương. Bình minh lên ở Vĩ Dạ với nắng sáng long lanh trên những hàng cau còn đẫm sương đêm. Ở tầng dưới của những hàng cau thẳng tắp vươn lên đón nắng mai là một không gian mượt mà xanh tươi với những cành lá mơn mởn, xanh mướt như ngọc. Và thấp thoáng sau những lá trúc mảnh mai lay động

---

(1) Theo Phạm Xuân Tuyền thì ba nhà thơ thuộc Trường thơ Loạn đều gắn bó với nhau về nơi sinh quán vùng đất Quảng (vùng đất của dân tộc Chàm từ Châu Ô, Châu Rí cho đến Ly Năng, Cổ Luỹ) : Hàn Mặc Tử sinh tại Quảng Bình, Bích Khê sinh tại Quảng Ngãi, Chế Lan Viên ở Quảng Trị. Địa danh Phan Thiết là nơi lưu dấu kỷ niệm của ba nhà thơ trên. Bích Khê (tức thầy giáo Lê Quang Lương) dạy ở Hồng Đức (1934 - 1936) và trường Quảng Thuận (1938 - 1939). Chế Lan Viên năm 1940 cũng từng tạm trú và dạy học ở Phan Thiết và đã nhiều lần đến chơi Lầu Ông Hoàng trước khi vào Sài Gòn làm báo với Hoàng Trọng Miên và Hoàng Trọng Quỳ (*Thanh nghị*), là hai người bạn thân của Hàn Mặc Tử (*Đi tìm chân dung Hàn Mặc Tử*, tr.139).

(2) "Lầu trăng" để chỉ tháp Pô Xah Inư nằm trên đồi Lầu Ông Hoàng. Bích Khê chỉ gọi là "Lầu" hoặc "Lầu Mây".

là khuôn "mặt chữ điền" hiền lành, trung hậu... Thiên nhiên và con người hài hoà trong một vẻ đẹp dịu dàng, kín đáo của xứ Huế. Năm 1936, Hàn Mặc Tử đã có lần tìm đến nhà Hoàng Cúc ở Vĩ Dạ, nhưng do bản tính "bẽn lẽn và kín đáo như con gái" nên chàng chỉ đứng lâu ngoài ngõ nhìn vào rồi lặng lẽ ra về. Bài thơ *Đây thôn Vĩ Dạ* đến tay Hoàng Cúc khoảng tháng 11 - 1939, lúc ấy thôn Vĩ chỉ còn là hoài niệm, là nhớ thương da diết của Hàn Mặc Tử.

Mối tình giữa Hàn Mặc Tử và Hoàng Thị Kim Cúc là mối tình đầu lãng mạn mới chớm nở. "Mối tình ấy bàng bạc trong tập *Gái quê* và phảng phất trong nhiều bài thơ kế tiếp. Tập *Gái quê* trong bản thảo Tử đề tặng Cúc nhưng nghĩ không tiện nên khi in, Tử xoá mấy hàng đề tặng[1]. Nhận định trên của thi sĩ Quách Tấn về cơ bản là đúng nhưng không nên dựa vào đó để cho rằng bài *Tình quê* là nhằm thi vị hoá mối tình đầu với Hoàng Cúc. Bài đó đã được đăng trên báo *Công luận*, số 30 - 3 - 1935 với cái tên là *Tương tư* (Gửi khách sông Lam), sau đó lại đăng *Sài Gòn văn chương*, số 25 - 11 - 1935 với cái tên *Mong đợi* (Gửi khách sông Lam)[2]. Trên tờ *Công luận*, số 6, 4 - 1935 lại đăng *Yêu để sống* (Tặng em Hải Đường sông Lam). Một bài thơ khác như bài *Bẽn lẽn* được đăng trên báo *Sài Gòn* ngày 7 - 12 - 1935 với cái tên *Vô tình* và ký Mộng Cầm. Như thế trong tập *Gái quê* không phải chỉ có hình ảnh Hoàng Cúc mà còn có bóng dáng Mộng Cầm và vài người khác nữa (trong các bài *Nhớ chăng* và *Nhớ nhung*).

Bài *Tình quê* là nỗi nhớ nhung đối với một người tình lý tưởng lẫn với tình nhớ quê hương.

Thơ viết về thiên nhiên đất nước của Hàn Mặc Tử có một sắc thái riêng. Xuân Diệu thường mượn thiên nhiên để nói tới sự rợn ngợp của cái "tôi" cá thể trước không gian mênh mông lạnh giá :

Em sợ lắm. Giá băng tràn mọi nẻo
Trời đầy trăng lạnh lẽo suốt xương da.

(*Lời kỹ nữ*)

---

(1) Quách Tấn, *Đôi điều sai lạc về Hàn Mặc Tử*, trả lời bài *Cuộc đời và thi nghiệp Hàn Mặc Tử* của Đường Bá Bổn, *Văn hoá Á châu*, số 20, 21 năm 1960.

(2) Theo Võ Long Tê, "Khách sông Lam" là Mộng Cầm vì bố Mộng Cầm làm việc tại Vinh (Nghệ An).

Hàn Mặc Tử thể hiện thiên nhiên như một sự hoà điệu của tâm hồn. Thơ trữ tình của Hàn Mặc Tử là thơ hướng nội. Cảnh và người hoà lẫn vào nhau, đường ranh giới rất mong manh và nhiều khi, người thơ lấn át cảnh thơ. Ngày 23 - 1 - 1940, Hàn Mặc Tử viết cho Thương Thương : "Thương Thương, cái tên nghe thi vị quá chừng. Thương Thương là một bài thơ, hơn nữa, một nguồn thơ bất tuyệt. Em chúc cho anh "khi nào cũng phải dào dạt bởi muôn ngàn cảnh vật xung quanh để viết ra những bài thơ huyền diệu". Thế là em lầm rồi. Thơ bao giờ cũng tại tâm chứ không tại cảnh. Cảnh là điều giả dối, phù vân, mà tâm mới chân thành, trường cửu. Ở lòng anh có Thương Thương, nghĩa là có thơ, có nguồn thơ vĩnh viễn đấy" (*Hàn Mặc Tử – Thân thế và thi văn*).

Trong thơ Hàn Mặc Tử, thiên nhiên như hoà lẫn vào những trạng thái cảm xúc khác nhau của tâm hồn thi sĩ. Cảm xúc đó bàng bạc trong mỗi câu thơ và người đọc như bị lạc vào một thế giới mơ hồ, huyền ảo của cảm xúc, hương thơm, màu sắc và ánh sáng. Khi chìm vào dòng cảm xúc ấy, người ta như quên đi những phiền muộn hằng ngày của cõi đời, quên cả chính bản thân mình, chỉ còn lại một cảm giác lâng lâng, bay bổng ở một khoảng trời trong sáng, con người như muốn hoà nhập vào cảnh sắc làng quê :

Trước sân anh thơ thẩn
Đăm đăm trông nhạn về
Mây chiều còn phiêu bạt
Lang thang trên đồi quê

Gió chiều quên ngừng lại
Dòng nước luôn trôi đi
Ngàn lau không tiếng nói
Lòng anh dường đê mê.

Cảnh sắc thiên nhiên như buông xuôi theo dòng cảm xúc của thi sĩ. Không gian tĩnh lặng nhưng dưới bề sâu là những chuyển động thầm kín của tạo vật mà chỉ riêng thi sĩ mới cảm nhận được :

Cách nhau ngàn vạn dặm
Nhớ chi đến trăng thề
Dầu ai không mong đợi
Dầu ai không lắng nghe

Tiếng buồn trong sương đục
Tiếng hờn trong luỹ tre
Dưới trời thu man mác
Bàng bạc khắp sơn khê...

Thơ Hàn Mặc Tử làm ta rung cảm trước khi tìm hiểu. *Tình quê* thu hút chúng ta bằng những hình ảnh *gợi cảm* và ngôn ngữ *giàu nhạc điệu*. *Tình quê* trôi theo một âm điệu buồn man mác, một nỗi buồn vấn vương khắp không gian. Lời thơ mang đầy nhạc điệu và những cảm xúc "đê mê" lòng người đã gợi ý cho Phạm Duy phổ bài thơ thành nhạc (in trên bìa tuần báo *Sinh lực*, số 1, ra ngày 30 - 1 - 1958).

Tình quê khi in vào tập *Gái quê* không đề tặng Hoàng Cúc hoặc "Khách sông Lam" (tức Mộng Cầm). Ở đây, nếu có chỉ là một người tình lý tưởng. Tình yêu đối với Hàn Mặc Tử chỉ là một nguồn cảm hứng của thi ca. "Tôi say tình cũng như tôi say trăng, say người thục nữ, say kinh cầu nguyện, say trời tương tư" (*Tình – Chơi giữa mùa trăng*).

Trong bài *Quan niệm thơ* (gửi Trọng Miên), Hàn Mặc Tử nói rõ hơn : "Trong khi làm thơ, Trí đã tận hưởng những phong vị của nhạc, của hoa, của gái một cách vô tội". Người tình lý tưởng theo quan niệm "cổ điển" của Hàn Mặc Tử phải là một người đẹp bước ra từ trong trang sách ("Thư trung hữu mỹ nữ"). Vì thế mà suốt đời thi sĩ chẳng bao giờ gặp được người yêu mơ ước :

Đời không có ngọc trong pho sách
E hết khôi nguyên ở Phượng Trì.

Nếu như thi sĩ là chim Phượng hoàng (tất nhiên là một loại "Phượng hoàng si dại") thì người lý tưởng phải là một "trang thục nữ tương thân như tương kính"[1] :

Ta trở nên như ngọc đàng kim mã
Rất hào hoa rất phong vận : Người Thơ

---

(1) Nguyễn Bá Tín, *Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr. 75, tr. 25.

Ta là trai khí huyết ước ao mơ
Người thục nữ sanh giữa thời vô thượng

(*Phan Thiết ! Phan Thiết !*)

Người yêu lý tưởng đó ở thời kỳ đầu lãng mạn (*Gái quê*) phải chăng là "một thiếu nữ khuê các, tài hoa, người Huế, biết đàn, biết thơ mà anh rất ngưỡng mộ ? Đó là Hoàng Hoa nữ sĩ"[1]. Trong thơ tình của Hàn Mặc Tử, hình ảnh người yêu không hiện lên đường nét như trong thơ Xuân Diệu :

Anh nhớ tiếng. Anh nhớ hình. Anh nhớ ảnh
Anh nhớ em, anh nhớ lắm ! Em ơi !
Nhớ đôi môi đang cười ở phương trời
Nhớ đôi mắt đang nhìn anh đăm đắm...

(*Tương tư chiều*)

Người yêu hiện lên như một ánh trăng huyền diệu hoặc một mùi hương hư ảo. Hương thơm là vẻ đẹp đặc trưng của người tình lý tưởng :

– *Ái tình bắt đầu căng*
Hoa thơm thì nín lặng
Hương thơm thì bay lan
Em tôi thì hổn hển
Áo xiêm lấm tấm vàng

(*Sáng trăng*)

– *Còn đâu tráng lệ những thời xanh*
Mùi vị thơm tho một ái tình

(*Thời gian*)

Ở Quy Nhơn, nhà Hàn Mặc Tử ở gần nhà Hoàng Cúc nhưng hai người vẫn cách xa nhau như hai thế giới. Hoàng Cúc kể : "Tử thì vẫn kín đáo và bẽn lẽn như con gái, còn tôi thì bí mật và xa lạ như cung trăng[2]". Hàn Mặc Tử say đắm trong mối tình đầu nhưng cũng chỉ dám đứng từ xa chiêm ngưỡng nàng như chiêm ngưỡng một nhan sắc. Đó là tình yêu "âm thầm", lặng lẽ, dường như đơn phương :

---

(1) Nguyễn Bá Tín, *Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr. 75, tr. 25.

(2) Thư của Hoàng Cúc gửi cho Quách Tấn, ngày 15 - 4 - 1971.

Em có ngờ đâu trong những đêm,
Trăng ngà giải bóng mặt hồ êm.
Anh đi thơ thẩn như ngây dại,
Hứng lấy hương nồng trong áo em.

Mối tình vô vọng có thể là một trong những nguyên nhân khiến Hàn Mặc Tử bỏ sở Đạc điền Quy Nhơn vào Sài Gòn làm báo. Sau gần một năm, chàng trở lại Quy Nhơn, mối tình với Hoàng Cúc lại nồng nàn hơn, có phần bạo dạn hơn :

Bấy lâu sát ngõ, chẳng ngăn tường
Không dám sờ tay sợ lấm hương
Xiêm áo hôm nay tề chỉnh quá
Dám ôm hồn cúc ở trong sương.

(*Hồn cúc*)

Câu thơ tưởng như vẻ suông sã nhưng vẫn chỉ là "ôm hồn cúc", "ngấm ngầm trao đổi những ân tình" với "hồn hoa" (*Huyền ảo*). Thế rồi Hoàng Cúc theo cha về Vĩ Dạ. Hàn Mặc Tử coi như nàng đi lấy chồng, thi sĩ đau khổ vì mối tình tuyệt vọng : "Con sông này đã đi qua. Suốt đời ta thề không trở lại. Vì cô lái đã lên bờ... Không có ái tình tuyệt đối". Nhưng vẫn hy vọng có ngày gặp lại Hoàng Cúc ở Huế : "Nhất nhật bất kiến như tam thu"... – Nếu phải quỳ lạy dâng tất cả những ngày sung sướng đã qua và sẽ tới cho người để đổi lấy một phút gặp gỡ..." (*Mùa thu đã tới*). Chàng và nàng tình cờ đã gặp nhau ở Hội chợ Huế. Nhưng Hàn Mặc Tử vẫn không dám tặng *Gái quê* cho Hoàng Cúc. Sau này Hoàng Cúc kể lại và ân hận về thái độ rụt rè đó của chàng : "Càng tội nghiệp hơn là hôm sau anh xuống Vĩ Dạ đứng trước cổng hồi lâu rồi lặng lẽ bỏ đi"[1].

Mùa hè năm 1939, Hoàng Tùng Ngâm viết thư về Huế cho Hoàng Cúc biết Tử mắc bệnh nan y, khuyên Cúc viết thư thăm Tử để an ủi một tâm hồn trong trắng, bất hạnh. "Thay vì viết thư thăm, tôi gửi bức ảnh phong cảnh vừa bằng cái carte visite. Trong ảnh có mây, có nước,

(1) *Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr. 50.

có chiếc đò ngang với cô gái chèo đò, có mấy khóm tre, có cả ánh trăng hay ánh mặt trời chiếu xuống nước. Tôi viết sau tấm ảnh mấy lời hỏi thăm sức khoẻ Tử rồi nhờ Ngâm trao lại. Sau đó một thời gian, tôi nhận được bài thơ *Đây thôn Vĩ Dạ* và một bài thơ khác nữa do Ngâm gửi về..."[1].

Theo lời Hoàng Thị Kim Cúc, kèm theo bài thơ tặng nàng, Hàn Mặc Tử còn viết mấy dòng như sau : "Túc hạ có nhận được bức ảnh bến Vĩ Dạ lúc hừng đông hay là một đêm trăng ? Và mấy dòng chữ của túc hạ hỏi thăm, muôn vàn cảm tạ. Túc hạ vẫn còn nhớ đến người năm xưa, thế là phúc hậu lắm rồi. Mong ơn trên xuống độ cho túc hạ thật đầy và mong rằng một mùa xuân nào ấy sẽ được gặp lại túc hạ cho phỉ dạ. Thăm Túc hạ bình an vui vẻ – Hàn Mặc Tử" (Theo Phạm Xuân Tuyền, *Đi tìm chân dung Hàn Mặc Tử*, NXB Văn học, 1997, tr. 132).

Xuất xứ bài thơ là như vậy. Nhưng không nên hiểu là bài thơ minh hoạ tấm bưu ảnh. Dù ông Nguyễn Bá Tín có nói rõ : "Chị rất cảm động khi biết anh vẫn không quên vườn rau tươi mát, vẫn nhớ đám bắp bến đò Cồn nhìn sang Vĩ Dạ mà dòng nước buồn thiu lặng lẽ trôi...". Ông Nguyễn Bá Tín còn đưa thêm một chi tiết mà cả Hoàng Kim Cúc, cả Quách Tấn không thấy nói đến : "Cho đến khi anh đau nặng hồi 1939, chị Cúc còn gởi cho anh một phiến ảnh cỡ 6 × 9. Chị mặc áo dài lụa trắng như những cô gái Huế thời bấy giờ đứng trong vòm cây xanh mát"[2].

Bài thơ rõ ràng là được cấu tứ trên một số chi tiết của cuộc đời thực. Nhưng thơ Hàn Mặc Tử là một sự hài hoà giữa mộng và thực, giữa đường nét cụ thể và sương khói huyền ảo. Kết cấu của bài thơ không phải là cái lô gích của hiện thực khách quan : "Khổ 1 : Thôn Vĩ Dạ... Khổ 2 : Dòng sông Hương êm đềm thơ mộng. Khổ 3 : Người đất Huế, những cô gái Huế" (*Soạn văn*, lớp 12, tập I, Trường Đại học Sư phạm, Hà Nội, 1989, tr. 41) mà chủ yếu là cái lô gích bên trong tâm hồn

---

(1) Thư Hoàng Cúc gửi Quách Tấn ngày 15 - 10 - 1971 (Trích *Đôi nét về Hàn Mặc Tử*).

(2) Võ Long Tê có lẽ cũng tin là có một tấm hình như thế khi dịch câu : "Áo em trắng quá nhìn không ra" thành "Ta robe trop blanche ne se révèle pas avec netteté sur cette photo" (*L'expérience poétique et l'itinéraire spirituel de Hàn Mặc Tử*, p. 611).

của thi sĩ, cái lô gích của một mối tình cao đẹp nhưng tuyệt vọng. Mà vì tuyệt vọng nên :

Gió theo lối gió, mây đường mây
Dòng nước buồn thiu hoa bắp lay...

(*Đây thôn Vĩ Dạ*)

Khổ thứ hai diễn tả nỗi lòng của Hàn Mặc Tử chứ không nhằm "diễn tả cái nhịp điệu nhẹ nhàng, chậm rãi của Huế"(*Soạn văn*, tr. 42). Tất nhiên, "sông Trăng" có thể là sông Hương, nhưng hai câu thơ :

Thuyền ai đậu bến sông Trăng đó
Có chở trăng về kịp tối nay ?

thì đã là cảnh mộng hư ảo rồi. Chở "trăng" nào về vậy ? Khó mà biết được bởi vì :

Không gian dầy đặc toàn trăng cả !
Tôi cũng trăng mà nàng cũng trăng
Mỗi ảnh mỗi hình thêm phiếu diểu
Nàng xa tôi quá nói nghe chăng ?

(*Huyền ảo*)

Hai câu nói trên chỉ có thể là một ước mơ về hạnh phúc. Ước mơ này còn được tiếp theo ở khổ ba :

Mơ khách đường xa, khách đường xa
Áo em trắng quá nhìn không ra...
Ở đây sương khói mờ nhân ảnh
Ai biết tình ai có đậm đà ?

Áo em thì trắng mà xứ Huế lại nhiều sương khói mông lung nên chỉ thấy "mờ nhân ảnh". Nhưng ở đây không phải là chuyện ảnh mà là chuyện "tình ai có đậm đà" bền chặt hay không, hay cũng chỉ mờ ảo sương khói như trời đất xứ Huế ?

Lần đầu tiên Hàn Mặc Tử được trực tiếp thổ lộ mối tình với Hoàng Cúc. Những hình ảnh đẹp và trong sáng nhưng buồn và thoáng qua một chút hoài nghi. Có lẽ Hàn Mặc Tử cũng cảm thấy không yên tâm, không đành lòng, nên sau đó, chàng lại gửi tặng Hoàng Cúc bài *Sao, vàng, sao*

(tức là bài *Đừng cho lòng bay xa*). Ở đây hai linh hồn gặp nhau trong thế giới Vĩnh Cửu mà bốn phía cầu vồng đẹp sắc năm mây :

Đây Miên Trường, đây Vĩnh Cửu, Tề Phi ?[1]
Cao cao vượt tới hai hàng bóng vía.
Trời nhật nguyệt cầu vồng bắt tứ phía
Ôi Hoàng Hoa, hồn phách đến nơi đây
Hương ân tình cho kết lại thành dây,
Mong manh như lời nhớ thương hàng triệu...

Theo những tài liệu của Phạm Xuân Tuyền và nhất là của Vũ Hải (*Hành trình cho thơ và sự trở lại chính mình của Hàn Mặc Tử*, NXB Đà Nẵng, 1996) thì mối tình của Hàn Mặc Tử với Hoàng Thị Kim Cúc cũng không hẳn là tình đơn phương. Có thể Kim Cúc đã yêu Hàn Mặc Tử nhưng vì gia giáo phong kiến nên đành nín lặng ? Năm 1941, Kim Cúc đã có thơ "Ngày đầu xuân" để tặng hương hồn anh Hàn Mặc Tử – một người tài hoa bạc phận, một linh hồn tha thiết và vô cùng đau khổ – Hoàng Hoa thôn nữ :

Bao năm hoa sống nơi thôn Vĩ
Thầm giữ trong lòng một ý thơ
Cũng biết cách xa ngoài vạn dặm
Tình anh lưu luyến cảnh quê mơ
Một mình một cõi với trời mây
Với cả đau thương với hận này
Anh khéo lột hết tài nghệ sĩ
Tiếng vang muôn thuở hãy còn đây
Hồn anh lẩn khuất tận đâu xa
Hoa biết cùng ai thổ lộ ra
Tuy sống giữa cảnh đời náo nhiệt
Tình ai ai vẫn cứ đậm đà ! !

(H. H)

---

(1) Võ Long Tê dịch : "Voici l' Infini, voici l' E'ternel, volons – y ensemble !" (Sđd, tr. 645).

Trong cuộc đời tình ái của Hàn Mặc Tử thì mối tình với Mộng Cầm là da diết nhất và do đó sau này đã để lại một nỗi đau khôn nguôi trong tâm hồn thi sĩ. Năm mười bảy tuổi, học lớp Nhất trường Nam Phan Thiết, Mộng Cầm đã có thơ đăng trên báo *Công luận*. Hai người đã có thư từ trao đổi cho nhau chuyện văn thơ suốt năm, sáu tháng, khi Hàn Mặc Tử đang làm việc ở Sở Đạc điền Quy Nhơn. Sau đó Hàn Mặc Tử vào Sài Gòn làm báo. Ngày 12 - 10 - 1935 trên *Sài Gòn văn chương* có mục nhắn tin : "Anh Bích Khê – Tôi muốn biết địa chỉ của chị Nghệ, vậy phiền anh chút" (Hàn Mặc Tử – *Journal Sài Gòn*).

Hàn Mặc Tử đã đi xe lửa vào Phan Thiết tìm gặp Mộng Cầm và thế là bắt đầu một mối tình đẹp đẽ đã gần hai năm trời, lúc thì cù lao Mũi Né, nơi Mộng Cầm đang học nghề thuốc (*Say nắng*), lúc thì ở Lầu Ông Hoàng những đêm trăng huyền ảo (*Phan Thiết ! Phan Thiết !*). Những kỷ niệm ngọt ngào giữa chàng thi sĩ và "Nàng tiên" đã được Hàn Mặc Tử ghi lại trong các bài *Say nắng, Sáng trăng, Bắt chước, Dấu tích*. Và chính Mộng Cầm cũng nhắc với người tình :

Rồi có khi nào trong phút giây
Trăng lên khỏi núi gió đùa mây
Thì anh nên nhớ người năm nọ
Đã được cùng anh sống những ngày[1]

Nhưng chính Mộng Cầm đã quên lời thề dưới trăng. Mộng Cầm sang ngang khi Hàn Mặc Tử lâm bệnh chưa đầy một năm ! Việc nàng đi lấy chồng không có gì đáng trách, điều đáng trách là nàng "đã từ chối một sự thật của lòng mình"[2] và tuyệt giao hẳn với Hàn Mặc Tử, khi chàng lâm vào cảnh bất hạnh. Cái tin Mộng Cầm đột ngột vu quy đã làm cho Hàn Mặc Tử đau đớn, tê dại. Kẻ dứt áo ra đi không biết có đau khổ nhưng chàng thi sĩ "khờ dại" thì như đã chết nửa con người. Ai đã từng yêu và đã tuyệt vọng mới thấy hết nỗi đau mất mát không gì bù đắp nổi của chàng :

---

(1) Trần Thanh Mại, *Hàn Mặc Tử (Thân thế và thi văn)*, in lần thứ ba, Tân Việt, 1957, tr. 119.

(2) Châu Hải Kỳ, *Xin tỏ chút lòng để tỏ lỗi xưa, Văn*, số 179 (1 - 6 - 1971).

Họ đã xa rồi khôn níu lại
Lòng thương chưa đã, mến chưa bưa
Người đi một nửa hồn tôi mất,
Một nửa hồn tôi bỗng dại khờ

(*Những giọt lệ*)

Những ngày đầu rơi vào cảnh cô đơn của kẻ bị tình phụ, thi sĩ như điên như dại, lúc nào cũng cảm thấy hình bóng của nàng ở đâu đây :

Nghe hơi gió ôm ngang lấy gió
Tưởng chừng như trong đó có hương
Của người mình nhớ mình thương
Nào hay gió tạt chẳng vương vấn gì...

(*Muôn năm sầu thảm*)

Nhớ từ những hình bóng mơ hồ, hư ảo cho đến "đôi mắt mùa thu trong leo lẻo - Ở xa xôi lặng nhìn anh khô héo", "Nhớ hàm răng, nhớ hàm răng - Mà ngày nào đó vẫn khăng khít nhiều". Thi sĩ viết hẳn một *Khúc ly tao* để thổ lộ tình yêu chung thuỷ : "Nếu em không yêu anh thì anh van, em ơi ! Cầu với Hoàng Thiên cho anh mùa đông hoá thành đốm lửa để hơ lấy tay em cho ấm áp hay là anh được trở nên suối ngọc tuyền để được vờn cái nước da trắng muốt của mình em, không thì biến ra dải đất để cọ mãi cái vết chân em ; hay là hoá ra gió dịu dàng để mơn trớn má đào em và để hít em vô tận đáy lòng...".

Không còn nữa cái không khí lãng mạn mơ màng trong *Gái quê*. Thi sĩ đưa ta trở về với những yêu thương buồn giận của trần thế, bộc lộ hết nỗi niềm sâu kín của một kẻ bị tình phụ. Bây giờ nàng đã vu quy, những kỷ niệm đẹp đã lùi sâu vào quá khứ, thi sĩ ngày càng cảm nhận xót xa nỗi cô đơn hiu quạnh của mình giữa thế gian này. Hàn Mặc Tử như rơi vào tâm trạng cô đơn của Lamartine trong bài thơ nổi tiếng *L'isolement* (*Cô đơn*) : "Chỉ vắng một mình em thế gian này hiu quạnh" (Un seul être vous manque tout est dépeuplé). Nỗi đau đớn tuyệt vọng có lúc như phẫn uất, điên cuồng "Làm sao giết được người trong mộng", "Để trả thù duyên kiếp phũ phàng", có lúc chợt vỡ oà ra thành tiếng khóc não nùng, thê thiết :

Ôi trời ôi ! Là Phan Thiết ! Phan Thiết !
Mà tang thương còn lại mảnh trăng rơi
Ta đến nơi nường ấy vắng lâu rồi
Nghĩa là chết từ muôn trăng thế kỷ
Trăng vàng ngọc, trăng ân tình, chưa phỉ !
Ta nhìn trăng, khôn xiết ngậm ngùi trăng...

(*Phan Thiết ! Phan Thiết !*)

Đau khổ vì một tình yêu tuyệt vọng, vì bị bệnh tật hành hạ, thi sĩ như nhận diện được cái chết đang đến dần từng ngày. Trong cảnh sống lẻ loi, cô đơn, xa cách với mọi người, có lúc thi sĩ đã gọi tên người yêu và vẽ ra trước mắt những hình ảnh của ngày vĩnh biệt :

Một khối tình nức nở giữa âm u
Một hồn đau rã lần theo hương khói
Một bài thơ cháy tan trong nắng rọi
Một lời run hoi hóp giữa không trung
Cả niềm tin, ý nhớ, cả một vùng
Hoá thành vũng máu đào trong ác lặn.
Đấy là tất cả người anh tiêu tán
Cùng trăng sao bàng bạc xứ Say Mơ
Cùng tình em tha thiết như văn thơ
Ràng rịt mãi cho đến ngày tận thế

(*Trường tương tư*)

Chế Lan Viên cho rằng Hàn Mặc Tử có những câu thơ tình hay vào bậc nhất trong thi ca Việt Nam hiện đại. Những câu thơ như tiếng kêu thương tự đáy lòng, lời thơ như có dính máu, dính hồn và nước mắt của thi sĩ.

Những câu thơ tình như thế sao có thể gọi là tiếng vọng của Thánh tự ? Và tiếng kêu thương càng thống thiết càng chứng tỏ tâm hồn cô đơn đó "trìu mến biết bao người", gắn bó thiết tha với cuộc sống là dường nào. "Thơ Tử là thơ của một người yêu nước, yêu con người, yêu sự sống"[1].

(1) *Tuyển tập Hàn Mặc Tử, Lời giới thiệu* của Chế Lan Viên, NXB Văn học, H., 1987, tr. 17.

Trong những ngày đau khổ, thi sĩ không chỉ sống bằng tình yêu mà còn sống bằng tình bạn. Tất nhiên không phải chỉ có mối tình với Hoàng Cúc, Mộng Cầm. Có những mối tình như ngọn gió mát thổi qua cuộc đời Hàn Mặc Tử (Mai Đình, Ngọc Sương). Còn câu chuyện say đắm Thương Thương chỉ là một giấc mộng tình, tuy nhiên nó đã để lại cho ta những vở kịch thơ ngọt ngào, trong sáng (*Duyên kỳ ngộ, Quần tiên hội*).Về những mối tình của Hàn Mặc Tử, các tác giả Trần Thanh Mại, Quách Tấn, Hoàng Diệp, Châu Hải Kỳ, Nguyễn Bá Tín, Trần Thị Huyền Trang đã nói nhiều, chúng tôi xin phép không nhắc lại nữa. Về tình bạn thì chúng ta phải tìm hiểu thêm vì ít có người nào giữ được tình bạn lâu dài, trong sáng và chung thuỷ như Hàn Mặc Tử. Sự có mặt đông đủ bạn thân của Hàn Mặc Tử thời ấy trong tập sách này (Chế Lan Viên, Quách Tấn, Bích Khê, Trần Thanh Địch, Yến Lan, Nguyễn Viết Lãm, Nguyễn Minh Vĩ, Hoàng Diệp, Hoàng Trọng Miên, Trần Tái Phùng, Trần Thanh Mại, Nguyễn Văn Xê,...) đã chứng minh tình bạn cao quý đó. Trong số bạn bè lui tới số nhà 20 đường Khải Định, Quy Nhơn hoặc thường xuyên trao đổi thư từ với Hàn Mặc Tử còn có Bùi Tuân, Hoàng Tùng Ngâm, Hoàng Trọng Quỵ, Bửu Đáo, Trần Kiên Mỹ, Quỳnh Dao, Thúc Tề, Nguyễn Đình Thuý, Lê Đình Ngân,... Hơn nửa thế kỷ đã qua đi, bạn bè của Hàn Mặc Tử kẻ còn người mất, nhưng dường như không ai quên được cái không khí thương yêu đùm bọc của tình bạn văn chương thời đó và những kỷ niệm không thể phai mờ về vùng biển, vùng trời tuyệt đẹp của cái thành phố nhỏ bé mang tên Quy Nhơn. "Những đêm trăng sáng, màu trăng hoang dại, huyền hoặc thường quyến rũ chúng tôi đi ngủ biển. Chế Lan Viên, Yến Lan và tôi... hội họp tại nhà Hàn Mặc Tử rồi đem ra (drap), mền đi ngủ biển chỉ cách nhà chừng độ hai trăm thước. Những đêm ấy là những đêm mưa tầm tã, lụt ngập trời. Nhưng mưa ở đây là mưa sao, lụt ở đây là lụt trăng. Chúng tôi bị trăng vây phủ tứ bề, ngăn hết nẻo đường và bị muôn sao đứng sững dòm ngó chúng tôi (...).

Gió lùa ánh sáng vô trong hãi
Trăng ngập đầy sông, chảy láng lai...

... Sau một thời gian (trên một năm) nằm chung, ngủ chung, ôm choàng lấy nhau trên bãi cát vàng, dưới bóng trăng sao, cảnh thông và trăng đã gợi cảm hứng rất nhiều cho Hàn Mặc Tử thì tôi được tin chàng mắc bệnh phong... " (Hoàng Diệp). Nhưng khi Hàn Mặc Tử phải cách ly gia đình đi chữa bệnh ở xóm Động, Gò Bồi, xóm Tấn, Gành Ráng,... thì Quách Tấn, Chế Lan Viên, Yến Lan vẫn thỉnh thoảng đến thăm. Tình bạn của Hàn Mặc Tử với Quách Tấn, Chế Lan Viên, Trần Thanh Địch, Bích Khê,... xứng đáng được ghi chép vào tập *Giai thoại văn học* của thời kỳ hiện đại. Hàn Mặc Tử có những câu thơ về tình bạn vào loại hay nhất gửi Quách Tấn :

Trường Xuyên ơi ! Trường Xuyên ơi !
Viết chẳng nên câu nói nghẹn lời.
Mây nước bao la tình lẳng lặng
Gió sương mờ mịt nhớ chơi vơi.
Tương tư mộng thấy năm canh mộng
Luyến ái trời vương bốn phía trời...

(*Nhớ Trường Xuyên*)

và gửi Trần Thanh Địch :

Hôm nay có một nửa trăng thôi
Một nửa trăng ai cắn vỡ rồi
Ta nhớ mình xa thương đứt ruột
Gió làm nên tội buổi chia phôi !

(*Một nửa trăng*)

Hàn Mặc Tử gắn bó một cách trìu mến, thiết tha như thế với thiên nhiên đất nước, với cuộc đời và với người yêu, bạn bè và gia đình, sao có thể gọi là nhà thơ của Hư vô và cái chết ? Chế Lan Viên đã bác bỏ hoàn toàn cái quan niệm gắn Hàn Mặc Tử với nhà triết học Đan Mạch Sơren Kierkegaard, ông tổ của chủ nghĩa hiện sinh sau này ở phương Tây.

Là người bạn thơ đã cùng với Hàn Mặc Tử đề xướng "Trường thơ Loạn", Chế Lan Viên đã bênh vực và khẳng định mạnh mẽ "thiên tài" của Hàn Mặc Tử trong suốt nửa thế kỷ vừa qua. Lúc Hàn Mặc Tử

vừa mới mất ở bệnh viện Quy Hoà, Chế Lan Viên viết : "Mai sau, những cái tầm thường mực thước kia sẽ biến tan đi, và còn lại ở cái thời kỳ này chút gì đáng kể, đó là Hàn Mặc Tử"(1).

Sau này, đọc Hoàng Trọng Miên, ta mới biết được Chế Lan Viên viết câu đó trong tình trạng bị xúc động mạnh : "Tôi không quên được một buổi trưa, Chế Lan Viên ghé lại căn gác tôi ở Sài Gòn nghe tôi báo tin vừa được điện tín sáng nay từ Quy Nhơn cho hay là Hàn Mặc Tử đã mất rồi, anh ngồi xuống bàn tôi khóc như một đứa trẻ. Đến khi tôi nói là tờ *Người mới* ra một số đặc biệt về Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên gạt nước mắt ngồi viết bài luôn... Chiều hôm ấy, Chế và tôi ra bờ sông Sài Gòn uống rượu. Chế tửu lượng yếu nhưng bữa đó lại uống rất hăng trong khi hai đứa cùng nhắc đến các câu chuyện về Hàn Mặc Tử và ngâm thơ Tử. Tới hai giờ sáng thì Chế đã say oặt người, tôi phải dìu ra xe kéo đưa về"(2).

Bốn mươi bảy năm sau, trong không khí khoáng đạt của thời kỳ đổi mới tư duy, Chế Lan Viên lại một lần nữa khẳng định thiên tài Hàn Mặc Tử như một đỉnh cao văn học chói loà trong thế kỷ XX : "Cho dù Hàn Mặc Tử có cuộc đời bệnh tật, cuộc đời tình duyên, cuộc đời cách mạng ly kỳ, dữ dội gấp trăm lần, nhưng ba hòn núi ấy cụm lại không đẻ ra được một cái cây, một bóng mát thơ nào, ba hòn núi ấy không đẻ ra được con chuột nhắt thơ nào thì việc gì ta phải dông dài. May thay Tử là một đỉnh cao, loà chói trong văn học thế kỷ, thậm chí qua các thế kỷ"(3).

*

* *

Chế Lan Viên có một lối nói thông minh, độc đáo vừa hấp dẫn vừa gây ấn tượng mạnh, nhưng cho đến những bài viết cuối cùng của ông về Hàn Mặc Tử, ta vẫn nhận ra lối nói khoa trương, phóng đại – vốn là đặc trưng của chủ nghĩa lãng mạn – trong bài *Tựa* của tập thơ *Điêu tàn* năm xưa : "Trước không có một ai, sau không có một ai, Hàn Mặc Tử như một ngôi sao chổi xoẹt qua bầu trời Việt Nam với cái đuôi loà chói rực rỡ

(1) *Những kỷ niệm về Hàn Mặc Tử, Người mới*, số 23 - 11 - 1940.

(2) Hoàng Trọng Miên, *Con người Chế Lan Viên văn học, Sài Gòn*, số 1 - 8 - 1974.

(3) *Thơ Hàn Mặc Tử*, Sở Văn hoá Thông tin Nghĩa Bình, 1988, tr. 10.

của mình"[1]. Tuy nhiên, về cơ bản, ông hoàn toàn có lý và có tình khi bênh vực Hàn Mặc Tử. Ông viết : "Ở miền Nam trước đây, người ta đọc Tử hoặc thấp xuống với Freud, với tình dục bản năng, hoặc cao lên Thượng thanh khí với Chúa Trời hoặc tít tắp ra xa trong thời gian, trong con đường về với cái chết với Heidegger và nhiều nhà triết học khác"[2].

Ở thời Hàn Mặc Tử dường như chưa mấy ai biết nhà triết học Đan Mạch Soren Kierkegaard. Kierkegaard được nhắc đến nhiều ở Sài Gòn những năm sáu mươi, khi văn học hiện sinh chủ nghĩa phát triển ở miền Nam, trong các đô thị. Mặt khác, cần phải thấy rằng tiền đề của chủ nghĩa hiện sinh cũng đã có trong tác phẩm của Thánh Augustin hay cả trong Thánh kinh Kitô giáo. Kinh Cựu Ước nói rõ về sự đam mê đuổi theo gió của con người, nói về sự hư phù của tất cả : "Hư phù của hư phù và tất cả là hư phù".

Về việc hạ thấp thơ Hàn Mặc Tử xuống với Freud, với tình dục bản năng cũng có nhiều ý kiến khác nhau. Hoài Thanh chỉ nhận xét riêng tập *Gái quê* lại có "một thứ tình nồng nàn, lơi lả, rạo rực, đầy hình ảnh khêu gợi". Ông Phạm Văn Ký đề tựa tập thơ ấy là phải lắm : *Gái quê* và *Une voix sur la voie* đều bắt nguồn trong tình dục (*Thi nhân Việt Nam*). Đặng Tiến cãi lại : "Một người chỉ xin hoa đền ngự và lòng ni cô thì dục tình đi tới đâu ? Đây chỉ là một thứ tình hàm thụ, một lối ái ân không tưởng... nó không thể tự mãn trong một thế giới không tự mãn" (*Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử*). Và Đặng Tiến có một nhận xét thú vị : Cái không khí lơi lả, rạo rực trong bài *Bẽn lẽn* chủ yếu là trong cách chọn những chữ gợi tình khi chúng đi đôi với nhau như trăng và gió, trăng và hoa, liễu và hoa, trong các thành ngữ quen thuộc như "gió giăng", "ghẹo nguyệt trêu hoa", "Liễu ngõ hoa tường". Gợi tình thì táo bạo nhưng vẫn tinh tế, ý nhị theo kiểu phương Đông.

Chúng tôi cũng có nhận xét giống Võ Long Tê khi ông cho bài *Bẽn lẽn* có một cái gì đó giống như "một lối giải toả ẩn ức bằng ngôn từ".

---

(1) *Thơ Hàn Mặc Tử*, Sđd, tr. 10.

(2) *Thơ Hàn Mặc Tử*, Sđd, tr. 35. Ở đây Chế Lan Viên muốn phê phán bài *Nỗi khắc khoải siêu hình trong thơ Hàn Mặc Tử* của Nguyễn Xuân Hoàng.

Cái không khí lơi lả, rạo rực trong *Gái quê* không có gì là khó hiểu. Khi ở đường Espagne Sài Gòn, có lúc đám bạn bè nhà văn, nhà báo đã định lôi kéo Hàn Mặc Tử vào lối sống buông thả, truỵ lạc, "nhưng tâm hồn anh trinh trắng quá, ngay cả cái Sài Gòn ăn chơi tội lỗi này cũng không cám dỗ anh sa ngã được"[1].

Mặt khác, những người bạn thơ của Hàn Mặc Tử cũng viết nhiều về những đề tài xác thịt truỵ lạc như Bích Khê trong *Tinh huyết* (*Xác thịt, Người say rượu, Ăn mày*), Hoàng Diệp trong các bài *Người say, Phút truỵ lạc*, Thúc Tề trong *Phù Dung nương* :

Đốt nữa đi, em hỡi, đốt nữa đi
Cho tim anh tan ra thành khói cả
Cho đêm nay suốt đời anh sẽ ngã
Gục bên đèn chết lặng trong mê ly[2].

Hàn Mặc Tử đã có một cuộc đấu tranh để không bị cám dỗ, để tạo ra khoảng cách với luồng thơ đồi truỵ của thời đại. Trong thư gửi Hoàng Trọng Miên, thi sĩ viết : "Trong khi làm thơ, Tử đã tận hưởng những phong vị của nhạc, của hoa, của trăng, của gái một cách vô tội. Chứ đối với Baudelaire, va đã nói "la passion est chose naturelle" nghĩa là va đã hiểu lầm chữ passion rồi vậy. Tình cảm hay cảm hứng (enthousiasme) với dục tình (passion) khác nhau nhiều lắm. Tình cảm là sự thanh bạch hồn nhiên, không có chút gì bợn nhơ, tội lỗi, còn dục tình là cả một sự ham muốn phi thường, ngoài điều răn của Đức Chúa Trời" (*Quan niệm thơ*). Chúng ta có thể đồng ý với Nguyễn Bá Tín khi ông cho rằng thơ Hàn Mặc Tử là "sự chế ngự tài tình những dồn ép để rồi phát tiết ra những bài thơ cao đẹp".

Thơ Hàn Mặc Tử là sự siêu thăng hoá những ước mơ không được thoả mãn. "Con đường siêu thăng ấy là hành trình thơ anh từ *Gái quê* qua *Đau thương*, đến *Xuân như ý, Thượng thanh khí* và *Cẩm châu duyên*"[3].

---

(1) Hoàng Trọng Miên, *Những ngày sống chung với Hàn Mặc Tử ở Sài Gòn, Văn*, số 73, 74 (7 - 1 - 1967).

(2) *Đông Dương*, số 20 - 10 - 1938.

(3) *Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr. 76, 77.

Đặng Tiến cũng có nhận xét tương tự : "Theo Hoài Thanh – con người may mắn hơn chúng ta, được đọc toàn bộ thi phẩm – thì *Cẩm châu duyên*, thi phẩm cuối cùng là "trong trẻo hơn cả". Âu cũng là chuyện lạ. *Gái quê* từ ban sơ đã là một dòng suối rừng vẩn đục, rồi chảy qua một cuộc đời khổ ải, chuyên chở không biết bao nhiêu trần luỵ, ấy mà dần dà lại gạn lọc hết phù trầm, để đổ ra đại dương một dải *Cẩm châu* trong vắt.

Thật là một đặc điểm trong thẩm mỹ thơ ca" (*Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử*).

Có người cho rằng Hàn Mặc Tử là một "thi sĩ không có đến hai lần trong rừng thơ Việt Nam, trong rừng thơ quốc tế"(1).

Nhận xét này chỉ có thể đúng nếu ở góc độ Hàn Mặc Tử là một phong cách thơ đa dạng và hết sức độc đáo. Hàn Mặc Tử đã đi một con đường dài từ thơ Đường cổ điển chuyển nhanh sang lãng mạn, tượng trưng và đã chớm đến bờ siêu thực. Hàn Mặc Tử đã cố gắng tổng hợp vào bản thân mình những truyền thống văn học xưa và nay, dân gian và hiện đại, phương Đông và phương Tây, Thiên Chúa giáo, Phật giáo và cả Khổng giáo, Lão giáo. Người ta cũng nói nhiều đến một thứ ngôn ngữ có tính cách trưởng giả (noble), giàu âm nhạc, giàu hình ảnh trong thơ Hàn Mặc Tử, trong đó phải tính đến những ảnh hưởng của các điệu Nam Bằng, Nam Ai, kể cả nhạc điệu cung văn, đồng bóng. Người ta cũng tranh luận xung quanh nhiều tổng hợp đề (synthèses) kỳ lạ và thú vị về ngôn ngữ như các chữ "Phượng Trì", "song lộc triều nguyên" trong bài thơ *Ave Maria*. Có thể có nhiều cách đánh giá khác nhau nhưng chắc chúng ta dễ dàng thống nhất khi khẳng định Hàn Mặc Tử là con chim đầu đàn của nhóm thơ Quy Nhơn, là một trong những ngọn cờ tiêu biểu của trào lưu văn học lãng mạn và tượng trưng thời kỳ 1930 - 1945. Không thể tách Hàn Mặc Tử ra khỏi những đóng góp và những hạn chế của trào lưu đó. Và không nên quên rằng bên cạnh Hàn Mặc Tử còn có các nhà thơ lớn như Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, v.v.

---

(1) Đinh Hùng, *Tựa "Mê hồn ca"*, H., 1954.

Thơ Hàn Mặc Tử có những bài vào loại tuyệt tác nhưng cũng có những bài bình thường. Có một số bài Hàn Mặc Tử không muốn công bố rộng rãi. Chúng ta nên quan tâm đến lời Hàn Mặc Tử dặn Quách Tấn trước khi vào nhà thương Quy Hoà : "Tôi có lời nguyện rằng vào Quy Hoà, nếu Chúa ban phước cho tôi lành mạnh, tôi sẽ đốt tập *Thơ Điên*. Nhưng nghĩ lại thơ đã trót làm ra, dù có đốt đi cũng không xoá được tội lỗi, nên tôi không còn giữ ý định đó nữa. Tuy vậy, cũng không nên để cho người đời thấy những bí ẩn của lòng mình. Tôi sợ gia đình tôi không theo được ý muốn của tôi nên tôi nhờ anh thâu hết các bản thảo của tôi đem vào Nha Trang cất giùm (...).

Tôi vào Quy Hoà, nhờ ơn Chúa, tôi mạnh được thì chẳng nói chi, bằng tôi có chết đi thì tôi giao cho anh toàn quyền sử dụng. Bài nào nên cho hành thế, bài nào không, anh đã biết rõ". Ta không thể biết được Hàn Mặc Tử định xoá bỏ những bài nào nhưng sự dè dặt, thận trọng của thi sĩ là cần thiết. Điều đáng nói không phải là chỉ ra bài thơ nào bí hiểm, những bài thơ nào gắn với mê sảng và bệnh lý, gắn với chiêm bao và cái chết. Điều đáng nói là chúng ta "cám ơn thi nhân đổ hết bao nhiêu nguồn máu lệ, đã từng uống mật đắng cay trong miệng vẫn tươi cười sốt sắng" gửi đến cho chúng ta những bài "thơ sáng láng phương phi như một mùa Xuân như ý".

Và chúng ta tin rằng hôm nay cũng như mai sau :

Thơ anh sẽ như trầm hương ngào ngạt
Toả lên cao lồng lộng giữa trời xanh.

(*Duyên kỳ ngộ*)

(Hà Nội, 20 - 7 - 1993,
sửa chữa năm 1997)

LỜI BẠT(*)

Cuốn sách này là tiếng nói của nhiều người xung quanh một vấn đề : *Hàn Mặc Tử*. Bạn đọc có thể chọn lựa những cách giải thích khác nhau của Quách Tấn, Võ Long Tê, Nguyễn Bá Tín về hai chữ "Phượng Trì" và "song lộc triều nguyên" trong bài *Ave Maria*. Và vẫn còn những ý kiến chưa thống nhất về tên gọi xuất xứ và năm tháng của các bài *Đây thôn Vĩ Dạ, Ave Maria, Những giọt lệ*. Chúng tôi dành những trang cuối này để giới thiệu những ý kiến khác nhau về bút hiệu của Hàn Mặc Tử.

Theo những tài liệu của ông Phạm Đán Bình ở Paris, thì Nguyễn Trọng Trí đã ký những bút hiệu sau đây : Minh Duệ Thị, Phong Trần, Lệ Thanh, Hàn Mặc Tử, Hàn Mạc Tử, Mộng Cầm, Lệ Thanh nữ sĩ, Lệ Giang, Sông Lệ, Trật Sên, Cụt Hứng, Foong Tchan(1).

1. Minh Duệ Thị : thường ký dưới những bài thơ Đường luật, còn thấy xuất hiện trên báo *Sài Gòn* cuối năm 1935, đầu năm 1936.

2. Phong Trần : ngoài thơ ra, còn ký 22 bài văn xuôi trong *Tân Tiến* (1936 - 1938) và 16 bài văn xuôi trong *Tiến hộ* (1938 - 1939), trong đó có phóng sự *Đời tài tử* (số 11 - 6 - 1938), truyện dài *Tài hoa* (số 27 - 5 - 1939), *Làm chồng đĩ* (số 4 - 6 - 1938), bình luận văn học *Một cuộc cách mạng trong văn giới Việt Nam* (số 3 - 6 - 1939), *Chế Lan Viên, một thi sĩ điên* (số 20 - 8 - 1938).

3. Lệ Thanh : ký song song với Hàn Mặc Tử trong *Công luận* (1934 - 1935), *Tân thời* (1935), *Sài Gòn văn chương* (1935 - 1936) và còn ký ở *Trong khuê phòng* (1939) đồng thời với Hàn Mặc Tử.

4. Hàn Mặc Tử : theo tài liệu của Phạm Đán Bình thì xuất hiện từ ngày 29 - 3 - 1934 trên phụ trương phụ nữ của tờ *Công luận*, dưới hai

---

(*) Cho cuốn *Thơ văn Hàn Mặc Tử (Phê bình và tưởng niệm)*, NXB Giáo dục, 1993.

(1) Phạm Đán Bình, *Gọi tên Người, Tin nhà*, số 3, mùa xuân 1992.

bài thơ Đường luật *Gái chửa hoang* và *Vô đề*. Ký thường xuyên trên các báo vừa dẫn, trừ *Trong khuê phòng*.

5. Hàn Mạc Tử : theo tài liệu của Võ Long Tê thì xuất hiện vào cuối năm 1937. Chẳng hạn bài *Khói hương tan* đăng trên *Sài Gòn tiểu thuyết*, số 4, bộ mới, ngày 21 - 9 - 1939, tr. 9 ; bài *Tựa "Tinh huyết"* của Bích Khê, Nhà xuất bản Đông phương, Sài Gòn, in xong ngày 30 - 12 - 1939, lời bạt *Một tấm lòng* của Quách Tấn, in xong ngày 30 - 7 - 1939. Và sau đó xuất hiện trong *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân (1942) và cuốn *Hàn Mạc Tử* của Trần Thanh Mại (1941). Kết luận của Võ Long Tê : bút hiệu cuối cùng của Nguyễn Trọng Trí là Hàn Mạc Tử[1].

Phạm Đán Bình cũng có kết luận như trên. Bút hiệu Hàn Mạc Tử, theo ông, được ký thường xuyên ở *Trong khuê phòng* (1939), *Người mới* (1940), *Tin tức Chúa nhựt* (1940). Các bài viết của Chế Lan Viên, Trần Thanh Địch, Trần Tái Phùng, Hoàng Trọng Miên, Bích Khê, Quách Tấn trên *Người mới* từ số 4 (16 - 11 - 1940) đến số 7 (7 - 12 - 1940) đều ghi Hàn Mạc Tử. Đây là chủ trương của toà soạn báo *Người mới* hay ý kiến thống nhất của các tác giả nói trên ? Vì sau khi thi sĩ mất ở Quy Hoà, Quách Tấn và Chế Lan Viên tuyển chọn một số bài tiêu biểu giao cho Hoàng Trọng Miên xuất bản ở Sài Gòn thì tuyển tập đó lại lấy tên là *Thơ Hàn Mặc Tử* (NXB Đông phương – 1942). Sau đó năm 1944, tập *Chơi giữa mùa trăng* được Nhà xuất bản Ngày mới in ở Hà Nội cũng ghi bút hiệu là Hàn Mặc Tử. Tờ *Tuần báo nghệ thuật*, số ra ngày 12 - 3 - 1941 đăng bài *Hàn Mặc Tử, một thi sĩ hoàn toàn cả về sự nghiệp văn chương, cả về thân thế* của Thiết Luận (trong đó tác giả có nhắc đến tờ *Người mới*, số 6 và bài viết của Quách Tấn). Như vậy cả bộ ba Quách Tấn, Chế Lan Viên, Hoàng Trọng Miên, trong khoảng thời gian từ cuối năm 1940 đến năm 1942, đều sử dụng cả hai bút hiệu Hàn Mạc Tử và Hàn Mặc Tử ! Sau này, lúc làm *Tuyển tập Hàn Mặc Tử* (1987), Chế Lan Viên viết : "Chúng tôi không căn cứ tên viết các bìa sách lúc ấy, mà căn cứ vào cách xưng hô, gọi nhau lúc ấy giữa chúng tôi với Tử, nên tuy thuyết ông Võ rất có cơ sở, chúng tôi xin cứ để Hàn Mặc Tử, ở đây" (tr.11). Ngay cả trong tạp chí *Văn*, số 179 in ở Sài Gòn ngày 1 - 6 - 1971,

---

(1) Võ Long Tê, *L'expérience poétique et l'itinéraire spirituel de Hàn Mạc Tử*, Sài Gòn, 1972, p. 574 - 575.

thì tất cả các bài viết của Phạm Đán Bình, Đặng Tiến, Thi Vũ, Phạm Công Thiện, Châu Hải Kỳ, Đào Trường Phúc, Trương Văn Ngọc đều ghi bút hiệu Nguyễn Trọng Trí là Hàn Mặc Tử. Và cuốn sách của Nguyễn Bá Tín do Nhà xuất bản Tin phát hành ở Paris năm 1990 cũng lấy tên là *Hàn Mặc Tử anh tôi*. Vấn đề thực là nan giải. Vì Hàn Mặc Tử mất từ năm 1940 và ngay lúc còn sống, trong những năm cuối đời, sống xa lánh mọi người, chắc gì thi sĩ đã được đọc tất cả những tác phẩm mang bút hiệu của mình trên các báo ! Ông Nguyễn Bá Tín lại viết : "Ông Trần Thanh Mại, trong cuốn sách của ông vẫn gọi anh là Hàn Mạc Tử, chỉ vì thấy có những bức thư anh Trí viết cho Trần Thanh Địch thường hay ký tên nguyên cả chữ mà không chấm dấu gì hết. Bởi thế cũng có một dạo, tranh luận ít nhiều. Nhưng ông Quách Tấn đã kể rõ lai lịch bút hiệu Hàn Mặc Tử rồi" (*Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr. 49).

Ông Quách Tấn giải thích như thế nào ?

"Được ít lâu lại lấy hiệu là Hàn Mạc Tử. Hàn Mạc là bức *Rèm lạnh*, Tử cho là độc đáo, khoe cùng Trường Xuyên.

Trường Xuyên cười :

– Kể cũng ngộ thật ! Tránh kiếp phong trần lại đi làm khách hồng nhan. Sợ kiếp hồng nhan đa truân lại đi làm kiếp *Rèm lạnh* !

Tử đâm khùng :

– Anh này thật đa sự ! Không biết đặt "cái đếch" gì cho vừa lòng anh ?

Trường Xuyên đáp :

– Đã có *Rèm* thì thêm *Bóng trăng* vào. Hỏi còn cảnh nào nên thơ bằng ?

Tử hội ý, cầm bút vạch "vầng trăng non" trên đầu chữ A trong từ *Mạc*, thành ra *Hàn Mặc Tử*... Chữ *Hàn* trước kia là *Lạnh* song đi kèm chữ *Mặc* là *Mực*, thì trở thành *Hàn* là *Bút*. Hàn Mặc Tử là anh chàng *Bút mực*"(1).

Ông Nguyễn Bá Tín giải thích thêm :

"Từ chỗ tôi biết thì, bút hiệu đúng của anh vẫn là Hàn Mặc Tử, không thay đổi. Trước hết, anh tự nhận là nhà thơ nghèo nàn : chữ *Hàn* của anh là *Nghèo*, không phải là *Lạnh* ; chữ *Mặc* là *thoi mực*, ngụ ý "tao nhân

(1) Theo tài liệu *Hàn Mặc Tử*, Quách Tấn gửi cho chúng tôi (P.C.Đ)

mặc khách" (con người của bút mực, của văn chương thi phú). Anh Trí vốn rất ngưỡng mộ triết gia Mặc Địch thời Chiến quốc, nổi tiếng chủ trương thuyết Kiêm ái, nên anh đã tự nhận thuộc môn phái Mặc Địch, thương yêu hết mọi người. Chữ Mặc Tử khi ghép đôi mới có ý nghĩa là môn đồ Mặc Địch. Chữ Mạc Tử thì không có ý nghĩa gì. Chữ *Hàn Mặc Tử* nói lên ý nghĩa một thi sĩ nghèo nàn, nhưng tình thương rộng rãi bao la" (*Hàn Mặc Tử anh tôi*, tr.49). Nhưng Đào Thái Tôn, trong bài *Hàn Mặc Tử, anh là ai ?* phản đối cách giải thích của Nguyễn Bá Tín và có phần tán đồng cách giải thích chữ *Hàn Mặc* của Quách Tấn :

"*Hàn* ở đây là gì ? Nó là một giống chim, thuộc loại chim trĩ. Thuở xưa người ta lấy lông nó làm bút. Vì thế "hàn" chuyển nghĩa thành *cái bút lông*, rồi thành *việc ghi chép* (như thư hàn, văn hàn,...). Vậy thì "Hàn Mặc" là *Bút mực*, chuyển nghĩa thành *văn chương*... tôi là cái *kẻ* (tử) *làm nghề văn chương* (hàn mặc). Tôi là người đam mê văn chương"[(1)].

Chúng ta chưa thể kết luận được như Quách Tấn khi ông cho rằng bút hiệu cuối cùng là Hàn Mặc Tử hay như Võ Long Tê, Phạm Đán Bình, khẳng định Hàn Mạc Tử là "tên hiệu sau cùng theo người vào cõi thiên thu". Điều duy nhất có thể kết luận được là Nguyễn Trọng Trí đã sử dụng cả hai bút hiệu đó và Hàn Mạc Tử hay Hàn Mặc Tử đều có ý nghĩa riêng của nó.

Cuộc tranh luận về Hàn Mặc Tử có thể vẫn còn tiếp tục nhưng điều chúng tôi kỳ vọng là có một tuyển tập hoàn chỉnh bao gồm đầy đủ các tác phẩm của Minh Duệ Thị, Phong Trần, Lệ Thanh, Hàn Mạc Tử và Hàn Mặc Tử. Chúng tôi chờ đợi những ý kiến chỉ giáo và sự giúp đỡ về tài liệu của các nhà nghiên cứu, của bạn đọc rộng rãi trong và ngoài nước để cuốn sách *Thơ văn Hàn Mặc Tử* (*Phê bình và tưởng niệm*) được hoàn chỉnh hơn trong lần tái bản.

---

(1) Đào Thái Tôn, *Hàn Mặc Tử, anh là ai ?* Báo *Văn nghệ*, số 33, ngày 17 - 8 - 1991.

HÀN MẶC TỬ –
NHỮNG VẤN ĐỀ ĐANG TRANH LUẬN(*)

Người ta đã viết nhiều về những "nàng thơ" đi qua cuộc đời Hàn Mặc Tử, về tình bạn thương yêu đùm bọc của chàng đối với các thi sĩ Quy Nhơn và miền Trung, về vai trò "Vị Chúa của Trường thơ Loạn", về các mô típ trăng, hồn và máu, về ảnh hưởng của tôn giáo và bệnh lý đối với người thi sĩ tài hoa và bất hạnh này. Bài viết của chúng tôi sẽ không nhắc lại những gì đã tương đối thống nhất mà chỉ đề cập đến một số vấn đề đang tranh luận.

MỘT CON SÔNG DÀI ĐI XUYÊN QUA THẾ KỶ

Năm 1940, khi Hàn Mặc Tử qua đời trong cô đơn và thầm lặng ở Quy Hoà, Trần Tái Phùng đã dành những lời tốt đẹp nhất để ca ngợi thi nhân : "Nghệ thuật chàng tựa một con sông dài đi xuyên qua thế kỷ chúng ta và hai bờ sông dàn bày không biết bao nhiêu cảnh sắc khác nhau, đẹp đẽ đến say ngợp, đến tê liệt cả lòng người".

Thơ Hàn Mặc Tử có lúc rạng rỡ "trong nắng rực mùi hương", có lúc "Lâng lâng mây khói quyện trăng đêm", có lúc huy hoàng, sáng láng trong một vẻ đẹp thánh thiện, có lúc mang màu sắc kỳ dị của một chiếc ráng trời trong nắng quái chiều hôm... Chỉ nhấn mạnh một nét dị biệt nào đó sẽ không nói hết được nhiều màu vẻ trong những thời kỳ khác nhau của thơ Hàn Mặc Tử.

Thái Văn Kiểm cho rằng bài *Tình quê* "thuần một giọng Lamartine" và "những tiếng nức nở" trong bài *Phan Thiết ! Phan Thiết !* có thể tìm thấy trong bài *Le lac* của Lamartine, *Tristesse d' Olympio* của Victor Hugo

---

(*) Trích trong *Hàn Mặc Tử – Về tác gia và tác phẩm*, NXB Giáo dục, 2001.

và *Souvenir* của A. Musset. Cuối cùng ông đi đến kết luận : "Trong vòng mười năm, Hàn Mặc Tử đã tiến từ trường thơ cổ điển rất thuần tuý đến trường thơ lãng mạn rất phóng túng để sau cùng đi sâu vào trường thơ tượng trưng vô cùng bí ẩn".

Hà Minh Đức cho rằng Hàn Mặc Tử còn đi xa hơn đến những bến bờ siêu thực : "Trong khoảng mười năm trời, Hàn Mặc Tử đã đi từ thơ Đường đến lãng mạn, tượng trưng và siêu thực".

Nhưng Chế Lan Viên thì rất dè dặt : "Trước sau anh vẫn là lãng mạn, dùng nhiều yếu tố hiện thực, dùng nhiều yếu tố siêu thực... Anh có biết hay không chủ nghĩa siêu thực ? Chắc là không" (*Hàn Mặc Tử, anh là ai ?*, 1987). Như vậy, vấn đề đang tranh luận là trong thơ Hàn Mặc Tử có màu sắc của nghĩa siêu thực không ?

Từ năm 1993, trong cuốn *Thơ văn Hàn Mặc Tử (Phê bình và tưởng niệm)*, chúng tôi đã khẳng định : "Thơ Hàn Mặc Tử từ *Lệ Thanh thi tập* qua *Gái quê* rồi từ *Gái quê* qua *Đau thương, Xuân như ý, Thượng thanh khí*..., đã đi một chặng đường dài từ cổ điển qua lãng mạn rồi từ lãng mạn chuyển nhanh sang tượng trưng, siêu thực... Điều này cũng dễ hiểu. Chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam xuất hiện sau chủ nghĩa lãng mạn Pháp một thế kỷ nên phong trào Thơ mới chỉ có mười ba năm (1932 - 1945) mà in dấu ấn từ Chateaubriand, Hugo, Lamartine (lãng mạn) đến Théophile Gautier, Leconte de Lisle (Thi sơn), qua Baudelaire đến Verlaine, Rimbaud, Valéry, Mallarmé (tượng trưng) và André Breton (siêu thực)".

Trừ một số bài như *Đà Lạt trăng mờ, Huyền ảo, Mùa xuân chín, Đây thôn Vĩ Dạ*,... nhìn chung tập *Đau thương* đã thấm đẫm màu sắc tượng trưng. Với *Xuân như ý, Thượng thanh khí*, Hàn Mặc Tử đã từ tượng trưng chuyển dần sang siêu thực. Trong bài *Say thơ* (*Xuân như ý*) ta vẫn bắt gặp cái lý luận của Baudelaire về sự hoà hợp của hương thơm, màu sắc và âm thanh, nhưng theo Bửu Đình Ái Mỹ trong cuốn *Baudelaire và những thi sĩ Việt Nam* (viết tiếng Pháp, Nhà xuất bản Hồi Xuân, Huế, 1949) thì những hình ảnh, những cảm giác chìm đắm trong giấc mơ trong vô thức và trực giác của bài *Say thơ* đã vượt qua ảnh

hưởng Baudelaire để tiến lên gần với André Breton và Aragon (thời kỳ siêu thực). Trong các bài *Siêu thoát, Ngoài vũ trụ, Say thơ, Hồn lìa khỏi xác*,... nhà thơ luôn luôn muốn siêu thoát lên "cõi vô hình cao tột bậc, giữa hư vô xây dựng bởi trăng sao", muốn bay lên một thế giới kỳ ảo, mông lung, phiếu diểu ở bên ngoài vũ trụ :

– *Hồn vốn ưa phiêu diêu trong gió nhẹ,*
Bay giang hồ không sót một phương nào.
Càng lên cao dây đồng vọng càng cao,

(*Say thơ*)

– *Hồn hỡi hồn, lên nữa, quá thinh gian,...*
Ra không gian là vượt hẳn thượng tầng
Tấp tới đến ở ngoài kia vũ trụ
Nơi khí vượng bốc ngùn muôn tinh tú...

(*Ngoài vũ trụ*)

Trong những bài thơ siêu thực của Hàn Mặc Tử, người ta không phân biệt được *hư* và *thực*, *sắc* và *không*, *thế gian* và *xuất thế gian*, *cái hữu hình* và *cái vô hình*, *nội tâm* và *ngoại giới*, *chủ thể* và *khách thể*, *thế giới cảm xúc* và *phi cảm xúc*. Mọi giác quan bị trộn lẫn, mọi lô gích bình thường trong tư duy và ngôn ngữ, trong ngữ pháp và thi pháp bị đảo lộn bất ngờ. Nhà thơ đã có những so sánh, ví von, những đối chiếu kết hợp kỳ lạ, tạo nên sự độc đáo đầy kinh ngạc và kinh dị đối với người đọc :

– *Thét chòm sao hoảng rơi vào đáy giếng...*
Sao giấy lại tháo mồ hôi ra thế...
Anh cắn lời thơ để máu trào...
– *Nước hoá thành trăng, trăng hoá nước*
Lụa là ướt đẫm cả trăng thâu.
Người trăng ăn vận toàn trăng cả,
Gò má riêng thôi lại đỏ hườm.

(*Say trăng*)

Không nhất thiết phải đọc André Breton mới trở thành siêu thực. Tuy nhiên thi sĩ Chế Lan Viên vẫn có lý do để nói Hàn Mặc Tử trước sau vẫn là lãng mạn vì đến mấy tập thơ cuối (*Duyên kỳ ngộ, Quần tiên hội*), Hàn lại trở về chủ nghĩa lãng mạn trong sáng và thơ mộng.

Sẽ là phiến diện nếu chúng ta chỉ sử dụng những đặc trưng của thi pháp lãng mạn để phân tích thơ Hàn Mặc Tử hoặc cho rằng "kiến trúc toàn bộ của thơ Hàn Mặc Tử là vang dội lời truyền giảng của Phúc Âm", "toàn tập thi phẩm Hàn Mặc Tử là một tiếng vọng của Thánh tự" (Đặng Tiến).

Nhận định như trên làm sao cắt nghĩa được những bài thơ ưu thời mẫn thế (*Chùa hoang, Gái ở chùa, Thức khuya*) được Phan Bội Châu ca ngợi trên *Thực nghiệp dân báo* tháng 10 - 1931 và cũng không cắt nghĩa được những câu hỏi, những băn khoăn da diết của một tấm lòng ưu ái đối với vận mệnh của nhân dân, của đất nước trong bài thơ xuân năm 1935 tặng Phan Sào Nam :

Sao trời đất đãi đằng ra thế ?
Sao mưa nguồn chớp bể luôn đêm ?
Trong thành yến ẩm vui thêm
Tiếng ca lanh lảnh lọt rèm, rèm thưa...
Sao trai gái đi về trong mộng,
Mà sông Hương chẳng động niềm riêng ?
Trong thành để lạnh hương nguyền,
Tiếng gà gáy nguyệt láng giềng còn say...

(*Đêm khuya tự tình với sông Hương*)

Hàn Mặc Tử mơ ước một *Xuân thiêng*[1], *Xuân như ý* ra đời. Đặng Tiến giải thích đó là Thế giới mới, thế giới của Phục Sinh, Khải Huyền.

Nhưng không phải mùa xuân nào trong thơ Hàn Mặc Tử cũng là mùa xuân tôn giáo. Chúng ta bắt gặp trong *Mùa xuân chín* một mùa xuân thuần lương, một mùa xuân ngoại đạo đủ cả đường nét, ánh sáng, màu sắc, âm thanh, một mùa xuân tưng bừng, khắp nơi vang lên tiếng hát vui tươi của các cô thôn nữ khi làng quê trẩy hội vào xuân :

---

(1) *Xuân thiêng* (printemps sacré) theo nguyên bản chứ không phải là *Xuân thiên* (ciel printanier).

Trong làn nắng ửng khói mơ tan,
Đôi mái nhà tranh lấm tấm vàng.
Sột soạt gió trêu tà áo biếc,
Trên giàn thiên lý bóng xuân sang.

Sóng cỏ xanh tươi gợn tới trời
Bao cô thôn nữ hát trên đồi...

Nguyễn Bá Tín cho rằng : "Sự chế ngự tài tình những dồn ép để rồi phát tiết ra những bài thơ cao đẹp là lối thoát của anh. Lòng anh càng ngày càng siêu hoá những ước mơ không được thoả mãn. Con đường siêu thăng ấy là hành trình thơ anh từ *Gái quê* qua *Đau thương* đến *Xuân như ý, Thượng thanh khí* và *Cẩm châu duyên*" (*Hàn Mặc Tử anh tôi*). Đây cũng là một cách cắt nghĩa theo phân tâm học nhưng quá trình phát triển thơ Hàn Mặc Tử không phải lúc nào cũng là siêu thăng những dồn ép.

Cao Xuân Thử trong bài *Hàn Mặc Tử – một lối thơ riêng* cho rằng : "Từ tập *Đau thương* đến tập cuối *Quần tiên hội*, hầu như tất cả đều được xây dựng từ trong thế giới vô hình, cõi hư, cõi mộng ảo này".

Ý kiến trên nêu lên được một đặc trưng của thơ Hàn Mặc Tử nhưng đặc trưng này không chi phối tất cả thơ Hàn Mặc Tử từ *Đau thương* về sau. Ít nhất là nhận định này không đúng với các bài *Mùa xuân chín, Tối tân hôn, Trút linh hồn, Những giọt lệ, Em đau, Gửi anh* và những bài thơ tình gắn với Hoàng Thị Kim Cúc (*Đây thôn Vĩ Dạ*), với Mộng Cầm (*Bắt chước, Say nắng, Dấu tích, Muôn năm sầu thảm*), với Mai Đình (*Lưu luyến, Thao thức*). Nhiều bài thơ Hàn Mặc Tử là niềm vui, nỗi đau trần thế, rất trần thế, không "mộng ảo", "siêu thăng" gì cả :

Họ đã xa rồi khôn níu lại
Lòng thương chưa đã, mến chưa bưa
Người đi một nửa hồn tôi mất,
Một nửa hồn tôi bỗng dại khờ.

Tôi vẫn còn đây hay ở đâu
Ai đem tôi bỏ dưới trời sâu ?

Sao bông phượng nở trong màu huyết
Nhỏ xuống lòng tôi những giọt châu ?

(*Những giọt lệ*)

Giải thích những thời kỳ khác nhau trong quá trình sáng tác cũng như nội dung những bài thơ kinh dị của Hàn Mặc Tử là một thử thách khó vượt qua đối với phản ánh luận mác xít.

Đặng Tiến cho rằng diễn biến trong thơ Tử là một chuyện lạ kỳ. *Gái quê* còn là một "dòng suối rừng vẩn đục, rồi chảy qua một cuộc đời khổ ải, chuyên chở không biết bao nhiêu trần luỵ, ấy mà dần dà lại gạn lọc hết phù trầm, để đổ ra đại dương bằng một dải Cẩm Châu trong vắt. Thật là một đặc điểm thẩm mỹ thi ca" (*Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử*).

Hoài Thanh cũng cho rằng "trong thi phẩm Hàn Mặc Tử có lẽ tập thơ này là trong trẻo hơn cả. Còn từ thơ Đường luật... cho đến *Gái quê*, *Thơ Điên*, *Xuân như ý* và các tập khác, lời thơ thường vẩn đục" (*Thi nhân Việt Nam*). Nhận xét bài *Huyền ảo*, Vũ Ngọc Phan viết : "Một người mang bệnh rất đau đớn mà có tâm hồn thư thái, bình tĩnh như thế, thật cũng lạ" (*Nhà văn hiện đại*, quyển III). Lê Đình Kỵ cũng ngạc nhiên sao trong tập *Đau thương* lại có bài *Đà Lạt trăng mờ* "tỉnh táo, lành mạnh, tinh tế" đến như thế (*Thơ mới – những bước thăng trầm*). Không thể giải thích toàn bộ thơ Hàn Mặc Tử bằng phản ánh luận mác xít nhưng phản ánh luận mác xít cũng không đứng ngoài thơ Hàn Mặc Tử. *Đà Lạt trăng mờ* và *Huyền ảo* là những kỷ niệm đẹp về thiên nhiên thơ mộng, là hồi ức về mùa xuân cao nguyên trong chuyến lên Đà Lạt thăm Quách Tấn năm 1933. Các bài thơ trong tập *Gái quê* phần lớn làm từ năm 1935 về trước. Vậy thì *Đà Lạt trăng mờ* và *Huyền ảo* có thể làm năm 1936, thời kỳ chưa mắc bệnh ? Trong tập *Đau thương*, hai bài này và bài *Mùa xuân chín* xếp trước bài *Thi sĩ Chàm* – bài thơ tặng Chế Bồng Hoan này chậm nhất là làm cuối năm 1936 (vì đã in vào tập *Nắng Xuân* tháng 2 - 1937).

Thơ Hàn Mặc Tử đã trải qua những thời kỳ phát triển khác nhau khá phức tạp. Trong chiến tranh, thi sĩ Quách Tấn đã đánh mất các di cảo và hàng trăm lá thư của Hàn Mặc Tử, vì thế hiện nay chúng ta chưa có đủ

cứ liệu để "có thể đề cập đến một kiến trúc trong thi phẩm Hàn Mặc Tử". Chúng ta đồng ý với kết luận đó của Đặng Tiến. Ông viết : "Đặt dấu hỏi vì tôi ngờ rằng sự sắp xếp thứ lớp trong tập thơ không phải do thi sĩ, mà những người phụ trách tái bản thơ ông, tức là Quách Tấn hay Hoàng Trọng Miên gì đó. Do đó tôi không dám dựa trên trật tự cụ thể của tập thơ để nói đến kiến trúc, như Marcel Ruff đã nói về "Architecture Secrète" khi trình bày nhất quán thi phẩm *Les fleurs du Mal* của Baudelaire" (*Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử*).

Hàn Mặc Tử viết bài *Tựa "Thơ Điên"* (*Đau thương*) vào năm 1938. Cuối năm 1938 coi như tập *Thơ Điên* đã hoàn thành. Ấy thế mà bài *Đây thôn Vĩ Dạ* làm vào tháng 11 - 1939 lại được xếp vào phần *Hương thơm* của tập *Thơ Điên* ! Ai xếp vậy, chắc không phải Hàn Mặc Tử ? Vậy thì việc sắp xếp trình tự các bài thơ hay phân định các thời kỳ trong quá trình sáng tác của Hàn Mặc Tử chỉ là một việc làm tương đối.

Thời kỳ trước năm 1936, Hàn Mặc Tử là một chàng thanh niên yêu nước, đã từng xướng hoạ thơ với Phan Bội Châu trên *Thực nghiệp dân báo* (1931). Tết Ất Hợi năm 1935, Hàn còn làm thơ tặng Phan Bội Châu. Bài *Đêm khuya tự tình với sông Hương* cũng như bài *Sống khổ và phấn đấu* đăng trên *Công luận* tháng 3 và tháng 4 năm 1935 là những bằng chứng hùng hồn về "thái độ nhập cuộc" (engagé) của Hàn Mặc Tử. Và tất nhiên không phải chỉ có thế. Hàn Mặc Tử còn ca ngợi *Karl Marx thi sĩ* (*Công luận*, số 4 - 5 - 1935), ca ngợi những "văn sĩ cách mạng" như M. Goócki, Romain Rolland, Henri Barbusse và trong nước thì biểu dương Hải Triều, Hải Thanh, Trần Huy Liệu : "Các văn sĩ ấy đã hoàn toàn thoát khỏi các bụi bặm của luồng gió quốc gia, trái lại, cho quần chúng cần lao những bài toán chính trị cần giải quyết, biết đem cái tinh thần quốc tế để truyền bá lại những bước đường mới mẻ của thời cuộc cần phải đi. Nên chi trên các báo, những vấn đề rắc rối, những học thuyết cao sâu, lần lần bày giải ra bằng ngòi bút rành rẽ, châu đáo, cốt đưa cho tinh thần quần chúng cần lao một phận sự tối cần làm dân trong nước" (*Một cuộc cách mạng trong văn giới Việt Nam, Tiến bộ*, số 3 - 6 - 1939). Rõ ràng là Hàn Mặc Tử đã chịu ảnh hưởng tích cực của các phong trào yêu nước và phong trào Mặt trận Dân chủ (1936 - 1939).

Chính vì thế Hàn Mặc Tử đã cộng tác với Tôn Thất Vĩ (tức Nguyễn Minh Vĩ), một đảng viên cộng sản vừa ra tù, một cây bút trong nhóm Thái Dương văn đoàn ở Quy Nhơn, để xuất bản tập *Nắng xuân* (sách chơi Xuân năm Đinh Sửu 1937), trong đó thi sĩ cho đăng phóng sự *Quan nghị... gật* (bút hiệu Trật Sên) đánh thẳng vào đám nghị viên bù nhìn, trò hề của "Trung Kỳ nhân dân đại biểu viện" !

Hàn Mặc Tử có dấu hiệu nhuốm bệnh phong từ năm 1936, đến cuối năm 1937 thì bệnh phát dữ dội, thân thể bị tàn phá, băng hoại. Lại thêm nỗi tuyệt vọng vì tình khi biết Mộng Cầm đi lấy chồng. Tập *Thơ Điên* (*Đau thương*) chính là những tiếng kêu rên thống thiết, những cơn thác loạn về tinh thần của thời kỳ đó (nhất là các phần *Mật đắng, Máu cuồng và hồn điên*). Chính Hàn Mặc Tử đã có lần tâm sự với Quách Tấn, nếu sau này lành bệnh, sẽ đốt tập *Thơ Điên*.

Mắc bệnh hiểm nghèo vô phương cứu chữa, lại sống cô đơn, nghèo khổ, xa lánh mọi người trong những xóm vắng ven bờ biển Quy Nhơn thì nguồn cảm hứng của nhà thơ bất hạnh chỉ còn là "Say trăng, say người thục nữ, say kinh cầu nguyện, say trời tương tư" (*Tình – Chơi giữa mùa trăng*). *Những lúc tâm hồn Hàn Mặc Tử hướng về cái Đẹp, cái Cao cả, Thánh thiện thì thơ chàng sáng láng, trong trẻo lạ thường. Đó là vẻ Đẹp của thiên nhiên* (một đêm trăng huyền ảo, một ngày nắng mới rực mùi hương), *là niềm tin về một phép lạ, điều lạ, là mơ ước về một thế giới Khải Huyền đầy hương thơm và ánh sáng...*

Thơ Tử sảng khoái nhất, hưng phấn nhất là lúc thi sĩ thả hồn bay lên với trăng :

Ta bay lên ! Ta bay lên !
Gió tiễn đưa ta tới nguyệt thiềm...
Sáng trăng sáng cả vùng tiên động
Ta ngắm hồn ta sáng trẻ măng
Thơ ta vọt bắn thơm phưng phức
Vô số màu tươi chảy lặng lờ...

(*Chơi trên trăng*)

Theo Trần Tái Phùng, trăng ở đây không chỉ là hiện thân của vẻ đẹp thiên nhiên. Trong thơ Tử, "đây là một sự toạ thiền (contemplation) theo ý nghĩa tôn giáo, hay là một sự tĩnh toạ say ngắm sắc vàng ánh, lộng lẫy, giàu sang và tràn ngập cả thi vị thanh cao, huyền bí của trăng. Sự tĩnh toạ vọng nguyệt ấy gần giống sự mặc tưởng trước vầng thái dương của Leconte de Lisle" (Hàn Mặc Tử) :

Trời sáng trăng, sáng khắp mọi nơi
Tôi đương cầu nguyện cho trăng tôi
Tôi lần cho trăng một tràng chuỗi
Trăng mới là trăng của rạng ngời.

(Trăng vàng trăng ngọc)

Nắng cũng tạo nên một hưng phấn cao độ trong thơ Hàn Mặc Tử (*Say nắng, Nắng tươi, Nắng vàng,...*)

– Vạn tuế bay ơi ! Nắng rợp trời
– Nắng càng cao lòng ta càng hừng hực
– Ôi chao ôi ! Trong nắng rực mùi hương

Hàn Mặc Tử đã có những ngày dài sống trong tuyệt vọng mênh mông mà dường như chỉ có cái chết mới giải thoát anh được. Nguyễn Bá Tín tìm cách hướng anh mình về một hy vọng cao siêu trong quyền năng của Chúa. Ông kể : "Tôi trao cho anh tập sách nhỏ *Imitation de Jésus Christ* của L.M. Lamenais, anh vui mừng như bắt được của. Nhất là khi đọc câu "Dieu seul sait le temps et la manière de vous délivrer", anh hớn hở lạ thường. Anh nói : Đúng rồi, chỉ có Chúa mới biết được lúc nào và bằng cách nào để giải thoát cho con. Từ đó anh gia tâm cầu nguyện gắn bó tha thiết hơn" (*Hàn Mặc Tử trong riêng tư*). Và cũng từ đó, Hàn Mặc Tử chờ đợi một phép lạ và tin chắc sẽ có phép lạ. Phép lạ ấy được chép trong *Phúc Âm theo thánh Luca – Mười người hủi* : "Trên đường đến thành Jérusalem, Chúa đi qua biên giới xứ Samaria và Galiléa. Khi Chúa vào làng kia, có mười người hủi đến đón. Họ đứng lại ở xa, cất tiếng kêu xin : "Lạy thầy Giêsu xin thương chúng tôi". Thấy họ, Chúa bảo : "Các anh hãy đi trình diện với các tư tế". Đang khi họ đi, họ được khỏi bệnh

hủi. Một người trong mười người hủi thấy mình được khỏi, đã trở lại lớn tiếng ngợi khen Thiên Chúa và sấp mình dưới chân Chúa Giêsu tỏ lòng biết ơn. Chúa nói cùng người ấy rằng : "Anh hãy đứng dậy đi về, đức tin anh đã cứu anh" (17 : 11 - 19)[1].

Niềm tin về phép lạ mầu nhiệm giải thoát đã biến thành mơ ước và từ mơ ước đó, trong thơ Hàn Mặc Tử đã xuất hiện những hình ảnh tuyệt vời về một chân trời mới, một thế giới mới. Trong bài *Điềm lạ*, Hàn viết :

Đức tin thơm hơn ngọc
Thơ bay rồi thơ bay...
Có tin thôn xa đến
Có điềm lạ đêm nay
Đóng cửa mười phương lại
Dồn ánh sáng vào đây
Ngoài không gian rất mát
Chim thanh tước ra đời
Nêu cao hơn tiếng nhạc
Mùa hát sẽ xanh tươi.

Trong bài *Điềm lạ* trên đây, trong những cơn mơ xuất thần, Hàn Mặc Tử đã mộng thấy một mùa xuân mới, mùa *Xuân như ý* rất phương phi, rất sáng láng, rất trọng vọng, rất thơm tho. Ở đây có "nhạc thơm, hương gấm, mộng ngọc", có "hoa trinh bạch, đàn ly tao, trời thanh sắc, lòng nhũ hương, niềm mộc dược..." (Tựa *Xuân như ý*, 1938). Mùa xuân như ý, thế giới "bốn mùa xuân" ấy đã hiện ra trong các bài *Ra đời, Nguồn thơm, Xuân đầu tiên, Đêm xuân cầu nguyện, Say thơ,...* Đó là thế giới Khải Huyền trong Kinh Thánh, là miền Tây Phương Cực Lạc của Phật A Di Đà đã hiện hình trong thơ Hàn Mặc Tử.

Tình yêu là cảm hứng ngọt ngào, mê đắm của các nhà thơ, đặc biệt là các nhà thơ lãng mạn. Đức tin ở Đức Chúa trời cũng như tình yêu

---

(1) Hồng y Giuse Maria Trịnh Văn Căn, *Kinh Thánh*, Toà Tổng Giám mục, H., 1985, tr. 1928.

lý tưởng nơi trần thế đều là cứu cánh của Hàn Mặc Tử. Đang đau khổ, rên xiết trong những vần thơ trầm thống, bỗng mùa hè năm 1939, nhận được thiếp hỏi thăm của Hoàng Thị Kim Cúc là Hàn Mặc Tử cảm thấy hưng phấn dạt dào, có ngay bài *Đây thôn Vĩ Dạ* trong sáng, ngọt ngào, tình tứ. Nhận được thư Thương Thương từ Huế là Hàn Mặc Tử rơi vào trạng thái thăng hoa, xuất thần. *Cẩm châu duyên* (bao gồm hai vở kịch thơ *Duyên kỳ ngộ* và *Quần tiên hội*) là những tập thơ trong sáng với những giấc mộng ngọt ngào ở thế giới thần tiên. Tình yêu làm cho tâm hồn lãng mạn của thi nhân xúc động mạnh mẽ, "mê toàn thân như khoái cảm, như đêm xuân uống phải rượu Quỳnh tương". Đây là lời tâm sự của thi nhân với "người thục nữ lẫn vào Thiên Thai" :

Chàng :

Thương Thương em ! Trời cho ta kỳ ngộ,
Nói cho ra thần diệu của vàng bay.
Đây nhuỵ thắm in trên màu rực rỡ,
Đây đôi chim gù gật với tình say.

... Anh van em cho anh quỳ san sát,
Cho mùi xuân ngâm ngấm tâm hồn anh
Thơ anh sẽ như trầm hương ngào ngạt,
Toả lên cao lồng lộng giữa trời xanh...

Nàng :

Nói làm chi những câu mê sướng quá,
Nói những câu khờ dại cả người em.
Tiếng lòng anh vẫn luôn luôn đồng vọng
Luôn luôn reo khêu gợi tấm tình riêng.

Phải chăng anh tài hoa cao trọng lắm
Đã bao lần khét tiếng ở đền vua.
Bao lời ngọc đắm say, lời ngọc thắm,
Bao giai nhân hâm mộ tấm tình thơ.

(Duyên kỳ ngộ)

Đây là một vở kịch thơ nhưng thực ra chỉ là một độc thoại nội tâm, là lời ca ngợi "thi nhân Hàn Mặc Tử, người trai tơ thuỳ mỵ như tình duyên", là những siêu thăng về những ước mơ không được thoả mãn trong hạnh phúc, trong tình yêu. Về điểm này, cách cắt nghĩa theo phân tâm học của Nguyễn Bá Tín là chính xác.

*

* *

HÀN MẶC TỬ VÀ TÔN GIÁO

Chúng tôi đã viết kỹ về vấn đề này trong bài *Hàn Mặc Tử sống mãi với thời gian*, mở đầu cuốn *Thơ văn Hàn Mặc Tử (Phê bình và tưởng niệm)*, (1993). Sau đây là những ý kiến dường như đã thống nhất trong các nhà phê bình và nghiên cứu văn học.

Trong bài *Nguồn thơm*, Hàn Mặc Tử tự xưng mình là "thi sĩ của đạo quân Thánh giá" nhưng trong thực tế, Tử là một nhà thơ thuần tuý, không phải là nhà thơ của bất cứ một tôn giáo nào. "Tử là một nhà thơ đi vào vườn hoa tôn giáo chỉ để tìm hương phấn về ướp cùng hương thơ đó thôi" (Quách Tấn). Chính Hàn Mặc Tử đã có lần tâm sự với Quách Tấn : "Tôi lợi dụng văn chương và triết lý nhà Phật để làm thơ mà thôi. Tôi dung hoà cả hai thể văn tôn giáo – Thiên Chúa và nhà Phật – đó chỉ là muốn làm giàu cho nền văn chương chung" (*Ảnh hưởng của đạo Phật trong thơ Hàn Mặc Tử*).

Nhiều tác phẩm văn học nghệ thuật của Việt Nam và thế giới (*Các vị La Hán chùa Tây Phương*, bài thơ *Ave Maria* của Hàn Mặc Tử, những tác phẩm của Michel Ange,...) tuy viết về đề tài Phật giáo và Thiên Chúa giáo nhưng vẫn mang tính nhân dân, mang nội dung hiện thực. Bởi vì từ trước tới nay, con người vẫn xây dựng chân dung các vị thánh trên Thiên đình bằng những nguyên mẫu dưới trần thế. "Chất đốt đẩy tên lửa của Tử lên Thượng thanh khí, lên Phượng Trì, lên sát những mũ triều thiên, té ra là tình cảm, là ân nghĩa từ mặt đất" (Chế Lan Viên).

Hàn Mặc Tử nghệ sĩ bao giờ cũng phóng túng hơn, hào hoa hơn Nguyễn Trọng Trí tín đồ. Các hình ảnh và sự tích của Phật giáo,

Thiên Chúa giáo (như trong các bài *Ave Maria, Đêm xuân cầu nguyện, Nguồn thơm, Ra đời,...*) một khi vào thơ Tử đều được thi vị hoá, lãng mạn hoá, mất dần tính cách trang nghiêm, tuyệt đối của tín điều kinh điển.

Chúng ta đồng tình với Phan Xuân Sanh khi ông viết : "Cái thói ngang tàng, bừa bãi xưa nay vẫn là thói chung của các nhà thơ. Hàn Mặc Tử quỳ trước Thánh Maria, chúng ta có cảm tưởng như ông đã quỳ trước nàng thơ và hình ảnh nàng thơ với hình ảnh Ave Maria đôi khi chỉ là một, rồi thi sĩ nghiễm nhiên biến thành vai trò "Giáo chủ" giữa một lúc cầu nguyện trong đêm xuân" (*Ảnh hưởng Phật giáo trong thi ca Việt Nam*). Cũng như các nhà văn lãng mạn Thiên Chúa giáo, Hàn Mặc Tử xem thi sĩ là một loại người đặc biệt trên cõi đời này, là kẻ môi giới giữa Chúa và loài người. Hàn luôn luôn ý thức được vị trí cao trọng của thi sĩ trong mọi hoàn cảnh :

– Nhớ khi xưa ta là chim Phượng Hoàng
Vỗ cánh bay chín tầng trời cao ngất
– Ta trở nên như ngọc đàng Kim mã
Rất hào hoa rất phong vận : Người Thơ

(*Phan Thiết ! Phan Thiết !*)

Hàn Mặc Tử đi trốn ở một túp lều tranh dột nát, "một lều trăng gió ngó lôi thôi" nhưng Hàn Mặc Tử vẫn gọi là "Lều tranh Ông Hoàng". Có lúc Hàn tự mỉa mai mình là tên hành khất :

Lãng tử ơi ! My là tên hành khất
May không chết lạnh trước lầu mỹ nhân
Ta đi tìm mộng tầm xuân
Gặp vua nhà Nguyễn bay trên mây...

(*Lang thang*)

"Vua nhà Nguyễn" nào vậy ? Có người cho rằng trong bài *Lang thang*, Hàn Mặc Tử đã tiên tri sẽ gặp Bảo Đại, vị hoàng đế cuối cùng của triều Nguyễn, vì thế bây giờ mộ Hàn Mặc Tử ở Gành Ráng nằm sát "lầu Ông Hoàng" của Bảo Đại. Chế Lan Viên giải thích hợp lý hơn : "Sau này có lúc Tử xem mình là "vua nhà Nguyễn (Nguyễn Trọng Trí

là tên anh) bay trên mây", cái mầm mống phạm thượng biết đâu không bắt đầu từ lúc làm thơ thuận - nghịch độc ấy" (*Hàn Mặc Tử, anh là ai ?*).

Nghệ sĩ luôn luôn phóng túng, ngang tàng, vượt ra ngoài những quy phạm của tôn giáo, vì thế mà phạm thượng. Quách Tấn, Võ Long Tê, Chế Lan Viên, Phan Xuân Sanh đều nói thế. Phan Cự Đệ cũng nói thế khi viết về Hàn Mặc Tử, Michel Ange. Đôi khi, bị cảm hứng lôi cuốn, bị thăng hoa xuất thần, Tử đã viết ra những lời có thể nói là phạm thượng đối với những Đấng thiêng liêng mà Tử phụng thờ :

Ta chắp tay lạy quỳ hoan hảo
Ngửa trông cao cầu nguyện trắng không gian
Để vừa dâng vừa hiệp bốn mùa xuân
Nở một lượt giàu sang hơn Thượng đế

(*Đêm xuân cầu nguyện*)

Có lúc Hàn Mặc Tử viết :

Ta khạc hồn ra ngoài cửa miệng
Cho bay lên hý hửng với ngàn khơi

(*Say trăng*)

Chế Lan Viên bình : "Hồn, đó là sản phẩm của Anh tạo ra. Tạo ra, lại còn dắt nó đi chơi nữa : "Dắt hồn đi ròng rã một đêm nay" – Anh có bạn. Hàn Mặc Tử không còn thụ động là sản phẩm trong bàn tay Thượng đế, tự Anh, Anh đã chủ động đóng vai trò Thượng đế, hơi phạm thượng đấy, nhưng vui chứ, đỡ cô đơn chứ" (*Hàn Mặc Tử, anh là ai ?*).

Thư thứ bảy gửi Giáo hội Laođixêa (*Kinh Thánh*) có chép chuyện Chúa khạc ra người : "Ta biết các công việc của con, con không lạnh cũng không nóng, ước chi con lạnh hẳn hay nóng hẳn thì hơn. Bởi con chỉ âm ấm, không lạnh cũng không nóng, nên *Ta sẽ mửa con ra khỏi miệng Ta*" (3 : 15 - 16)[1].

Chúa "khạc" ra người được thì chàng thi sĩ phạm thượng cũng "khạc" ra người được chứ sao :

---

(1) Hồng y Giuse Maria Trịnh Văn Căn, *Kinh Thánh*, Bđd, tr. 2297.

Cả miệng ta trăng là trăng,
Cả lòng ta vô số gái hồng nhan.
Ta nhả ra đây một nàng,
Cho mây lặng lờ cho nước ngất ngây.

(*Một miệng trăng*)

Gần đây có người muốn dùng thơ Hàn Mặc Tử để chứng minh Đức Tin Thiên Chúa giáo. Chúng tôi đặc biệt chú ý đến bài *Thấy được những huyền bí bên kia cõi chết qua hiện tượng Hàn Mặc Tử* của linh mục Dũng Lạc Cao Tường. Bài viết đã mở ra một hướng nghiên cứu mới về thơ Hàn Mặc Tử. Tác giả muốn giải thích những bí ẩn đằng sau "những ý tưởng và hình ảnh lạ lùng vượt qua ngôn ngữ loài người" và vì sao trong thơ Hàn Mặc Tử lại có sự chuyển biến "từ những vật vã cô đơn cùng độ đến những cảm nghiệm hút hồn đầy hoan lạc". Linh mục Dũng Lạc Cao Tường căn cứ vào cuốn *Life after Life* (*Đời sau*, 1975) của bác sĩ Raymond Moody và nhất là cuốn *Transformed by The Light* (*Được ánh sáng biến đổi*, 1992) của bác sĩ Melvin Morse, trong đó tác giả "muốn chứng minh một cách khoa học những điều mà những người nghiên cứu khác chỉ phỏng đoán, xem những người chết sống lại được thay đổi như thế nào..." (tr. 29). Quá trình chết đi sống lại diễn ra qua bốn hiện tượng :

1. Hồn lìa khỏi xác bay lơ lửng trên không nhìn xuống xác mình thấy những người thân yêu đang khóc.

2. Hồn bay trong một ống dài tối đen với một tốc độ nhanh kinh khủng. Betty E adie kể lại kinh nghiệm của chính mình trong cuốn *Embraced by The Light* (1992) (*Được ánh sáng ấp ủ*). Đây đúng là thung lũng bóng tối sự chết như *Kinh Thánh* đã từng nói tới.

3. Hồn bỗng thấy một nguồn sáng xuất hiện đầy yêu thương và an bình. Có người cảm nghiệm thấy Chúa, có người thấy Thánh nữ Đồng trinh Maria. Lúc đó hồn được soi sáng nhìn lại và thấy tất cả cuộc đời của mình hiện lên trong một nháy mắt... Rồi hồn sung sướng sửa soạn bước vào vùng ánh sáng thì lại nghe rõ lệnh : chưa phải lúc, hãy trở về. Thế là sống lại.

4. Tất cả mọi trường hợp đều được biến đổi sau khi đã gặp ánh sáng này. Họ trở nên thông minh hơn, có sức cảm thụ lạ về những vùng tâm linh trước kia không hề biết, một số người biết trước chuyện sẽ xảy ra trong tương lai...

Melvin Morse chứng nghiệm tất cả những điều thấy trên đây là có thật, chứ không phải do phản ứng của thuốc, do ảo giác vì thiếu dưỡng khí, do thần kinh óc bị huỷ hoại.

Linh mục Dũng Lạc Cao Tường đã dựa vào lời ông Nguyễn Bá Tín kể lại trong cuốn *Hàn Mặc Tử anh tôi* (Tin, NXB Tin, Paris, 1990) : Trí suýt chết đuối ở biển Quy Nhơn, phải nằm ngửa (làm planche) cho sóng đẩy vào bờ. Trí sợ hãi, thần sắc ngơ ngác, miệng lẩm bẩm nghe như : Đức Mẹ ... Đức Mẹ. Từ đó Trí ít hoạt động, nói năng nhỏ nhẹ, nhiều lúc như xuất thần.

Trần Thanh Mại trong cuốn *Hàn Mặc Tử – Thân thế và thi văn* cũng nói là Hàn Mặc Tử đã chết đi sống lại ba bốn lần trong thời gian lâm bệnh. Vậy thì một số ý tưởng và hình ảnh lạ lùng trong một số bài thơ, có thể là Hàn Mặc Tử đã ghi lại sau khi từ cõi chết trở về cõi sống.

Cũng có cảnh *hồn lìa khỏi xác*, từ trên cao nhìn xuống dương gian :

– *Anh đã thoát hồn anh ngoài xác thịt*
Để chập chờn trong ánh sáng mông lung.

(*Sáng láng*)

– *Rồi hồn ngắm tử thi hồn tan rã*
Bốc thành âm khí loãng nguyệt cầu xa
Hồn mất xác hồn sẽ cười nghiêng ngả
Và kêu rên thảm thiết suốt bao la.

(*Hồn lìa khỏi xác*)

Cũng có cảnh *hồn bay vùn vụt trong không gian*, không biết trôi dạt về phương nào :

Vì không giới nơi trầm hương vắng lặng
Nên hồn bay vùn vụt tới trăng sao
Sóng gió nổi rùng rùng như địa chấn
Và muôn ngàn thần phách ngã lao đao

Cả hơi hám muôn xưa theo ám ảnh
Hồn trơ vơ không biết lạc về đâu
Và vướng phải vô vàn tinh khí lạnh
Hồn mê man bất tỉnh một hồi lâu

(*Hồn lìa khỏi xác*)

Và hồn được *tắm gội trong nguồn ánh sáng* :

– Ta ước ao đầu đội mão triều thiên
Và tắm gội ở trong nguồn ánh sáng...
– Sáng vô cùng, sáng láng cả mọi miền
Không u ám như cõi lòng ma quỷ
Vì có đấng hằng sống, hằng ngự trị
Nhạc thiêng liêng dồn trỗi khắp hư linh.

(*Ngoài vũ trụ*)

Ánh sáng trong trường hợp Hàn Mặc Tử được thị kiến ở bờ biển Quy Nhơn chính là Đức Bà Maria mà sau này Hàn tỏ lòng biết ơn trong bài *Ave Maria* :

Lạy Bà là đấng trinh tuyền thánh vẹn
Giàu nhân đức, giàu muôn hộc từ bi.
Cho tôi dâng lời cảm tạ phò nguy
Cơn lâm luỵ vừa trải qua dưới thế.

Hàn Mặc Tử cũng được biến đổi lạ lùng sau lần suýt chết đuối ở bờ biển Quy Nhơn. Ông Nguyễn Bá Tín kể lại : "Mỗi lần nhớ lại, tôi vẫn còn sợ hãi vì thấy anh không còn giống anh nữa, anh khác lạ hẳn đi với đôi mắt lạc thần. Cảnh tượng đó ám ảnh tôi mãi. Tôi tin anh đã được ơn cứu trợ lạ lùng của Đức Mẹ và biến cố trên đã ảnh hưởng sâu đậm đến đường hướng sáng tác của anh. Khả năng cảm thụ tế nhị trong văn chương, trong âm nhạc đều bắt đầu từ lúc đó, từ lúc anh sống thu hình lại cả tâm hồn lẫn thể xác, ngược với những ham muốn dồi dào đã có sẵn từ bẩm sinh. Đang bồng bột nông nổi đầy sức sống, đi từ ham mê này đến ham mê khác, bỗng đột nhiên dừng lại, rồi chìm vào một trạng thái đăm chiêu đến xuất thần. Hiện tượng đó đã đến với anh một cách

thình lình, như chớp loà sáng chói, khiến anh ngất đi, ngơ ngác mù mịt, để rồi biến cải anh hoàn toàn"[1].

Người viết bài này cũng cảm thấy một số bài thơ của Hàn Mặc Tử trong phần *Máu cuồng và hồn điên* (*Đau thương*) và trong *Xuân như ý* tương tự với một số hiện tượng mà Melvin Morse đã miêu tả trong cuốn *Transformed by the Light*. Bài viết của linh mục Dũng Lạc Cao Tường đã mở ra một hướng tiếp cận mới đối với một số hiện tượng tâm linh. Nhưng kết luận của chúng tôi lại khác với những kết luận của vị linh mục Thiên Chúa giáo. Sau khi khảo sát hiện tượng Hàn Mặc Tử theo sách của bác sĩ Melvin Morse, linh mục Dũng Lạc Cao Tường kết luận : "Nguồn ánh sáng mà Hàn Mặc Tử thấy là một ngôi vị Thiên Chúa tình yêu... là chính Chúa Giêsu. Tất cả những cái thấy trên đúng là như vẽ ra cảnh thiên đàng trong hình ảnh *Kinh Thánh* qua các thị kiến của các tiên tri và Khải Huyền, thật lạ lùng vượt qua sức hiểu biết của con người, nhưng có thực... Hàn Mặc Tử đã làm chứng Đức Tin bằng thơ văn về những gì huyền bí đã thấy bằng thực chứng qua những lần chết đi sống lại".

Theo thiển ý của chúng tôi, có lẽ chúng ta phải nói ngược lại. Không phải những giấc mơ, những phút xuất thần trong thơ Hàn Mặc Tử đã chứng minh có Thiên Chúa, có thế giới Khải Huyền, có thung lũng "ngục tổ tông" bóng tối sự chết. Mà chính nhờ niềm tin vào *Kinh Thánh* và hằng ngày cầu nguyện, nên lúc mê sảng, xuất thần, lúc chết đi sống lại, Hàn Mặc Tử mới có "cứ liệu" mà tưởng tượng ra được như thế. Đúng là trong thơ văn, Hàn Mặc Tử đã đặt niềm tin vào một thế giới Khải Huyền (*Tựa "Xuân như ý", Ra đời, Điềm lạ, Đầu tiên,...*). *Xuân như ý, Xuân thiêng* là "công trình châu báu của Người", là "phép tắc màu nhiệm của đấng Vô thuỷ Vô chung". Đó là "bốn mùa xuân cả bốn" có "nhạc thơm, hương gấm, mộng ngọc, hoa trinh bạch, đàn ly tao, tranh tuyệt phẩm". "Ánh xuân là nguồn tư tưởng thơm tho, tinh khiết, khí xuân là mạch trường sinh bất tử, tình xuân là cung cầm nguyệt mê ly, tuổi xuân là Ngọc như ý, tên xuân là Dạ lan hương...".

---

(1) *Hàn Mặc Tử anh tôi*, NXB Tin, Paris, 1990, tr. 113, 114.

Hàn Mặc Tử vui mừng chờ đón "Điềm lạ đêm nay" "ra đời" một mùa *Xuân đầu tiên* :

Mai này thiên địa mới tinh khôi,
Gió căng hơi và nhạc lên trời.
Chim khuyên hót tiếng đầu tiên hết
Hoa lá hồ nghi sự lạ đời.
Trái cây bằng ngọc vỏ bằng gấm
Còn mặt trời kia tợ khối vàng.

Cái mùa *Xuân như ý, Xuân thiêng, Xuân đầu tiên* bắt nguồn từ cảnh Trời mới, Đất mới, Jerusalem mới sau ngày Phán xét. Ta hãy nghe Thánh Gioan kể : "Rồi tôi thấy trời mới và đất mới, vì trời thứ nhất và đất thứ nhất đã biến đi, biển cũng không còn nữa... Rồi thiên thần đem tâm trí tôi lên một ngọn núi cao, chỉ cho tôi xem thành Thánh Jerusalem[1] tự nơi Thiên Chúa trên trời mà xuống, huy hoàng trong vinh quang Thiên Chúa, và rực rỡ như một viên đá quý, khác nào một viên đá ngọc trong sáng... Tường xây bằng đá ngọc và thành bằng vàng ròng trong sáng như thuỷ tinh ; nền tường thành được xây bằng mọi thứ đá quý... Mười hai cổng là mười hai phiến trân châu, mỗi cửa là một phiến nguyên. Các đường phố trong thành thì bằng vàng ròng trong suốt như thuỷ tinh... Thành không cần mặt trời, mặt trăng soi sáng, vì vinh quang Thiên Chúa chiếu toả khắp nơi và Chiên Con là ngọn đèn rực rỡ của thành"[2].

Thế giới Khải Huyền trong thơ Hàn Mặc Tử theo Quách Tấn là vang bóng của vô lượng quang trên Thế giới Cực lạc mà Tử đã đọc qua kinh A Di Đà. Phật Thích Ca giới thiệu Tây Phương Cực Lạc (hay Tịnh độ), thế giới của Phật A Di Đà như sau : "Cảnh giới ở nước thanh tịnh ấy vô cùng đẹp đẽ, sáng lạn, vui tươi. Phong cảnh cả toàn cõi là một vườn hoa Vĩ đại... Đường sá, cầu cống, đền đài, điện các ở cõi Tịnh độ đều làm bằng ngọc vàng, châu báu vô cùng quý giá. Chim chóc ở đây là những thứ chim báu như bạch hạc, khổng tước, anh võ, xá lợi, ca lăng tần già,...

---

(1) Tức Giáo hội, bạn trăm năm của Chúa.

(2) Hồng y Giuse Maria Trịnh Văn Căn, *Kinh Thánh*, Bđd (*Khải Huyền* - 21 : 1 - 4 - 10 - 11 - 18 - 22).

những thứ chim này, ngày đêm sáu thời, hót ra những thứ tiếng pháp vi diệu, hoà lẫn trong những điệu nhạc thiêng, làm cho ai nghe đến, cũng liền phát tâm hoan hỷ niệm Phật... Ở đây không bao giờ có bóng tối, vì nhờ hào quang của Phật phát ra, sáng chói luôn luôn"[1]. Chúng tôi cho rằng có thể Hàn Mặc Tử đã chịu ảnh hưởng *Kinh Thánh* lẫn Kinh Phật, đó là chưa kể những ảnh hưởng của các tín ngưỡng dân gian khác, vùng ảnh hưởng văn hoá Chàm. Quách Tấn cho rằng Hàn Mặc Tử đi vào các tôn giáo "như một lãng nhân vào vườn hoa nghìn hương muôn sắc... Rồi những gì đã thấm sâu vào tâm khảm thỉnh thoảng tràn ra ngọn bút những lúc Thơ về, khi thì đượm đà, khi thì phảng phất, khi thì hiển diện, khi thì ẩn tàng... và tràn ra một cách tự nhiên, *khiến lắm lúc nhà thơ tưởng rằng đó là do mình sáng tạo ra chớ không ngờ rằng mình đã chịu ảnh hưởng*" (*Ảnh hưởng của đạo Phật trong thơ Hàn Mặc Tử*).

Có những hiện tượng trong thơ Hàn Mặc Tử vừa có nguyên nhân từ bệnh lý, từ hoàn cảnh cô đơn, vừa có nguyên nhân từ những ảnh hưởng của tôn giáo. Hàn Mặc Tử đã có lúc muốn đốt tập *Thơ Điên*. Vì sao vậy ? Có lẽ Hàn Mặc Tử hối hận về "những câu thơ tội lỗi" phạm thượng, cũng có thể Hàn Mặc Tử không muốn đời sau biết "những bí ẩn của lòng mình" lúc rơi vào những hiện tượng bệnh lý, mê sảng như trong các bài *Một miệng trăng, Cuối thu, Cô liêu* :

– *Và ai gánh máu đi trên tuyết*
Mảnh áo da cừu ngắm nở nang

(*Cuối thu*)

– *Ai đi lẳng lặng trên làn nước,*
Với lại ai ngồi khít cạnh tôi.
Mà sao ngậm cứng thơ đầy miệng,
Không nói không rằng nín cả hơi.

(*Cô liêu*)

---

(1) *Phật học phổ thông*, Ban Hoằng Pháp Phật giáo Việt Nam biên soạn, Hưng Đạo xuất bản, in lần thứ hai, 1964, tr. 108 - 109.

Quách Tấn đã ghi lại những lời Hàn Mặc Tử kể : "Một đêm khuya vắng một mình, Tử ngồi ngắm trăng trên bể. Bỗng anh thấy có ai đó ngồi khít rịt bên anh. Rồi từ người đó lại hiện ra người nữa. Rồi biến đi. Rồi thấy mặt bể đông lại như tuyết. Trên bể có một người vạm vỡ mặc áo lông gánh hai thùng thiếc chạy băng băng. Từ hai thùng tung toé ra những máu là máu. Tử hoảng sợ chạy về nhà". Đây là một hiện tượng ít nhiều có gắn với bệnh lý nên đâm ra mê sảng, huyễn tưởng. Cũng giống như :

Ta nằm trong vũng trăng đêm ấy
Sáng dậy điên cuồng mửa máu ra

(*Say trăng*)

Với tấm lòng yêu thương bạn, Chế Lan Viên luôn luôn bênh vực Hàn Mặc Tử : "Bệnh tâm thần, ta vội kết luận. Và đưa nó cho các nhà y học, phân tâm học. Hãy dừng lại đã... Nó là gì ? Vì Tử đau yếu chăng ? Không, theo tôi chính là Anh rất khoẻ, cái hồn thơ Anh rất khoẻ. Chả là cô đơn, chả là hư vô, chả là cái chết dập dờn ở trong phòng bệnh và ở giữa đêm trăng này, nó muốn thủ tiêu Anh mà không được. Anh là Một. Nó muốn *Zero hoá* anh, hư vô hoá anh cho không còn dấu vết. Nhưng Anh đâu có chịu thua. Anh hoá *hai*, hoá *ba*, mình ngồi cạnh mình, hơn thế mình lại vạm vỡ ra, nở nang lên, gánh chạy, gánh cái gánh máu đời mình, chạy trên cái bể thảm kịch của đời mình. Cũng là *một cách đối chọi !*".

Giải thích như thế e có phần suy diễn. Tất nhiên, ta chấp nhận ý Chế Lan Viên : Hàn Mặc Tử khạc ra trăng, khạc ra gái hồng nhan, khạc ra hồn cho văng lên muôn trượng, thì hồn đó, gái đó, trăng đó cũng là Hàn Mặc Tử mà thôi. Đây là một hiện tượng phân thân thường thấy trong thơ văn : nói chuyện với em, với trăng, với bóng, với một người vô hình... Trong *Anh em Karamadốp*, Ivan còn tranh luận với con quỷ mặc áo màu đen xem ai là thủ phạm đã giết cha mình, con quỷ màu đen đó là phần vô thức của Ivan.

Sống chui nhủi trong những thôn xóm bơ vơ, hoặc lang thang một mình trên bờ biển hiu quạnh những đêm khuya, Hàn Mặc Tử dường như bị ám ảnh bởi cái không gian xa lạ, cái không gian vây bủa, "nhiều ảo giác được nhà thơ ghi lại chính là nói lên cái hoảng loạn của thần hồn, thần tính con người, gây nên bởi cái xã hội vô nghĩa, quái gở, ngột ngạt

lúc bấy giờ... Không phải vô cớ mà bài thơ lấy tên là *Cô liêu*. Bài thơ là tiếng kêu, tiếng rú trong nỗi cô đơn rùng rợn, con người như lạc vào thế giới xa lạ, tách biệt hẳn với đồng loại" (Lê Đình Ky). Nhiều người khác cũng có cách giải thích giống Lê Đình Ky khi cho rằng "thơ anh có nhiều câu hốt hoảng lạ lùng, như bị *một ám ảnh* nào đó phá phách xô đẩy anh khủng khiếp" (Nguyễn Bá Tín), "*ám ảnh* do phải nếm trải những cảnh ngộ éo le và bi thảm, *ám ảnh* do sự chiêm nghiệm đối với đời sống nhân sinh nhiều đau thương, lắm tai ương và đầy bất hạnh này" (Cao Xuân Thử).

Tất nhiên, trong những cơn mê sảng, hoảng loạn đó cũng có những hình ảnh bắt nguồn từ tôn giáo. Ở trên đã nói, trong *Kinh Thánh* có chép chuyện Chúa "mửa" ra người thì vị "giáo chủ" phạm thượng Hàn Mặc Tử cũng có lúc "khạc" ra trăng, "khạc" ra hồn, "nhả ra đây một nàng" ! Trong thơ Tử có hiện tượng người đi trên biển, gánh hai thùng thiếc chạy băng băng trên biển thì *Phúc Âm theo Thánh Mátthêu* cũng chép chuyện *Chúa đi trên mặt biển* : "Bấy giờ thuyền đã ra giữa biển, bị sóng đánh mạnh, vì ngược gió. Đến canh tư đêm ấy, Chúa Giêsu đi bộ trên mặt biển đến cùng các môn đệ. Thấy người đi bộ trên mặt biển, họ sợ hãi nói rằng : "Ma đấy". Rồi họ hốt hoảng la lên. Chúa Giêsu liền báo các môn đệ rằng : "Hãy an tâm, thầy đây, đừng sợ". Ông Phêrô lên tiếng : "Thưa thầy, nếu thật là thầy, xin cho tôi đi trên mặt nước mà đến với thầy". Chúa bảo "Lại đây". Ông Phêrô liền từ thuyền bước xuống đi trên nước để đến cùng Chúa Giêsu" (*Kinh Thánh*, tr. 1823 - 14 : 22 - 30). Hiện tượng "điên cuồng mửa *máu* ra" gắn với bệnh lý của Hàn. Nhưng hình ảnh máu trên biển cũng có thể bắt nguồn từ một số chuyện trong *Kinh Thánh*.

Trong sách *Khải Huyền* có chép chuyện *Bảy thiên thần mang bảy tai hoạ* – "Hãy đổ chén thịnh nộ của Chúa xuống trái đất" :

Thiên thần thứ hai đổ chén của mình xuống biển, tức thì *biển hoá thành máu tử thi* và tất cả các sinh vật dưới biển đều chết.

Thiên thần thứ ba đổ chén của mình xuống sông suối thì *sông suối biến thành máu"* (*Khải Huyền* - 16 : 3 - 4)[1].

---

(1) *Kinh Thánh*, Sđd, tr. 2311. Chúng tôi nhấn mạnh.

04 - PCSTT T3 - A

Như thế, những câu thơ mà ta gọi là huyền bí, kinh dị của Hàn Mặc Tử cũng có thể cắt nghĩa phần nào bằng hoàn cảnh sống cô đơn trong các xóm vắng, trên bãi biển, bằng những hiện tượng bệnh lý, bằng những câu chuyện và hình ảnh mà Hàn Mặc Tử đã đọc được trong *Kinh Thánh*, *Kinh Phật*. Đó là chúng ta chưa kể đến những tín ngưỡng dân gian của một vùng ảnh hưởng văn hoá Chàm (trong thơ Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, ta thấy có hiện tượng hồn lìa khỏi xác, trong đêm kéo nhau đi lang thang).

*

* *

ĐÔI NÉT VỀ THI PHÁP HÀN MẶC TỬ

Một nhà văn lớn bao giờ cũng biết tổng hợp vào tác phẩm của mình những thành tựu của văn hoá dân tộc và nhân loại. Shakespeare, Nguyễn Du, L. Tônxtôi, Lỗ Tấn,... là những mẫu mực về khả năng tổng hợp đó. Hàn Mặc Tử cũng đi theo con đường của những bậc tiền bối. Trong cuốn *Thơ văn Hàn Mặc Tử* (*Phê bình và tưởng niệm*), chúng tôi đã đề cập đến vấn đề này nhưng chưa phát triển : "Hàn Mặc Tử đã cố gắng *tổng hợp* vào bản thân mình những truyền thống văn học xưa và nay, dân gian và hiện đại, phương Đông và phương Tây, Thiên Chúa giáo, Phật giáo và cả Khổng giáo, Lão giáo. Người ta cũng nói đến một thứ ngôn ngữ có tính cách trưởng giả (noble), giàu âm nhạc, giàu hình ảnh trong thơ Hàn Mặc Tử, trong đó phải tính đến những ảnh hưởng của các điệu Nam bằng, Nam ai, kể cả nhạc điệu cung văn, đồng bóng".

Hàn Mặc Tử có chịu ảnh hưởng của Lamartine, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Péguy và Paul Claudel,... nhưng ông vẫn luôn luôn giữ "tinh thần Việt Nam", "tinh thần Đông phương" trong thơ của mình. Nguyễn Tấn Long trong bài *Hàn Mặc Tử* (*Việt Nam thi nhân tiền chiến* – 1964) đã khẳng định điều đó. Hàn Mặc Tử quan niệm bốn yếu tố của thi ca là "trăng, hoa, nhạc, hương". Mùi hương ngan ngát đó có thể là từ thơ Baudelaire nhưng trăng, hoa, nhạc là ba yếu tố vốn có lâu đời trong thơ ca phương Đông. Trong bài *Quan niệm thơ* (Gửi Trọng Miên),

Hàn Mặc Tử lại nói đến những điểm khác nhau giữa Hàn và Baudelaire. Trong những điểm khác đó, có tinh thần, luân lý Đông phương. Đã có lần Hàn Mặc Tử không đồng tình với cái quá mới, quá "Tây" của Xuân Diệu, "nhà thơ mới nhất trong các nhà thơ mới" : "Vẫn biết nghệ thuật chuộng ở sự tiến bộ, ở sự hoàn toàn từ tinh thần đến hình thức của một bài thơ. Song le, ta không nên quên rằng thơ ta là thơ quốc âm, ta phải giữ cái tinh thần Việt Nam của ta. Hơn nữa, cái tinh thần Đông phương mà rung cảm tâm hồn người ta là nhờ ở cái đẹp kín đáo, cái tình sâu sắc, cái buồn thấm thía... vì thế cho nên những sáo ngữ trăng, hoa, tuyết, gió hay là những danh từ đẩy đưa trong khi hành văn (những danh từ rất thường dùng) đều là những luận đề bất tử cả. Mất những danh từ ấy, những sáo ngữ ấy, nghĩa là mất hết tinh thần Đông phương rồi, "mất cái điện lực, cái gắn chuyển tình cảm con người".

Trong bài *Tình quê* rất giàu nhạc điệu êm đềm của Đông phương, Hàn Mặc Tử đã sử dụng một cách cố ý những cụm từ *ngàn lau, sơn khê, bờ liễu, cành lê, trăng thề, phu thê,...* chứ không phải là thi sĩ bị rơi vào "sáo cũ" như ý kiến nhà phê bình Lê Đình Ky : "Bài thơ như ngân theo nỗi nhớ mông lung, bàng bạc, nhờ nhạc điệu mê hồn mà thoát được sáo cũ với những "sơn khê", "phu thê", "cành lê", "bờ liễu" (Hàn Mặc Tử – *Thơ mới – những bước thăng trầm*). Trong bài *Tựa "Xuân như ý"*, Hàn Mặc Tử cũng dùng những cụm từ quen thuộc của Việt Nam và Đông phương như *hoa trinh bạch, đàn ly tao, tranh tuyệt phẩm, gió chia biệt, trăng đoàn viên, chim tứ chiếng, mây giang hồ,...*

Bình giảng về câu thơ mở đầu bài *Ave Maria*, Nguyễn Bá Tín viết : "Như song lộc triều nguyên ơn phước cả" là lời chúc tụng đặc biệt Á Đông mà anh táo bạo dùng để thay thế lời sứ thần Gabriel khi xuống truyền tin cho Thánh nữ : "Kính mừng Bà đầy ơn phước, Thiên Chúa ở cùng bà". Anh Trí cho câu "song lộc triều nguyên" cũng có nghĩa cao trọng như thế mà lại còn có màu sắc Đông phương, gần gũi với dân tộc hơn (*Hàn Mặc Tử anh tôi*).

Trong *Duyên kỳ ngộ*, khi Hàn Mặc Tử sử dụng lối láy đi láy lại một số chữ, một số câu trong bài thơ :

Vàng bay theo vàng đuổi theo vàng bay
Tiếng vàng này vừa mê này vừa say
Dồn qua phương Đông mặt trời chưa nóng
Dồn qua phương Tây màu sắc hây hây...

thì ta thấy Hàn gần với kỹ thuật tạo nhạc trong các bài *Giai điệu buổi chiều* (*Harmonie du soir*) và *Thuận nghịch* (*Réversibilité*) của Baudelaire hay bài *Cảnh thần tiên* (*Féerie*) của Valéry. Nhưng ngay sau khổ thơ đó là những điển tích, những ngôn ngữ của phương Đông với các mối tình Tư Mã Tương Như và Trác Văn Quân đời Hán, Trương Quân Thụy, Thôi Oanh Oanh trong *Tây Sương ký* :

Ta là khúc Phượng Cầu Hoàng năm trước
Đem ân tình rải khắp cõi trần duyên
Cho Quân Thụy lấy nàng Thôi thuyền quyên
Xuân vô cùng đến ngàn năm ơn phước.

Tổng hợp phương Đông với phương Tây, thơ Hàn Mặc Tử cũng là sự tổng hợp Thiên Chúa giáo, Phật giáo, Khổng giáo và cả Đạo giáo.

Trong thơ Hàn Mặc Tử có nhiều hình ảnh và ngôn từ lấy từ trong *Kinh Thánh*. Điều đó đã quá rõ. Đồng thời gia đình Hàn lại là một gia đình chịu ảnh hưởng Nho giáo, Nho giáo ngay từ cách đặt tên con cái : Nhân, Nghĩa, Lễ, Trí, Tín, Hiếu. Quách Tấn cho rằng "trong thơ Hàn Mặc Tử có nhiều bài ảnh hưởng cả hình thức lẫn tinh thần Phật giáo. Ví dụ bài *Phan Thiết ! Phan Thiết !* :

Nhớ khi xưa ta là chim Phượng Hoàng
Vỗ cánh bay chín tầng trời cao ngất
Bay từ Đao Ly đến trời Đâu Suất

Ngoài những ngôn ngữ phổ thông của nhà Phật như "thành chánh quả", "sông Hằng", ngoài những hình ảnh đẹp đẽ của trời "Đao Ly", trời "Đâu Suất" – những cõi Phật xa xăm đầy nhạc, đầy hương, đầy ánh sáng – "chúng ta nhận thấy trong bài *Phan Thiết ! Phan Thiết !*, thuyết nghiệp báo và thuyết luân hồi được thi vị hoá một cách tài tình" (*Ảnh hưởng Đạo Phật trong thơ Hàn Mặc Tử*).

Đặng Tiến trong bài *Đức tin trong hồn thơ Hàn Mặc Tử* cho rằng : "Nếu *Xuân như ý* còn nhiều hình ảnh dựa theo tín lý Thiên Chúa, thì *Cẩm châu duyên* lại gần với huyền tượng của dân gian, phảng phất không khí thần tiên của Đạo giáo – một thứ Đạo giáo bình dân, không ăn thua gì đến cái "đạo khả đạo" của Lão Tử".

Sẽ là phiến diện khi chúng ta chỉ thấy ảnh hưởng duy nhất của một tôn giáo nào đấy vào thơ Hàn Mặc Tử. Chính Hàn Mặc Tử cũng không có sự phân biệt giữa các tôn giáo : "Tôi nghiệm Đức Mẹ chỉ có một, nhưng vì óc phân rẽ kia nên bên đạo Phật gọi là Quan Âm Bồ Tát, bên đạo Tiên gọi là Tây Vương Mẫu, bên đạo Thiên Chúa gọi là Thánh nữ Đồng trinh Maria. Tên tuy khác, nhưng theo tôi, chỉ là một đấng mà thôi" (*Đôi nét về Hàn Mặc Tử*).

Có thể nói gọn lại, trong thơ Hàn Mặc Tử có sự tổng hợp văn hoá phương Đông và phương Tây. Trần Tái Phùng cho rằng thơ Hàn "là một mùi vị thơm tho, bồi bổ cho tinh thần, khơi nguồn từ trên suối tiên của lời ca thượng cổ, trong *Kinh Thi*, trong *Dịch Kinh* của Á Đông hay là trong *Thánh Kinh Cựu ước* và *Tân ước* của phương Tây" (*Hàn Mạc Tử*). Hàn Mặc Tử dường như có ý thức học tập kinh nghiệm, tổng hợp những thành tựu của các nhà thơ, nhà văn đi trước trong nền văn học dân tộc. Thơ Đường của Hàn Mặc Tử, theo Chế Lan Viên là một sự tổng hợp của nhiều khả năng khác nhau.

Có khả năng "Thượng thanh khí hoá", tâm hồn hoá :

Tương tư mộng thấy năm canh mộng
Luyến ái trời vương bốn phía trời.

Có khả năng thế tục hoá, da thịt hoá :

Bóng nguyệt leo song ***sờ sẫm*** *gối*
Gió thu lọt cửa ***cọ mài*** *chăn*

(*Đêm không ngủ*)

Có khả năng kỳ ảo hoá, ma quái hoá :

Mở cửa nhìn trăng, ***trăng tái mặt***
Khép phòng đốt nến, ***nến rơi châu***

Ngoài những khả năng nói trên, ta thấy hồn thơ của Hàn đi về rất dễ dàng giữa hai cõi mộng và thực. Trong những bài xuất thần như *Hồn lìa khỏi xác*, hồn đang bay vùn vụt tới trăng sao, "sóng gió nổi rùng rùng như địa chấn và muôn ngàn thần phách ngã lao đao", bỗng xuất hiện những câu thơ như trở về hạ giới, trở về con người thực đang đau khổ, cô đơn :

Rồi sảng sốt bay tìm muôn tử khí
Mà muôn sao xa cách cõi hoang sơ
Hồn cảm thấy ***bùi ngùi như rớm lệ***
Thôi hồn ơi phiêu dạt đến bao giờ !

Ông Nguyễn Bá Tín cũng nhận xét là "ngay cả trong những cơn mơ xuất thần, anh còn phân biệt được những nơi nào có Chúa, nơi nào có ma quỷ. Anh kể lại nghe như người chết đi rồi sống lại :

Ra không gian là vượt hẳn thượng tầng
Tấp tới đến ở ngoài kia vũ trụ
Nơi khí vượng bốc ngùn muôn tinh tú
Nơi không cho hồn lai vãng quan chiêm.
Sáng vô cùng, sáng láng cả mọi miền
Không u ám như cõi lòng ma quỷ
Vì có đấng hằng sống, hằng ngự trị
Nhạc thiêng liêng dồn trỗi khắp hư linh.

(*Ngoài vũ trụ*)" (1)

Nói đến thi pháp Hàn Mặc Tử, không thể không nói đến không gian và thời gian nghệ thuật. Không gian nghệ thuật và thời gian nghệ thuật là những phạm trù thẩm mỹ, nó không đồng nhất với không gian, thời gian khách quan. Nó mang rất đậm dấu ấn của chủ thể, nó gắn với những quan niệm nghệ thuật về thế giới, về con người của nhà thơ. Từ tập *Đau thương*, ta bắt đầu thấy xuất hiện một *không – thời gian "rớm máu"* :

Mà muôn năm rướm máu trong không gian

(*Rướm máu*)

(1) *Hàn Mặc Tử trong riêng tư*, tr. 88.

Đó là một không gian bủa vây, không gian thù nghịch, một thời gian đau khổ mà thi sĩ muốn quên đi, muốn xoá đi :

Anh điên anh nói như người dại
Van lạy không gian xoá những ngày
Những ngày đau khổ nhuộm buồn thiu...

(*Lưu luyến*)

Một cái không gian, thời gian đáng nguyền rủa :

Gió nào tràn ngập xứ này
Và tràn ngập cả những ngày xa xôi
Không trào nước mắt không thê thảm
Tôi doạ không gian, rủa tới cùng.
Tôi khát vô cùng
Tôi giết thời gian trong nắm tay
Tôi vo tiếc mến như vo lụa
Cất tiếng cười giòn xao động vùng mây

(*Chơi trên trăng*)

Nguyền rủa cái không – thời gian "rướm máu" đó để bay lên một *không gian vũ trụ*, ở đây ánh bình minh "chiếu cùng hết khắp ba ngàn thế giới". Thi sĩ muốn "thoát ly ngoài thế giới" để bay lên với Trăng, "để hớp tinh anh của nguyệt cầu", để "lên chơi Cung Quế", ở đây có "tiếng nhạc Nghê Thường", có tình yêu ngọt ngào, "vườn tiên sáng láng như lòng người thương". *Trăng* là một mô típ chủ đạo thể hiện thế giới ước mơ, thế giới lý tưởng trong thơ Hàn Mặc Tử. "Có lẽ trăng đóng vai trò chủ thể trong hơi thơ và tứ thơ của Tử" (Yến Lan). Hàn Mặc Tử tắm trong ánh trăng, tâm hồn như bay lên, như trẻ lại :

Ta bay lên ! Ta bay lên !
Gió tiễn đưa ta tới nguyệt thiềm
Ta ở trên cao nhìn trở xuống
Lâng lâng mây khói quyện trăng đêm
Ta gặp nàng Trăng ở suối Trăng
Nỗi lòng ta mở lẹ như phăng

Sáng trưng sáng cả vùng tiên động
Ta ngắm hồn ta sáng trẻ măng...

(*Chơi trên trăng*)

Gắn liền với mô típ *trăng* là mô típ chim *Phượng hoàng* thể hiện khát vọng vươn tới một cái gì cao cả, phi thường, cao hơn cuộc sống đau khổ, bệnh tật hằng ngày, đồng thời cũng thể hiện một ý thức về vị trí cao cả của nhà thơ :

– *Nhớ khi xưa ta là chim phượng hoàng,*
Vỗ cánh bay chín tầng trời cao ngất,

(*Phan Thiết ! Phan Thiết !*)

– *Phượng hoàng bay trong một tối trăng sao,*
Mà ánh sáng không còn khiêm nhượng nữa,

(*Đêm xuân cầu nguyện*)

Đến tập *Xuân như ý*, Hàn Mặc Tử mơ ước một mùa Xuân vĩnh hằng, "tứ thời xuân" với *một không gian và thời gian vĩnh hằng* ít nhiều mang màu sắc tôn giáo : "Xuân là phong vị thái hoà của năm muôn năm, trời muôn trời, châu lưu trên thượng tầng không khí, bàng bạc cả dải Hà sa, chen lẫn vô tận hồn tạo vật".

Một mùa xuân sáng lạng, thơm tho tràn dâng khắp không gian (trời muôn trời) và tồn tại vĩnh cửu với thời gian (năm muôn năm). Cái thế giới *Khải Huyền* của Thiên Chúa giáo, *Cực Lạc Quốc độ* của Phật A Di Đà, *thế giới thần tiên* của Tây Vương Mẫu (Đạo giáo) trong thơ Hàn Mặc Tử là một thế giới "sáng vô cùng, sáng láng cả mọi miền", "sáng trưng như thất bảo", ở đó "Nhạc thiêng liêng dồn trỗi khắp hư linh", "cả trời bổng nổi lên muôn điệu nhạc", ở đó "khắp mười phương điểm lạ trổ hoài nghi", "cây bằng gấm và lòng sông bằng ngọc". Chỉ có cái *không gian và thời gian nghệ thuật vĩnh hằng* trong *Tựa "Xuân như ý", Ra đời, Điềm lạ, Xuân đầu tiên, Ngoài vũ trụ, Đêm xuân cầu nguyện,...* mới mang đến cho thơ Hàn Mặc Tử cái vẻ "huy hoàng, sang trọng, đẹp một cách lạ lùng như rưới vào hồn một nguồn sáng láng. *Xuân như ý* là tập thơ

hay nhất" (Hoài Thanh). Chính cái vẻ "huy hoàng, sang trọng" đó đã làm cho ngôn ngữ thơ Hàn Mặc Tử đôi khi trở nên quý phái, cao thượng (noble) lạ thường.

Nói đến thi pháp Hàn Mặc Tử không thể không nói đến *đặc trưng ngôn ngữ thơ.*

Ngôn ngữ thơ Hàn Mặc Tử rất giàu tính âm nhạc, có lúc phảng phất nhạc điệu cung văn, đồng bóng (Yến Lan). Nguyễn Bá Tín cho biết Hàn rất mê đắm âm nhạc, nhất là các điệu Nam bằng, Nam ai, hai bản cổ nhạc Huế được ưa chuộng ở miền Trung. "Lối thơ tám chữ của anh có thể bắt nguồn từ điệu Nam bằng mà "hời" bình thanh nghe cũng "dựng" như nhạc Hời :

Đây vườn trăng, tình căng lên muốn đứt
Thương toàn thương, đương vây muôn dây hường[1]

Nguyễn Bá Tín đã kể lại một câu chuyện đau buồn đầy xót xa, thương nhớ, đầy tri âm, tri kỷ giữa nhà thơ với một người con gái đánh đàn tranh bất hạnh : Mỹ Thiện. "Nàng là Mỹ Thiện, ở cách nhà chúng tôi độ ba mươi mét thôi, một thiếu nữ người Huế, con gái nhà giáo họ Cung, vốn là một cây đàn tỳ bà lỗi lạc, lại còn nổi tiếng đàn đủ năm cây (tranh, tỳ, nhị, nguyệt, bầu). Hình như con người nàng có nhiều tâm sự, mà chỉ bộc lộ vào những đêm khuya thanh vắng qua tiếng đàn tranh nỉ non như than thở, như bơ vơ tìm kiếm, đuổi theo vào tận cùng giấc cô miên trằn trọc, những tâm hồn nghệ sĩ lẻ loi" (*Hàn Mặc Tử trong riêng tư*). Với một cảm thụ lực rất mạnh, tâm hồn Hàn Mặc Tử đã quằn quại, xót xa, run rẩy mỗi khi bị ám ảnh bởi tiếng đàn ma quái đó trong đêm khuya. Bảy tháng sau, cô gái mang tâm trạng đau buồn đó đột ngột quyên sinh. Hàn Mặc Tử sững sờ, ngơ ngác, viết bài *Cô gái đồng trinh* để giải oan cho nàng, phục hồi tiếng thơm trinh bạch cho nàng. Nhưng tiếng đàn nức nở, quằn quại, ma quái đó còn âm vang trong nhiều bài thơ Hàn Mặc Tử về sau này. *Đàn ngọc* đã bộc lộ sự yếu đuối của Tử

(1) *Hàn Mặc Tử anh tôi*, Sđd, tr. 85.

bởi sự huyễn hoặc của tiếng đàn tranh, người nghệ sĩ đa cảm đã hoàn toàn bị chế ngự lúc đêm khuya thanh vắng :

Đàn ngọc đã rít lên chiều nả nớt,
Tôi kêu rên van khóc lạy nàng thôi...
Nàng ! Lạy nàng ! Hãy nghe tôi cầu khẩn !
Hãy khoan tay cầm lại trí tương tư
Đang chờn vờn trong nguồn sáng ngất ngư
Đang lướt mướt ở trong màu hoa lệ
Trên cung bực, hãm mau niềm ngọc kể
Với lòng run ngưng hết cả thanh âm
Cho lửng lơ chới với điệu phong cầm
Cho tôi bớt bồi hồi trong một phút.

Sức quyến rũ của âm nhạc trong thơ làm ta có cảm tưởng như thi sĩ đang ở trạng thái thăng hoa, lên đồng, còn người thụ cảm thì như đang bị thôi miên, mê đắm đến khờ dại, thậm chí kêu rên thống thiết :

Đã mê rồi ! Tư Mã chàng ơi
Người thiếp lao đao sượng cả người
Ôi ! Ôi ! Hãm bớt cung cầm lại
Lòng say đôi má cũng say thôi.

(*Cẩm châu duyên*)

Nhạc điệu của thơ tượng trưng Pháp dường như có ảnh hưởng ở mức độ đậm nhạt khác nhau đến thơ Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Nguyễn Xuân Sanh. Nhiều câu thơ của Bích Khê, Hàn Mặc Tử nghiêng về bình thanh (*Tỳ bà, Mộng cầm ca, Duyên kỳ ngộ, Quần tiên hội,...*). Trong lĩnh vực thơ tượng trưng, Bích Khê đã đi trước và vượt xa hơn Hàn Mặc Tử, khiến Hàn kinh ngạc, ghen tuông : "Trí vừa gặp một con người ghê gớm, một thiên tài, mà thơ đã làm cho Trí hoảng hốt, kính phục, ghen tức. Chao ơi ! Trời đã sinh Du ra sao còn sinh Lượng ! Đã có Hàn Mặc Tử, sao lại còn có Bích Khê ?"[1]. Những bài thơ tượng trưng của Bích Khê,

(1) Hoàng Trọng Miên, *Những ngày sống chung với Hàn Mặc Tử ở Sài Gòn, Văn*, ngày 7 - 1 - 1967.

Hàn Mặc Tử đều mang cái "tinh thần âm nhạc" vào thơ ca nhằm thể hiện cái thế giới tiên nghiệm, thế giới chiêm bao và tiềm thức. Cũng như Verlaine, họ quan niệm nhạc điệu là trước hết, trên hết (De la musique avant toute chose). Cho nên đọc thơ Hàn Mặc Tử, "muốn nhận thức tình ý trong thơ được đầy đủ thì phải thưởng thức nhạc thơ trước hết, vì trong thơ Tử, nhạc đi trước mà ý theo sau và có khi ý không ở trong lời mà ở trong nhạc" (Quách Tấn). Đọc những bài thơ như *Tình quê*, chúng ta bị mê đắm, cuốn hút trước hết bởi âm nhạc.Và đọc thơ Hàn Mặc Tử là phải "đọc một hơi cả bài, để cho nó cuốn ta đi trong dòng chảy của nó, cảm cho hết cái hồn, cái khí hậu, cái không khí, cái nhịp điệu toàn bài... Cái rung động nhờ cảm toàn bài giúp ta quay lại hiểu từng chữ, từng câu, từng bộ phận. Bị truy kích bởi cái chết, Tử hối hả, dồn dập sáng tạo chớ đâu có làm văn ! Anh trút đời mình, lòng mình từng trận, từng hơi chữ, đâu có ngồi điêu khắc, chạm trổ từng câu từng chữ" (Chế Lan Viên).

Đúng là như thế. Nhưng cần nói thêm : Tử làm thơ lúc xuất thần, thăng hoa, nên câu chữ trào ra ào ạt, mãnh liệt :

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*)

Thơ Hàn Mặc Tử trào ra, vọt ra đầy bất ngờ như lũ về, tràn qua những đập ngăn của lý trí, những quy phạm của thi pháp cổ điển. Tất nhiên không phải lúc nào ngôn ngữ thơ Hàn Mặc Tử cũng đầy bất ngờ hoặc tự nhiên như hơi thở. Có những từ hoặc cụm từ Hàn Mặc Tử cân nhắc đi, cân nhắc lại rồi mới dùng (Phượng Trì, song lộc triều nguyên). Và có những từ chính xác, tuyệt diệu đến mức độ không thể thay thế :

*– Thu héo **nấc** thành những tiếng khô*
– Cho trăng xuân tràn trề say chới với
– Cho nắng hường vấn vương muôn ngàn sợi
*Cho em buồn trời đất **ứa** sương khuya*

Hàn Mặc Tử là một phong cách rất độc đáo trong cảm thụ nghệ thuật, cho nên ngôn ngữ thơ cũng rất độc đáo, có lẽ không giống ai. Ví dụ : hình tượng Trăng trong thơ :

*– **Trăng nằm sóng soãi** trên cành liễu*
Đợi gió đông về để lả lơi
– Bồng hôm nay trước cửa bóng trăng quỳ
Sấp mặt xuống uốn mình theo dáng liễu

Câu thơ của Hàn có lúc bắc được một nhịp cầu phi lô gích rất tài tình giữa hai sự vật cách xa nhau trong không gian :

Tiếng gà gáy rụng trăng đầu hạ
Tôi hoảng hồn lên giận sững sờ.

Bỏ ra ngoài những hình ảnh, những ngôn ngữ chịu ảnh hưởng bệnh lý thì Hàn Mặc Tử là một nhà thơ độc đáo, không lặp lại hai lần trong thi ca Việt Nam và thế giới. Hàn Mặc Tử chỉ có một bản duy nhất, không có bản sao, "như một Rimbaud của Pháp, một Holderlin của Đức, một Edgar Poe của Mỹ, một Bồ Tùng Linh của Trung Quốc, một Maiacốpxki của Liên Xô" (Chế Lan Viên).

10 - 2001



Tại Hội nghị tác giả do
NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp tổ chức (1982)



Cùng nhà thơ Huy Cận tại chùa Tây Phương
(1990)

PHẦN HAI

VỀ NHỮNG TÁC PHẨM VĂN HỌC LÃNG MẠN (1932 - 1945)

ĐOẠN TUYỆT

Chủ nghĩa lãng mạn đã đi qua trong nền văn học cũng như trong mỗi cuộc đời chúng ta như một kỷ niệm đằm thắm mà xa xôi, trong đó có những mơ mộng êm đềm, trong sáng nhưng cũng có những tình cảm yếu đuối, uỷ mỵ của một thời tuổi trẻ.

Sáu chục năm đã trôi qua kể từ ngày *Tố Tâm* ra đời (1925), đến nay chúng ta nhìn lại văn học lãng mạn với một tinh thần độ lượng và khoáng đạt hơn, cái độ lượng của một người già dặn, từng trải, cái khoáng đạt của một cách nhìn mới mẻ trong một hoàn cảnh mà chiến tranh đã chấm dứt và chúng ta đang bước vào thời kỳ vừa xây dựng vừa bảo vệ Tổ quốc.

Chủ nghĩa lãng mạn trong nền văn học nước ta trước Cách mạng tháng Tám không phải là một hiện tượng thuần nhất. Nó đã phát triển thành nhiều phong cách, nhiều dòng, nhiều khuynh hướng khác nhau, trong thơ thì Đông Hồ, Tương Phố khác với Thế Lữ, Huy Thông ; Lưu Trọng Lư khác với Xuân Diệu, Huy Cận ; Tế Hanh khác với Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử ; Bích Khê khác với Nguyễn Xuân Sanh, Phạm văn Hạnh (trong nhóm Xuân thu nhã tập), lại càng khác với Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng,... Còn trong văn xuôi thì đã có bốn thời kỳ khác nhau từ *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách đến *Nguyễn* (1945) của Nguyễn Tuân *Tố Tâm, Nho phong* là thời kỳ thứ nhất, *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt* là thời kỳ thứ hai, *Gió đầu mùa, Đôi bạn, Con trâu, Thoát ly* là thời kỳ thứ ba, còn thời kỳ thứ tư được đánh dấu bằng *Thiếu quê hương, Chiếc lư đồng mắt cua* của Nguyễn Tuân và kịch *Ngã ba* của Đoàn Phú Tứ,... Những vang dội của cuộc đời náo động, những xung đột tư tưởng thời đó giữa cái mới và cái cũ, duy tâm và duy vật, "nghệ thuật vị nghệ thuật" và "nghệ thuật vị nhân sinh",... không khỏi

không làm phân hoá ít nhiều các khuynh hướng và phong cách lãng mạn. Thạch Lam với *Gió đầu mùa, Sợi tóc*, Trần Tiêu với *Sau luỹ tre, Con trâu* là những nhà văn xuất hiện trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Cho nên Nhất Linh và Thạch Lam, Khái Hưng và Trần Tiêu là những cặp anh em trong nhóm Tự lực văn đoàn, nhưng tác phẩm vẫn có những màu sắc khác nhau. Ngay trong những tiểu thuyết của Nhất Linh, Khái Hưng, hai người cầm đầu Tự lực văn đoàn thì so với *Đoạn tuyệt, Nửa chừng xuân*, những tác phẩm in sau năm 1940 như *Bướm trắng, Thanh Đức* tuy nghệ thuật miêu tả tâm lý có tinh tế hơn nhưng đã đánh dấu một chặng đường xuống dốc rõ rệt. Như vậy, đúng như đồng chí Trường Chinh nhận định trong bài nói tại Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ hai (1957) : "Đối với trào lưu văn nghệ lãng mạn, chúng ta không nên mạt sát, vơ đũa cả nắm, mà cần đi vào phân tích những dòng tiến bộ trong những thời kỳ khác nhau. Trong khi phê bình thẳng thắn và đấu tranh không nhân nhượng với những khuynh hướng bi quan, hèn yếu của chủ nghĩa cá nhân truỵ lạc, hoặc khuynh hướng phản động thời phát xít Nhật - Pháp, trong khi chống lại sự bắt chước nghệ thuật tư sản suy đồi của Tây Âu, chúng ta cần hết sức cố gắng tìm hiểu mọi nhân tố yêu nước và tiến bộ trong những tác phẩm lãng mạn trước đây. Cần đánh giá đúng tinh thần căm thù bọn đế quốc và vua quan, cường hào, nỗi đau khổ của người dân mất nước, sự quằn quại của tâm hồn bị bóp nghẹt, lòng khát khao một cuộc sống chân thật và tự do"[(1)]. Bây giờ đọc lại Tự lực văn đoàn, chúng ta thấy có một số tác phẩm được viết theo phương pháp hiện thực chủ nghĩa chứ không phải phương pháp lãng mạn. Chẳng hạn như nhiều truyện ngắn của Thạch Lam (*Nhà mẹ Lê, Cô hàng xén, Tối ba mươi, Hai lần chết*,...), một số tiểu thuyết của hai anh em Khái Hưng và Trần Tiêu (*Thừa tự, Con trâu, Chồng con*,...) và ngay trong những tiểu thuyết của Nhất Linh, Khái Hưng cũng có những tác phẩm lãng mạn tiến bộ, trong đó có những "nhân tố yêu nước và tiến bộ" đã từng làm xúc động tâm hồn một thế hệ thanh niên trong thời kỳ lịch sử và đến nay vẫn còn xứng đáng được chúng ta khích lệ. *Nửa chừng xuân,*

(1) Trường Chinh, *Về văn hoá và nghệ thuật*, tập I, NXB Văn học, H., 1985, tr. 241 - 242.

Đôi bạn, Đoạn tuyệt,... nằm trong số truyện và tiểu thuyết mà chúng tôi sẽ lần lượt giới thiệu với bạn đọc.

*

* *

Trong xã hội phong kiến, cá nhân không có quyền sống riêng, từ trong gia đình ra ngoài xã hội, nó phải tuân theo những nguyên tắc, những quy phạm nghiệt ngã. Về kỷ cương xã hội thì tam cương, về đạo lý làm người thì ngũ thường (nhân, nghĩa, lễ, trí, tín) ; về tiêu chuẩn mỹ học thì văn dĩ tải đạo ; về ứng xử trong gia đình thì tại gia tòng phụ, xuất giá tòng phu, phu tử tòng tử ! Con người bị trói buộc bởi những quy phạm (normes) như thế, nên văn học lệ thuộc hoàn toàn vào ý thức hệ phong kiến cũng là một thứ văn học phi ngã. Hồ Xuân Hương, Cao Bá Quát giương cao ngọn cờ của cái "tôi" đấu tranh cho quyền sống, quyền tự do của con người liền bị xã hội phong kiến coi là giặc, là kẻ phiến loạn. Từ đầu những năm hai mươi, tiểu thuyết *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách đã khẳng định vai trò của cá nhân, quyền sống của con người trước uy quyền của lễ giáo phong kiến khắc nghiệt. Nhưng cái "tôi" cá nhân, cái "tôi" đấu tranh cho tình yêu tự do trong *Tố Tâm* còn khép nép trước những thế lực rất mạnh của phong kiến và cuối cùng phải chịu đầu hàng lễ giáo phong kiến. Cuộc đấu tranh đòi giải phóng cá nhân trong văn học lãng mạn trước năm 1930 chưa mạnh mẽ và quyết liệt như sau này trong phong trào Thơ mới và Tự lực văn đoàn. Cái "tôi" trong thơ mới lãng mạn đã nói lên được "một nhu cầu lớn về tự do và phát huy bản ngã" (Tố Hữu).

Trong *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh cũng nhận xét : "Ngày thứ nhất – ai biết đích ngày nào – chữ *tôi* xuất hiện trên thi đàn Việt Nam, nó thực bỡ ngỡ. Nó như lạc loài nơi đất khách. Bởi nó mang theo một quan niệm chưa từng thấy ở xứ này : quan niệm "cá nhân". Trong cuộc đấu tranh cho tự do yêu đương, cho việc giải phóng cá nhân ra khỏi sự ràng buộc của lễ giáo phong kiến, cuộc đấu tranh giữa cái mới và cái cũ, Tự lực văn đoàn kiên quyết đứng về phía cái mới. "Theo mới, như chúng tôi đã nói, là Âu hoá... Âu hoá là đem những cái văn minh Tây phương

áp dụng vào đời ta. Ngày xưa ta không sống theo lẽ phải, ta sống theo tục lệ thành kiến, theo mệnh lệnh bất khả luận của cổ nhân... Âu hoá là điều hoà chủ nghĩa cá nhân với chủ nghĩa xã hội ; là hành động làm sao cho trong xã hội, cá nhân được tự do phát triển giá trị của mình, cá nhân được tự do nảy nở tính tình, trí thức của mình"[1]. Cuộc đấu tranh đòi giải phóng cá nhân, chống lại uy quyền của lễ giáo phong kiến đã trở nên quyết liệt, mạnh mẽ, nhất là sau khi Phan Bội Châu với phong trào Đông Du đã rút khỏi vũ đài chính trị và cuộc khởi nghĩa Yên Bái bị dìm trong máu. "Sau cơn khủng bố trắng 1930, 1931, một sự căm thù u uất tràn ngập tâm hồn nhân dân Việt Nam. Văn chương lãng mạn của Tự lực văn đoàn ra đời. Giai cấp tư sản dân tộc không dám đấu tranh bằng chính trị và quân sự chống đế quốc nữa, bèn chuyển ra đấu tranh bằng văn hoá chống phong kiến quan liêu (các báo *Phong hoá, Ngày nay*, tủ sách Tự lực văn đoàn)[2].

Nhất Linh ca ngợi tình yêu tự do của lứa đôi, chủ trương giải phóng hoàn toàn người phụ nữ ra khỏi đại gia đình phong kiến (*Đoạn tuyệt*), giải phóng họ ra khỏi những quan niệm tiết trinh hẹp hòi của lễ giáo (*Lạnh lùng*). Tình yêu và lý tưởng của cá nhân đều bị đại gia đình kìm hãm, cho nên muốn hoàn toàn tự do thì phải "đoạn tuyệt" hẳn với nó.

Tiểu thuyết *Đoạn tuyệt* thành công nhất ở những chương miêu tả cuộc xung đột giữa cái cũ và cái mới, giữa mẹ chồng và nàng dâu, những chương tố cáo mạnh mẽ các tập quán cổ hủ trong gia đình bà Phán, cách đối xử tàn nhẫn, vô nhân đạo của những kẻ đại diện cho lễ giáo phong kiến. Tác phẩm không chỉ thu hẹp trong cái xung đột muôn thuở giữa mẹ chồng và nàng dâu trong xã hội cũ mà luôn luôn có xu hướng mở ra một xung đột rộng lớn hơn, xung đột về hệ tư tưởng giữa cái mới và cái cũ.

Ta thấy rất rõ ý đồ đó của tác giả trong lời buộc tội của trạng sư : "Người có tội chính là bà mẹ chồng Thị Loan và cái luân lý cổ hủ kia.

---

(1) Hoàng Đạo, *Theo mới*, *Ngày nay*, số 33, ra ngày 8 - 11 - 1936.

(2) Trường Chinh, *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam* (xem cuốn *Về văn hoá và nghệ thuật*, NXB Văn học, H., 1985, tr. 86, 87).

Nhưng nếu vượt lên trên và nghĩ rộng ra không kể đến cá nhân nữa, thì bao nhiêu việc xảy ra không phải lỗi ở người nào cả mà là lỗi ở sự xung đột hiện thời đương khốc liệt giữa hai cái mới, cũ". Xung đột mới, cũ đó đã thể hiện gay gắt ngay trong từng tế bào của xã hội là gia đình, đôi khi trở thành sự xa cách, hằn thù giữa các thế hệ. Ông Tuân đã đăng báo từ con nên Dũng phải sống một cuộc đời lang thang phiêu bạt. Còn ông Hai, bà Hai là những người sống theo nề nếp, "tục lệ của ông cha để lại", không quan tâm đến "sự thay đổi to tát" trong xã hội. Cho nên lúc quyết định cuộc hôn nhân của Loan, "ông bà cảm thấy rõ và lo sợ mà nhận ra rằng con mình không cùng một quan niệm về cuộc đời như mình nữa, cách biệt xa lắm", "thành một người ở xã hội khác hẳn cái xã hội Việt Nam bình thường". Loan là một cô gái mới đã học đến năm thứ tư bậc cao đẳng tiểu học. Thế mà việc hôn nhân của nàng chỉ là việc mua bán, do các bậc cha mẹ của hai gia đình định đoạt. "Trước kia cha mẹ Loan giao ước cho nàng làm vợ Thân là đã làm một việc bán linh hồn của con đi, nay cha mẹ bắt nàng làm vợ Thân là đã bán xác thịt nàng, bán nàng vì một số tiền ba nghìn bạc !". Loan sống như một kẻ xa lạ trong gia đình nhà chồng, chịu đựng mọi sự giày vò hành hạ của bà Phán, lũ em gái chồng và cả người chồng mà nàng không yêu. Thân phận nàng cũng như thân phận người vợ lẽ, đều "là những người bị người ta mua về, hì hục lạy người ta để nhận làm cái máy đẻ, làm con sen hầu hạ không công". Trong những gia đình phong kiến như gia đình bà Phán Lợi, người ta có thể "ghét mẹ mà yêu quý được con" vì "đứa con kia mới là máu mủ, là dòng dõi nhà mình". Còn những người mẹ chỉ là "nữ nhân ngoại tộc" ! "Từ xưa đến giờ tất cả đời các nàng dâu khác, cũng như đời Loan chỉ là những đời người ta đem hy sinh đi để gây dòng dõi cho các gia tộc. Bọn họ không bao giờ có quyền sống một đời riêng", "cái quyền làm người" của họ người ta không kể đến. *Đoạn tuyệt* không chỉ đấu tranh cho tự do hôn nhân, nó còn đặt vấn đề giải phóng hoàn toàn người phụ nữ ra khỏi đại gia đình phong kiến. Nó là một thứ "tuyên ngôn nhân quyền" bằng nghệ thuật, nó đấu tranh cho quyền tự do và bình đẳng giữa con người và con người trong xã hội. Xung đột trong tác phẩm đã lên đến đỉnh điểm khi Loan bắt đầu nhận ra "bấy lâu

nàng đã hèn nhát sống theo tục lệ", đã nhẫn nhịn hy sinh để được vừa lòng mẹ, "không có can đảm phá tan những tục lệ" để đấu tranh cho "quyền làm người" của mình, Loan đã lớn tiếng nói trước bà mẹ chồng :

"– Không ai có quyền chửi tôi, không ai có quyền đánh tôi.

– Tao có quyền, mày cứ chửi lại xem nào...

Bà nhảy chồm lên, hai mắt tròn xoe rồi sấn tới nắm lấy Loan tát túi bụi... Loan vuốt tóc ngửng lên nhìn thẳng vào mặt mẹ chồng :

– Bà cũng là người, tôi cũng là người, không ai hơn kém ai. Bà đánh tôi, tôi không...

Nói chưa dứt lời... thì một cái đấm mạnh vào ngực làm Loan chau mày, cúi gục đầu vào tường, rồi người nàng bị đẩy ngã lăn xuống đất. Nàng cố gắng đứng dậy đi lùi vào góc giường và cảm thấy phẩm giá mình lúc ấy không bằng phẩm giá một con vật.

– Mợ muốn sống thì đứng lại !

Bà Phán đã ngồi dậy, trỏ tay, mồm nói :

– Đánh nó chết đi cho tôi. Chết đã có tôi chịu tội.

Loan vẫn lùi, Thân hục hặc nhìn quanh, rồi tiện tay cầm lấy cái lọ đồng sấn lại phía nàng".

Thân đã chết oan vì ngã vào con dao Loan cầm ở tay. Nhất Linh đã phải dùng một chi tiết ngẫu nhiên để giải quyết cái mâu thuẫn không thể điều hoà được giữa cái mới và cái cũ, giữa cá nhân và đại gia đình phong kiến. Toàn bộ tư tưởng chủ đề của tác phẩm tập trung vào lời nói của trạng sư, kẻ phát ngôn cho tác giả, cho luận đề của cuốn tiểu thuyết. Cô Loan đã được trắng án và sống một cuộc đời tự do. Trong cuộc đời thật, cái mới không bao giờ thắng được cái cũ một cách dễ dàng như vậy. Nhiều cô gái đành chịu thuần phục vào khuôn vào phép, được tiếng là dâu thảo, vợ hiền, nhưng đã nhẫn nhục đau khổ suốt cả tuổi xuân để rồi chết một cách đau đớn chư cô cả Đạm. Và không ít cô gái mới lớn không đủ sức chịu đựng đã tìm cách thoát ly bằng con đường tự vẫn như Lệ Hồng, Minh Nguyệt. Dầu sao thì việc tác giả lên án quyết liệt cái đại gia đình phong kiến với hệ thống luân lý và tập tục cổ hủ của nó,

đồng thời bênh vực hành động đấu tranh để bảo vệ quyền con người, bảo vệ những lý tưởng nhân đạo và quyền tự do cá nhân của Loan, một cô gái mới, cũng mang ý nghĩa tiến bộ đối với xã hội đương thời. Thời kỳ đó trong xã hội, uy quyền của lễ giáo phong kiến, của đại gia đình phong kiến đối với các cá nhân vẫn còn rất mạnh. Thực dân Pháp lại nuôi dưỡng các thế lực phong kiến và khuyến khích phong trào phục cổ, tôn Khổng sùng Nho. Ngay trong hàng ngũ các nhà văn vẫn còn những quan điểm bảo thủ, đề cao một chiều đạo đức nho phong (*Danh tiết, Lấy nhau vì tình, Nhà nho, Bút nghiên*) hoặc giải quyết cho cái mới điều hoà với cái cũ theo quan niệm cải lương phong kiến (*Cô giáo Minh*). *Đoạn tuyệt* ra đời năm 1935 đã được hoan nghênh, được cổ vũ, nhất là, "các thanh niên nam nữ đã từng chịu những nỗi khắt khe của cuộc đời xung đột mới, cũ". Giờ đây chúng ta đang xây dựng cuộc sống mới xã hội chủ nghĩa. *Đoạn tuyệt* được tái bản vẫn rất có ý nghĩa, khi mà trong xã hội, nhất là ở nông thôn, vẫn còn tình trạng cha mẹ ép duyên con cái, mẹ chồng nàng dâu xung đột, đây đó vẫn còn hiện tượng vi phạm trắng trợn luật hôn nhân gia đình.

*

* *

Các nhân vật lãng mạn thường mang một tâm trạng lưỡng thế. Họ sống cô độc, ngơ ngác và xa lạ với hoàn cảnh. Họ quay lưng lại cái thực tại xấu xa và luôn hướng tới một thế giới lý tưởng mà họ mơ ước. Sự đối lập đến mức tuyệt đối giữa tính cách và hoàn cảnh, giữa lý tưởng và hiện thực là đặc trưng thẩm mỹ cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Trong tâm trí Loan luôn hiện ra hai cảnh đời trái ngược : một cuộc đời bằng phẳng yên tĩnh, ngày nọ trôi theo ngày kia như dòng sông lững lờ trôi xuôi, một cuộc đời được đan dệt bằng những sự tầm thường nhỏ mọn, bằng sự "nhẫn nhục sống trong sự phục tùng cổ lệ", sống mà như chết dần chết mòn và một cuộc đời khác lộng lẫy, khoáng đạt, siêu thoát, đầy những sự phiêu lưu, nguy hiểm nhưng rất say mê, hấp dẫn. Dũng là hiện thân rực rỡ của cuộc đời thứ hai, là hình bóng lý tưởng trong tâm hồn Loan. Một lần, tình cờ Loan được cùng Dũng đi xe trong rừng. Dũng hình như có việc gì khẩn cấp lắm, nên cho xe mở hết máy vùn vụt, làm cho các tà áo

của Loan bay hất cả lên mặt, còn bà Huyện Tịch thì kêu rú lên. Loan tuy sợ "nhưng nàng thấy một cái thú lạ lùng, một cái thú của sự nguy hiểm. Nàng đăm đăm nhìn Dũng đang cúi rạp trên tay lái, đầu tóc rối bời trước gió... Lúc này nàng mới cảm thấy hết cả cái mãnh liệt của đời Dũng, một cuộc đời đắm đuối trong sự hành động mê man... Nàng thầm mong cho chiếc xe kia đâm vào gốc cây hay hốc đá và tan tành ra như cám, để nàng được hưởng một cái chết mạnh mẽ bên cạnh người nàng vẫn yêu và lúc này nàng càng cảm thấy yêu, để khỏi trở về cái cảnh đời khốn nạn, nhỏ nhen nó giày vò nàng bấy lâu, chưa biết bao giờ buông tha nàng ra". Không phải ngẫu nhiên nhà thơ Thế Lữ viết Cảm đề *Đoạn tuyệt*. Dũng chính là hình ảnh người khách chinh phu trong thơ Thế Lữ.

Một mô típ thường được lặp đi lặp lại trong thơ và tiểu thuyết Tự lực văn đoàn là hình ảnh người khách chinh phu đang dấn thân vào cuộc đời gió bụi, đang mải mê trong sự hành động và một người yêu ở phương xa đang đau khổ đợi chờ :

Ta đi theo đuổi bước tương lai
Để lại bên sông kẻ ngậm ngùi
Chí nặng bốn phương trời nước rộng
Từ nay thêm bận nỗi thương ai.

(Tiếng gọi bên sông – Lời chinh phu).

Người khách chinh phu "Năm năm theo tiếng gọi lên đường - Tóc lộng tơi bời gió bốn phương" đó là một hình ảnh đẹp, đầy sức quyến rũ đối với Loan. Ta cũng không rõ hành tung đầy bí mật của con người đó, nhưng hình như chàng đang theo đuổi một sự nghiệp gì cao cả lắm. chàng đã "đoạn tuyệt" với hạnh phúc gia đình, sống một cuộc đời "phiêu bạt khắp bốn phương trời". Mỗi độ xuân về khi các gia đình sum họp ấm cúng thì chàng lại "Giũ áo phong sương trên gác trọ - Lặng nhìn thiên hạ đón xuân sang"... Một buổi chiều mùa đông ngồi uống cốc rượu tiễn năm ở đồn điền người bạn thân trong một toà nhà gạch sang trọng trên đồi cao, nhìn xuống cánh đồng sương phủ mờ mờ "Dũng vẫn thấy mình là một người dân và cảm thấy cái thú man mác được hoà vào đám dân không tên tuổi"...

Những người khách chinh phu trong các tác phẩm của Tự lực văn đoàn có ấp ủ một tinh thần dân tộc cải lương yếu ớt. Đó là tâm trạng của một lớp thanh niên sau khi cuộc khởi nghĩa Yên Bái, Lâm Thao bị thất bại. Người anh hùng chiến bại trong cuộc đời đã trở thành người anh hùng trong mộng tưởng. Cho nên những nhân vật khách chinh phu trong tiểu thuyết Tự lực văn đoàn thường được bao phủ một màn sương đầy thi vị. Bằng những đường nét ước lệ, trừu tượng, mơ hồ, Dũng hiện ra trong trí tưởng tượng của Loan như một hình ảnh vừa xa xôi, vừa bí mật nhưng lại đầy sức quyến rũ. Ta không theo dõi được hành tung của Dũng, chàng thấp thoáng ẩn hiện và thỉnh thoảng từ một nơi bí mật nào đó vụt loé qua cuộc đời như một ngôi sao băng. Đúng vào tối tân hôn của Loan và Thân thì "trên chuyến xe lửa đêm lên Yên Bái, Dũng ngồi khoanh tay yên lặng nhìn mặt trăng lạnh lẽo mùa xuân chạy sau những dải rừng lù mù đen nối tiếp nhau ở chân trời".

Dũng lên Yên Bái để tìm những đồng chí của mình hay định vượt biên giới, ta cũng không rõ nữa. Một lần khác, nằm cạnh người chồng mà nàng không yêu, Loan lại "chạnh nghĩ đến Dũng ở nơi xa xôi, tưởng ra Dũng đang đi trên con đường dài đầy cát bụi, để mặc gió thổi tóc phất phơ và mỉm cười như vui vẻ đón chào những cảnh non sông rộng rãi, những ngày đầy đủ của một cuộc đời phiêu lưu hoạt động". Lại có lần, tình cờ Loan bắt gặp Dũng bị thương vì tai nạn xe hơi giữa rừng, đầu "buộc chiếc khăn trắng đi vào trong bóng tối đến một dải rừng lù mù đen". Dũng đi khai hội bí mật chăng ? Nếu không thì việc gì Dũng lại bỏ xe hơi lại giữa rừng để đi đến điểm hẹn một cách vội vàng và nguy hiểm như thế. Loan cũng không rõ, chỉ biết rằng lúc hai người chia tay trong đêm, Loan đã có cái "ý tưởng liều lĩnh bỏ cả gia đình, bỏ chồng con, bỏ cả xã hội nàng đương sống, bỏ hết, nhắm mắt theo Dũng, liều thân sống với Dũng một cuộc đời rộn rã rồi sau này muốn ra sao thì ra".

Dũng là một nhân vật lãng mạn, một anh hùng trong mộng tưởng của Nhất Linh, là cái thế giới lấp lánh từ xa giúp Loan thỉnh thoảng quên được cuộc đời tầm thường, nhỏ mọn, cuộc đời tù đọng trong gia đình nhà chồng. Điều đáng buồn là hình ảnh khách chinh phu nhiều lúc bị mờ đi, nhường chỗ cho hình ảnh khách tình si. Hình ảnh Dũng

trong *Thế rồi một buổi chiều* (1934) là một con người như vậy. Trong *Đoạn tuyệt*, Dũng cũng nghĩ đến sự nghiệp, đến lý tưởng ít hơn là nghĩ đến người yêu. Trong bữa rượu tiễn năm ở đồn điền người bạn, lúc tâm hồn Dũng tràn ngập tình cảm đối với đất nước và "đám dân hèn không tên không tuổi" thì cũng là lúc chàng thú nhận "từ ít lâu nay tự nhiên chàng thấy cái tình yêu người cũ tràn ngập cả tâm hồn : cái tình mà chàng tưởng đã nguội lạnh như đám tro tàn, nay lại còn ngùn ngụt bốc lên, không dập tắt được". Ngày Loan ra toà thì Dũng cũng ở rừng về sau hai năm xa cách. Loan có ngờ đâu rằng "cách nàng có mấy thước, Dũng đương đăm đắm nhìn nàng và hồi hộp, lo sợ cho nàng".

Gần cuối tác phẩm là hình ảnh Dũng và một người bạn ngồi uống rượu trên một con thuyền trên sông Đà. Lúc đêm xuống, "trăng đã lên, toả ánh sáng lạnh xuống bãi cát trắng mờ mờ" và "tiếng nước róc rách vỗ vào mạn thuyền như tiếng nói của đêm thanh thì thầm kể lể với Dũng những nỗi nhớ nhung thương tiếc". Chờ người bạn ngủ say, Dũng kê giấy vào ván thuyền viết thư cho một người bạn gái thổ lộ mối tình sâu nặng "hơn tám năm nay" với Loan, hy vọng rằng "hai người cùng đau đớn như nhau sao không tìm về với nhau để sống chung một cuộc đời mới".

Người khách chinh phu (mà thực chất là khách tình si) trong một tác phẩm của Nhất Linh, càng về sau càng xuống dốc một cách thảm hại. Khách chinh phu đã có lúc biến thành một anh chàng ăn chơi sa đoạ, trác táng (Trương trong *Bướm trắng*), một tên "chống cộng" nguy hiểm (Ngọc trong *Dòng sông Thanh Thuỷ*).

Sự xuống dốc về sau này của nhân vật Dũng (trong *Đoạn tuyệt* và *Đôi bạn*) tố cáo quá trình suy sụp về tinh thần và chính trị của Nhất Linh từ năm 1940 đến năm 1963.

*

* *

Năm 1944, trong tác phẩm *Văn học khái luận*, giáo sư Đặng Thai Mai viết : "Trên con đường giải phóng, ngày nay cái "chủ đề vĩnh cửu" đó, trong văn học nước ta, vấn đề tình yêu, vẫn chưa phải là đã hoàn toàn giải quyết. Trên con đường cái quan, một buổi sáng trời đông,

cô Loan đạp bước ra đi. Cô sẽ đi tới đâu ? Không ai biết, nét mặt và chí hướng của cô còn hết sức lu mờ sau màn sương "đoạn tuyệt". Nhưng chúng ta có cảm giác chắc chắn rằng cô Loan sẽ không bao giờ đi giật lùi giở về lối cũ". Nhận xét trên vừa thấy được mặt tiến bộ, vừa dè chừng những hạn chế của *Đoạn tuyệt*. Người ta chưa rõ cái "gia đình mới" mà Nhất Linh nói tới là gia đình kiểu nào ? Bởi vì nhiều tác phẩm lãng mạn đã thi vị hoá ái tình – một cuộc đuổi bắt, một trò ú tim, một sự khám phá lẫn nhau của hai thế giới bí mật – nhưng người ta lại phản đối hôn nhân, phản đối gia đình (*Đời mưa gió, Đẹp, Bướm trắng, Thanh Đức*,...). Tuyết đã từ bỏ một đại gia đình phong kiến với một người chồng mà nàng không yêu để sống phiêu bạt giang hồ, lăn lộn trong đám làng chơi. Lần thứ hai, giữa buổi sáng mưa phùn mồng ba Tết, nàng lại bỏ Chương – một ông giáo rất yêu nàng để đi theo "tiếng gọi ở chốn xa xăm, huyền bí". "Thà liều thân với đời mưa gió, khổ sở, đê tiện, nàng cho còn hơn là sống mãi cái đời lừa dối... trong gia đình bình tĩnh, êm ấm, nó luôn luôn nhắc nàng nhớ rằng địa vị nàng không phải ở đấy" (*Đời mưa gió*). Từ việc đấu tranh cho tự do yêu đương, đấu tranh đòi giải phóng cá nhân, người ta đã chuyển rất nhanh sang chủ nghĩa cá nhân hưởng thụ và ích kỷ. Cái "tôi cá nhân vừa mới ra đời đã hoá ngay ra thành con bướm trắng".

Năm 1961, trong cuốn *Viết và đọc tiểu thuyết*, Nhất Linh cho rằng "cái sai lầm lớn nhất trong đời văn sĩ của tôi là đã để "cái ý định dùng tiểu thuyết làm một việc gì (viết luận đề tiểu thuyết) lên trên cái ý định viết một cuốn tiểu thuyết hay". Sai lầm này "đã làm cho tôi viết hai cuốn *Đoạn tuyệt* và *Hai vẻ đẹp* (kể cả *Lạnh lùng* nữa) kém hay. Nếu tôi có ý định chính viết hay thì hai truyện ấy vẫn là hai truyện luận đề, cốt truyện có lẽ cũng vẫn thế, nhưng tôi sẽ tìm kiếm nhiều chi tiết hay hơn, cố viết cho đúng tâm lý hơn cho những nhân vật linh hoạt hơn. Sau hai năm, giở *Đoạn tuyệt* đọc lại, tôi thấy chỉ một vài đoạn tả mẹ chồng, nàng dâu có đôi chút giá trị, còn những cái về xung đột mới, cũ (ý định chính của tôi) như việc Loan dọn nhà đi không đem theo bát hương, Loan đẻ con trai, lời cãi của trạng sư, v.v. thì đến nay chẳng còn gì là hay nữa"[1]. Thành công của *Đoạn tuyệt* có chuẩn bị cho sự ra đời

(1) Nhất Linh, *Viết và đọc tiểu thuyết*, NXB Đời nay, Sài Gòn, 1961, tr. 17, 18.

của *Đôi bạn* và xét về một phương diện nào đó thì nghệ thuật của *Đôi bạn* và *Bướm trắng* già dặn hơn, những nhận xét về tâm lý nhân vật sâu sắc và tinh vi hơn, những trang tả cảnh gợi cảm và giàu chất thơ, lời văn trang nhã, trau chuốt hơn. Trong các cuốn *Đoạn tuyệt, Hai vẻ đẹp, Lạnh lùng*, Nhất Linh thường chỉ chú ý đến những chi tiết nào có lợi cho luận đề, đôi khi coi nhân vật như "những quân cờ để đánh một vài ván bài" ; tuy nhiên so với *Đôi bạn* và *Bướm trắng, Đoạn tuyệt* được dư luận chú ý hơn vì nó đặt ra được những vấn đề xã hội nóng hổi trên một quan điểm tiến bộ, chất hiện thực của tác phẩm cũng sâu sắc hơn. *Đôi bạn* có phần "nghệ thuật vị nghệ thuật" hơn *Đoạn tuyệt*. Trong *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt* có những xung đột kịch gay gắt và cốt truyện còn mở ra đến xã hội, nhưng cốt truyện của *Đôi bạn, Bướm trắng* gần như bị thu hẹp lại trong những vòng tròn tâm lý hướng tâm.

Đoạn tuyệt là bước tiến quan trọng của Nhất Linh so với *Nho phong* (1926) và *Người quay tơ* (1927), trong *Nho phong*, Nhất Linh còn lý tưởng hoá một lớp người sống theo đạo đức phong kiến. Từ Lệ Nương (người vợ hiền dâu thảo, chịu thanh bần để giữ trọn tiết nghĩa) đến Loan, từ Dương Văn (một nho sinh quyết chí theo đường cử nghiệp" đến Dũng,... là hai thời kỳ khác nhau trong tư tưởng Nhất Linh. *Nho phong* tuy có chú ý đến quy luật tâm lý nhưng nhìn chung vẫn giữ nhiều yếu tố của lối kết cấu theo trình tự thời gian, vẫn giữ lối kết thúc có hậu theo khuynh hướng lý tưởng hoá. *Người quay tơ* là giai đoạn Nhất Linh đang băn khoăn giữa truyền thống và hiện đại, giữa phương Đông và phương Tây để tìm tòi phương hướng cho một nền văn xuôi mới. Đến *Hồn bướm mơ tiên, Đoạn tuyệt, Đôi bạn, Đời mưa gió*,... các nhà văn Tự lực văn đoàn đã thấy rõ cần phải xây dựng một nền tiểu thuyết Việt Nam hiện đại với một cách viết mới mẻ và sáng tạo.

Từ năm 1933 trở về sau, hầu hết các cuốn tiểu thuyết của Nhất Linh và Khái Hưng đều kết cấu theo quy luật tâm lý chứ không theo trình tự thời gian như tiểu thuyết chương hồi. Diễn biến tâm lý của các nhân vật trong *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt, Đôi bạn*,... đã phức tạp và tinh tế hơn nhiều so với những nét tâm lý còn đơn giản trong *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách. *Đoạn tuyệt* đã nghiêng hẳn về khuynh hướng hiện đại và chịu nhiều ảnh hưởng của lối viết phương Tây. Tuy nhiên Nhất Linh

vẫn sử dụng một số mô típ gần với truyền thống. Hình ảnh Minh Nguyệt, cô cả Đạm hiện lên ở phần đầu tác phẩm làm ta liên tưởng đến mô típ Đạm Tiên trong *Truyện Kiều*, nhưng một bên là tiền kiếp, là số mệnh báo trước, còn một bên là lời cảnh báo, là ngọn đèn đỏ ở ngã ba, ngã bảy đường đời. *Đoạn tuyệt* dường như cũng kết thúc có hậu, nhưng đây chỉ là một khả năng hướng tới chứ không phải là sự chấm dứt hành động một cách viên mãn với quả hạnh phúc vẹn tròn, một sự sắp đặt, bố trí theo khuynh hướng lý tưởng hoá.

Nhờ sự kết hợp khá nhuần nhị những ảnh hưởng của nền văn học hiện đại phương Tây với truyền thống văn học dân tộc, Tự lực văn đoàn đã góp phần đẩy các thể loại như báo chí, tiểu thuyết, truyện ngắn, kịch nói, thơ ca tiến lên một bước về phía trước. Nhìn chung, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn có kết cấu và cốt truyện chặt chẽ, lối kể chuyện hấp dẫn, duyên dáng, ngôn ngữ trong sáng, tinh tế, còn thiếu cái gân guốc, khoẻ khoắn nhưng lại giàu chất thơ, những đoạn miêu tả thiên nhiên đất nước đậm đà màu sắc dân tộc, những dòng tâm lý xen kẽ với đối thoại, độc thoại rất sinh động. Tất nhiên, tiểu thuyết Tự lực văn đoàn còn có nhiều hạn chế về mặt nội dung phản ánh hiện thực cũng như về phương diện thể loại. "Dù sao, hoạt động của nhóm Tự lực văn đoàn cũng đã thúc đẩy mạnh phong trào văn nghệ nước ta tiến tới"[1] (Trường Chinh).

(*Đoạn tuyệt* – Nhất Linh, NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1988)

(1) *Chủ nghĩa Mác và văn hoá Việt Nam*, Sđd, tr. 51.

ĐÔI BẠN

Ngày nay, số 100 ra ngày 6 - 3 - 1938 báo tin sẽ đăng truyện dài *Loạn Dũng* gồm bốn tập *Đôi bạn – Gió lộng – Địa ngục – Biệt ly*. Tiểu thuyết *Đôi bạn* bắt đầu đăng trên báo *Ngày nay* số 101 (13 - 3 - 1938) và năm 1939 được in thành sách. Nhất Linh không thực hiện được bộ tiểu thuyết dài bốn tập và tuy *Đôi bạn* viết sau nhưng lại gần như là tập một của *Đoạn tuyệt* vì nó làm sống lại những kỷ niệm đẹp đẽ trong sáng của mối tình đầu Loan Dũng trong bốn năm trời ở quê hương... Ở tiểu thuyết *Đoạn tuyệt*, tính luận đề xã hội nổi bật hẳn lên với cuộc đấu tranh giữa cái mới và cái cũ, nàng dâu tân tiến và mẹ chồng cổ hủ, cá nhân và đại gia đình phong kiến. Nhất Linh đứng hẳn về phía cái mới và chủ trương giải phóng cá nhân ra khỏi đại gia đình phong kiến, ra khỏi sự ràng buộc khắt khe của lễ giáo phong kiến.

Ở tiểu thuyết *Đôi bạn*, luận đề xã hội được trình bày một cách nhuần nhị kín đáo hơn, ngòi bút tinh tế của Nhất Linh đi sâu hơn vào thế giới bên trong của con người. Tuy nhiên cả *Đoạn tuyệt* và *Đôi bạn* đều là những cuốn tiểu thuyết lãng mạn tiến bộ, những tác phẩm trong sáng nhất trong cả quãng đời sáng tác của Nhất Linh.

Đôi bạn không tập trung phê phán đại gia đình phong kiến nhưng trong khi bộc lộ cái tâm trạng lưỡng thế của nhân vật, trong khi đối lập thế giới hiện thực với thế giới lý tưởng, Nhất Linh đã trình bày cho ta thấy cái tầm thường, vô vị, cái giả dối, tàn nhẫn của xã hội thượng lưu lúc bấy giờ.

Xã hội phong kiến trưởng giả đầy uy quyền đã trở thành một bức tường ngăn cấm tự do hôn nhân, cản trở thanh niên trên con đường tìm lý tưởng (mặc dầu cái chí hướng hoạt động của Dũng, Trúc, Thái, Xuân ở đây còn mơ hồ, phiêu lưu và mang đầy màu sắc chiến bại). Dũng cảm thấy

sự giàu sang của mình, của gia đình mình "là một cái nhục" : "giàu một cách thẳng thắn cũng đã khó chịu rồi, huống hồ giàu một cách không chính đáng. Người ta ngoài cái ăn mặc, còn cái liêm sỉ...". Mỗi lần nhớ lại những ấn tượng thời thơ ấu là Dũng lại cảm thấy xấu hổ. Chàng không thể tưởng tượng được cha chàng có thể độc ác đến thế : ông Tuấn "rập đầu một người nhà quê và tát luôn mấy cái nữa mặc dầu trán và má người kia đã ướt đẫm máu"... Giữa gia đình Dũng và xã hội xung quanh là một sự cách biệt, một bên là những con người phè phỡn, trâng tráo, tàn bạo, một bên là những tâm hồn đầy mặc cảm tự ti, luôn cảm thấy tủi nhục vì cảnh nghèo hèn của mình. Những chiếc ô tô bóng loáng đậu thành dãy dài trước dinh cơ sang trọng của ông Tuấn trong ngày lễ thượng thọ bà nội Dũng, những bộ mặt béo tốt hồng hào, "thoả thuê, mãn nguyện"..., tất cả những cái đó như chửi rủa cái cảnh tiều tuỵ, đáng thương của thế giới xung quanh, của gia đình một "nhà nho lỡ vận" "phải chật vật để mưu lấy cuộc sống thừa", của "đám người nhà quê thảm đạm, quần áo xơ xác trước gió", của những cái quán lèo tèo ven đê với những khóm lá chuối rách nát đang chải gió bấc chiều đông,... *Đôi bạn* là một cuốn tiểu thuyết lãng mạn tiến bộ vì nó chứa khá nhiều yếu tố hiện thực. Mặt khác, những thanh niên ở đây đều không bằng lòng với cái xã hội đương thời, đều muốn thoát ly cuộc sống sa đoạ, tù túng về tinh thần trong những gia đình phong kiến trưởng giả. Họ vẫn ít nhiều băn khoăn về lý tưởng và mơ ước lên đường hành động.

Tất cả các nhân vật lãng mạn trong văn học đều mang một tâm trạng cô đơn, bơ vơ vì họ không hoà hợp được với xã hội xung quanh. Loan và Dũng là những con người xa lạ, khó hiểu giữa cái xã hội phong kiến trưởng giả. Dũng "sống chơ vơ ở trong gia đình" còn Loan thì lúc nào cũng có một "nỗi buồn xa xôi trong đôi mắt", "một cảm giác trơ trọi trước cuộc đời". Những nhân vật lãng mạn đối lập với hoàn cảnh, đứng cao hơn hoàn cảnh, và luôn hướng về một thế giới lý tưởng lấp lánh ở chân trời phía trước. Dũng và Loan đều mang cái *tâm trạng lưỡng thế* đó của các nhân vật lãng mạn. Tình yêu tự do, lý tưởng và chí hướng hành động của đôi tình nhân này đối lập với đại gia đình phong kiến. "Những lớp nhà gạch vây phủ kín chung quanh sân, Dũng thấy tức tối trước mắt

như những bức tường của một cái nhà tù giam hãm chàng...". Muốn hành động, muốn sống theo chí hướng chân thật của mình chỉ có một cách là thoát khỏi hoàn cảnh. Đối với chàng phải cắt đứt hết các dây liên lạc, phải đoạn tuyệt hẳn mới gọi là đi. "Loan cũng có lúc nghĩ đến chuyện "liều bỏ hết cả" cùng Dũng trốn đi một phương trời xa xăm để sống "một cuộc đời biệt lập hẳn ra ngoài khuôn sáo tầm thường"... Cuối tác phẩm, lúc bị ông Tuần ép cưới con gái cụ thượng Đặng, Dũng đã cùng Trúc trốn lên Lạng Sơn, tìm cách vượt biên giới sang Tàu. Họ sẽ làm gì ở Vân Nam và sau đó sẽ đi tới đâu, chính họ cũng không cần biết. "Còn gì thích hơn một cuộc đời sống không biết ngày mai ra sao, cũng như đi thế này, đi vào chốn xa lạ không biết trước sẽ tới đâu"...

*

* *

Quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" đối lập cái đẹp với cái hữu ích, tình yêu và hôn nhân, hành động và kết quả. Do đó *đi* không nhất thiết phải *đến*, đi là tìm những cảm giác bất thình lình và không chờ đợi... Tình yêu phải đổ vỡ, tan tác, chia ly mới là tình yêu đẹp. Cũng như vậy, chỉ có những anh hùng chiến bại mới hấp dẫn chúng ta về mặt thẩm mỹ. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà các nhà văn lãng mạn Việt Nam tìm đến với Hạng Vũ, Kinh Kha, Phan Bội Châu,... Các nhân vật trong *Đôi bạn* lao vào hành động nhưng không hướng tới một mục đích nhất định. Họ là đồ đệ của cái triết lý *hành động để hành động* của André Gide, bởi vì bản thân sự hành động đã là một mục đích tự tại, mang một ý nghĩa thoát ly. Nhất Linh viết *Đôi bạn* là để "Tặng các bạn khuất bóng hay còn sống đã từng quên mình, quên nhà, mê man trong sự hành động"[(1)].

Thái, nhân vật đã hai lần vượt biên giới và một lần vượt ngục, chính lại là "một người đã chán nản cả sự sống, không tin ở công việc của mình, nhưng lúc nào cũng hoạt động để cố vượt ra ngoài sự chán nản bao phủ dày đặc quanh mình". Chính vì hành động không mang tính định hướng nên các nhân vật lý tưởng của Nhất Linh nói chung đều là

(1) *Ngày nay*, số 88, ra ngày 5 - 12 - 1937.

những "anh hùng chiến bại". Tạo sống "một cuộc đời phiêu bạt bốn phương rồi cuối cùng chết lặng lẽ ở một xó chợ hẻo lánh, không có ai là bạn, không có một lời an ủi". Bức thư cuối cùng viết cho Dũng là một lời chua chát của kẻ chiến bại.

"Thôi thế cũng xong. Tôi không sợ chết đâu, tôi cũng không buồn gì cả. Hình như lúc này tôi thấy đất mát lắm, giá nhắm mắt nằm xuống, bốn bề đất mát mẻ, rồi chẳng biết gì nữa cũng hay hay"... Thái bị bắt, bắn tên Tri phủ hai phát không trúng, nhưng bắn mình một phát lại chết. Cái chết của Thái, theo Dũng, cũng là một sự thoát ly. Các bạn bè khác ở rải rác trong các làng quê có lẽ giờ này cũng đang nghĩ đến thân phận riêng của mình. "Các bạn chàng đối với nhau chỉ có mỗi giây liên lạc chung là tình bạn hữu, còn ngoài ra mỗi người đi theo một ngả đường, sống theo một cảnh đời riêng, yếu ớt rời rạc. Thỉnh thoảng lại nghe tin một người trong bọn chết đi hay bị tù tội, rồi ai nấy trước số mệnh, chỉ việc cúi đầu yên lặng, nơm nớp đợi đến lượt mình"...

Những con người dấn thân vào cuộc đời gió bụi, mê man trong sự hành động để tìm một cách thoát ly đó, văn học lãng mạn gọi đó là *khách chinh phu*. Một mô típ được lặp đi lặp lại trong thơ Thế Lữ, trong tiểu thuyết của Nhất Linh là hình ảnh người khách chinh phu "Năm năm theo tiếng gọi lên đường - Tóc lộng tơi bời gió bốn phương" và bao giờ cũng có một người yêu ở phương xa đợi chờ. Cho nên một buổi tối, ngồi bên cạnh Loan, nghe tiếng mưa rơi ở ngoài vườn "thốt nhiên gợi Dũng nhớ đến cảnh một người phiêu lưu ngủ trọ trong quán hàng nước, một bến đò xa vắng, đêm khuya lạnh chợt sực thức dậy nghe tiếng mưa rơi trên sông và nhớ tới người yêu ở quê cũ"... Khách chinh phu đó là sự hài hoà giữa người chiến sĩ mang nỗi nhục mất nước và người nghệ sĩ giang hồ say mê cái đẹp thuần tuý, say đắm cái thiên nhiên đầy thanh sắc trong văn thơ lãng mạn. Năm 1954, trong mục "Gia đình văn nghệ", báo *Phương Đông* phỏng vấn Nhất Linh :

– "Dũng có thật không ?

– Bảo có cũng được mà không cũng được.

– Nghĩa là ?

– Nghĩa là tôi "tạo" Dũng sau khi đọc một tin toà án : một nhà cách mạng bị xử đày Côn Đảo, trong đời anh ấy có vài điểm hay hay, tôi lấy làm mẫu để "dựng" Dũng"[1].

Ta có thể tìm thấy những nguyên mẫu của các nhân vật hiện thực trong cuộc đời, nhưng các nhân vật lãng mạn suy cho đến cùng chỉ là những mảnh tính cách của chính nhà văn.

Theo Puskin thì Byron đã phân phát cái tính cách toàn vẹn và mãnh liệt của mình cho các nhân vật, nên những nhân vật lãng mạn của Byron bao giờ cũng bé nhỏ hơn nhà văn.

Khi Nguyễn Huy Tưởng viết : "Cầm bút chẳng qua cùng một bệnh với Đan Thiềm" thì người cung nữ đó cùng với nghệ sĩ Vũ Như Tô đều mang tâm sự của Nguyễn Huy Tưởng trong những năm trước Cách mạng tháng Tám. Những Dũng, Thái, Trúc, Xuân, Tạo trong *Đôi bạn* cũng là Nhất Linh đấy thôi. Cùng với Quang Ngọc, Phạm Thái, Nhị Nương (trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*), họ đều là bà con, anh em với nhau cả. Không làm được anh hùng trong đời thì làm anh hùng trong mộng tưởng, âu cũng là một lối thoát. Đó là cái tâm trạng của một lớp thanh niên đã đau đớn, đã chán chường sau khi cuộc khởi nghĩa Yên Bái, Lâm Thao thất bại.

*

* *

Cứ nhìn cho kỹ thì những khách chinh phu trong văn học lãng mạn cũng là "khách tình si" ! Dũng nghĩ đến Loan nhiều hơn là băn khoăn về lý tưởng. "Phải sống một cuộc đời ngang trái nhưng không đủ can đảm để thoát ly" nhất là "không dám nghĩ đến một đời ở xa Loan, nay đây mai đó như Tạo, rồi một ngày kia cũng như Tạo, chết ở một nơi xa lạ nào, nằm trong áo quan tối, trong khi Loan đứng bên mồ, dưới ánh nắng, tà áo trắng của nàng phấp phới trước gió !".

Đọc đến những dòng này chúng ta lại nhớ đến bức hoạ *Thiếu nữ dâng hương bên mộ* trong nghệ thuật Hy Lạp cổ đại. Người chết nằm

(1) Tạp chí *Bách khoa*, Sài Gòn, số 109, trích lại.

trong nấm mộ đơn côi lạnh lẽo đó làm sao mà yên tâm nhắm mắt cho được khi đứng trước mộ là một thiếu nữ khoả thân trẻ đẹp, cái đẹp vô cùng thanh tú và hoàn mỹ của con người, của tình yêu cuộc sống,... Cho đến những giờ phút nguy hiểm sắp vượt biên giới, Dũng cũng chỉ nhớ nhiều đến Loan, đến tấm áo trắng của nàng phấp phới bay trước gió. "Chàng nghĩ đến cái vui sướng một ngày kia, một ngày xa xôi lắm và không chắc còn có không, lại được gặp mặt Loan, người của quê hương cũ, người của tuổi thơ mà chàng biết không bao giờ có thể quên...". Kết thúc cuốn tiểu thuyết vẫn là một nỗi nhớ, một nỗi buồn lặng lẽ của khách tình si. "Trước mặt hai người, về phía bên kia cánh đồng, ánh đèn nhà ai mới thắp, yếu ớt trong sương, trông như một nỗi nhớ xa xôi đang mờ dần"...."Người khách chinh phu" của chúng ta có hoài bão, có lý tưởng, khao khát sống một cuộc đời phiêu lưu, sóng gió nhưng chàng lại ham muốn tiếc nuối đủ thứ trên đời, như vậy làm sao có đủ khí phách và bản lĩnh để chống một cái gậy lên đường ?

Tiểu thuyết *Đôi bạn* thực chất là một câu chuyện tình yêu, một mối tình đầu nhẹ nhàng trong sáng của Loan và Dũng. Những chuyện vượt biên giới, bị bắt, bị cầm tù, hoạt động bí mật chỉ là cái "nền" thêm vào cho một câu chuyện tình lãng mạn. Đó là một trong những cái "nền" cần phải có của những tiểu thuyết lãng mạn tiến bộ trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ.

Vào cuối những năm sáu mươi, có một nhà phê bình thuộc thế hệ đàn anh thú thật với tôi : "Bây giờ đọc lại *Đôi bạn* của Nhất Linh vẫn còn thấy rung động". Điều đó là một sự thật. Trong chúng ta ai chẳng có một tình yêu ban đầu mơ mộng và trong sáng. Ngòi bút của Nhất Linh rất có tài miêu tả những mối tình đầu ngập ngừng e thẹn, kín đáo và ý nhị.

Nhất Linh *không kể một chuyện tình éo le*, ông chỉ diễn tả *những cảm xúc tinh tế, những diễn biến tâm lý* của một đôi thanh niên trong mối tình đầu. Mùi hương hoa khế diễn tả một cách kín đáo tâm hồn Dũng lúc đứng một mình bên cạnh Loan, sung sướng vì những buổi ban đầu gặp gỡ. Tình yêu trong *Đôi bạn* ít khi được thổ lộ bằng lời mà chủ yếu được diễn tả bằng đôi mắt, cửa sổ của tâm hồn. Nhất Linh đã viết

những trang hay nhất khi miêu tả những cảnh tỏ tình im lặng bằng đôi mắt đắm đuối : "Ánh nắng trên lá thông loé ra thành những ngôi sao ; tiếng thông reo nghe như tiếng biển xa đều đều không ngớt. Dũng có cảm tưởng rằng cái tiếng ấy đã có từ đời kiếp nào rồi nhưng đến nay còn vương lại âm thầm trong lá thông.

Không nghe thấy tiếng Loan và Thảo nói chuyện nữa, Dũng nghiêng mặt quay về phía hai người. Chàng thấp thoáng thấy hai con mắt đen lánh của Loan. Thấy Dũng bắt gặp mình đương nhìn trộm, Loan vội nhắm mắt lại làm như ngủ ; song biết là Dũng đã trông thấy rồi, nàng lại vội mở mắt ra rồi qua những ngọn lá cỏ rung động trước gió, hai người yên lặng nhìn nhau... Tình yêu hai người đã có từ trước nhưng sao cái phút đầu tiên tỏ ra cho nhau biết ấy lại quan trọng đến thế ; không có gì cả mà sao Dũng lại như vừa thấy một sự thay đổi to tát trong đời, hình như tấm ái tình của chàng với Loan chỉ mới có thực, bắt đầu từ phút vừa qua.

Quả tim chàng đập mạnh nhưng lòng chàng thốt nhiên yên tĩnh lạ thường. Khoảng trời ở giữa chàng và Loan hình như không có màu nữa, cao lên và rộng mênh mông ; chắc không bao giờ Dũng quên được hình dáng một đám mây trắng ngay lúc đó, đương thong thả bay ngang qua, một sự biểu hiện sáng đẹp, linh động trôi êm nhẹ trong sự yên tĩnh của bầu trời và của lòng chàng.

Loan nói : – Anh yên lặng mà nghe tiếng thông reo... Anh có nghe thấy không ?

Dũng đáp : – Từ nãy tôi vẫn nghe và nghe thấy rõ lắm".

Sau này trong cuốn *Viết và đọc tiểu thuyết*, Nhất Linh đã trích lại toàn bộ đoạn văn trên. Ông thấy bằng lòng vì những câu văn giản dị trong sáng đó đã diễn tả đúng những cảm giác trong giây phút thần tiên "của đôi bạn vẫn yêu nhau từ lâu, nhưng lần đầu tiên dám lặng lẽ tỏ ra cho nhau biết". Những câu văn ở đây không "văn vẻ", "nhịp nhàng" và "sáo" như câu cuối cùng trong truyện *Nắng mới trong rừng xuân* mà ông đã viết trước đó : "*Đôi bạn* tay cầm tay, nhìn nhau yên lặng, trên đầu gió rì rào trong cành thông như tiếng than vãn của buổi chiều"...

Thiên nhiên có một vị trí đặc biệt quan trọng trong những đoạn văn tả tình yêu của Nhất Linh. Điều đó không có gì là lạ. Các nhà văn lãng mạn xưa nay vẫn đắm mình trong thiên nhiên, thoát ly vào thiên nhiên. Thiên nhiên ở đây được sử dụng như một cái "nền", một cái "bè" chở chúng ta đi vào những cảm xúc mênh mông dào dạt trong tâm hồn Dũng.

Thiên nhiên, ngoại cảnh đã góp phần gây không khí truyện, màu sắc và giọng điệu truyện. Mặt khác những hình ảnh thiên nhiên ở đây còn có một ý nghĩa tượng trưng. Bầu trời xanh trong, mênh mông thường hiện ra trong văn chương khi nhân vật tiếp cận với lý tưởng (Anđrây ngã xuống trên chiến trường Aoxteclic) hoặc khi nhân vật đạt tới sự hài hoà, yên tĩnh trong tâm hồn. Ở đây là lúc Dũng vừa cảm thấy dạt dào, sung sướng, lại vừa có cảm giác êm dịu ngọt ngào khi được Loan thổ lộ tình yêu thầm kín.

Bầu trời cao lồng lộng, đám mây trắng nhẹ nhàng trôi cũng như tiếng thông reo đều đều trong gió... là những hình ảnh tượng trưng cho mối tình trong sáng, êm đẹp của họ, đồng thời cũng tượng trưng cho nhịp đập muôn đời của cuộc sống.

Từ sau năm 1940, Nhất Linh rẽ sang con đường hoạt động chính trị và ngày càng lạc lối. Cho nên trong tiểu thuyết *Bướm trắng* cũng như trong bộ ba *Dòng sông Thanh Thuỷ*, chúng ta không còn được đọc những đoạn văn trong sáng, đẹp đẽ, thơ mộng như trong *Đôi bạn* và *Đoạn tuyệt* nữa.

*

* *

Truyện và tiểu thuyết của Nhất Linh thường mang tính chất luận đề (*Đôi bạn, Đoạn tuyệt, Lạnh lùng, Thế rồi một buổi chiều,...*). Nhất Linh ký thác tâm sự của mình vào nhân vật nên trong tiểu thuyết luận đề của ông thường có một cái Tôi chân thành và cảm động. Đời của Dũng, Thái, Trúc, Tạo, Cận,... cũng là một phần đời của Nhất Linh : "Những nỗi đau khổ, băn khoăn của tôi cũng là những nỗi đau khổ, băn khoăn của các anh, của các bạn chúng ta"(*Nhặt lá bàng*). Không phải ngẫu nhiên

mà tiểu thuyết Nhất Linh tập trung đi sâu vào tâm lý nhân vật. Nhân vật của Khái Hưng yêu đời, lạc quan có những ước mơ không tưởng và thường đạt đến mục đích một cách dễ dàng. Còn những nhân vật của Nhất Linh (Dũng, Doãn, Trương,...) thường có những cơn khủng hoảng về tinh thần, những giằng xé giữa cá nhân và gia đình, tình yêu và bổn phận, chí hướng và hoàn cảnh, Nhất Linh thường khai thác những xung đột giữa con người và hoàn cảnh, nhất là những xung đột bên trong tâm lý con người. Dũng cho rằng khổ nhất là sống trong cảnh giàu sang mà lại có óc cách mệnh hay tự bắt buộc phải sống đời cách mệnh mà thật tình trong thâm tâm lại thích sự giàu sang. "Dũng phải sống một đời ngang trái nhưng chàng không có đủ can đảm để thoát ly, mà thoát ly rồi, cái đời tương lai của chàng sẽ đại khái như đời Thái và Tạo, hai cảnh đời mà trước kia mới nghĩ đến chàng đã thấy buồn nản vô cùng...". Chính vì thế mà trong cuộc sống không lúc nào Dũng cảm thấy mãn nguyện và chàng đã gần như tuyệt vọng khi cứ phải mãi mãi "đi tìm một sự bình tĩnh cho tâm hồn" (*Nhặt lá bàng*). Cuộc hành trình bên trong vĩnh viễn đó đã tạo nên một sự vận động tâm lý *hướng tâm*, vốn là đặc điểm của những cuốn tiểu thuyết lãng mạn. Trong những cuốn tiểu thuyết hiện thực, biện chứng pháp tâm hồn gắn với biện chứng pháp lịch sử và sự vận động tâm lý thường theo hướng *ly tâm*. Còn ở đây, trong tiểu thuyết *Đôi bạn*, dòng suy nghĩ và tình cảm của con người vận động đôi khi chỉ là nhờ sự liên tưởng tới một hình ảnh thiên nhiên bên ngoài. Một cánh buồm nâu với một ít nắng vàng nhạt rung động trong gió gợi đến chuyện ra đi, một cánh buồm trắng gợi lên hình ảnh người yêu mặc áo lụa trắng, một bến đò trong mưa với mấy cái quán tiều tuỵ, xơ xác làm Dũng nghĩ đến kiếp sống tù đọng của những con người cô đơn, buồn tủi... Dòng tâm lý của các nhân vật trong *Đôi bạn* phát triển cũng là nhờ sự vận động của những kỷ niệm, hồi ức, liên tưởng. Những kỷ niệm liên tưởng này sẽ gây thành một phản ứng dây chuyền làm cho dòng nội tâm trôi chảy không ngừng và chính cái đó tạo nên chiều sâu tâm lý nhân vật. Sự chồng chất về *lượng* của những hồi ức, những kỷ niệm cũng có thể tạo nên một sự chuyển biến về *chất*, đưa đến những tình cảm mới, những hành động mới. Đó là lần Dũng đưa Loan đi chơi

ở Hà Nội một đêm trăng, "ánh trăng đương mờ bỗng sáng hẳn lên. Gió đưa tà áo Loan khẽ chạm vào tay khiến Dũng sực nghĩ mình đi sát gần bên Loan quá. Chàng bỗng nhớ đến hôm lễ thọ và cái mơ ước được đi chơi với Loan trong vườn cỏ thơm, gió đưa tà áo nàng phơ phất chạm vào tay êm như một cánh bướm... Dũng không dám quay mặt nhìn Loan ; chàng chỉ thấy bên chàng có một bóng trắng hoạt động, nhẹ và thơm, lúc sáng hẳn lên dưới ánh trăng, lúc mờ đi trong bóng cây... Quả tim chàng đập mạnh. Chàng như trông thấy trước mặt bàn tay hơi run của Loan hôm nào, cời những quả đậu non trong rá, chàng nhớ đến cái cảm tưởng ngây ngất được thấy đôi môi Loan mềm và thơm như hai cánh hoa hồng ; bao nhiêu thèm muốn bấy lâu nay trong một phút rạo rực nổi dậy...". Những hồi ức, những liên tưởng cũng góp phần *mở rộng không gian* của câu chuyện, đưa người đọc đến những vùng trời xa lạ khác nhau. Ở chương cuối cùng, Dũng và Trúc trốn nhà lên Lạng Sơn, sắp vượt biên giới sang Tàu. Buổi chiều, ngồi ngắm cảnh rừng núi mù sương, Dũng nhớ lại hầu hết kỷ niệm cũ. Những hồi tưởng *mở rộng thời gian* của câu chuyện và góp phần tạo nên *tính thống nhất* của cốt truyện tâm lý : "Chàng nhớ lại cái cảm tưởng hôm cùng Trúc đi qua bến đò Gió sang thăm Thái ở nhà Hoạt. Chàng không ngờ đâu hôm nay lại ngồi trong căn nhà sàn này, nơi mà ngày xưa Thái đã có đi qua trước khi bị bắt. Chàng nhớ lại hôm tiễn Thái ở nhà Cận, nhớ lại quán hàng nước bà Nhài, buổi chiều mờ sương thu chàng ngồi cạnh Loan, và đêm mưa rào trời lạnh, dưới ánh đèn...".

Tiểu thuyết *Đôi bạn* là một bữa tiệc tâm lý sang trọng đôi khi đến mức thừa thãi, hành động của nhân vật và cốt truyện có phần ngưng trệ và không khí xã hội mờ nhạt hơn so với *Đoạn tuyệt*. Nhưng đứng về phương diện nghệ thuật thì *Đôi bạn* thành công với những nhận xét tâm lý tinh vi, với một thiên nhiên giàu xúc cảm và đầy thanh sắc, với một ngôn ngữ trong sáng trang nhã, giàu chất thơ... Đặc biệt *Đôi bạn* có những thành công trong nghệ thuật xây dựng một cốt truyện tâm lý, trong việc kết hợp tiểu thuyết luận đề và tiểu thuyết tâm lý.

(*Đôi bạn* – Nhất Linh,
NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1988)

LẠNH LÙNG

Lạnh lùng, Đoạn tuyệt, Hai vẻ đẹp là những cuốn tiểu thuyết luận đề của Nhất Linh. Đấu tranh cho quyền sống của con người, cho hạnh phúc cá nhân chống lại đại gia đình phong kiến với những lễ giáo phong kiến khắc nghiệt, đó là chủ đề bao trùm khá nhiều tác phẩm của Tự lực văn đoàn.

Xã hội phong kiến không chấp nhận quyền sống của cái Tôi cá nhân, đó là một xã hội phi ngã. Giáo lý phong kiến đã trở thành một thứ khuôn vàng, thước ngọc, một tâm lý chung của xã hội, một dư luận đầy quyền uy của cộng đồng, nó ràng buộc thúc ép mọi cá nhân phải sống vào khuôn phép đã quy định. Cái xã hội trọng nam khinh nữ đó hoàn toàn không đếm xỉa đến tình yêu và hạnh phúc của người đàn bà. "Tại gia tòng phụ, xuất giá tòng phu, phu tử tòng tử". Lễ giáo phong kiến lên án Thuý Kiều "Xăm xăm băng lối vườn khuya một mình" để sang tình tự với Kim Trọng "vì hôn nhân chỉ là sự gả bán giữa hai gia đình theo nguyên tắc cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy !".Còn cô Nhung trong *Lạnh lùng* thì từ sau ngày cưới là hoàn toàn thuộc quyền sở hữu của chồng và gia đình chồng. Người chồng chết đi thì người vợ phải tuẫn tiết theo chồng (như trường hợp bà hoàng phi họ Nguyễn, vợ Lê Chiêu Thống, hoặc nàng Kiều Nguyệt Nga trong *Lục Vân Tiên*), nếu không thì phải thủ tiết thờ chồng cho đến hết đời, ngay cả trong trường hợp người vợ không có chút tình yêu với chồng, không mảy may thương nhớ. Cô Nhung đã có lúc muốn liều lĩnh vượt qua mọi hàng rào cấm kỵ của lễ giáo phong kiến, muốn sống theo "một quan điểm mới đặt nhân đạo lên trên luân thường". Nhưng rồi cuối cùng người đàn bà yếu đuối này đành chịu khuất phục "sự đè nén khốc liệt của cái xã hội nhỏ quanh mình. Nào cha mẹ đẻ, nào mẹ chồng, nào họ hàng làng nước, bao nhiêu thứ bắt nàng không thể sống theo ý muốn của mình được. Nàng biết rằng

mọi người đã muốn cho nàng là một người đàn bà goá ở vậy thờ chồng thì nàng phải ở vậy thờ chồng"... "Nhung thấy hiện ra rõ ràng trước mắt bốn chữ vàng "Tiết hạnh khả phong" cùng với hai hàm răng long, mái tóc bạc, cái phần thưởng quý hoá ấy sẽ đến để kết liễu đời nàng, đời một người đàn bà goá trẻ, ở vậy thờ chồng, giữ được vẹn toàn tiếng thơm".

Cả một cộng đồng xã hội, một nền luân lý khuôn mẫu đã coi rẻ hạnh phúc của con người. Cả mẹ chồng lẫn mẹ đẻ đều buộc Nhung phải chịu sự lạnh lùng, đơn chiếc suốt đời để giữ tiếng thơm cho hai họ, cho làng nước. Người ta xem đó là bổn phận tự nhiên không thể nào khác được của người đàn bà goá đương tuổi thanh xuân tràn đầy sức sống, khao khát mãnh liệt tình yêu và hạnh phúc.

Tiểu thuyết *Lạnh lùng* đã chứng minh rằng sự nhẫn nhục hy sinh, trọn đời thủ tiết của một người vợ trẻ không yêu chồng là một điều vô nghĩa, phi lý, trái với tự nhiên. Tự lực văn đoàn đấu tranh cho quyền sống cá nhân, cho sự hài hoà giữa con người xã hội và con người tự nhiên. Đã có một thời văn học thế giới đấu tranh cho hạnh phúc trần gian và con người tự nhiên. Đó là chủ nghĩa nhân văn thời Phục hưng. Thơ của Ronsard kêu gọi "hãy hái đi từ ngày hôm nay những bông hoa hồng của cuộc sống", còn văn xuôi Rabelais ca ngợi con người tự nhiên, chống lại cái triết lý khắc kỷ và chủ nghĩa diệt dục của chế độ phong kiến Trung cổ và nhà thờ Thiên Chúa giáo. Ở nước ta, chế độ phong kiến kéo dài, những khát vọng đòi giải phóng tình cảm cá nhân, đấu tranh cho hạnh phúc của lứa đôi và cho con người tự nhiên chỉ được nói một phần trong văn học dân gian (truyện *Trương Chi*, truyện *Hà Ô Lôi* trong *Lĩnh Nam chích quái*), trong các truyện Nôm (*Truyện Kiều, Sơ kính tân trang*), trong thơ Hồ Xuân Hương,... Những năm hai mươi và ba mươi của thế kỷ XX, tiểu thuyết *Tố Tâm* của Hoàng Ngọc Phách cũng như *Nửa chừng xuân, Đoạn tuyệt, Lạnh lùng*,... đã kế tục cái truyền thống dân chủ và nhân đạo chủ nghĩa đó của văn học dân tộc. Trước đây văn học truyền thống chú ý nhiều hơn đến vẻ đẹp tâm hồn của con người, có khi lại giấu cái vẻ đẹp tâm hồn đó trong một bề ngoài xấu xí (*Trương Chi, Lấy vợ Cóc*). Tự lực văn đoàn tất nhiên đi sâu vào thế giới bên trong của tâm hồn con người, đồng thời đã bắt đầu chú ý đến vẻ đẹp

của con người tự nhiên. Hình ảnh người đàn bà tắm đêm trong vườn lấp lánh ánh trăng hiện lên như một bức tranh đẹp, hài hoà về đường nét, màu sắc và cảm xúc : "Nước mưa mát dội vào da làm cho nàng có cảm tưởng như được mặc một chiếc áo lụa mềm mỏng, êm mát. Dưới bóng trăng, hai cánh tay tròn trĩnh của nàng đã trắng lại càng trắng hơn, mấy dòng nước từ từ chảy từ vai xuống bàn tay lấp loáng ánh sáng. Một cơn gió thổi qua mơn man cánh tay như một cái hôn nhẹ nhàng. Nhung rùng mình, nhắm mắt, cúi đầu úp vào chậu thau, lấy tay vỗ nước lên trán, lên má". Nhất Linh miêu tả Nhung như một tâm hồn trẻ trung, tràn đầy sức xuân, khao khát tình cảm và hạnh phúc đằm ấm. Trong ba năm sống như một người đàn bà goá tiết hạnh, nàng là con người của bổn phận và nghĩa vụ, tâm hồn cứ cằn cỗi, héo mòn dần đi. Nhưng từ khi bắt đầu yêu và được yêu, tâm hồn của nàng bỗng trở nên phong phú và tinh tế, rộng mở và khoáng đạt hơn. Khi người ta được sống thực cuộc sống của mình, không phải sắm vai tuồng giả dối giữa trường đời thì người ta mới lắng nghe được nhịp đập của cuộc sống bên ngoài và tận hưởng được cái thiên nhiên rực rỡ đầy thanh sắc, cái thiên nhiên phóng khoáng, tự do. Các nhân vật lãng mạn thường đắm mình trong thiên nhiên và Nhất Linh thường mượn hương thơm các loài hoa ban đêm để tả cái hương vị ngây ngất của tình yêu : "Hương thơm hoa huệ lẫn với hương thơm hoa lý, hoa lài tản mạn trong không khí thanh tịnh ban đêm, phảng phất quanh chỗ Nhung ngồi khiến nàng tưởng như tóc nàng, áo nàng và cả da thịt nàng cũng đượm hương thơm ngát"... "Nàng nghĩ đến những lúc ngồi với Nghĩa ngoài vườn tối, không khí nặng những mùi thơm ngây ngất của các thứ hoa nở ban đêm". Nhất Linh cũng tạo điều kiện cho Nhung, từ cuộc đời tù đọng, tẻ nhạt, "không biết gì đến tình yêu" "của một người sư nữ" bay ra giữa cuộc đời cao rộng, sông nước bao la, cuộc đời tự do, phóng khoáng : "Khi thuyền ra giữa sông, nhìn dải nước rộng rãi bao la chạy dài đến tận những dãy núi màu lam sẫm chắn ngang về mạn Hoà Bình, Nhung ngây ngất lảo đảo như con chim ở lâu trong lồng được thả ra nơi đồng ruộng...". Nhung cũng mang cái tâm trạng lưỡng thế của các nhân vật lãng mạn. Cái thế giới tự do bên ngoài, "cái thế giới sáng láng, đẹp đẽ" như trong mộng bao giờ cũng lấp lánh từ xa như

một lời vẫy gọi. Nhung như một bông hoa hạnh nở vươn ra ngoài tường khi ngoài trời sắc xuân rực rỡ. Nhưng xã hội phong kiến không chấp nhận cuộc sống tự nhiên đó, nó cứ muốn câu thúc, ép buộc con người phải thu mình lại trong khuôn khổ chật hẹp của bốn bức tường lễ giáo. Thế là muốn giữ được "danh giá, tiếng thơm" cho hai gia đình, Nhung bắt buộc phải sống một cuộc đời giả dối. "Chỉ có giả dối mới ổn thoả được mọi đường... ổn cho chúng mình, chiều được thầy mẹ em, chiều được mẹ chồng, chiều được hết thảy mọi người".

Ngô Tất Tố, Lỗ Tấn đã nhiều lần vạch trần tính chất giả dối, phi lý, phi nhân bản của giáo lý phong kiến. Vợ chồng đã không yêu nhau mà lại bắt phải thủ tiết trọn đời thì đó là một sự phi lý, một sự chà đạp lên quyền sống của con người. Trong tiểu thuyết tự truyện *Những ngày thơ ấu*, Nguyên Hồng đã dũng cảm bênh vực cho người mẹ yêu thương của mình khi người mẹ đi bước nữa trước lúc đoạn tang chồng. Giai cấp phong kiến giả đạo đức lên án con người tự nhiên, nhưng bản thân chúng là một lũ dâm ô. Còn gì phi lý bằng trong xã hội, trai thì năm thê bảy thiếp nhưng gái chính chuyên thì phải thủ tiết thờ chồng ! Ngay người anh họ chồng của Nhung, mới ngoài ba mươi mà đã có ba vợ : "Chàng lấy vợ cũng như người khác chơi cây cảnh, coi đó là cái thú tự nhiên và lịch sự". *Truyện Lệ Nương* (*Truyền kỳ mạn lục*) cũng chép rằng Hồ Hán Thương có đến mấy trăm cung nữ. Đó là vua chúa Việt Nam, còn hoàng đế Trung Hoa thì con số cung nữ phải kể đến hàng ngàn ! Vua chúa thì được quyền dâm dật nhưng người vợ goá thì lại phải thủ tiết trọn đời để giữ lấy một tiếng thơm hão, một "cái đẹp giả dối đánh lừa mọi người" vì trong thực tế bốn chữ "Tiết hạnh khả phong" ngày càng mất giá. Sự thật lịch sử đã chứng minh rằng, khi chế độ phong kiến sa vào những cuộc khủng hoảng trầm trọng kéo dài, khi Nho giáo bị mất giá và các nhà nho ngồi xổm lên thi, thư, lễ, nhạc, khi những người bám lấy các tín điều Nho giáo bị rơi vào tình trạng bi hài kịch, bị coi là gàn dở thì những người phụ nữ tuẫn tiết theo chồng hoặc thủ tiết thờ chồng đã dần dần trở thành của hiếm. Liệt phụ Đoàn phu nhân gieo mình xuống sông tuẫn tiết khi nghe tin chồng tử trận, dường như là có một không hai trong sử sách thời Lê mạt Nguyễn sơ. Huấn đạo Hà Sách Hiển đã phải thốt lên những câu thơ chua chát mỉa mai :

Khả liên nhị bách dư niên quốc
Thiên lý dân di nhất phụ nhân.

(Khá thương thay một nước dựng lên đã trên hai trăm năm (triều Hậu Lê) mà đến lúc mất chỉ có một người đàn bà giữ được lẽ trời và đạo người[1] !).

Từ khi hệ tư tưởng tư sản xâm nhập vào Việt Nam, nhất là lúc phong trào Âu hoá, "vui vẻ trẻ trung" dấy lên ở các thành thị, thì mấy chữ "Tiết hạnh khả phong" đã bị Nguyễn Công Hoan xem là "Tiết hạnh khả... nghi" rồi ! (*Một tấm gương sáng*). Vũ Trọng Phụng đã có lần đề vào tác phẩm của mình : "Kính tặng những bà đã chiếm những phần thưởng về tiết hạnh của báo *Phụ nữ tân văn*". Báo *Phụ nữ tân văn* hồi đó tặng nhiều bằng Tiết hạnh cho các bà tư sản, bà quan goá chồng. Nhưng Vũ Trọng Phụng đã chứng minh rằng khá đông các bà ấy thuộc dạng mụ Phó Đoan. Một mụ me Tây hai đời chồng, đa dâm, nhân tình của Xuân Tóc Đỏ nên được "bậc vĩ nhân của loài người" này xin hai chính phủ Nam triều và Pháp quốc tặng cho cái bằng "Tiết hạnh khả phong... Xiêm La" !

Trong tình hình xã hội như thế mà cô Nhung cứ bị hai gia đình bắt hy sinh hạnh phúc cá nhân để giữ lấy cái "tiếng thơm", để mong được bốn chữ "Tiết hạnh khả phong" thì thực phi lý và nực cười.

Trong tác phẩm *Lạnh lùng*, Nhất Linh đã bước đầu kết hợp được tiểu thuyết luận đề và tiểu thuyết tâm lý.

Trong quan niệm của nhà văn thì dù tiểu thuyết gì cũng phải "đi thật sâu vào sự sống" với tất cả những chuyển biến mong manh, tế nhị của tâm hồn bằng cách dùng những chi tiết về người và việc để làm hoạt động những nhân vật cùng hành vi, cảm giác và ý nghĩ của họ (*Viết và đọc tiểu thuyết*). Những chi tiết về tâm lý và sự việc trong *Lạnh lùng* đều tập trung nói lên sự đối lập giữa con người thật và con người giả dối, con người tự nhiên khát khao hạnh phúc và con người thu mình lại trong lễ giáo. Có lúc Nhất Linh dường như tạo ra một sự phân thân, cho hai con người đó ngắm nhìn nhau, đối thoại với nhau : "Tay nàng nắm chặt lấy những bức thư và cái gối bông nàng ôm ghì bên má ướt đẫm những

(1) Phạm Đình Hổ – Nguyễn Án, *Tang thương ngẫu lục*, NXB Văn hoá, H., 1960, tr. 49.

nước mắt. Nàng thở dài một cái thật mạnh, quay mặt nhìn về phía tủ gương và ngắm nghía bóng mình như ngắm một người đàn bà khác. Nàng nhìn vào hai con mắt long lanh ướt lệ của nàng trong gương, mỉm cười sung sướng"... Phải nói rằng Nhất Linh có tài sáng tạo những chi tiết phục vụ cho luận đề của mình. Ví dụ : Nhung phải mượn cớ ra vườn thắp hương trên bệ thờ để đêm đêm gặp Nghĩa trong vườn tình tự.

Sự ràng buộc của lễ giáo, của dư luận đã biến nàng thành một kẻ "giả đạo đức", "đâm ra xảo quyệt gian trá". Thậm chí có lúc Nhung lợi dụng ngày giỗ chồng để hẹn hò với tình nhân.

So với *Đôi bạn*, *Lạnh lùng* và *Đoạn tuyệt* nghiêng về tiểu thuyết luận đề hơn tiểu thuyết tâm lý. Sau này trong cuốn *Viết và đọc tiểu thuyết*, chính Nhất Linh cũng nhận xét như vậy : "Về cuốn *Lạnh lùng*, tuy nghệ thuật cao hơn *Đoạn tuyệt*, nhưng còn bao chi tiết về tâm hồn một người goá trẻ, khao khát yêu đương, v.v. tôi đã bỏ qua không chịu tìm kiếm thêm". Mặt khác, cần phải nói thêm rằng, *Lạnh lùng* tuy có sức hấp dẫn và có những thành công nhất định, nhưng tác phẩm hơi có vẻ là truyện của một người, tâm lý của một người, phạm vi bao quát những vấn đề xã hội chưa được rộng như *Đôi bạn* và *Đoạn tuyệt*.

(*Lạnh lùng* – Nhất Linh, NXB Đại học
và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1989)

THOÁT LY

Thoát ly, Thừa tự là những cuốn tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa. *Thoát ly* phản ánh tấn bi kịch dì ghẻ con chồng trong những gia đình phong kiến, nó là một phần cuộc đời của Khái Hưng và của nhiều người khác trong xã hội cũ trước Cách mạng tháng Tám. Lúc *Thoát ly* ra đời (1937), Thiên Hư Vũ Trọng Phụng lên tiếng ở *Đông Dương tạp chí* đòi phải chiêu tập ban Thẩm phán danh dự lần nữa về việc *Thoát ly – Ngược dòng* vì cốt truyện *Thoát ly* của Khái Hưng giống cốt truyện *Ngược dòng* của Từ Ngọc Nguyễn Lân. Nhưng Tứ Ly Hoàng Đạo, thay mặt nhóm Tự lực văn đoàn trả lời rằng "lúc viết tiểu thuyết *Thoát ly*, Khái Hưng không hề nghĩ đến *Ngược dòng*. Theo chỗ tôi biết thì ông viết *Thoát ly* là vì một người bạn gái. Độc giả *Ngày nay* – xin cô tha thứ cho sự thóc mách – đã viết thư có ý giục ông viết truyện của cô, truyện *Thoát ly* vậy[1]". Điều chúng ta quan tâm ngày nay không phải ở chỗ cốt truyện *Thoát ly* và *Ngược dòng* có những điểm ít nhiều giống nhau hoặc khác nhau mà chủ yếu là ở tấn bi kịch dì ghẻ con chồng đã trở nên quá phổ biến trong những gia đình phong kiến thời ấy.

Chính Khái Hưng là một nạn nhân của tình trạng gia đình khắc nghiệt đó. Ta hãy nghe Trần Khánh Triệu, con nuôi của Khái Hưng, kể lại : "Sinh trưởng trong một gia đình quan lại nhưng ngay từ tấm bé, theo lời mẹ tôi thuật lại, ba tôi đã phải chịu cảnh hành hạ của bà dì ghẻ khắc nghiệt. Phải chăng vì phải chịu đựng hoàn cảnh ấy, ba tôi đã có kinh nghiệm sống để viết nên hai cuốn *Thoát ly* và *Thừa tự* ? Cũng như theo lời mẹ tôi, hồi bé, mỗi khi uất ức đau buồn chuyện gia đình, ba tôi lại vào chùa tụng kinh cứu khổ. Tết năm 1944, bà tôi mất ở Cổ Am,

---

(1) Xem cuốn *Tự lực văn đoàn – Con người và văn chương*, NXB Văn học, H., 1990, tr. 230 - 231.

trong mấy đêm liền ba tôi đêm nào cũng thức tới khuya tụng từng pho kinh Adiđà hay Địa tạng. Trong các tác phẩm của Khái Hưng, người ta vẫn thường nói có cái gì phảng phất nhẹ nhàng của đạo Phật, điều đó thiết tưởng cũng không lấy gì làm lạ"[1]. Trong tiểu thuyết *Thoát ly*, Lương "người có cavát độc nhất", đã đứng ra thành lập một hội với cái tên hài hước "Hội bị tai nạn dì ghẻ độc ác và mất dạy". Cái cảnh dì ghẻ và con chồng đã buộc Lương phải bỏ trường Luật, đi dạy tư để kiếm sống và nuôi em. Gia đình Yến cũng tan nát vì người dì ghẻ, không chịu nổi, Yến bỏ nhà ra đi, liều dấn thân vào nghề gái nhảy. Mồ côi mẹ từ sáu tuổi, ngay từ thời thiếu nữ, Hồng đã phải chịu cái vẻ lạnh lùng cố ý của cha, cái cười yên lặng cay độc của dì ghẻ. Hai vai chính của tấn thảm kịch, một người dì ghẻ độc ác, một người cha lãnh đạm hoặc có lúc a dua với dì ghẻ đánh đập nàng, lại thêm những đứa em ngang ngạnh, tai ngược, "những quân do thám". "Một nơi địa ngục chứ gia đình gì lại thế !". Bây giờ đọc lại *Thoát ly*, các bạn đọc trẻ tuổi thấy thương cho thân phận những người thiếu nữ trong cái gia đình và xã hội phong kiến thời ấy. Đang học dở năm thứ hai trường Nữ sư phạm, do mưu mô thâm hiểm của người dì ghẻ, Hồng bị cha gọi về Ninh Giang, bắt nhuộm răng đen "vì để răng trắng nhởn như vợ Tây" là làm đĩ, làm điếm nhục gia phong ! Hồng bị tước đoạt mọi thứ nhân quyền, kể cả quyền tự do hôn nhân. Người dì ghẻ phá đám hết chuyện dạm hỏi này đến chuyện dạm hỏi khác. Bà Phán từ chối hai đám, một người vừa đậu tú tài, một ông Tham goá vợ để gán Hồng cho cháu mình, một anh chàng lêu lổng học ba năm ở lớp nhất mà chưa đậu nổi cái bằng cơ thuỷ ! Cuộc đời của Hồng như một tấm vải thưa, dệt toàn bằng những ngày sầu thảm. Đã có lúc nàng vừa khóc vừa nói những lời chua chát : "Làm quả phụ hay làm gì thì làm, làm cả gái giang hồ cũng được, nhưng đừng ở trong một gia đình có một người dì ghẻ như dì ghẻ của tôi", hoặc "Thà vào ngồi tù, thà dấn thân vào nơi hồng lâu, thanh lâu còn hơn quay về cái gia đình ấy !". Hồng bị giam hãm, đày đoạ trong cái nhà tù nhỏ là gia đình, nàng lại còn bị bao vây bởi một nhà tù lớn hơn là cái xã hội phong kiến nơi phố phủ một tỉnh nhỏ. Dư luận của cộng đồng nơi đây

(1) *Tự lực văn đoàn – Con người và văn chương*, Sđd, tr.150.

mang tính chất hẹp hòi, khắt khe và định kiến. Phố phủ Ninh Giang đã để lại nhiều kỷ niệm trong cuộc đời Khái Hưng. Nguyễn Công Hoan kể lại : "Còn Trần Giư ra ở Ninh Giang làm đại lý bán dầu hoả, nên thêm cho mình tên chữ lót là Khánh để được trùng với Trần Khánh Giư đời Trần, xuất thân từ nghề bán dầu. Cái tên Khái Hưng là do từng chữ trong tên Khánh Giư sắp xếp lại" (*Đời viết văn của tôi*, NXB Văn học, H., 1971, tr. 51). Phố phủ Ninh Giang là một cái xã hội phong kiến nho nhỏ với nhiều hạng người cao thấp cách biệt hẳn nhau : "Xã hội quan thì có quan phủ, quan đốc, quan chủ, quan huấn và quan phán đầu toà. Kế đến xã hội mô phạm của các nhà giáo "bọn tổ tôm một đồng", cái tên bà Phán thường dùng để gọi họ ; xã hội trưởng phố rất hách dịch đối với những nhà buôn nhỏ và quá lễ phép, nhiều khi khúm núm nữa đối với những đấng bề trên. Ấy là chưa kể xã hội khách trú đông đến một phần tư dân số và xã hội tài xế, khách hàng rất trung thành và rất hào phóng của xóm bình khang". Ở phố phủ Ninh Giang người ta sống bằng những quy phạm hẹp hòi, vô lý của lề giáo phong kiến. Đội xếp và quản phố có thể bắt giải phủ bất kỳ một nữ sinh nào đang đêm dám nói chuyện với tình nhân trong sân trường nữ học. Và Hồng vừa mới bỏ nhà ra hôm trước thì hôm sau cái tin "Hồng chim trai", "Hồng chửa hoang" đã đi hết vòng thành phố Ninh Giang ! Ở đây các bà quý phái thuộc tầng lớp thượng lưu không biết làm gì để tiêu khiển thì giờ nhàn nhã của họ, nên họ có thể bỏ cả một ngày để khảo nhau, để đồn thổi về một cái tin bâng quơ nào đó mà họ săn được hoặc đọc được trên một tờ báo lá cải viết về Ninh Giang. Bị gia đình sỉ nhục, đánh đập, bị xã hội bêu riếu, Hồng có lúc ngẩn ngơ như một "cái xác không hồn", có lúc điên cuồng liều lĩnh. Nàng đã hai lần bỏ nhà ra đi với ý nghĩ "Thoát ly gia đình, dù hy sinh danh dự cũng cam. Huống hồ lại chỉ hy sinh danh dự cho người mình yêu !". Và khi nghe tin Lương phẫn uất, đâm ra chơi bời, say mê một vũ nữ, Hồng tuyệt vọng định nhảy xuống Hồ Tây tự vẫn. Nhưng cái ý định quyên sinh không dễ dàng thực hiện như các nhà tiểu thuyết lãng mạn đã tưởng tượng. Hồng trở về gia đình với cái ý định "quy thuận với dì ghẻ" để "sống một cuộc đời mới, một đời khác hẳn trước, một đời khoáng đạt, không thù, không ghét, không ghen, không tức ai". Nàng lại nhận thấy "khi nào mình tốt, tốt với khắp mọi người, với cả kẻ thù

thì mình sung sướng, thì mình bằng lòng mình, thì tự nhiên sự bình tĩnh sẽ thấm sâu vào trí não, vào tâm hồn mình". Ở cuối tác phẩm, Hồng đã biến thành *một nhân vật nữ cao thượng* thường thấy trong tác phẩm của Khái Hưng (Lan trong *Hồn bướm mơ tiên*, Mai trong *Nửa chừng xuân*). Thực chất Hồng đã rơi vào cái tâm lý mệt mỏi, cầu an và cách xử sự của nàng vừa mang màu sắc duy tâm, vừa mang màu sắc Phật giáo. Các nhà lãng mạn thường giải quyết những mâu thuẫn có thực ngoài cuộc đời bằng một lý do, một sự chuyển biến nội tâm mang màu sắc ảo tưởng, duy tâm. Điều đó đã diễn ra ở phần kết thúc *Hồn bướm mơ tiên* và *Nửa chừng xuân*. Đến đây nó lại được lặp lại : "Chi bằng không tìm thoát ly nữa mà cứ coi như mình đã thoát ly rồi. Nàng thường ví gia đình nàng với nơi ngục thất. Song những tù nhân có mấy người tự sát để thoát ly được đâu, kể cả tù nhân bị kết án chung thân ? Nàng nhớ một lần Nga đọc cho nàng nghe câu tư tưởng của một nhà hiền triết nào đó : "Có một linh hồn tự do thì dù sống trong ngục thất, sống trong địa ngục, mình vẫn coi như không bị giam hãm xiềng xích". Câu tư tưởng ấy trước kia nàng không lưu ý đến nhưng nay nàng thấy có một ý nghĩa rõ rệt và sâu xa". Ở đây có một chút nguỵ biện : chế độ nhà tù không thay đổi được lý tưởng cao đẹp của những người tù chính trị, không khuất phục được họ, nhưng họ không bao giờ đầu hàng, "quy thuận", sống "tốt với cả kẻ thù" như Hồng đã thực hiện. Mặc dầu nàng tỏ ra cao thượng đến phút hấp hối nhưng bà Phán vẫn tỏ ra thù địch với nàng. Và Hồng đã phải trả giá hành động tiêu cực của mình bằng cái chết đau đớn. "Phải chăng đó là hai tiếng : Thoát ly ?". *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân* kết thúc một cách ảo tưởng, duy tâm nhưng vẫn có chút dư vị lạc quan. Ở đây là một kết thúc bi kịch, chua xót, đúng như những cảnh ngộ ở đời. Phải chăng đây là một bước tiến của ngòi bút Khái Hưng trong những tác phẩm nghiêng về chủ nghĩa hiện thực : *Thừa tự, Thoát ly*.

(*Thoát ly* – Khái Hưng, NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1992)

TIÊU SƠN TRÁNG SĨ

Cuộc tranh luận về *Tiêu Sơn tráng sĩ* mới ngày nào đó mà thấm thoắt đã hơn ba chục năm trời ! Cuốn tiểu thuyết của Khái Hưng sở dĩ gây nên cuộc tranh luận là vì trong lần Nhà xuất bản Minh Đức in lại năm 1957, người viết lời giới thiệu đã đề cao lòng yêu nước của các đảng viên Tiêu Sơn trong việc phò Lê Chiêu Thống chống Tây Sơn : "Trong quãng đời ấy họ đã tận tuỵ hy sinh cho một lý tưởng : lòng yêu nước. Lòng yêu nước của họ đồng nhất với lòng yêu triều đại cũ và được coi là có chính nghĩa vì xuất phát từ cuộc khởi nghĩa Lam Sơn và mười năm kháng chiến chống quân Minh xâm lược. Lòng trung thành, chí khẳng khái, cái nhiệt tình và tinh thần dũng cảm của họ đáng mến phục biết chừng nào". Không phải lần đầu tiên người ta đề cao lòng yêu nước của các tráng sĩ, tôi trung của nhà Đại Lê. Lần tái bản năm 1951, Nhà xuất bản Thăng Long cũng đã ca ngợi "những tráng sĩ Tiêu Sơn đã nêu cao tấm gương tranh đấu, kiên quyết hy sinh cho lý tưởng để đánh đổ bạo quyền và áp bức. Tinh thần cương dũng của những tráng sĩ Tiêu Sơn có thể tượng trưng cho tinh thần bất khuất của dân tộc Việt Nam trong những cuộc khởi nghĩa qua lịch sử".

Sự thực lúc đảng Tiêu Sơn của Quang Ngọc, Phạm Thái, Nhị Nương hoành hành ở vùng Kinh Bắc thì vua Quang Trung đã băng hà, bấy giờ là triều Quang Toản và Thái sư Bùi Đắc Tuyên. Nhưng trong lời kêu gọi "khởi nghĩa phục thù cho nhà Lê" của đảng Tiêu Sơn đã có những lời lẽ thoá mạ một phong trào nông dân khởi nghĩa lớn nhất trong lịch sử dân tộc : "Nay anh em, cha con Tây Sơn ngu độn, bạo ngược, chẳng hiểu lẽ mệnh trời, chẳng nghĩ đến nghĩa vua tôi dám dấy quân phản loạn để đến nỗi hoàng đế phải phiêu lưu nơi đất khách gần mười năm nay. Than ôi ! Vua bị nhục, bầy tôi phải chết ! Nay vua ta bị nhục mà ta nỡ sống an nhàn được ru ?". Tờ hịch kêu gọi khởi nghĩa ghi niên hiệu Chiêu Thống

thứ mười hai chứ không chịu dùng niên hiệu Cảnh Thịnh nhà Nguyễn Tây Sơn ! Phạm Thái còn có lúc mượn lời một số nho sĩ phù Lê ở Kinh Bắc gọi Tây Sơn là "lũ thoán nghịch", là "một bọn giặc dị chủng ở phía Nam" ! Các đảng viên Tiêu Sơn còn chống lại chính sách văn hoá tiến bộ của nhà Tây Sơn không chịu thừa nhận một sự thực lịch sử là gần bốn trăm năm nhà Lê dựng nghiệp đế thì hai trăm năm chúa Trịnh đã tiếm quyền, vua Lê chỉ còn biết "chắp tay rủ áo" mà thôi. Mặt khác, khi Lê Chiêu Thống rước mười vạn quân Thanh vào giày xéo đất Thăng Long thì hắn đã lộ nguyên hình một "ông vua luồn cúi đê hèn" nhất "nước Nam ta từ khi có đế, có vương tới nay" (*Hoàng Lê nhất thống chí*). Không thể gọi những đảng viên Tiêu Sơn là những nhà yêu nước chân chính, cuộc khởi nghĩa của họ là "chính nghĩa" "tượng trưng cho tinh thần bất khuất của dân tộc Việt Nam" bởi vì họ đã bênh vực cho một triều đại thối nát đi ngược lại quyền lợi của dân tộc.

Vấn đề đặt ra là thái độ của Khái Hưng đối với đám "Lê thần nghĩa dũng" nói riêng và đối với lịch sử nói chung như thế nào ? Có thể nói khi viết *Tiêu Sơn tráng sĩ* Khái Hưng đã dựa vào *Hoàng Lê nhất thống chí* của Ngô gia văn phái và dựa vào cuộc đời Phạm Thái, tác giả *Sơ kính tân trang*. Khái Hưng đã căn cứ hoàn toàn vào *Hoàng Lê nhất thống chí* để viết về những ngày cuối cùng của cuộc đời những "bề tôi trung nghĩa" với nhà Lê như Thượng thư Bộ Binh Nguyễn Đình Giản, Trấn thủ Kinh Bắc Trần Quang Châu, Trạch trung hầu Phạm Đại, Thiêm thư khu mật viện sự Lê Ban, những người cha của các đảng viên Tiêu Sơn như Nhị Nương, Quang Ngọc, Phạm Thái, Lê Báo,... Riêng đối với cuộc đời và tính cách của thế hệ trẻ trong đảng Tiêu Sơn thì chủ yếu là do Khái Hưng hư cấu, sáng tạo nên, căn cứ một phần vào các sự kiện và cái không khí xã hội trong *Hoàng Lê nhất thống chí* và *Sơ kính tân trang*. Điều đáng phê phán là Khái Hưng vẫn giữ nguyên quan điểm phong kiến chính thống tôn phò nhà Lê của các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí*. Cho nên Khái Hưng đã nâng niu và lý tưởng hoá những nhân vật trẻ tuổi của mình trong đảng Tiêu Sơn. Tác giả không đề cao họ thì không có ngòi bút vung lên sảng khoái đến như thế, không tô vẽ cho họ thành những người anh hùng lý tưởng đẹp như thế. Tuy nhiên, vấn đề

không chỉ đơn giản như vậy. Sự chiến thắng của chủ nghĩa hiện thực, nói theo Engels, đã giúp cho các tác giả *Hoàng Lê nhất thống chí* "nhìn thấy sự diệt vong không thể tránh khỏi được của những người quý tộc thân yêu" và dựng lên những hình ảnh tuyệt đẹp về Nguyễn Huệ, ca ngợi "Bắc Bình Vương là một anh hùng hào kiệt dũng mãnh và có tài cầm quân". *Tiêu Sơn tráng sĩ* dựa vào *Hoàng Lê nhất thống chí* nên tuy tác giả lý tưởng hoá một lớp tráng sĩ phò Lê nhưng vẫn không giấu nổi sự thực đau đớn là Lê Chiêu Thống đã bị người ta khinh bỉ, thương hại, "vận nhà Lê đến lúc cùng rồi" ! Đem chuyện vua Lê ra nói với một số nho sĩ, "họ chẳng hề cảm động... Vua Lê, cái ông bụt mục, cái ông tượng nát ấy, họ có kể chi". Những nghĩa quân nhà Lê đã "mộ tiếng anh hùng" của Quang Trung thì đem lòng "khinh bỉ Chiêu Thống đi rước quân ngoại xâm về giày xéo người đồng bang". Còn những đảng viên Tiêu Sơn hãy còn tỉnh táo như Trịnh Đán (con Trịnh Bồng) thì lấy bài học nhục nhã của Lê Chiêu Thống ra để răn đe những kẻ nào mưu toan chuyện cầu viện phong kiến Trung Quốc hoặc liên minh với Nguyễn Ánh đánh Tây Sơn : "Không có lòng yêu nước thương dân mà chỉ nghĩ đến quyền lợi của một mình mình, của một đảng mình thời dẫu có lên làm vua chúa nữa cũng chẳng ra gì, huống chi nhiều khi còn phạm thêm cái tội rước voi về giày mồ".

Công bằng mà nói, những đảng viên Tiêu Sơn như Phạm Thái, Trịnh Đán cũng có tinh thần dân tộc khi họ lên án triều Mãn Thanh làm nhục nhà Lê, khi họ vạch trần âm mưu xâm lược của bọn phong kiến Trung Quốc như nhà Minh, nhà Thanh "miệng nói là cứu giúp nhưng kỳ thực chỉ cốt chiếm cứ nước Nam mà thôi". Họ cũng tự nhận mình là người yêu nước, nhưng họ đồng nhất trung quân với ái quốc và chính do cái quan niệm trung quân mù quáng đó mà họ không thấy hết cái thối nát của Lê Chiêu Thống và không nhận ra được cái đại nghĩa của cuộc khởi nghĩa Tây Sơn và tầm vóc vĩ đại của vị anh hùng dân tộc Nguyễn Huệ.

*

* *

Giá trị hiện thực của một cuốn tiểu thuyết lịch sử là ở chỗ nó dựng lại trung thành một thời đại quá khứ xa xưa và làm sống lại những nhân vật lịch sử một cách sinh động. Như vậy tiểu thuyết và kịch lịch sử đòi hỏi nhà văn phải có một quá trình nghiên cứu lịch sử công phu và nghiêm túc. A. Tônxtôi, tác giả *Pie đệ Nhất* đã khẳng định rằng "bộ tiểu thuyết của tôi chính xác như một tác phẩm nghiên cứu lịch sử và đó chính là sức mạnh của nó". Chắc chắn đó cũng là quan điểm của Gustave Flaubert khi viết cuốn tiểu thuyết lịch sử *Salambo*, L. Tônxtôi khi viết bộ sử thi *Chiến tranh và hoà bình*.

Nhưng các nhà văn lãng mạn lại có một quan niệm rất khác đối với lịch sử so với các nhà văn hiện thực. Dường như họ đồng tình với quan niệm của Alexandre Dumas : "Lịch sử đối với tôi là gì ? Nó chỉ là một cái đinh để treo các bức hoạ của tôi mà thôi". Tất nhiên, không phải nhà tiểu thuyết lãng mạn nào cũng xuyên tạc lịch sử nhưng dường như họ không đặt vấn đề phải phản ánh trung thành một thời kỳ lịch sử, phải đánh giá đúng vị trí của các nhân vật lịch sử. Họ thường lãng mạn hoá các nhân vật lịch sử và mượn các nhân vật này để nói một cách trực tiếp hoặc bóng gió xa xôi những vấn đề của hiện tại.

Nhà thơ Phan Khắc Khoan đã biến các nhân vật lịch sử của mình (Phạm Thái – Quỳnh Như ; Trần Cảnh – Lý Chiêu Hoàng) thành những nhân vật lãng mạn si tình của thời kỳ trước Cách mạng tháng Tám. Và ta nghe lời nói của người cung nữ Đan Thiềm : "Đôi mắt thâm quầng này là do những lúc thức khi người ngủ, khóc khi người cười, thương khi người ghét" có hơi thở của những nhân vật lãng mạn thời kỳ sau năm 1940. Khi Nguyễn Huy Tưởng viết : "Cầm bút chẳng qua cùng một bệnh với Đan Thiềm" thì nhân vật người cung nữ này cũng như kiến trúc sư Vũ Như Tô, suy cho đến cùng cũng chỉ là Nguyễn Huy Tưởng mà thôi. Khó có thể tìm thấy nguyên hình xã hội trực tiếp của các nhân vật như Childe Harold của Byron, Schlemihl của Chamisso, Vũ Như Tô của Nguyễn Huy Tưởng. Những nhân vật trong chủ nghĩa lãng mạn thường không phải ai khác chính là cái thế giới tâm hồn của nghệ sĩ. Nhân vật thường khi bị biến thành cái loa phát ngôn cho những suy nghĩ, những cảm xúc chủ quan của tác giả, biến thành một thứ "chân dung tác giả"

(Biêlinxki). Vì vậy ta có thể nói rằng cái kiểu thoát ly một cách say mê trong hành động để mà hành động, cái tâm lý chán chường, thất bại chủ nghĩa của Quang Ngọc, Phạm Thái, Nhị Nương (trong *Tiêu Sơn tráng sĩ*) của Dũng, Thái, Trúc (trong *Đôi bạn*) chính là phản ánh tâm trạng của Khái Hưng, Nhất Linh, đồng thời cũng là tâm trạng của lớp đàn em những người tiểu tư sản trí thức đã đi theo Nguyễn Thái Học, Ký Con, Đoàn Trần Nghiệp và đã thất bại ở Yên Bái, Lâm Thao.

Đọc *Tiêu Sơn tráng sĩ* chúng ta lại nhớ đến *Cinq Mars* của Alfred de Vigny. Vigny đề cao hành động của tầng lớp phong kiến suy tàn chống lại chế độ quân chủ chuyên chế tập trung của Richilieu. Lúc ấy dưới thời Louis XIII, Richilieu đại diện cho những quan hệ tư sản đang lên, dưới hình thức quân chủ chuyên chế. Tuy ở hai phương trời cách nhau hàng vạn dặm, hai tác phẩm lãng mạn đều giống nhau ở chỗ đề cao những con người đi ngược dòng lịch sử ! Tuy nhiên điều Khái Hưng quan tâm nhất có lẽ không phải ở chỗ các đảng viên Tiêu Sơn giương cao ngọn cờ phò Lê Chiêu Thống chống Tây Sơn mà là ở sức hấp dẫn của những người anh hùng chiến bại. Các nhà văn lãng mạn tôn thờ lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" nên họ đối lập cái Đẹp với cái Hữu ích, cái Đẹp với tính mục đích. Cho nên người anh hùng phải chiến bại, tình yêu phải đổ vỡ, tan tác, chia ly mới là đẹp. Không phải ngẫu nhiên mà các nhà lãng mạn Việt Nam tập trung viết về Kinh Kha, Hạng Vũ, Phan Bội Châu,... những anh hùng chiến bại trong lịch sử. Dưới ngòi bút phóng đại và lý tưởng hoá của Khái Hưng, các nhân vật Phạm Thái, Quang Ngọc, Nhị Nương đều biến thành những anh hùng của một thời kỳ lịch sử. Mỗi anh hùng trong tác phẩm có một tính cách riêng, toả ra một sức hấp dẫn riêng, Quang Ngọc là "một khách chinh phu niên thiếu lang thang trên con đường gió bụi. Một buổi chiều, tâm hồn ngây ngất, chàng thiếu niên bỏ lỏng dây cương mặc ngựa theo con đương hẻm, cỏ rậm, muốn mang đi đâu tuỳ ý. Chàng đưa cặp mắt mệt mỏi nhìn sắc trời tà ửng đỏ mà đoái tưởng lại thời oanh liệt theo cha tung hoành trong hai trấn Đông, Bắc". Quang Ngọc đã thành đảng trưởng đảng Tiêu Sơn, một vị "minh chủ" đầy mưu trí, dũng cảm và kiên nghị. Cuộc đời sôi nổi đầy sóng gió của Phạm Thái là cuộc đời của một tráng sĩ mang lý tưởng và hoài bão của một vị "anh hùng cứu quốc". Thời kỳ còn làm quân sư cho

Nguyễn Đoàn chống lại triều đình Quang Toản, "chàng cưỡi con ngựa tía phi trong đám giáo, gươm, tên đạn ; coi cái chết tựa như lông hồng. Cái chí nguyện bình sinh của chàng là được da ngựa bọc thây chôn trên cồn cát trắng". Hành tung của Phạm Thái lúc ẩn lúc hiện, đầy quyến rũ. Trong con mắt ngưỡng mộ, thương yêu của Quỳnh Như, Phạm Thái là người mang "cái thân thế kỳ dị bí mật", còn kẻ thù thì xem chàng như "một người quấy nước chọc trời bấy lâu nay, xuất quỷ nhập thần chẳng còn ai dò ra tung tích". Nhưng Phạm Thái không chỉ là người anh hùng, chàng còn mang phong thái của người nghệ sĩ, một khách tình si của cái Đẹp. Bên cạnh Quang Ngọc, Phạm Thái, Đào Phùng, Lê Báo, là những trang "anh hùng hảo hán" đời nay. Còn Nhị Nương là một "giang hồ nữ hiệp" lúc đóng vai công tử huyện Đông Ngàn, một thanh gươm, một yên ngựa hoạt động ở hai trấn Lạng Sơn, Kinh Bắc, lúc đóng vai cô hàng trầu nước hóm hỉnh, duyên dáng, xui kẻ sĩ phá trường thi Bắc thành, lúc đóng vai một ông thầy tướng số người Tàu để hoạt động tình báo cho đảng.

Tất cả đám Lê thần hiệp sĩ này đều lao vào hành động, say mê trong hành động, coi hành động là lẽ sống cao cả nhất của cuộc đời mình. Có thể nói họ là đồ đệ của cái triết lý hành động để mà hành động của André Gide. Quang Ngọc cho đến tận ngày đảng Tiêu Sơn đã tan vỡ, vẫn còn tâm sự với Nhị Nương : "Hành động là phận sự của chúng ta. Không hành động thì đời chúng ta không còn có nghĩa gì nữa, phải không hiền hữu ?" Và khi Hoàng Phi khuyên Phạm Thái là vận nhà Lê đã hết rồi, "đừng hành động nữa mà mất công vô ích" thì Phạm Thái trả lời : – "Tâu lệnh bà, đời tráng sĩ chỉ có một nghĩa là hành động. Còn sự thành bại cùng sự sống chết, không nên để trí nghĩ quá".

Hành động mà không cần đến kết quả, thậm chí không cần định hướng, bởi vì hành động đối với họ cũng là một cách thoát ly.

Khi đám tráng sĩ "Lê thần nghĩa dũng" vừa múa gươm vừa hát :

Ta tráng sĩ hề ! Gặp thời loạn lạc
Như cá gặp nước hề ! Ta vẫy vùng
Với lòng dũng cảm hề ! Với chí lớn
Ta xông xáo hề ! Trong đám mông lung.

thì ta đã trông thấy trước ngày thất bại của họ, vì họ hành động không có mục đích, không rõ bạn thù, trước mắt là một "đám mông lung", ai chính nghĩa, ai phi nghĩa không cần biết ! Tuy hết sức ca ngợi và lý tưởng hoá những đảng viên Tiêu Sơn nhưng Khái Hưng vẫn phải thừa nhận sự thất bại đau đớn, ngậm ngùi của họ. Vì đi ngược lại cái xu thế tiến bộ của lịch sử nên tất cả những trung thần nhà Lê đều rơi vào tình trạng bế tắc "đành chịu khoanh tay phục tùng thiên mệnh". Một số trong bọn họ biến thành những hủ nho, mê tín thiên văn địa lý (Tiến sĩ Phạm Quảng Văn, Bảo giám thiền sư), số khác biến thành những cuồng sĩ, gàn dở, nát rượu (Phạm Lư, Tiến sĩ Trần Lý). Còn những đảng viên có chí khí thì tan tác mỗi người một nơi sau khi chùa Tiêu Sơn bị khám xét, tửu lâu Bạch Phượng ở Bắc thành phải đóng cửa, Trịnh Thực bị hành hình ở Kinh Bắc, Đào Phùng bị bắt giải về Phú Xuân, Lê Báo đã biến thành một vị chân tu ở chùa Yên Tử, trấn Hải Dương. Phạm Thái, cựu quân sư của Nguyễn Đoàn, phó đảng trưởng kiêm quân sư của đảng Tiêu Sơn, người đã bao phen xông pha trong rừng gươm giáo nay chỉ còn là một kẻ tầm thường, thất vọng vì tình ái. Người anh hùng đó đã bỏ Đảng đi biệt tích, chỉ lẻn về Thanh Nê có hai lần, một lần đọc bài Khốc văn, một lần để nghêu ngao hát bài triệu linh bên mồ người mệnh bạc ! Kẻ chán đời đó ngày ngày một bầu rượu, một túi thơ, đi câu cá dọc bờ sông Đáy. Tác phẩm kết thúc bằng cái giọng khoa trương của một nhân vật lãng mạn thoát ly, một khách tình si tuyệt vọng :

– " Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy một hồ rượu".

"Ha ha ! Chí lớn trong thiên hạ không đựng đầy hai con mắt mỹ nhân"...

Không phải ngẫu nhiên mà Phạm Thái đã trở thành nhân vật trung tâm trong tiểu thuyết của Khái Hưng và kịch thơ của Phan Khắc Khoan. Bởi vì Phạm Thái là một nhân vật đã để lại dấu ấn trong lịch sử văn học, là người đã viết *Văn tế Trương Quỳnh Như, Chiến "Tụng Tây Hồ phú"* (năm 1800). Nhưng lý do chính là vì Phạm Thái vừa mang giấc mộng anh hùng lại vừa có cái phong thái của một nghệ sĩ, vừa là khách chinh phu lại vừa là khách tình si. Nhân vật lãng mạn này phù hợp với tâm trạng một lớp thanh niên sau khi cuộc khởi nghĩa của Việt Nam Quốc dân đảng

bị tan vỡ. Không làm được anh hùng ngoài cuộc đời thì người ta làm anh hùng trong mộng tưởng. Âu cũng là một lối thoát. Cho nên những khách chinh phu như Quang Ngọc, Phạm Thái không phải là không có sức hấp dẫn đối với tầng lớp trí thức tư sản và tiểu tư sản thành thị trong một thời kỳ lịch sử nhất định. Họ "tìm thấy trong chủ nghĩa lãng mạn một tiếng thở dài chống chế độ thuộc địa" (Trường Chinh). Điều đáng chú ý là thái độ của Khái Hưng, đối với Phạm Thái, lúc người "anh hùng cứu quốc" này đã biến thành một khách tình si tuyệt vọng. Trong lịch sử ta lên án Phạm Thái lúc ông viết *Chiến "Tụng Tây Hồ phú"*, nhưng ta lại khẳng định giá trị của *Sơ kính tân trang* vì tác giả của nó đã nhập thân vào một trào lưu tiến bộ, trào lưu đòi giải phóng tình cảm, đòi cho con người được sống tự do phóng khoáng, ngoài khuôn khổ của lễ giáo phong kiến. Nhưng trong *Tiêu Sơn tráng sĩ* thì mối tình Phạm Thái – Quỳnh Như cùng câu chuyện *Sơ kính tân trang* lại mang một ý vị tiêu cực, thoát ly. Ta cảm thấy nhiều âm hưởng phê phán khi Khái Hưng nói về những "kẻ anh hùng đã bắt đầu thoái chí". "Họ quên việc lớn trong chén rượu nồng hay trong lòng một thiếu nữ. Trời ơi ! Cái tuổi ngoài hai mươi, hăng hái thì hăng hái thực, nhưng đã lúc nguội lạnh thì nguội lạnh hơn tro tàn". Truyện *Sơ kính tân trang* "mãi mãi răn bảo những bậc anh hùng ái quốc chớ nên lạm bước vào vòng tình ái... Ái tình sẽ chiếm lấy tâm hồn ta, không nhường cho việc lớn ta đang theo đuổi một chỗ cỏn con". Đây là lời phê phán Phạm Thái hay lời nhắc nhủ một lớp thanh niên đã tham gia một cách bồng bột phong trào Việt Nam Quốc dân đảng rồi bây giờ thoái chí, chìm đắm vào tình yêu và hưởng thụ trong những ngày thoái trào ?

Tiêu Sơn tráng sĩ là một cuốn tiểu thuyết lịch sử nhưng rõ ràng đã ấp ủ nhiều tâm sự của con người hiện đại. Cuốn tiểu thuyết này hấp dẫn người đọc bằng một "cốt truyện phiêu lưu" với những nhân vật "anh hùng hiệp nghĩa". Tác phẩm còn thu hút chúng ta bằng cái phong vị đậm đà của đất nước quê hương và hình ảnh những con người Việt Nam đáng yêu, thông minh và giàu nghĩa khí của một thời kỳ lịch sử.

Trong quá trình sáng tác của Khái Hưng thì *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân, Tiêu Sơn tráng sĩ,...* thuộc thời kỳ thứ nhất, thời kỳ của

những chuyện tình lãng mạn mơ mộng và trong sáng, chuyện đấu tranh cho hạnh phúc lứa đôi chống lại sự ràng buộc của lễ giáo phong kiến, chuyện những người khách chinh phu say sưa trong cái triết lý hành động để hành động,... Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, yếu tố hiện thực tăng lên một cách rõ rệt trong một số tiểu thuyết như *Gia đình, Thoát ly, Thừa tự*,... Từ Chiến tranh thế giới thứ hai, Khái Hưng tham gia những đảng phái chính trị thân Nhật (Đại Việt dân chính) hoặc chống lại chính quyền cách mạng (Việt Nam Quốc dân đảng). Một số tác phẩm của Khái Hưng trong thời kỳ này đã ít nhiều mang màu sắc suy đồi (*Thanh Đức*) hoặc phản động về chính trị (*Xiềng xích*). Một khi nhà văn đã sa sút về chính trị thì trong tác phẩm người ta đề cao triết lý hưởng thụ và tôn giáo khoái lạc của Anatole France, chủ nghĩa vô luân của André Gide, triết lý sức mạnh của Nietzsche và các thứ tư tưởng định mệnh, duy tâm, phản khoa học (*Thanh Đức*) cũng là điều dễ hiểu. Chúng ta chỉ chấp nhận "những nhân tố yêu nước và tiến bộ" trong các tác phẩm ở những thời kỳ mà Khái Hưng còn đóng vai một nhà văn cấp tiến, đấu tranh đòi giải phóng cá nhân chống lại đại gia đình phong kiến hoặc ôm ấp những khát vọng cải cách xã hội theo khuynh hướng dân tộc tư sản.

(*Tiêu Sơn tráng sĩ* – Khái Hưng,
NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1988)

TRỐNG MÁI

Trống mái là câu chuyện tình lãng mạn giữa Hiền, một cô gái Âu hoá "vui vẻ trẻ trung" của Hà thành hoa lệ với một chàng ngư dân đẹp trai, có tấm thân nở nang, vạm vỡ cân đối. Hiền dường như kinh ngạc khi thấy Vọi hiện ra trên bờ biển Sầm Sơn như "một nhà lực sĩ cường tráng, mỹ lệ, như một pho tượng cổ Hy Lạp" với những đường nét "nhịp nhàng, cân đối của một tấm thân thể hoàn toàn". Vọi là một người đẹp "kiểu mẫu", dưới con mắt của "nhà hội hoạ, nhà điêu khắc, nhà thể thao", Hiền là một cô gái mới mê âm nhạc, thể thao và chăm lo tập luyện để có một vẻ đẹp thân thể. Trên bãi biển Sầm Sơn, Hiền nổi bật hẳn lên với "bộ áo tắm màu xanh non, rất ngắn, để hở cặp đùi hồng hào, cái ngực trắng bóng và cái lưng lẫn những bắp thịt". Buổi sáng tập chạy trên bãi biển "những vạt áo và ống quần lụa màu cốm non, gió thổi ép vào thân thể làm nổi hẳn bộ ngực nở và hai cái đùi tròn của Hiền. Hai dải khăn choàng mỏng như mạng nhện giữ cho tóc vấn trần khỏi sổ, bay lượn như hai làn khói nhạt".

Hai con người mang vẻ đẹp thân thể đó mê đắm lẫn nhau, không có gì là khó hiểu. Hơn nữa, Hiền lại là một cô gái mơ mộng và lãng mạn, Hiền thích những chuyện phiêu lưu, những chuyện khác thường mà các cô gái khác không dám làm, thậm chí không dám nghĩ tới. Nàng thích được ngủ trên chiếc mảng bông bềnh những đêm trăng sao trên mặt biển, thích được "chung sống với một chàng An Tiêm hay Lỗ Bình Sơn ở một nơi hoang đảo". Giữa nơi biển trời bao la, sóng tung bọt trắng xoá đầu mỏm đá, Hiền thấy Vọi hiện ra "lẫm liệt, uy nghi", "nàng như thấy hiện ra một cuộc tương lai sung sướng, đầy đủ cả về hai phương diện tinh thần và vật chất". *Trống mái* ra đời vào năm 1936, thời kỳ Mặt trận Dân chủ nên cô Hiền cũng mang những tư tưởng bình dân, không phân biệt đẳng cấp : "Tại sao ta lại không thể là vợ anh Vọi được ? Anh Vọi

Nổi bật hẳn lên giữa cái thiên nhiên sóng nước Sầm Sơn, Vọi là một mẫu người đẹp, một chàng trai được nhiều cô gái quê trêu ghẹo, săn đuổi. Nhưng giữa Vọi và Hiền có một khoảng cách khá xa. Hiền là một cô gái của văn minh thành thị, hơn nữa, một cô gái của phong trào Âu hoá, "vui vẻ trẻ trung". Còn Vọi là một tâm hồn chất phác, giản dị, sống giữa thiên nhiên, "một pho tượng thiên nhiên", xa lạ với cái "thành phố ăn chơi, đầy những bậc phong lưu đài các". Vọi lớn lên một cách hồn nhiên trong khoang thuyền biển, trên chiếc mảng ngoài khơi và nếu không có các thứ cá để phân biệt thì chàng cũng chẳng để ý đến sự thay đổi của bốn mùa...

Đã có người so sánh Vọi với anh chàng Tarzan, người rừng trở về với một tâm hồn hoang sơ và còn thơ trẻ, ngơ ngác với nền văn minh thành thị. Tất nhiên, mọi sự so sánh đều khập khiễng nhưng quả là trong tâm hồn Vọi còn những nét hoang dại, nguyên thuỷ. Vọi xa lạ từ chiếc may ô tắm biển đến bót xà phòng đánh răng, chiếc máy ảnh,... Tuy nhiên, con người chất phác, hồn nhiên đó đã nhiều lúc bị Khái Hưng lãng mạn hoá. Làm sao một chàng ngư dân không biết chữ, thấy cô gái thành thị đánh răng, tưởng là nàng "nhuộm răng trắng", thế mà lúc đi chơi với nàng trên bãi biển một đêm trăng lại có thể nói được một câu tình tứ như chàng thi sĩ : " – Thưa cô, bàn chân đặt lên cát ướt sáng loáng như bạc", và khi Hiền về Hà Nội thì Vọi đi lang thang trên bãi biển Sầm Sơn như một kẻ mất hồn. Chỉ cần một chiếc lá lộc vừng rơi vào lòng Vọi đã làm cho anh chàng si tình nhớ lại bao nhiêu là kỷ niệm đẹp đẽ : "Vân vê chiếc lá trong tay, bỗng Vọi kinh hoàng kêu lên :

– Trời ơi ! Cô Hiền !

Màu chiếc lá rụng đỏ sẫm như màu vỏ sò vừa nhắc chàng nhớ tới bộ áo tắm Hiền thường mặc. Tất cả cái thời kỳ tắm biển lại hiện ra rõ rệt. Rồi lần lượt rõ dần mãi ra những cảnh hoạt động êm đềm : cảnh bơi thi với cô Hiền, cảnh đẩy mảng cho cô Hiền tắm, cảnh đứng nói chuyện với cô Hiền ở bãi Lãn, khe Thở, trên hòn Trống Mái,...".

Anh chàng si tình lại còn nhờ người bày vẽ cho để khắc lên khắp hòn Trống Mái hai chữ "V, H" lồng vào nhau hoặc bằng sơn trắng hoặc đục sâu vào đá, có khi viết lên vách tường nhà bằng gạch non.

TRỐNG MÁI

Trống mái là câu chuyện tình lãng mạn giữa Hiền, một cô gái Âu hoá "vui vẻ trẻ trung" của Hà thành hoa lệ với một chàng ngư dân đẹp trai, có tấm thân nở nang, vạm vỡ cân đối. Hiền dường như kinh ngạc khi thấy Vọi hiện ra trên bờ biển Sầm Sơn như "một nhà lực sĩ cường tráng, mỹ lệ, như một pho tượng cổ Hy Lạp" với những đường nét "nhịp nhàng, cân đối của một tấm thân thể hoàn toàn". Vọi là một người đẹp "kiểu mẫu", dưới con mắt của "nhà hội hoạ, nhà điêu khắc, nhà thể thao", Hiền là một cô gái mới mê âm nhạc, thể thao và chăm lo tập luyện để có một vẻ đẹp thân thể. Trên bãi biển Sầm Sơn, Hiền nổi bật hẳn lên với "bộ áo tắm màu xanh non, rất ngắn, để hở cặp đùi hồng hào, cái ngực trắng bóng và cái lưng lần những bắp thịt". Buổi sáng tập chạy trên bãi biển "những vạt áo và ống quần lụa màu cốm non, gió thổi ép vào thân thể làm nổi hẳn bộ ngực nở và hai cái đùi tròn của Hiền. Hai dải khăn choàng mỏng như mạng nhện giữ cho tóc vấn trần khỏi sổ, bay lượn như hai làn khói nhạt".

Hai con người mang vẻ đẹp thân thể đó mê đắm lẫn nhau, không có gì là khó hiểu. Hơn nữa, Hiền lại là một cô gái mơ mộng và lãng mạn, Hiền thích những chuyện phiêu lưu, những chuyện khác thường mà các cô gái khác không dám làm, thậm chí không dám nghĩ tới. Nàng thích được ngủ trên chiếc mảng bồng bềnh những đêm trăng sao trên mặt biển, thích được "chung sống với một chàng An Tiêm hay Lỗ Bình Sơn ở một nơi hoang đảo". Giữa nơi biển trời bao la, sóng tung bọt trắng xoá đầu mỏm đá, Hiền thấy Vọi hiện ra "lẫm liệt, uy nghi", "nàng như thấy hiện ra một cuộc tương lai sung sướng, đầy đủ cả về hai phương diện tinh thần và vật chất". *Trống mái* ra đời vào năm 1936, thời kỳ Mặt trận Dân chủ nên cô Hiền cũng mang những tư tưởng bình dân, không phân biệt đẳng cấp : "Tại sao ta lại không thể là vợ anh Vọi được ? Anh Vọi

và ta đều không thuộc đẳng cấp nào cả, vì đã không chia đẳng cấp thì còn làm gì có đẳng cấp". Do tính cách của Hiền như thế, nên trong một lúc tình cảm bồng bột và hưng phấn, Hiền đã buột ra một lời đề nghị yêu đương : "Giá tôi lấy anh, rồi chúng ta làm nhà ở bãi Lãn này cùng nhau chuyên nghề chài lưới thì anh có bằng lòng không ?".

Cặp trai gái đã đi chơi với nhau trong rừng thông, ngoài bãi biển những đêm trăng đẹp, những buổi bình minh trong lành. Hiền đã cho Vọi mượn áo may ô, rồi cùng chở mảng ra khơi, tắm chung với nhau giữa cảnh trời nước mênh mông. Lại có hôm đi chơi núi, cùng uống chung với nhau một quả dừa nước. "Trong đời Vọi, thật không một lần nào Vọi được uống một thứ nước dừa ngọt và dịu như thế, phảng phất lẫn mùi thơm hơi thở và mùi phấn hồng bôi môi...". Mối tình lãng mạn của đôi trai gái được tắm trong một thiên nhiên trữ tình thơ mộng. Khái Hưng đã dẫn ta đi thăm xóm Sơn, xóm Trường Lệ, chùa Sầm Sơn, núi Người Nằm hay núi Cô Con Gái, núi Đầu Câu hay còn gọi là núi Con Voi... Với con mắt của một hoạ sĩ, nhà văn lãng mạn đã vẽ nên những bức tranh giàu cảm xúc, đường nét, màu sắc và âm thanh. Miêu tả thiên nhiên, khám phá những vẻ đẹp tinh tế, bí ẩn của thiên nhiên, vốn là biệt tài của những nhà văn lãng mạn. Đây là cảnh Sầm Sơn một đêm trăng mơ màng, huyền ảo : "Một đám mây đen viền vàng vừa che khuất mặt trăng. Rặng phi lao ngăn bãi cát với những ruộng lúa xóm Sơn, lờ mờ in lên nền trời xám nhạt, để lộ ở khoảng giữa những thân cây thưa lá, một làn nước biển lấp lánh gợn vàng lăn tăn chạy đuổi nhau... Trăng vừa từ trong đám mây đen ló ra, gieo ánh vàng lóng lánh xuống mặt biển, ngoài bãi Khe Thở, ở khoảng giữa hòn Buồm và núi Gầu cao. Bóng hòn Trống in xuống tảng đá bệ và gối lên đầu hòn Mái". Và đây là cảnh bình minh của Sầm Sơn với các gam màu đậm, nhạt, tươi, thắm diệu kỳ của thiên nhiên : "Hôm sau, khi Hiền ra biển thì mặt trời vừa mọc và ẩn sau đám mây giải ngang trên làn nước đủ màu, từ màu lam sẫm, lam nhạt ngoài xa cho đến các màu hồng, màu vàng ở gần bờ. Trên nền trời sắc màu da cam chói lọi những vạch đỏ thắm xoè ra như bộ nan quạt làm bằng ngọc lựu". *Trống Mái* làm ta nhớ lại những kỷ niệm đẹp một vùng trời biển Sầm Sơn cũng như các tác phẩm lãng mạn đã làm ta yêu hơn những vùng quê hương khác của đất nước.

Nổi bật hẳn lên giữa cái thiên nhiên sóng nước Sầm Sơn, Vọi là một mẫu người đẹp, một chàng trai được nhiều cô gái quê trêu ghẹo, săn đuổi. Nhưng giữa Vọi và Hiền có một khoảng cách khá xa. Hiền là một cô gái của văn minh thành thị, hơn nữa, một cô gái của phong trào Âu hoá, "vui vẻ trẻ trung". Còn Vọi là một tâm hồn chất phác, giản dị, sống giữa thiên nhiên, "một pho tượng thiên nhiên", xa lạ với cái "thành phố ăn chơi, đầy những bậc phong lưu đài các". Vọi lớn lên một cách hồn nhiên trong khoang thuyền biển, trên chiếc mảng ngoài khơi và nếu không có các thứ cá để phân biệt thì chàng cũng chẳng để ý đến sự thay đổi của bốn mùa...

Đã có người so sánh Vọi với anh chàng Tarzan, người rừng trở về với một tâm hồn hoang sơ và còn thơ trẻ, ngơ ngác với nền văn minh thành thị. Tất nhiên, mọi sự so sánh đều khập khiễng nhưng quả là trong tâm hồn Vọi còn những nét hoang dại, nguyên thuỷ. Vọi xa lạ từ chiếc may ô tắm biển đến bót xà phòng đánh răng, chiếc máy ảnh,... Tuy nhiên, con người chất phác, hồn nhiên đó đã nhiều lúc bị Khái Hưng lãng mạn hoá. Làm sao một chàng ngư dân không biết chữ, thấy cô gái thành thị đánh răng, tưởng là nàng "nhuộm răng trắng", thế mà lúc đi chơi với nàng trên bãi biển một đêm trăng lại có thể nói được một câu tình tứ như chàng thi sĩ : " – Thưa cô, bàn chân đặt lên cát ướt sáng loáng như bạc", và khi Hiền về Hà Nội thì Vọi đi lang thang trên bãi biển Sầm Sơn như một kẻ mất hồn. Chỉ cần một chiếc lá lộc vừng rơi vào lòng Vọi đã làm cho anh chàng si tình nhớ lại bao nhiêu là kỷ niệm đẹp đẽ : "Vân vê chiếc lá trong tay, bỗng Vọi kinh hoàng kêu lên :

– Trời ơi ! Cô Hiền !

Màu chiếc lá rụng đỏ sẫm như màu vỏ sò vừa nhắc chàng nhớ tới bộ áo tắm Hiền thường mặc. Tất cả cái thời kỳ tắm biển lại hiện ra rõ rệt. Rồi lần lượt rõ dần mãi ra những cảnh hoạt động êm đềm : cảnh bơi thi với cô Hiền, cảnh đẩy mảng cho cô Hiền tắm, cảnh đứng nói chuyện với cô Hiền ở bãi Lãn, khe Thờ, trên hòn Trống Mái,...".

Anh chàng si tình lại còn nhờ người bày vẽ cho để khắc lên khắp hòn Trống Mái hai chữ "V, H" lồng vào nhau hoặc bằng sơn trắng hoặc đục sâu vào đá, có khi viết lên vách tường nhà bằng gạch non.

Sự xa cách giữa lối sống văn minh thành thị và lối sống hoà vào thiên nhiên, giản dị đến mức gần như hoang dã là nguyên nhân gây nên sự đổ vỡ của mối tình lãng mạn vẩn vơ, bồng bột chốc lát giữa cô gái thành thị "vui vẻ, trẻ trung" và anh chàng ngư dân thật thà chất phác.

"Nàng nhận thấy Vọi đứng riêng ra một xã hội khác hẳn với cái xã hội nàng đương sống, cái xã hội chỉ nghĩ đến dùng tri thức để che đậy một tâm hồn có khi xấu xa, đê hèn". Cái xã hội quý tộc thượng lưu đó đã không chấp nhận Vọi, thậm chí chế giễu chàng. "Một người nhà quê đi chân không, đầu chụp cái khăn lượt cũ, mình mặc cái áo lương dài, rụt rè tiến vào phòng ngơ ngác, sợ hãi, nhìn quanh". Tiệc trà, toàn là những sinh viên trường luật, trường thuốc vận âu phục sang trọng và những cô gái mặc Lemur duyên dáng, rực rỡ. Người ta nói tiếng Pháp với nhau, gọi Vọi là "con khỉ độc thuần phục của cô Hiền" và cười phá lên chế giễu. "Ra tới cổng, chàng còn nghe rõ tiếng cười mỉa mai đuổi theo, mà trong đó có lẫn cả tiếng cười của Hiền".

Chúng ta không kết luận như trước đây là Khái Hưng có dụng tâm chế giễu người lao động. Ngay sau buổi tiệc trà, Hiền đã ân hận rằng "bạn nàng và nàng là một lũ tàn ác đã đem một trái tim ngây thơ, thành thực ra làm trò đùa".

Và ở nhiều chỗ, Khái Hưng đã ca ngợi đức tính giản dị, chất phác, thật thà, tinh thần hữu ái, cưu mang lẫn nhau trong lúc hoạn nạn của người dân vùng biển. Nhà văn đã so sánh lối sống phóng khoáng, tự do giữa thiên nhiên, giữa trời cao bể rộng của họ với lối sống tầm thường, tù túng, nhỏ nhen của một lớp công chức làm thuê, của thị dân trưởng giả. Tuy mang một vẻ đẹp thân thể hoàn mỹ, tuy được so sánh với Hercule, nhưng Vọi, trong một số trường hợp, vẫn hiện lên bé nhỏ, đáng thương, chưa kể ít nhiều đã bị lãng mạn hoá so với những hình tượng đẹp của người lao động cùng thời như chị Dậu trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố, *Người đàn bà Tàu* trong truyện ngắn cùng tên của Nguyên Hồng.

Trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ, Nhất Linh, Khái Hưng đã tỏ ra có cảm tình với những người bình dân, với những người dân quê nghèo khổ. Nhất Linh, nhân vật chủ chốt số một của Tự lực văn đoàn, đã có lần tuyên bố trong báo *Tin tức*, cơ quan của Mặt trận Dân chủ Bắc Kỳ :

"Tôi vẫn tha thiết mong cho đám bình dân thiệt thòi và thấp kém trong xã hội có những quyền sống mà họ thiếu thốn". Còn anh chàng khách chinh phu Dũng trong *Đoạn tuyệt* thì nghĩ rằng : "Dân là nước, yêu nước chính là yêu chung đám thường dân, nghĩ đến sự đau khổ của đám thường dân". Tuy nhiên, thái độ ưu ái của Khái Hưng, Nhất Linh đối với bình dân vẫn là thái độ thương hại của kẻ trên đứng nhìn xuống và những hoạt động cải cách xã hội, cải cách đời sống dân quê của Hội Ánh sáng cũng chỉ là những hoạt động cải lương mang màu sắc không tưởng. Tiểu thuyết *Con đường sáng* của Hoàng Đạo, *Gia đình* của Khái Hưng đã đi theo con đường đó. Ở đây có những hạn chế lịch sử nhưng chủ yếu vẫn là những hạn chế trong thế giới quan. Tuy nhiên, trong cái xã hội thực dân phong kiến phân chia đẳng cấp, người bóc lột người thì một tấm lòng ưu ái đối với dân quê, một thái độ hối hận, mặc cảm về tội lỗi của Hiền vẫn là những cử chỉ đáng quý, đáng ghi nhận.

20 - 7 - 1993

(*Trống mái* – Khái Hưng, NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1993)

ĐẸP

Tiểu thuyết *Đẹp* của Khái Hưng giúp ta đi sâu vào thế giới đặc biệt của những nghệ sĩ, quan niệm của họ về nghệ thuật, niềm vui sướng cũng như đau khổ của họ trong quá trình sáng tạo cái Đẹp. Cuốn tiểu thuyết đã ca ngợi niềm say mê sáng tạo của những người nghệ sĩ chân chính. Theo Marx, người nghệ sĩ chân chính sáng tạo không phải chỉ để kiếm sống, mà trước hết là do một yêu cầu thôi thúc bên trong. Trong bản ca khúc *Người nhạc sĩ* cũng như bài *Tranh luận về vấn đề tự do báo chí* (1842) đăng trên báo *Rênani*, Marx đã nhấn mạnh sự thôi thúc tinh thần đó, nó làm cho nghệ sĩ suốt đời đuổi theo lý tưởng của mình mà sáng tạo mê say : "Nhà văn quyết không bao giờ coi tác phẩm của mình là một phương tiện. Tác phẩm của nhà văn không phải là một phương tiện cho nhà văn và cho người khác, nên nhà văn hy sinh cuộc đời của *mình* cho sự sống còn của *các tác phẩm* đó khi cần thiết[1]". Ở một chỗ khác, Marx lại nói : "Milton sáng tác ra tập *Thiên đàng đã mất* thì giống như một con tằm nhả tơ. Đó là một biểu hiện của bản chất ông ta[2]".

Hoạ sĩ Nam trong tiểu thuyết *Đẹp* là một nghệ sĩ chân chính, suốt đời say mê nghệ thuật, sống chết vì nghệ thuật. "Tình yêu hội hoạ một ngày một lấn sâu mãi mãi vào tâm hồn Nam. Vẽ cần cho chàng như ăn uống. Có khi hơn. Không một lạc thú gì, không một sức mạnh gì lôi kéo được chàng đi đâu, một khi chàng đứng trước cái khung căng vải đặt trên giá, cái bảng màu cầm trên tay". Nam đang theo đuổi nghệ thuật sơn ta. Xưa nay sơn ta chỉ là tác phẩm của người thợ khéo, hay của những người nghệ sĩ thiên về trang hoàng hơn hội hoạ. Nam muốn làm một cuộc "cách mạng", muốn mở rộng phạm vi của sơn ta, "nâng sơn

---

(1) Nguyên *lý mỹ học Mác - Lênin*, NXB Sự thật, H., 1961, phần I, tr. 220.

(2) Marx - Engels, *Về văn học và nghệ thuật*, Sđd, tr.120.

Việt Nam lên bậc "đại nghệ thuật" không khác gì những bức tranh sơn dầu. Và Nam đã thành công lớn trong việc nâng cao giá trị của một ngành nghệ thuật dân tộc. Làm sơn ta, theo Nam sướng hơn làm sơn dầu. Vì nó tạo ra nhiều cái bất ngờ của sự khám phá cái đẹp : "Ai đã nhìn chàng mài than một bức sơn mới hiểu câu nói của chàng là đúng. Có khi sau hàng giờ nét vẽ mới thành hình. Từ lúc ấy, hoạ sĩ phải gượng nhẹ : tuỳ mình mài sâu hay nông, nền màu sẽ hiện ra nhạt hay sẫm. Tới một màu ưng ý, chàng nghiêng nghiêng tấm gỗ ngắm nghía, miệng lẩm bẩm : "Pas bête ! Pas bête !". Rồi thét vang, rồi hét ầm nhà. Hôm ấy thế nào chàng cũng tìm bạn thân nhất, là Ngọc, đến xem cái màu lạ lùng, "sung sướng" kia. Và thế nào Ngọc cũng khen không tiếc lời : "Ngon lắm anh ạ. Trời ơi ! C'est charnu ! C'est bon à croquer ! C'est sensuel !". Theo Nam, nghệ thuật là một sự khám phá, một sự sáng tạo không ngừng và vĩnh viễn. Nghệ thuật không chấp nhận sự lặp lại, dẫm chân trên một lối mòn năng khiếu. Và nghệ sĩ phải có bản lĩnh, không chạy theo sự ăn khách và những thị hiếu nhất thời của công chúng. Tranh lụa vẽ theo kiểu Tàu của hoạ sĩ Hoành Sơn đã có một thời được khách hàng Âu - Mỹ ưa chuộng. Nghệ thuật của chàng đã biến thành một món hàng thời thượng, nhờ nó chàng đã tậu được hơn một trăm mẫu ruộng ở quê nhà. Và bây giờ, đối với chàng, thú tậu ruộng đã trở thành một thứ say mê mãnh liệt hơn hội hoạ ! Cho nên chàng đã vẽ như một cái máy, như một thú tiêu khiển quen thuộc, không cần khám phá và sáng tạo. "Hoành Sơn thì đã mười mấy năm nay vẽ đi vẽ lại ba người trong hàng trăm hàng ngàn bức tranh lụa. Ba người ấy là vợ chàng, con gái chàng và đứa ở gái của chàng",... "Chàng vẽ như chim hót, như con bướm bay, như hoa hồng nở và như vợ chàng đẻ". Khi niềm say mê sáng tạo không còn nữa, khi nghệ thuật biến thành một *phương tiện*, một món hàng thời thượng thì cái nghệ thuật ấy tuy đang sống nhưng cũng có thể coi như là đã chết. Hoành Sơn chỉ là một hình tượng tương phản để làm nổi bật lên niềm say mê sáng tạo chân chính của hoạ sĩ Nam, nhân vật mà Khái Hưng trìu mến. Sáng tạo nghệ thuật đối với Nam, bao giờ cũng bắt đầu bằng một sự thôi thúc nội tâm. Niềm say mê mãnh liệt nhất của Nam là đường nét và màu sắc, là cái đẹp của con người, thiên nhiên và tạo vật.

Khát vọng khám phá cái đẹp đã làm cho những nghệ sĩ tập trung toàn bộ ý chí, nghị lực về một phía, tạo nên tình trạng mất thăng bằng, không thiết tha với một cái gì khác trên đời, kể cả hạnh phúc gia đình, tiền bạc và danh vọng. Có thời gian Nam làm việc say mê suốt ba năm trời ròng rã, "ngày đêm ở xưởng bị vây bọc trong làn không khí nặng nề đầy hơi sơn nóng nực". Có rời bỏ xưởng một hai tuần đi Hoà Bình, Lạng Sơn hay Hạ Long cũng là để tìm cảnh vẽ chứ không phải đi chơi, đi nghỉ mát.

Con người đó đã hy sinh tất cả tuổi trẻ của mình cho nghệ thuật. Nam là một nghệ sĩ có tài năng và bản lĩnh. Chàng bảo vệ sự trong sáng của nghệ thuật, chống lại sự vụ lợi, tha hoá của xã hội đồng tiền, luôn luôn muốn biến nghệ thuật thành một thứ hàng hoá đơn thuần để đổi chác, mua bán.

Tất nhiên người nghệ sĩ cũng cần phải sống, phải có những điều kiện vật chất tối thiểu cho sự sáng tạo. Nhưng nghệ thuật không phải là một *phương tiện* để làm giàu. Khi các bạn đề nghị Nam nâng giá tranh cao vọt hẳn lên để kiếm lời, Nam chau mày gắt : "Lợi lộc ! Các anh làm như tôi là một nhà buôn không bằng... Bán tranh, bán "hàng" thực đắt, kiếm vài vạn bạc, làm một toà nhà lộng lẫy ở phố Tây... Rồi tự túc... bỏ hội hoạ... yên sống tuổi già. Tôi không ngờ các anh lại muốn dấn tôi vào cái đời trưởng giả ấy".

Nghệ thuật cũng không đồng nhất với sự vụ lợi, nhưng nghệ thuật cũng không đối lập với cái hữu ích. Sai lầm của Khái Hưng ở đây là đã đề cao quan điểm nghệ thuật vị nghệ thuật, coi nghệ thuật là vô tư, là không cần phục vụ mục đích nào cả. "Vẽ để vẽ. Đó là nguyên tắc của chàng về hội hoạ. Được vẽ là đủ rồi, là chàng sung sướng rồi, chàng không cần phải hỏi và phải biết : vẽ để làm gì ?". Nam không cho một cái gì ở đời là quan trọng kể cả hội hoạ. "Chàng vẽ như chim hót. Con chim nó hót để hót, nào nó có cho tiếng hót của nó là quan trọng ?". Các nhà lãng mạn đều tôn thờ lý thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật".

*

* *

Tiểu thuyết *Đẹp* miêu tả cuộc tình duyên giữa Nam, một hoạ sĩ, với Lan, con gái một người bạn của chàng. Nếu như các nhà phân tâm học cho rằng "thời thơ ấu là vương quốc của mọi nguyên nhân" (l' enfance, c'est le royaume des causes) thì mối tình giữa Nam và Lan bắt nguồn từ những kỷ niệm đẹp thời thơ ấu : "Nàng như hãy còn trông thấy nhà hoạ sĩ với cái áo pardessus dày và dài, một tay xách va li da, một tay ôm giá vẽ và các khung tranh. Hình ảnh ấy rất bền lâu trong trí nhớ nàng mà mấy năm sau đọc được chữ Pháp, nàng so sánh thấy giống hệt một bức vẽ trong pho tiểu thuyết". Tình yêu của Lan, một nữ sinh trung học là một tình yêu lãng mạn mơ mộng. Lan thuộc loại những nhân vật lãng mạn trong thời kỳ đầu của Khái Hưng trong *Hồn bướm mơ tiên, Nửa chừng xuân, Gánh hàng hoa*,... Khi đã lấy Nam, nàng mới thấy cuộc đời thực không đẹp như trong mộng tưởng và có lúc nàng đã rơi vào tâm trạng chán chường, thất vọng như cô gái mù trong *Khúc giao hưởng đồng quê* (*Symphonie pastorale*) của André Gide. Lan ngây thơ tưởng rằng sự vật hình như không thay đổi, bao giờ cũng nguyên vẹn, rực rỡ như những kỷ niệm đẹp của nàng thời thơ ấu. Chính vì thế nhiều lúc nàng ngắm Nam với lòng nhớ tiếc, nhớ tiếc vẩn vơ một thời qua không còn nữa. Không tránh được sự đổ vỡ trong tình yêu giữa hai người, điều đó không chỉ vì Nam đã lớn tuổi mà chủ yếu là vì chàng thuộc lớp nghệ sĩ phóng túng, sống cá nhân và hưởng thụ – lớp nhân vật lãng mạn thời kỳ cuối của Khái Hưng đầu những năm bốn mươi. Các nhà nghệ sĩ lãng mạn chủ trương hưởng thụ tình yêu và theo quan điểm nghệ thuật vị nghệ thuật, tình yêu phải đổ vỡ, tan tác, chia ly mới là đẹp. Vì thế họ đối lập tình yêu với hôn nhân và gia đình. Họ quan niệm nghệ sĩ chỉ nên có tình nhân, như vậy mới có thể sống tự do không bị ai phiền nhiễu. Chính Nam đã nói thẳng điều đó với Lan, lúc nàng thổ lộ tình yêu : "Chúng ta cũng nên vì nghệ thuật mà hy sinh ái tình của chúng ta. Ràng buộc một nghệ sĩ vào trong gia đình tức cũng như đem một cây đa mà trồng vào một chiếc chậu sứ. Cây sẽ cằn cỗi không nảy nở được mà cái chậu có khi bị nứt vỡ. Sao không để mặc nó sống cái đời tự do của nó, ngoài mưa nắng, dưới bầu trời cao cả". Những nhân vật lãng mạn ở thời kỳ cuối không đuổi theo một lý tưởng dù là một lý tưởng mơ hồ (như những

khách chinh phu trong *Đôi bạn, Đoạn tuyệt*) hay chủ quan, không tưởng (Ngọc trong *Hồn bướm mơ tiên*, Lộc trong *Nửa chừng xuân*). Triết lý sống của họ đã ít nhiều mang màu sắc hiện sinh chủ nghĩa. Họ kêu gọi hưởng thụ hiện tại bởi vì quá khứ, tương lai cũng chỉ nằm trong hiện tại. Nam cho rằng"ở đời làm gì có việc quan trọng, làm gì có việc thiêng liêng... ở đời chỉ có hiện tại. Biết hưởng hiện tại hơn người khác đó là cái hơn đời của nghệ sĩ".

Nam chỉ là một nhân vật được quay cận cảnh trong cái đám đông văn nghệ sĩ trí thức của cuốn tiểu thuyết. Chính Nam cũng tự nhận mình là một nhân vật trong cuốn *Băn khoăn* mà Nguyên dự định viết về một lớp thanh niên trí thức sống một cuộc đời trống rỗng, không có lý tưởng "hay chỉ có mỗi một lý tưởng chính đáng vì có thể tới một cách dễ dàng, đó là lý tưởng ăn, uống, nhảy" !

Cuốn tiểu thuyết mà Nguyên đang ấp ủ đó có lẽ là cuốn *Thanh Đức* (1943) của Khái Hưng : "Tôi sẽ làm hoạt động tới một trăm nhân vật, toàn là nhân vật thực trong xã hội hiện thời, trong đám thanh niên vô lý tưởng của ta. Trong đó sẽ có những nhà văn không lòng tự tin, những hoạ sĩ không lòng tự tin, những nhà chính trị không lòng tự tin. Một bọn hoạt động, hành động không có mục đích hay chỉ có mỗi một mục đích thiển cận : quên".

Ngòi bút của Khái Hưng đã thi vị hoá, lý tưởng hoá lớp văn nghệ sĩ phóng túng như Nam và bạn bè của chàng. Điều đó không tránh khỏi vì trong quan niệm thẩm mỹ của các nhà lãng mạn, nghệ sĩ là một thứ của hiếm, một thứ châu báu, tinh hoa của trời đất. Ta hãy nghe Thế Lữ giới thiệu tập *Thơ thơ* của Xuân Diệu : "*Thơ thơ* là cụm đầu mùa chàng tặng cho nhân gian. Và từ đây, chúng ta đã có Xuân Diệu. Loài người hãy hiểu con người ấy !". Và Chế Lan Viên, chàng thi sĩ mười bảy tuổi viết lời *Tựa* cho *Điêu tàn* : "Làm thơ là làm sự phi thường. Thi sĩ không phải là người. Nó là Người Mơ, Người Say, Người Điên... Nó thoát hiện tại. Nó xáo trộn dĩ vãng. Nó ôm trùm tương lai". Mục đích của Khái Hưng trong tiểu thuyết *Đẹp* dường như không phải là lý tưởng hoá lớp văn nghệ sĩ lãng mạn. Tác giả muốn làm sống lại một thế hệ văn nghệ sĩ vào những năm bốn mươi, những "nhân vật thực trong xã hội hiện thời"

với tất cả những mặt đẹp và những mặt xấu, những nét đáng yêu và đáng ghét của họ, không bình luận, không phê phán. Và cố gắng dựng nhiều kiểu người với những cá tính, phong cách và lối sống khác nhau. Nếu Nam và Thuyết chủ trương nghệ sĩ phải sống một cuộc đời phóng túng "không bao giờ nên vướng víu vợ con" thì Ngọc lại cho rằng hôn nhân và gia đình không có hại cho nghệ thuật. Mà "có khi mình được một người bạn thân, một người tri kỷ và biết đâu, một tình nhân âu yếm suốt đời cũng nên". Nếu như Nam vẽ để mà vẽ, không chạy theo tiền tài và danh vọng thì hoạ sĩ Hoành Sơn lại chạy theo thị hiếu nhất thời để làm giàu, để tậu ruộng ở quê nhà. Còn hai thi sĩ Thanh Phong và Trường Giang thì ghen ghét đố kỵ lẫn nhau về tài năng và về sự đắc thắng trong thi ca cũng như trong tình ái.

Khái Hưng cũng không giấu giếm tình trạng bế tắc, tuyệt vọng của lớp văn nghệ sĩ sống không có lý tưởng. Họ "suốt đời băn khoăn khổ sở, muốn quên mà không quên được". Họ chìm đắm trong "cái đời hắc ám, cái đời nồng nực trong men rượu và u mê trong khói thuốc phiện" để "đi từ chán nản này đến chán nản khác và thất vọng cứ ấn mãi chàng vào trong thất vọng". Đầu đại chiến thứ hai, Khái Hưng có tham gia những đảng phái thân Nhật cho nên ở cuối tác phẩm, có lúc tác giả đã muốn đưa ra một lời đề nghị, một phương hướng giải quyết bế tắc cho lớp văn nghệ sĩ lãng mạn đương thời. Nhân vật Ngọc có lẽ phần nào là Khái Hưng, tuy Nam cũng là nhân vật được nhà văn trìu mến. Ngọc tâm sự với Nam : "Một đằng tìm quên có lẽ vì buồn, một đằng tìm sống một đời thể chất phong phú có lẽ cũng vì buồn. Giá đừng ai buồn cả thì sẽ không có tiểu thuyết. Mà muốn không buồn tất phải có một lý tưởng để theo đuổi.

Nam ngồi dậy trân trân nhìn Ngọc hỏi :

– Lý tưởng ấy thuộc về xã hội hay thuộc về quốc gia đấy.

– Tuỳ ! Nhưng hãy tạm có lý tưởng dễ dàng để theo, để quên buồn nản : Tìm cái đẹp".

Chính Nam đã đi theo con đường ấy, con đường đuổi theo cái đẹp nên chàng ít băn khoăn và tự tin hơn những người bạn của mình.

Nhưng bế tắc vẫn hoàn bế tắc. Nam đã tự thú với mình sự thật đau xót ấy : "Dù mình tự tin nữa mà chỉ để đi tới mục đích tầm thường, để tới chỗ quên – có lẽ sự thật là thế – thì lòng tự tin ấy cũng bằng thừa" ! Lớp nghệ sĩ trong tiểu thuyết của Khái Hưng chán nản với cuộc đời thực tại, sống không lý tưởng nên tìm sự quên lãng trong nghệ thuật và hoạt động nghệ thuật của họ thực chất cũng là một sự thoát ly. "Nghệ thuật vị nghệ thuật", nghệ thuật tách rời sự nghiệp cách mạng cao cả của quần chúng, thoát ly khỏi những vấn đề nóng hổi đặt ra trong cuộc sống thì không tránh khỏi rơi vào tình trạng bế tắc và suy đồi. Đó là tình trạng sa sút và suy thoái của tiểu thuyết Khái Hưng và Nhất Linh cũng như của một số nhà văn lãng mạn khác trong thời kỳ Chiến tranh thế giới thứ hai, dưới ách thống trị của Nhật, Pháp.

Hà Nội, xuân 1989

(*Đẹp* – Khái Hưng, NXB Đại học
và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1989)

BĂN KHOĂN

Năm 1943, tiểu thuyết *Băn khoăn* ra đời với cái tên là *Thanh Đức*. Đó là cuốn tiểu thuyết cuối cùng của Khái Hưng do Nhà xuất bản Đời nay của Tự lực văn đoàn phát hành. Cuốn tiểu thuyết được thai nghén trong thời gian 1941 - 1943. Đó là thời gian Khái Hưng "tham gia Đại Việt dân chính, bị bắt vào Ty Liêm phóng Hà Nội, an trí tại Vụ Bản, Ninh Bình, được phóng thích hồi 1943[1]. Tết năm 1942 chỉ có một mình Thạch Lam trở về trại Cẩm Giàng, ngồi một mình trong phòng khách "đôi mắt sâu và tối hơn bao giờ hết"[2] vì Hoàng Đạo và Khái Hưng đã bị bắt, Nhất Linh trốn sang Tàu, các bạn thân trốn tránh mỗi người một nơi. Tiểu thuyết *Băn khoăn* có thể đã được viết một phần trước lúc Khái Hưng bị bắt và được viết thêm hoặc sửa chữa trước lúc ấn hành (tháng 11 - 1943). Thực ra cái ý định viết *Băn khoăn* còn sớm hơn nữa. Trong cuốn tiểu thuyết *Đẹp* (*Ngày nay*, 1939 - 1940), nhân vật Nguyên đã dự định viết một cuốn tiểu thuyết lấy tên là *Băn khoăn* mà "nhân vật chính của tôi, một thanh niên trí thức, sẽ sống một đời băn khoăn".

"Chàng là một người suốt đời băn khoăn khổ sở, muốn quên mà không quên được. Có lẽ đời chàng thiếu lý tưởng...", "Tôi sẽ làm hoạt động tới một trăm nhân vật, toàn là nhân vật thực trong xã hội hiện thời, trong đám thanh niên vô lý tưởng của ta. Trong đó sẽ có những nhà văn không tự tin, những hoạ sĩ không tự tin, những nhà chính trị không lòng tự tin. Một bọn hoạt động, hành động không có mục đích, hay chỉ có mỗi mục đích thiển cận : quên".

Tiểu thuyết *Băn khoăn* gần như không trung thành với cái ý định ban đầu đó, tuy các nhân vật không chỉ là những thanh niên trí thức

---

(1) Trần Khánh Triệu, *Ba tôi*, *Văn*, số 22 (15 - 11 - 1964).

(2) Thế Uyên, *Tìm kiếm Thạch Lam*, *Văn*, số 36 (15 - 6 - 1965).

sống một cuộc đời trống rỗng, chạy theo những dục vọng tầm thường mà còn mở rộng ra những tầng lớp tư sản, con buôn mới phất lên trong hai cuộc Chiến tranh thế giới. Nổi lên trong đám nhân vật này là mối tình tay ba giữa cha con triệu phú Thanh Đức và Hảo, con gái một bà Án, một thiếu nữ có nhan sắc lộng lẫy, phô trương, suốt đời chỉ thán phục kẻ mạnh, kẻ thắng, kẻ có tiền và biết tiêu tiền cho sướng tay, tiêu tiền không cần đếm. Ba con người sống đam mê cháy bỏng, như những con thiêu thân sẵn sàng lao vào ngọn lửa của dục vọng.

Cảnh là một sinh viên trường luật, học giỏi nhưng ba năm liền cố tình thi trượt để được tự do chơi bời phóng đãng ở đất Hà thành hoa lệ. Hai mươi lăm tuổi đang yên ổn học hành bỗng có một thời kỳ chàng lớn vởn trong đầu ý định tự sát vì thấy "sống không mục đích, đời là vô vị". Cuộc khủng hoảng tinh thần đó đến như gặp thời tiết, một bông hoa độc nở ra. Và để quên lãng nó đi, chàng cho chỉ có một cách là "dấn thân vào những cuộc chơi bời phóng đãng". Bằng sức mạnh của tuổi trẻ và đồng tiền, Cảnh đã cướp rất nhiều tình nhân của kẻ khác. Chỉ trong một đêm Cảnh đã trở nên tình nhân người yêu của bạn. Khi đã phạm tội hai kẻ đồng loã ôm nhau cười ngất. "Liên bảo Cảnh :

– Đối với bọn chúng ta chả còn cái gì chúng ta cho là thiêng liêng nữa.

Cảnh lạnh lùng :

– Rõ khéo nói kiểu cách !... Và ở cái thời khoa học này, đến thần thánh cũng mất hết thiêng liêng đối với lòng tín ngưỡng thành kính của người đời thì còn cái gì gọi là thiêng liêng nữa, hoạ chăng chỉ có cái tình xác thịt, cái thú vui hiện tại đáng gọi là thiêng liêng, nếu ta nhất định muốn dành chữ thiêng liêng cho một cái gì".

Cảnh trắng trợn ca ngợi ái tình xác thịt và cho lối sống đạo đức là giả dối : "Người ta chỉ thành thực khi nào người ta vâng theo mệnh lệnh của xác thịt. Khi người ta khát thì người ta phải uống, khi người ta đói thì người ta phải ăn. Sao khi con vật nó đòi thoả mãn thì người ta lại không cho nó thoả mãn ?". Và từ chỗ tự nhận mình là môn đệ của cái "tôn giáo khoái lạc vô tôn giáo" của Anatole France, Cảnh còn ca ngợi cả cái triết lý vô luân của André Gide : "Cảnh cho ở đời không có cái gì tốt,

cái gì xấu, tốt và xấu chẳng qua chỉ là sự xét đoán cố hữu và sai lầm của loài người từ mấy ngàn năm nay mà có !". Từ quan niệm đó, Cảnh đã buông thả mình theo dục vọng, sống rất liều lĩnh, giẫm đạp lên mọi dư luận xung quanh : Cảnh cắm sừng lên đầu bạn thân, đuổi theo Lan Hương rồi lại bỏ Lan Hương yêu Hảo – người mà Thanh Đức muốn cưới làm vợ – mê mạt chược, mê cá ngựa và sau cùng, bán cả cái vila của bố cho, bỏ nhà ra đi... Cuộc đời của một thanh niên không có "lý tưởng để phụng sự" ấy rồi sẽ đi về đâu, phải chăng đó là "băn khoăn" của Khái Hưng ?

Nếu như Cảnh là đồ đệ của Anatole France và André Gide thì Hảo lại là người tôn thờ triết lý sức mạnh của Nietzsche. Hảo là một cô gái trẻ đẹp, giàu có, hai mươi mốt tuổi, theo bà Án lên Hà Nội sống một cuộc đời nhung lụa bên cạnh vô số thanh niên thượng lưu trí thức, nào văn sĩ, thi sĩ, bác sĩ, giáo sư, tri huyện, tri phủ,... chạy theo chiều chuộng, tán tỉnh. Hảo không yêu Thanh Đức nhưng lại rất có tình cảm với ông ta. Thanh Đức là hình tượng "người hùng" của nàng. Những mưu mô cướp đoạt, lừa đảo để đắc thắng của Thanh Đức, nàng "không hề cho là nhơ nhớp. Nàng coi ông ta như một viên đại tướng thao lược binh pháp, dàn thế trận hiểm hóc để đánh bại quân địch". Nàng chỉ thích những người mạnh, những người có thế lực, những người thắng trong các cuộc chơi. "Sống là giàu, mạnh và đẹp. Sống là thắng. Ở đời chỉ có những người giàu mạnh và đẹp là đáng kể. Ngoài ra coi như không có gì nữa... Mỗi người phải sống trong và chỉ sống trong cái xã hội của mình. Phải quên những xã hội khác đi"...

Trước đây chúng ta cho rằng Khái Hưng đã ca ngợi chủ nghĩa hành lạc, triết lý vô luân và triết lý sức mạnh. Điều đó dường như có phần ngộ nhận khi ta phân tích tư tưởng – chủ đề của tiểu thuyết *Băn khoăn*. Tiểu thuyết của Khái Hưng thường có một nhân vật nữ cao thượng mang tính lý tưởng, mang những phẩm chất trong sáng của đạo đức truyền thống. Những cô gái đáng yêu đó thường đóng vai của kẻ điều hoà, cân bằng lại những dục vọng mù quáng của các nhân vật khác. Đó là Lan trong *Hồn bướm mơ tiên*, Mai trong *Nửa chừng xuân*, Lan Hương trong *Băn khoăn*,... Nếu như Cảnh quan niệm tình yêu xác thịt là thiêng liêng thì Lan Hương lại cho tình yêu là "thanh khiết và thuần tuý và chuyên nhất.

Một tấm lụa trắng không ố, một viên ngọc quý không vết". Lan Hương còn thẳng thắn phê phán lối sống buông thả, vô trách nhiệm đối với xã hội của bác sĩ Đoan, anh cùng cha khác mẹ với mình : "Ai lại nhân danh ông thầy thuốc, trách nhiệm nặng nề trong tay mà chỉ nghĩ đến chơi bời thoả mãn, có thể cho thế là có tội với xã hội được.

Cảnh kinh ngạc nhìn Lan Hương :

– Cô đạo đức lắm nhỉ !

– Không phải em đạo đức, nhưng thấy đám thanh niên sống không mục đích hay với cái mục đích độc nhất là sự chơi bời phóng đãng thì em ghê sợ cho họ quá và tiếc cho họ nữa... Những bậc thanh niên trí thức như anh Đoan em mà chịu làm việc với lòng tín ngưỡng thì... hay biết bao, có ích cho đồng bào biết bao !".

Có thể xem Lan Hương cũng như Tuyên, đoàn trưởng trại Thanh niên là những nhân vật phát ngôn cho quan niệm sống của tác giả. Mối tình trong sáng của Lan Hương cũng như cuộc đi thăm trại Thanh niên đã góp phần quan trọng vào sự cải biến tâm hồn Cảnh. Chàng bắt đầu nhận ra rằng "sống theo lòng dục vọng, sống theo sự ham muốn của xác thịt", "không phải là sống, thế là chết, là đi tới chỗ truỵ lạc, đi tới chỗ diệt vong của thân mình và của nòi giống". "Nếu sống theo dục vọng thì có khác gì sống như con vật. Sự sống của con người phải cao hơn thế một bậc". Sự tác động của môi trường, hoàn cảnh chưa đủ, theo Cảnh, con người cần phải có "một ý chí mãnh liệt" thì mới từ giã được "cái đời truỵ lạc mà chàng đã dấn thân vào khá sâu", thì mới phá nổi "cái vỏ dày những dục vọng, những ích kỷ nó bọc kín mít lấy cái tôi rỗng tuếch, cái tôi nghèo nàn" để vươn đến một cuộc đời thanh cao đáng sống.

*

* *

Không thể xem *Băn khoăn* là một cuốn tiểu thuyết lãng mạn. Chỉ có Lan Hương, nhân vật được lý tưởng hoá là ít nhiều mang tính chất lãng mạn. Còn các nhân vật khác như thế hệ Thanh Đức, ông Quản, bà Án hoặc thế hệ thanh niên như Cảnh, Liên, Hảo,... phần lớn được xây dựng

bằng bút pháp hiện thực. *Băn khoăn* đã dựng được một khung cảnh xã hội "đời đời nhiễu loạn, vô gia đình giáo dục, vô gia đình luân lý", đưa thanh niên đến nhận định "sinh ra ở đời để mà sung sướng, để mà thoả mãn chứ không phải để khổ sở, để than phiền hay để theo đuổi một mục đích viển vông nào". Khách quan mà nói thì *Băn khoăn* cũng phản ánh được phần nào tình trạng bế tắc, khủng hoảng về tinh thần của một bộ phận tiểu tư sản trí thức thành thị sống buông thả trong đam mê và khoái lạc. Đó là cái khung cảnh xã hội trong những năm Chiến tranh thế giới thứ hai, một số nhà tư sản phất lên nhờ đầu cơ và buôn chợ đen, nhờ những thủ đoạn lừa đảo và cướp giật. Sinh hoạt của họ có ô tô, nhà lầu, villa ngoài bờ biển, có mỏ vàng, đồn điền, cửa hàng kinh doanh ở các thành phố lớn, có một cuộc sống đầy nhục cảm, những cuộc tình duyên tay ba, tay tư với các thiếu nữ ngây thơ, kiều diễm. Còn con cái họ là những sinh viên không cần thi đỗ, những bác sĩ không cần khám bệnh, những cô gái mà tất cả các bạn trai đều là tình nhân chung chăn chung gối. Họ lao vào cuộc sống hoan lạc với những bữa tiệc rất sang, với cà phê, Whisky, rhum ngây ngất, với những cuộc phá tán, những canh bạc thâu đêm suốt sáng,... Nổi lên trong đám nhân vật ấy là cha con Thanh Đức. Vốn là con một viên Tuần phủ, Khái Hưng có điều kiện để hiểu rất rõ cái "lai lịch làm giàu của những địa chủ, tư sản thời ấy. Từ Hàn Na, ông nội Cảnh, chỉ trong vòng có hơn ba mươi năm trời mà cướp đoạt được của nông dân trên ba nghìn mẫu ruộng, hầu hết là thượng đẳng điền, cho đến ông Quản, một tư sản mới phất lên sau Chiến tranh thế giới thứ nhất nhờ "khôn khéo, can đảm, táo bạo, lừa lọc, gian trá", "những đức tính cần cho bọn chiến sĩ trên đường thương mại".

Thanh Đức là một nhà triệu phú có tài kinh doanh, có con mắt hơn đời, có ý chí nghị lực trong cuộc cạnh tranh, có thái độ quyết đoán khi cần phải dùng những mưu mô tàn bạo để tiêu diệt kẻ thù. "Khi xét đã tới lúc thì ông ta nhằm trúng mục đích mạnh bạo, quả quyết tiến công ngay, không để chậm một ngày, không bỏ phí một giờ một phút. Đức tính ấy hầu như một lượng năng, chẳng khác lượng năng con tò vò đoán không bao giờ sai nơi huyệt vi tế ở gáy con nhện để châm vào đó một nhát kim, chỉ một nhát thôi, khiến cái mồi sống kia mê sảng hẳn

chứ không chết và sẽ trở nên cái tài sản quý báu dành lại cho lũ tò vò con sau này". Không việc gì có lãi lớn mà Thanh Đức lại bỏ qua, từ thầu làm nhà, làm đường, làm cầu, làm mỏ, đại lý dầu, buôn sơn, buôn bông, buôn hàng ngoại quốc, xuất cảng gạo, ngô và các đồ nội hoá. Ông ta lao vào kinh doanh, sống "một đời hoàn toàn có trật tự, có kinh nghiệm, có tổ chức về thương mại và kỹ nghệ", nhưng bên cạnh đó là một cuộc đời buông thả, phóng túng trong các cuộc hành lạc. Ông ta có thể bỏ hàng buổi để ngồi đánh bạc với một cô gái trẻ đáng tuổi con mình, mà ông đang theo đuổi say đắm, nhưng khi nghe đến chuyện kinh doanh mỏ vàng là ông ta rũ áo đứng dậy bỏ đi ngay. Hoằng, người ngồi cùng chiếu bạc đã phê phán : "Kim tiền ! Giời ơi ! Kim tiền ! Kim tiền làm cho người ta quên hết ghét, yêu, thù, tức, để chỉ nghĩ đến nó, chỉ nhớ đến nó, chỉ chạy theo nó. Kim tiền vạn tuế ! Sống mãi trong cái xã hội này thì một ngày kia tôi điên thật !

Thanh Đức, Cảnh,... là những nhân vật sinh động, nhưng các nhân vật "lý tưởng" thì còn mờ nhạt, chưa có đời sống nội tâm, chưa được cá thể hoá. Ngay cả khi phê phán những nhân vật chạy theo dục vọng thì ngòi bút Khái Hưng vẫn tỏ ra thán phục, thích thú ngắm trước những hành động, những câu nói thông minh, duyên dáng đầy nghịch lý của họ. Ông cũng không có thái độ rõ ràng trước những tư tưởng duy tâm, siêu hình, đề cao thuyết bất khả tri của Kant, ca ngợi bói toán và tướng số, đề cao tư tưởng định mệnh, chế giễu khoa học và chủ nghĩa duy vật. Cái lý tưởng mà Khái Hưng đưa ra tuy trong sạch, lương thiện nhưng vẫn còn mơ hồ. Điều đó không có gì khó hiểu vì chính những năm tháng ấy, Khái Hưng đã đi lầm đường và chính sự chệch hướng về chính trị đó đã gây những ảnh hưởng tai hại đến những tác phẩm sau năm 1943 của ông.

Tháng 4 - 1992

(*Băn khoăn* – Khái Hưng, NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1992)

HAI ĐỨA TRẺ

Nhiều truyện ngắn của Thạch Lam là những hồi ức và kỷ niệm, nhất là những kỷ niệm thời thơ ấu. Phân tâm học hiện đại coi tuổi thơ là vương quốc của mọi nguyên nhân (l'enfance, c'est le royaume des causes). Chúng ta không xem tuổi thơ là tất cả, là nguyên nhân quyết định quá trình phát triển sau này của tính cách nhà văn. Nhưng rõ ràng là quá trình chọn lọc và đào thải của thời gian, những kỷ niệm, những cảm giác từ tuổi ấu thơ còn lại đến bây giờ phải là những gì thật sự lắng đọng, mạnh mẽ và sâu sắc đến mức có thể đi mãi với ta trong suốt cuộc đời. Thời gian như một chiếc bình lọc kỳ diệu, nó chỉ để lại trong tâm hồn đa cảm và tinh tế của Thạch Lam những chi tiết điển hình, những cảm giác sâu lắng, những ấn tượng không thể phai mờ. Truyện ngắn viết về kỷ niệm ấu thơ của Thạch Lam làm ta xúc động chính là vì như thế. Những kỷ niệm về cái phố huyện Cẩm Giàng bên cạnh đường xe lửa Hà Nội – Hải Phòng với xóm chợ của những người dân nghèo là chất liệu của ba truyện ngắn *Nhà mẹ Lê, Gió lạnh đầu mùa, Hai đứa trẻ*. Sau này, trong *Hồi ký về gia đình Nguyễn Tường*, bà Nguyễn Thị Thế, chị ruột Thạch Lam kể lại : "Tôi không ngờ em Sáu có trí nhớ dai như thế, như chuyện em tôi tả hai chị em thức đợi chuyến tàu đêm qua rồi mới đi ngủ. Năm đó tôi mới có chín tuổi, em tôi lên tám mà mẹ tôi đã giao cho hai chị em tôi coi hàng. Cửa hàng chỉ bán có ít rượu, ít bánh khảo, thuốc lào cốt để đưa khách quen vào nhà bà ngoại"[(1)].

Cả một thời thơ ấu, Thạch Lam sống gần gũi với những người mẹ nghèo lam lũ và đông con như mẹ Lê, mẹ Đối, những người dân quê ở Phủ Lý, Nam Hà vì bị lụt lội, đói kém nên phải tha phương cầu thực,

---

(1) Nguyễn Thị Thế, *Hồi ký về gia đình Nguyễn Tường*, Sống xuất bản, Sài Gòn, 1974, tr. 57, 58.

kéo nhau đến kiếm ăn ở phố huyện miền trung du. Gia đình Thạch Lam đã có lúc lâm vào túng quẫn sau khi người cha mất ở Sầm Nưa. Bà mẹ tần tảo buôn bán nuôi bảy con ở cái phố huyện Cẩm Giàng (Hải Dương) ; cái không gian buồn tẻ, quạnh hiu của phố huyện sau này xuất hiện tràn đầy trong các truyện ngắn của Thạch Lam và Nhất Linh với những mái tranh xơ xác tường đắp bằng đất, những quán chợ vắng lặng đứng chơ vơ trong gió rét chiều đông. Trong các truyện ngắn, Thạch Lam viết về những người mẹ nghèo và các em bé ở xóm chợ đó với một niềm cảm thương chân thành, man mác. Cuộc đời thầm lặng của họ bị chìm vào trong "bóng tối uất ức nhẫn nại của đời thôn quê dưới mái lá nát hay những đêm sâu điếm trống huyện" (Thế Lữ)[1].

"Mấy đứa trẻ con nhà nghèo ở ven chợ cúi lom khom trên mặt đất đi lại tìm tòi. Chúng nhặt nhạnh thanh nứa, thanh tre hay bất cứ cái gì có thể dùng được của các người bán hàng để lại... Trời nhá nhem tối, bây giờ chị em Liên mới thấy thằng cu Bé xách điếu đóm và khiêng hai cái ghế trên lưng ở trong ngõ đi ra ; chị Tý mẹ nó, theo sau... Ngày, chị đi mò cua bắt tép ; tối đến chị mới dọn cái hàng nước này dưới gốc cây bàng, bên cái mốc gạch... Tối hết cả, con đường thăm thẳm ra sông, con đường qua chợ về nhà, các ngõ vào làng lại càng sẫm đen hơn nữa... Tất cả phố xá trong huyện bây giờ đều thu nhỏ lại nơi hàng nước của chị Tý. Thêm được một gia đình bác xẩm ngồi trên manh chiếu, cái thau sắt trắng để trước mặt, nhưng bác chưa hát vì chưa có khách nghe... Thằng con bò ra đất, ngoài manh chiếu, nghịch nhặt những rác bẩn vùi trong cát bên đường. Chừng ấy người trong bóng tối mong đợi một cái gì tươi sáng cho sự sống nghèo khổ hằng ngày của họ".

Trong truyện ngắn của Thạch Lam, sự cảm thông chân thành đối với những người dân quê nghèo khổ thường quyện lẫn với tình cảm đất nước, quê hương, với sự chắt chiu những màu sắc và hương vị dân tộc. Thạch Lam có biệt tài miêu tả những đường nét, màu sắc, mùi vị của quê hương : từ mùi quen của đất màu, mùi bèo ở dưới ao, mùi rạ ẩm ướt và mùi phân trâu nồng ấm đến tiếng lá tre khô xao xác, tiếng gió thổi

(1) Thế Lữ, *Tính cách tạo tác của Thạch Lam*, *Thanh nghị*, số 39 ngày 16 - 6 - 1943.

qua đồng trống những buổi chiều mùa đông rét mướt, tiếng trống thu không của huyện đường bị nhoè đi vào bóng tối của một vùng quê mênh mông... Trong *Hai đứa trẻ*, khi bóng hoàng hôn ngập đầy dần trong đôi mắt Liên thì cái buồn của buổi chiều quê tĩnh lặng cũng man mác hoà vào tâm hồn ngây thơ của cô bé. Và từ phiên chợ chiều họp giữa phố đã vãn, một mùi âm ẩm bốc lên, hơi nóng ban ngày lẫn với mùi rác rưởi, vỏ bưởi, vỏ thị, lá nhãn, bã mía quen thuộc quá, "khiến chị em Liên tưởng là mùi riêng của đất, của quê hương này".

Thạch Lam viết truyện ngắn với một nghệ thuật tinh tế, nhất là việc sử dụng sự tương phản và hài hoà giữa các âm thanh, giữa các vùng ánh sáng. Cả một phố huyện chìm sâu vào bóng tối, chỉ còn một vài chấm sáng tù mù quen thuộc xung quanh ngọn đèn con của một chõng hàng nước, cái bếp lửa của hàng phở khuya vắng khách và ngọn đèn vặn nhỏ thưa thớt từng hột sáng lọt qua phên nứa của một cửa hàng tạp hoá. Trong cái cảnh chìm chìm nhạt nhạt và vắng lặng đó, đêm nào cũng có một đoàn tàu đi qua mang theo những luồng ánh sáng mạnh quét vào hai bên và tiếng ồn ào làm xao động cả một vùng quê yên tĩnh. Và đêm nào chị em Liên cũng cố thức để đón chuyến tàu chín giờ ở Hà Nội về đi qua phố huyện trung du. Đường xe lửa Hà Nội – Hải Phòng qua phố huyện Cẩm Giàng đã để lại nhiều kỷ niệm vui buồn trong thời thơ ấu của Thạch Lam. Ta hãy nghe bà Nguyễn Thị Thế kể lại : "Thời kỳ tôi mong ngóng nhất là kỳ nghỉ hè vì lúc đó các anh tôi, người Hà Nội, kẻ Hải Dương đều trở về quê. Ngày bãi trường, hai chị em tôi dắt nhau ra ga từ sáng sớm. Đoàn tàu từ xa đã thấy hai anh đứng ở cửa toa bên rương quần áo. Bao giờ tôi và Vinh cũng bỡ ngỡ và hơi sợ hãi lúc đầu vì sau một niên học, các anh thường lớn lên nhiều và có vẻ nghiêm trang như người lớn"[(1)]. Lại có thời kỳ bà mẹ nấu thuốc phiện lậu nên mấy anh em phải thay phiên nhau canh chừng bọn Tây đoan mỗi khi có đoàn tàu đến. Có một lần, đoàn tàu đỗ ở ga vào phiên canh của Thạch Lam. "Chú đứng ở sân ga ngó một lượt, không thấy Tây đoan xuống, thế là chú yên chí lên đầu đoàn xe, nằm dài ra ngắm đầu tàu. Trong khi Tây đoan

(1) Nguyễn Thị Thế, *Người em thứ sáu*, *Văn* (Sài Gòn), số 36, ra ngày 15 - 6 - 1965. Nguyễn Tường Vinh là tên Thạch Lam hồi bé, sau đổi là Nguyễn Tường Lân.

xuống phía bên kia đoàn tàu từ từ theo đường tiến vào bổ vây, Thạch Lam còn ngẩn ngơ ngắm các bộ phận của đầu máy"[1]. Đoàn tàu đã để lại những ấn tượng sâu sắc trong tâm hồn thơ ngây và ít nhiều mơ mộng của Thạch Lam. Nhưng ở đây, trong truyện *Hai đứa trẻ*, việc chờ đợi tàu đêm trở về lại mang một ý nghĩa khác. Không phải để đón người thân đi học xa về nghỉ hè, không phải để canh chừng Tây đoan bất ngờ bổ vây, cũng không phải để đón khách xuống ga mua hàng, mà là một nhu cầu bức thiết về tinh thần của hai em bé, muốn trong chốc lát được thoát ra khỏi cuộc đời tù túng, thầm lặng như những chấm sáng lù mù quanh quất nơi phố huyện. Thạch Lam đã tìm cách nâng cao ý nghĩa khái quát nghệ thuật của một tình tiết có thật trong cuộc đời hai em bé. Đoàn tàu như mang đến một thế giới giàu sang, nhộn nhịp, huyên náo và đầy ánh sáng, một thế giới khác hẳn với cái vầng sáng lù mù của mấy ngọn đèn leo lét nơi phố vắng một huyện nhỏ. Một chút ánh sáng ở một thế giới xa xăm, những ước mơ của hai đứa trẻ vụt đến và đi qua, phố huyện lại chìm vào bóng tối hiu quạnh.

Câu chuyện của Thạch Lam để lại trong tâm hồn ta những dư vị đằm thắm của quê hương và một sự cảm thương man mác những cuộc đời thầm lặng như những chấm sáng lù mù bị nhoè đi trong bóng tối dày đặc của một vùng quê tù đọng. Thạch Lam cũng muốn đánh thức dậy trong những tâm hồn mệt mỏi, cam chịu những ước mơ trong sáng về một cuộc đời đẹp đẽ hơn, có ý nghĩa hơn, sôi nổi và mãnh liệt hơn.

(In trong *Tác phẩm văn học 1930 - 1945*,
NXB Khoa học xã hội, H., 1991)

(1) Thế Uyên, *Nhất Linh trong dĩ vãng một người trẻ tuổi*, *Văn*, số 14, ngày 15 - 7 - 1964.

CHỮ NGƯỜI TỬ TÙ

Chữ người tử tù cũng như *Bữa rượu máu* là hai truyện ngắn trong tập truyện *Vang bóng một thời* (1940) thể hiện rất rõ tinh thần dân tộc của nhà văn Nguyễn Tuân.

Tên Công sứ và tên Tổng đốc, các vị Thủ hiến đứng đầu tỉnh đã "thưởng thức" một cách hả hê "bữa rượu máu" trên cái án tử hình mười hai nghĩa quân Bãi Sậy. Cho nên một trận gió lốc hờn oán đã "đuổi theo các quan đang ra về", hất tung "cái mũ trắng trên đầu quan Công sứ" lăn mấy vòng trên bãi cỏ ! Đến *Chữ người tử tù* thì thái độ nhà văn ca ngợi những chính trị phạm, những con người "khí phách", những kẻ "chọc trời quấy nước"... đã quá rõ.

Hình tượng ông Huấn Cao chắc chắn có quan hệ tới Cao Bá Quát, một nhà thơ tài hoa, phóng khoáng ("Văn như Siêu, Quát vô tiền Hán") đã từng làm Hành tẩu ở Bộ Lễ rồi bị giáng chức, làm Giáo thụ phủ Quốc Oai (Sơn Tây), tham gia cuộc khởi nghĩa của nông dân Sơn Tây chống lại triều đình (1854) rồi sau đó bị giết, bị triều đình Tự Đức ra lệnh tru di tam tộc. Huấn Cao là một hình tượng đẹp với bóng dáng lồng lộng, đầy khí phách và tài hoa trong tác phẩm Nguyễn Tuân. Con người được lý tưởng hoá này cũng như những kẻ tài hoa, những giang hồ lãng tử khác trong *Vang bóng một thời* là hình bóng của Nguyễn Tuân, là ước mơ của Nguyễn Tuân. Bởi vì các nhân vật lý tưởng trong văn học lãng mạn – tuy có thể bắt nguồn từ một nguyên mẫu ngoài cuộc đời – nhưng suy đến cùng đều phản ánh tính cách của nhà văn. Nguyễn Tuân là một nhà văn yêu nước, có tinh thần dân tộc đậm đà, cho nên ông tìm thấy ở Cao Bá Quát – một nhà nho yêu nước, một con người vì nghĩa lớn dám đứng về phía nhân dân chống lại triều đình – một tâm hồn đồng điệu, một hình ảnh đẹp. Nhưng Nguyễn Tuân mê Huấn Cao còn vì một lý do khác, Huấn Cao không chỉ là một kẻ "chọc trời quấy nước", có "cái hoài bão

tung hoành" mà còn là một nghệ sĩ tài hoa, chữ viết rất đẹp. Viên quản ngục đã từng mơ ước "Có được chữ ông Huấn Cao mà treo là một báu vật trên đời...". Chính nhờ thêm cái chất nghệ sĩ tài hoa đó mà Huấn Cao mới nhập vào đám nhân vật tài hoa tài tử của Nguyễn Tuân, vào cái tiểu thế giới của Nguyễn Tuân, mang dáng dấp phong cách Nguyễn Tuân.

Trước Cách mạng, Nguyễn Tuân, người nghệ sĩ chỉ có tâm hồn yêu cái Đẹp, đã đem cái Tôi tài hoa, khinh bạc, kênh kiệu của mình chống lại cái xã hội "ối a ba phèng", cái xã hội ô trọc của những kẻ giàu lên một cách hỗn láo, cái xã hội ăn hiếp người của bọn con buôn, chỉ điếm, mật thám. Lạc lõng giữa cái xã hội sống bằng tàn nhẫn, lừa lọc ấy là một đám nghệ sĩ tài hoa, tài tử, những kẻ giang hồ phiêu lãng chỉ đem cái tình cái tài ra đối đãi với nhau. Viên quan coi ngục còn chút thiên lương và Huấn Cao thuộc loại người này.

"Ta nhất sinh không vì vàng ngọc hay quyền thế, mà phải ép mình viết câu đối bao giờ. Đời ta cũng mới viết có hai bộ tứ bình và một bức trung đường cho ba người bạn thân của ta thôi. Ta cảm cái tấm lòng biệt nhỡn liên tài của các người. Nào ta có biết đâu một người như thầy quản đây mà lại có những sở thích cao quý như vậy. Thiếu chút nữa, ta đã phụ mất một tấm lòng trong thiên hạ".

Huấn Cao là một nhân vật lãng mạn tiến bộ. Các nhân vật lãng mạn ít nhiều đều được phóng đại và lý tưởng hoá. Ở đây tác giả xây dựng một cặp nhân vật có tính cách gần giống nhau (quản ngục và Huấn Cao) và nhân vật quản ngục sẽ làm tôn thêm vẻ đẹp cao cả của Huấn Cao. Trước khi Huấn Cao xuất hiện thì người tử tù này đã được thầy trò viên quản ngục khen là "văn võ đều có tài", là người nổi tiếng tỉnh Sơn về "cái tài viết chữ nhanh và rất đẹp". Và cái án tử hình của Huấn Cao dường như cũng làm cho trời đất quạnh quẽ, mịt mùng sau tiếng trống thu không của thành phủ, như muốn vĩnh biệt một người anh hùng : "Tiếng dội chó sủa ma, tiếng trống thành phủ, tiếng kiểng mõ canh nổi lên nhiều nhiều. Bấy nhiêu thanh âm phức tạp bay cao lần lên khỏi mặt đất tối, nâng đỡ lấy một ngôi sao chính vị muốn từ biệt vũ trụ". Kết thúc truyện ngắn, Huấn Cao nổi lên như một thần tượng. Sau khi cho chữ, người tử tù "khuyên thầy quản nên thay chốn ở đi. Chỗ này không phải là nơi để treo

một bức lụa trắng với những nét chữ vuông vắn, tươi tắn, nó nói lên những cái hoài bão, tung hoành của một đời con người... Ngục quan cảm động vái người tử tù một cái, chắp tay nói một câu mà dòng nước mắt rỉ vào kẽ miệng làm cho nghẹn ngào : "Kẻ mê muội này xin bái lĩnh".

Sự đối lập giữa lý tưởng và hiện thực, giữa tính cách và hoàn cảnh là đặc trưng cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Huấn Cao và viên quản ngục cũng là những người xa lạ với hoàn cảnh, đứng cao hơn hoàn cảnh : "Trong hoàn cảnh đề lao, người ta sống bằng tàn nhẫn, bằng lừa lọc, tính cách dịu dàng và lòng biết giá người, biết trọng người ngay của viên quản ngục này là một thanh âm trong trẻo chen vào giữa một bản đàn mà nhạc luật đều hỗn loạn xô bồ". Không chỉ xa lạ mà còn đối lập với hoàn cảnh : "Ông trời nhiều khi hay chơi ác đem dày ải những cái thuần khiết vào giữa một đống cặn bã". Nguyễn Tuân đã sử dụng rất thành công thủ pháp đối lập đó ở phần kết thúc tác phẩm. Cái đêm người tử tù cho chữ viên quản ngục thật là một tình huống kỳ lạ, thật tương phản, đúng là "một cảnh tượng xưa nay chưa từng có". Những tình huống kỳ lạ đã góp phần làm nổi bật tính cách của những nhân vật lãng mạn, những con người đứng cao hơn hoàn cảnh, không chịu sự tác động của hoàn cảnh khách quan. Ngay trong tiểu thuyết hiện thực của Đốtxtôiépxki đôi lúc cũng có những tình huống kỳ lạ như vậy. Một cô gái điếm, một kẻ sát nhân tụ tập trong căn phòng hẹp, với ngọn nến bập bùng, trước pho sách vĩnh hằng của *Kinh Thánh* (*Tội ác và trừng phạt*). Ở đây cũng trong một căn buồng tối chật hẹp, đầy mạng nhện và phân chuột, phân gián trong không khí khói toả như đám cháy, ánh sáng đỏ ngòm của một bó đuốc tẩm dầu rọi lên ba cái đầu người đang chăm chú trên một tấm lụa bạch còn nguyên vẹn lẫn hồ. Người tử tù đeo gông, chân vướng xiềng, đang tô đậm nét chữ vuông vắn, tuyệt đẹp trên tấm lụa trắng tinh, cạnh đó, viên quản ngục "khúm núm" và thầy thơ lại run run bưng chậu mực... Giữa chốn lao tù không phải bóng tối và sự tàn bạo có thể khuất phục được con người, mà chính con người lại có một sức cảm hoá kỳ diệu. Bằng sức mạnh của một nhân cách cao cả và tài năng tuyệt diệu, người tử tù đã làm chủ nhà ngục còn viên quản ngục thì lại khúm núm chắp tay vái người tử tù như vái thần tượng. Hành động

cho chữ của Huấn Cao – những dòng chữ cuối cùng của một đời người – như một lần cuối khẳng định lại bản lĩnh, khí phách của mình, truyền cái tài hoa, cái trong sáng cho những kẻ tri âm tri kỷ hôm nay và mai sau. Trong khung cảnh đen tối của tù ngục, hình ảnh người tử tù bỗng trở nên to lớn, cao cả lạ thường, vượt lên trên những cái thấp hèn dung tục của thế giới xung quanh và cái màu trắng của vuông lụa cũng như những dòng chữ tươi tắn tài hoa, thơm ngát như cũng sáng lên rạng rỡ, tất cả như muốn hoá thành bất tử, như một lời nhắn nhủ con người giữ lấy cái thiên lương đẹp đẽ và trong sáng của mình.

Trong những truyện *Chữ người tử tù* và *Bữa rượu máu*, các thủ pháp lãng mạn (lý tưởng hoá, phóng đại, nghệ thuật đối lập,...) đôi khi xen kẽ với bút pháp hiện thực (các chi tiết cụ thể, chính xác giàu chất tạo hình). Bên cạnh tinh thần dân tộc và thái độ phê phán cái xã hội kim tiền ô trọc, lấy thịt đè người, thì con người nghệ thuật, con người tỉa tót cảm giác, màu sắc và thanh âm vẫn còn hiện lên khá rõ qua từng trang viết.

(In trong *Tác phẩm văn học 1930 - 1975*,
NXB Khoa học xã hội, H., 1991)

TIẾNG ĐỊCH SÔNG Ô

Thi sĩ Huy Thông thuộc thế hệ những nhà thơ mới xuất hiện trong thời kỳ đầu (1930 - 1935) như Thế Lữ, Vũ Đình Liên, Thái Can, Lưu Trọng Lư, Nguyễn Nhược Pháp,... Sau khi tốt nghiệp cử nhân luật ở Hà Nội, năm 1937, Phạm Huy Thông sang Pháp du học, đậu tiến sĩ văn khoa, tiến sĩ luật khoa, thạc sĩ sử địa. Nhưng ông đã làm thơ từ thời còn ở trung học Albert Sarraut và năm mười tám tuổi xuất bản tập thơ đầu *Yêu đương* (1934), sau đó là các tập *Anh Nga* (1935), *Tiếng địch sông Ô* (1936), *Tần Ngọc* (1936). Ngoài ra còn đăng báo *Con voi già* (tặng Phan Sào Nam), *Hận chiến sĩ* (*Tân thiếu niên*, số 1, ra ngày 26 - 1 - 1935), *Kinh Kha* (1936), *Tần Hồng Châu* (*Hà Nội báo*, số 6, ra ngày 12 - 2 - 1936).

Hai đặc điểm nổi bật trong thơ Huy Thông là tính chất hùng tráng phảng phất hơi anh hùng ca (*Tiếng địch sông Ô, Kinh Kha, Con voi già, Hận chiến sĩ*) và tính chất lãng mạn mơ màng (*Anh Nga, Chàng Lưu*). Đó là một thứ vang động xa xôi của những trào lưu phức tạp gần như trái ngược nhau trong văn học và xã hội vào thơ Huy Thông, một bên là ảnh hưởng Lamartine, Musset, một bên là ảnh hưởng của V. Hugo, Byron, một bên là tiếng vọng trực tiếp hoặc gián tiếp của phong trào những năm 1935 - 1936, một bên là tác động của luồng không khí bi quan, sầu não, mơ mộng trong thời kỳ thoái trào cách mạng.

Tiếng địch sông Ô, một trường ca dài trên 240 câu, thường là câu tám chữ. Tuy chưa hẳn là kịch thơ như *Kinh Kha, Tần Hồng Châu, Anh Nga, Huyền Trân công chúa* nhưng ở trường ca này vẫn có đối thoại giữa Hạng Tịch và Ngu Cơ và có một "tiếng địch trên Ô giang dìu dặt" làm nền, tạo âm hưởng "bi ca" chung cho toàn bài thơ.

Tiếng địch sông Ô có thể coi là chương cuối của chuyện Hán Sở tranh hùng, tức là Lưu Bang và Hạng Vũ tranh nhau làm vua Trung Quốc

sau khi nhà Tần sụp đổ. *Tiếng địch sông Ô* là kết thúc bi kịch cuộc đời oanh liệt của Hạng Vũ, cũng là tấn bi kịch của mối tình Hạng Vũ và Ngu Cơ. Mở đầu trường ca là cảnh thất trận của Hạng Vũ :

Sở Bá Vương ngồi yên trên mình ngựa
Giương mắt buồn say ngắm chân trời xa
Trong sương thu nhẹ đượm ánh dương tà
Quân Lưu Bang đang tưng bừng hạ trại.

Doanh trại quân Sở đã bị quân Lưu Bang vây quanh "trùng trùng, điệp điệp", bốn phía ầm ầm "tiếng quân reo, tiếng ngựa hý, tiếng loa vang". Sở Bá Vương định nhân lúc đêm tối, mở một đường máu, phá trùng vi về "phía sông Ô, binh Phàn Khoái, rồi sẽ dàn tướng sĩ, họp chư hầu ở bên kia sông, mưu "giành lại tấm giang sơn". Nhưng khi người anh hùng bước vào trướng gấm, trông thấy Ngu Cơ thì chút hy vọng kia dường như tắt hẳn. Và Hạng Võ trong thơ Huy Thông hiện ra như một khách tình si :

Vương trông ...
vẫn như gặp nàng lần thứ nhất,
Tim anh hùng như ngây ngất say sưa
Tựa thân mềm vào lưng ỷ, nàng Ngu Cơ
Mắt mơ hồ nhìn qua khung cửa sổ
Để hồn buồn chơi vơi như bay trên cành gió
Chỗ nàng ngồi,
Một luồng trăng biêng biếc chếch riêng soi,
Khiến Hạng Vương, trong lòng say, những tưởng
Rời cung Quảng, ả Hằng vừa bay xuống...

Giữa lúc ấy thì "tiếng địch xa xôi dìu dặt trên Ô giang" bắt đầu cất lên "khúc ca não nuột và mơ màng". Nghĩ đến sự nghiệp anh hùng của mình có nguy cơ sắp tan thành mây khói, Hạng Vũ ngậm ngùi kể lại với Ngu Cơ những quãng đời oanh liệt :

Nén đau thương, Vương ngậm ngùi sẽ kể
Niềm ngao ngán vô biên như trời bể.
Ôi ! Tấm gan bền chặt như Thái Sơn

Bao nhiêu thu cay đắng chẳng hề sờn !
Ôi ! Những trận mạc khiến "trời long đất lở" !
Những chiến thắng tưng bừng ! Những vinh quang rực rỡ !
Ôi ! Những võ công oanh liệt chốn sa trường !
Những buổi tung hoành lăn lộn trong rừng thương !
Những tướng dũng bị đầu văng trước trận !
Nhưng, than ôi ! Vận trời khi đã tận
Sức "lay thành, nhổ núi" mà làm chi ?

Trong *Thi nhân Việt Nam*, Hoài Thanh bình luận : "Hơi văn mà đến thế thực đã đến bực phi thường. Anh hùng ca của Victor Hugo tưởng cũng chỉ thế". Tôi xin thêm : nghe như lời của Othello, "người công dân vĩ đại của thành phố Venise" vĩnh biệt sự nghiệp vinh quang trước lúc bóp cổ Desdemona, người yêu của mình : "Ôi ! Từ nay, thôi vĩnh biệt những đoàn quân nhung y hùng tráng... những chiến mã hý lồng, những điệu kèn vang thét khúc quân ca ! Thôi vĩnh biệt những tiếng sáo chói tai, những tiếng trống om thòm như giục giã, những ngọn cờ mang phù hiệu oai nghiêm ! Thôi vĩnh biệt ! Othello sự nghiệp người kể từ đây chấm dứt !".

Đoạn thơ trên đây là điểm cao nhất của âm hưởng hùng tráng trong bản trường ca. Bầu trời như sáng hẳn lên trong ráng chiều rực rỡ rồi tối dần lại khi hoàng hôn phủ xuống cảnh vật. Hạng Vũ vẫn dùng dằng, chưa muốn từ biệt Ngu Cơ lên đường, mà "mang nàng xông pha trong khói lửa thì làm sao thoát khỏi trùng vi ?". Biết là vì mình Hạng Vũ có thể tiêu tan sự nghiệp, Ngu Cơ khảng khái buông lời khuyên :

Quân vương ơi ! Còn đợi chờ chi nữa
Mà đường xa chàng còn chưa ruổi ngựa ?
Trống canh hai trong bóng sẫm đổ hồi,
Còn dùng dằng chi nữa, đi đi thôi !
Kìa ! Thờ ơ, trăng mờ đang chênh chếch...
Còn ngồi đó mà nghe chi tiếng địch,
Cho chí đầy dẫn cạn trong tim đau.
Đừng nghe ! Đừng nghe nữa ! Hãy đi mau !

Nhưng Hạng Vũ vẫn muốn tỏ tấm lòng son sắt, chung thuỷ với người yêu. Dù hoàn cảnh gian nguy, Sở Bá Vương quyết mang nàng vượt khỏi trùng vi, nếu có chết thì "đôi ta, cùng nhau, cùng chôn thây trong da ngựa". Trời sắp sáng, quân nhà Hán sắp tấn công, Ngu Cơ thấy Hạng Vũ vẫn không có hành động dứt khoát, Ngu Cơ liền rút gươm tự vẫn... Hạng Vũ đau đớn, đứng khóc lặng bên thi thể người yêu và bản trường ca kết thúc trong âm hưởng bi thảm :

Bên mình Ngu Cơ đứng bao lâu, chàng không biết.
Nhưng, đến khi, bàng hoàng, chàng lặng lẽ ngẩng trông.
Thì Hán binh đã đứng nghịt bên bờ sông.
Và trời cao, than ôi ! Vừa quyết trắng.
Mà... !
Mà tiếng địch âm thầm trong bóng đêm văng vẳng
Trên Ô giang, đã bặt hẳn tự bao giờ.

*

* *

Không phải ngẫu nhiên mà Huy Thông tìm đến Phan Bội Châu, Hạng Vũ, Kinh Kha,...Tâm sự yêu nước thầm kín của các nhà thơ mới chắc có những điểm gặp gỡ với tâm sự của ông già Phan Sào Nam trong những ngày bị quản thúc ở Bến Ngự. Mặt khác, bước vào làng thơ mới, Huy Thông đã mang đến một không khí mới, những khát khao sống một cách mạnh mẽ. Cái vốn hiểu biết sâu sắc về lịch sử và địa lý cũng tạo nên nguồn cảm hứng mới cho Huy Thông. Thi sĩ tìm đến những giấc mộng anh hùng trong lịch sử : Kinh Kha, một sáng qua sông Dịch, không hẹn ngày trở lại. Đặc biệt thi sĩ đã dùng những lời hùng tráng, sảng khoái nhất để ca ngợi sự nghiệp anh hùng của Hạng Vũ, Phan Bội Châu. Trong *Hận chiến sĩ*, người anh hùng của Huy Thông đã vượt qua biên giới đất Việt, tung hoành khắp nơi trên thế giới :

Từ đồng tuyết Nga - la - tư
Tới cao nguyên như lửa cháy đất Ba Tư
Từ Bắc Hải âm ầm tiếng sóng đổ

Tới rừng cỏ xanh um bờ Ấn Độ
Khắp chốn nơi trên thế giới mông mênh
Gót ngựa ta đâu chỗ chẳng in hình ?

Huy Thông muốn chúng ta sống mạnh mẽ, không chịu tự huỷ hoại một cách tầm thường. Huy Thông không muốn thoát ly vào cõi tiên mộng ảo hay tôn giáo. Thi sĩ muốn ta sống lại những tình cảm lớn của những người anh hùng trong lịch sử. Trong thời kỳ thoái trào, những tình cảm lớn đó có thể góp phần nhen nhúm lên ít nhiều ngọn lửa trong tâm hồn đã nguội lạnh vì sợ hãi, nhu nhược. Có lẽ từ những khát vọng mạnh mẽ như thế, từ cái tâm sự yêu nước của những người trí thức trong một nước nô lệ mà Tố Hữu có lúc đã gặp Huy Thông. *Ly rượu thọ* có chịu ít nhiều ảnh hưởng của *Tiếng địch sông Ô*. Nàng Ngu Cơ của Hạng Vũ đã biến thành bà mẹ Mã Chiếm Sơn.

Ly rượu thọ mở đầu bằng cảnh thua trận của Mã Chiếm Sơn :

Mã Chiếm Sơn buông cương và ngẫm nghĩ
Ngựa rung đầu hý lạnh giữa tàn quân...

thì cũng giống như tiếng địch mở đầu của trường ca *Tiếng địch sông Ô* :

Sở Bá Vương ngồi yên trên mình ngựa
Giương mắt buồn say ngắm chân trời xa

Lúc Ngu Cơ tự sát, Hạng Vũ lòng đau như thắt :

Lần đầu tiên, lệ chiến sĩ long lanh
Lần đầu tiên người chiến sĩ đa tình
Để lệ bạc thầm lăn trên gò má...

Cũng tương tự với thái độ Mã Chiếm Sơn khi bà mẹ quật ly rượu thọ vỡ tan trên nền hoa :

Ly rượu vỡ tan tành. Ôi bỡ ngỡ
Ôi hãi hùng, Mã tướng run toàn thân !
Lần đầu tiên, Mã tướng run toàn thân !

Tuy chịu ảnh hưởng nhưng điều cần chú ý là ở *Tiếng địch sông Ô*, tác giả khai thác khía cạnh lãng mạn, bi tráng còn ở *Ly rượu thọ*, chủ đề yêu nước là chủ yếu và bài thơ kết thúc bằng âm hưởng lạc quan.

Một vấn đề đặt ra là tại sao Huy Thông lại chỉ chú ý đến những anh hùng chiến bại ? Các nhà "nghệ thuật vị nghệ thuật" đề cao cái Đẹp vô tư, thuần tuý, đối lập với mục đích, hiệu quả. Đi là chỉ để mà đi chứ không phải để mà đến. Anh hùng phải chiến bại, tình yêu phải đổ vỡ, tan tác, chia ly mới là đẹp. Nhân vật lãng mạn của Huy Thông đã mang cái buồn của một lớp người mới. Tất nhiên màu sắc chiến bại chủ nghĩa trong thơ Huy Thông cũng ít nhiều mang dấu vết của một thời kỳ lịch sử. Ta đã từng nghe Thế Lữ than thở : "Than ôi ! Thời oanh liệt nay còn đâu ?". Những người anh hùng trong mộng tưởng của các nhà lãng mạn ít nhiều đều phản ánh tâm hồn và tính cách của họ. Hoài Thanh nhận xét : "Có khi vô tình người ta đã phác hoạ Hạng Tịch theo hình ảnh của mình. Đã đành Hạng Tịch mê Ngu Cơ, đã đành ái tình không chia kim cổ, nhưng tình yêu của Hạng Tịch hẳn phải thế nào chứ !".

Trên kia đã nói, những đề tài trong lịch sử và thần thoại là cảm hứng của Huy Thông. Thi sĩ có chịu ảnh hưởng bi kịch của Eschyle và "Nô", một loại kịch Nhật Bản là những loại cốt truyện đơn giản, kịch tính chưa có mấy. Trong thơ Huy Thông có cái hơi hùng tráng của Hugo và cái không khí mơ màng như chiêm bao của Shakespeare. Tất nhiên trong các vở kịch của Eschyle, Hugo, Shakespeare, ta thấy tràn đầy tính chất lạc quan, đầy ánh sáng, âm điệu rộn rã, vui tươi. Còn ở Huy Thông là sự chán nản, buồn bã, cái hùng chen lẫn cái bi, nhưng cái bi là chính.

Nhờ ảnh hưởng của thơ Pháp và văn học phương Tây, thơ mới đã sử dụng những hình thức khá phong phú.

Huy Thông xây dựng thể *thơ kịch*. Gọi là thơ kịch nhưng thực chất là một bài thơ dài (kiểu *Mỵ Châu - Trọng Thuỷ* của Xuân Diệu). Hình thức đối thoại giúp cho ý thơ đi xa hơn, đỡ đơn điệu hơn. Hơn nữa, phù hợp với sự diễn biến của tình cảm, thi sĩ có thể sử dụng nhiều thể thơ khác nhau trong một bài thơ kịch. Vì là thơ kịch nên Huy Thông ít chú ý đến kịch tính cũng như trang trí, dàn cảnh. Người ta có thể nghĩ đến "tiếng ca", "tiếng địch" làm nền cho *Anh Nga* và *Tiếng địch sông Ô*. Tiếng địch Trương Lương sầu thảm cứ vọng đi vọng lại, làm nền cho tấn bi kịch :

Địch Trương Lương như ngậm sầu quyên khóc
Lại não nùng dìu dặt trên Ô giang
Trên Ô giang, tiếng địch thiết tha than
Như tiếng nhạn kêu đêm nơi ven trời vò võ
Như tiếng nhạn đêm khuya thầm như gió
Tự hư vô lại nức nở tiếng mơ màng...

Nhưng tiếng vọng đi vọng lại như một điệp khúc đó chỉ cốt giữ lấy không khí chung cho trường ca và phần nào nói lên sự thay đổi của thời gian trong tấn bi kịch.

Những sáng tạo của Huy Thông trong thể thơ kịch cũng như cái âm hưởng hùng tráng cuốn hút mạnh mẽ người đọc trong các trường ca đã tạo cho Huy Thông một phong cách riêng biệt, độc đáo trong phong trào Thơ mới.

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*,
NXB Đại học Quốc gia, H., 2002)

TRÀNG GIANG

Tràng giang là một bài thơ nổi tiếng, in trong tập *Lửa thiêng* (1940) của Huy Cận. *Tràng giang* mang phong vị Đường thi khá rõ. Ngay từ hai câu đầu :

Sóng gợn tràng giang buồn điệp điệp
Con thuyền xuôi mái nước song song.

ta thấy phảng phất nhạc điệu và tứ thơ của Đỗ Phủ trong bài *Đăng cao* :

Vô biên lạc mộc tiêu tiêu hạ
Bất tận trường giang cổn cổn lai
(Ngàn cây bát ngát lá rụng xào xạc
Dòng sông dằng dặc nước cuồn cuộn trôi)

Có thể nói nhạc điệu và hồn thơ Đường đã thấm sâu vào tâm hồn Huy Cận từ thời niên thiếu. Nhưng "tràng giang" ở đây là thiên nhiên, đất nước Việt Nam, là những sông lớn như sông Hồng và trong thơ Huy Cận, con sông nào nước cũng dềnh lên mênh mông, bát ngát. Cảm giác về không gian nghệ thuật trong thơ Huy Cận gắn liền với hình ảnh những dòng sông :

Tới ngã ba sông nước bốn bề...
Chiều mưa trên bãi nước sông đầy...
Sông mát tràn sông nước đậm bờ...
Trăng phơi đầu bãi, nước dồn mênh mang

Đất nước, những xóm làng trù phú đã hình thành dần dần ven những con sông lớn. Sông lớn là tượng trưng cho đất nước, giang sơn bền vững muôn đời. Sau này, Nguyễn Đình Thi cũng viết :

Những dòng sông đỏ nặng phù sa
Nước chúng ta

Nước những người chưa bao giờ khuất
Đêm đêm rì rầm trong tiếng đất
Những buổi ngày xưa vọng nói về...

(*Đất nước*)

Sau một thời gian khám phá, tìm tòi, thơ mới đã dần dần định hình và có một số bài mang dáng dấp cổ điển. *Tràng giang* là một bài như thế. Xuân Diệu nhận xét : "Bài thơ hầu như trở thành cổ điển, của một nhà thơ mới. Vào một cách dõng dạc, đường hoàng, vì đây là "đại giang", là sông lớn, ví dụ như sông Hồng ; là tràng giang : rộng bao gồm cả trường giang : dài ; sầu trăm ngả chứ không phải là ít ngả, vì là sông lớn... Hơi thơ cổ điển là đúng... duy câu thứ tư thì là hiện đại ; thơ truyền thống của cha ông ta không đưa cái nét hiện thực, thực tế nôm na, chân thật đến sống sít, là củi một cành khô trôi đi trên sông"[(1)].

Tràng giang mang phong vị thơ Đường, một mẫu mực cổ điển của thi ca Trung Hoa, với mô típ những dòng sông lớn. Đúng như Xuân Diệu nhận xét, ba câu đầu mang "hơi thơ cổ điển là đúng". Nhưng vì sao câu thứ tư lại mang dáng dấp "hiện đại" ? Thơ Đường thuộc thế kỷ thứ IX sau Công nguyên, ý thức hệ phong kiến không chấp nhận cái Tôi cá nhân, xã hội phong kiến tuân theo những quy phạm định sẵn cho mọi người. Thiên nhiên trong thơ Đường là một thiên nhiên chung chung, có màu sắc vĩnh cửu. Một đám mây bay, một vầng trăng, một tiếng chim hót ngày thu muộn cho mọi thời đại. Nhưng thiên nhiên trong thơ mới là một thiên nhiên đã được cá thể hoá, được cảm thụ qua màu sắc chủ quan của cái Tôi cá nhân. "Củi *một* cành *khô* lạc mấy dòng" là một hình ảnh thiên nhiên được cá thể hoá của thơ ca hiện đại.

Thơ Huy Cận trước Cách mạng thường buồn. Đó là cái buồn và nỗi cô đơn của các nhà thơ mới lãng mạn. Tuổi trẻ của Huy Cận mang theo cái buồn heo hút của một làng sơn cước cách Linh Cảm bốn cây số và cái buồn của một gia đình nhà nho tàn tạ, có nhiều chuyện bất hoà không vui. Những kỷ niệm đau buồn của thời thơ ấu đã để lại ấn tượng khá sâu sắc trong tâm hồn các nhà thơ. Lớn lên, bước chân vào trường đế quốc, họ lại gặp một tiếng khóc dài trong văn học (Tản Đà, Tương Phố,

(1) *Tuyển tập thơ Huy Cận*, tập I, NXB Văn học, H., 1986, tr. 35.

Lamartine, Musset,...). Bước vào đời lại gặp cái đau buồn của xã hội, nỗi tủi nhục của người trí thức mất nước. Bản thân họ thì hoang mang bế tắc, không tìm thấy con đường đi... Cái buồn trong cuộc đời thực đã biến thành những dòng lệ trong văn chương. Và Huy Cận cũng như các nhà thơ lãng mạn cho rằng "cái Đẹp bao giờ cũng hơi buồn" (*Kinh cầu tự*). Cái buồn da diết nhất, ảo não nhất là cái buồn trong *Lửa thiêng*. Ở đây, cái buồn bàng bạc cả không gian, thời gian : sóng gợn tràng giang, trăng phơi đầu bãi, tiếng đìu hiu của bờ lau khóm trúc, nỗi buồn nhân thế tự ngàn xưa theo gió thổi về... Cái buồn của Huy Cận là cái *sầu vũ trụ*, là cảm giác cô đơn của con người trước không gian ba chiều, mênh mông bát ngát :

Nắng xuống trời lên sâu chót vót
Sông dài trời rộng bến cô liêu

Sầu vũ trụ, Vũ trụ ca và cách đặt tên các tập thơ sau này cũng mang cảm xúc vũ trụ : *Trời mỗi ngày lại sáng, Đất nở hoa*... Huy Cận đã tập trung tất cả hình ảnh, nhạc điệu để làm nổi bật lên *nỗi buồn cô liêu* của con người trước cảnh sông dài trời rộng. Ông thích chữ "tràng giang" hơn "trường giang" vì cái âm "ang" nghe nó mênh mông bát ngát hơn. Và hai bờ sông ở đây hoang vắng, cô liêu như thời tiền sử bởi vì không một chiếc cầu, một chuyến đò ngang làm dấu nối. Hai bờ của một dòng sông cứ thế chạy dài về phía chân trời xa như hai thế giới cô đơn, xa lạ không bao giờ gặp nhau, không "chút niềm thân mật" của những tâm hồn đồng điệu.

Có người cố gò cho được bài thơ này có bốn cái không : không còn đâu nữa tiếng làng xa vãn chợ chiều, không một chuyến đò ngang, không cầu, không khói hoàng hôn ! Làng thì xa, mà chợ chiều đã vãn, tiếng người vọng lại nghe rất mơ hồ, *có đấy* mà dường như *không có*. Nhà thơ dường như cố tình cắt cầu, cắt đò, để cho anh không sang được với em, không đám cưới, không họp chợ, không có sự giao tiếp "thân mật" giữa con người và con người, mỗi cá thể là một thế giới biệt lập, cô đơn. Nhưng khi ta than vãn về nỗi cô đơn, giá lạnh của mình, chính là ta khao khát sự ấm cúng, sự hoà điệu. Cái hay của nghệ thuật thơ Đường là ở chỗ nói *có* mà hoá ra *không*, nói *không* mà khao khát muốn *có*.

Các nhà thơ lãng mạn đã mang cái tâm trạng buồn và cô đơn của mình phủ lên thiên nhiên. Cho nên cái thiên nhiên trong thơ mới nói chung, trong thơ Huy Cận nói riêng, thường mênh mông, rợn ngợp hoặc xa vắng quạnh hiu. Ở đây con người thường tan biến đi, mất hút đi trong thiên nhiên. Kiếp con người như cánh bèo trôi dạt, như "Củi một cành khô lạc mấy dòng"... Đến bốn câu kết :

Lớp lớp mây cao đùn núi bạc
Chim nghiêng cánh nhỏ : bóng chiều sa...

(*Tràng giang*)

Trên cái bầu trời mênh mông, mây đùn lên thành những ngọn núi trắng xoá, xuất hiện cánh chim nhỏ bé mà "bóng chiều sa nặng đến nỗi phải nghiêng cánh, lệch cánh" (Xuân Diệu)[1]. Trong hai câu cuối cùng, tứ thơ đã có một nét mới so với bài *Hoàng Hạc Lâu* của Thôi Hiệu. Trong bài thơ của Thôi Hiệu, khách nhìn thấy khói toả sóng gợn mà lòng nhớ quê hương ("Nhật mộ hương quan hà xứ thị ? - Yên ba giang thượng sử nhân sầu"). Còn ở thơ Huy Cận là :

Lòng quê dợn dợn vời con nước
Không khói hoàng hôn cũng nhớ nhà

(*Tràng giang*)

Nhưng ở đây lại có sự gặp gỡ tình cờ hoặc hữu ý giữa Huy Cận và Lưu Trường Khanh. Trong bài *Từ Hạ Khẩu* (*Hán Khẩu*) *đến bãi Anh Vũ gửi Trung thừa họ Nguyên*, Lưu Trường Khanh viết :

Bãi sông không có sóng vỗ và cũng không có khói bay
Khách nước Sở nhớ nhau càng thêm man mác
Mặt trời xế trên Hán Khẩu, đỡ cánh chim là là bay
Nước mùa thu trên hồ Động Đình, mênh mông liền trời.

Có thể nói cái hồn thơ Đường đã thấm khá sâu vào thơ Huy Cận. Và tuy học tập Đường thi, Huy Cận vẫn tạo nên một nét riêng độc đáo của Huy Cận, của Việt Nam. Như trên đã nói : cái buồn trước cảnh "Sông dài, trời rộng, bến cô liêu" là cái buồn vũ trụ của Huy Cận và những câu :

---

(1) *Tuyển tập thơ Huy Cận*, tập I, Sđd, tr. 36.

Lơ thơ cồn nhỏ gió đìu hiu
Đâu tiếng làng xa vẫn chợ chiều

đã gợi lên không khí rất quen thuộc của Việt Nam. Không khí đó gợi nhớ đến quê hương Huy Cận, một làng heo hút thuộc Hương Sơn, Hà Tĩnh, ở tả ngạn sông Thâm bên núi Mồng Gà :

Tới ngã ba sông nước bốn bề
Nửa chiều gà lạ gáy ven đê...

(*Em về nhà*)

Cái tiếng gà lạc lõng cất lên ven một con đê hoang vắng lúc chợ chiều đã vãn, ở một miền sơn cước, nghe mà buồn đứt ruột ! Cái buồn trong thơ Huy Cận là một nỗi đau đời "Cùng đất nước mà nặng buồn sông núi" (*Mai sau*). Các nhà lãng mạn gửi gắm vào trong thơ một tấm lòng tha thiết yêu thiên nhiên đất nước và một sự nâng niu đối với tiếng Việt, lúc bấy giờ được xem như tiếng mẹ ghẻ, tiếng con đòi,... Tiếng nói trong thơ mới là tiếng mẹ đẻ yêu thương, phong cảnh trong thơ mới chính là đất nước Việt Nam mỹ lệ với những vẻ đẹp riêng của từng vùng quê hương (*Quê hương* của Tế Hanh, *Đây thôn Vĩ Dạ* của Hàn Mặc Tử, *Đà Lạt đêm sương* của Quách Tấn, *Chùa Hương* của Nguyễn Nhược Pháp, *Chiều xuân* của Anh Thơ,...). Cho nên ta có thể dễ dàng thống nhất với Xuân Diệu khi ông viết "*Tràng giang* là một bài thơ ca hát non sông đất nước, do đó dọn đường cho lòng yêu giang sơn Tổ quốc".

(In trong *Tác phẩm văn học 1930 - 1975*,
NXB Khoa học xã hội, H., 1991)

VỘI VÀNG VÀ *GIỤC GIÃ*

Vội vàng (trong tập *Thơ thơ*, 1938) và *Giục giã* (trong tập *Gửi hương cho gió*, 1945) là hai bài thơ tiêu biểu cho quan niệm về thời gian trong thơ Xuân Diệu. *Thời gian nghệ thuật* trong thơ Xuân Diệu mang một sắc thái riêng : thi sĩ dồn nén quá khứ, tương lai về hiện tại và trong cái hiện tại, nhà thơ chỉ chú ý đến cái - bây - giờ.

Trong các nhà thơ mới lãng mạn, Xuân Diệu là người đi sâu nhất vào thế giới của yêu đương. Chính lòng say mê ân ái và khát vọng sống dạt dào, mãnh liệt đã tạo ra cái thế giới nghệ thuật của riêng Xuân Diệu, cái không gian và thời gian nghệ thuật mang màu sắc Xuân Diệu.

Thi sĩ quan niệm tình yêu, tuổi trẻ và mùa xuân là phần ngon nhất của cuộc đời, là hạnh phúc, là thiên đường trên cõi trần thế. Thi sĩ muốn tận hưởng hương thơm, màu sắc và âm thanh :

Của ong bướm này đây tuần tháng mật ;
Này đây hoa của đồng nội xanh rì ;
Này đây lá của cành tơ phơ phất ;
Của yến anh này đây khúc tình si ;
Và này đây ánh sáng chớp hàng mi
Mỗi buổi sớm thần Vui hằng gõ cửa
Tháng giêng ngon như một cặp môi gần ;
Tôi sung sướng. Nhưng vội vàng một nửa...

Thơ tình yêu của Xuân Diệu chính là "bài ca sự sống" (Huy Cận). Tuy nhiên, trong bài thơ *Vội vàng*, thi sĩ mang một nỗi buồn, một nuối tiếc khôn nguôi : mùa xuân là vĩnh cửu, thiên nhiên là vô hạn, nhưng tuổi trẻ sẽ qua đi, chẳng hai lần thắm lại ! Nỗi buồn đó thực ra đã có từ rất xa xưa, trong thơ của các thi sĩ thời Vãn Đường. Vẫn vầng trăng ấy

toả sáng xuống nhân gian, vẫn dòng sông ấy chảy dài qua các thế kỷ, nhưng cuộc đời ngắn ngủi của con người thì đổi thay qua bao thế hệ :

Người cứ đời đời sinh nở mãi
Trăng vẫn năm năm sông nước giãi
Soi ai ? Nào biết được lòng trăng
Chỉ thấy sông dài đưa nước chảy

(*Đêm hoa trăng trên sông xuân* – TRƯƠNG NHƯỢC HƯ)

Nhưng nỗi nuối tiếc đó ở Xuân Diệu da diết hơn vì thi sĩ vốn là người yêu cuộc sống một cách mãnh liệt :

Lòng tôi rộng, nhưng lượng trời cứ chật ,
Không cho dài thời trẻ của nhân gian ;
Nói làm chi rằng xuân vẫn tuần hoàn ,
Nếu tuổi trẻ chẳng hai lần thắm lại.

(*Vội vàng*)

Như trên đã nói, nỗi buồn về cái hữu hạn của kiếp người đã có từ trong thơ Đường và thơ trung đại, nhưng đến phong trào Thơ mới lãng mạn thì nỗi buồn đó đã biến thành một chủ đề khác : nỗi cô đơn rợn ngợp của cá thể trước cái không gian mênh mông và thời gian xa thẳm. Thời gian nghệ thuật trong thơ Xuân Diệu mang một sắc thái riêng, bắt nguồn từ những nguyên nhân khác nhau. Cái "tôi" cá nhân vừa mới ra đời đã hoá ngay thành con bướm trắng. Tất nhiên sự xuất hiện của cái Tôi cá nhân trong văn học lãng mạn là một bước ngoặt quan trọng, góp phần giải phóng chủ thể sáng tạo và mang đến một sự cảm thụ nghệ thuật độc đáo cho từng thi nhân. Nhưng các nhà thơ lãng mạn, một mặt căm ghét cái xã hội thực dân phong kiến, nhưng mặt khác lại không đủ dũng cảm đi với quần chúng làm cách mạng. Cái "tôi" đó đã nhanh chóng rơi vào con đường cô đơn và bế tắc. Cuộc đời của nó mong manh nên rất sợ sự thay đổi. "Triết lý của sự liên tiếp" (Philosophie de la durée) của Bergson đã ảnh hưởng đến Xuân Diệu. Bergson quan niệm thế giới này vận động, nhưng vận động trên một mặt phẳng và ở cuối của quá trình vận động là ngày tận thế, là sự sụp đổ, tan tác, chia ly. Đó là cách nhìn bi quan về quá trình vận động của thế giới và sự vật. Trong lĩnh vực tình yêu, Xuân Diệu thấy có một cái gì bất trắc và không bền vững. Vì thế

trong tình yêu, thi sĩ không dám tin ở mình và cũng e ngại lòng phản trắc của mọi người :

Nắng mọc chưa tin, hoa rụng không ngờ ,
Tình yêu đến, tình yêu đi ai biết ;
Trong gặp gỡ đã có mầm ly biệt ;
Những vườn xưa nay đoạn tuyệt dấu hài
Gấp đi em, anh rất sợ ngày mai ;
Đời trôi chảy, lòng ta không vĩnh viễn...

(*Giục giã*)

Thái độ sợ hãi trước sự vận động của thời gian cũng có thể bắt nguồn từ một nguyên nhân khác nữa. Quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của các nhà thơ lãng mạn đối lập cái Đẹp với cái Hữu ích. Trong tình yêu, người ta đề cao cái trò chơi ú tim, đuổi bắt giữa hai cá thể, sự khám phá của hai con người xa lạ nhưng người ta phản đối hôn nhân. Vì thế tình yêu đẹp là tình yêu phải dẫn đến đổ vỡ, tan tác, chia ly. Thấy thời gian vùn vụt trôi đi, thi sĩ vội vàng kêu gọi tận hưởng tình yêu, tận hưởng những thanh sắc của cuộc sống. Năm giác quan được thức nhọn, được căng lên với cường độ cao nhất để cảm thụ ngoại giới :

Ta muốn ôm
Cả sự sống mới bắt đầu mơn mởn ;
Ta muốn riết mây đưa và gió lượn,
Ta muốn say cánh bướm với tình yêu,
Ta muốn thâu trong một cái hôn nhiều.
Và non nước, và cây, và cỏ rạng,
Cho chếnh choáng mùi thơm, cho đã đầy ánh sáng,
Cho no nê thanh sắc của thời tươi ;
– Hỡi xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi !

(*Vội vàng*)

Trong thơ Xuân Diệu có một niềm đắm say thiên nhiên, đắm say ngoại giới, một khao khát giao cảm với đời. Lúc sống, nhà thơ đã đem từng mảnh hồn gửi gắm cho trăng sao, cho tiếng rì rào của sóng biển, nên tưởng tượng lúc chết đi, thi sĩ vẫn thấy mình sống mãi với trăng sao, với cuộc đời ấm cúng :

Tôi vẫn có hồn tôi trong gió ấy
Vì xưa kia ngồi nghĩ dưới trăng sao
Từng mảnh biếc hồn tôi trăng đã lấy
Gió đem luôn đi tận tháng năm nào
Lòng tôi đã thẩn thơ cùng bãi vắng
Thì muôn sau bãi vắng ấy lòng tôi
Từ mấy kỷ mờ chân bên cát trắng
Nhưng sóng lên còn nhắc ngực bồi hồi

(*Tình sau*)

Trong thơ của Thế Lữ, Xuân Diệu có phảng phất lời kêu gọi hưởng thụ cuộc sống trần gian ngào ngạt sắc hương như một khu vườn đầy hoa thơm trái ngọt của Ronsard, một thi sĩ tình yêu của Pháp thời Phục hưng, Rabelais (*Gargantua et Pantagruel*) trong văn xuôi và Ronsard trong thơ (*À Hélène*) đã đề cao con người tự nhiên, điều đó mang một ý nghĩa nhân văn tiến bộ, vì nó chống lại chủ nghĩa khắc kỷ và triết lý diệt dục của nhà thờ Thiên Chúa giáo và chế độ phong kiến Trung cổ.

Xuân Diệu không chấp nhận cuộc sống đơn điệu, tẻ nhạt, tù túng trong cái "Ao đời bằng phẳng" (*Toả nhị Kiều*), cuộc sống của đám công chức thời Pháp thuộc "Sáng vác ô đi tối vác về", một cuộc sống cầu an, không hoài bão, không lý tưởng, không muốn thay đổi, thậm chí sợ cả sự đổi thay ! Nhà thơ kêu gọi thanh niên phải sống mạnh mẽ, sống có bản lĩnh, thà cứ vụt loé sáng lên giây phút rồi tắt ngấm (như một ngọn đèn đã cạn dầu) còn hơn là cứ kéo dài một cuộc sống lương thiện đấy nhưng buồn tẻ, vô nghĩa, le lói như ngọn đèn hạt đỗ suốt canh trường :

Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối
Còn hơn buồn le lói suốt trăm năm
Em vui đi răng nở ánh trăng rằm
Anh hút nhuỵ của mỗi giờ tình tự

(*Giục giã*)

Giữa những năm ba mươi của thế kỷ XX thì lời kêu gọi "Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối", một lời kêu gọi hành động không có định hướng vừa mang ý nghĩa tích cực, vừa có thể mang ý nghĩa tiêu cực.

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*, Sđd)

TOẢ NHỊ KIỀU

Đây là một truyện ngắn của Xuân Diệu, in trong tập *Phấn thông vàng* (tập truyện ngắn và bút ký), xuất bản năm 1939. Tên tác phẩm dựa vào thơ của Đỗ Mục, một nhà thơ thời Vãn Đường ở Trung Quốc :

Đông phong bất dữ Chu lang tiện
Đồng tước xuân thâm toả nhị Kiều

Ngọn gió đông nếu không giúp cho Chu Du phóng hoả phá trận Xích Bích của Tào Tháo thì cảnh "xuân thâm" của đài Đồng Tước sẽ là nơi nhốt hai chị em Đại Kiều (vợ Tôn Sách) và Tiểu Kiều (vợ Chu Du). "Nhị Kiều" ở đây là cô Quỳnh, cô Giao, hai cô gái sống một cuộc đời tù đọng, tẻ nhạt, lặp đi lặp lại một cách buồn chán, trong "một bầu không khí... không ánh nắng, chẳng hương người". "Hai cô ngồi trong một buổi chiều rất đỗi ngẩn ngơ, một buổi chiều triền miên của sự vật và của linh hồn, một buổi chiều trong nhà và trong tâm lý... Tôi như cảm nghe sự mờ nhạt của cuộc đời khi trông thấy hai cô". Điều cần chú ý là Xuân Diệu luôn luôn đồng hoá hai cô với đồ vật : hai cô là "hai hột cơm", là "hai cái cây", là "hai cánh đồng", "hai cô như hai con vật ngẩn ngơ trong rừng lạnh, khi chiều giăng lưới qua muôn gốc cây". Còn ông chủ nhà, một viên chức đã về hưu, thì suốt ngày lầm lũi như một cái bóng, đến nỗi người ta tưởng ông đã lẫn vào đám sập gụ, tủ chè ! Cuộc đời của họ tiêu biểu cho "nỗi nhạt nhẽo của ngày này tiếp theo ngày nọ", "cơm mai rồi lại cơm chiều", tiêu biểu cho nỗi đìu hiu của cái "Ao đời bằng phẳng". Cái ao đời bằng phẳng ấy là cuộc sống tù túng, tẻ nhạt, đơn điệu, lắp đi lắp lại của một lớp công chức tiểu tư sản thời Pháp thuộc. Trong số họ cũng có người đã từng tham gia các phong trào đòi ân xá Phan Bội Châu (1925), để tang Phan Châu Trinh (1926) hoặc các phong trào Việt Nam Quốc dân đảng (1930), Xô viết Nghệ Tĩnh (1930 - 1931).

Nhưng khi thực dân Pháp bắt đầu khủng bố trắng thì họ rút lui về một cuộc sống cầu an, làm công chức cho thực dân Pháp. Họ sống một cuộc đời lương thiện nhưng tù túng, tẻ nhạt, không hoài bão, không ước mơ, thậm chí sợ cả sự thay đổi. Họ cứ đều đều "Sáng vác ô đi, tối vác về" để :

Quanh quẩn mãi chỉ vài ba dáng điệu
Tới hay lui cũng chừng ấy mặt người.

(*Quang quẩn*)

Xuân Diệu không bằng lòng với cuộc sống tẻ nhạt, tù túng đó. Thi sĩ kêu gọi chúng ta phải sống mãnh liệt hơn, có ý nghĩa hơn :

Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối
Còn hơn buồn le lói suốt trăm năm

(*Giục giã*)

*

* *

André Gide là một nhà văn xuôi hiện đại Pháp đã để lại dấu ấn trong các nhà văn lãng mạn trước năm 1945 như Nguyễn Tuân, Xuân Diệu, Nhất Linh, Khái Hưng. Người ta có thể bắt gặp trong tác phẩm của họ những ảnh hưởng của triết lý "hành động để hành động" (agir pour agir) và chủ nghĩa cá nhân cực đoan của André Gide. Theo quan niệm của Gide, một cá nhân muốn tỏ ra có bản lĩnh, có cá tính thì trước hết phải *khác người*, khác với cộng đồng xung quanh, càng khác nhiều càng tốt. Nếu như thiên hạ đang từ trên đỉnh dốc thoải xuống thì một cá nhân có bản lĩnh phải giống như một hòn bi tròn lăn ngược dốc. Chủ nghĩa cá nhân cực đoan chủ trương đứng ở hai cực đối lập và phản đối thái độ lưng chừng ở giữa.

Có lần nhân vật Nguyễn đã nói : hoặc tôi là một chiến sĩ xã hội, hoặc tôi là một kẻ trác táng, hoặc trắng hẳn, hoặc đen hẳn, không nên làm cái đám mờ mờ, nhạt nhạt, xám xám ở giữa. Lớp người ở giữa đó, Xuân Diệu gọi là một lũ người "buồn buồn, tội tội, thương thương". Nguyễn Tuân chia cái đám nhân vật của mình ra làm hai loại : những kẻ giang hồ lạc phách đã trước bạ cuộc đời của mình vào địa dư của trái đất

và những kẻ chôn chân ở quê hương mà cái tiểu sử của hắn chỉ kéo dài từ ngôi nhà đến mộ chí ! Thái độ của Nguyễn ở đây làm ta nhớ đến thái độ của André Gide. Trong cuốn *Les déracinés*, Barrès chủ trương chỉ khi nào người ta chôn chặt chân mình ở quê hương thì người ta mới tìm thấy sức mạnh. André Gide cho đó là một lối sống hèn yếu. Gide viết : "Tôi cũng nhận thấy rằng nếu Racadot (một vai chính trong tác phẩm *Les déracinés*) mà không rời khỏi xứ Lorraine (quê hương) thì hắn không bao giờ giết người. Nhưng như thế thì hắn không thể làm tôi lưu ý nữa".

Trong cuộc tranh luận "Nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh" (1936 - 1939), Lưu Trọng Lư cũng ủng hộ ý kiến của André Gide. Thi sĩ viết : "Gide chỉ muốn bảo rằng sự "chôn gốc" ở chốn quê hương và cổ truyền tập tục không dạy cho người ta một điều gì mới cả, mà trái lại sự "vong gia thất thổ" lại làm cho người ta trở nên "khác người" nghĩa là có một cái giá trị. Cái muốn khác người ấy nhiều khi mua đắt quá, nhưng dầu sao cũng còn hơn là cam tâm làm một kẻ hèn yếu chỉ sống rụt rè, "sống một nửa" hay là không dám sống.

Cái cuộc đời của người ta rất dồi dào, rất phong phú. Người ta phải có can đảm mà sống cho hết, cho cùng, mà phải sống theo cách của mình trước đã" (*Con đường riêng của trí thức*).

Nguyễn Tuân, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu chê bai lớp người không có bản lĩnh và cá tính, lớp người ở giữa, họ là những kẻ sống một cuộc đời mờ nhạt, bị lẫn vào đám đông. Trong *Toả nhị Kiều*, cái gì cũng lưng chừng ở giữa, từ cái *không gian nghệ thuật* đến bộ ba Phan, Quỳnh, Giao. Một *không gian nghệ thuật* kỳ lạ, "cái gì cũng *lỡ cỡ*", mọi vật đều buồn một cách *lưng chừng* : "Đoạn đường chạy qua đó không đủ rộng để làm một đường phố, cũng không đủ hẹp để làm một ngõ hẻm ; đá không chịu lởm chởm mà chỉ hơi gập ghềnh. Nhà không chịu xấu, không chịu tối, mà lại chưng một vẻ phong lưu nghèo nghèo một ít. Ánh sáng không chịu sáng ; giữa hai dãy lầu khéo đứng để ngăn mặt trời, cả ngày chỉ là một buổi chiều dài".

Hai nhân vật Quỳnh, Giao là hai cô gái tầm thường, tẻ nhạt, khiến tác giả không biết phải đối xử thế nào cho phải. "Họ là hai cái cây, họ

lại còn thua hai cái cây, bởi cây còn ra hoa, ra trái, chứ đời con gái của họ, họ biết làm gì ? Không sắc, không duyên và cũng không tiền, chỉ có hiền lành" ! Giá họ ngây thơ thì có thể yêu được, nhưng đằng này lại "ngây ngây thơ thơ" ! Giá họ chua ngoa, đàng điếm, lẳng lơ thì có thể ghét được nhưng họ lại hiền như "hai hột cơm". Anh chàng Phan ở cùng nhà cũng là một kiểu người như vậy, suốt ngày lặng lẽ, không nói không cười, chỉ có duy nhất một lần tác giả bắt gặp được "nơi khoé môi của anh một chút nhíu da giống như một phần sáu của nụ cười" rồi tắt hẳn !

Xuân Diệu cảm thương cho những cuộc đời tẻ nhạt, lưng chừng đó, những cô Thuý Vân mà trong đôi mắt không có màu hoàng hôn và lửa cháy.

Toả nhị Kiều mang ý nghĩa nhân đạo tích cực vì nó kêu gọi ta phải sống mạnh mẽ hơn, có bản lĩnh hơn, có hoài bão về một tương lai tươi sáng hơn.

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*, Sđd)



Cùng nhà thơ Tố Hữu tại Đại hội Nhà văn lần thứ VI (2000)



Cùng với các nhà văn vốn là cựu sinh viên Khoa Văn,
Trường Đại học Tổng hợp Hà Nội (2000)

PHẦN BA

PHÊ BÌNH VÀ TIỂU LUẬN

HẢI TRIỀU, NGƯỜI CHIẾN SĨ TIÊN PHONG TRÊN MẶT TRẬN VĂN HOÁ

Hải Triều trước hết là một tấm gương của người chiến sĩ tiên phong trên mặt trận văn hoá. Chàng thanh niên hai mươi tuổi, mang bút hiệu Nam Xích Tử (Chàng trai đỏ), ngay từ năm 1927 đã đến *Cường học thư xã* ở Sài Gòn đặt vấn đề với Trần Huy Liệu :

– Những sách của *Cường học thư xã* có một tác dụng lớn về tuyên truyền chống đế quốc trong lúc này, nhưng sao chưa thấy hé ra cái hướng xã hội chủ nghĩa ?

Nam Xích Tử cũng là một trong những người đầu tiên vạch ra những chỗ không triệt để của "chủ nghĩa tam dân" của Tôn Trung Sơn.

Năm 1933, Nguyễn Khoa Văn ra tù, đã sử dụng ngay vũ khí văn hoá, tiến hành hai cuộc tranh luận vang dội trong Nam ngoài Bắc : "Duy tâm hay duy vật" và "Nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh". Bút hiệu Hải Triều của người chiến sĩ mác xít trên các mặt trận văn hoá bắt đầu từ đó. Có đọc lại những bài báo thời ấy, chúng ta mới thấy hết công lao to lớn của Hải Triều.

Trong bài *Cuốn "Duy tâm hay là Duy vật" với nhà duy vật Hải Triều,* Hồ Xanh viết : "Giữa lúc xã hội ta đang nhập nhoạng trong bức màn hoàng hôn thì ông Hải Triều, một nhà văn xã hội cho ra cuốn *Duy tâm hay là Duy vật*. Trước cuốn này, ông Phan Khôi phải bỏ sào huyệt mà chạy với mấy tên tàn quân. Trước cuốn này, ông Thiếu Sơn phải ngả mũ cúi đầu hàng. Mà tiếng vang trong mấy tiếng từ trái tim giai cấp giác ngộ phát ra, cũng bắt đầu rung động tâm hồn một số đông bạn thiếu niên ta đang bị một mớ cặn bã học thuyết và văn chương lấp đặc mạch máu. Các bạn nếu ai để ý, chắc cũng đã thấy một tên quân xã hội

hùng dũng và lanh lẹ, ông Hải Triều xuất hiện trên báo chí từ năm 1933, và nay bằng cuốn này chúng tôi xin ngẩng mặt chào ông, một tên quân đã mặc áo kiện tướng, trong cuộc xung đột phá tan vòng vây bút chiến". Tháng 1 - 1935, Hải Triều, viên "kiện tướng" trai trẻ và hùng dũng vừa cắm lá cờ duy vật trên thành luỹ của lão tướng già Phan Khôi thì đến tháng 2 - 1935, Hải Triều lại mặc áo giáp ra chiến trường, mở đầu một trận mới quyết liệt hơn : cuộc tranh luận về nghệ thuật với Thiếu Sơn và Hoài Thanh. Trong tranh luận, cây bút Hải Triều không những tỏ ra vững vàng mà còn đầy nhiệt huyết, không chỉ sắc sảo trong lý luận mà còn trong nghệ thuật bút chiến. Cống hiến quan trọng của Hải Triều là góp phần truyền bá chủ nghĩa Marx ở Việt Nam, góp phần vào cuộc đấu tranh tư tưởng để chuẩn bị cho cuộc đấu tranh trên mặt trận chính trị và quân sự nhằm giành lại độc lập, tự do cho đất nước. Ta có thể xem đoạn văn sau đây là lời tâm niệm của Hải Triều về nhiệm vụ của những người trí thức cách mạng : "Trên con đường tranh đấu, bộ phận đi tiên phong cho giai cấp bị áp bức đã kiếm cách đánh toạc được cái màn hắc ám mà giai cấp cầm quyền cố bao vây họ. Họ cũng nghiên cứu triết học, họ cũng bàn bạc văn chương. Rồi, những triết học ấy, văn chương ấy trở nên những khí giới rất sắc bén cho họ, giúp họ trên con đường giai cấp đấu tranh. Cuộc tranh đấu để đánh đổ một chế độ xã hội khởi đầu là bằng cái hình thức đấu tranh bằng tư tưởng. Cuộc đấu tranh bằng bút mực đi tiên phong cho cuộc đấu tranh bằng súng ống". Hải Triều là một trong những chiến sĩ đi tiên phong trên mặt trận không có tiếng súng đó. Cuốn *Mác xít phổ thông* của ông được Trần Huy Liệu đánh giá là "một cuốn sách gối đầu giường của nhiều cán bộ và học sinh tìm hiểu chủ nghĩa Marx". Trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, Hải Triều là Chi hội trưởng Chi hội nghiên cứu mác xít Liên khu 4, và chủ nhiệm tạp chí *Tìm hiểu*, cơ quan của chi hội này. Ngày nay nhìn lại, một số vấn đề lý luận mà Hải Triều nêu lên hồi Mặt trận Dân chủ tuy đúng về cơ bản nhưng nhiều góc độ đã bị lịch sử vượt qua hoặc được giải thích một cách sâu sắc, toàn diện hơn. Chính Hải Triều trong thời kỳ sau cũng nhìn nhận một cách chính xác hơn di sản văn hoá của dân tộc và có sách lược đấu tranh mềm mại trên mặt trận văn hoá, tư tưởng. Tuy nhiên,

rất nhiều ý kiến của Hải Triều, ngày nay vẫn còn làm cho chúng ta phải suy nghĩ và học tập, Hải Triều chủ trương phải tìm ra những nét riêng của chủ nghĩa Marx ở Việt Nam, phải xây dựng một lý luận mác xít cho cách mạng Việt Nam. Ông chống lại một thứ *chủ nghĩa cộng sản phòng trà*, một lối nghiên cứu chủ nghĩa Marx theo lối giáo điều, sách vở : "Những người mác xít giáo điều cũng chỉ nghiên cứu chế độ nô lệ ở Hy Lạp, La Mã, chế độ phong kiến ở Anh, Pháp, cách mạng ở Nga, ở Trung Quốc, chưa mấy ai nghĩ đến cuộc cách mạng nông dân của Tây Sơn, chiến lược chiến thuật của Lê Lợi, Trần Hưng Đạo, chính sách kinh tế của Hồ Quý Ly,...". Hải Triều đề nghị các nhà nghiên cứu mác xít hãy đem duy vật biện chứng, duy vật lịch sử ra nghiên cứu, học tập những di sản lịch sử của nước ta, đặng tìm ra "quy luật phát triển của nó với những đặc điểm riêng biệt của nó" (*Tìm hiểu*, tháng 3 - 1951). Lý luận văn học của Hải Triều từ khi bắt đầu cuộc tranh luận "Nghệ thuật vị nghệ thuật hay nghệ thuật vị nhân sinh" cho đến khi kết thúc vào năm 1939 cũng càng ngày càng nhuần nhị hơn. Đọc *Bức thư thay lời tựa* cho cuốn *Hai ngả* của nhà văn Từ Ngọc (Nguyễn Lân) năm 1938, tôi cứ thấy như Hải Triều đang tâm sự với thế hệ nhà văn trong thời kỳ đổi mới hôm nay : "Tôi thiết tưởng bao giờ hay ở đâu cũng thế, nên để cho nhà văn được tự do, không nên buộc họ phải uốn nắn theo những khuôn khổ của mình. Nhà văn cần có tự do thì mới có thể sáng tạo ra được những công trình bất hủ. Nhưng còn một cái tự do mà nhà văn cần phải tránh, tránh như tránh dịch, là cái tự do tán dương những tội ác, tán dương những sự bất công, tán dương những cái phản động hiện thời".

(*Hải Triều, nhà lý luận tiên phong*,
NXB Chính trị Quốc gia, H., 2004)

NHẬT KÝ TRONG TÙ
CỦA CHỦ TỊCH HỒ CHÍ MINH

Tháng 5 - 1960, Viện Văn học cho xuất bản tập *Nhật ký trong tù* của Chủ tịch Hồ Chí Minh. Lần xuất bản thứ nhất do Nam Trân và một số người khác cùng dịch, giới thiệu 114 bài. Năm 1983, nhân dịp kỷ niệm bốn mươi năm *Nhật ký trong tù*, Viện Văn học và Nhà xuất bản Văn học đã giao cho một tiểu ban gồm Nguyễn Huệ Chi, Trần Thị Băng Thanh, Đỗ Văn Hỷ chỉnh lý lại bản dịch cũ và cho xuất bản lần thứ ba, giới thiệu 127 bài tính cả lời đề từ và bài *Mới ra tù tập leo núi*. Năm 1990, nhân dịp kỷ niệm 100 năm ngày sinh Chủ tịch Hồ Chí Minh, Nhà xuất bản Văn học giới thiệu trọn vẹn 133 bài của *Nhật ký trong tù*. Đây là một tập nhật ký bằng thơ viết bằng chữ Hán trong thời kỳ Người bị bọn Quốc dân đảng bắt giữ và giải qua 13 huyện tỉnh Quảng Tây (Trung Quốc). Bài thơ đầu "Thân thể ở trong lao - Tinh thần ở ngoài lao - Muốn nên sự nghiệp lớn - Tinh thần càng phải cao" có thể xem như một lời đề từ cho cả tập thơ. *Khai quyển* là bài số 1 mở đầu tập *Nhật ký trong tù* và *Kết luận* là bài số 133, trong đó có câu "Ngục trung nhật ký tòng kim chỉ" (*Nhật ký trong tù* từ đây chấm dứt). Ở trang kết thúc *Nhật ký trong tù* có đề ngày tháng 29 - 8 - 1942 – 10 - 9 - 1943 và chữ *hoàn*. Thời gian hơn một năm trời bị giam giữ ở Trung Quốc này được đồng chí Trần Dân Tiên kể lại như sau : "Tay bị trói giật cánh khuỷu, cổ mang vòng xích có sáu người lính mang súng giải đi, đi mãi, nhưng vẫn không biết đi đâu. Dầm mưa dãi nắng trèo núi qua truông. Mỗi buổi sáng, gà gáy đầu, người ta dừng lại trong một địa phương nào đó, giam Cụ vào trong xà lim trên một đống rạ bẩn, không cởi trói cho Cụ ngủ. Cụ Hồ tiếp tục đi, bị trói và bị xích như thế trong hơn 80 ngày. Cụ đã trải qua gần ba mươi

nhà tù xã và huyện, cuối cùng Cụ đến Quế Lâm. Từ Quế Lâm người ta giải Cụ đi Liễu Châu, giam vào nhà giam quân sự. Bị giam 14 tháng thì Cụ Hồ được tha, nhưng vẫn bị quản chế" (*Những mẩu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch*).

Cuối tháng 7 - 1944, Hồ Chí Minh mới về lại Pác Bó tiếp tục lãnh đạo phong trào Việt Minh.

Nhật ký trong tù là một sự kiện văn học trọng đại, trong ba mươi năm qua đã gây một tiếng vang rộng lớn trong và ngoài nước. Tập thơ đã được dịch và xuất bản ở Liên Xô, Cuba, Cộng hoà Dân chủ Đức, Bungari, Hunggari, Tiệp Khắc, Trung Quốc, Pháp, Mỹ và nhiều nước khác. Nhiều nhà viết kịch, soạn nhạc, điện ảnh, nhà điêu khắc, hoạ sĩ, thi sĩ trong và ngoài nước đã lấy cảm hứng từ *Nhật ký trong tù* sáng tạo nên những tác phẩm nổi tiếng. Nhiều nhà lý luận, nhà phê bình văn học đã khẳng định giá trị to lớn về mặt lịch sử, tư tưởng và nghệ thuật của *Nhật ký trong tù*. Tập thơ giúp ta hiểu thêm con người Chủ tịch Hồ Chí Minh, "một hình mẫu cao đẹp của con người mới trong thời đại mới, một biểu tượng của chủ nghĩa nhân văn với đầy đủ ý nghĩa của nó, một tấm gương tuyệt vời về người cộng sản"[(1)]. Chủ tịch Hồ Chí Minh là một con người đẹp của thế kỷ, kết hợp hài hoà trong bản thân mình những phẩm chất khác nhau : dân tộc và quốc tế, phương Đông và phương Tây, anh hùng và nghệ sĩ, chất trữ tình và chất thép, vừa rất mực nhân hậu lại vừa triệt để cách mạng, vừa vô cùng bình dị lại vừa kiệt xuất, vĩ đại... Tập thơ *Nhật ký trong tù* còn "cắm một mốc lớn trên tiến trình văn học sử, góp phần xác nhận rõ nét một bản sắc thơ độc đáo, trong đó có sự hài hoà tinh tế mọi thi pháp của phương Đông cổ điển với những dòng chảy của thi ca hiện đại ; có nhật ký, tư liệu, miêu tả, quyện làm một với chứa chan thi hứng ; có thâm trầm, hài hước, phẫn nộ, triết lý, nhưng trên hết vẫn là cảm xúc và tư duy cách mạng được nâng lên thành vẻ đẹp của thơ"[(2)].

---

(1) Võ Nguyên Giáp, *Chủ tịch Hồ Chí Minh – Anh hùng giải phóng dân tộc, nhà văn hoá lớn*, báo *Quân đội nhân dân*, số 30 - 3 - 1990.

(2) Hồ Chí Minh, *Nhật ký trong tù*, NXB Văn học, H., 1960.

1. Ánh sáng của một tâm hồn vĩ đại

Nhật ký trong tù không phải là một lời thanh minh hay lời cảm khái về thân phận long đong, cực khổ của một người tù. Và giá trị của *Nhật ký trong tù* có lẽ cũng không phải ở chỗ đã xây dựng được "một biểu tượng lớn của Việt Nam và một phần nhân loại ở thế kỷ XX : hình tượng người tù, hình tượng người lưu đày". *Nhật ký trong tù* đã tố cáo cái tính chất phi lý, bất công vốn là nét bản chất của chế độ xã hội thối nát Tưởng Giới Thạch. Lúc Wendell Willkie, đại biểu Mỹ trong phe Đồng minh chống phát xít qua Đệ tứ chiến khu Quảng Tây, nhà đương cục tổ chức hội họp chiêu đãi. Rồi đoàn đại biểu Anh tới cũng được đón tiếp rất nhiệt tình. Ấy thế mà Hồ Chí Minh, đại biểu của Việt Nam độc lập đồng minh, cũng là đồng minh của Trung Quốc chống Nhật lại bị giới cầm quyền Trùng Khánh bắt giam !

Cũng là đi Trùng Khánh
Cũng là bạn Trung Hoa
Anh, làm khách trên sảnh
Tôi, thân tù dưới nhà ;
Cũng là đại biểu cả,
Khinh trọng sao khác xa ?
Thói thường chia ấm lạnh,
Về đông nước chảy mà !

(*Các báo đăng tin : Hội họp lớn hoan nghênh Uy-kí*)

Những bài thơ khác như *Đường đời hiểm trở, Đoàn đại biểu Anh sang thăm Trung Hoa, Hỏi tội* đều nêu lên một sự thật : trong xã hội Tưởng Giới Thạch, công lý không thuộc về những quan toà, những kẻ buộc tội người khác. Âm hưởng tố cáo vang lên mạnh mẽ, sắc sảo trong những bài thơ mang giọng điệu hài hước, châm biếm (*Cái cùm, Quán trọ, Tiền đèn, Tiền vào nhà giam, Đánh bạc, Mới đến nhà lao Thiên Bảo,...*). Những tác phẩm lên án cái chế độ nhà tù mọt ruỗng, thối nát và tàn bạo kiểu phong kiến trung cổ phương Đông. Nhưng giá trị chính của *Nhật ký trong tù* là những bài học lớn, những tình cảm lớn của một tâm hồn vĩ đại, một trí tuệ sắc sảo của một bậc "đại nhân, đại trí, đại dũng".

"Đi vào *Nhật ký trong tù*, cái toà nhà bằng ngôn ngữ vững chắc và đẹp, người ta có cảm giác như mỗi bước đi đều chạm vào gốc rễ sâu xa của một trong những con người kỳ diệu ít có, những con người như những tảng đá lớn làm nền cho nhân loại, những con người qua cuộc đời mình đã dạy cho mọi người hiểu rằng, đối với con người, không có đỉnh cao nào là không thể đạt tới" (Felix Pita Rodriguez – Lời tựa bản dịch *Nhật ký trong tù* ra tiếng Tây Ban Nha).

Người ta dễ nhận ra sự khác nhau giữa *Từ ấy* và *Nhật ký trong tù* ở chỗ, một bên là sự say mê, bồng bột, sôi nổi của tuổi thanh niên trong mối tình đầu với cách mạng, một bên là sự bình tĩnh, ung dung, thanh thản của một chiến sĩ đã hơn nửa đời người chịu đựng mọi gian khổ, mọi khó khăn (làm bồi tàu, người coi vườn, quét tuyết, hầu bàn, sửa ảnh, thợ lò,...) để làm cách mạng giải phóng cho dân tộc mình và các dân tộc bị áp bức trên thế giới. Trước khi bị giải đi gần ba mươi nhà tù ở Quảng Tây, Hồ Chí Minh đã ở vùng Pác Bó heo hút trong rừng đại ngàn để bí mật hoạt động cách mạng. Có những nơi cơ quan trung ương đóng không bao giờ có dấu chân người, chỉ có những cây cổ thụ đang đêm tự nhiên đổ ầm xuống giữa rừng vắng. Đồng chí Võ Nguyên Giáp kể chuyện : "Tôi đi công tác về, gặp mưa to, nước lũ, cứ thấy rắn rết bò cả vào hang, Bác vẫn ở trong hang đó, cũng không lộ một vẻ gì khác thường ngày. Bác thường nói : Đấu tranh giữa địch và ta là cuộc đấu tranh một sống một chết, phải chịu đựng mọi gian khổ, khắc phục mọi khó khăn, phấn đấu đến cùng" (*Nhân Dân*, ngày 15 - 5 - 1960).

Tự xác định cho mình con đường cách mạng là con đường đấu tranh gian khổ nên vào tù, sống trong cảnh bị đày đoạ, thiếu thốn, Hồ Chí Minh vẫn giữ một thái độ bình thản. Những "tai ương" gặp phải chẳng qua cũng chỉ là những thử thách trên đường đời, người chiến sĩ phải phát huy hết sức mạnh của ý chí và nghị lực để vượt qua những thử thách đó. Người thường lấy quy luật của vận động tự nhiên để liên tưởng đến những quy luật của xã hội và con người. Trong sự tuần hoàn của tạo vật không có cảnh "đông tàn" làm sao có cảnh "huy hoàng ngày xuân" ? Cho nên những năm tháng gian truân chẳng qua cũng chỉ là thời gian thử thách, rèn luyện con người thêm vững vàng trong bản lĩnh để

giành thắng lợi cuối cùng trong tương lai (*Tự khuyên mình*). Một con người đã bôn ba khắp năm châu bốn biển bỗng rơi vào cái tình cảnh hơn một năm trời sống bưng bít, cách biệt, Hồ Chí Minh rất trân trọng, chắt chiu từng nhịp đập của cuộc sống xã hội và thiên nhiên bên ngoài vang vọng vào nhà tù : tiếng chim hót, tiếng gà gáy sáng, ánh mặt trời hồng lúc bình minh, ánh trăng thu trong xanh ngoài cửa sổ, tiếng giã gạo lúc chiều hôm, tiếng người đàn bà khóc chồng lúc nửa đêm về sáng,... Thiên nhiên và cuộc sống bên ngoài đã tiếp thêm nguồn sinh lực mới cho người chiến sĩ và gợi lên ở Người những tứ thơ độc đáo. Tiếng giã gạo lúc làng xóm lên đèn thường gợi lên hình ảnh một nông thôn thanh bình, no ấm, nhưng trong thơ Người âm thanh này lại đưa đến một liên tưởng mới lạ : Sự rèn luyện tu thân. Hồ Chí Minh đã dùng thủ pháp nhân cách hoá (hạt gạo cũng biết "đau đớn" trước lúc trở thành "trắng tựa bông") để tạo nên những sự liên tưởng tự nhiên giữa việc giã gạo với những kinh nghiệm bản thân mình trong việc rèn luyện tu thân. Câu thơ không rơi vào hình thức giáo huấn khô khan, trừu tượng mà tạo nên một sự xúc động trầm lắng nhờ sự kết hợp trí tuệ với cảm xúc (*Nghe tiếng giã gạo*). Từ một việc giản dị và bình thường là giã gạo, Người đã mang vào đây một nội dung tư tưởng sâu sắc, tạo nên một bài thơ triết lý mang vẻ đẹp trí tuệ.

Tư tưởng của người cộng sản vốn có một sức mạnh vĩ đại mà không một nhà tù đế quốc nào có thể khuất phục nổi. Bài thơ *Đề từ* của *Nhật ký trong tù* làm hiện lên vẻ đẹp của người chiến sĩ trong cái thế đối chọi giữa sức mạnh tinh thần của lý tưởng cộng sản và sức mạnh vật chất của xà lim, báng súng. Vấn đề mối quan hệ giữa vật chất và tinh thần ở đây đã được Đặng Thai Mai nghiên cứu dưới góc độ lịch sử tư tưởng. Ở nước ta, đầu thế kỷ XX, thơ văn yêu nước của Duy Tân hội và Việt Nam Quang phục hội đã quan niệm tinh thần là một thực thể siêu hình có khả năng làm chủ thế giới vật chất. Vật chất là tạm bợ, hình hài con người sẽ bị huỷ hoại, tiêu tan nhưng linh hồn (tinh thần) là cao cả, thiêng liêng, sẽ tồn tại vĩnh cửu trên trần thế. Tất nhiên đây là chủ nghĩa duy tâm nhưng là duy tâm yêu nước. Văn thơ đã gắn liền giá trị tinh thần cao quý với chủ nghĩa yêu nước trong khi biểu dương sự nghiệp, thân thế các liệt sĩ đã hy sinh vì Tổ quốc. Trong cuộc tranh luận *Duy tâm*,

duy vật (1933) giữa Phan Khôi và Hải Triều, Phan Khôi cũng cho rằng tinh thần quyết định vật chất. Người Tây phương có cái "tinh thần cao thượng, hùng tráng" nên mới phát minh ra cái ô tô "chạy một ngày hàng mấy ngàn cây số, thu muôn dặm lại trong gang tấc". Còn người Đông phương thì "cái tinh thần yếu đuối lắm" nên chỉ sản xuất ra "cái xe tay hay gọi là cái xe kéo" mà thôi ! Duy tâm của ông Phan Khôi là một thứ duy tâm nô lệ. Khác với các nhà duy tâm nói trên, Chủ tịch Hồ Chí Minh là một nhà duy vật yêu nước. Qua lời *Đề từ*, Người cho ta thấy tinh thần không hề có ý nghĩa siêu hình, linh hồn (tinh thần) không ở ngoài thể phách mà trái lại, nó là yếu tố cao quý trong con người, làm cho con người có thể vươn cao hơn tầm vóc nhỏ bé của thể xác, vượt qua mọi gian khổ của xiềng xích nhà tù trên con đường đấu tranh cách mạng để đi tới thắng lợi cuối cùng.

Những người tù cộng sản luôn luôn ở *thế đứng cao*, thế đứng của những người bất khuất, những người có *tầm nhìn xa*, nắm được quy luật vận động biện chứng của lịch sử. Trong nhà tù bị đày đoạ, bị xiềng xích mà nhà thơ vẫn vui đùa, vẫn giữ *một phong thái ung dung, tự tại* :

Hôm nay xiềng xích thay dây trói,
Mỗi bước leng keng tiếng ngọc rung ;
Tuy bị tình nghi là gián điệp,
Mà như khanh tướng vẻ ung dung.

(*Đi Nam Ninh*)

Ngày trước các nhà nho thường có lối nói cao đạo, thường thi vị hoá cảnh khổ của mình, đùa vui với cái nghèo theo truyền thống lạc đạo vong bần (*Hàn nho phong vị phú* của Nguyễn Công Trứ, *Bạn đến chơi nhà* của Nguyễn Khuyến). Tuy nhiên tiếng cười của họ đôi khi mỉa mai, chua xót, niềm vui pha lẫn chút ngậm ngùi vì thế sự. Cái hiện thực phũ phàng của cuộc sống dường như vẫn ám ảnh đè nặng lên tâm hồn nhà thơ. Trong tập *Nhật ký trong tù*, sức mạnh của lý tưởng cộng sản, của niềm tin và khí phách đã tạo cho người chiến sĩ một thế đứng cao hơn hẳn cái hiện thực đen tối đó. Vì thế, câu thơ của Hồ Chí Minh lạc quan, ung dung, thanh thản lạ thường :

Đáp thuyền thẳng xuống huyện Ung Ninh,
Lủng lẳng chân treo tựa giảo hình ;
Làng xóm ven sông đông đúc thế,
Thuyền câu rẽ sóng nhẹ thênh thênh.

(*Giữa đường đáp thuyền đi Ung Ninh*)

Ở đây cũng thể hiện sự chiến thắng của sức mạnh tinh thần đối với sức mạnh vật chất. Hai chân bị treo ngược lên dàn thuyền mà người chiến sĩ vẫn vui với cảnh làng xóm trù phú ven sông và mắt vẫn dõi theo một chiếc thuyền đang rẽ sóng đi về phía xa... Câu thơ từ cận cảnh mở ra viễn cảnh, từ hiện thực mở ra một chân trời lãng mạn. "Cái ung dung thanh thản ấy, Xuân Diệu cho là "lên đến mức thần thánh". Nhưng lên đến mức thần thánh mà tuyệt nhiên không nghĩ có gì là thần thánh. Đó là điều khó thấy trong thơ xưa" (Hoài Thanh, *Cảnh đẹp thiên nhiên trong thơ Bác*, *Văn nghệ*, số 434, ngày 4 - 2 - 1972).

Thế đứng cao, tầm nhìn xa của người lãnh tụ cách mạng thể hiện tập trung nhất trong bài *Học đánh cờ*. Ở nhà ngục Tĩnh Tây, cứ lúc "bóng đã xuống trầm trầm" là nghe "Vang tiếng đàn ca rộn tiếng ngâm" như "nhạc quán Viện Hàn lâm". Trong nhà tù, Hồ Chí Minh ngồi ung dung đánh cờ, điều khiển "thiên binh vạn mã" :

... Tấn công thoái thủ nên thần tốc,
Chân lẹ, tài cao ắt thắng người". (I)
... Phải nhìn cho rộng suy cho kỹ
Kiên quyết, không ngừng thế tấn công. (II)
... Tấn công, phòng thủ không sơ hở,
Đại tướng anh hùng mới xứng danh. (III)

Tất cả cái phong thái của nhà lãnh đạo sáng suốt, tài tình của cách mạng Việt Nam đã thể hiện một phần trong bài thơ này. Câu thơ không dừng lại ở chuyện đánh cờ mà đã khái quát lên thế chiến lược của cách mạng Việt Nam trong những năm về sau. Đó là tinh thần cách mạng triệt để, *tinh thần cách mạng tiến công*. Trong gần nửa thế kỷ vừa qua, cách mạng Việt Nam không ngừng ở thế tấn công. Tinh thần cách mạng tiến công đó phải dựa trên tầm nhìn xa của chủ nghĩa Marx – Lênin,

trên sự phân tích tình hình một cách khoa học, khách quan, từ đó biết lợi dụng thời cơ đưa cách mạng tiến nhanh đến thắng lợi. Cách mạng tháng Tám, đồng khởi năm 1960, tổng tiến công và nổi dậy Tết Mậu Thân 1968, chiến dịch lịch sử Hồ Chí Minh năm 1975 là sự vận dụng tài tình chiến lược cách mạng tiến công đó.

Tầm nhìn xa của chủ nghĩa Marx – Lênin là cơ sở của tinh thần cách mạng tiến công, cũng là cơ sở của *chủ nghĩa lạc quan cách mạng*. Trong *Nhật ký trong tù* có sáu bài nói về buổi sáng, về nắng sớm (*Buổi sáng, Nắng sớm, Cảnh buổi sớm, Giải đi sớm,...*). Đó không phải là ngẫu nhiên. Buổi sáng mặt trời hồng đã mang lại cảm hứng cho các nhà thơ cách mạng vì nó mang lại ánh sáng cho tù nhân qua một đêm dài u uất, nhưng cũng vì nó tượng trưng cho một cái gì đang lên, đang phát triển, đang hướng về tương lai. Gắn với hình ảnh người tù là biểu tượng về con đường và thời gian. Cụ Hồ đã bị giải đi qua bao nhiêu truông, bao nhiêu núi trong hơn tám mươi ngày. Cứ mỗi buổi sáng gà gáy đầu là sáu tên lính Tưởng Giới Thạch lại giải Cụ Hồ đi :

Gà gáy một lần đêm chửa tan,
Chòm sao đưa nguyệt vượt lên ngàn ;
Người đi cất bước trên đường thẳm,
Rát mặt đêm thu trận gió hàn.

(*Giải đi sớm*)

Bài thơ vẽ lên hình ảnh của người tù bị giải đi sớm trong cảnh đêm chưa tàn, hiu quạnh, giá rét, một tiếng gà heo hút, một chòm sao và một vầng trăng lạnh, một đỉnh núi mùa thu đổ dài xuống con đường xa thẳm. Âm thanh càng vắng lặng sau tiếng gà. Chỉ còn tiếng gió rít và màu sáng lạnh của trăng thu. Trong cảnh gian lao đó, người tù "tay bị trói giật cánh khuỷu, cổ mang vòng xích" vẫn hiện lên với tư thế của một người chiến sĩ ra đi vì nghĩa lớn, mặc cho trận gió thu lạnh (thổi tới) trước mặt ("Nghênh diện thu phong trận trận hàn"). Thiên nhiên khắc nghiệt, thân phận tù đày không làm giảm được ý chí và lòng quyết tâm của người chiến sĩ... Nổi lên trong bốn câu thơ đầu của bài thơ là một bút pháp hiện thực. Nhưng từ bốn câu sau, tứ thơ bỗng dạt dào một cảm hứng lãng mạn cách mạng :

Phương đông màu trắng chuyển sang hồng,
Bóng tối đêm tàn quét sạch không ;
Hơi ấm bao la trùm vũ trụ,
Người đi thi hứng bỗng thêm nồng.

Bóng tối bị quét sạch. Bình minh lên ửng hồng cả chân trời phía đông. Từ đỉnh núi mùa thu hiu quạnh, bỗng mở ra một không gian rộng đến vô cùng. Sự hài hoà giữa con người với thiên nhiên, cảm hứng vũ trụ với màu sắc sinh khí của một ngày mới làm cho người chiến sĩ thêm dào dạt thi hứng.

Hiện thực mà rất lãng mạn, tả thực mà mang ý nghĩa tượng trưng, đó là đặc điểm của khá nhiều bài thơ mang phong vị Đường thi trong *Nhật ký trong tù*. Giá trị bài thơ sẽ giảm đi rất nhiều nếu ta không thấy hết ý nghĩa tượng trưng đó. Gà đã một lần gáy sáng nhưng bóng đêm chưa tàn, phải chăng là hình ảnh xã hội cũ tuy đã có biến động nhưng các thế lực đen tối vẫn còn thống trị ? Người đi hiên ngang trên đường xa thẳm chính là người chiến sĩ cách mạng đang theo đuổi một sự nghiệp lớn. Con đường đầy khổ ải là con đường cách mạng và gió rét táp từng trận liên hồi là những đợt thử thách đối với người chiến sĩ. Và theo Hoài Thanh, cảnh bình minh của một ngày mới chính là khí sắc bình minh của một thời đại mới đang lên ở phương Đông. Và cái màu hồng của bình minh không chỉ mang cảm hứng lãng mạn mà có thể đã bắt nguồn từ một cơ sở rất hiện thực. Năm 1941, khi Hồ Chí Minh trở về Pác Bó là Người đã trải qua hơn hai mươi năm hoạt động trong phong trào cộng sản quốc tế ở Pháp, Liên Xô, Trung Quốc, Thái Lan, Đức,... Cho nên "trong màu hồng ấy có màu hồng của Cách mạng tháng Mười vĩ đại, có màu hồng của Hồng quân công nông Trung Quốc, có màu hồng của ngọn cờ đỏ sao vàng Việt Nam vừa xuất hiện"[(1)].

Nhật ký trong tù gần như kết thúc bằng bài *Trời hửng* :

Sự vật vần xoay đà định sẵn,
Hết mưa là nắng hửng lên thôi ;

(1) Hoài Thanh, *Phê bình và tiểu luận*, tập III, NXB Văn học, H., 1971, tr. 17.

Đất trời một thoáng thu màn ướt,
Sông núi muôn trùng trải gấm phơi ;
Trời ấm hoa cười chào gió nhẹ,
Cây cao, chim hót rộn cành tươi ;
Người cùng vạn vật đều phơi phới,
Hết khổ là vui vốn lẽ đời.

Có người cho rằng qua bài thơ này, Hồ Chí Minh "hồn nhiên bộc lộ phương pháp nhận thức đồng hoá quy luật xã hội với quy luật tự nhiên. Thậm chí có thể nói : nhà thơ quan niệm quy luật *tự nhiên diễn biến là diện*, mà quy luật *xã hội diễn biến là điểm* của một "chương trình" vũ trụ phổ quát : "Sự vật vần xoay đã định sẵn ; - Hết mưa là nắng hửng lên thôi... Hết khổ là vui vốn lẽ đời" (Tầm Dương, *Cảm thức nhân loại trong "Nhật ký trong tù"*, *Văn nghệ*, số ra ngày 3 - 2 - 1990). Trong thơ của Hồ Chí Minh cũng như trong thơ Đường, con người hài hoà với thiên nhiên và đôi khi Hồ Chí Minh cũng mượn quy luật vận động của thiên nhiên để liên hệ đến sự đổi thay trong xã hội, trong đời sống con người. Nhưng không thể nói là Hồ Chí Minh "đồng hoá quy luật xã hội với quy luật tự nhiên", bởi vì khác với tự nhiên, con người hành động với ý thức cao, nhất là con người đó lại là con người có thế giới quan mác xít. Ở đây, tinh thần lạc quan biện chứng đôi khi lại mang cái áo khoác của thuyết tuần hoàn hoặc được diễn đạt với một lối nói dân gian. Nghiên cứu bài *Trời hửng*, Đặng Thai Mai cho rằng tư tưởng – chủ đề chính không phải là cái thuyết tuần hoàn (xuân, hạ, thu, đông, bốn mùa thay đổi) đã quá thông thường, quen thuộc đối với các nhà Đạo học, Phật học, Nho học và hơn ai hết Hồ Chí Minh thừa hiểu thuyết vần xoay của các nhà triết học ngày xưa thật sự là siêu hình. Bởi vì sự vận động vòng tròn thực chất là không vận động, nó phản ánh sự bế tắc, luẩn quẩn của một xã hội phong kiến khủng hoảng trầm trọng kéo dài qua các thế kỷ. Chủ đề chính của bài thơ là chủ nghĩa lạc quan cách mạng của những người đã nắm được quy luật vận động biện chứng của lịch sử ? Điều đáng chú ý là nhiều lúc Hồ Chí Minh mượn lối nói dân gian để diễn tả cái ý tưởng lạc quan biện chứng :

– *Hết mưa là nắng hửng lên thôi.*
– *Hết khổ là vui vốn lẽ đời.*

Nhưng tinh thần lạc quan của người lao động trong văn học dân gian nặng về kinh nghiệm chủ nghĩa, có tính chất một niềm hy vọng, mơ ước hơn là một quy luật tất yếu ("Sông có khúc, người có lúc"). Thực chất tư tưởng của Người là chủ nghĩa lạc quan biện chứng của một chiến sĩ cộng sản đã dày dạn kinh nghiệm đấu tranh, đã thấm nhuần sâu sắc chủ nghĩa Marx – Lênin. Tư tưởng lạc quan biện chứng đó đã trở thành cảm hứng chủ đạo trong khá nhiều bài thơ cách mạng trước năm 1945 :

– *Một trái rụng muôn ngàn cây mọc*

(BÙI CÔNG TRỪNG)

– *Đêm đang biến nghĩa là ngày đang dậy*

(TỐ HỮU)

2. Khát vọng độc lập, tự do

Mỗi người anh hùng đều đuổi theo một khát vọng da diết, thường trực và tập trung toàn bộ ý chí và nghị lực để thực hiện cái khát vọng mà mình mơ ước. Khát vọng thường trực của Chủ tịch Hồ Chí Minh là "Không có gì quý hơn độc lập, tự do". Tháng 1 - 1946, trả lời các nhà báo, Người đã nói : "Tôi chỉ có một ham muốn, ham muốn tột bậc, là làm sao cho nước ta được hoàn toàn độc lập, dân tộc được hoàn toàn tự do, đồng bào ai cũng có cơm ăn, áo mặc, ai cũng được học hành". Khát vọng độc lập, tự do của Hồ Chí Minh bắt nguồn từ khát vọng dân tộc, dân chủ của nhân dân ta trong mấy ngàn năm lịch sử. Hồ Chí Minh là người Việt Nam đầu tiên gắn liền độc lập dân tộc với chủ nghĩa xã hội, "là người đầu tiên viết *Bản án chế độ thực dân* và cũng chính là người đã cùng với dân tộc mình thi hành bản án"[(1)]. "Không có gì quý hơn độc lập, tự do" không chỉ là chân lý của dân tộc Việt Nam mà còn là chân lý của thời đại, nhất là đối với phong trào giải phóng dân tộc ở châu Á, châu Phi. "Người là một trong những động lực đầu tiên của phong trào chống thực dân thời kỳ sau Đại chiến thế giới thứ II ở châu Á và là một trong những lãnh tụ có ảnh hưởng nhiều nhất của các dân tộc ở thế kỷ XX"[(2)].

---

(1) Võ Nguyên Giáp, *Chủ tịch Hồ Chí Minh – Anh hùng giải phóng dân tộc, nhà văn hoá lớn*, Sđd.

(2) Bài phát biểu của H. Áimét, Giám đốc UNESCO, khu vực châu Á, Thái Bình Dương, *Quân đội nhân dân*, số 31 - 3 - 1990.

Khát vọng độc lập, tự do cũng là một trong hai nguồn cảm hứng lớn của thơ văn dân tộc. Nó đã được thể hiện một cách sâu sắc trong truyện cổ tích viết về người anh hùng làng Gióng, trong thơ Lý Thường Kiệt, *Hịch tướng sĩ* của Trần Hưng Đạo, *Đại cáo bình Ngô* của Nguyễn Trãi, trong toàn bộ thơ văn Nguyễn Ái Quốc – Hồ Chí Minh. Khát vọng đó da diết, thường trực ngày đêm, nhất là những năm tháng Hồ Chí Minh ở xa Tổ quốc. "Có thể nói là ông Nguyễn suốt ngày nghĩ tới Tổ quốc, suốt đêm mơ tới Tổ quốc mình"[(1)]. Hình tượng về người chiến sĩ cách mạng thức suốt đêm không ngủ vì lo lắng cho vận mệnh của đất nước đã trở thành một mô típ quen thuộc gắn liền với cảm hứng chủ đạo trong thơ Hồ Chí Minh. Trong những nhà lao ở Quảng Tây, đã nhiều đêm Hồ Chí Minh thao thức không ngủ. Không ngủ được vì bị đày đoạ và đời sống vật chất quá khạm khổ. Có ngày Người bị giải đi năm mươi ba cây số, mũ áo ướt đầm, giày rách hết... Thế mà tối đến vào nhà lao Thiên Bảo, vẫn không có chỗ ngủ, phải "Ngồi trên hố xí đợi ngày mai". Có những đêm thu lạnh quá, nhà thơ thao thức đến gần sáng :

Đêm thu không đệm cũng không chăn,
Gối quắp, lưng còng, ngủ chẳng an ;
Khóm chuối trăng soi càng thấy lạnh,
Nhòm song, Bắc Đẩu đã nằm ngang.

(*Đêm lạnh*)

Đêm thu lạnh, ánh trăng lặng lẽ soi xuống những khóm chuối láng mướt, cái lạnh dường như toả ra trong không gian mênh mông, tứ thơ lạ và đẹp. Quách Mạt Nhược cho rằng *Đêm lạnh* và *Hoàng hôn* là những bài thơ "rất hay, nếu như lẫn vào trong tập thơ của thi nhân đời Đường, đời Tống thì cũng khó mà phân biệt được" ("*Nay ở trong thơ nên có thép*"). Không ngủ được vì đêm thu lạnh, vì đói rét, nhưng chủ yếu là vì những lo lắng, xót xa cho đất nước trong vòng nô lệ.

Một canh... hai canh... lại ba canh,
Trằn trọc, băn khoăn, giấc chẳng thành ;

(1) Trần Dân Tiên, *Những mẩu chuyện về đời hoạt động của Hồ Chủ tịch*, NXB Văn học, H., 1960, tr. 47.

Canh hốn, canh năm, vừa chợp mắt,
Sao vàng năm cánh mộng hồn quanh.

(*Không ngủ được*)

Thời gian trong nhà tù bao giờ mà chẳng dài. Thời gian cứ trôi đi, nặng nề, chậm chạp, từng khắc, từng khắc (*Một canh... hai canh... lại ba canh*) phù hợp với tâm trạng lo âu, suy nghĩ của người chiến sĩ. Tâm trạng ưu tư này khá quen thuộc trong thơ ca của lớp nhà nho yêu nước đầu thế kỷ. Hồi đó các bài thơ thường dừng lại ở nỗi buồn tiêu cực, ở những suy nghĩ quẩn quanh, bế tắc. Nhưng Hồ Chí Minh là người chiến sĩ cách mạng, với nỗi lo lắng thường trực cho độc lập, tự do của dân tộc, nên Người kết luận :

Sao vàng năm cánh mộng hồn quanh.

Đúng là câu kết có chút "ức dương" bất ngờ, cũng như câu kết *ức dương* trong bài *Cảnh khuya* năm 1947. Ngôi sao vàng năm cánh lộng lẫy, huy hoàng hiện ra trong giấc mơ, tượng trưng cho Tổ quốc tươi đẹp, cho thắng lợi của cách mạng ("Tung bay cờ nghĩa khắp trăm miền"). Đó cũng là thắng lợi của lý tưởng, của chân lý và niềm tin. Tất nhiên ước mơ lãng mạn này bắt nguồn từ một cơ sở hiện thực, từ thực tiễn đấu tranh cách mạng. Đó có thể là hình ảnh lá cờ đỏ sao vàng đã xuất hiện trong cuộc khởi nghĩa Nam Kỳ, đã tung bay trong chiến khu của rừng núi Việt Bắc, trong cao trào kháng Nhật của Mặt trận Việt Minh.

Katép Yasin, nhà văn Algérie trong tác phẩm *Người đi dép cao su* đã nhắc đến hình ảnh Chủ tịch Hồ Chí Minh như một "con người thường ít ngủ", "Con người đi trong những giấc mơ của ta". Bài *Cảnh khuya* làm ở Việt Bắc lại trở về với mô típ quen thuộc đó :

Cảnh khuya như vẽ người chưa ngủ,
Chưa ngủ vì lo nỗi nước nhà.

Với câu kết đó, nhà nghệ sĩ mang cốt cách phương Đông say đắm trước cảnh thiên nhiên thơ mộng của núi rừng Việt Bắc đã trở thành nhà cách mạng hiện thực. Bài thơ có thể kết thúc bằng một câu khác. Nhưng Hồ Chí Minh lại kết thúc như trên vì Người là lãnh tụ cách mạng đang lái con thuyền kháng chiến vượt qua phong ba bão táp để cập bến vinh quang.

Trong một số bài thơ khác của Người, hình tượng trung tâm của bức tranh bao giờ cũng là hình tượng một chiến sĩ cách mạng đương thao thức trong đêm để lo việc nước (*Rằm tháng giêng, Đi thuyền trên sông Đáy*).

Có độc lập cho Tổ quốc thì mới có tự do cho mỗi người. Tổ quốc đang trong tình cảnh nô lệ thì cá nhân cũng bị tước đoạt tự do. Trong nhà tù Tưởng Giới Thạch, Hồ Chí Minh bị câu thúc trong mọi chuyện đi lại, ăn uống, sinh hoạt hằng ngày, thậm chí không được tự do ngắm một vầng trăng thu, đón một tia nắng hồng buổi sớm. Nhưng nỗi đau khổ nhất của Người là thấy mình quá nhàn rỗi trong lúc bên ngoài không khí cách mạng sục sôi, đòi hỏi gấp rút hành động. Nỗi lo lắng và mối quan tâm lớn lao nhất của người cán bộ lãnh đạo vẫn là độc lập, tự do cho dân tộc. Đấu tranh cho tự do của bản thân cũng là nhằm để có điều kiện trực tiếp đấu tranh cho tự do của đất nước :

Thà chết chẳng cam nô lệ mãi,
Tung bay cờ nghĩa khắp trăm miền ;
Xót mình giam hãm trong tù ngục,
Chưa được xông ra giữa trận tiền.

(*"Việt Nam có bạo động",*
tin xích đạo trên báo Ung Ninh, 14 - 11)

Người chiến sĩ cách mạng hy sinh gian khổ cũng là để phấn đấu cho tự do. Họ hiểu rằng độc lập, tự do là cái quý nhất trên đời, mất tự do là mất tất cả, con người sẽ bị đày đoạ ngang bằng với súc vật :

Trên đời nghìn vạn điều cay đắng,
Cay đắng chi bằng mất tự do ?
Mỗi việc mỗi lời không tự chủ,
Để cho người dắt tựa trâu bò !

(*Cảnh binh khiêng lợn cùng đi*)

Nhật ký trong tù mười ba lần nhắc đến chữ "tự do". Từ cảnh ngộ của riêng mình, từ những từng trải của cuộc đời mình, Bác đã đúc kết nên những chân lý của thời đại. Lời kêu gọi toàn quốc kháng chiến năm 1946 : "Chúng ta thà hy sinh tất cả, chứ nhất định không chịu mất nước, nhất định không chịu làm nô lệ" đã có mầm mống từ câu thơ bất hủ :

"Thà chết chẳng cam nô lệ mãi". Khẩu hiệu tập hợp quần chúng trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước "Không có gì quý hơn độc lập tự do" cùng được lập ý ban đầu từ *Nhật ký trong tù* : "Trên đời nghìn vạn điều cay đắng - Cay đắng chi bằng mất tự do".

3. Một tình yêu thương mênh mông đối với con người và cuộc sống

Khi sáng lập tờ báo *Le Paria* (1921), đồng chí Nguyễn Ái Quốc đã tự nhận mình là người bạn đường thân thiết nhất của những *người cùng khổ* bị áp bức trên khắp các lục địa (năm 1921 với sự giúp đỡ của Đảng Cộng sản Pháp, Người tổ chức ra *Hội liên hiệp các dân tộc thuộc địa* ; năm 1925, ở Quảng Châu, cùng với các nhà cách mạng ở một số nước thuộc địa, Người lập ra *Hội liên hiệp các dân tộc bị áp bức ở Á Đông*). Người đã chịu đựng tất cả những nỗi tủi nhục của người dân mất nước, đã làm những nghề nặng nhọc ở Pari, Luân Đôn để kiếm sống và hoạt động cách mạng, nên Người có một sự cảm thông sâu sắc đối với quần chúng lao khổ. Nhà thơ Cuba Felix Pita Rodriguez đã nói một cách thấm thía tấm lòng vị tha của Người đối với quần chúng lao khổ, những ngày đất nước Việt Nam còn tối trời tối đất trong cảnh nô lệ :

Bởi vì Người đã đói một cơn đói ngày xưa
Vì Người đã chết hai triệu lần năm đói bốn lăm khủng khiếp
Bởi vì Người đã mặc lên mọi tấm áo xác xơ
Đã đi chân đất với mỗi đôi chân trần của người dân đất nước
Bởi vì Người đã chứa chất nỗi tủi nhục của mọi người cùng cực.

(*Hồ Chí Minh, tên người là cả một niềm thơ*)

Chủ nghĩa nhân đạo cách mạng của Hồ Chí Minh được thể hiện khá tập trung qua tập *Nhật ký trong tù*.

Trong nhà lao, nghe tiếng sáo sầu thảm của người bạn tù nhớ quê hương, Người thương cảm và như thấy hiện ra trước mắt một làng quê nào đó, có người thiếu phụ bước lên thêm một tầng lầu ngóng về phương xa :

Bỗng nghe trong ngục sáo vi vu,
Khúc nhạc tình quê chuyển điệu sầu ;
Muôn dặm quan hà, khôn xiết nỗi,
Lên lầu ai đó ngóng trông nhau.

(*Người bạn tù thổi sáo*)

Ở đây không còn là nỗi nhớ thương, hối tiếc của người khuê phụ đã trót xui chồng ra đi lập công hầu trong bài *Khuê oán* của Vương Xương Linh. Ngày xuân, nhớ chồng ngoài chiến địa, người thiếu phụ bước lên thêm một tầng lầu nhìn về phía xa, nhưng chỉ thấy một màu dương liễu xanh. Chủ đề bài thơ của Hồ Chí Minh là chủ nghĩa nhân ái. Hồ Chí Minh thông cảm cảnh ngộ xa cách của người bạn tù và người khuê phụ qua tiếng sáo nhớ quê hương. Tiếng sáo đã tạo nên một niềm đồng cảm sâu sắc giữa ba tâm hồn, ba cảnh ngộ. Cũng có người cho rằng bài thơ đã kết hợp sâu sắc chủ nghĩa nhân ái và chủ nghĩa yêu nước. Khúc nhạc tư hương của người bạn tù cũng có thể gợi lên tấm lòng nhớ nước nhớ quê hương cách xa ngàn dặm và "khuê nhân" ở đây có thể là vợ của người bạn tù, mà cũng có thể là nhân dân trong nước đang chờ mong người cán bộ lãnh đạo trở về.

Có những người vợ đến thăm chồng mà nước mắt giàn giụa. Ở đây không phải là câu chuyện tình yêu trong câu thơ cổ. Hai người tình nhân xa cách "Anh ở đầu sông Tương, em ở cuối sông Tương, nhớ nhau mà không thấy nhau, đành uống nước sông Tương... " Hồ Chí Minh đã đưa vào câu thơ cổ một nội dung xã hội sâu sắc. Chế độ tàn ác của Tưởng Giới Thạch như cánh song sắt của nhà tù đã ngăn cản không cho họ được gặp nhau :

Anh ở trong song sắt,
Em ở ngoài song sắt ;
Gần nhau chỉ tấc gang,
Mà cách nhau trời vực ;
Miệng nói chẳng nên lời,
Chỉ còn nhờ khoé mắt,
Chưa nói, lệ tuôn tràn ;
Cảnh tình đáng thương thật !

(Vợ người bạn tù đến nhà lao thăm chồng)

Các nhà nhân đạo chủ nghĩa thường chú ý nhiều nhất đến số phận của phụ nữ và nhi đồng, những người bị áp bức và ít có khả năng tự vệ nhất trong xã hội cũ. Không phải ngẫu nhiên mà trong cuộc hội thảo quốc tế *Chủ tịch Hồ Chí Minh --Anh hùng giải phóng dân tộc,nhà văn hoá lớn*

tại Hà Nội ngày 29 và 30 - 3 - 1990, nhiều đại biểu phụ nữ Mỹ đã nói rất xúc động về vai trò của Chủ tịch Hồ Chí Minh trong lịch sử tiến bộ của phụ nữ. Bà Mulơ Hêlen Mácvivơ, cố vấn khoa học, đã được cả hội trường vỗ tay nhiệt liệt khi tuyên bố : "Tôi là một người Mỹ độc lập. Vì Hồ Chí Minh mà tôi sống trên thế giới này. Chủ tịch Hồ Chí Minh cũng là Chủ tịch của chúng tôi". Còn bà Giôdêphin Stansiôn, nhà sử học Mỹ, thì cho rằng trong hàng lãnh tụ thế giới thế kỷ XX, chỉ có Hồ Chí Minh là người kiên trì bênh vực sự bình đẳng của phụ nữ, quan tâm nhất đến việc giải phóng phụ nữ. Là một người trong giới phụ nữ, chị ân hận vì chưa có một người phụ nữ nào bước vào đời sống riêng của Người, "chỉ vì Người suốt đời chỉ quan tâm đến hạnh phúc của toàn dân tộc, toàn nhân loại... ". Ngoài hai bài thơ thông cảm với cảnh ngộ của vợ những người bạn tù đã phân tích ở trên (*Người bạn tù thổi sáo, Vợ người bạn tù đến nhà lao thăm chồng*), chúng ta còn thấy nhiều bài khác nữa viết về số phận của phụ nữ và nhi đồng, mang đầy cảm hứng nhân đạo chủ nghĩa (*Gia quyến người bị bắt lính, Nửa đêm nghe tiếng khóc chồng, Cháu bé trong nhà lao Tân Dương,...*).

Chủ nghĩa nhân đạo cách mạng của Chủ tịch Hồ Chí Minh thật là bao la và độ lượng. Là thân phận một người tù, Người quên nỗi đau khổ của riêng mình để chia sẻ nỗi đau buồn của xung quanh. Bác cảm thông với từng cảnh ngộ éo le, phức tạp của những người bạn tù. Có nhiều người bị rơi vào cảnh oan trái, có người tù vì cờ bạc, lại có cả em bé và phụ nữ chịu tội thay người trốn lính. Có "tù cứng" "ngày ngày no rượu thịt" và tù nghèo "nước mắt, bọt mồm tuôn". Lại có cả lưu manh, trộm cắp, can tội cướp của, giết người,... Nhưng trong cảnh bị đoạ đày, bị đói rét, họ dường như không còn có khả năng gây tội ác. Trong giấc ngủ dường như mọi người trở lại với bản chất lương thiện của mình. Giấc ngủ xoá mờ đi những nét dữ dội trên khuôn mặt những con người đã bị xã hội cũ làm cho méo mó, què quặt. Thiện, ác theo Hồ Chí Minh, đâu phải là bản tính cố hữu của con người. Chẳng qua hoàn cảnh xã hội đã đẩy con người vào cảnh tội lỗi. Với tấm lòng nhân ái, Người tin là có thể giáo dục con người trở về với bản chất lương thiện (*Nửa đêm*).

Tấm lòng nhân ái, bao dung và độ lượng của Bác chắc chắn đã cảm hoá được nhiều người trong cái nhà tù thối nát của chế độ Tưởng Giới Thạch. Xưa kia, nhà thơ nhân đạo chủ nghĩa Nguyễn Du đã từng chắt chiu những tấm lòng nhân ái còn lại ở những nơi tối tăm đầy áp bức. Ai ngờ ở chốn lầu xanh của Tú Bà, ở gia đình Hoạn Thư, lại còn những tâm hồn trong trắng thương người như Mã Kiều, Quản gia. Đó là những đoá sen còn sót lại trên đống bùn nhầy nhụa của xã hội phong kiến. Trong nhà ngục của bọn Tưởng Giới Thạch, Hồ Chí Minh cũng rất quý trọng nâng niu những tâm hồn trong sạch, lương thiện còn sót lại. Người tỏ lòng biết ơn "Khoa trưởng họ Ngũ, khoa viên họ Hoàng" đã ân cần thăm hỏi và giúp đỡ tù nhân, "thật giống như mùa đông rét mướt gặp được ngày nắng ấm". Người khen ngợi "Trưởng ban họ Mạc" ở Tân Dương bỏ tiền túi mua cơm cho tù nhân, tối đến cởi trói cho họ ngủ, không dùng quyền uy, chỉ dùng nhân nghĩa. Trong bài *Tiên sinh họ Quách*, Người khẳng định một niềm tin đầy chất nhân ái vào bản chất lương thiện của Con Người : "Những người "trong tuyết cho than" tuy rằng ít. Nhưng trên đời vẫn còn loại người như thế". Và ở bài *Kết luận "Nhật ký trong tù"*, Người dành những lời "thâm tạ" "ơn tái tạo của Hầu công" : "May gặp chủ nhiệm họ Hầu sáng suốt - Ngày nay ta lại là người tự do"...

Nhật ký trong tù là một bài học về lòng nhân ái, bao dung, thái độ tin yêu và trân trọng Con Người. Hồ Chí Minh là một biểu tượng của chủ nghĩa nhân văn chân chính của thời đại mới.

4. Cảm xúc trữ tình trước thiên nhiên

Hồ Chí Minh là một chiến sĩ mang tâm hồn nghệ sĩ. Tình cảm đối với thiên nhiên có một vị trí đặc biệt trong thơ Người. Thiên nhiên trong thơ Người ở mỗi thời kỳ có một ý nghĩa, một sắc thái riêng. Đêm trăng trong rừng Việt Bắc những năm 1947 - 1948, mang vẻ đẹp vừa kỳ vĩ, vừa mơ màng, huyền ảo, cảnh trời mây sông nước tràn trề sắc xuân trong đêm nguyên tiêu, đó là cái thiên nhiên tươi đẹp chan chứa niềm vui dưới con mắt của người chủ vận mệnh đất nước (*Cảnh khuya, Nguyên tiêu*). Còn trong *Nhật ký trong tù*, cảm hứng đối với thiên nhiên là biểu hiện một thái độ muốn vượt lên cái hiện thực bị giam cầm :

Mặc dù bị trói chân tay,
Chim ca rộn núi, hương bay ngát rừng ;
Vui say, ai cấm ta đừng,
Đường xa, âu cũng bớt chừng quạnh hiu

(*Trên đường*)

Những bài thơ mang cảm xúc trữ tình trước thiên nhiên, thơ nói đến trăng đến hoa cũng là thơ thép. Trong bài *Vọng nguyệt*, thi nhân thả hồn lên với trăng nhưng vẫn không quên cảnh xiềng xích trong nhà tù. Việc ngắm trăng ở đây mang một ý nghĩa sâu hơn thường ngày, nó trở thành một cuộc *vượt ngục* của người chiến sĩ. Nhiều bài thơ của Hồ Chí Minh vừa hiện thực vừa lãng mạn. Sự rung cảm bắt đầu từ hiện thực của thân phận người tù bị đày đoạ, bị tước đoạt tự do, nhưng tiếp theo là *cảm hứng lãng mạn bay bổng*. Những câu thứ tư trong các bài thất ngôn tứ tuyệt nói đến thiên nhiên là biểu hiện tâm hồn lãng mạn cách mạng của nhà thơ :

– *Lòng theo vời vợi mảnh trăng thu*

(*Trăng thu*)

– *Gần sáng nghe oanh hót xóm gần*

(*Đêm ngủ ở Long Tuyền*)

– *Thuyền câu rẽ sóng nhẹ thênh thênh*

(*Giữa đường đáp thuyền đi huyện Ung*)

Tư tưởng Đông phương cổ đại với yếu tố biện chứng thô sơ đã quan niệm vũ trụ là một khối thống nhất. "Thiên địa vạn vật nhất thể". Trong thơ của Chủ tịch Hồ Chí Minh, đất nước, thiên nhiên, con người là một tổng thể hài hoà ("*Còn non, còn nước, còn người*"). Con người trong thơ Hồ Chí Minh có một mối quan hệ đồng cảm với thiên nhiên. Cảnh với người, sự vật khách quan và cái "tôi" của chủ thể trữ tình soi bóng vào nhau, hoà quyện khăng khít với nhau :

Hương hoa bay thấu vào trong ngục,
Kể với tù nhân nỗi bất bình.

(*Chiều tối*)

Người ngắm trăng soi ngoài cửa sổ
Trăng nhòm khe cửa ngắm nhà thơ

(*Ngắm trăng*)

Thiên nhiên là người bạn tâm tình của thi sĩ cho nên thiên nhiên trong thơ Hồ Chí Minh bao giờ cũng ấm cúng tình người :

Cô em xóm núi xay ngô tối
Xay hết lò than đã rực hồng.

(*Cảnh chiều tối*)

"Thơ xưa thường chuộng thiên nhiên đẹp". Nhưng các nhà thơ xưa thường giữ thái độ an phận tiêu cực trước cuộc đời, nhất là những lúc vận nước suy vi, hôn quân bạo chúa trị vì, không thể phò đời cứu nước. Họ rút lui về lâm tuyền ẩn dật, bầu bạn với tùng, cúc, trúc, mai để chờ thời đợi thế. Vì thế trong thơ của họ, con người không đóng vai chủ thể, thậm chí có lúc dường như mất hút đi, tan biến đi trong cái thiên nhiên vĩnh cửu, trước cái mênh mông của không gian và cái xa thẳm của thời gian.

Trên đồi có thông, muôn dặm biếc mông lung
Ta thảnh thơi nằm ngủ bên trong
Trên rừng có trúc, nghìn màu xanh chen chúc
Ta đủng đỉnh ca ngâm dưới gốc

(*Bài ca Côn Sơn* – NGUYỄN TRÃI)

Trong một số bài thơ xưa cũng như trong thơ ca lãng mạn tiêu cực, thiên nhiên là một chốn thoát ly của những kẻ lánh đời, thoát tục hoặc mang tâm trạng buồn tủi, cô đơn :

Hãy cho tôi một tinh cầu giá lạnh,
Một vì sao trơ trọi cuối trời xa !
Để nơi ấy tháng ngày tôi lẩn tránh,
Những ưu phiền, đau khổ với buồn lo.

(*Những sợi tơ lòng* – CHẾ LAN VIÊN)

Người chiến sĩ cách mạng là con người hành động để chinh phục thiên nhiên, cải tạo xã hội nên họ là *chủ thể của thiên nhiên*.

Trong nhiều trường hợp, thiên nhiên chỉ là một cái nền cho một hình tượng được đặt ở trung tâm, ở cận cảnh là người chiến sĩ :

– *Bàn đá chông chênh dịch sử Đảng*
Cuộc đời cách mạng thật là sang

(*Tức cảnh Pác Bó*)

– *Người ngắm trăng soi ngoài cửa sổ*
Trăng nhòm khe cửa ngắm nhà thơ.

(*Ngắm trăng*)

Cái tư thế vọng nguyệt này dường như chưa có trong thơ xưa. Trăng và thi nhân tri âm, tri kỷ với nhau qua cái song sắt tàn bạo của nhà tù. Trương Nhược Hư, nhà thơ thời Văn Đường ngắm trăng mà băn khoăn về cái vô cùng của vũ trụ, mà ngậm ngùi cho cái hữu hạn của kiếp người (*Xuân giang hoa nguyệt dạ*). Thi sĩ Tản Đà lại có lần muốn xin chị Hằng cho dọn nhà lên cung trăng vì "Đêm thu buồn lắm chị Hằng ơi - Trần thế nay em chán nửa rồi"... Với Hồ Chí Minh, người ngắm trăng nhưng trăng cũng ngắm người. Trăng chiêm ngưỡng người "khách tiên" mang phong thái ung dung tự tại trong nhà tù, đây là hình tượng trung tâm của bức tranh. Sau này, trong một bài thơ trăng, Tố Hữu cũng trở lại cái hình ảnh độc đáo đó :

Trăng tươi mặt ngọc trên trời
Ngẩn ngơ trăng ngó mặt người như trăng.

Con người hài hoà với thiên nhiên, đó là nét giống nhau giữa thơ Hồ Chí Minh và thơ Đường. Nhưng trong thơ Người, con người lại là chủ thể của thiên nhiên. Có lẽ đó là một trong những lý do khiến cho Hoàng Trung Thông nói thơ Người "rất Đường mà lại không Đường một tí nào". Trong *Nhật ký trong tù*, ta thấy phảng phất cái thi vị của thơ Đường. Có thể tìm thấy những ảnh hưởng của Đỗ Phủ, Vương Xương Linh, Vương Chi Hoán, Đỗ Mục,... trong các bài *Hoàng hôn, Người bạn tù thổi sáo, Thanh minh*,... Nhưng Hồ Chí Minh thường đưa vào cái thiên nhiên vĩnh cửu của câu thơ xưa một nội dung xã hội. Trong bài *Thanh minh* của Đỗ Mục đời Đường, dưới trời mưa phùn lất phất, người trên đường buồn đứt ruột bèn "Ướm hỏi nơi nào có quán rượu ?

Trẻ chăn trâu liền chỉ tay về phía xa : thôn Hạnh Hoa". Trong bài thơ của Hồ Chí Minh, cũng trong cảnh tiết thanh minh mưa phùn lất phất, trong ngục người tù buồn đứt ruột bèn "ướm hỏi : nơi nào có tự do ? Lính gác chỉ tay về phía xa : cửa công đường" ! Một bên là cái âm hưởng trữ tình ít nhiều có màu sắc tiêu cực của một nhà thơ thời văn Đường, một bên là cái âm hưởng phê phán có màu sắc châm biếm của một nhà thơ chiến sĩ đang đấu tranh cho tự do.

5. Vài nét về nghệ thuật

Phong thái của Hồ Chí Minh đậm đà tính chất Á Đông, tính chất Việt Nam. Trong nhà tù Tưởng Giới Thạch, những buổi trưa ngủ ngon lành, có lúc người chiến sĩ cộng sản "Mơ thấy cưỡi rồng lên thượng giới". Chính người chiến sĩ đã nửa đời người hoạt động trong phong trào cộng sản, đã vào tù ra tội đó, cũng là người có cái phong thái ung dung, tự tại rất Á Đông :

Tự do tiên khách trên trời,
Biết chăng trong ngục có người khách tiên.

Phong thái đó được biểu hiện tập trung trong bài *Mới ra tù, tập leo núi*. Bài thơ này không nằm trong tập *Nhật ký trong tù*. Bài thơ được viết bên rìa một tờ báo cùng với mấy hàng chữ : "Chúc chư huynh ở nhà mạnh khoẻ và cố gắng công tác. Ở bên này bình yên". Lúc đó, Người mới được trả lại tự do. Đồng chí Trần Dân Tiên kể lại : "Ra khỏi tù, Cụ Hồ thấy mắt kém đi, chân yếu đi không bước được. Cụ tự nhủ : "Một chiến sĩ mà bị bệnh tê thấp thì còn làm gì được. Cụ Hồ ra sức tập leo núi, tập nhìn vào bóng tối, v.v. quyết tâm chữa cho khỏi bệnh chân và bệnh mắt". Ấy thế mà cái cảnh leo núi đó lại hiện ra trong thơ đẹp đẽ lạ thường. Trong một cảnh trời có "mây ôm dãy núi, dãy núi ôm mây", phía dưới là lòng sông sáng "như tấm gương không chút bụi mờ" (cũng như tâm hồn Hồ Chí Minh, qua những năm tháng tù tội, vẫn thuỷ chung, son sắt với nhân dân, với cách mạng), một chiến sĩ cộng sản vĩ đại đang ung dung dạo bước trên đỉnh núi cao lồng lộng, mặt hướng về phía trời Nam xa xăm, nhớ đất nước, nhớ bạn bè đồng chí :

Núi ấp ôm mây, mây ấp núi,
Lòng sông gương sáng, bụi không mờ ;

Bồi hồi dạo bước Tây Phong Lĩnh.
Trông lại trời Nam, nhớ bạn xưa.

Thơ Người rất xưa mà cũng rất mới. Cái phong thái ung dung tự tại của người chiến sĩ trong bài thơ này cũng như trong bài *Giữa đường đáp thuyền đi huyện Ung* rất gần gũi mà cũng rất khác xa với cái ung dung của các bậc hiền giả phương Đông. Các nhà nho xưa ung dung thanh thản khi đã ở bên lề của cuộc đời, thây kệ mọi cuộc thăng trầm của thế sự (Nguyễn Trãi về Côn Sơn, Nguyễn Bỉnh Khiêm ở am Bạch Vân). Còn ở Hồ Chí Minh là phong thái ung dung thanh thản của một người chiến sĩ dày dạn, đứng giữa sóng to gió lớn mà vẫn bình tĩnh, tự tin vì đã dự đoán được những quy luật của cuộc sống, của lịch sử.

Thơ Hồ Chí Minh mang nhiều đặc điểm của thơ ca phương Đông, hội hoạ phương Đông (Người đã từng làm nhiều thơ Đường luật, vẽ những bức hoạ phỏng theo tranh cổ của Trung Quốc). Đó là cái thiên nhiên vĩnh cửu chưa được cá thể hoá trong thơ Đường, lối vẽ chấm phá để nhiều khoảng trống, nhiều sự im lặng dành chỗ cho sự tưởng tượng của người đọc (*Đêm lạnh, Hoàng hôn, Cảnh khuya*). Đó là lối thơ giản dị mà hàm súc, nhiều ẩn dụ, nhiều tượng trưng, cấu tạo theo nhiều tầng ý nghĩa, mở ra nhiều liên tưởng trong tâm tư người đọc theo kiểu "thi tại ngôn ngoại" (*Cảnh chiều tối, Giải đi sớm, Học đánh cờ, Cột cây số, Nghe tiếng giã gạo,...*). Rôgiê Đơnuyx, nhà văn Pháp, đã nhận xét tinh tế về thơ Hồ Chí Minh : "Thơ Người nói ít mà gợi nhiều, là loại thơ có màu sắc thanh đạm, có âm thanh trầm lắng, không phô diễn mà như cố khép lại trong đường nét để cho người đọc tự thưởng thức lấy cái phần ý ở ngoài lời. Phải yên lặng một mình đọc thơ Người, phải thỉnh thoảng ngừng lại để suy nghĩ mới cảm thấy hết những âm vang của nó và nghe những âm vang ấy cứ ngân dài mãi".

Trên kia đã nói đến lòng thương người mênh mông trong thơ Hồ Chí Minh. Nhưng đây là một lòng nhân ái mang tính giai cấp. Đối với kẻ thù của dân tộc, của đai cấp, Người đã dành cho chúng những đòn đích đáng. Những lúc ấy Người sử dụng bút pháp châm biếm rất tài tình. Nghệ thuật châm biếm thể hiện rõ tính chiến đấu sắc bén của thơ văn Nguyễn Ái Quốc – Hồ Chí Minh. Trong các truyện ngắn, tiểu phẩm

đăng trên các báo *Nhân đạo, Người cùng khổ* ở Pari những năm 1922 - 1925, trong cuốn *Bản án chế độ thực dân Pháp* (1922 - 1925), Nguyễn Ái Quốc đã sử dụng vũ khí châm biếm để đánh vào kẻ thù của dân tộc. Khi Khải Định sang Pháp xem hội chợ Mácxây, Nguyễn Ái Quốc viết vở kịch *Con rồng tre* (1922) và nhiều truyện ngắn, nhiều tiểu phẩm văn học như *Sở thích đặc biệt* (1922), *"Vi hành"* (1923) vạch rõ tính chất thối nát, sa đoạ của tên vua bù nhìn. Nguyễn Ái Quốc còn gửi trực tiếp cho Khải Định một bức thư chế giễu sâu cay : "Ngoài mấy con ngựa đua ở trường đua Lôngxăng và ngoài mấy cô đầm xinh đẹp ở rạp hát Ôpêra ra, thì Ngài đã thấy được cái gì chưa ở trên đất Pháp thi vị này, trong cuộc ngự du để nghiên cứu này của Ngài ?... Ngoài tính chất nịnh nọt, tâng bốc trong các bài diễn văn chính thức và trong các bài báo bồi bút, Ngài thấy được cái gì nữa ? Người ta có nói cho Ngài về Pasteur, Voltaire, Victor Hugo và Anatole France không ? Người ta có nói cho Ngài biết bản *Tuyên ngôn Nhân quyền và Dân quyền* không ? Người ta có kể cho Ngài nghe lịch sử cuộc cách mạng bất diệt không ? Sau những phút xúc động nặng nề trong các cuộc diễu xe tăng, súng lớn vô hại, lòng nhớ nhà vội xâm chiếm lòng Ngài và thế là Ngài trở ra về" (*A.S.M. Khải Định, Empereur d'Annam*).

Nhật ký trong tù đã kế tục nghệ thuật châm biếm sâu sắc trong các bài văn xuôi của Nguyễn Ái Quốc. Đối tượng châm biếm ở đây là chế độ tưởng Giới Thạch tàn bạo thối nát. Nhà thơ đã phát hiện ra bản chất hài kịch của họ trên con đường suy thoái. Tiếng cười nảy sinh do mâu thuẫn giữa bản chất và hiện tượng, giữa nội dung và hình thức, giữa cái thực chất xấu xa bên trong của chế độ thống trị và mọi hình thức nguỵ trang giả dối bên ngoài.

Những người tù cờ bạc bị giải vào nhà lao mới biết pháp luật của họ Tưởng là một cái gì hết sức giả dối và ngược đời :

Đánh bạc ở ngoài quan bắt tội,
Trong tù đánh bạc được công khai ;
Bị tù con bạc ăn năn mãi :
Sao trước không vô quách chốn này !

(*Đánh bạc*)

Thì ra pháp luật và nhà tù chỉ dùng để đàn áp những người vô tội yếu đuối, pháp luật đó không có giá trị với giai cấp thống trị. Cho nên mới nảy sinh ra nhiều chuyện khôi hài và bất công :

Hút thuốc nơi này cấm gắt gao
Thuốc anh nó tịch, bỏ vào bao ;
Nó thì kéo tẩu tha hồ hút,
Anh hút, còng đây tay ghé vào.

(*Cấm hút thuốc lá*)

Nghệ thuật châm biếm trong thơ văn Hồ Chí Minh đã kết hợp nụ cười thông minh, hóm hỉnh, sâu sắc và ý nhị của Việt Nam (*Con rùa, Lời than vãn của bà Trưng Trắc, Những trò lố hay là Varen và Phan Bội Châu*,...) với những nụ cười châm biếm trong văn học châu Âu (*Sở thích đặc biệt, "Vi hành", Cấm hút thuốc lá, Thanh minh*). Phan Nhuận, trong lời giới thiệu tập *Nhật ký trong tù* dịch ra tiếng Pháp có nhận xét : "Trước một tấm bảng cấm hút thuốc, một tên cai ngục tịch thu thuốc lá của tù nhân. Để bắt người ta tôn trọng pháp luật chăng ? Không phải, để nhét cho đầy cái túi thuốc của nó. Đấy là lối châm biếm Pháp : đòi hỏi, bướng bỉnh. Một tù nhân trước cảnh mưa phùn không ngớt giam hãm tâm hồn trong hàng triệu sợi dây chằng chịt của một mối thất vọng ảo não. Vậy không nơi nào có lối thoát ư ? Người cai ngục chỉ ra lối công đường ở đằng xa. Đấy là nụ cười Anh".

Phong cách thơ văn Nguyễn Ái Quốc – Hồ Chí Minh rất phong phú và đa dạng. Đó là do Người sáng tác với nhiều thể loại khác nhau (thơ, kịch, truyện ngắn, văn tiểu phẩm, tiểu thuyết, văn chính luận,...), trong nhiều thời gian khác nhau, với những đối tượng độc giả ở những nước khác nhau. Nhưng chủ yếu là do Hồ Chí Minh có một vốn kiến thức uyên bác, tiếp thu được nhiều nền văn hoá lớn của nhân loại. Người quan tâm nghiên cứu các tư tưởng triết học và chính trị, đặc biệt là tư tưởng cách mạng và văn hoá Pháp. Thông hiểu nhiều ngoại ngữ, Hồ Chí Minh đã tiếp thu được những giá trị tinh thần, tư tưởng nhân đạo của nhiều nền văn hoá cổ, kim, Đông, Tây. Người đã đọc Tân thư của Trung Hoa và Nhật Bản nay lại nghiên cứu triết học và văn học thời kỳ Phục hưng và thế kỷ Ánh sáng ; nghiên cứu kinh tế học Ricácđô, Ađam Xmít, nghiên cứu tác phẩm của Karl Marx ; đọc V. Hugo, Sếchxpia, Lỗ Tấn,

Tônxtôi từ nguyên bản. Trước con mắt của bạn bè, Nguyễn Ái Quốc "là một con người kiệt xuất trên nhiều lĩnh vực, một con người uyên bác". Vào thời đó, có người nhận xét : từ con người của Nguyễn Ái Quốc toả ra một thứ văn hoá mới, có thể là "văn hoá của tương lai"[1]. Với kiến thức uyên bác của một nhà văn hoá lớn, với phong cách đa dạng, lúc viết truyện và ký ở Pari thì Nguyễn Ái Quốc – Hồ Chí Minh sử dụng một ngòi bút phương Tây sắc sảo, rất điêu luyện, rất Pháp, lúc viết *Nhật ký trong tù* bằng chữ Hán thì lại phảng phất phong cách Đường Tống, lúc viết cho người Tày ở Cao Bằng, cho quần chúng đọc thì lại có nhiều nét dân gian (nhiều bài thơ mang màu sắc dân gian trên báo *Việt Nam độc lập*).

*

* *

Nhật ký trong tù ra đời trong một hoàn cảnh lịch sử đặc biệt không cho phép tác giả viết bằng tiếng Việt. Có lẽ đó là một tác phẩm cuối cùng viết bằng chữ Hán nhưng lại là một trong những tập thơ cách mạng đầu tiên ở nước ta. *Nhật ký trong tù* cho ta hiểu một quãng đời gian khổ của Chủ tịch Hồ Chí Minh. Nó đã phản ánh được một số nét khá tiêu biểu – tuy chưa đầy đủ – của tư tưởng, đạo đức, tình cảm Người. *Nhật ký trong tù* là một bài học lớn về tinh thần đấu tranh kiên cường, bất khuất cho độc lập, tự do, về chủ nghĩa nhân đạo cộng sản và chủ nghĩa lạc quan cách mạng.

Nhật ký trong tù cũng là một trong những tập thơ hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên ở nước ta. Nó là một bước tổng hợp mới của thi ca hiện đại Việt Nam. Tác giả đã sử dụng mọi thủ pháp nghệ thuật : tả thực, tượng trưng, ước lệ, chiết tự, chơi chữ, nói nhại và lúc cần tung phá cả luật lệ. Tập thơ đã kết hợp một cách khá nhuần nhị chất thép và chất trữ tình, trữ tình và tự sự, lãng mạn và hiện thực, phản ánh và triết lý, tính cổ điển và tính hiện đại. *Nhật ký trong tù* là một tác phẩm lớn của nền văn học cách mạng, là tập thơ đã cắm một cái mốc quan trọng trong lịch sử thi ca Việt Nam.

(In trong tập *Văn học Việt Nam 1930 - 1945*, tập II,
NXB Đại học và Giáo dục chuyên nghiệp, H., 1992)

---

(1) Võ Nguyên Giáp, *Chủ tịch Hồ Chí Minh – Anh hùng giải phóng dân tộc, nhà văn hoá lớn*, Sđd.

TẬP THƠ *TỪ ẤY* CỦA TỐ HỮU

Tố Hữu xuất hiện như một ngôi sao sáng trong thơ ca cách mạng thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Tập thơ *Từ ấy* (gồm 71 bài) chủ yếu là thơ ca bí mật, chỉ có khoảng hai mươi bài được giới thiệu công khai trên các báo *Thế giới* (1938), *Đông phương*, *Mới*, *Người mới* (1939). Chỉ với số lượng đó, Tố Hữu đã được Trần Minh Tước chào đón trên tờ báo *Mới* (Sài Gòn, 1939) như một nhà thơ tiêu biểu cho nền thi ca vô sản : "Đã mấy năm nay tôi vẫn hằng mong mỏi cho thi đàn sản xuất ít nhiều nhà thơ chiến sĩ – hay nói một cách rõ hơn – nhà thơ của vô sản (poètes prolétariens). Không phải một hạng thi nhân ưu nhàn nghiêng mình một cách thư thái xuống cảnh khốn cùng, nhưng là một hạng thi nhân từ giữa cảnh khốn cùng đứng lên mà ca hát với cả những tình cảm còn "nóng" của hàng ngũ mình. Hoàn cảnh xã hội đã nghiêm trang báo cho ta biết những nhà thơ yêu dấu ấy phải "đến" như những tình nhân không bao giờ lỗi hẹn và một hôm tôi đã để lòng nao nức mở ra đón lấy những lời thơ hiên ngang của một thi nhân rất trẻ và sống nhiều, là Tố Hữu... Hỡi các bạn thanh niên của tôi hôm nay ! Các anh hãy hát ca lên... mừng người chiến sĩ cùng hàng ngũ với mình" (*Mấy cụm hoa thơ của tuổi trẻ*, *Mới*, số 3, ra ngày 1 - 6 - 1939).

Không phải ngay từ đầu Tố Hữu đã làm thơ cách mạng. Rất nhiều yếu tố ảnh hưởng đến quá trình hình thành phong cách thơ Tố Hữu thời kỳ 1937 - 1945. Trước hết phải kể đến ảnh hưởng của gia đình và quê hương xứ Huế. Là con của một nhà nho yêu nước thích sưu tầm ca dao, tục ngữ, thích đọc thơ Phan Bội Châu, Huỳnh Thúc Kháng, lên bảy, tám tuổi, Tố Hữu đã làm được thơ đúng luật bằng trắc. Rồi những bài ca Nam bình, Nam ai, những câu hò mái đẩy chứa chan ý vị đã hoà vào lời ru xứ Huế của mẹ, thấm dần vào câu thơ Tố Hữu : "Tôi là con út, con cưng nên thường được mẹ tôi ấp ủ và ru bằng tiếng hát ngọt êm của người đàn bà

xứ Huế. Tôi dần dần nhớ đến thuộc lòng những câu hát cũ cho tới khi lớn lên những tiếng, chữ, âm điệu ấy cứ ngân nga mãi trong lòng"[1].

Cái nét ngọt ngào, ấm cúng, yêu thương phải chăng là một nét *phong cách Huế* trong thơ Tố Hữu ?

Bước vào nhà trường trung học, có thời Tố Hữu đã say mê văn học Pháp thế kỷ XVIII với những tác phẩm của Diderot, Voltaire, Rousseau,... rồi sau đó là văn học Pháp thế kỷ XIX, không chỉ Hugo mà cả Lamartine, Baudelaire. Ở cái tuổi mười sáu, có lúc Tố Hữu đã làm thơ lãng mạn đăng trên *Hà Nội báo*[2] và có thể nói trào lưu thơ ca lãng mạn để lại những dấu ấn khá đậm trong thơ ông. Ảnh hưởng từ nhạc điệu (*Bến thành* của Lưu Trọng Lư và *Tiếng hát sông Hương*), cách cấu tứ (*Nhớ rừng* của Thế Lữ, và *Nhớ người, Điêu tàn* của Chế Lan Viên và *Qua cổ tháp, Tiếng địch sông Ô* của Huy Thông và *Ly rượu thọ*,...) cho đến phong cách diễn đạt. "Ta nghe trong "Đá uy nghiêm trầm mặc dưới trời tro" có hơi thở của *Điêu tàn* hoặc trong "Bạn đời ơi vui chút với trời hồng" có phảng phất thơ Xuân Diệu" (Nguyễn Đình Thi).

Sau này chính Tố Hữu cũng xác nhận ảnh hưởng của phong trào Thơ mới lãng mạn : "Tôi cũng thích nhạc điệu và hơi thơ của Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Huy Cận,... Trong tâm hồn của các anh lúc đó, tôi tìm thấy những nỗi băn khoăn, đau buồn của những người cùng thế hệ, đòi hỏi tự do, ước mơ hạnh phúc, tuy các anh chưa tìm thấy lối ra và nhiều khi rơi vào chán nản"[3].

Phong trào Mặt trận Dân chủ như một luồng gió mới thổi lộng vào tâm hồn nhà thơ. Tố Hữu tìm đọc sách báo Mác xít ở hiệu sách Hương Giang của Hải Triều ở đầu cầu Tràng Tiền và hiệu sách Thuận Hoá phố Gia Long, cơ quan của xứ uỷ Trung Kỳ do đồng chí Lê Duẩn, Bí thư xứ uỷ phụ trách. Hình ảnh những người chiến sĩ dũng cảm như Nguyễn Chí Diểu,

---

(1) Tố Hữu, *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*, NXB Văn học, H., 1973, tr. 428.

(2) Kim Thành, *Tiếng sáo chiều hôm, Cảm đề "Khói lam chiều"*, *Hà Nội báo*, số 21, ngày 27 - 5 - 1936.

(3) Tố Hữu, *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*, Sđd, tr. 429.

Phan Đăng Lưu đã để lại những ấn tượng đẹp đẽ, sâu sắc trong tâm hồn người thanh niên yêu nước. Năm 1937, sau cuộc biểu tình đón Godart, Tố Hữu phải thôi học và bắt đầu dấn thân vào hoạt động cách mạng. Tháng 7 - 1938, Tố Hữu được kết nạp vào Đảng, và *Từ ấy* Đảng đã trở thành một ánh sáng kỳ diệu chiếu sáng rực rỡ cả cuộc đời nhà thơ :

Từ ấy trong tôi bừng nắng hạ,
Mặt trời chân lý chói qua tim.
Hồn tôi là một vườn hoa lá,
Rất đậm hương và rộn tiếng chim.

Cái vườn thơ ngào ngạt hương sắc và rộn ràng tiếng chim đó là tiếng hát của một trái tim tươi trẻ, là sự sôi nổi của một tâm hồn tự biểu hiện, là sự say sưa ngây ngất của một chủ thể – trữ tình trong mối tình đầu với cách mạng. Say sưa ngây ngất là cảm giác ban đầu khi thi nhân tiếp xúc với ánh sáng chói chang, rực rỡ của lý tưởng. Bồng bột, say sưa cũng là đặc điểm của tuổi hai mươi, "Hai mươi tuổi, tim đang dào dạt máu - Hai mươi tuổi hồn quay trong gió bão"... Tập thơ *Việt Bắc* sau này có cái phong thái đĩnh đạc, cái thế đi vững chắc nhưng lại không còn cái chất lãng mạn sôi nổi, say mê của *Từ ấy*.

Có người xếp *Từ ấy* với *Dửng dưng, Tháp đổ* là cùng một loại thơ tuyên ngôn. *Dửng dưng, Tháp đổ* thực chất là những phản đề (antithèse), nhằm phê phán những quan niệm thẩm mỹ lỗi thời của văn học lãng mạn. Còn *Từ ấy* và *Ánh sáng* (Tặng tất cả những thi sĩ Việt Nam)[1] mới đích thực là những tuyên ngôn của thơ ca cách mạng. *Từ ấy* đã giải quyết tấn bi kịch của cái Tôi cá nhân cô đơn trong thơ ca lãng mạn. Các nhà lãng mạn thời ấy một mặt thoát ly phong trào đấu tranh chính trị của quần chúng, một mặt cũng không chạy theo cái xã hội quyền lực, cái xã hội kim tiền ô trọc. Họ tự hào, kiêu hãnh với cái Tôi cô đơn, đau khổ một cách trong sạch của mình và cái bi kịch của họ cũng bắt đầu từ đây.

Tố Hữu đưa thi nhân trở về với quần chúng, đưa cái Tôi hoà với cái Ta, cái Riêng hoà với cái Chung. Thực chất đây là vấn đề điển hình hoá

(1) Tạp chí *Đông phương* (Sài Gòn), 1939.

trong thi ca trữ tình cách mạng. Cho nên Éluard mới "từ chân trời của một người đến chân trời của tất cả" và Chế Lan Viên tuyên bố "từ thung lũng đau thương đi ra cánh đồng vui".

Từ những tình cảm nhân đạo chủ nghĩa buổi đầu đối với các em bé mồ côi hoặc bất hạnh (*Mồ côi, Hai đứa bé, Đi đi em, Tương tri,...*), những cô gái giang hồ, vú em,... dần dần trong thơ Tố Hữu nổi lên tình cảm giai cấp rộng lớn giữa những người lao động cùng khổ, tình đồng chí giữa những người đang hiến thân cho một lý tưởng :

– *Tôi buộc lòng tôi với mọi người...*
Tôi đã là con của vạn nhà...

(*Từ ấy*)

– *Tôi để tình tôi trong các anh...*[1].

Tình cảm gắn bó với đồng bào đồng chí lại càng da diết hơn lúc Tố Hữu rơi vào cái cảnh "một mình trơ trọi giữa phòng xà lim". Tháng 4 - 1939, nhà thơ bị bắt và từ đó bắt đầu một "cuộc du lịch" qua các nhà tù : lao Thừa Thiên (1939 - 1940), Lao Bảo (1940 - 1941), Quy Nhơn (1940 - 1942), rồi bị đày đi xứ lạ Kon Tum, lên tận Đắc Sút, Đắc Pao "Đèo leo ngọn thác cầu treo mặt ghềnh", lên tận "đỉnh núi Đắc Lay" "Heo heo gió lạnh, sương dày vắng chim",... Mãi đến tháng 3 - 1942, Tố Hữu mới tổ chức vượt ngục thành công, ra ngoài hoạt động Việt Minh. Không phải ngẫu nhiên mà *Xiềng xích* có nhiều bài thơ hay hơn so với *Máu lửa* và *Giải phóng*. Trong hoàn cảnh khắc nghiệt của nhà tù, thi nhân sống mãnh liệt hơn và tâm tư cũng sâu lắng hơn. Nhịp đập của cuộc đời bên ngoài vọng vào nhà tù cũng âm vang hơn, tha thiết hơn trong tâm hồn nhạy cảm của nhà thơ. Cuộc sống hiện lên trong thơ với những thanh âm, sắc màu cụ thể, nó thơm ngát, ngào ngạt, nó xối xả tràn trề, mênh mang, nó náo nức, say sưa, rạo rực với tiếng chim tu hú gọi bầy, tiếng chim reo trong gió mạnh lên triều, tiếng gió xối trên những cành cây ngọn lá và cả tiếng guốc vang động trên mặt đường trong đêm khuya,...

---

(1) *Lưu luyến* (Tặng những cựu chính trị phạm), *Đông phương* (Sài Gòn, 1939).

Tố Hữu cảm nhận sâu sắc nỗi cô đơn cách biệt với cuộc sống sôi động bên ngoài :

Cháy lòng ta nỗi nhớ bạn đời ơi !

Trong tập thơ *Từ ấy*, Tố Hữu có một danh từ riêng để gọi bạn bè, đồng chí của mình : *bạn đời*. Thơ Tố Hữu thường là thơ *gọi đàn*, ít khi là thơ tâm sự, ký thác. Chế Lan Viên cho rằng thơ Tố Hữu là thơ của một tình nhân, lúc nào cũng phải có một ai đó "để mà ơi mà gọi" :

– Bạn đời ơi ! Vui chút với trời hồng

(*Ý xuân*)

– Dậy mà đi, hỡi bạn dân nghèo ơi !

(*Dậy mà đi*)

*

* *

Tập thơ *Từ ấy* tràn đầy nhiệt huyết của một thanh niên yêu nước và say mê lý tưởng cộng sản. Trong mối tình sâu nặng đối với đất nước, Tố Hữu yêu thương nhất quê hương xứ Huế. Có lần, trong bài thơ *Dửng dưng*, để nói lên lòng căm ghét triều đình Huế "Mũ mãng rồng bay áo phượng chầu", nhà thơ viết :

Ta nện gót trên đường phố Huế
Dửng dưng không một cảm tình chi !

Sự thực Tố Hữu đâu có "dửng dưng" trước cảnh "Huế đẹp và thơ". Trong rất nhiều bài thơ, hình ảnh sông Hương, núi Ngự, đèo Bạch Mã, đèo Hải Vân, bến Tuần, phá Tam Giang, quê nội Phù Lai, quê ngoại Thanh Lương... hiện lên tươi đẹp, đầy thương nhớ (*Nhớ đồng, Huế tháng Tám, Quê mẹ, Nước non ngàn dặm, Bài ca quê hương,...*) :

– *Gì sâu bằng những trưa thương nhớ*
Hiu quạnh bên trong một tiếng hò !

(*Nhớ đồng*)

– *Nỗi niềm chi rứa Huế ơi !*
Mà mưa xối xả trắng trời Thừa Thiên

(*Nước non ngàn dặm*)

Điểm gặp gỡ giữa Tố Hữu và các nhà thơ lãng mạn là cái tâm sự yêu nước của những người trí thức trong một nước nô lệ. Tâm trạng thì gặp nhau nhưng hệ tư tưởng thì khác, thậm chí có khi đối lập. "Duy tâm và duy vật : Vị nghệ thuật và vị nhân sinh... Có điều ngược *trí* chứ chẳng ngược *lòng*. Có lần anh Tố Hữu nói cùng tôi : *Lúc ấy anh em lòng đúng mà trí lạc*"(1). *Qua cổ tháp* là một bài thơ Tố Hữu đề tặng Chế Lan Viên, tác giả *Điêu tàn*. Trong *Điêu tàn*, tinh thần dân tộc vẫn còn là một cái gì thầm kín, đôi khi lại mờ đi dưới một làn sương quá khứ, lẫn với sự tiếc nuối một thời kỳ quá vãng xa xưa.

Trong tập thơ, bên cạnh những bài ca ngợi sự đổ nát là những hiện tượng ma quái, điên loạn ! Còn trong *Qua cổ tháp*, vấn đề mất nước, vấn đề dân tộc đặt ra rất rõ ràng, dứt khoát :

Chạnh lòng tưởng nhớ thân nô lệ
Mà hận cừu chung bỗng réo sôi !

Tiếng gọi bên sông, Giây phút chạnh lòng của Thế Lữ, *Đôi bạn* của Nhất Linh, *Tiêu Sơn tráng sĩ* của Khái Hưng kêu gọi lên đường "hành động để hành động" (agir pour agir). Tố Hữu cũng kêu gọi "Đi", "Dậy mà đi", "Dậy lên thanh niên", kêu gọi "dấn thân" vào cuộc đời sôi động, kêu gọi chọn lựa, nhận đường :

Bâng khuâng đứng trước đôi dòng nước
Chọn một dòng hay để nước trôi ?

Nguyễn Tuân gọi những người chôn chân ở quê hương là những kẻ không có tiểu sử và lý lịch, châm biếm những ông ký ga ngồi lỳ một chỗ đến độ mọc rễ con rễ cái ở cái ghế công chức tẻ nhạt của mình và kêu gọi "giang hồ", "trước bạ cuộc đời của mình vào địa dư của trái đất". Còn Xuân Diệu thì phê phán cuộc đời đơn điệu, tẻ nhạt như "ngọn đèn le lói suốt trăm năm" và kêu gọi "Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối". Tố Hữu cũng phê phán cái cuộc sống "Buồn thiu như dưới chiều quê lặng - Dải nước mương lê xuống vũng lầy" và kêu gọi :

---

(1) Chế Lan Viên, *Mất nỗi đau riêng, được niềm vui chung, Văn nghệ*, số ra ngày 18 - 9 - 1976.

Sống trào sinh lực bốc men say
Sống tung sóng gió thanh cao mới
Sống mạnh, dù trong một phút giây

(*Đi*)

Vậy thì giữa họ có cái gì khác nhau không ? Giống nhau ở tâm trạng nhưng rất khác nhau ở hướng đi và mục đích của hành động. Tố Hữu không đồng tình với kiểu sống buông thả, thụ động "hoang mang không định hướng tương lai" nhưng cũng phê phán cái hành động "Ta xông xáo hề ! Trong đám mông lung" (*Tiêu Sơn tráng sĩ*), hành động không cần định hướng theo chủ nghĩa phiêu lưu "Tung bừa sinh mạng lên đùa bỡn - Với gió mây như đứa thả diều" (*Đi*).

Tố Hữu kêu gọi thanh niên sống mãnh liệt, "dù trong một phút giây", nhưng đây là một hành động có *định hướng*, có mục đích tiến bộ :

Phất ngọn cờ lên, tung bước lên.
Với kho hùng khí của thanh niên,
Vang lừng mặt trận rung trăm trống.
Cách mạng quân ta cướp chính quyền.

(*Dậy lên thanh niên*)

Trong thơ Tố Hữu cũng có một "khách chinh phu". Khách chinh phu của Thế Lữ thì "Rũ áo phong sương trên gác trọ - Lặng nhìn thiên hạ đón xuân sang". Chàng đứng trên nghiêng mình xuống theo kiểu anh hùng cá nhân. Còn người "chiến sĩ không nhà" ra đi giữa đêm giao thừa pháo nổ của Tố Hữu là con người của làng xóm quê hương, của quần chúng lao động nghèo khổ :

Nép lưng vào mái tranh nghèo
Nao nao lòng lại mơ theo cờ hồng.

(*Đêm giao thừa*)

Tố Hữu kêu gọi thanh niên "dấn thân" vào cách mạng, tự nguyện *hiến dâng* tuổi thanh xuân cho lý tưởng cộng sản. Hành động cách mạng không thể là một hành động tự phát, phiêu lưu mà phải là một hành động tự giác, có ý thức :

Với cách mạng tôi không hề đùa bỡn
Và không hề dám chối một nguy nan
Tôi vẫn hằng tự nghĩ : miễn quên thân
Dâng tất cả để tôn thờ chủ nghĩa.

Và giải thích cái lý do thiêng liêng của sự hiến dâng hạnh phúc cá nhân cho lý tưởng và sự nghiệp của cộng đồng theo cái nghĩa *vay trả* :

Đã vay dòng máu thơm thiên cổ
Phải trả cho ta mạch giống nòi

(*Đi*)

Sau này, Tố Hữu còn nhiều lần trở lại cái ý "vay", "trả" này :

Nếu là con chim
Thì con chim phải hót
Nếu là chiếc lá
Thì chiếc lá phải xanh
Lẽ nào vay mà không có trả
Sống là cho đâu chỉ nhận riêng mình.

(*Một khúc ca xuân* – 1977)

Hạnh phúc là được cống hiến, được hy sinh cho lý tưởng, đó là một nhân sinh quan hoàn toàn mới mẻ ở cái thời người ta đang chạy theo chủ nghĩa cá nhân cực đoan của André Gide hoặc chủ nghĩa khoái lạc của Anatole France. Khi chính quyền đã về tay cách mạng thì cũng có những phần tử cơ hội chạy theo cách mạng hòng tranh giành quyền lực và quyền lợi. Còn thời kỳ trước năm 1945, chiến đấu cho lý tưởng cộng sản thì chỉ có nghĩa là dám sống chết cho lý tưởng, chấp nhận sự hy sinh "Là gươm kề tận cổ, súng kề tai - Là thân sống chỉ coi còn một nửa". Cho nên thơ Tố Hữu thời kỳ đó nói nhiều đến lẽ sống và thái độ trước cái chết của con người. Sống là hiến dâng tuổi thanh xuân, là đấu tranh cho lý tưởng cách mạng và chết cũng là đấu tranh, chết một cách thanh thản vì đã cống hiến trọn đời cho cách mạng :

Đây là lời trăng trối để chia ly
Hãy đón nó, bạn đời ơi, đón nó.

Đường đấu tranh không một giờ thoái bộ,
Sống đã vì cách mạng, anh em ta
Chết cũng vì cách mạng chẳng phiền hà
Vui vẻ chết như cày xong thửa ruộng.

(*Trăng trối*)

Tập thơ *Từ ấy* có hai bài tập trung viết về lẽ sống và cái chết là *Trăng trối* và *Con cá chột nưa*. Hai bài thơ được viết ngay trong cuộc đấu tranh tuyệt thực kéo dài (nhịn ăn mười bốn ngày, nhịn uống bảy ngày) ở nhà tù Lao Bảo, tháng 11 - 1940. Con người ở đây đã bị đẩy đến bên miệng hố, buộc phải chọn lựa giữa cái sống ô nhục và cái chết vinh quang để giữ gìn lý tưởng đến giọt máu cuối cùng của mình (*Con cá chột nưa*). Cuộc đấu tranh căng thẳng kéo dài, không chỉ đói mà còn khát, có lúc phải đái ra mà chia nhau uống. Nhưng chi uỷ quyết định : không để một ai đầu hàng bỏ dở cuộc đấu tranh. *Con cá chột nưa* là một lời thề trung thành với lý tưởng, trước hết là cho nhà thơ, sau đó biến thành lời thề chung của mọi người. Sau này, có lúc Tố Hữu tâm sự với bạn đọc : "*Con cá chột nưa* là một bài thật thà, ngay thẳng, có lẽ là một trong những bài khá nhất miêu tả đúng con người tôi lúc ấy còn có khả năng "ăn vụng" nhiều lắm. Sự thật là bài thơ cốt để giữ vững tinh thần đấu tranh của mình, nó có tác dụng làm cho mình biết xấu hổ với những ý nghĩ sai trái. Đó là một lời thề (Thề cũng có cái tốt, nhưng ở đời cũng không nên thề quá nhiều !).

Con cá chột nưa có dáng dấp một bài thơ tự sự, có lớp lang như một vở kịch. Vì thế mà có người khi phân tích bài thơ này đã dùng đến những khái niệm tính cách và hoàn cảnh trong văn xuôi ! Thực chất bài thơ cũng chỉ là một lời "độc thoại nội tâm", một cuộc đấu tranh giữa hai con người trong một con người mà thôi. Đây không phải là thơ tự sự mà chỉ là một hình thức độc đáo của thơ trữ tình hiện thực. Có vẻ như một *phân tâm* giữa con người bản năng và con người lý tưởng, cái bụng và nhà thơ, con lợn và ông Thánh, một cuộc đấu tranh nội tâm được trình bày dưới dạng đối thoại như trong một vở kịch chỉ có hai vai.

Con cá chột nưa là sự phát triển ở một mức độ cao hơn cái vấn đề đã được đặt ra trong *Từ ấy*. *Từ ấy* đưa cái Tôi gắn bó với cái Ta của

quần chúng, giải quyết vấn đề bi kịch của cái Tôi trong thơ mới lãng mạn. Còn ở đây là sự hy sinh tuyệt đối của cái Tôi cho cái Ta, của cá nhân cho cộng đồng (đoàn thể) :

Đã đứng trong đoàn thể,
Bênh vực lợi quyền chung
Sống chết có nhau cùng
Không được xa hàng ngũ
Không thể gì quyến rũ
Mua bán được lương tâm
Danh dự của riêng thân
Là của chung đồng chí.

Con cá chột nưa mang tính đảng sâu sắc vì nó công khai, nhiệt tình bênh vực đến cùng cho lý tưởng, đòi hỏi ở người chiến sĩ một tinh thần triệt để cách mạng, một tâm hồn hoàn toàn trong sáng, không một "nét quanh co", một "bóng lờ mờ", một "nhăn ám muội".

*

* *

Cảm hứng lãng mạn về lý tưởng cộng sản, về sự thắng lợi tất yếu trong tương lai của cách mạng là cảm hứng chủ đạo trong tập thơ *Từ ấy*, nó làm nên nét độc đáo của *Từ ấy, lãng mạn cách mạng.*

Cảm hứng lãng mạn này bắt nguồn từ chủ nghĩa lạc quan cách mạng của Tố Hữu, không phải tinh thần lạc quan mang màu sắc kinh nghiệm chủ nghĩa của văn học dân gian mà là lạc quan biện chứng của những người nhận thức được quy luật tất yếu của lịch sử :

Đêm đang biến nghĩa là ngày đang dậy.

(*14 tháng 7*)

Lãng mạn cách mạng của Tố Hữu là một phong cách trong chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa vì nó bắt nguồn từ chủ nghĩa xã hội khoa học, trong khi lãng mạn cách mạng trong thế kỷ XIX (Hugo, Byron) thường dừng lại ở chủ nghĩa xã hội không tưởng[1].

(1) Chỉ có một mình Henrich Heine, bạn thân của Marx, cuối đời tiến đến gần chủ nghĩa xã hội khoa học.

Hai bài thơ tiêu biểu cho phong cách lãng mạn cách mạng của Tố Hữu trong tập *Từ ấy* là *Tiếng hát sông Hương* và *Bà má Hậu Giang*. Trong hai bài này, đề tài và tư tưởng – chủ đề không phải là một. *Tiếng hát sông Hương* viết về cuộc đời đau khổ ô nhục của người kỹ nữ trên dòng Hương Giang nhưng thực chất tư tưởng – chủ đề là niềm tin lãng mạn về sự thắng lợi trong tương lai của phong trào cách mạng. Bài thơ trước đây có ghi : "Gửi Nhất Linh và Khái Hưng, tác giả *Đời mưa gió*". Hai nhà văn xuôi chủ chốt của Tự lực văn đoàn chứng minh rằng cuộc đời giang hồ của Tuyết là một định mệnh không thể nào cưỡng được. Một buổi sáng mồng ba Tết, Tuyết đã xé tan những bức ảnh kỷ niệm trong phòng ông giáo Chương, lê tấm thân ốm yếu, tiều tuỵ ra đi theo tiếng gọi quyến rũ của cuộc đời mưa gió, một cuộc đời phóng đãng với những cảm giác cháy bỏng luôn luôn thay đổi, một cuộc sống chỉ biết hiện tại không cần biết tương lai. Nếu như *Đời mưa gió* là một định đề (thèse) thì *Tiếng hát sông Hương* là một phản đề (antithèse).

Tố Hữu phê phán chủ nghĩa định mệnh và khẳng định một niềm tin vào ngày mai.

Thủ pháp đối lập cái lý tưởng của ngày mai với hiện thực đen tối ngày hôm nay là một thủ pháp quen thuộc của chủ nghĩa lãng mạn. Cuộc đời tủi nhục, ê chề, không lối thoát của cô gái sông Hương được phản ánh trong nhạc điệu và cấu trúc phần đầu bài thơ :

Trên dòng Hương Giang
Em buông mái chèo
Trời trong veo
Nước trong veo
Em buông mái chèo
Trên dòng Hương Giang.

Mấy câu thơ đầu phảng phất cái nhạc điệu u hoài, buồn bã trong bài *Bến thành* của Lưu Trọng Lư, ở đây tiếng hót nỉ non của con chim non đã làm cho người thiếu nữ bồn chồn, xao xuyến, bỗng nhớ đến tình lang ở "chốn xa xôi"... Còn cái thiên nhiên trong phần mở đầu *Tiếng hát sông Hương* dường như không màu sắc, không âm vang, không bồng bột, say đắm

như trong những bài thơ khác của Tố Hữu ; đó là một thiên nhiên hờ hững, khách quan không ăn nhập gì với cuộc đời đáng thương của cô gái giang hồ, từ cái bầu trời và mặt nước trong veo (không gian) đến cảnh "Trăng lên, trăng đứng, trăng tàn" (thời gian). Cuộc đời tủi nhục năm canh của cô gái sông Hương sẽ thay đổi trong một thiên nhiên khác, một hoàn cảnh khác với "gió mới ngàn phương" của cách mạng :

Ngày mai gió mới ngàn phương
Sẽ đưa cô đến một vườn đầy xuân
Ngày mai trong giá trắng ngần
Cô thôi sống kiếp đày thân giang hồ
Ngày mai bao lớp đời dơ
Sẽ tan như đám mây mờ đêm nay...

Khẳng định niềm tin vào thắng lợi tất yếu của cách mạng trong tương lai cũng là tư tưởng – chủ đề của *Bà má Hậu Giang*, mặc dầu bài này viết về đề tài Nam Kỳ khởi nghĩa. Tháng 11 - 1940, lúc cuộc Nam Kỳ khởi nghĩa bùng nổ và bị bọn thực dân Pháp dìm trong vũng máu (6000 người bị bắt và bị giết) thì Tố Hữu đang tham gia đấu tranh tuyệt thực (*Con cá chột nưa, Trăng trối*) ở nhà tù Lao Bảo. Tháng 2 - 1941, ở nhà lao Ban Mê Thuật, ông làm bài *Quyết hy sinh* (Kính tặng các đồng chí hy sinh trong cuộc Nam Kỳ khởi nghĩa năm 1940), sau đó mới là bài *Bà má Hậu Giang* (đầu năm 1941). *Bà má Hậu Giang* thực chất cũng là một *phản đề* (antithèse) chống lại cái *định đề* (thèse) là thái độ hoang mang dao động, mất niềm tin của một số cán bộ cách mạng và những phần tử khiêu khích, cơ hội chủ nghĩa lúc bấy giờ. Ngày 1 - 9 - 1939, phát xít Đức đánh Ba Lan, mở màn cuộc Chiến tranh thế giới thứ hai thì cuối tháng 9, Toàn quyền Catroux ra lệnh đóng cửa các báo chí tiến bộ và vây ráp, bắt bớ trên quy mô lớn. Đảng phải rút lui hoàn toàn vào hoạt động bí mật. Rồi cuộc Nam Kỳ khởi nghĩa bị thất bại, phát xít Đức chuẩn bị tiến công vào Liên Xô (6 - 1941). Bọn Việt Nam Quốc dân đảng và bọn trốt kít cho rằng cách mạng Việt Nam cũng như cách mạng thế giới có nguy cơ hoàn toàn bị tan vỡ, nên chúng tung ra khẩu hiệu khiêu khích "Vĩnh biệt Mạc Tư Khoa !" (Adieu Moscou !). Trong nhà tù,

nhà thơ Tố Hữu đã trả lời bọn chúng bằng bài *Bà má Hậu Giang*, khẳng định sự thắng lợi tất yếu của cách mạng :

Tao già không sức cầm dao
Giết bay có các con tao trăm vùng !
Con tao gan dạ anh hùng
Như rừng đước mạnh, như rừng tràm thơm

Bà má Hậu Giang anh hùng cơ bản vẫn là nhân vật lãng mạn cách mạng, sản phẩm của một cảm hứng, một niềm tin lãng mạn cách mạng về ngày mai của Tổ quốc.

Trong mối tình đầu với cách mạng, Tố Hữu khẳng định niềm tin tuyệt đối ở tương lai, say sưa vẽ ra cảnh thế giới đại đồng "tất cả sẽ là chung, tất cả sẽ là vui và ánh sáng". Cái thế giới lý tưởng đó có quy mô và kích thước phóng đại :

Xây thế giới cao quá trời xa thẳm.

(*Hy vọng*)

có màu sắc rực rỡ, chói chang :

Cờ tự do bay rợp chiến đài
Bốn phương trời đỏ rực tương lai.

có âm thanh rộn rã, hùng tráng :

Vang lừng mặt trận rung trăm trống
Cách mạng quân ta cướp chính quyền.

(*Dậy lên thanh niên*)

Cái thế giới lãng mạn đầy hấp dẫn đó, một thời đã có sức vẫy gọi cả một thế hệ thanh niên vượt lên cuộc đời tầm thường dung tục, tù túng chật hẹp, để nhìn về tương lai, nhìn về phía trước. Cảm hứng lãng mạn cách mạng trong thơ Tố Hữu có những nguyên nhân sâu xa trong đời sống hiện thực. Hiện thực đấu tranh cách mạng của thời kỳ quá độ sắp chuyển sang một xã hội mới cũng mang những dự cảm lãng mạn cách mạng. Nhưng cái nét riêng, cách nhìn riêng của cái Tôi chủ thể – trữ tình mới là nguyên nhân chính của mọi cảm hứng lãng mạn. Sau này Tố Hữu

tâm sự với bạn đọc : "Lúc ấy trong tôi còn phảng phất quan niệm chủ nghĩa cộng sản như một lý tưởng rất đẹp chỉ riêng của những người có phẩm chất đặc biệt cao thượng, đứng trên cuộc đời thấp lè tè. Và những người cộng sản như những "hiệp sĩ" của thời đại mới, hiên ngang giữa "sương gió", "súng gươm" và nhất định sẽ chết một cách anh hùng trên đường cách mạng"(1). Quan niệm lãng mạn đó cắt nghĩa cái nhìn của người thanh niên "khác đời", đứng cao hơn cuộc đời cơm áo tầm thường, "Bước *ngạo mạn* trong đêm dày tử khí" với đôi "Chân *kiêu căng* không thoái bộ bao giờ", "ngạo nghễ" coi khinh cái chết, "kiêu hãnh" với tuổi trẻ, tuổi anh hùng. Quan niệm lãng mạn ấy đã tạo nên cái hương vị bồng bột, say sưa, cái sức hấp dẫn của tập thơ *Từ ấy*, nhưng đồng thời cũng là nguồn gốc của mọi hạn chế còn tồn tại trong tập thơ. Tố Hữu viết : "Tình, ý, giọng, lời trong nhiều bài tỏ rõ tấm lòng thành và tinh thần hăng hái của một người thanh niên cách mạng, đồng thời cũng tỏ rõ con người non trẻ ấy còn non nớt biết chừng nào"(2).

Trong *Từ ấy* có nhiều bài thơ ca ngợi chủ nghĩa anh hùng tập thể (*Tranh đấu, Trăng trối, Con cá chột nưa*) nhưng không phải không còn màu sắc của chủ nghĩa anh hùng cá nhân thấp thoáng trong một số bài :

Đây xuân xanh mơn mởn những anh hùng
Ôi những vị thiên thần, muôn dũng sĩ
Bước ngạo mạn trong đêm dày tử khí
Quên nghe xương rên rỉ dưới chiến hài...

(*Quyết để kháng*)

Điều này cũng dễ hiểu vì chủ nghĩa anh hùng cá nhân là nét phổ biến trong nhiều bài thơ yêu nước trước năm 1930 (*Chiêu hồn nước* của Phạm Tất Đắc) và ngay sau năm 1930, trong thơ ca yêu nước và cách mạng, vẫn còn phảng phất bóng dáng người khách chinh phu trong thơ lãng mạn :

Em có nhớ bên người tử sĩ
Chiếc gươm quằn hoen rỉ máu tươi

---

(1), (2) Tố Hữu, *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*, Sđd, tr. 430, 432.

Với vòng hoa trắng mỉm cười
Ấy là danh dự của người chinh phu...

Ly rượu thọ có chịu ảnh hưởng ít nhiều *Tiếng địch sông Ô* của Phạm Huy Thông. Nàng Ngu Cơ của Hạng Võ đã biến thành bà mẹ Mã Chiếm Sơn. Nhưng đến như ở *Tiếng địch sông Ô*, tác giả khai thác khía cạnh lãng mạn bi hùng thì ở đây chủ đề yêu nước đã nổi lên hàng đầu. Tuy nhiên, có thể do ảnh hưởng *Tiếng địch sông Ô* mà ở *Ly rượu thọ*, vai trò của nhân dân bị mờ đi sau vai trò anh hùng của Mã Chiếm Sơn. Không phải ngẫu nhiên mà trong những năm đầu kháng chiến chống thực dân Pháp, *Ly rượu thọ* là một trong số những bài thơ được nhiều người ưa thích như *Tây Tiến* của Quang Dũng, *Ngày về* của Chính Hữu, *Bên kia sông Đuống* của Hoàng Cầm,...

Trong tập thơ *Từ ấy* cũng có những chỗ giọng thơ như lạc đi, cố tình nói quá đi, nói cho mạnh lên, không phải là do những rơi rớt của chủ nghĩa anh hùng cá nhân, mà là do ở cái quyết tâm muốn vượt lên mình, muốn phủ định người tiểu tư sản trí thức yếu đuối và uỷ mỵ trước đây của mình :

Gạt phăng hết những tình riêng nhỏ nhặt
Để tay ghì riết chặt khối đời to

(*Đời thợ*)

Sau này Tố Hữu nói lại, chính vì có những tình cảm thắm thiết đối với làng xóm, quê hương, gia đình, người yêu mà chúng ta có đủ nghị lực chiến đấu cho cuộc đời chung. Tập thơ *Từ ấy* còn có khá nhiều rơi rớt của chủ nghĩa lãng mạn thoát ly đương thời, cả trong cách suy nghĩ và hình thức diễn đạt. Tất nhiên, vừa chịu ảnh hưởng vừa đấu tranh, phê phán trở lại. "Sau này cuộc sống kháng chiến đầy máu lửa đã giúp cho Tố Hữu đập vỡ nốt cái vỏ lãng mạn cũ còn kìm thơ anh lại" (Nguyễn Đình Thi).

Lãng mạn cách mạng là phong cách của tập thơ *Từ ấy*. Xuân Diệu cho rằng "cái phong cách lãng mạn kia chính là cảm xúc đầy rẫy đồng thời với việc cá thể hoá" (tạp chí *Văn nghệ*, số 28), Tố Hữu chịu ảnh hưởng của thơ mới lãng mạn, trong đó không phải không có những

ảnh hưởng tích cực. Ông bắt gặp trong những bài thơ của Thế Lữ, Huy Thông, Chế Lan Viên,... thái độ phủ nhận cái xã hội đương thời và tâm sự yêu nước thầm kín của những người trí thức trong một nước nô lệ. Tố Hữu cũng sử dụng nhiều thành tựu nghệ thuật của thơ mới và chính vì thế ông là nhà thơ mới trẻ nhất trong phong trào thơ ca cách mạng trước năm 1945. Nhưng không vì thế mà ta nói thơ Tố Hữu trước Cách mạng là "sự thoát thai" từ phong trào Thơ mới kết hợp với tư tưởng cách mạng vô sản. Bởi vì như trên đã phân tích, thơ Tố Hữu hình thành từ nhiều tiền đề xã hội và văn học khác nhau. Có ảnh hưởng của gia đình và quê hương, của văn học dân gian và văn học cổ điển, của thơ ca yêu nước và cách mạng đầu thế kỷ, của văn học Pháp thế kỷ XVIII, XIX và văn học Pháp hiện đại, của văn học Xô viết, trong đó ảnh hưởng của thơ mới lãng mạn chỉ là một yếu tố quan trọng. Vả lại, *Từ ấy* có phần chịu ảnh hưởng, nhưng cũng có phần đấu tranh, phê phán những quan niệm thẩm mỹ và nhân sinh của các nhà thơ mới, của văn học lãng mạn nói chung. Chúng ta không đồng nhất thế giới quan với phương pháp sáng tác và phong cách. Nhưng cũng không thể xem nhẹ vai trò của thế giới quan đối với phương pháp sáng tác và phong cách nghệ thuật. Khi nhà văn tiếp thu những yếu tố của các phong cách xa lạ (thuộc những phương pháp sáng tác khác) thì thế giới quan nhà văn sẽ phê phán, nhào nặn, tổng hợp lại để tạo nên một phong cách mới phù hợp với phương pháp sáng tác và hệ tư tưởng của mình. Sự tiếp thu của Tố Hữu đối với các nhà thơ lãng mạn là một sự tiếp thu có điều kiện. Xuất phát từ một nội dung cách mạng, thơ Tố Hữu đề cập đến nhiều vấn đề lớn của thời đại, nhiều mặt của cuộc sống hiện thực mà thơ ca lãng mạn không hề biết tới. Khi đã đứng trong hàng ngũ của Đảng, Tố Hữu quan niệm người chiến sĩ cộng sản như kẻ "cầm chân lý ban phát cho mọi người", như hình tượng *người gieo hạt* (Le Semeur) chân lý ra bốn phương trời mà ông đã trông thấy ngoài bìa cuốn *Từ điển Larútxơ* (Larousse). Mặt khác, thời kỳ Mặt trận Dân chủ lại là thời kỳ một bộ phận báo chí của Đảng ra công khai, mở những cuộc giao phong đầu tiên trên lĩnh vực tư tưởng ("nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh", v.v.). Tố Hữu cũng xông vào nhiều lĩnh vực (triết học, tôn giáo, thẩm mỹ, chiến tranh

và hoà bình, v.v.) để tranh luận, tuyên truyền cho quan điểm của Đảng (*Tiếng hát sông Hương, Tháp đổ, Dửng dưng, Tiếng chuông nhà thờ, Tình thương với chiến tranh,...*).

Sự đối lập đến mức độ tuyệt đối giữa lý tưởng và hiện thực là đặc trưng thẩm mỹ cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Một số bài thơ của *Từ ấy* được cấu trúc bằng một cặp đính đề (thèse) và phản đề (antithèse), chẳng hạn như các bài *Dửng dưng, Tháp đổ, Tiếng hát sông Hương*, hoặc bằng hai hình ảnh tương phản (*Hai đứa bé*). Chủ nghĩa lãng mạn cũng thường hay sử dụng thủ pháp phóng đại nhằm lý tưởng hoá cái thế giới và những con người đẹp đẽ mà họ hằng mơ ước. Cường điệu và phóng đại là nét nghệ thuật đặc trưng của hai bài *Huế tháng Tám* và *Vui bất tuyệt*. Ở đây ta bắt gặp một niềm vui say sưa, bồng bột như bay lên trong đất trời giải phóng :

Ai dám cấm ta say, say thần thánh ?
Ngực lép bốn nghìn năm, trưa nay cơn gió mạnh
Thổi phồng lên. Tim bỗng hoá mặt trời...
Vàng vàng bay đẹp quá, sao sao ơi !
Ta ngã vật trong dòng người cuộn thác
Ôi thiên đường ! Tai miên man lắng nhạc
Từ muôn phương theo gót nện rầm rầm
Việt Nam ! Việt Nam ! Việt Nam muôn năm !

(*Huế tháng Tám*)

Đó là cái vui hả hê, sung sướng sau những năm dài nô lệ : tù đày, sưu thuế, đói rét, bán vợ đợ con, đi cao su, đi Tân thế giới,... Niềm vui sướng tột độ đó, cái say sưa thần thánh đó được diễn tả bằng bút pháp phóng đại và lý tưởng hoá của chủ nghĩa lãng mạn nên vẫn có cái gì đó hơi chông chênh, dễ rạn vỡ, nó không giống niềm vui với phong thái đĩnh đạc, cái thế vững chắc của *Việt Bắc, Ta đi tới*. Ở hai bài thơ kết thúc thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp này đã có sự kết hợp giữa cảm hứng lãng mạn cách mạng với chiều sâu hiện thực, âm hưởng trữ tình với âm hưởng anh hùng ca.

Âm hưởng trữ tình cũng là âm hưởng chủ đạo của tập thơ *Từ ấy* và các bài thơ sau này như *Bầm ơi, Sáng tháng Năm, Việt Bắc, Quê mẹ, Mẹ Tơm, Nước non ngàn dặm,... Từ ấy* cũng có "những tiếng kêu gọi ồn ào", những phút sục sôi căm thù, nhưng cái giọng quen thuộc nhất, nhuần nhị nhất của Tố Hữu vẫn là ngọt ngào, ấm cúng, yêu thương tình nghĩa,... Cái tôi – trữ tình đã xuất hiện trong nhiều bài thơ nhưng không phải lúc nào cũng là trữ tình lãng mạn (*Đông, Nhớ đồng, Vui bất tuyệt, Huế tháng Tám*), có nhiều bài thơ là trữ tình hiện thực (*Tâm tư trong tù, Trăng trối, Con cá chột nưa, Khi con tu hú, Tiếng hát đi đày,...*).

Sự say mê lý tưởng, mối tình đầu với cách mạng đã khiến cho Tố Hữu tìm đến những thủ pháp của *lãng mạn và trữ tình* để thể hiện. "Thơ cần phải say mới thích. Tôi rất thèm trong thơ một chất lãng mạn mới, một chất mê mới"[(1)]. Trong tập thơ *Từ ấy* cũng như ở các tập thơ khác, trữ tình cá nhân hoà lẫn với trữ tình công dân, trữ tình xã hội. Thơ Tố Hữu kế thừa chủ nghĩa trữ tình truyền thống trong thơ ca yêu nước đầu thế kỷ. Thơ Phan Bội Châu đã đề cập đến những tình cảm thân thiết , rộng lớn của con người trong đó có tình yêu Tổ quốc, yêu quê hương đất nước, khát vọng giải phóng cho con người. Tố Hữu đã đẩy *trữ tình yêu nước* lên thành *trữ tình cách mạng*. Ở đây cái Riêng và cái Chung, Tôi và Ta, Cá nhân và Đoàn thể đã hoà hợp nhuần nhị. Thơ Tố Hữu càng về sau (đặc biệt là trong thời kỳ chống Mỹ cứu nước) càng có sự kết hợp giữa âm hưởng trữ tình và âm hưởng anh hùng ca (*Việt Bắc, Theo chân Bác, Nước non ngàn dặm,...*). *Từ ấy* là tập thơ đầu trong cả quá trình sáng tác hơn nửa thế kỷ của nhà thơ Tố Hữu. Trong nền thơ hiện đại, Tố Hữu là một nhà thơ đã trở thành cổ điển. Trong thơ Tố Hữu đã diễn ra một quá trình tổng hợp rất điển hình của thơ ca hiện thực xã hội chủ nghĩa từ 1945 - 1975. Đó là những bước tổng hợp mới của thơ ca hiện đại giữa các yếu tố lãng mạn và hiện thực, trữ tình và anh hùng ca, cảm xúc và trí tuệ, dân tộc và hiện đại.

(In trong tập *Văn học Việt Nam 1930 - 1945*, tập II, Sđd)

---

(1) Tố Hữu, *Xây dựng một nền văn nghệ lớn xứng đáng với nhân dân ta, với thời đại ta*, Sđd, tr. 448.

MỘT BÔNG HOA TƯƠI THẮM NHẤT CỦA VƯỜN THƠ CÁCH MẠNG

Tôi đã đọc bài phê bình của Xuân Diệu về tập thơ *Từ ấy* của Tố Hữu[1]. Nói chung tôi đồng ý với Xuân Diệu về khá nhiều vấn đề. Nhưng tôi thấy cần trao đổi ý kiến với tác giả bài phê bình về nguồn gốc, sự cấu tạo của thơ Tố Hữu trước Cách mạng ; hay nói rõ hơn là cần bàn lại vấn đề quan hệ giữa tập thơ *Từ ấy* với phong trào Thơ mới lãng mạn.

Tiếp thu những yếu tố gì của thơ mới

Xuân Diệu cho rằng "thơ Tố Hữu trước Cách mạng tức là *sự thoát thai từ phong trào Thơ mới (từ 1932 trở đi) kết hợp với tinh thần, với tư tưởng cách mạng vô sản do Đảng của giai cấp công nhân đưa đến*"(*). Trong một đoạn khác, ông giải thích rõ thêm lập luận của mình : "Tố Hữu đã dùng những yếu tố của phong trào thơ lãng mạn đang thịnh hành đương thời đem vào thơ của mình và diễn đạt cái tinh thần cách mạng lối mới, cách mạng vô sản,... Cái *phong cách lãng mạn*(*) kia tức là cảm xúc đầy rẫy đồng thời với việc cá thể hoá"...

Thơ Tố Hữu ra đời vào khoảng năm 1936 - 1937 là lúc mà phong trào Thơ mới lãng mạn đang phát triển, vì thế tất nhiên có chịu ảnh hưởng ít nhiều của phong trào Thơ mới lãng mạn. Vấn đề cần phải xét xem là thơ Tố Hữu chịu ảnh hưởng, tiếp thu những yếu tố gì của thơ mới lãng mạn ?

Trước hết ta thấy thơ Tố Hữu có tiếp thu một số yếu tố của thơ mới lãng mạn về mặt thủ pháp và phương tiện nghệ thuật. Vấn đề kế thừa về thủ pháp và phương tiện nghệ thuật là một điều thường xảy ra trong lĩnh vực

---

(1) Tạp chí *Văn nghệ*, số 28 - 9 - 1959.

(*) Chúng tôi nhấn mạnh.

văn học, đặc biệt ở những nhà văn giống nhau về thế giới quan. Thậm chí người ta cũng thấy tính kế thừa về ngôn ngữ của thơ ngay trong những tác giả có thế giới quan đối lập nhau (bản thân ngôn ngữ vốn không có giai cấp tính). Ở Nga, Puskin[1], người kế thừa tư tưởng giải phóng của Rađisép[2] trong một mức độ rất lớn đã dựa vào những thành tựu ngôn ngữ của Karamdin, Giucốpxki[3] là người đứng ngoài cuộc vận động giải phóng. Ở nước ta các nhà văn phong kiến có một thế giới quan khác xa thế giới quan của người nông dân lao động. Nhưng chính nhà thơ Nguyễn Công Trứ đã tiếp thu khá nhiều cách sử dụng ngôn ngữ, cách diễn đạt của quần chúng trong thơ ca của ông.

Do quy luật trên ta thấy thơ Tố Hữu có phần nào tiếp thu những thủ pháp nghệ thuật, ngôn ngữ của thơ mới lãng mạn. Nhưng như vậy không có nghĩa là thơ Tố Hữu "thoát thai từ phong trào Thơ mới lãng mạn". Vì cùng sử dụng một số thủ pháp nghệ thuật giống nhau nhưng thơ ca lãng mạn thoát ly lại khác thơ ca lãng mạn cách mạng về bản chất.

Thơ Tố Hữu có sử dụng những thể thơ năm chữ, bảy chữ, tám chữ bên cạnh những thể thơ quen thuộc như lục bát, song thất lục bát. Có khi trong tập thơ *Từ ấy* ta bắt gặp những hình ảnh, âm điệu, tiết tấu rất gần một vài nhà thơ mới. Đọc *Tiếng hát sông Hương*, ta thấy nhạc điệu phảng phất *Bến thành* của Lưu Trọng Lư. *Ly rượu thọ* có dáng dấp *Tiếng địch sông Ô* của Huy Thông nhưng *Ly rượu thọ* vẫn rất khác *Tiếng địch sông Ô*. Nếu như Huy Thông khai thác khía cạnh lãng mạn, bi hùng (bi là chủ yếu) thì ở thơ Tố Hữu nổi bật lên chủ đề yêu nước và lạc quan cách mạng.

Về phương diện nội dung, thơ Tố Hữu thường bắt gặp những yếu tố tiến bộ trong thơ mới lãng mạn. Không phải ngẫu nhiên mà một số bài thơ Tố Hữu lại có lúc gần gũi với thơ Thế Lữ, Huy Thông, Chế Lan Viên. Đọc *Nhớ người* của Tố Hữu ta liên hệ đến bài *Nhớ rừng* của Thế Lữ,

---

(1) *Puskin* (1799 - 1837), nhà thơ lớn tiêu biểu cho chủ nghĩa lãng mạn cách mạng và chủ nghĩa hiện thực Nga.

(2) *Rađisép* (1749 - 1802), nhà văn Nga có tư tưởng dân chủ.

(3) *Giucốpxki* (1783 - 1852), nhà thơ đại diện cho khuynh hướng lãng mạn bảo thủ ở Nga.

tuy nội dung hai bài thơ vẫn có những chỗ rất khác nhau. Trong một số trường hợp, Tố Hữu mượn ý, mượn hình ảnh của thơ mới để nói lên tâm trạng người chiến sĩ cách mạng.

Như vậy thơ Tố Hữu chịu ảnh hưởng của thơ mới lãng mạn cả nội dung lẫn hình thức. Những điều chủ yếu cần phải nêu lên là Tố Hữu đã phê phán nhân sinh quan của các nhà thơ mới lãng mạn (*Dửng dưng, Tháp đổ,...*). *Ánh sáng* (Tặng tất cả những thi sĩ Việt Nam) và *Tháp đổ* là những bản tuyên ngôn tấn công vào những quan điểm nghệ thuật lỗi thời, duy tâm của các thi sĩ lãng mạn :

Thi sĩ hỡi : Đi tìm chi vơ vẩn
Trong hồn già đã chết những yêu mơ ?
Có lành đâu vết thương đầy oán hận
Có tan đâu khí uất tự bao giờ ?
Hãy cắt đứt những dây đàn ca hát
Những sắc tàn vị nhạt của ngày qua
Nâng đón lấy màu xanh hương bát ngát
Của ngày mai muôn thuở với muôn hoa.

(*Tháp cổ*)

Sự tiếp thu của Tố Hữu đối với thơ mới lãng mạn là một sự tiếp thu có phê phán. Nhân sinh quan của Tố Hữu là nhân sinh quan cộng sản. Ngay trong những bài thơ đầu tiên của Tố Hữu người ta đã thấy quan điểm cách mạng rõ rệt. Tác giả không những chỉ tố cáo chế độ cũ mà còn đặt vấn đề lật đổ ách áp bức bất công (*Đi đi em, Hồn chiến sĩ, Vú em*). Trước mắt nhà thơ, cái viễn cảnh của xã hội ngày mai hiện ra huy hoàng, tươi sáng. Đó là cái xã hội "không vua, không quan - Không hạng người ô uế - Không hạng người nô lệ...", cái xã hội "cùng nhau vui sướng" của "nước Nga" (*Lão đầy tớ, Hy vọng, Xuân lòng, Ý xuân,...*). Tại sao Tố Hữu có được cái nhìn cách mạng như thế ? Là vì bản thân nhà thơ đã được cách mạng, được Đảng cung cấp cho "đôi mắt thần chủ nghĩa". Thơ Tố Hữu mang một tính đảng rõ rệt. Tư tưởng của Đảng, tư tưởng của giai cấp công nhân đã tràn vào từng bài thơ :

Vợ ta chết ? Nhưng sống muôn em ả
Nhà ta tan ? Nhưng sống vạn gia đình

Không, phải hy sinh, nhất thiết phải hy sinh
Lòng vô sản phải mang tình nhân loại...

(*Đời thợ*)

Nhân sinh quan cách mạng, tính Đảng vô sản sẽ tạo nên cho thơ Tố Hữu một phong cách hoàn toàn mới mẻ.

Thế giới quan và phong cách

Xuân Diệu cho rằng chính do tiếp thu được phương pháp sáng tác và "phong cách lãng mạn" của các nhà thơ lãng mạn đương thời mà "thơ Tố Hữu có một dáng điệu rất trẻ trung, một phong cách tràn đầy hấp dẫn đưa đến một cái gì mới mẻ trong phong trào thơ ca cộng sản". Chữ "lãng mạn" ở đây là lãng mạn tiêu cực vì có như vậy thì Xuân Diệu mới đặt vấn đề "phong cách lãng mạn" ấy được tư tưởng cách mạng "chuyển hoá" thành lãng mạn tích cực, lãng mạn cách mạng.

Thường thì khi nói đến vấn đề phong cách, người ta hay nói đến phong cách của nhà văn này, nhà thơ nọ. Trong một phương pháp sáng tác có nhiều phong cách của những nhà văn khác nhau. Phong cách là sự tổng hoà của *những tư tưởng chủ yếu* và *những đặc điểm nghệ thuật thường xuyên xuất hiện* trong các tác phẩm của một nhà văn. Phong cách của một tác giả có thể tiếp thu những phong cách khác của những nhà văn tiến bộ trong nền văn học dân tộc hoặc của các nhà văn đương thời. Thường thì sự tiếp thu diễn ra giữa những nhà văn có thế giới quan và phương pháp sáng tác giống nhau (Phadêép và Sôlôkhốp, Khái Hưng và Nhất Linh). Nhưng cũng có thể xảy ra sự tiếp thu giữa những nhà văn khác nhau về thế giới quan (Hốpman và Giucốpxki đều có ảnh hưởng đến Puskin). Sự tiếp thu này là một sự tiếp thu có điều kiện.

Tố Hữu có tiếp thu phong cách của một số nhà thơ mới lãng mạn. Nhưng Tố Hữu vẫn có một phong cách riêng biệt. Tại sao như vậy ?

Trước hết nhân sinh quan của Tố Hữu là nhân sinh quan cộng sản. Nhân sinh quan đó về nhiều mặt đối lập với nhân sinh quan cá nhân chủ nghĩa của các nhà thơ mới lãng mạn. Tố Hữu lại chịu ảnh hưởng của văn học dân gian, dân ca Huế, thơ ca Nguyễn Du, thơ ca Phan Bội Châu,

văn học tiến bộ thế giới (trong đó ảnh hưởng của thơ mới lãng mạn chỉ là một yếu tố).

Vả lại không được xem nhẹ vai trò quan trọng của thế giới quan đối với phong cách. Khi một nhà văn tiếp thu những phong cách của các nhà văn có thế giới quan và phương pháp sáng tác khác xa với mình thì thế giới quan của nhà văn đó sẽ nhào nặn, phê phán những yếu tố đã tiếp thu được để tạo nên một phong cách mới, hoàn toàn phù hợp với tư tưởng và phương pháp sáng tác của mình. Đứng về phương diện đó, ta sẽ thấy cái công thức sau này của Xuân Diệu đưa ra (thơ Tố Hữu = phong trào cộng sản + thơ mới) vẫn không đúng. Sự tiếp thu của Tố Hữu đối với các nhà thơ mới lãng mạn không phải là một sự kết hợp có tính chất số học mà là một sự nhào nặn tài tình tế nhị, một sự tiếp thu có phê phán.

Điều cần chú ý là trong tập thơ *Từ ấy*, Tố Hữu đã bước đầu khẳng định phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa khác xa với phương pháp lãng mạn chủ nghĩa của các nhà thơ mới. Khác với những chiến sĩ cách mạng làm thơ không chuyên nghiệp (Xuân Thuỷ, Trần Huy Liệu, Sóng Hồng, v.v.), Tố Hữu có một quá trình sáng tác và tu dưỡng nghệ thuật liên tục suốt từ năm 1937 - 1945. Trong tập thơ đầu, Tố Hữu đã giải quyết được một số yêu cầu cơ bản của phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa. Thi sĩ đã nhanh chóng từ bỏ những rơi rớt của lối nhìn tiểu tư sản để khẳng định thế giới quan mác xít của mình. Tập thơ *Từ ấy* đã có một tính đảng sâu sắc. Tố Hữu cũng đã bước đầu giải quyết được những yêu cầu về điển hình hoá trong thi ca, về sự kết hợp giữa những yếu tố lãng mạn cách mạng và hiện thực cách mạng, về việc tiếp thu và phát triển những truyền thống của văn học dân tộc, v.v. Những bài thơ như *Con cá chột nưa* hay *Bà má Hậu Giang* có thể xem là những bài thơ hiện thực xã hội chủ nghĩa đầu tiên của văn học hiện đại Việt Nam.

Khi nói đến phong cách, người ta thường đặt phong cách trong một phương pháp sáng tác nhất định. Những nguyên tắc chủ yếu trong hệ thống đặc trưng thẩm mỹ của một phương pháp sáng tác phần nào đã quy định những tìm tòi trong lĩnh vực hình thức và phong cách của một nhà văn. Phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa rất phong phú và đa dạng

về phong cách, nhưng những phong cách đó không được mâu thuẫn với những nguyên tắc chủ yếu về phản ánh luận, tính đảng, điển hình hoá, v.v. Sự tiếp thu của Tố Hữu đối với các nhà thơ lãng mạn là một sự tiếp thu có điều kiện là như vậy.

Trong tập thơ *Từ ấy*, chủ yếu Tố Hữu nghiêng về *phong cách lãng mạn cách mạng*. Những bài thơ như *Bà má Hậu Giang, Tiếng hát sông Hương, Tiếng hát Ly Quê*, v.v. tiêu biểu cho phong cách đó.

Trong tác phẩm, ta thấy nổi bật lên cái đặc điểm cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn : *sự đối lập giữa lý tưởng và hiện thực*.

Đặc điểm đó khi thì thể hiện ra ở thái độ dứt khoát với cái quá khứ buồn tẻ, tù túng :

Đi bạn ơi, đi ! Biệt tháng ngày
Hoang mang không định hướng tương lai
Buồn thiu như dưới chiều quê lặng
Giải nước mương lê xuống vũng lầy...

(*Đi*)

Khi thì nó hiện lên trong hình ảnh một người chiến sĩ, giữa đêm giao thừa, từ giã gia đình, làng xóm, quê hương ra đi :

Đêm nay pháo nổ giao thừa
Mà người chiến sĩ không nhà còn đi
Truông dài, bãi rộng, đồng khuya
Người đi như chẳng nhớ gì tết xuân...

(*Đêm giao thừa*)

Người chiến sĩ cách mạng đó, một lần, từ giã nhà tù để trở về gia đình ấm cúng của mình, nhưng buồn thay, ngôi nhà thân yêu quen thuộc của anh người khác đã đến ở. Anh trở thành như một kẻ xa lạ :

Nhưng ngõ nhà xưa đã tới đây
Cột sơn đã đuổi liếp tre gầy
Bảng mờ ai khắc tên lên đó ?
Anh thấy sao như kẻ lạc loài.

Lãng mạn cách mạng còn thể hiện ở thái độ nhà thơ luôn luôn hướng về lý tưởng, về tương lai. *Đời mưa gió* của Nhất Linh và Khái Hưng

xem cuộc đời làm đĩ của Tuyết như một số mệnh, một số kiếp không thể thay đổi. *Tiếng hát sông Hương* khẳng định sự thắng lợi của cách mạng trong tương lai và ngày đó những người kỹ nữ sẽ hoàn lương :

Ngày mai gió mới ngàn phương
Sẽ đưa cô tới một vườn đầy xuân
Ngày mai trong giá trắng ngần
Cô thôi sống kiếp đày thân giang hồ.

Năm 1941, cuộc khởi nghĩa Nam Kỳ anh dũng bị đế quốc Pháp dìm trong biển máu. Bên kia trời Âu, Hồng quân Liên Xô tạm thời rút lui trước sự hung hãn, điên cuồng của bọn Đức Quốc xã. Giai cấp tư sản và bọn trốt kít hý hửng ra mặt, la lối rằng cách mạng thế giới đã phá sản và thất bại hoàn toàn. *Bà má Hậu Giang* chính là một tiếng trả lời đanh thép, khẳng định cuộc khởi nghĩa Nam Kỳ tuy bị thất bại nhưng thắng lợi cuối cùng sẽ thuộc về cách mạng :

Tao già không sức cầm dao
Giết bay, có các con tao trăm vùng !
Con tao gan dạ anh hùng
Như rừng đước mạnh, như rừng tràm thơm !

Lãng mạn cách mạng còn thể hiện ở màu sắc trữ tình đậm đà, ở cái "tôi" cá thể hoá, ở lối nói đầy cảm xúc gây hưng phấn lãng mạn chủ nghĩa, ở những thủ pháp như phản đề, ngoa dụ, phóng đại. Lối nói cường điệu phóng đại được sử dụng đặc biệt trong một số bài như *14 tháng 7, Vui bất tuyệt, Huế tháng Tám.*

Nhà thơ theo phong cách lãng mạn thường sử dụng những thủ pháp như phản đề, cường điệu, phóng đại chính là để đối lập giữa ước mơ và hiện thực, để làm tăng thêm vẻ đẹp và sức thuyết phục của lý tưởng mà họ đang ca ngợi.

Phong cách độc đáo của Tố Hữu ngày càng phát triển. Phong cách đó phản ánh quá trình phấn đấu vươn lên của Tố Hữu và đồng thời cũng phản ánh những bước trưởng thành của dân tộc.

Một bông hoa tươi thắm nhất của vườn thơ cách mạng

Xuân Diệu cho rằng trong luồng thơ cách mạng 1937 - 1946, thơ Tố Hữu có "tính cách mới mẻ", "điệu cảm xúc, cách diễn đạt" "khác hẳn" những thơ ca cách mạng mà tư tưởng nhận thức tuy đã vô sản, nhưng điệu cảm xúc, cách diễn đạt chưa xa với những lối thơ truyền thống của các "nhà nho". Vì vậy thơ Tố Hữu không những là tiêu biểu nhất của thơ ca cách mạng 1937 - 1946 mà "hầu như nó là duy nhất của thời kỳ ấy". Nhận xét trên chứng tỏ Xuân Diệu chưa nắm được hết thực tế phát triển về nội dung và hình thức nghệ thuật của thơ ca cách mạng từ năm 1930 đến năm 1945. Do đó một mặt đề cao Tố Hữu là tiêu biểu cho thơ ca cách mạng, một mặt hầu như ông giải thích hiện tượng thơ Tố Hữu tách rời sự phát triển của dòng thơ cách mạng. *Thực tế chứng minh rằng thơ Tố Hữu chủ yếu bắt nguồn, phát triển trong dòng thơ cách mạng và tiêu biểu cho dòng thơ ấy.*

Thơ ca cách mạng (chủ yếu là thơ ca Xô viết Nghệ Tĩnh và thơ ca trong tù), từ năm 1930 đến năm 1945 phần nhiều làm theo thể thơ cũ (tứ tuyệt, thất ngôn bát cú, phú, v.v.). Điệu cảm xúc, cách diễn đạt quả thật là chưa xa với những "lối thơ truyền thống của những "nhà nho". Nguyên nhân chính là vì các tác giả còn chịu nhiều ảnh hưởng của Hán học (Hồ Văn Ninh, Lê Tất Đắc, Phan Trọng Bình, Trịnh Quang Xuân, Trần Hữu Chương, Hồ Tùng Mậu, v.v.), lớn lên, họ đọc thơ của Phan Bội Châu, Phan Châu Trinh hoặc xa hơn về trước, đọc *Truyện Kiều, Chinh phụ ngâm,* Yên Đổ, Tú Xương. Cuộc tranh luận về thơ mới, thơ cũ khoảng năm 1932 - 1933 trên đàn văn học công khai dường như không có tiếng vang nhiều lắm vào nhà tù.

Nhưng từ năm 1935 - 1936 về sau, thơ ca cách mạng (công khai và bí mật) phần lớn làm theo các thể thơ mới. Cách diễn đạt, điệu cảm xúc biến chuyển nhiều so với thơ ca cách mạng giai đoạn trước. Các tác giả phần lớn là những thanh niên học sinh tiểu tư sản, những thầy giáo tư, nhà văn, nhà báo nghèo thoát ly gia đình đi làm cách mạng. Bản thân họ có đọc ít nhiều thơ mới lãng mạn. Một mặt khác, thơ ca cách mạng giai đoạn này không phải chỉ là những lời kêu gọi chung chung hay là tâm sự của những người bị tù đày mà nó đề cập đến nhiều vấn đề, nhiều mặt

của cuộc sống. Thơ mới với nhiều hình thái tự do, với sự phá vỡ khung khổ luật Đường, với việc sử dụng rộng rãi các điệu thơ dân tộc, có nhiều khả năng diễn đạt nên được các nhà thơ cách mạng dùng nhiều nhất. Những tác giả quen thuộc lúc bấy giờ là Nguyễn Văn Năng, Nguyễn Thường Khanh, Xuân Thuỷ, Dương Lĩnh, Trần Minh Tước, Tố Hữu, v.v.

Thơ ca cách mạng công khai phần lớn làm theo thể thơ mới. Nhưng xuất phát từ một nhân sinh quan cách mạng, từ một ý thức phục vụ quần chúng, thơ cách mạng công khai hầu như là một phản ứng chống lại thơ ca lãng mạn thoát ly đương thời. Thơ cách mạng công khai có nhiều bài lại là thơ hiện thực. Nó lấy đề tài từ cuộc sống cực khổ, ê chề của quần chúng lao động. Nông thôn Việt Nam qua thơ ca cách mạng không đẹp đẽ, êm đềm, mơ mộng như trong thơ lãng mạn thoát ly. Thành thị cũng hiện ra với những cảnh phá sản, bần cùng hoá của tầng lớp tiểu tư sản, dân nghèo lao động. Thơ ca cách mạng đả kích kịch liệt bọn nghị viên, quan lại, hào lý làm tay sai cho đế quốc. Một mặt nó phê phán xã hội cũ, một mặt nó gây căm thù, cổ vũ nhân dân đấu tranh đánh đổ chế độ người bóc lột người. Nó là tiếng nói hừng hực lửa chiến đấu và thắm tình quốc tế vô sản. Nó đồng thời cũng là lời kêu gọi thanh niên đoàn kết đấu tranh cho một ngày mai tự do, cơm áo và hoà bình.

Tóm lại, thơ ca cách mạng công khai 1936 - 1939 có một nội dung hiện thực cách mạng. Tuy làm theo thể thơ mới, với cách diễn đạt, điệu cảm xúc mới, nhưng nội dung của nó khác hẳn với thơ lãng mạn thoát ly đương thời. Nó phát triển thành một dòng hầu như chống lại thơ ca lãng mạn và thực sự đã tác động mạnh mẽ đến quần chúng.

Những bài thơ đầu tiên của Tố Hữu nằm trong phong trào thơ cách mạng 1936 - 1939 và phát triển dần lên trong phong trào đó. Lúc bấy giờ một số bài thơ của Tố Hữu cũng đăng trên các báo công khai như *Mới*, *Đông phương* ở Nam, *Dân* ở Trung, *Thế giới* ở Bắc, v.v. *Tháp đổ*, *Ánh sáng* là những bản tuyên ngôn về sứ mệnh phục vụ quần chúng của thơ ca cách mạng. Lời tuyên ngôn đó chính là tiếng nói chung của thơ ca cách mạng công khai và bí mật lúc bấy giờ. Đứng về nội dung và đề tài, những bài thơ đầu tiên như *Mồ côi*, *Tương tri*, *Đi đi em*, *Hai đứa bé* đều đề cập đến đời sống cực khổ của những người "bình dân" với cảm xúc

nhân đạo cách mạng. Những bài thơ đầu tiên trong phần *Máu lửa* mang tính chất hiện thực cách mạng. Thoát thai từ phong trào thơ cách mạng công khai lúc đó, thơ Tố Hữu dần dần phát triển và trở nên tiêu biểu cho phong trào.

Cái nhìn của Tố Hữu đầy tính chất lạc quan (*Tiếng hát sông Hương*), tình quốc tế vô sản đậm đà thắm thiết (*Tiếng sáo Ly Quê*)[1], song hành với tính chất hiện thực, tính chất lãng mạn cách mạng dần dần chiếm ưu thế. Về phương diện hình thức, Tố Hữu cũng đạt đến trình độ nghệ thuật già dặn hơn các nhà thơ cách mạng khác.

Tháng 4 - 1939, đồng chí Tố Hữu bị bắt. Nhà thơ bắt đầu một "cuộc du lịch" qua các nhà tù : lao Thừa Thiên (1939 - 1940), Lao Bảo (1940 - 1941), Quy Nhơn (1941 - 1942). Thơ Tố Hữu từ đó ngân vang qua các nhà tù và ảnh hưởng sâu sắc đến quần chúng cách mạng bên ngoài :

Bừng bừng tiếng hát rung song sắt,
Tiếng hát ta bay lộng giữa đời.

Lúc bấy giờ, trong các nhà tù, dòng thơ cách mạng bí mật vẫn tiếp tục phát triển. Từ năm 1936 trở đi người ta chú ý đến những tác giả quen thuộc như Hồng Chương, Nguyễn Văn Từ, Trần Huy Liệu, Xuân Thuỷ, Trần Cung, Lê Đức Thọ, Sóng Hồng, v.v. (trong số này có một số đồng chí đã làm thơ từ trước năm 1936). Thơ cách mạng lúc này phần lớn làm theo thể thơ mới. Nó tiếp tục cách diễn đạt, điệu cảm xúc của thơ ca cách mạng công khai. Tất nhiên do phát triển bí mật, nội dung của nó triệt để cách mạng hơn, tính chiến đấu cao hơn thơ cách mạng công khai. Phần lớn là thơ trữ tình. Nhưng cái "tôi" của người chiến sĩ cách mạng hoà cùng một nhịp với cái "ta" của quần chúng rộng lớn. Đó là một lòng yêu nước nồng nàn, một mối tình gắn bó đối với quê hương, làng xóm, một mối tình đồng chí thắm thiết, đậm đà, một lòng căm thù đế quốc sục sôi, một mối tình quốc tế vô sản cao cả, v.v. Chủ yếu, nó là tâm tư của những người chiến sĩ cách mạng bị tù đày.

(1) Đăng trên báo *Đông phương*, 1939.

Trong cái thực tại phũ phàng đen tối của nhà tù đế quốc, Trần Minh Tước nghĩ đến một hình ảnh chiến đấu của cách mạng, một hình ảnh đầy tính chất lãng mạn cách mạng :

Đứng lên ! Hồn rét nơi u ngục
Đuổi mộng thê lương, hãy ngạo cười
Và giữa thâm u trùm trí não
Hãy tung cờ máu rực màu tươi...
Có tiếng kèn vang đuổi bóng đêm
Tiếng quai tay búa, khoát tay liềm
Ánh vầng dương đỏ xuyên rào thép
Thôi sáng hung rồi ! Đứng cả lên !

(*Những giấc mơ trong ngục* – 1940)

Lãng mạn cách mạng là tính chất chủ yếu của thơ trữ tình cách mạng. Ngay trong những ngày đen tối nhất, người chiến sĩ cộng sản đã thấy rõ bọn đế quốc "già nua" sắp đến ngày bị tiêu diệt và ngày mai huy hoàng sẽ thuộc về giai cấp "trẻ măng" đang tiến lên xây dựng lịch sử của một thời đại mới, thời đại không có người bóc lột người :

Này này đế quốc biết hay chăng ?
Ngươi đã già nua, ta trẻ măng
Trái đất ngươi ôm, ôm chẳng nổi
Trời kia ta với cả cung trăng

Ngươi ơi, ngươi đã trở về già.
Trời đất non sông này trả ta
Cửa kín tường cao bưng bít mấy
Ta nhìn vũ trụ vẫn bao la !

Ta nghĩ ngày mai hết đói nghèo
Hết tù hết tội hết gieo neo
Trong ngoài bốn bể anh em cả
Ôi đẹp vườn xuân những sớm chiều !

(*Không giam được trí óc* – XUÂN THUỶ)

Nội dung thơ ca trong tù giai đoạn này gặp gỡ rất nhiều với thơ Tố Hữu trong những ngày tác giả bị "xiềng xích". Thơ ca Tố Hữu chủ yếu cũng là thơ trữ tình và cũng mang tính lãng mạn cách mạng. Xét về hai mặt tính tư tưởng và tính nghệ thuật, thơ ca Tố Hữu những năm 1939 - 1942 vẫn là tiếng nói tiêu biểu của thơ ca cách mạng.

Tháng 3 - 1942, Tố Hữu vượt ngục ra ngoài hoạt động phong trào Việt Minh. Người ta thấy có một sự chuyển mạnh trong thơ Tố Hữu qua những bài *Tiếng hát trên đê, Đói ! Đói !, Vỡ bờ,...* Lời thơ đại chúng hoá, mạnh khoẻ như ca dao. Có những bài thật sự đã thành ca dao và có một tác động mạnh mẽ đến quần chúng.

Sự chuyển hướng đó là do Tố Hữu thật sự đi vào quần chúng nông dân để vận động cho Mặt trận Việt Minh chuẩn bị tổng khởi nghĩa. Hơi thở lành mạnh, ấm nóng, quen thuộc của quần chúng đã truyền vào thơ Tố Hữu. Một mặt khác, lúc bấy giờ, trên các báo bí mật của Đảng (*Cứu quốc, Việt Nam độc lập, Đuổi giặc nước, Cờ giải phóng*) cũng xuất hiện một phong trào thơ ca kêu gọi đánh Pháp, đuổi Nhật, vạch mặt Việt gian bán nước, v.v. Ca dao lúc bấy giờ phát triển mạnh mẽ vì nó là một vũ khí ngắn, gọn, dễ đi sâu vào quần chúng, phục vụ trực tiếp những nhiệm vụ của Mặt trận Việt Minh. Số báo nào cũng có ca dao. Ca dao kêu gọi quần chúng vũ trang chuẩn bị khởi nghĩa, chống đi phu, đi lính, nhổ ngô, trồng đay :

Trong lòng ôm đứa con thơ
Chị Nam ngồi khóc ngô tơ giữa đồng
Khóc ngô thôi lại khóc chồng
Khóc ngô bị nhổ khóc chồng đi phu !
Chém cha giặc Nhật côn đồ
Bắt người cướp của tha hồ thẳng tay
Dân ta trăm đắng ngàn cay
Thóc ăn chẳng có giồng đay cho người.

(Báo *Cứu quốc*)

Tiếp thu được hơi thở của quần chúng cách mạng, thơ Tố Hữu đã phát triển trong phong trào thơ ca cứu quốc đó. Nhưng lời lẽ trong thơ Tố Hữu là lời lẽ của quần chúng đã được nghệ thuật hoá :

Chém cha ba đứa đánh phu
Choa đói choa rét bay thù gì choa
Bay coi Tây Nhật là cha
Sướng chi bay hại nước nhà bà con
Liệu hồn bỏ thói du côn
Bằng không đòn lại trả đòn cho coi !

(*Tiếng hát trên đê*)

Tố Hữu là một ngôi sao sáng xuất hiện trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ. Đương thời, thanh niên học sinh đã bí mật chuyền tay nhau đọc thơ Tố Hữu, có giáo sư đã trích giảng thơ Tố Hữu trong trường học.

Trên tờ báo *Mới* năm 1939, Trần Minh Tước đã chào đón Tố Hữu như một nhà thơ tiêu biểu cho nền thi ca vô sản : "Đã mấy năm nay tôi vẫn hằng mong mỏi cho thi đàn sản xuất ít nhiều nhà thơ chiến sĩ – hay nói một cách rõ hơn – nhà thơ của vô sản. Hoàn cảnh xã hội đã nghiêm trọng báo cho ta biết những nhà thơ yêu dấu ấy phải "đến" như những tình nhân không bao giờ lỗi hẹn, và một hôm tôi đã để lòng nao nức mở ra đón lấy những lời thơ hiên ngang của một thi nhân rất trẻ và sống nhiều, là Tố Hữu.

Nhưng ở đây chúng ta nên oán hay nên vui ? Trong khi đương siêng năng gửi gắm về đây cho chúng ta những cụm hoa thơ sực mùi hương mạnh và tràn trề nhựa sống, thì nhà thơ chiến sĩ của chúng ta đã một buổi sáng, đầu đội vòng hoa danh dự, uy nghiêm đi vào bóng tối của lao tù. Song, vòng hoa kia càng sáng rực trên vừng trán của thi nhân và bóng tối đang tan đi để trái tim vang ngân ấy ném về đây những điệu thơ cũng ngày càng dào dạt" (*Mấy cụm hoa thơ của tuổi trẻ*).

Thơ Tố Hữu chịu nhiều nguồn ảnh hưởng khác nhau nhưng chủ yếu đã hình thành và phát triển trong phong trào thơ ca cách mạng từ năm 1936 đến năm 1945. Nó là con đẻ của phong trào, nhưng đồng thời

cũng là tiếng nói tiêu biểu, kết tinh cao nhất của phong trào. Nó là bông hoa tươi thắm nhất của vườn thơ cách mạng.

Tách Tố Hữu ra khỏi phong trào thơ ca cách mạng, ra khỏi truyền thống văn học dân tộc thì không thể nào hiểu thơ Tố Hữu và đồng thời cũng không đánh giá đúng mức thơ Tố Hữu, đỉnh cao nhất của thơ ca cách mạng 1930 - 1945.

Tố Hữu không những là bông hoa tươi thắm nhất của vườn thơ cách mạng mà còn là tiếng nói tiêu biểu nhất của thi ca hiện đại Việt Nam. Đặc biệt, Tố Hữu cũng là một trong những người mở đường cho phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa trong nền văn học hiện đại. Ảnh hưởng lớn lao đó của nhà thơ cộng sản cắt nghĩa tại sao một số cây bút Nhân văn – Giai phẩm lại tập trung mũi dùi công kích Tố Hữu trong dịp phê bình tập thơ *Việt Bắc*. Và sự thật đã chứng minh sự thất bại thảm hại của chúng trong âm mưu tấn công vào Đảng, vào hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Năm 1959 - 1960, tập thơ *Từ ấy* tái bản hàng chục vạn cuốn đã được dư luận trong nước, ngoài nước hoan nghênh nhiệt liệt. Tập thơ đã trở thành cuốn sách gối đầu giường của thanh niên, quà tặng người yêu, quà tặng bạn quốc tế, quà dành cho miền Nam ngày thống nhất. Chưa bao giờ lại có hiện tượng văn học đi sâu vào quần chúng đến như thế. Sở dĩ như vậy vì *Từ ấy* chính là tiếng hát sôi nổi lạc quan của một trái tim cộng sản chân chính.

(Tạp chí *Văn nghệ*, số 30, 1959.
Sửa chữa và bổ sung năm 1968)

NGUYỄN TUÂN

Từ sau năm 1937, trong văn học lãng mạn Việt Nam xuất hiện một phong cách nghệ thuật hết sức độc đáo : Nguyễn Tuân. Cái Tôi trong tác phẩm của ông luôn luôn tỏ ra là "người lỗi lạc sống một cách đặc biệt không giống ai và không cho ai bắt chước được mình, chết là mang cả cái bản chính đi chứ không để lại một bản sao nguyên cảo nào" (*Quê hương*). Đó là một cái "tôi" lập dị, ngang bướng, đi lù lù giữa cuộc đời, ném đá vào những kẻ xung quanh, khiêu khích với xung quanh.

Nhân vật Nguyễn chốc buồn đấy rồi chốc lại vui đấy, ngủ lúc đứng, ăn lúc nằm, đi tản bộ trong cơn mưa rào ; khi không giữa tiệc thọ vui lại khóc rống lên vì thương nhớ một người bạn đã khuất bóng tự bao giờ và lôi ra toàn nhưng chuyện xe đòn, mũ mấn, áo trám giữa một tiệc cưới mà thực khách toàn mặc áo gấm trần !

Trước mắt những người bình thường ở xung quanh, Nguyễn là một cái bướu nhọn, nếu chưa hẳn là một cái đinh, một cái gai chướng mắt (*Nguyễn*).

Các nhân vật của Nguyễn Tuân (Hoàng, Nguyễn, Vi Bạch) dường như có bà con xa gần với một số nhân vật sống theo chủ nghĩa cá nhân cực đoan của André Gide. Họ đều là những hòn bi lăn ngược xuống dốc trong khi thiên hạ đang từ trên thuận chiều thoải xuống. Phải hoàn toàn *khác* với xung quanh thì mới tỏ ra là con người có bản lĩnh, dù cái *khác* đó đôi khi phải mua bằng một giá quá đắt. Hoặc làm một chiến sĩ xã hội, hoặc sa đoạ như một kẻ trác táng, hoặc trắng hẳn, hoặc đen hẳn không nên làm cái đám chúng nhân mờ mờ, nhạt nhạt, xam xám ở giữa. Thà cứ vụt loé sáng lên rồi tắt còn hơn kéo dài một cuộc đời vô vị, tẻ nhạt ; sống "dai dẳng mà bêu riếu cái hình hài tầm thường" (*Quê hương*) thì có khác gì một lối tự tử câu dầm theo kiểu sư thầy Tuệ Không trong tác phẩm *Chùa Đàn*.

Nguyễn Tuân o bế cái "tôi" cá nhân, thi vị hoá lối sống lập dị, khinh bạc của những kẻ giang hồ lạc phách. Âu cũng là một phản ứng cực đoan lại cái xã hội giàu có ô trọc – cái xã hội ăn hiếp người của bọn con buôn, chỉ điểm, mật thám – của một lớp văn nghệ sĩ trí thức không có thế lực, không có kim tiền, chỉ có một tâm hồn yêu cái đẹp, nên đành phóng to cái Tôi nghệ thuật của mình lên, coi đó như một vũ khí chống trả. Trong cái xã hội thời kỳ Nhật, Pháp thống trị, nhiều chàng trai đã tìm đến Đốtxtôiépxki. Họ chưa có ý thức và dũng khí làm cách mạng nhưng đã muốn làm người đồng điệu nổi loạn của Đốtxtôiépxki, muốn chống lại một thứ trật tự giả dối, "chống lại một thứ luân lý trái đạo lý làm người và cũng chính họ đã gặp những cái triết lý về sự khổ thống nó bàng bạc trong tiểu thuyết Đốt"[(1)]. Chán ghét cái hiện thực thối nát, tẻ nhạt và tù túng, các nhân vật của Nguyễn Tuân đã nổi loạn hoặc tìm lối thoát trong những cuộc sống giang hồ, phóng đãng. Nhưng lao về phía nào họ cũng cảm thấy bế tắc, chán nản. Các nhân vật trong *Nguyễn, Chiếc lư đồng mắt cua* đã có lúc cảm thấy cuộc đời phóng túng hình hài của mình là vô vị, nhạt nhẽo, không tiếc gì mà thay bỏ nó đi. Nguyễn đã nhốt tất cả lũ cà vạt lụa màu óng ả vào tủ áo, thắt một nút cà vạt đen kịt để tự để tang mình (*Cái cà vạt đen*). Vi Bạch đôi khi cũng nhận thấy mình ốm yếu, không còn đủ sức để huênh hoang, kênh kiệu được nữa.

Trước Cách mạng, cái Tôi cá nhân chủ nghĩa trong tác phẩm Nguyễn Tuân đã có khuynh hướng muốn tự phủ định. Nó cảm thấy mình là "một đứa ích kỷ quá và không xứng đáng tý nào đối với cái độ lượng của xung quanh" (*Một người cha về ăn Tết*). Nó muốn đem nửa đời tội lỗi của mình với bao nhiêu năm tháng hoài nghi cũ "đánh đổi lấy một đêm đốt lửa thiêng của cái nhân loại Sói Con ấm sáng trong trẻo kia" (*Lửa trại*, 1941). Nhưng băn khoăn day dứt mà không đủ dũng cảm để từ bỏ hẳn lối sống giang hồ, phóng túng. Quá trình tự phủ định chỉ mới thực sự bắt đầu từ sau Cách mạng tháng Tám. Trước cuộc đổi đời vĩ đại của cả một dân tộc, Nguyễn Tuân trịnh trọng tuyên bố phải gây "những vụ án mạng" trong con người cũ của mình và nhân vật của ông

(1) Nguyễn Tuân, *Đốtxtôiépxki*, Câu lạc bộ Đoàn kết, 21 - 12 - 1956.

cũng lớn tiếng nguyền rủa cái Tôi cá nhân chủ nghĩa bệnh hoạn : "Mày hãy lấy mày ra làm lửa mà đốt cháy hết những phong cảnh cũ của tâm tưởng mày" (*Chùa Đàn*). Sự chuyển biến về thế giới quan chưa thể xem là đã hoàn thành nếu chỉ bằng vào những lời tuyên bố. Từ kẻ "dạ lữ khách không mỏi của một đêm phong hội mới" (*Vô đề*), từ "người tình nhân của Cách Mệnh" (*Chùa Đàn*), say cái *Đẹp* của Cách Mệnh mà trở thành được một công dân Nguyễn Tuân, một chiến sĩ Nguyễn Tuân trên mặt trận văn hoá là cả một hành trình gian khổ. Cuộc cách mạng trong tâm tưởng đã diễn ra mãnh liệt từ khi Nguyễn Tuân tiếp nhận được ánh sáng của Đảng và đi vào giữa lòng quần chúng. Cái Tôi bây giờ không ném đá thách thức với xung quanh mà hoà hợp với quần chúng kháng chiến, từ đó thấy được tấm lòng bao la như biển cả của nhân dân, thấy tin yêu bộ đội, thấy trách nhiệm trước nỗi khổ nghèo, bị áp bức, bị bóc lột của đồng bào vùng Tây Bắc và vùng địch hậu sông Cầu, sông Đuống. Cái Tôi đó tự mài giũa đi những nét gai ngạnh bên ngoài để tự làm giàu thêm bằng sự phong phú của tâm hồn bên trong, khi đã hoà hợp được vào cái Đẹp, cái Lớn chung của cách mạng. Cái Tôi đó khi xưa chỉ là một kẻ giang hồ lạc phách "xoay lưng ngoảnh mặt đi với cuộc đời", "một người hành khách lậu vé trên xe lửa đế quốc, lủi thủi đi tìm một cái quê hương ngoài trần gian", bây giờ thấy tự hào sung sướng vì có cả một Tổ quốc giàu đẹp, vì đã là công dân của một nước độc lập. Từ khi đứng trong hàng ngũ cách mạng, mắt kính của nhà văn đã nhiều lần bị nhoè đi vì những giọt lệ xúc động trước cái Đẹp của cuộc đời mới. Xem phim *Việt Nam trên đường thắng lợi*, nghe dội về cái tiếng *Hò kéo pháo* đang nâng đỡ dòng dân công, thương binh, bộ đội loang loáng như thác chảy ; nhìn đơn vị nữ du kích Tả Ngạn đi qua lễ đài ngày biểu dương lực lượng đầu năm 1955 ; bước chân lên chuyến tàu đầu tiên từ Hà Nội lên biên giới mà nghĩ lại chuyện cũ mười lăm năm trước, nhìn những chiến sĩ lái trẻ măng trên chuyến máy bay của Cục Hàng không dân dụng lên Điện Biên ; ngồi trên chiếc xe com măng ca lăn bánh trên chiếc cầu đầu tiên bắc qua sông Đà mà ôn lại tất cả mưa xưa trên suốt dải sông này... ấy thế là nước mắt Nguyễn Tuân cứ trào ra, nghẹn ngào, sung sướng vì xúc động trước một cuộc đổi đời kỳ lạ, trước sự lớn lên kỳ diệu của Con Người và Đất Nước.

Quá trình phủ định con người cũ và xây dựng con người mới đến đây dường như đã được khẳng định.

Trước Cách mạng, ta chỉ có một Nguyễn Tuân thiên về "nghệ thuật vị nghệ thuật", một Nguyễn Tuân nghệ sĩ thuần tuý. Bây giờ ta đã có *một công dân* Nguyễn Tuân bên cạnh một Nguyễn Tuân nghệ sĩ, *một cán bộ* Nguyễn Tuân hoà hợp với một nhà văn Nguyễn Tuân.

Một Nguyễn Tuân, Tổng thư ký Hội Văn nghệ Việt Nam, hành quân theo bộ đội trong chiến dịch đường số 4 sông Thao đánh đồn Đại Bục, Đại Phác, rồi đi Thất Khê, Đông Khê, chiến dịch Biên giới, một Nguyễn Tuân đi vào vùng địch hậu với dân quân du kích, đi vận động thuế nông nghiệp, tham gia phát động quần chúng giảm tô và cải cách ruộng đất ở Nhã Nam. Một Nguyễn Tuân sau này trong *Sông Đà*, quan tâm đến nhiều mặt của đời sống quần chúng, kể cả giao thông vận tải, mậu dịch, thương nghiệp, tập làm người chủ nhân ông của đất nước xã hội chủ nghĩa. Nhà văn băn khoăn về cách giải quyết đưa cá giống, đưa bò lên nông trường Điện Biên, vui mừng vì việc xe cút kít xuất hiện trên công trường Gia Phù, Vạn Yên (Tây Bắc) để giải phóng đôi vai của người lao động trên mặt đường, khẩn thiết kêu gọi mở đường cho Than Uyên, giải phóng một lần thứ hai nữa cho địch hậu Than Uyên : "Tôi mang theo đến ngã ba Tuần Giáo cái tâm sự anh cán bộ Than Uyên đang mong đến lượt mình được mở đường cho xe vào. Ở Tuần Giáo có ô tô khắp ba chiều đường quốc lộ, nó như là thế kỷ XIX ; Điện Biên có tàu bay dân dụng, nó như là kịp với đà thế kỷ XX ; và Than Uyên thì còn là thời Phục Hưng, cuộc đời ở đó còn thiếu những hình tròn những vành tròn nan hoa lăn lăn trên đường mở rộng..." (*Sông Đà*).

*

* *

Trước Cách mạng, Nguyễn Tuân là một người tài tử mắc bệnh mê thanh sắc, thích chiêm ngưỡng, chắt chiu cái Đẹp và nhấm nháp những cảm giác mới lạ. Đó là một cái Đẹp thoát ly của một kẻ giang hồ lữ thứ đã trước bạ cuộc đời mình vào địa dư của trái đất, cái đẹp lãng mạn của mái tóc mây một người đàn bà bạc mệnh. Mái tóc nuột nà óng ả, đổ xuôi

xuống như một trận mưa rào đen nhánh, được quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" xem như một tiêu chuẩn của lý tưởng thẩm mỹ. Bởi vì, "cái người nào trong suốt một đời người mà không được ngắm một mớ tóc cho tử tế thì cái thẩm mỹ quan của người ấy còn lung lay lắm" (*Tóc chị Hoài*). Một người trẻ đẹp như chị Hoài thì phải chết yểu mới để lại tiếc nuối cho những kẻ mê đắm xung quanh. Có khi Nguyễn Tuân ca ngợi cả cái đẹp ma quái của một tiếng đàn oan nghiệt. Cuộc đàn hát ở đây cứ như là một thứ thôi miên, một thứ lên đồng, người chơi đàn và hát cứ hôn mê dần như ăn phải bát cháo lú bên sông Hắc Thuỷ. "Người ta vừa hát vừa khóc và người đàn đến cái mức hộc máu ra mà gục chết dưới gốc nhạc khí" (*Chùa Đàn*). Đối với Nguyễn Tuân thời đó, nghệ thuật là tất cả. *Chùa Đàn* là món nợ tơ duyên với bà Chu, một nghệ sĩ đàn hát ở phố Khâm Thiên những năm bốn mươi. "Tôi quyết tâm ngồi viết *Chùa Đàn*. Tôi cứ ngồi trên chiếc võng đay trong ngôi nhà của bà Chu ở Bần Yên Nhân, ngày ngày cứ đến bữa, mẹ bà Chu đưa cơm vào cho ăn, còn tôi thì mải miết viết hết trang này đến trang khác, sau một tuần là xong *Chùa Đàn*, xong cái phần chủ yếu, ấy là từ cuối năm 1945. Đến năm 1946, tôi thêm phần đầu và phần cuối để dễ xuất bản. *Chùa Đàn* là chuyện của tôi đấy thôi"[(1)]. Vẫn là một Nguyễn Tuân "nghệ thuật vị nghệ thuật".

Xuất phát từ cái Đẹp "nghệ thuật vị nghệ thuật", Nguyễn Tuân châm biếm bọn trọc phú đã giàu sụ lên một cách hỗn láo, bất lương nhưng lại cứ tự xưng là tài hoa, rồi cũng bắt chước mọi người khinh thế ngạo vật, bỉ báng đồng tiền, "đem ngay cái sở đoản ra mà đập lên đầu thiên hạ cho người ta tối mày tối mặt lại" (*Nhà Nguyễn*). Nguyễn Tuân dè bỉu hết lời những bọn lái buôn "cứ đòi đốt trầm nắn phím" và đau lòng trước "những cuộc tàn sát thi ca của những ông lãnh binh sính làm thơ". Nguyễn Tuân phê phán bọn thống trị giàu có ở góc độ thẩm mỹ chứ không phải từ quan điểm giai cấp. Chúng xấu xa vì chúng ngồi xổm lên thẩm mỹ chứ chưa phải vì chúng áp bức, bóc lột.

Sau Cách mạng, nhà văn không đối lập hai yếu tố thẩm mỹ và xã hội nhưng ông vẫn bắt nhanh những mặt đẹp, nhạy cảm với cuộc sống mới

(1) Xem : Ngọc Trai, *Nguyễn Tuân như thế đấy*.

từ góc độ thẩm mỹ của nó. Cái đẹp của hơn một ngàn ngôi sao và Tháp rùa vàng choé chiếu ngang cầu Bồ Đề cái đêm trung đoàn thủ đô rút ra khỏi Hà Nội ; cái đẹp của cờ đỏ cắm trên bành voi trong rừng Bình Định, vẻ đẹp của lá cờ Mặt trận Dân tộc giải phóng rộng chín mươi sáu thước vuông, thượng lên chính giữa kỳ đài trong đêm đầu tiên đánh Huế tết Mậu Thân (1968), lồng lộng tung bay trước ngọn gió phá ngoài cửa Thuận thổi vào phía núi ; cái đẹp của rừng cờ đỏ ối vạn chài, vạn trường Súng, vạn Thương Bạc, vạn Lợi Nông, vạn Đập Đá, vạn Cồn Hến,... Rồi hình ảnh ấm áp, đẹp đẽ của những chiến sĩ giao liên, chiến sĩ biệt động, anh du kích liên xã : "Tôi chỉ biết rằng cái tiếng chào của du kích đưa nhau sang đò một đêm này còn vang hưởng mãi đến tận mãi tương lai đời tôi nữa kia" ; hình ảnh người phụ nữ Tây Bắc trong những năm kháng chiến chống thực dân Pháp, gánh gạo, gánh đạn tiễn đưa bộ đội qua đường Bốn tới khu an toàn mắt rưng rưng lệ tiễn biệt ; hình ảnh những cán bộ địch hậu Tây Bắc, "một thứ vàng đã được thử lửa, được tôi luyện qua lò lửa địch hậu miền Tây, nó là cái thứ lửa mà không một thoi vàng giả, một cục vàng pha nào chịu nổi". Và cuối cùng là vẻ đẹp toàn diện của thiên nhiên và con người Quỳnh Nhai : "Các bà các chị ở Quỳnh Nhai xoè với một phong cách êm lướt và... có một giọng nói thật là dịu ngọt mà say ấm... Núi Quỳnh Nhai đẹp như núi ở trong tranh ảnh trong men sứ. Sông đẹp núi đẹp, cả con đò cả mày mắt vóc dáng cô đò đều rất tạo hình, lịch sử chính trị và xây dựng cơ sở phong trào cũng đẹp" (*Sông Đà*).

Cũng từ góc độ của cái đẹp, Nguyễn Tuân phát hiện một cách nhạy bén, sắc sảo những nét phản thẩm mỹ, những mặt bản chất xấu xa, ty tiện nhố nhăng, kệch cỡm của bọn đế quốc, của bè lũ tay sai phong kiến, của bọn lính đánh thuê và bọn buôn lậu. Ông ghê tởm "cái mặt thằng bạo chúa" Đèo Văn Long "không râu mép, không râu cằm đã hiếp dâm nghệ thuật" ; ông chửi con mụ buôn lậu ở Cống Thần đã cởi váy đen Mỹ bán ngay trên khoang đò chật ních người, "dép bán, váy bán, đèn pin bán, người đàn bà mặc quần lót ấy còn bán những cái gì nữa", ông vạch mặt "cái thằng cha béo sị đội fléchet tóc gọng kính" chuyên môn ra vào Hà Nội, "lúc vào nó đóng khố, lúc ra nó quấn hàng may sẵn vào đầy người". Tất cả bọn đầu cơ, buôn lậu sống trên mồ hôi nước mắt

của nhân dân đó, suốt ngày chỉ cắm mặt đếm tiền, không còn biết một việc gì khác của thị trấn kháng chiến. Phải quét sạch chúng nó đi cho khỏi ô nhiễm môi trường, cho đẹp đẽ phong quang đường phố. "Tôi nghĩ đến một cơn lốc khổng lồ lật ngửa những mái gianh đang úp vào mặt bùn kia, hút ngược bao nhiêu cái nhố nhăng kia lên giời và quét sạch cái không khí dịch tễ ở nơi này đi" (*Tuỳ bút kháng chiến*). Hệ thống đồn bốt địch, dưới con mắt của người nghệ sĩ, hiện lên như một hệ thống ung thư, như những con vật ghê tởm, xấu xa trên bản đồ đẹp đẽ của Tây Bắc : "Các bốt nhô lên giữa các triền núi như một xâu mũ đỏ đánh rơi ven đường. Chiều tà Việt Bắc, Đông Bắc rừng rực lên những đồn Pháp, chiếu ống nhòm trông như những mâm cà độc dược, như những kim tự tháp loét ngọn... Mở bản đồ Bắc Bộ thấy vô khối khuyên tam tài, thấy nhiều nốt ruồi rớm máu mọc hai bên gân trán Việt Bắc" (*Tuỳ bút kháng chiến và hoà bình*, tập II).

Vẫn là một Nguyễn Tuân ngày trước, nhạy cảm với cái đẹp và nhìn sự vật nghiêng về góc độ thẩm mỹ. Nhưng không còn là một Nguyễn Tuân "nghệ thuật vị nghệ thuật" nữa. Ông đã nhìn cái đẹp dưới ánh sáng của những vấn đề xã hội. Xoè là "một thứ tô nghệ thuật dân cày miền núi phải đóng hàng năm cho địa chủ quan lại" ngoài tô thóc, tô lao dịch không công. "Những đội Xoè Thái trước đây chỉ là những toán khổ sai đàn bà chung thân bị chúa đất Tây Bắc cầm tù". *Xoè* là một đề tài có tính chất nghệ thuật, nhưng ở đây Nguyễn Tuân lại tập trung ghi "một số cảm xúc nặng về mặt xã hội hơn là kỹ thuật vũ đạo và vũ thuật". Sự đổi mới so với trước Cách mạng là ở chỗ đó. Tuy nhiên, người công dân Nguyễn Tuân, người cán bộ Đảng Nguyễn Tuân không làm mất đi người nghệ sĩ Nguyễn Tuân mà trái lại làm cho tâm hồn nghệ sĩ của ông phong phú hơn, cách nhìn cái Đẹp và những vấn đề nghệ thuật đúng đắn hơn. Trong bài *Xoè*, tâm hồn nghệ sĩ của Nguyễn Tuân đã xúc động sâu sắc trước những cuộc đời oan trái bị đày đoạ, bị cầm tù chung thân trong lâu đài của bọn chúa đất. Ông nghe rõ tiếng thở dài não nuột của bà mẹ Thái có con gái đẹp bị bắt đi múa hát nhà người "nó buồn hơn cả cái tiếng vật mình của cối nước giã gạo đêm"...

Trước kia trong xã hội cũ người bóc lột người, cái tài cái sắc thường bị vùi dập, bị biến thành một món hàng hoá. "Cùng một lứa bên trời lận đận...". Khi xưa Bạch Cư Dị đã khóc vì một tiếng tỳ bà trên bến Tầm Dương. Và Nguyễn Du thương người đàn bà đánh đàn ở thành Thăng Long, thương nàng Đạm Tiên bạc mệnh. Nguyễn Tuân cũng có lòng thông cảm đó với những tài sắc bị cưỡng bức làm nô tỳ hầu chăn hầu đệm và múa hát mua vui cho bọn bạo chúa. Ông viết bài *Xoè* với nỗi niềm xót xa vô hạn, tình cảm chủ quan của người nghệ sĩ không nén được qua từng câu văn nức nở nghẹn ngào, như tiếc thương cho những cuộc đời nhan sắc bị tàn phai, huỷ hoại.

Trước đây trong tác phẩm Nguyễn Tuân đã có người đánh đổi cả cuộc đời mình cho nghệ thuật, "Bốn dây rỏ máu năm đầu ngón tay" mà vẫn cứ sẵn sàng chết trên cây đàn oan nghiệt (*Chùa Đàn*). Đó là kẻ coi nghệ thuật thuần tuý là lẽ sống cao nhất của đời mình, là con người "nghệ thuật vị nghệ thuật" được lý tưởng hoá. Bây giờ mỗi lần múa là mỗi lần chân cô gái xoè rỏ máu, người con gái cứ giẫm lên máu tươi của mình mà múa. Cái mô típ "rỏ máu" trong nghệ thuật được dùng trở lại nhưng đã mang một ý nghĩa tố cáo sâu sắc : "ngoài sàn múa xoè kia, tiếng thác sông Đà vẫn xô đá ào ào. Và trong đêm tiệc, máu đồng trinh cứ rỏ theo bước đi của đôi chân khiêu vũ, cô gái xoè cứ giẫm chân lên máu mình mà múa, rồi máu tươi ấy cứ khô dần một đống trên cuộc đời đã biến thành cái đệm, lớp máu đêm sau đóng vẩy lên lớp máu đêm đầu, và cứ thế, cứ thế". Cuộc đời những cô gái xoè chỉ thực sự thoát khỏi cảnh con đòi khi có ánh sáng cách mạng. "Cách mạng giải phóng đất nước Tây Bắc, cách mạng giải phóng cho tình yêu, cho nghệ thuật xoè múa" (*Sông Đà*).

Trong sự thay đổi về thế giới quan, lý tưởng thẩm mỹ là khâu chuyển biến chậm nhất và cũng phức tạp nhất. Nhưng một khi quan niệm về cái Đẹp, sự xúc động thẩm mỹ đã thay đổi về cơ bản thì đó là lúc nhà văn đã có đủ điều kiện để chuyển mình sang một phương pháp sáng tác mới, phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa.

*

* *

Thời kỳ 1958 - 1962 là thời kỳ chuyển biến mạnh mẽ về phong cách và phương pháp sáng tác của hàng loạt nhà văn lãng mạn trước Cách mạng tháng Tám : Nguyễn Tuân với *Sông Đà*, Huy Cận với *Trời mỗi ngày lại sáng*, Xuân Diệu với *Riêng chung*, Chế Lan Viên với *Ánh sáng và phù sa*,...

Tuỳ bút *Sông Đà* (1960) cắm một cái mốc quyết định của Nguyễn Tuân trong quá trình chuyển biến từ phương pháp sáng tác lãng mạn chủ nghĩa sang phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa. Bước ngoặt về chất lượng trong quá trình chuyển biến này tất nhiên có những tiền đề của nó. Nguyễn Tuân gắn với con người, lịch sử và thiên nhiên Tây Bắc đã từ nhiều năm. Hè năm 1949 theo bộ đội đi chiến dịch sông Thao, đánh Đại Bục, Đại Phác, rồi giải phóng Nghĩa Lộ, ông trở thành một cán bộ dân vận của địa phương. 1958 lên Điện Biên, ông ở với một đơn vị bộ đội chuyển sang làm đường và sản xuất rồi xuân 1959 sống ở Xuân Tre với công trường làm đường 426 đang hoàn thành con đường vào Điện Biên. Tây Bắc đã trở thành quê hương thứ hai của Nguyễn Tuân. "Tôi biết tôi đã để lại đây và trên xa kia một phần tâm hồn mình" (1949). "Đám cháy công trường năm nọ đốt mất của tôi sổ tay tài liệu cầu đường, nhưng cái nhật ký người làm cầu đường tôi đã ghi tạc trong lòng dạ đêm xuân ngã ba Tuần Giáo đây, thì không có một thứ nước lửa nào ở đời làm mất nổi được" (1964). *Sông Đà* là kết tinh những kỷ niệm và vốn sống nhiều năm ở Tây Bắc, đồng thời cũng đánh dấu bước chuyển biến cơ bản của tâm hồn Nguyễn Tuân sau lần nhận đường thứ hai của các nhà văn đi vào cách mạng xã hội chủ nghĩa.

Năm 1957, trong con người Nguyễn Tuân có cuộc đấu tranh phức tạp giữa cái mới và cái cũ. Ông cảm thấy "trong lòng mình cũng đang thẩm lậu một con đê" chưa được hàn khẩu. Đợt học tập chính trị của văn nghệ sĩ mùa xuân năm 1958 đã giúp ông xác định phương hướng đúng đắn trong cuộc đấu tranh giữa hai con đường và củng cố cho ông niềm tin vững chắc vào cách mạng xã hội chủ nghĩa. Rồi cuộc sống lao động dựng xây của các đơn vị bộ đội ở Tây Bắc "nhộn nhịp như mùa xuân của ngàn ngàn bộng ong đang ra mật, đang làm sáp hương" đã lôi cuốn ông, làm dậy lên trong tâm hồn ông một niềm vui phơi phới, một tinh thần

lạc quan tin tưởng vào những tương lai tươi đẹp của chủ nghĩa xã hội. Có thể nói trong tuỳ bút *Sông Đà*, Nguyễn Tuân đã giải quyết khá tốt mối quan hệ giữa cái Tôi và cái Ta, Riêng và Chung, chủ quan và khách quan ; ở đây tâm hồn người viết đã vang động và in sâu "tất cả cái *ý thức xã hội chủ nghĩa* và *tâm hồn lãng mạn* của người đi mở đường miền Tây Tổ quốc". Chưa bao giờ câu văn Nguyễn Tuân có cái âm điệu hùng tráng vui tin và lạc quan đến thế. Đáng quý ở đây là sự hoà hợp với cuộc sống mới xung quanh, ý thức đóng góp phần mình vào cái công trường khổng lồ của chủ nghĩa xã hội : "Tỉnh lỵ Sơn La sớm chiều rừng rực thứ bụi đỏ, phấn gạch bay lên như sương hồng. Lòng tôi lúc này cũng là một viên gạch mới, một hòn ngói giòn giã góp vào tỉnh mới". Nhà văn tự hào thấy mình với các chị công nhân làm đường Phù Yên, các anh chiến sĩ làm đường Điện Biên, những cán bộ địch hậu Tây Bắc cũ đều cùng đứng trong một đội ngũ những người tích cực xây dựng cuộc sống mới : "Có người góp vài trăm trang sách gọi là gửi gắm một đôi điều suy nghĩ độc lập của mình. Có người góp một cái cầu qua suối qua sông, góp một nghìn thước đá đường trường hoặc cả một cung đường".

Trong tuỳ bút *Sông Đà*, có lẽ là lần đầu tiên, cuộc sống mới, con người mới xã hội chủ nghĩa được khắc hoạ với những đường nét chân thật, tạo hình và được nhà văn miêu tả ở vị trí trang trọng. Trước Cách mạng, các nhân vật trong tuỳ bút lãng mạn của Nguyễn Tuân chẳng qua chỉ là những mảnh vụn trong tính cách nhà văn mà thôi. Tác giả đã hoá thân ra thành Nguyễn, Vi Bạch, Hoàng, Thông Phu để tìm cách nói lên những khía cạnh khác nhau của cái Tôi kênh kiệu, lập dị, của cái Tôi nổi loạn đập phá, của cái Tôi giang hồ lãng tử,... Bây giờ đây trong tuỳ bút *Sông Đà*, dường như Nguyễn Tuân có ý thức thu nhỏ bớt cái tôi chủ quan để nhường chỗ cho tiếng nói khách quan của cuộc sống, để dành vị trí ưu tiên cho những chủ nhân mới của lịch sử. Mấy chuyến Nguyễn Tuân lên Tây Bắc đều nhằm "tìm cái thứ vàng của màu sắc sông núi Tây Bắc và nhất là cái thứ vàng mười mang sẵn trong tâm trí tất cả những con người ngày nay" đang xây dựng chủ nghĩa xã hội. Có lẽ cái ấn tượng sâu sắc nhất đối với nhà văn là hình ảnh những người cán bộ địch hậu Tây Bắc trước đây hoạt động bí mật, gian khổ trên núi cỏ gianh

Mèo xa tít, nay lại tiếp tục đi đầu trong công cuộc xây dựng cuộc sống mới. "Đấy là những thỏi vàng của một khối vàng xã hội chủ nghĩa Đảng ta đem đầu tư vào Tây Bắc". Trước đây, giữa lòng địch chiếm đóng Quỳnh Nhai, các đồng chí đó đã đem tính mạng mình ra mà giữ lấy ngọn lửa cách mạng cho khỏi tắt, chuyển lửa hết đỉnh núi này sang đỉnh núi khác. Ngày nay, cũng vẫn tay những con người ấy đang "nổi lửa Quỳnh Nhai lên mà luyện than cốc cho xuống đoàn thuyền than rời sông Đà". Những người cộng sản Việt Nam ngày hôm nay đang biến ước mơ của các bậc tiên liệt thành hiện thực. Họ đang đi tiếp con đường của Tô Hiệu, người được Nguyễn Tuân gọi là "*một bậc lãng mạn cách mạng*, lấy hoa đào để hiện thực lên cái vui hoa quả xã hội chủ nghĩa của Sơn La, thủ phủ Tây Bắc ngày nay". Không phải ngẫu nhiên mà Nguyễn Tuân nhắc nhiều đến Tô Hiệu, say mê hình ảnh Tô Hiệu. Tuỳ bút *Sông Đà* tuy có nhiều bức tranh chân thật và những hình tượng tạo hình sinh động nhưng vẫn rất đậm đà *cảm hứng lãng mạn cách mạng*. Từ phương pháp lãng mạn chủ nghĩa chuyển sang phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa, phong cách Nguyễn Tuân giàu chất lãng mạn cách mạng cũng là điều dễ hiểu. Như trên đã nói, tâm hồn ông nhạy cảm với cái Đẹp và ngòi bút ông thường hướng về mặt lý tưởng, chất anh hùng và chất thơ của cuộc sống. Trong tác phẩm, chúng ta hay gặp những hình tượng được nâng cao, một lối văn giàu cảm xúc, đầy chất trữ tình và chất thơ. Nhiều mô típ của phong cách lãng mạn cũ được lặp lại (hình tượng gió, những con đường, những dòng sông,...) và mang một ý nghĩa mới. Đặc biệt, trước cũng như bây giờ, Nguyễn Tuân là người yêu thiên nhiên, cái thiên nhiên đầy màu sắc rực rỡ và có một sức quyến rũ say đắm. Xưa kia các nhà lãng mạn chủ nghĩa thường tìm một lối thoát trong thiên nhiên, Nguyễn Tuân cũng không nằm ngoài thông lệ ấy. Ông muốn xa lánh cái eo sèo, tù túng của xã hội kim tiền ô trọc. Giờ đây, cách mạng đã giải phóng ông ra khỏi cái chật hẹp của cuộc đời cũ, hướng ông đến những suy nghĩ phóng khoáng, đến những chân trời rộng mở của cuộc sống mới, của thiên nhiên đất nước tự do. Ông rất thích sống ở "cái thế giới núi cao lồng lộng những nắng, những gió, những mây, những giời của vùng cao Tây Bắc". Cái hình ảnh giời của đồng bào Mông,

đối với ông là một hình ảnh có nhiều "khả năng gợi thức". Mỗi lần đăng cao, người nghệ sĩ giàu tâm hồn lãng mạn phóng khoáng lại có cảm tưởng hình như mình gần với giời hơn ở những chỗ khác và "trong cảm xúc chớm lên những hào hứng tự do, những nghĩ lớn, làm lớn" (*Nhật ký lên Mèo*[1]). Trước cũng như nay, Nguyễn Tuân ít khi chịu chấp nhận cái hiện thực tù đọng hoặc dừng lại ở hiện thực trước mắt. Trong tuỳ bút *Sông Đà*, ông luôn nhìn thấy cái hiện thực đó đang vận động về một tương lai đầy triển vọng tươi sáng : "Quanh đây, như bao thế kỷ nay, tiếng cối giã gạo vẫn còn cầm canh, nhưng mai đây rồi, tiếng máy nổ của kế hoạch kinh tế sẽ trùm lên tiếng cối nước. Ba năm chưa được thì lại năm năm. Và cuối cùng là rừng ở đây sẽ quấn quanh lấy người, lấy hơi người, mười đầu ngón tay con người sẽ giao hoà với cuống hoa đầu quả, hoa không còn là hoa ngàn vô định, cỏ cũng không còn là cỏ dại dặm dài. Hoa chẩu, hoa các cây công nghiệp, cây ép dầu, cây bóng mát, cây ăn quả sẽ đua tươi với mọi thứ hoa hương, hoa sắc. Hẳn vì đã thấy trước cái triển vọng thơm ngọt tươi thắm ấy của lũ chúng ta ngày nay trên con đường lớn này, mà trên đồi ngục Sơn La, từ những ngày hoa cỏ còn bị dập vùi, các đồng chí tiên liệt Đảng ta đã tượng trưng giồng lên mấy gốc đào.

Ngày nay, mỗi lần gốc đào trên đồi ngục cũ nở hoa, gió xuân Mường La tạt bay cánh đào xuống nóc ngói cũ chợ tỉnh Sơn La là lại báo hiệu thêm một sự chuyển vần mới, một vận hội mới đang nở trong lòng mọi người" (*Đường lên Tây Bắc*).

Cảm hứng lãng mạn cách mạng thấm sâu vào từng trang viết của *Sông Đà*, đặc biệt là bài *Sông Đà đỏ* (thay cho *Lời bạt* lần in thứ hai).

*

* *

Trước Cách mạng, trong cảnh nước nhà còn bị nô lệ, cũng như những người trí thức yêu nước khác, Nguyễn Tuân cũng mang nặng tấm lòng của một kẻ "thiếu quê hương". Thỉnh thoảng thèm Sài Gòn,

(1) Ngày nay dân tộc này gọi là Mông.

nhớ Huế, ông lại theo một chiếc xe hàng đi thấu một hơi "từ Bắc mưa qua Trung Bộ mưa vô thấu Nam Bộ nắng, nắng giòn nắng khô nắng đậm". Rồi lại trở ra Hải Phòng theo tàu biển ghé qua Đà Nẵng Cửa Hàn. "Nhìn núi xanh một vệt dài sơn hệ kéo theo hướng Bắc Nam, nhìn bể sóng, nhìn cát bờ đất bãi, trong cái lòng phiêu lưu "bất đắc chí", thấy còn dâng lên cái thèm khát bao giờ được làm chủ lấy giang sơn đất nước mình". Cuộc Cách mạng tháng Tám, cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, chống đế quốc Mỹ ngày càng thổi bùng lên cái tinh thần dân tộc bấy lâu vẫn âm ỉ cháy một cách thầm lặng trong tâm hồn người nghệ sĩ mất nước. Chính vì thế mà lòng tự hào dân tộc, tình yêu quê hương đất nước đã trở thành một cảm hứng chủ đạo trong tác phẩm của ông sau Cách mạng tháng Tám. Chưa bao giờ những trang viết của ông về các miền đất nước, về sông Đà và Quỳnh Nhai của Tây Bắc, về *Hà Nội ta đánh Mỹ giỏi*, về Vĩnh Linh và con sông Bến Hải nơi giới tuyến hai miền chia cắt lại đậm đà màu sắc và tha thiết tình người như bây giờ.

Trước Cách mạng, người nghệ sĩ lãng mạn Nguyễn Tuân là kẻ biết chắt chiu, làm giàu cho tiếng Việt và say mê những vẻ đẹp của nghệ thuật, sinh hoạt văn hoá dân tộc. Nhưng hồi đó ông lầm lẫn truyền thống dân tộc với tất cả những gì cổ xưa của quá khứ, của "vang bóng một thời", đôi khi cái màu sắc dân gian thì mờ nhạt mà lại có vàng son tàn tạ của phong kiến pha lẫn vào. Bây giờ đây, với một trình độ thẩm mỹ giàu có, ông lại tiếp tục đi tìm bản sắc dân tộc, phát hiện ra những vẻ đẹp mang đậm đà màu sắc Việt Nam trong ngôn ngữ quần chúng, trong điêu khắc cổ, trong các tranh lợn gà, tranh truyện cổ tích của làng Hồ, trong tiếng đàn bầu, đàn tranh, dân ca quan họ Bắc Ninh,... Nguyễn Tuân làm cho chúng ta tự hào về cái vốn âm nhạc phong phú, về những màu sắc độc đáo của văn học dân gian, nghệ thuật tạo hình và các phong tục sinh hoạt văn hoá Việt Nam : "Nét nhạc dân ca Bắc Ninh mềm mại như những đường cong các mái đình cổ tỉnh Bắc. Ca nhạc và màu sắc quần áo tươi chói trong những buổi thu thanh vốn dân tộc vào đĩa hát càng gợi nhắc đến những nét dịu dàng tươi tắn của tranh tố nữ yếm đào làng Hồ". Ánh sáng của cách mạng đã giúp Nguyễn Tuân tìm về đúng cội nguồn của dân tộc trong đời sống tinh thần và sinh hoạt của quần chúng lao động.

Trước Cách mạng, để khiêu khích với cái xã hội kim tiền nhố nhăng, cái Tôi của Nguyễn đã "lượm những hòn đá thật to ném lung tung, bất kể là trúng đích hay trật sang bên cạnh". Ngôn ngữ của Nguyễn do đó cũng là một thứ ngôn ngữ khinh bạc, kênh kiệu, "dấm dẳn cứ như đấm vào họng" người ta. Bởi vì "đời nó ngu thế không bướng bỉnh thì sao có được ?" (*Đôi tri kỷ gượng*). Cách mạng đã hướng ngòi bút của ông đánh trúng vào kẻ thù dân tộc và bây giờ tác phẩm của ông không phải là sự nổi loạn của cái tôi "bất đắc chí" mà là một vũ khí tấn công của người chiến thắng.

Như trên đã nói, cái Tôi trong tác phẩm của Nguyễn Tuân đã hoà vào cái Ta chung của dân tộc. Tuy nhiên lúc cần, thì cũng như trước Cách mạng, nó có thể xù những bộ lông nhím gai ngạnh, sắc sảo ra, không phải là để thách thức với xung quanh, mà để chiến đấu chống kẻ thù dân tộc. Ngôn ngữ Nguyễn Tuân dường như không giàu lắm những từ ấm cúng, đôn hậu nhưng lúc cần diễn tả một cái gì phóng túng, tài hoa hoặc dữ dội, mạnh mẽ, lúc cần tố cáo, vạch mặt kẻ thù, thì ngôn ngữ của ông giàu có, phong phú lạ thường. Ông gọi tên bọn giặc Mỹ bằng nhiều kiểu. Lúc thì "bọn yêng hùng bay", bọn "làm nghề bay thuê", "bom thuê", "bọn kẻ cướp Mỹ, đám hổ báo thú dữ", lúc thì "những chiến lợi phẩm Mỹ sống", "bọn tù Hoa Kỳ gãy cần lái", "những khuôn mặt của tội ác Hoa Kỳ", "không lực Hoa Kỳ đi bộ", "một cái thứ khấm thối Hoa Kỳ", "một lũ tù dây Ưng, Khuyển, Phệ Hoa Kỳ", "các thứ tướng, uý, tá, quỷ sứ ma vương Hoa Kỳ",... Lúc tấn công, Nguyễn Tuân sẵn sàng thả tất cả cái vốn từ ngữ sắc sảo giàu có của mình để đánh cho kẻ thù những đòn hiểm độc khiến cho bút ký chống Mỹ của ông trở thành một vũ khí chiến đấu lợi hại.

Chủ nghĩa thực dân mới của bọn xâm lược Hoa Kỳ là một thứ giấu mặt, nham hiểm và xảo trá, cho nên chúng ta phải vạch mặt chúng trước dư luận quốc tế. Chúng tự xưng là "thế giới văn minh", "thế giới tự do" và miệt thị chúng ta là một dân tộc dã man ư ? Với một niềm tự hào dân tộc, Nguyễn Tuân chứng minh rằng Việt Nam là một dân tộc có lịch sử, văn hoá lâu đời, còn xã hội Mỹ cá lớn nuốt cá bé chỉ là một xã hội *tàn bạo, trâng tráo và trung cổ*. Lịch sử nước Mỹ cũng chỉ mới có từ thế kỷ XV,

từ khi Colombo khám phá ra châu Mỹ. Tất nhiên nước Mỹ có truyền thống tốt đẹp của Jack London, Hemingway, Xincle Lovix và các vĩ nhân hoa Kỳ như Washington, Lincohn, nước Mỹ có hàng mấy chục vạn người tuần hành vì Việt Nam.

Đế quốc Mỹ tự xưng là "nhân đạo", là "hoà bình" và vu khống chúng ta là "hiếu chiến", không chịu chấp nhận giải pháp hoà bình của Johnson ư ? Thì Nguyễn Tuân đập thẳng vào cái miệng xuyên tạc láo xược của chúng : "nó đến đánh phá mình, đòi nuốt chửng mình đi, đến lúc mình ngáng họng nó lại, nó phải công nhận là sự tình trong bấy nhiêu niên đầu gươm mũi súng, mình đánh càng ngày càng tàn ác thì chao ôi, nó lại dùng cả bộ máy thông tin hiện đại của nó mà tri hô lên rằng người Việt Nam hiếu chiến... Thằng Tổng thống kẻ cướp Mỹ ấy càng leo thang xâm lược càng nện dùi mạnh vào cái mặt trống hoà bình" ! So với thời kỳ chống thực dân Pháp, bây giờ ngòi bút đánh địch của Nguyễn Tuân sắc sảo hơn, trí tuệ hơn, có tầm nhìn chiến lược hơn. Ông luôn tìm cách đánh vào bộ phận đầu não của chúng, đánh vào đường lối chiến lược, chiến thuật của Nhà Trắng. Ông đánh bọn Mỹ thua ở Việt Nam và lúc có dịp, đánh thẳng vào Lầu Năm Góc, đánh Mỹ ngay trên đất Mỹ. Mặt khác, Nguyễn Tuân theo dõi các tin tức nước ngoài, biểu dương những cuộc biểu tình vào giữa tháng 11 - 1969 ở Washington, có từ 30 vạn đến 50 vạn người Mỹ xuống đường chống chiến tranh Việt Nam, người đi "tuần hành chống chết chóc" lại còn cầm ở tay những cành hoa xisêđêlích bông rất to. Trên bệ thánh đường nhà thờ Triniti, trong các cuộc rước nến diễu hành bốn mươi tiếng đồng hồ quanh Nhà Trắng, người ta lần lượt hú hồn từng người lính Mỹ bỏ xác ở Việt Nam. "Hô xong bốn vạn họ tên sinh quán tử sĩ Mỹ thì cuộc diễu hành kết thúc vào một buổi sáng gió lạnh đang thổi nhợt pho tượng kỳ công Tổng thống Washington".

Nguyễn Tuân không chỉ đưa một cái tin. Ông đã làm cho tin đó sống trở lại, có hình tượng, có hồn, tạo nên một sự xúc động trong lòng người đọc. Người ta có cảm tưởng như ông sống thực trong các cảnh đó. Phải có một sự hiểu biết lịch lãm, một sự điều tra thật tỷ mỷ chi tiết, một tầm nhìn chiến lược biết phân hoá và cô lập kẻ thù, một sự cảm thông

sâu sắc với vận mệnh của những người Mỹ bị đẩy đi làm bia đỡ đạn trong cuộc chiến tranh bẩn thỉu,... thì mới đủ sức dựng lại sinh động, đúng đắn những sự kiện đang rung chuyển các thành phố bên kia bờ biển Thái Bình Dương.

Trong tuỳ bút, Nguyễn Tuân tìm mọi cách vạch trần *tính chất hài kịch* nằm ngay trong bản thân bọn đế quốc Hoa Kỳ mà ông gọi là "một sự buồn cười rất bi đát kiểu Hoa Kỳ". Những tên giặc lái mà bộ máy tuyên truyền Hoa Kỳ tôn lên làm thần tượng, làm anh hùng, những tên "phát xít Hoa Kỳ hợm hĩnh về súng đạn và du côn du kề lộng hiểm" vừa mới trút bom xuống xóm làng, ấy thế mà khi bị bắn rơi, phải nhảy dù xuống là xoè ngay "các thứ cờ Mỹ mùi xoa hộ thân", "cờ ni lông thông ngôn" ra để xin ăn xin uống, xin nương tựa thì thật là một tấn hài kịch của "cái ngu Mỹ và ác Mỹ" !

Dưới ống kính đặc tả của người nghệ sĩ Nguyễn Tuân, những nét xấu xa, phản thẩm mỹ, những nét ty tiện, thấp hèn của bọn uý tá Mỹ càng hiện ra trơ trẽn, không có lông lá gì che phủ được nữa khi "không lực Hoa Kỳ mà đi bộ ngay chính giữa cái "mục tiêu" Hà Nội : "Giữa lòng sông khô trục chính của Hà Nội, đang lừ lừ trôi đi những rơm rác Hoa Kỳ. Từ lòng đường xông lên mùi của Thần Chết, một cái thứ khắm thối của Hoa Kỳ mà không thứ nước hoa đế quốc nào tẩy tan được. Trong Chiến tranh thế giới thứ hai, nhớ mỗi lần Mạc Tư Khoa điểm tù binh phát xít giải qua Hồng trường, thì liền sau đó có ngay nước phun vòi rửa đường, cho nó ào hết ngay đi cái mùi xấu hổ nọ" (*Hà Nội giải tù Mỹ qua phố Hà Nội*).

Hà Nội tu đánh Mỹ giỏi đã phát huy cao độ tinh thần dân tộc của Nguyễn Tuân, đã bộc lộ sức mạnh của cái thứ ngôn ngữ luận chiến trí tuệ và sắc sảo của ông.

Ở đây Nguyễn Tuân đánh địch với cái tư thế của một dân tộc đi tiên phong trên tuyến đầu chống đế quốc Mỹ, với lòng tự hào của một dân tộc đang chiến thắng, với tầm nhìn chiến lược của một ngọn cờ yêu nước đã kết hợp được với ngọn cờ của chủ nghĩa xã hội.

*

* *

Mỗi nhà văn có một tiểu thế giới, cái thế giới bên trong bao gồm những cảm hứng xã hội và rung động thẩm mỹ riêng của mình. Trước Cách mạng, trong tác phẩm Nguyễn Tuân đã hình thành một phong cách tài hoa và độc đáo. Trong cái tiểu thế giới của ông hồi đó, nổi lên những hình tượng gió, dòng sông, con đường. Bây giờ những hình tượng đó vẫn còn có sức hấp dẫn và ám ảnh ngòi bút của ông. Tuy nhiên, không phải vì thế mà nói phong cách Nguyễn Tuân không hề thay đổi. Khi thế giới quan và phương pháp sáng tác đã chuyển biến về cơ bản thì phong cách nghệ thuật cũng thay đổi theo. Tuy nhiên phong cách mới không phủ định phong cách cũ một cách tuyệt đối mà có sự phê phán và kế thừa. Nhiều hình tượng và mô típ, nhiều thủ pháp nghệ thuật được lắp lại và mang một ý nghĩa mới. Qua những hình tượng gió, con đường, dòng sông, sân ga, biên giới có thể thấy được sự lớn lên, sự chuyển biến trong phong cách của Nguyễn Tuân.

Trước Cách mạng, những cơn gió man rợ, hoang vắng, dữ dội đều gắn liền với cái Tôi bế tắc, nổi loạn, "bất đắc chí" của Nguyễn Tuân. Đó là một thứ gió tiền oan nghiệp chướng "mỗi lúc thổi mạnh thì mỗi con chó đều thất thanh mà rống lên như người bị bóp cổ kêu cứu" (*Thiếu quê hương*), một thứ gió Vàng Danh quay tròn trong thung lũng, xung quanh là những ngọn núi bao bọc, tượng trưng cho một cái gì quẩn quanh bế tắc, cho nên nó nổi loạn, nó dữ tợn, cứ ầm ầm như sóng bể, ú ớ như cả rừng dương liễu bị gió khơi vào bóp cổ, "có nhiều âm thanh ghê lạnh kết hợp lại thành một thiên trường hận ca để khóc những người lạ nước lạ non bị ký táng ở đây – vùi nông một nấm mặc dầu bụi than. Những trận gió như được đánh xổng từ âm phần địa ngục nào vụt bay lên để ai điếu một loài sinh vật bị lấp vùi trong hoàn cảnh tối tăm của loài bụi khoáng" (*Thiếu quê hương*) ; đó cũng là cái thứ gió giang hồ kêu gọi người ta chống gậy lên đường, cái thứ gió đánh thức dậy bản ngã, đánh thức dậy tâm sự của những người đang chịu sống nhẫn nhục, tẻ nhạt, vô vị trong cuộc đời, hễ gió thổi như rát vào mặt "là hắn lại mang cá khô ra nướng nhắm rượu, vừa nhắm vừa khóc". Gió kêu gọi những người đàn bàn goá "hoặc sẽ thu hết tàn lực và can đảm lại, bước dấn lên một bước nữa để mà sống cho rõ rệt, hoặc người ta sẽ tự tử

ngay bằng một cách nào rất gọn. Dai dẳng mà bêu riếu cái hình hài tầm thường thì cũng rất nên tự liệu sớm đi... Gió đêm ở vùng Vàng Danh nó bảo thế" (*Thiếu quê hương*). Cách mạng tháng Tám rồi, trong tác phẩm *Chùa Đàn* vẫn còn thấy điên cuồng, vật vã một trận "gió ngàn bị quấn trong kẹt thung lũng. Mỗi lần gió đổi chiều, lướt qua những đầu nứa vạt chéo nhọn, cái hàng rào bị rung lên như một cây phong cầm đồ sộ bị hiếp bởi một bàn tay nhạc công cường bạo". Cái trận gió giao mùa, một buổi chiều tù ở trại tập trung, vẫn còn nhiều u uất đó, như đánh thức dậy nỗi u hoài "một cái nghiệp trái về âm nhạc" ngày trước làm tôi hoang dại mất vài hôm". Rồi đến trận "Gió Lào" mùa hè năm 1947 "rống lên như một đàn chó già sủa bóng". Nguyễn Tuân muốn ghi lại vài nét của thành phố Vinh tiêu thổ kháng chiến nhưng cái không khí hoang tàn, chết chóc vẫn còn đè nặng lên cuộc sống con người. Chưa có gì khác lắm với trận gió Vàng Danh oan trái, thê lương ngày trước !

Trận gió Lào mười một năm sau ở đồn Tây Trang vẫn thổi lộng óc suốt ngày suốt đêm nhưng con người đã bình tĩnh hơn nhiều. Thiên nhiên vẫn còn hoang dại nhưng không thể uy hiếp được con người xã hội chủ nghĩa : "nơi tiền đồn nắng xiên vào nòng khẩu tiểu liên và cái tư thế hiên ngang của anh chiến sĩ đứng cảnh giới trong vọng gác" (*Sông Đà*). Tuỳ bút *Sông Đà* nêu lên những vấn đề của giao thông vận tải ở Tây Bắc. Gió Than Uyên là nói mặt tiêu cực về đường sá. Đó là một lời kêu gọi tích cực mở đường cho châu Than Uyên để gió khỏi quẩn vào hẻm núi và bớt đi cái không khí hoang vu trung cổ. Cách tả gió Than Uyên, nhìn về hình thức, vẫn phảng phất như cái gió Vàng Danh, gió Lào xưa kia, nghe nó hoang vắng, dữ dội và uy hiếp ghê gớm cuộc sống con người. "Gió mạnh như sóng bão... mùi gió nhàn nhạt, vị gió ngai ngái. Gió đổ nhà, đổ người, gió chém vào móng ngựa thồ, cuốn rối đuôi và bờm tóc ngựa, gió giúi gục đầu ngựa. Ngựa bạt hơi. Người ngồi ngựa hộc máu cam trên yên. Gió quẩn mã hồi nổi lên, đá to bằng hột gà cũng bay vù... Lịch gió Than Uyên là cuối đông sang đầu xuân, lồng lộn từ trưa cho đến chiều, càng nắng càng động cỡn...". Theo cách tưởng tượng của bút pháp Nguyễn Tuân thì đây là một thứ gió quẩn đòi mở đường, đòi kiếm đò kiếm xe cho vạn rưỡi con người, bảy dân tộc của cái châu nghèo

Than Uyên : "Trong hơi gió có tiếng nửa hờn giận và nửa như tiếc một cái gì ghê gớm lắm. Than Uyên từ thuở tạo thiên lập địa chưa bao giờ có bóng một cánh buồm, chưa bao giờ có bóng một cái bánh xe lăn tròn theo guồng sống... Mà hình như cũng chỉ vì có bấy nhiêu mà thành ra cái gió Than Uyên nó luôn luôn bất mãn với trạng thái sự sống trung cổ đang vây lấy nó và nó đòi thoát ra... Gió Than Uyên nó đang rống lên đòi cuộc sống phải kiếm đồ kiếm xe cho nó" (*Sông Đà*). Gió Than Uyên dường như lắp lại một mô típ của phong cách cũ nhưng mang một nội dung mới. Đó là tiếng nói khẩn thiết đề nghị mở đường. Không biết cái tiếng nói nghệ thuật của Nguyễn Tuân có sức vang vọng đến mức nào nhưng từ tháng tư năm 1967, những người Thái, người Mông, người Xá có thể đi ô tô từ Than Uyên về thẳng thủ đô Hà Nội !

Ngày trước, nhân vật của Nguyễn Tuân (Vi Bạch, Nguyễn) ngồi một chỗ mà ao ước được lên đường, ngồi mà nhớ những kỷ niệm cũ ở sân ga, bến tàu, khách sạn, những dòng sông, bãi biển trên thế giới rồi thèm một tiếng còi tàu, một cánh buồm lộng gió, một chút lắc lư, bồng bềnh của sóng biển... Nhà văn lãng mạn của chúng ta thời đó là một kẻ giang hồ lạc phách "thiếu quê hương". Ông thích làm một nghệ sĩ không nhà, một bôhêmiêng lang thang, thích nói chuyện giang hồ, xê dịch[1]. Cách mạng tháng Tám trả lại "quê hương" cho ông và tạo nhiều điều kiện cho nhà văn lên đường, Nguyễn Tuân tham gia đoàn Nam tiến rồi đi vào các chiến dịch Biên giới, Tây Bắc, vào hoạt động trong vùng địch hậu, lên xây dựng quê hương Điện Biên, vào giới tuyến Vĩnh Linh, đi tham quan và hội họp ở các nước xã hội chủ nghĩa. Bây giờ chuyện "thèm đi" vẫn còn ám ảnh Nguyễn Tuân nhưng nó đã mang một nội dung mới. Đó là cái tình chiến dịch, tình đơn vị, tình đồng chí, mỗi chiến dịch mới mở lại muốn ra đi, lại nhớ da diết những chặng đường, bao nhiêu đơn vị và những khuôn mặt thân quen : "Tôi ngủ ở một cái phố nằm trên đường

(1) "Không hiểu cụ tổ tôi thì thế nào chứ từ ông nội tôi đến bố tôi và cho đến tôi thì cái thói quen giang hồ như ngày càng mạnh lên... Bố tôi có các bà vợ bé ở Quảng Nam, ở Huế, ông cụ thường vào ra thăm các bà và mỗi lúc đi cứ kéo tôi theo. Những lúc tôi được lang thang để theo ông cụ như vậy, cụ kể cho tôi đến lắm thứ chuyện. Những truyện trong *Vang bóng một thời* là dư âm cuộc đời ông cụ và những chuyện kể của cụ đấy" (Ngọc Trai – *Nguyễn Tuân như thế đấy*).

chuyển quân của đơn vị, nghe những bước nặng nặng vội vội của người đi lập công nơi biên giới... Nhớ miên man. Tôi không nhớ một hai người. Tôi nhớ hàng trăm người một lúc, nhớ người mà không nhớ ra tên. Nhớ từng bộ phận, nhớ từng binh chủng, nhớ cái không khí sinh hoạt luôn luôn chuyển chỗ như là nước chảy không bao giờ tụ lâu (...). Những chiến dịch từ Tây Bắc qua Đông Bắc... Con đường số bốn. Con sông Kỳ Cùng, Cao Bằng, Lạng Sơn (...). Tôi ngồi bên cửa sổ có bóng mây, nghĩ đến những đơn vị đi Tây Bắc đang luồn trong mây đèo phía bên ấy" (*Tình chiến dịch*).

Hình tượng những con đường, những sân ga, những vùng biên giới, những dòng sông,... vẫn còn có sức thu hút kỳ lạ đối với Nguyễn Tuân. Mỗi lần nhắc đến những đề tài ấy, con người Nguyễn Tuân như về lại một vùng quê hương quen thuộc. Tuy nhiên, ngày xưa nói chuyện con đường là gợi một ý thoát ly, bây giờ suy nghĩ về con đường là muốn đóng góp một cái gì cho cuộc sống mới, cho chủ nghĩa xã hội. Hình tượng vẫn là ngọn gió, con đường nhưng nhân sinh quan đã khác lắm rồi. "Mình đi lên Tây Bắc tìm hiểu những vấn đề của công trường làm đường và những tâm trạng con người mới đang mở đường Tuần Giáo – Điện Biên". *Sông Đà* ca ngợi chuyện làm đường, không có đường thì không có xã hội chủ nghĩa ở Tây Bắc. Công việc làm đường là cả "một bài thơ đường", nó có vẻ đẹp riêng của nó về cả hai phương diện xã hội và thẩm mỹ : "Phong cảnh tự nhiên của ta thật là lớn đẹp, con người mình cũng phải lớn đẹp theo lên với nó. Núi sông như lúc nào cũng nhắc nhở ta... mỗi ngày trưởng thành lại đem thêm cái đẹp hình học, cái đẹp kỹ thuật, cái đẹp nhân tạo và hiện đại vào giữa cái đẹp thiên tạo đủ cả núi dựng thành, sông uốn khúc... Để cho ánh sáng và an ninh con người vào thấu chỗ cuối núi, chỗ đầu nguồn, chỗ hết đám mây trót cùng của không phận sơn phòng !" (*Ký*).

Những vùng biên giới mây trời thăm thẳm, heo hút là những miền quê hương có sức gợi cảm đặc biệt đối với Nguyễn Tuân. "Chao ôi, hình như từ muôn thuở, biên giới vẫn có một sức hút với tình cảm con người". Đứng ở biên giới Tây Trang mênh mang xa vắng, trầm tư ở cái đỉnh trời gió mây này, tâm hồn người nghệ sĩ xúc động xao xuyến vô cùng.

Màu sắc chủ quan của tình cảm nhà văn thấm quyện vào bài viết, và nhạc điệu câu văn bỗng nhịp nhàng theo một nét riêng của phong cách tuỳ bút Nguyễn Tuân. Không như những bài ký khô khan, chỉ thấy sự kiện và sự kiện. Ở đây tâm hồn lãng mạn của Nguyễn Tuân được đánh thức dậy, no nê với những thanh sắc của vùng trời biên giới, cảm giác như thay đổi trước những cảnh xa lạ, nơi núi với mây trời giáp nhau, nơi con người có thể phóng tầm mắt đi xa trong một không gian và thời gian có "cái gì khang khác" với không gian và thời gian ở trong nội địa. Biên giới đánh thức dậy kỷ niệm cũ của người khách giang hồ lãng tử trước đây trong văn học lãng mạn, những kỷ niệm ngày kháng chiến đi chiến dịch Tây Bắc, tất cả được soi rọi trở lại trong một ánh sáng mới, trong một tâm hồn mới của người nghệ sĩ xã hội chủ nghĩa ngày hôm nay (*Tây Trang*).

Bài *Người lái đò Sông Đà* cũng đi đúng vào cái mạch quen thuộc của Nguyễn Tuân. Vẫn là chuyện những con người giang hồ trên sóng nước ngày xưa nhưng ở đây là ca ngợi cuộc đấu tranh của những người lái đò chiến thắng thác dữ, chinh phục thiên nhiên, ca ngợi công trình trị thuỷ Sông Đà, xây dựng đập thuỷ điện 10 triệu kw / giờ, phục vụ công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội ở Tây Bắc.

Bài này đã bộc lộ hết những mặt mạnh của tài năng Nguyễn Tuân. Một sự hiểu biết về nhiều mặt của lịch sử, văn học, địa lý, địa chất, về những kinh nghiệm chuyên môn của nghề lái đò trên thác dữ ; một sự nghiên cứu tỷ mỷ, chính xác cộng với một bút pháp vừa hiện thực vừa lãng mạn ; một sự vận dụng các nghệ thuật tạo hình (điện ảnh, hội hoạ) trong cách miêu tả người và cảnh sắc thiên nhiên, một ngôn ngữ chọn lọc, sắc sảo mà tinh tế, dân tộc mà hiện đại. Ở đây lối miêu tả gân guốc, tạo hình, khách quan kết hợp nhuần nhị với màu sắc chủ quan của cái tôi trữ tình đằm thắm. Câu văn có lúc xô lên như thác dữ sông Đà, có lúc nhịp nhàng theo phong cách trữ tình của Nguyễn Tuân ngày trước trong *Thèm đi, Thiếu quê hương, Tóc chị Hoài,...* Lâu lâu chúng ta mới được đọc một áng văn hay với một lao động nghệ thuật công phu như vậy. Đây là một đoạn văn đầy tính nghệ thuật khi miêu tả con sông Đà với bảy mươi ba cái thác hiểm nghèo, hung dữ : "Tiếng nước thác nghe

như là oán trách gì rồi lại như là van xin, rồi lại như là khiêu khích, giọng gằn mà chế nhạo. Thế rồi nó rống lên như tiếng một ngàn con trâu mộng đang lồng lộn giữa rừng vầu tre nứa nổ lửa, đang phá tuông rừng lửa, rừng lửa cũng gầm thét với đàn trâu da cháy bùng bùng. Tới cái thác rồi. Ngoặt khúc sông lượn, thấy sóng bọt đã trắng xoá cả một chân giời đá. Đá ở đây từ ngàn năm vẫn mai phục hết trong lòng sông, hình như mỗi lần có chiếc thuyền nào xuất hiện ở quãng âm âm mà quạnh hiu này, mỗi lần có chiếc thuyền nào nhô vào đường ngoặt sông là một số hòn bèn nhổm cả dậy để vồ lấy thuyền...".

Cũng có đoạn văn tả sông Đà trôi nhẹ nhàng với một bút pháp trữ tình thơ mộng, với những câu văn giàu nhạc điệu : "Thuyền tôi trôi trên sông Đà. Cảnh ven sông ở đây lặng tờ. Hình như từ đời Lý, đời Trần, đời Lê, quãng sông này cũng lặng tờ đến thế mà thôi. Thuyền tôi trôi qua một nương ngô nhú lên mấy lá ngô non đầu mùa. Nhưng tịnh không một bóng người. Cỏ gianh đồi núi đang ra những búp non. Một đàn hươu cúi đầu ngốn búp cỏ gianh đẫm sương đêm. Bờ sông hoang dại như một bờ tiền sử. Bờ sông hồn nhiên như một nỗi niềm cổ tích ngày xưa. Chao ôi, thấy thèm được giật mình vì một tiếng còi súp - le của một chuyến xe lửa đầu tiên đường sắt Phú Thọ - Yên Bái - Lai Châu. Con hươu thơ ngộ ngẩng đầu nhung khỏi áng cỏ sương, chăm chăm nhìn tôi lừ lừ trôi trên một mũi đò. Dòng sông quãng này lững lờ như nhớ thương những hòn đá thác xa xôi để lại trên thượng ngàn Tây Bắc. Và con sông như đang lắng nghe những giọng nói êm êm của người xuôi, và con sông đang trôi những con đò đuôi én mình dài cổ điển trên dòng trên..." (*Người lái đò Sông Đà*).

Với *Sông Đà* và *Hà Nội ta đánh Mỹ giỏi*, Nguyễn Tuân đã có sự chuyển biến cơ bản về phương pháp sáng tác và phong cách nghệ thuật. Tuy nhiên, đối với một nhà văn lãng mạn trước đây đã có bản sắc rõ rệt như ông, thì quá trình phủ định cái cũ, chiếm lĩnh phương pháp sáng tác mới, xây dựng một phong cách nghệ thuật mới không thể là chuyện nhẹ nhàng và đơn giản. Cho nên đọc những tuỳ bút của ông, ta dễ dàng nhận thấy một số rơi rớt của con người cũ, của phong cách nghệ thuật cũ ; những rơi rớt đó đang dần dần được khắc phục nhưng cũng không phải

là việc một sớm một chiều. Chính nhà văn cũng nhận thấy là cải tạo thiên nhiên "dễ hơn, chóng hơn sự cải tạo con người ; con người chuyển vận ì ạch, dây dưa hơn sự vật bên ngoài tự nhiên" (*Sông Đà*).

Con người cũ đôi khi hiện về như bóng đêm mù xám của quá khứ, như một niềm hoài cổ bâng khuâng, như một thói quen hay dùng những chữ cũ và hình ảnh cũ mòn sáo. Tất nhiên đối với một nhà văn đã sống qua hai chế độ như ông, không thể không so sánh với cuộc đời cũ để làm nổi bật tính hơn hẳn của cuộc đời mới. Những bài hay nhất của *Sông Đà* cũng là những bài viết về đất cũ Sơn La, Lai Châu, về tên chúa đất Đèo Văn Long, về những đội xoè người Thái, về những cuộc đấu tranh chống cái thiên nhiên dữ ác, hoang dại của Tây Bắc... chứ chưa phải những bài viết về làm đường, về con người mới xã hội chủ nghĩa ở Điện Biên. Viết về Huế nổi lửa Mậu Thân 1968 mà vẫn thấy "cả một Huế xưa cũ hiện về xao xuyến, ám ảnh, thấy rờn rợn (...) những câu thơ trăng Huế của Hàn Mặc Tử. Trong dư vang tiếng súng phong trào Thừa Thiên – Huế mở đầu năm 1968, thấy còn xao xuyến nơi lòng mình nào là đò tuần hò ơ cơn gió phá, nào là mái đẩy trận mưa cồn, súng nổ mở cổng thành và sáu nhịp cầu Tràng Tiền rạng dần lên như ba cặp lông mày trắng thần lãng mạn nào đang soi vào mặt sông mỏi" (*Nhớ Huế*). Hoài cổ ở Nguyễn Tuân đôi khi gợi lên một chút bâng khuâng, một nét buồn lạc lõng đáng lẽ không nên có khi chứng kiến sự chuyển chỗ, sự đổi thay để hoà vào những cái mới hơn và lớn hơn. Đi qua một đoạn đường Điện Biên - Tuần Giáo đã làm xong, trước đây là công trường rộn rịp, giờ "chỉ có rừng xanh một dải và đường trắng cũng một dải. Thấy tênh tênh mà tan quạnh cả đi như người và lầu Liêu Trai sau tiếng gà gáy sáng" !

Phong cách nghệ thuật cũ đôi khi dường như trở về nguyên vẹn và vì thế thành một nét lạc lõng trong phương pháp sáng tác mới. Cái trận *Gió Lào* năm 1947 có khác gì cái gió Vàng Danh hoang dại, thú vật trong *Thiếu quê hương* ngày trước. Vẫn sự bất lực, cô đơn, giãy giụa của con người trước sự uy hiếp của một thiên nhiên hung dữ và nguyên thuỷ : "Khí trời ong ong, khí người ráo kiệt. Chao ôi, còn thứ giống đực giống cái nào dám nghĩ đến nhau khi gió Lào đang về này !... Xưa kia có người

hễ cứ thấy gió Lào thổi về là ôm con mình mà khóc, khóc như con chết, khóc như gào thi với gió độc. Gió từ nẻo lưng đèo ùa về, đưa tiếng khóc đàn bà qua những cồn cát trắng một cách ngao ngán, qua những rú xanh truông cằn, trên đó còn phất phơ cái ú ớ hoang vu từ vạn cổ. Nay ở đấy, gió Lào rên ngâm thêm nữa cái đau thương của chiếm đóng, hãm hiếp, bắn chém...". Những hình ảnh hoang vu man rợ, những cảm giác thê lương chết chóc cứ được nhân lên, cường điệu mãi lên trong bài viết. Mà con người thì không thấy đâu, mặc sức cho thiên nhiên tàn phá, lộng hành... Cái cảm giác mất hút đi trong thiên nhiên lại thấy trong *Chân giời* (1948). Cách nhìn chiến khu không được khoẻ và sáng. Vẫn còn rơi rớt những cảm giác yếu đuối, bé nhỏ trước cái thiên nhiên hoang vắng : "Đã mấy tuần liền, tôi không nhìn thấy chân giời. Một ngày không chân giời là một ngày thèm khát. Thèm khát hơn tội tù ngóng ánh sáng...Tôi vẫn là người tù của thung lũng... Vẫn bé nhỏ trong thiên nhiên, bọn tôi chỉ là ba cái chấm nâu ngày ngày ngoằn ngoèo trong cái lòng chảo thượng du xanh lam" !

Những rơi rớt nặng nề nhất sau này thường xuất phát từ cái Tôi trước Cách mạng, vốn ưa hưởng thụ, nhấm nháp, tỉa tót, có khi nâng lối sống hằng ngày lên thành triết lý, một nghệ thuật, thậm chí một nghi lễ, một tôn giáo cầu kỳ, kiểu cách (*Ngôi mả cũ, Hương cuội, Chén trà trong hương sớm*).

Giờ đây tác phẩm Nguyễn Tuân vẫn thường lưu ý chúng ta đến góc độ thẩm mỹ trong cuộc sống hằng ngày bận rộn, đề nghị một lối sống tốt đẹp, nhã nhặn thanh lịch. Ông phê bình một cách nhẹ nhàng, hóm hỉnh những người xếp hàng chen lẫn nhau ở bến xe hàng và nhà ga bán vé tàu Tết ; ông bình phẩm về vẻ đẹp của đào phai và đào bích, và cho rằng "đào phai ta bao giờ cũng nhẹ nhõm và duyên dáng hơn" ; ông phát hiện ra những khía cạnh thẩm mỹ tinh tế của lối sống Huế, các màu sắc của y phục và món ăn Huế nhưng cũng nhắc khéo là "chỉ có ở Huế đó, thì muối trắng mới đủ mùi đủ màu như vậy, thì sự túng bấn mới được mùi trang trọng tinh tế như vậy thôi". Những gợi ý về thẩm mỹ học đó là rất cần thiết đối với bạn đọc.

Quá trình phủ định cái cũ ở Nguyễn Tuân không tránh khỏi những nét dai dẳng, phức tạp nhưng con đường đi về phía trước thì đã sáng tỏ rạng ngời. Những tác phẩm từ năm 1960 trở lại đây ngày càng khẳng định vị trí của tuỳ bút Nguyễn Tuân trong nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa.

*

* *

"Lòng kiêu căng của ta xui ta chỉ nên chơi có một lối độc tấu" (*Nhà Nguyễn*). Từ trước Cách mạng cho đến bây giờ Nguyễn Tuân cũng chỉ "chơi" có một lối *tuỳ bút* độc đáo ấy mà thôi. Nhân vật chính trong các bài tuỳ bút lãng mạn, suy cho đến cùng, cũng chỉ là cái Tôi tài hoa, tài tử, cái Tôi nghệ sĩ giang hồ. Bây giờ hiện thực khách quan, những con người mới cuộc sống mới đã ùa vào những trang tuỳ bút hiện thực xã hội chủ nghĩa của Nguyễn Tuân.

Ta bắt gặp một bút pháp hiện thực tỉnh táo khi ông tố cáo những tội ác của tên chúa đất "hiếp dâm nghệ thuật" Đèo Văn Long, khi ông miêu tả những cô gái xoè giẫm lên máu tươi của mình mà múa hát "lớp máu đêm sau đóng vẩy lên lớp máu đêm đầu", khi ông nói về "những người giữ lửa trong những đêm tối tăm nhất của địch hậu Quỳnh Nhai". Không những là hiện thực tỉnh táo mà còn hiện thực đến từng chi tiết nhỏ. Đây là đoạn ông tả tên phi công Mỹ, Moócphi Nin Giôn : "Nó khép chặt cánh tay vào nách, theo thói quen của bọn giặc bay quen sống với buồng lái, ít khoa tay vung chân quá rộng... Nó mặc một bộ quần áo kaki Mỹ chính cống, cả quần cả áo không có tý khuy khuyết nào, mà mép quần mép áo mép túi toàn đóng mở bằng răng cưa tia rét mạ kền. Trong bộ quần áo đánh nhau ấy, mồ hôi nó vã ra, như một con bệnh thoát dương" (*Hà Nội ta đánh Mỹ giỏi*).

Những trang ký của Nguyễn Tuân chứng tỏ ông là một nhà văn từng trải, lịch lãm, một cây bút thích la cà, tọc mạch, một con người tỷ mỷ, kỹ tính, đã nghiên cứu cái gì thì tìm hiểu đến từng chi tiết, con số. Tuỳ bút của Nguyễn Tuân có một lượng thông tin khá cao. Tuy nhiên, ông không dừng lại ở tin tức, sự kiện mà muốn hướng tới nhận thức và trí tuệ,

muốn mở rộng thêm trí tưởng tượng và làm phong phú thêm tình cảm, năng khiếu thẩm mỹ của người đọc. Nguyễn Tuân có thuận lợi về thể loại tuỳ bút vì ông không những là người sành sỏi việc đời, có khả năng khám phá tâm lý con người mà còn là một tâm hồn phong phú, một trí tuệ sắc sảo và đặc biệt, một sự hiểu biết sâu sắc nhiều ngành nghệ thuật. Ông đã biết sử dụng mặt mạnh của ngôn ngữ nhiều ngành nghệ thuật để làm giàu có thêm cho ngôn ngữ văn học, nên những trang tuỳ bút của ông có một sức hấp dẫn thẩm mỹ riêng mà nhiều nhà văn khác không có.

Ta biết Nguyễn Tuân đã từng đóng phim ở nước ngoài, đã từng là người phụ trách ánh sáng, đạo diễn, diễn viên kịch nói, đã có lúc tham gia dàn nhạc, chơi cả trống cổ và trong miêu tả cảnh sắc thiên nhiên của đất nước, ông lại có con mắt của nhà hoạ sĩ nữa. Nguyễn Tuân đã viết nhiều bài tiểu luận và phê bình văn học có giá trị, trong đó ông đưa ra những nhận xét tinh tế về phong cách nghệ thuật, đặc biệt đã vận dụng những kiến thức về hội hoạ để phân tích cách miêu tả và xây dựng nhân vật của từng nhà văn (*Đốtxtôiépxki* (1821 - 1881) ; *Giới thiệu tuyển tập "Truyện ngắn Thạch Lam"* ; *Trước đèn đọc đoản thiên của Ngô Tất Tố*,...). Ông đã nhiều lần phân tích những bức tranh *Chiến tranh và hoà bình* (Guerniça) của Picátxô (trong *Hà Nội ta diệt B.52* và *Chiến tranh và hoà bình*)[1] và đã có lần so sánh nghệ thuật Đốtxtôiépxki với nghệ thuật của Léonard de Vinci và Rembrandt. Các nhân vật của Đốtxtôiépxki là những con người quá khổ của cỡ loài người. Họ ầm ầm đi tới, bước lên những đỉnh cao hoặc sa xuống vực thẳm. Thế giới của họ là thế giới của những lòng dục không bờ bến. "Những tranh biếm hoạ của Léonard de Vinci cho ta thấy tất cả những gì là dị thường trong một thân hình con người, nó khác với thân thể bình thường hằng ngày. Cũng cái kiểu Léonard de Vinci đó, Đốtxtôiépxki tóm con người đúng vào cái phút nó cuồng nhiệt nhất,... đúng vào cái giây phút con người muốn vượt qua giới hạn những khả năng của con người".

---

(1) Bài viết về L. Tônxtôi, đề ngày 24 - 8 - 1978, tài liệu chưa in.

Tuy xa cách nhau về không gian và thời gian, nhưng Đốtxtôiépxki và Rembrandt đã cùng sử dụng chung một phương pháp về hiệu lực sáng tạo của sự tương phản ánh sáng và bóng tối. Trong "những hình thù "đê hạ" nhất của cuộc sống", hai người vẫn tìm được những chất đẹp, chất quý của phẩm chất Con người. Lúc vẽ các vị thánh, Rembrandt đã tìm nguyên mẫu ngay ở nhân dân lao động các bến tàu. Còn dưới nhãn quan của Đốtxtôiépxki thì những người nông dân Nga, "những con người hạ đẳng của thời áp bức ấy" đã thành "những vị thánh sống hành một cái đạo sống" (*Đốtxtôiépxki* (1821 - 1881). Vốn hiểu biết về hội hoạ, óc tưởng tượng phong phú và sự nhạy cảm của các giác quan đã giúp cho ngôn ngữ và bút pháp miêu tả của Nguyễn Tuân có một khả năng đặc biệt trong việc tạo hình, tạo cảnh, tạo không khí. Chúng ta có thể dẫn ra những trang đặc sắc tả cảnh thiên nhiên của Lai Châu, từ thân đèo Khau Ma Hồng "nhìn xuống lũng choé vàng mây trắng giống như những cánh hoa thêu nổi trên tấm lụa lúa chín" ; những trang tả trận đánh dữ dội giữa con thuyền đuôi én, do những người lái đò dũng cảm, tài trí chỉ huy với hàng mấy chục cái thác dữ trên sông Đà mà ở đây cả một chân trời đá đã dàn thạch trận trên sông, chực sẵn để vồ lấy chiếc thuyền đơn độc và liều lĩnh (*Sông Đà*) ; những trang tả đêm thanh vắng, gió ngàn lùa về cả tiếng sủa trăng của bầy sói và cái không khí "rùng mình, rờn rợn khi nhìn vào mảnh tối chen với ánh trăng suông" tại nhà thờ ép xác Phước Sơn ven sông tuyến Hiền Lương (*Kể chuyện vĩ tuyến mười bảy*). Nhiều nhà nghiên cứu đã nói đến một thứ ma lực của nghệ thuật ngôn từ Nguyễn Tuân. Văn xuôi của ông giàu hình tượng, giàu nhạc điệu và chất thơ. Ông có cả một kỹ xảo sử dụng các đặc trưng ngữ âm ngôn ngữ Việt Nam, tạo nên một nhịp điệu riêng cho câu văn xuôi hiện đại. Không phải tự nhiên mà có được những thành tựu đó. Chúng ta biết Nguyễn Tuân là một người say mê âm nhạc. "Tôi vốn là một người hay la cà đắm đuối với tất cả những cái gì là đàn sáo ca hát. Hát bộ, hát chèo, hát gõ, ca Huế, ca cải lương Nam Kỳ. Tôi đã đem một phần đời văn sĩ của tôi mà đặt vốn vào đàn hát" (*Chùa Đàn*). Cứ đọc những đoạn Nguyễn Tuân tả "tiếng hát mọc cánh, thăm thẳm trong trắng tinh khiết quá pha lê gọt" của cô Tơ, díu dan với tiếng phách trúc "dồn như tiếng chim

kêu thương trên dặm cát nổi bão lốc", hoà với tiếng trống chầu sát phạt, lợi hại của Lãnh út (*Chùa Đàn*), ta đủ thấy Nguyễn Tuân là người sành thưởng thức và sử dụng nghệ thuật âm thanh đến mức độ nào ! Chúng ta cũng biết Nguyễn Tuân đã từng là diễn viên kịch nói. Ông chiếm được cảm tình của khán giả chính là vì đã "tin tưởng vào khả năng diễn tả của tiếng nói mẹ đẻ, cố gắng tìm cách nói lên cái tiếng nói ấy cho đúng, cho chắc, cho từng chữ, từng câu độc thoại, đối thoại trở nên có tình cảm và tâm hồn". Và sau này đi vào con đường viết văn xuôi, ông càng cố gắng khám phá ra "cái linh diệu" đáng quý, đáng yêu của tiếng Việt, "ngày càng chuốt thêm văn tự, ngày càng làm óng tốt dẻo bền hơn lên nữa cái tiếng nói Việt Nam cổ truyền của mình"(1).

Trong tuỳ bút của Nguyễn Tuân, chúng ta còn có thể thấy rõ ảnh hưởng qua lại giữa văn xuôi và điện ảnh. Nhiều thủ pháp điện ảnh đã được sử dụng trong *Chiếc lư đồng mắt cua*, *Thiếu quê hương* và sau này trong *Sông Đà*, *Hà Nội ta đánh Mỹ giỏi*. Bút ký đánh Mỹ của Nguyễn Tuân có lúc như một ống kính điện ảnh quay từ xa toàn cảnh "những thằng tù dây của dây tù Hoa Kỳ đã từ phía bờ sông tiến vào ngã bảy hoa thị". Rồi khi bọn giặc lái đã đi ở giữa lòng đường phố thì ống kính ghi lại rất nhanh "một sêri đặc tả", từ những góc độ khác nhau như "trông nghiêng trông chếch ba phần tư góc" để giúp người đọc thấy rõ một bộ mặt toàn diện những "nét ngu Mỹ và ác Mỹ" (*Hà Nội giải tù Mỹ qua phố Hà Nội*). Bằng biện pháp liên tưởng, tuỳ bút, Nguyễn Tuân đã mở ra những chân trời xa lạ, lắp ghép (montage) nhiều sự kiện, con người xa cách nhau trong không gian và thời gian. Chạm đến một địa phương nào, một sự kiện nào là y như cháy bùng lên những kỷ niệm sâu lắng, mở ra những vòng tròn liên tưởng về lịch sử và địa lý, quân sự và kinh tế, không gian và thời gian, tạo thành một dòng nội tâm trôi chảy không ngừng. Nguyễn Tuân vốn sinh ra ở Hàng Bạc, Hà Nội. Không phải người Hà Nội thì không thể hiểu sâu sắc đến thế những phố phường, ngõ ngách, hàng cây Hà Nội, Hà Nội truyền thống và Hà Nội hôm nay, Hà Nội sử ký và địa lý. Nguyễn Tuân có thể liên hệ một cách thoải mái

(1) *Tán về Ngôn và Ngữ*, *Tác phẩm mới*, số 18, năm 1972.

từ cái chú bé của trung đoàn Thủ đô một mình dám đánh đuổi Tây mũ đỏ đến Hoài Văn Hầu Trần Quốc Toản, cách đây bảy thế kỷ, cùng các em thiếu nhi 61 phường ngoại thành, 13 trại nội thành Hà Nội dựng cờ đỏ tập trận ở cánh đồng Giảng Võ, ở bãi Đồng Cổ, ở Núi Voi (nay là Nhà máy bia) ; từ chàng trai Lý Thường Kiệt, quê ở gần vườn Bách Thảo, đêm đọc sách rất khuya ở phía tây thành Thăng Long và ngày ngày luyện quân cho đến những cô gái đảm lái máy cày, lái tàu thuỷ sông Hồng, những chàng xạ thủ trung liên, đại liên bắn máy bay Mỹ ngày nay của Hà Nội xã hội chủ nghĩa,... Hiện tại và quá khứ cứ đan lẫn vào nhau như kiểu lắp ghép của điện ảnh. Cái thời gian tâm lý của văn xuôi hiện đại thường là một sự đan chéo như thế, nó không phải là cái thời gian chảy xuôi một dòng như trong văn xuôi truyền thống. Trong tuỳ bút Nguyễn Tuân, một bến Tà Bú, một đất Quỳnh Nhai, một cây tre, một mùa xuân,... đều được coi như một bến sông, một hải cảng cố định, từ đó dòng liên tưởng phóng túng mặc sức đi về, phiêu lưu đến những miền quê hương xa lạ, lạc xa về những đêm mờ xa xôi của lịch sử... Nhưng con thuyền liên tưởng đi xa mà thỉnh thoảng vẫn nhớ về bến cũ như một nơi hội tụ của mọi nguồn ánh sáng trong không gian và thời gian..

Phong cách tuỳ bút của Nguyễn Tuân vừa kế thừa truyền thống của những loại *Vũ trung tuỳ bút*, vừa tiếp thu những thành tựu của các khuynh hướng và loại hình văn học, nghệ thuật khác.

Chính đặc điểm đó đã làm cho tuỳ bút Nguyễn Tuân mang *tính hiện đại*. Trong thế kỷ XX không có một loại hình văn học nghệ thuật nào có thể thu mình lại trong một cấu trúc khép kín. Nhờ tổng hợp vào bản thân mình những thành tựu của các loại hình văn học khác mà tiểu thuyết từ một con ngan xấu xí đã hoá thành con thiên nga trong thế kỷ XIX. Điện ảnh mới xuất hiện đầu thế kỷ XX nhưng điện ảnh đã thu hút những thành tựu của văn học, sân khấu, hội hoạ, âm nhạc, kiến trúc và cả những thành tựu của khoa học tự nhiên (quang học, v.v.), thậm chí có người đã lo sợ điện ảnh sẽ giết chết tiểu thuyết !

Phong cách *tuỳ bút hiện đại* của Nguyễn Tuân đã phát triển theo quy luật chung của thế kỷ XX và thực sự đã góp phần làm cho ngôn ngữ của văn xuôi Việt Nam hiện đại giàu có hơn, tinh tế và linh hoạt hơn.

Nguyễn Tuân đã có trên bốn mươi năm viết văn, làm báo, hoạt động nghệ thuật và đã cho in ra trên dưới hai chục tác phẩm. Từ sau Cách mạng tháng Tám, nhà văn lãng mạn chủ nghĩa đó đã thực sự chuyển mình và dần dần trở thành một phong cách tuỳ bút độc đáo của nền văn xuôi hiện đại xã hội chủ nghĩa. Giờ đây trong tác phẩm Nguyễn Tuân ta đã thấy sự kết hợp ngày càng nhuần nhị giữa người nghệ sĩ và người công dân, giữa nhà văn và chiến sĩ, do đó tuỳ bút của ông ngày càng góp phần xứng đáng vào việc nâng cao nhận thức, trí tuệ, tình cảm và năng khiếu thẩm mỹ của con người mới Việt Nam xã hội chủ nghĩa.

(In trong *Nhà văn Việt Nam* (1945 - 1975),
NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, H., 1983)

TÔ HOÀI VỚI *MIỀN TÂY*

Người nghệ sĩ đi vào quần chúng với tất cả tấm lòng thiết tha, trìu mến. Từ hơn mười lăm năm nay, trái tim Tô Hoài đã đập cùng một nhịp với những yêu thương, căm giận, vui buồn của đồng bào miền Tây. *Miền Tây* mang sức nặng của cả một tấm lòng yêu mến thuỷ chung đối với các dân tộc anh em ở vùng cao.

Miền Tây đã làm hiện lên trước mắt ta hai cảnh đời trái ngược. Cảnh đời cũ của Phiềng Sa với những dốc dài hun hút, mù mịt của châu Yên trước kia "ruồi vàng, bọ chó, gió châu Yên", ù ù thổi xám ngày xám đêm. Và người dân suốt ngày bị ám ảnh bởi tiếng chân ngựa của lính dõng, quan bang, thống lý, của những đoàn thồ ngựa tải súng và dầu lửa lên các đồn ải đế quốc trên biên giới. Ai đếm được xác chết của những người phu đuổi ngựa trên các con đường hiểm hóc lên vùng cao ? Cuốn tiểu thuyết cũng dựng lên cảnh xót xa của phiên chợ Phiềng Sa ngày trước, người đổi muối đông nghìn nghịt, chen chúc nhau, chồng đống lên nhau như đá đè, tiếng chửi rủa, kêu khóc vang cả một góc núi. Chẳng mấy hôm không có người chen mua muối bị chết bẹp,...

Đối lập với bức tranh mù xám, tối thẳm của những năm dài đau khổ cũ là bức tranh của Phiềng Sa sau ngày giải phóng với những nét rực rỡ, tươi sáng. Tiểu thuyết *Miền Tây* là một bản trường ca hát lên niềm vui và lòng tự hào của nhân dân Tây Bắc trong những năm đầu xây dựng chủ nghĩa xã hội. Châu Yên bây giờ đông vui, rộn rã tiếng máy thuỷ điện, tiếng máy cày nông trường, tiếng còi ô tô chở khách bóp inh ỏi. Phiềng Sa đã có chính quyền cách mạng, có chi bộ Đảng, có tổ du kích, tổ đổi công, trường phổ thông ba cấp, trạm y tế, bách hoá tổng hợp mấy trăm mặt hàng. Những ngày phiên chợ giáp Tết là những ngày hội tưng bừng của các dân tộc miền núi. Sự thật kỳ diệu nhất của Phiềng Sa

sau ngày giải phóng là sự thay đổi của những con người, những người nô lệ bây giờ đứng lên làm chủ đất nước. Gia đình bà Giàng Súa trước kia sống như những người tù "chui rúc lấp mặt xuống chân rừng", bây giờ được giải phóng. Thào Khay đã trở thành y sĩ, thành người cán bộ của Đảng, có chân trong châu uỷ Châu Yên. Còn những người như Vừ Súa Toả, suốt ba đời đi đúc lưỡi cày cho thống lý, bây giờ đã trở thành chủ tịch xã. Và cái em bé côi cút sống sót trong trận càn năm xưa, được bộ đội nuôi nấng, thì nay đã trở thành kỹ sư, hiện thân cho cái tương lai rực rỡ của dân tộc Xá. Không thể nào nói hết được những biến đổi kỳ diệu mà cách mạng và chủ nghĩa xã hội đã mang đến cho những vùng cao hẻo lánh này.

Miền Tây đã đặt ra một số vấn đề của các vùng cao trong những năm đầu xây dựng chủ nghĩa xã hội và củng cố chính quyền cách mạng. Trong kháng chiến, các cán bộ Tây Bắc chỉ làm những công tác chính trị hoặc võ trang tuyên truyền, tổ chức chống càn, quấy phá đồn bốt. Bây giờ công việc xã hội đặt ra trước mắt họ những nhiệm vụ hết sức mới mẻ, nặng nề và phức tạp. Nghĩa trước kia là cán bộ ở khu du kích Phiềng Sa thì nay phải làm công tác chính trị bằng thước vải, viên thuốc sốt, chai dầu, hạt muối và chăm lo đến mỗi suy nghĩ, băn khoăn trong đời sống hằng ngày của người dân vùng cao. Còn Thào Khay, người bộ đội đã tham gia chiến dịch Tây Bắc và Điện Biên Phủ thì bây giờ là chiến sĩ phòng bệnh và chữa bệnh. Anh phải động viên quần chúng mở những trận tấn công gay go, lâu dài, gian khổ vào bệnh tật và mọi tối tăm lạc hậu hàng bao đời nay trên những miền núi hẻo lánh. Tô Hoài muốn đặt ra một vấn đề cho những người công tác ở miền núi : trong việc xây dựng chủ nghĩa xã hội, người cán bộ chính trị muốn làm tốt công tác của mình không thể chỉ hô hào lý thuyết mà nên gắn liền với một nghề nghiệp nhất định, cũng như những người cán bộ chuyên môn về y tế, giáo dục, thương nghiệp đồng thời cũng phải là cán bộ chính trị, biết vận động và tổ chức quần chúng.

Cuốn tiểu thuyết cũng dành những trang đẹp nhất để ca ngợi những cán bộ miền xuôi, trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp gian khổ cũng như sau khi hoà bình lập lại, đã lặn lội vào núi rừng Tây Bắc,

mang ánh sáng của Đảng lên vùng cao. Họ đã thực hiện lý tưởng của người đảng viên, đoàn viên thanh niên, nhận nhiệm vụ lên công tác miền núi, lấy "Tây Bắc làm quê hương thứ hai" của mình. Trong công tác, đôi khi họ cũng có những tư tưởng cầu an, ngại gian khổ, có những "cái nhìn cũ, định kiến, gia trưởng" đối với cán bộ trẻ của các dân tộc, có những băn khoăn về tình cảm gia đình, vợ con,... nhưng lý tưởng tốt đẹp của Đảng, lòng yêu mến nhân dân Tây Bắc đã giúp họ tự mình vượt lên, sẵn sàng hy sinh tất cả cho sự nghiệp cao cả của cách mạng.

Miền Tây cũng nhắc nhở những cán bộ – nhất là cán bộ công tác miền núi – trong thời kỳ xây dựng chủ nghĩa xã hội, cần giữ mối quan hệ tốt đẹp, gần gũi với quần chúng trong những ngày kháng chiến gian khổ, và đặc biệt, cần phải tăng cường cảnh giác, không được lơ là trước những hoạt động phá hoại của bọn thù địch trong giai đoạn mới.

Trên đây là những vấn đề được nêu lên trong cuốn tiểu thuyết. Tuy nhiên, những vấn đề đó mới được tác giả phân tích như những sự kiện, chưa nâng lên phần khái quát có ý nghĩa về triết học và đạo đức của con người. Làm thế nào để sau khi những sự việc trước mắt đã lùi vào quá khứ thì những vấn đề đặt ra vẫn còn có thể làm xao động mãi mãi tâm hồn người đọc. Một mặt khác, những vấn đề nói trên dường như diễn ra ở xung quanh nhân vật, nó chưa thực sự biến thành những vấn đề của vận mệnh nhân vật.

*

* *

Phản ánh cuộc sống, Tô Hoài đã cố gắng làm nổi bật lên những mâu thuẫn căng thẳng, những vấn đề gay go phức tạp. Nhưng cái hiện thực trong tác phẩm của ông bao giờ cũng đượm chất trữ tình và chất thơ. Trước Cách mạng, có những cuốn tiểu thuyết hiện thực phê phán đã dựng lên cả một cuộc đấu tranh giai cấp căng thẳng, khốc liệt. Nhưng trong một số tác phẩm lại vắng bóng hẳn những mối tình đẹp đẽ của con người trong lao động, những mối tình đối với thiên nhiên đất nước. Tô Hoài đã biết kết hợp trong tác phẩm của mình những mặt chính yếu và thứ yếu đó, những mặt tưởng chừng như rất khác nhau, thậm chí đối lập

với nhau, nhưng bao giờ cũng quyện lẫn với nhau trong cuộc sống thực. Nhà văn đã làm cho chúng ta yêu mến thiết tha những dân tộc anh em ở Tây Bắc thật thà, trung dũng, suốt đời gắn bó với cách mạng, với chế độ. Nhưng đồng thời, cuốn tiểu thuyết cũng để lại ấn tượng khá sâu sắc về những con người giàu tình cảm, rất yêu đời, về những cảnh núi rừng trùng điệp đẹp đẽ của Tây Bắc. Tô Hoài đặc biệt thành công khi ghi lại những hình ảnh thiên nhiên bao la, tươi đẹp của đất nước.

Trong tác phẩm, có lúc cái thiên nhiên đó hằn lên những nét dữ dội và hùng vĩ : đàn ngựa kéo dài qua những vùng cỏ tranh cứ xoay tròn trên lưng trời, những quãng kẹt núi dựng, tiếng gió gào quẩn trên đầu sóng cỏ tranh, chốc lại xô lên lấp cả người cả ngựa. Bóng tối trĩu nặng từng quãng nhanh và dữ dội ; gió chồm lên rồi chết đứng từng đợt ngay giữa các triền núi, những dòng suối chảy ra lưng trời, chảy ngang người ngang ngựa... Nghe phảng phất đâu đây cái hơi *Thục đạo nan* trong thơ Đường. Nhưng cũng có lúc núi rừng Tây Bắc hiện ra lung linh, thơ mộng. Đó là những đêm trăng ở vùng núi cao Phiềng Sa "những đêm đầu mùa hè mây dày từng mớ, từng lớp vàng đẫm ánh trăng ủ trên những cánh rừng tít tắp chân mây, những thung lũng làng mạc xa lạ...". Thiên nhiên Tây Bắc đã in bóng vào tâm hồn người dân Tây Bắc. Dù vật lộn gian lao với suối lũ, với dốc đá dựng đứng, với rừng đại ngàn, người dân Tây Bắc bao giờ cũng hát lên niềm tin yêu đời và lạc quan.

Đặc điểm của phong cách Tô Hoài là bao giờ cũng cố gắng gắn liền chất hiện thực với màu sắc lãng mạn, trữ tình thơ mộng trong tác phẩm của mình. Nhưng tất nhiên không phải ở bất cứ tác phẩm nào, Tô Hoài cũng có được sự kết hợp chặt chẽ giữa những chất liệu thẩm mỹ đó. Có lúc màn sương thơ mộng đã làm mờ đi những nét gân guốc, góc cạnh của hiện thực. Ngay trong cuốn tiểu thuyết này, sự kết hợp hai mặt đó có lúc cũng chưa được chặt chẽ.

Tô Hoài đã làm nổi bật lên sự tương phản giữa hai cảnh đời trước và sau Cách mạng. Tuy nhiên, tác giả mới nêu lên được những biến đổi về kinh tế và cương vị xã hội chứ chưa đi thật sâu vào những biến đổi bên trong tâm hồn mỗi con người. Những vấn đề của chủ nghĩa xã hội tất nhiên không cần thiết phải liệt kê ra đầy đủ trong tác phẩm, nhưng cần

được biểu hiện một cách thật quán xuyến, thông qua những quan hệ gần gũi nhất giữa người với người (quan hệ cha con, anh em, vợ chồng,...) và đặc biệt thông qua sự biến đổi và phát triển tâm lý, tư tưởng của mỗi con người.

Miền Tây là một cuốn tiểu thuyết vừa giàu chất ký sự, vừa giàu chất thơ. Tô Hoài đã nghiên cứu và quan sát thực tế rất công phu qua nhiều năm, và điều đó làm nên sự chính xác, sinh động của những chi tiết và sự kiện trong tác phẩm. Người đọc thấy Tô Hoài đã miêu tả rất thành công hai phiên chợ Phiềng Sa trước và sau Cách mạng. Đạt được thành tựu ấy là vì tác giả đã quan sát khá tỷ mỷ những cảnh sinh hoạt, những phong tục tập quán và y phục của các dân tộc ở các chợ Tả Sìn Thàng, Tam Đường, Tuần Giáo, Phó Bảng (Đồng Văn), Lũng Phìn (Mèo Vạc),... Ngay việc miêu tả những đồ dùng trong nhà một người Xá, những mặt hàng của một mậu dịch bách hoá ở vùng cao, thị hiếu của thanh niên các dân tộc, việc làm cày, cuốc, dao của người Mông, người Dao,... tác giả cũng bắt nguồn từ những tài liệu rất thực, rất chính xác. Chất ký sự nổi bật lên rất rõ ở một số đoạn, một số chương của tác phẩm. Rõ ràng nhờ vốn sống lâu năm và có tài quan sát tinh tế nên trong tác phẩm, Tô Hoài đã dựng được nhiều cảnh sinh động, hiện ra lồ lộ như trên màn ảnh.

Trong việc miêu tả, Tô Hoài nắm bắt rất nhạy bén những nét cô đọng, những chi tiết điển hình. Cho nên có khi chỉ vài nét chấm phá mà dựng lên được cả một bức tranh. Cảnh của Tô Hoài thường có màu sắc tươi sáng. Đặc biệt tác giả hay dừng lại ở những chi tiết ngộ nghĩnh, đằng sau những chi tiết đó thấp thoáng một nụ cười hóm hỉnh, thông minh, nghịch ngợm.

*

* *

Không phải bất cứ nhà văn nào cũng có thể dễ dàng tạo ra được sức mạnh của những chi tiết cụ thể về đời sống. Nhưng vấn đề của tiểu thuyết không chỉ là vấn đề dựng cảnh hay quan sát mà một trong những vấn đề quan trọng bậc nhất là vấn đề tính cách. Có thể nói lịch sử

của những tiểu thuyết cận đại và hiện đại thành công là lịch sử của những tính cách. Nếu không xây dựng được những tính cách điển hình và hoàn cảnh điển hình thì tiểu thuyết khó mà đứng vững được. Trong *Miền Tây*, Tô Hoài đã dựng được một số nhân vật có những nét điển hình nhất định (bà Giàng Súa, Thào Nhìa, Nghĩa). Trong những nhân vật đó, bà Giàng Súa ít nhiều đã có tính cách riêng, đời sống riêng. Bà là một người mẹ nhẫn nhục, mê tín, đã chịu nhiều oan khuất, đắng cay trong xã hội cũ. Vì thế tuy được hưởng những hạnh phúc mới do cách mạng đem lại, bà vẫn có những phút ngậm ngùi, bâng khuâng, thương xót cuộc đời quá khứ nặng như núi trước kia.

Tô Hoài đã đi sâu vào những tình cảm, những lo lắng suy nghĩ khá phức tạp của nhân vật này. Bà Giàng Súa đã hiện lên khá sinh động lúc ngồi trong rừng sâu lắng nghe những tiếng động xa xôi ngoài núi tranh hoặc những khi kể cho My nghe chuyện chợ khách Sin và "những thứ mong ước thiết tha thời con gái mà bà chưa bao giờ biết", hoặc những đêm nằm mơ thấy Thào Nhìa cười to nhăn cả vết sẹo trán, tỉnh dậy lại càng thấy thương đứa con xa và đặc biệt là lúc gặp lại tên biệt kích Thào Nhìa với một tâm trạng xót xa, bối rối,... Tuy nhiên, nhân vật bà Giàng Súa cần được xây dựng công phu hơn nữa, nhất là cần phải đi sâu vào tâm trạng bà mẹ đau khổ này khi biết con mình là một tên biệt kích đang chống phá cách mạng.

Nhân vật Thào Nhìa là nhân vật có một tâm trạng phức tạp nhưng chưa được khai thác đầy đủ. Ở một đôi chỗ, thái độ của tác giả đối với nhân vật này chưa thật dứt khoát. Tô Hoài đã nêu lên cái mâu thuẫn giằng co bên trong con người hắn : một bên là "dòng suối hiền hoà" (lòng yêu mẹ, nhớ quê hương), một bên là "cơn lũ hung hăng" (tính chất biệt kích) đang muốn cuốn đi tất cả. Nhưng nét nào là nét chủ yếu trong con người hắn ? Mười lăm năm lưu lạc làm phu đuổi ngựa, làm kẻ cướp, phu đồn điền cao su, phu quay máy kem, học trò trường Thần học và làm biệt kích – mười lăm năm trời ấy đã biến đổi con người của hắn như thế nào ? Người ta chưa rõ bản chất của hắn ra sao nên chưa lý giải được việc hắn đầu hàng ngay từ phút đầu nhảy dù xuống, cũng như chưa cắt nghĩa được những hành động sau này của hắn. Ngay cả cái việc hắn tự tử

cũng chưa được trình bày một cách thuyết phục. Một số nhân vật khác trong *Miền Tây* cũng chưa được khai thác sâu, chưa được tác giả đi sâu vào đời sống nội tâm và làm nổi lên cá tính sinh động của nó. Người đọc không những cần biết nhân vật làm những gì mà còn cần biết chúng đã nói năng, suy nghĩ như thế nào ? Cũng cần nói thêm là Tô Hoài biểu hiện những nhân vật có hai cảnh đời thành công hơn là những nhân vật thanh niên cách mạng. Đặc biệt Tô Hoài đã cố gắng tạo cho các nhân vật của mình có một ngôn ngữ riêng, những ngôn ngữ phản ánh tính cách. Tác giả đã tìm tòi, sáng tạo và sử dụng một thứ ngôn ngữ có thể diễn tả được tâm hồn và nếp suy nghĩ của đồng bào miền núi hơn là chạy theo bắt chước, nhại lại tiếng nói địa phương. Tô Hoài rất chú ý học tập lời ăn tiếng nói của quần chúng đặc biệt là ngôn ngữ của ca dao và các truyện cổ dân gian Việt Nam. Trong tiểu thuyết *Miền Tây*, ta bắt gặp một thứ ngôn ngữ trong sáng, giàu hình tượng của quần chúng được nâng lên một trình độ nghệ thuật mới.

Tô Hoài đã đi sâu vào miêu tả những địa điểm, môi trường hoạt động của tính cách (phiên chợ, mậu dịch, trạm xá, nương rẫy,...). Nhưng nhà văn đã tập trung quá nhiều vào những chi tiết bên ngoài có tính chất phong tục, dân tộc học mà chưa chú ý đầy đủ đến việc thông qua sự miêu tả môi trường để làm nổi bật lên những đặc điểm bản chất của tính cách. Tất nhiên hoàn cảnh môi trường có thể có một vị trí độc lập trong tác phẩm nhằm phản ánh một sự kiện lịch sử nhất định. Nhưng suy cho đến cùng thì hoàn cảnh môi trường tuy lý giải tính cách, quy định nó nhưng đồng thời cũng phản ánh tính cách, in bóng những nét bản chất của nó. Không phải ngẫu nhiên mà trong *Tội ác và trừng phạt* của Đốtxtôiépxki có nhiều bóng tối và cầu thang, cũng không phải ngẫu nhiên mà những cảnh khách sạn, thành phố, ấp trại trong *Những linh hồn chết* của Gôgôn lại mang tính chất ngưng đọng, trì trệ, chết cứng. Ở nước ta, Nguyễn Du, Ngô Tất Tố, Nam Cao,... cũng đã thông qua việc miêu tả môi trường để làm nổi bật lên những nét đặc trưng của tính cách.

Mặt khác, hoàn cảnh điển hình trong tác phẩm không phải chỉ là địa điểm và môi trường. Hoàn cảnh điển hình chủ yếu phải được biểu hiện

thông qua những tính cách, thông qua sự đan chéo lẫn nhau giữa các tính cách. Trong cuốn tiểu thuyết của Tô Hoài, những tính cách chưa thật quyện lẫn nhau, liên kết với nhau, xung đột nhau, vì thế người ta có cảm tưởng cốt truyện hãy còn tản mạn, chưa tập trung, chưa lôi cuốn được người đọc từ đầu đến cuối. Phần đau khổ trước Cách mạng và cuộc đời hạnh phúc trong chủ nghĩa xã hội chưa gắn bó với nhau một cách hữu cơ. Trong *Miền Tây* có những chương dường như đứng độc lập theo kiểu những truyện ngắn đứng bên cạnh nhau. Đặc biệt chương một là chương thành công nhất trong cuốn tiểu thuyết. Nhưng tiếc rằng những chương sau chưa được tác giả xây dựng một cách công phu như vậy. Có những chương dài và những chương quá ngắn, thậm chí có những chương toàn có tính chất bắc cầu, ngọn đèn pha của tác phẩm không tập trung vào soi sáng một tính cách nào cả.

*

* *

Với một tấm lòng thiết tha yêu mến, cảm phục nhân dân Tây Bắc, Tô Hoài đã giúp ích rất nhiều cho bạn đọc, đặc biệt là thế hệ thanh niên xung phong lên công tác miền núi, hiểu biết yêu mến con người, đất nước Tây Bắc và thấy rõ hơn trách nhiệm của mình đối với việc xây dựng chủ nghĩa xã hội của các dân tộc anh em vùng cao. *Miền Tây* là một cố gắng mới của Tô Hoài trong việc biểu hiện một cách toàn diện và quy mô hơn những chủ đề ở miền núi. Nếu như tác giả đi sâu hơn vào việc tìm hiểu tâm tư con người, vào việc xây dựng những tính cách sinh động và có sức mạnh khái quát cao, thì chắc chắn cuốn tiểu thuyết sẽ để lại những ấn tượng sâu sắc hơn nữa trong lòng người đọc.

(Báo *Văn nghệ*, số 268,
ngày 25 - 8 - 1968. Sửa chữa lại năm 1983)

TIỂU THUYẾT *VỠ BỜ* CỦA NGUYỄN ĐÌNH THI

Tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi (hai tập, dày hơn một nghìn trang) là một trong những tác phẩm có quy mô tương đối lớn của nền văn xuôi Việt Nam hiện đại. Từ những bản thảo đầu tiên (1948 - 1953) viết về nạn đói, con sông Lương và gia đình Nghị Khanh cho đến lúc cuốn tiểu thuyết ra đời trọn bộ là cả một thời gian đằng đẵng trên dưới hai mươi năm. Hai mươi năm ấp ủ, canh cánh trong lòng, lúc buông xuống trang giấy dòng chữ cuối cùng, chắc tác giả cũng đã cảm thấy xao xuyến, bâng khuâng như vừa có cuộc chia ly với những Khắc, Tư, Toàn, Quyên, An, Phượng,... những người đã chia sẻ vui buồn với ông trong chừng ấy năm trời. Tuy phải làm nhiều công việc khác nhau và thời gian thường bị phân tán ra nhiều nẻo hướng, nhưng có thể nói tác giả *Vỡ bờ* đã dồn vào đây khá nhiều công sức và tâm huyết.

Tiểu thuyết *Vỡ bờ* là tấm lòng yêu thương tha thiết của Nguyễn Đình Thi đối với vận mệnh và lịch sử đất nước, là những suy nghĩ ấp ủ, sâu lắng của nhà văn về những đặc điểm tâm hồn và tính cách con người Việt Nam. Ông đã dành những trang tâm huyết nhất nói về trí tuệ Việt Nam, tâm hồn Việt Nam và đặc biệt những trang rất giàu chất trữ tình và chất thơ nói về thiên nhiên, đất nước Việt Nam. Cám ơn tác giả *Vỡ bờ* đã làm cho chúng ta thêm yêu quê hương, đất nước, một đất nước diễm lệ bốn mùa tươi xanh và tràn ngập ánh sáng nhưng trên mình mang đầy thương tích của chiến tranh, của đói khổ và cùm kẹp, tù đày, sưu cao thuế nặng ; yêu thêm dân tộc chúng ta, một dân tộc kiên cường, bất khuất trong lịch sử đang đứng dậy giũ hết xiềng gông nô lệ, viết nên những trang sử mới chói loà cả vùng Đông Nam châu Á.

Phần lớn các tiểu thuyết của Nguyễn Đình Thi viết về đề tài chiến tranh và cách mạng. Cảm hứng chủ đạo của tác giả là cảm hứng về dân tộc

và Tổ quốc. *Vỡ bờ* cũng vậy. Bộ tiểu thuyết nêu lên hàng loạt vấn đề, kể cả những vấn đề như số phận của tình yêu và sự sáng tạo nghệ thuật trong xã hội cũ, vai trò của những người mẹ, người vợ trong gia đình và trong toàn bộ đời sống xã hội Việt Nam, v.v. nhưng chủ đề lớn nhất ở đây vẫn là về chiến tranh và cách mạng trên đất nước ta, của dân tộc ta. Tập I miêu tả một xã hội thực dân nửa phong kiến đang bị xô đẩy vào chiến tranh đế quốc, các mâu thuẫn dân tộc và mâu thuẫn giai cấp ngày càng bộc lộ căng thẳng, gay gắt. Trong tập II, khủng hoảng lên tới tột độ, một số người không tìm thấy lối thoát, rơi vào tình trạng bi kịch, nhưng khắp nơi, quần chúng cách mạng dưới sự lãnh đạo của Đảng đã nổi dậy như nước vỡ bờ, cuốn phăng đi mọi rác rưởi của xã hội cũ. Đảng Cộng sản Đông Dương đã biến chiến tranh đế quốc thành chiến tranh du kích và khởi nghĩa vũ trang của quần chúng cách mạng. Toàn thể nhân dân, tất cả những người yêu nước, từ thợ thuyền, dân cày, học sinh, sinh viên, trí thức, văn nghệ sĩ cho đến cả những tầng lớp trên ở khắp thành phố và nông thôn..., bằng những con đường khác nhau đều lần lượt đi vào dòng thác lớn của cuộc đấu tranh dân tộc dẫn đến cao trào Tổng khởi nghĩa tháng Tám, hoặc ít nhất cũng bị lôi cuốn bởi cái không khí hừng hực, cổ vũ lòng người của thời kỳ lịch sử đó.

Vỡ bờ thuộc vào loại tiểu thuyết nhiều chủ đề, nhiều tuyến và bình diện trong kết cấu và cốt truyện, nhiều phong cách và thanh điệu trong ngôn ngữ kể chuyện và miêu tả. *Vỡ bờ* chưa phải là một bộ anh hùng ca của thời đại, nhưng trong thời gian sáng tác, có thể Nguyễn Đình Thi đã nhiều lần bị cám dỗ bởi cái ý định mở rộng khuôn khổ của những tài liệu thực tế và lịch sử, tạo cho cuốn tiểu thuyết một tầm vóc sử thi. Bao quát một thời kỳ lịch sử dài, từ Chiến tranh thế giới thứ hai đến Cách mạng tháng Tám thắng lợi, *Vỡ bờ* đã dựng lên một bức tranh rộng lớn với trên dưới năm mươi nhân vật thuộc đủ các giai cấp, tầng lớp, nghề nghiệp, giới tính, lứa tuổi, sống và hoạt động không phải chỉ trong một môi trường hẹp mà giữa dòng thác lớn của lịch sử.

*

* *

Nguyễn Đình Thi đã miêu tả khá thành công những chuyện thất nghiệp, đói cơm, rách áo, những đau khổ quẩn quại trong tâm hồn lớp người tiểu tư sản trí thức nghèo ở thành thị : cảnh trường học bị đóng cửa, thầy giáo, cô giáo có bằng có chữ mà thất nghiệp ; tình trạng khốn nạn của những nhà văn chạy ăn từng bữa, ra vào các nhà xuất bản, các toà báo lạy lục như kẻ xin ăn, ngòi bút của họ chẳng khác gì con dao pha, xoay đủ cách để kiếm được miếng cơm trong cái xã hội loạn lạc, lừa đảo, chết chóc, chiến tranh và thất nghiệp ! Nhưng Nguyễn Đình Thi không chỉ nói lại những chuyện quẩn quanh bế tắc của tầng lớp tiểu tư sản mà trước kia Nam Cao đã miêu tả rất sâu sắc trong *Sống mòn*, cái mới ở ông là đã biết tập trung miêu tả những con đường khác nhau của tầng lớp văn nghệ sĩ, trí thức tìm đến với cách mạng. Ông hiểu biết khá sâu sắc tâm tư tình cảm của những nghệ sĩ, nỗi băn khoăn day dứt của họ về lẽ sống, về vận mệnh của đất nước, những ước mơ, hoài bão của họ trong sự sáng tạo nên một nền nghệ thuật mang tâm hồn và tiếng nói riêng của dân tộc. Những trang viết của ông về hội hoạ, âm nhạc đã làm giàu thêm năng khiếu và những rung động thẩm mỹ của người đọc, giúp ta hiểu sâu sắc những đặc trưng của nghệ thuật và công việc sáng tạo của nghệ sĩ.

Xây dựng nhân vật điển hình Tư, Nguyễn Đình Thi đã tập trung miêu tả niềm say mê sáng tạo của một nghệ sĩ trong sạch, có tài. Tư đã bỏ vào công việc tất cả sức lực và tuổi trẻ, những năm tháng đẹp nhất của đời anh. Trong đầu óc của người hoạ sĩ đó, luôn luôn chật ních những dự định và khát vọng đẹp. Tư ao ước vẽ lại những bức tranh cổ của dân tộc, vẽ được những bức tranh lớn về đời sống trên sông Hồng, hai bên bờ sông ấy đã thành hình dần đất nước. Những đêm khuya nằm trên gác cao, nghe gió heo may tràn về – cái thứ gió chuyển mùa gợi cảm hứng cho nghệ sĩ, anh hoạ sĩ nghèo lại thức dậy, khoác cái chăn đơn, ngồi vẽ rất say mê cho đến khi Hà Nội bừng sáng. Tư không phải chỉ băn khoăn chuyện được vẽ hay không được vẽ. Đã có lúc Tư suy nghĩ về cái nhục mất nước của những người dân nô lệ, và đến những giờ phút cuối cùng của đời mình, anh đã gặp được cách mạng và làm được một công việc có ích cho cách mạng. Trong *Vỡ bờ*, có hai nhân vật

gần giống nhau và được nhà văn chú ý như nhau : Tư và Hội. Nhưng nhân vật Tư đã để lại những ấn tượng sâu sắc hơn trong lòng người đọc. Hội chỉ được xây dựng như một thân phận xã hội : một người tiểu tư sản trí thức nghèo trong xã hội trước Cách mạng. Còn thông qua nhân vật Tư, nhà văn muốn đặt ra một vấn đề có tầm khái quát cao hơn : số phận của những người nghệ sĩ muốn sáng tạo một nền nghệ thuật chân chính trong xã hội mà mọi thứ đều đã trở thành hàng hoá, mà mọi người muốn tiến thân phải bon chen, bợ đỡ.

Tuy nhiên, Tư vẫn còn bàng quan, ít tỏ ra quan tâm đến những biến cố chính trị lớn, đến làn sóng quần chúng đang dâng lên mạnh mẽ trong cao trào tiền khởi nghĩa. Nguyễn Đình Thi chưa phê phán đúng mực nhược điểm này của Tư, đại diện cho một bộ phận trong tầng lớp tiểu tư sản trí thức, văn nghệ sĩ thành thị thời kỳ đó. Ngòi bút đôi lúc vuốt ve ca ngợi một chiều của ông đối với bộ phận văn nghệ sĩ này đã làm cho họ hiện lên trong tác phẩm đẹp đẽ quá, hoàn hảo quá, khiến cho ta có cảm tưởng dường như không cần phải đòi hỏi gì ở họ nhiều hơn nữa. Trong cái nhục mất nước và trước không khí tiền khởi nghĩa, cái bệnh chỉ quanh quẩn trong cái "tôi" nhỏ bé, đau khổ, yếu hèn, dao động, hoài nghi hay cảm khái suông lẽ nào lại có thể chỉ nuông chiều vuốt ve được ?

*

* *

Nguyễn Đình Thi là một cây bút hiền lành, đôn hậu. Nhìn chung ông nghiêng về những mặt đẹp, mặt lý tưởng của cuộc sống. Tuy thế, đôi lúc ông cũng sử dụng vũ khí châm biếm khá sắc sảo, quất cho kẻ thù những đòn roi thấm thía. Trước đây, tiểu thuyết hiện thực phê phán không có điều kiện để tố cáo đế quốc Pháp - Nhật. *Vỡ bờ* có ý thức bổ sung mảng hiện thực còn thiếu đó. Những cảnh quân Pháp chạy dài nhục nhã ở Lạng Sơn, mang xe cầm cờ trắng đón quân Nhật vào cảng Hải Phòng, cảnh lính lê dương bắn chém, hiếp dâm, đốt phá, càn quét trong Nam Kỳ khởi nghĩa, cảnh phát xít Nhật bắt nông dân nhổ lúa trồng đay, Mỹ ném bom vào các thành phố (*Vỡ bờ,* tập II), mật thám tra tấn dã man tù chính trị (*Vỡ bờ,* tập I),... đã giúp chúng ta thấy được phần nào

bộ mặt dã man của bọn đế quốc thống trị. Nhưng đậm nét hơn, gây ấn tượng mạnh hơn vẫn là những thủ đoạn gian ác, những mánh khoé tàn bạo, thói hành lạc, dâm ô của những Huyện Môn, Nghị Khanh, Mỹ Lan, Quảng Lợi,... Trong tiểu thuyết *Vỡ bờ*, gia đình Nghị Khanh là một ổ loạn luân : chồng đi kiếm nhân tình, vợ lẽ ; vợ ngủ với gã cung văn ; con gái chửa hoang với lũ Tây con ; con giai cầu tự thì như một thằng lưu manh, chuyên môn hiếp dâm "con sen", "đứa ở". Quan lại như Huyện Môn, Tuần Vĩ thì chỉ muốn dâng vợ cho lũ công sứ dê già để mong được thăng chức ! Hôn nhân của bọn chúng chỉ là sự hùn vốn của hai túi tiền, và lúc cần, chúng có thể đạp lên nhân nghĩa để bóp cổ nhau, cướp đoạt lẫn nhau. Nhưng nếu chỉ miêu tả như thế thôi thì chưa đi xa hơn tiểu thuyết hiện thực phê phán. Trước đây, kịch *Lôi vũ* của Tào Ngu, truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan, tiểu thuyết *Giông tố* của Vũ Trọng Phụng cũng đã từng khai thác những chuyện thối nát, dâm loạn, xâu xé, cướp đoạt lẫn nhau trong các gia đình tư sản, quan lại. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta nhìn vấn đề từ góc độ giai cấp chứ không phải chỉ từ góc độ đạo đức thông thường. Bọn Nghị Khanh, Quảng Lợi, Tuần Vĩ, Huyện Môn,... đúng là bọn tư sản mại bản, đại địa chủ, quan lại, chỗ dựa xã hội của bọn đế quốc thống trị nước ta. Người đọc muốn tác giả *Vỡ bờ* đi sâu thêm, miêu tả rõ nét hơn những thủ đoạn áp bức, bóc lột giai cấp và phản bội dân tộc của bọn người mất gốc đó, chứ không chỉ dừng lại ở những chỗ thuộc về nhân phẩm chung chung của con người, nghiêng về mặt miêu tả những cảnh dâm ô, truỵ lạc, thú vật của chúng.

Điều này có liên quan trực tiếp đến thái độ của nhà văn đối với nhân vật Phượng.

Cô Phượng đẹp sắc sảo, đẹp lộng lẫy và ít nhiều được nuông chiều dưới ngòi bút của nhà văn đã làm cho nhiều cây bút phê bình xôn xao lên một dạo. Nhiều ý kiến khác nhau tập trung quanh vấn đề cô gái xuất thân từ thành phần tư sản này. Phượng là nhân vật hiện thực hay lãng mạn ? Tính cách của nhân vật này có phát triển hợp luận lý hay không ? Và nhà văn đã có thái độ như thế nào đối với nhân vật hết sức "chông chênh" này ?

Tác giả *Vỡ bờ* muốn xây dựng Phượng thành một nhân vật phức tạp, mang bi kịch nội tâm và nổi loạn một cách bế tắc, tuyệt vọng. Phần nhân phẩm còn lại đôi lúc sẽ làm Phượng chán chường cảnh sống sa đoạ, trống rỗng, ao ước một cái gì trong sáng hơn, đáng sống hơn, nhưng lại không đủ can đảm để đoạn tuyệt với cuộc đời hưởng thụ, lười biếng vốn đã trở thành thói quen của mình. Cuối tác phẩm, tác giả để cho Phượng lặng lẽ giúp cô em may cờ Việt Minh, lặng lẽ theo Hằng đi mua hoa tiễn Vệ quốc đoàn Nam tiến. Lối kết thúc lửng lơ như thế cũng có thể chấp nhận được, vì bấy nhiêu hành động đó rõ ràng chưa đủ chứng minh rằng Phượng đã giác ngộ cách mạng. Trong bối cảnh lịch sử xã hội ta hồi Cách mạng tháng Tám, không thiếu gì người chuyển hoá nghiêng về cách mạng như kiểu Phượng.

Nhưng vấn đề không phải ở cái kết thúc lửng lơ ấy, cũng không phải ở ý muốn ban đầu của tác giả. Phượng là con gái nhà Ích Phong, buôn bán tơ lụa ở Hàng Đào ; Phượng lại là vợ một tên Tri huyện ; Phượng có những nét chân thật, thậm chí sắc sảo, sinh động trong những trường hợp tác giả lột tả bản chất giai cấp và tính chất mâu thuẫn, phức tạp của nhân vật này. Tính cách của Phượng hiện lên khá rõ nét khi cô tự ngắm mình trong gương và ghê tởm nghĩ đến "cái bụng béo thây lẩy ra như một quả bóng tròn" của Huyện Môn ; khi Phượng đến thăm Tư lần đầu, đứng ngắm lại bức tranh Tư vẽ mình ngày xưa, rồi ngay mấy ngày hôm sau lại đến nhà Thanh Tùng buông thả, lả lơi "ngửa cổ cười sằng sặc như điên" khi chàng hoạ sĩ xu thời này quỳ gối xuống chân cô ta,...

Bước sang tập II, Phượng ngày càng sa đoạ, hư hỏng hơn, cô ta dan díu với rất nhiều người đàn ông, thầm so sánh những "con trống" ấy với nhau và chán tất cả bọn. Phượng tập tành buôn chợ đen, lại muốn rằng sắc đẹp và trí thông minh của mình ít ra cũng phải "làm cho mình trở thành một người giàu có và được xã hội nể sợ". "Lý tưởng" sống của Phượng, người yêu "lý tưởng" của Phượng ngày càng xa lạ với Tư. Như vậy thì Tư nhiều lắm cũng chỉ còn là một kỷ niệm trong sáng cuối cùng, một khoảng riêng đẹp đẽ của cuộc đời Phượng. Làm sao Phượng còn có thể giữ được một tình yêu lâu bền với Tư nghèo đói, ho lao, thân tàn ma dại, một tình yêu đến mức làm cho Phượng tự tử sau khi Tư chết ?

Nhân vật Phượng ngày càng mất nhân phẩm, càng đi sâu vào con đường truỵ lạc, nhưng nhà văn lại cứ muốn tạo ra cho cô ta một đời sống nội tâm phong phú, một "tâm hồn rất lạ", một tình yêu chung thuỷ không những không bị phai nhạt đi mà lại nồng cháy lên,... Ở tập II, người ta thấy rõ tác giả đã có lúc thi vị hoá và dành cho nhân vật này khá nhiều tâm huyết, quá nhiều không gian và ánh sáng,... mà một người đàn bà hư hỏng, buông tuồng, một nhân vật phụ trong một cuốn tiểu thuyết phản ánh một giai đoạn của lịch sử dân tộc, không đáng được "hậu đãi" đến như thế ! Tác giả dường như muốn đứng ở góc độ coi Phượng là nạn nhân đáng thương, một nạn nhân để tố cáo xã hội thực dân tư sản đã biến một người đàn bà đẹp, thông minh, thành một thứ búp bê cao cấp, một thứ trò chơi, một món hàng hoá. Thật ra Phượng cũng có khía cạnh "nạn nhân", nhưng đồng thời Phượng cũng là kẻ đã chủ động đi sâu vào con đường sa đoạ và gây ra bao nhiêu đau khổ cho người khác. Tác giả đã "thương" Phượng nhiều hơn, thậm chí đã có lúc lãng mạn hoá nhân vật này, do đó đã bỏ qua không phê phán đúng mức những nét hư hỏng xấu xa nằm trong bản chất của Phượng.

*

* *

Tuy nhiên, dù sao vấn đề Phượng cũng không thể làm lệch được chủ đề *Vỡ bờ*. Nếu nói đến những khuyết điểm của cuốn tiểu thuyết thì còn có nhiều vấn đề đáng đi sâu hơn câu chuyện về cuộc đời cô Phượng. Ví dụ, vấn đề miêu tả quần chúng cơ bản, công nhân, nông dân và phong trào cách mạng ở tập II.

Ở tập I, nhiều chương miêu tả cách mạng thành công, nhất là những chương nói về tấm gương anh hùng, bất khuất của các chiến sĩ cộng sản trong nhà tù đế quốc. Khắc là một hình ảnh cao đẹp về người cộng sản Việt Nam yêu gia đình, quê hương, lịch sử và đất nước, là sự kết hợp các giá trị tinh thần, văn hoá của dân tộc với những yêu cầu lý tưởng của thời đại mới. Khắc là hình tượng người cán bộ ưu tú của Đảng hoạt động trong thời kỳ bí mật, lần đầu tiên được xây dựng thành công trong tiểu thuyết. Đó là một chiến sĩ cách mạng rất mực trung thành với sự nghiệp của dân tộc, của Đảng, dũng cảm và có khí tiết, một con người sắt đá

trước kẻ thù, đằm thắm trong tình bạn và tình đồng chí, tha thiết, chung thuỷ trong tình yêu và bao giờ cũng có thể sẵn sàng hy sinh tất cả cuộc đời mình cho lý tưởng cách mạng.

Nguyễn Đình Thi chưa đi sâu được nhiều vào đời sống nội tâm của nhân vật này, và dưới ngòi bút của tác giả, bản lĩnh cách mạng của Khắc cũng chưa được thử thách nhiều trong công tác vận động và tổ chức quần chúng. Tuy nhiên, Khắc vẫn là điển hình thành công có sức cổ vũ, giáo dục tình cảm cách mạng cho người đọc. Sang tập II, tuy Khắc không còn nữa, nhưng hình tượng này vẫn là chỗ dựa tinh thần, ánh sáng kín đáo soi tỏ dặm đường cho các nhân vật Hội, An, Quyên,... đi lên.

Vỡ bờ là một cuốn tiểu thuyết đầu tiên ở miền Bắc viết về cuộc Tổng khởi nghĩa trong toàn quốc mùa thu năm 1945. Người ta kỳ vọng Nguyễn Đình Thi dựng lại Đại hội quốc dân ở Tân Trào, làm sống lại hoạt động của Chủ tịch Hồ Chí Minh cùng các lãnh tụ khác của Đảng và của Mặt trận Dân tộc thống nhất (Việt Minh), làm sống lại làn sóng quần chúng cách mạng dâng lên cuồn cuộn trong thời kỳ lịch sử nghìn năm có một ấy. Đây không phải là chuyện không hiểu được cái "tạng" của nhà văn đến nỗi khi người viết dắt đến con ngựa, nhà phê bình lại chê nó thiếu hẳn cái sừng hùng dũng của con trâu ! Cuốn tiểu thuyết nhằm dựng lại cao trào tiền khởi nghĩa và cuộc Cách mạng tháng Tám, nhằm thể hiện chủ đề "tức nước vỡ bờ"thì những đòi hỏi trên của quần chúng là chính đáng. Tuy nhiên, chúng ta cũng không buộc nhà văn phải viết những điều gì mà họ cảm thấy ngòi bút của mình chưa đủ sức. Chúng ta chỉ nói đến những chương Nguyễn Đình Thi đã viết về chiến khu Đông Triều, về những cuộc khởi nghĩa cướp chính quyền ở nông thôn, vùng mỏ, đặc biệt là cuộc Tổng khởi nghĩa ngày 19 - 8 - 1945 ở thủ đô Hà Nội. Những chương đó nhìn chung chỉ là một thứ phóng sự ghi nhanh, sao chép vội vã qua lời một vài người kể lại, một thứ lắp ghép những tài liệu và vốn sống gián tiếp chưa thật nhuyễn nên không tránh khỏi rời rạc và kém hấp dẫn (so với một số thiên hồi ký viết về Cách mạng tháng Tám như *Nhân dân ta rất anh hùng, Hà Nội khởi nghĩa*). Có thể nói, *Vỡ bờ*, tập II đã bộc lộ một cách toàn vẹn những nhược điểm về vốn sống của Nguyễn Đình Thi. Ở tập I, nói chung các nhân vật

vẫn còn sống theo nếp cũ của mình, trừ con đường cách mạng bí mật của Khắc. Tập I mới chỉ có những dấu hiệu đe doạ của một cơn dông và chiến tranh thì hãy còn từ xa hắt bóng tối của nó vào một vài thành phố. Tập I chủ yếu trình bày cảnh "tức nước" với những chuyện đàn áp, khủng bố, bắt phu, bắt lính,... Sang tập II, mức độ "tức nước" đó đã lên tới tột đỉnh trong nạn đói năm 1945. Nhiệm vụ chính của tập II là trình bày cái thế "vỡ bờ", các tầng lớp nhân dân từ trăm ngả đi vào dòng thác lớn của cách mạng, dẫn tới cao trào Tổng khởi nghĩa trong toàn quốc ; là miêu tả những bước ngoặt có tính chất quyết định trong cuộc đời các nhân vật, trước hết là những Hội, Tư, Quyên, Mầm, Côi,... Nhưng tác giả đã không miêu tả thành công quá trình chuyển hoá cách mạng đó của quần chúng cơ bản và các tầng lớp trung gian. Người ta không hiểu tại sao một cô Quyên đảm đang, tần tảo, hy sinh, chịu đựng trong gia đình lại có thể nhanh chóng trở thành một cán bộ cách mạng giàu kinh nghiệm, hoạt động bí mật khắp vùng rừng núi Đông Bắc ? Đối với những tính cách có quá trình chuyển biến thì sức hấp dẫn tập trung chủ yếu ở những bước rẽ ngoặt. Nhưng tác giả chưa miêu tả thành công những bước nhảy vọt lượng đổi thành chất đó. Dường như những cán bộ phụ nữ hoạt động cách mạng (Gái, Quyên) chưa phải là loại nhân vật quen thuộc của tác giả. Tác giả đã sử dụng ống kính điện ảnh quay lướt nhanh những quãng đời hoạt động bí mật của cô Quyên ở bến đò Rừng, ở Quảng Yên, Hòn Gai, Đông Triều. Tính cách của Quyên bị cắt xén làm nhiều quãng và đáng tiếc là người viết đã nhảy qua những bước chuyển biến quan trọng trong cuộc đời người nữ cán bộ cách mạng thời đó. Người đọc chỉ thấy cô Quyên lúc ẩn, lúc hiện, hành tung bí ẩn nhưng sự diễn biến tâm lý của cô như thế nào thì không được nhà văn miêu tả đầy đủ và sinh động.

Mảng quần chúng công nông và các tầng lớp trung gian đi theo cách mạng bị yếu hẳn đi trong tập II đã hạn chế không ít giá trị tư tưởng và nghệ thuật của *Vỡ bờ*.

Quyên không thể thay thế vị trí của Khắc ở tập I, cũng không thể bù đắp những hình bóng rất mờ nhạt của Lê và những cán bộ cách mạng khác. Hà Nội cướp chính quyền nhưng vai trò lãnh đạo của Đảng, Mặt trận Việt Minh, Uỷ ban khởi nghĩa chưa nổi bật ; quần chúng công nhân

các xí nghiệp, khu lao động và nông dân các làng ngoại thành cũng không có được vị trí xứng đáng trong cuộc nổi dậy chính trị rộng lớn. Ngay cả khi miêu tả những hoạt động cách mạng của học sinh, tác giả cũng chưa thể hiện được sự chuyển hoá đi vào bề sâu của tầng lớp tiểu tư sản này.

Có người cho rằng *Vỡ bờ,* tập II bị yếu vì tiểu thuyết không có nhân vật trung tâm, không có cốt truyện rõ ràng, kết cấu lỏng lẻo và bị phân tán. Thật ra nhà văn có thể viết một cuốn tiểu thuyết hiện đại không cần có nhân vật trung tâm (với những mối liên hệ sườn truyện giữa nhân vật đó với thế giới xung quanh, những mối liên hệ có tác dụng quyết định trong việc tổ chức cốt truyện) mà vẫn đảm bảo tính thống nhất và toàn vẹn của kết cấu, nhờ hình tượng của cái dòng lịch sử đang vận động và sự vận động của các nhân vật hướng tới một mục đích chung. Có nhiều tuyến sườn truyện cùng phát triển song song (không nhất thiết phải đan chéo với nhau trên bề mặt), nhưng đó là những tuyến song song của một thứ hình học phi Ơcơlít, dường như đến một lúc nào đấy sẽ gặp nhau ở một điểm.

Vỡ bờ, tập II bị chê là kết cấu lỏng lẻo, thiếu chặt chẽ, cũng có thể là vì người ta chưa quen với lối kết cấu nhiều tuyến, nhiều bình diện (cũng như chưa quen nghe nhạc giao hưởng nhiều bè đan chéo nhau). Nhưng lý do chính là vì tác giả chưa miêu tả được tốt cái dòng lịch sử đang vận động. Suy cho cùng, cái non yếu của tập II không phải là do thiếu tài năng trong nghệ thuật kết cấu mà chủ yếu là do vốn sống hay vốn thâm nhập thực tế lịch sử còn nghèo và phiến diện.

Vốn sống của người viết tiểu thuyết (bao gồm cả vốn sống trực tiếp và gián tiếp), là tất cả sự từng trải, lịch lãm, là toàn bộ cuộc đời của nhà văn đó. Mỗi nhà văn đều có một sở trường nhất định và không có một nhà văn nào có thể tự hào là đã miêu tả thành công tất cả mọi loại người khác nhau trong xã hội. Nguyễn Đình Thi đã tỏ ra am hiểu những người tiểu tư sản trí thức và văn nghệ sĩ. Ông cũng có những thành công nhất định khi viết về tầng lớp dân nghèo ở nông thôn và thành thị (An, Quyên, Thảo, cụ Tư Gạch, Ca). Mặt khác nhà văn đã có nhiều cố gắng để bổ sung cho vốn sống của ông về những mảng hiện thực và những kiểu người

mà ông chưa quen thuộc lắm (công nhân, nông dân và cán bộ cách mạng thời kỳ bí mật). Tuy nhiên, do yêu cầu phải miêu tả các tầng lớp nhân dân đi vào cách mạng, do quy mô lớn của một cuốn tiểu thuyết mang tính chất sử thi, Nguyễn Đình Thi buộc phải đưa rất nhiều loại nhân vật lên sân khấu. Trong tình hình đó, màu sắc đậm nhạt của các mảng hiện thực trong bức tranh xã hội rộng lớn, mức sinh động nhiều ít khác nhau ở từng loại nhân vật là điều khó tránh khỏi. Tuy nhiên, một mặt chúng ta cũng rất thông cảm với những khó khăn khách quan và chủ quan cần phải vượt qua của người viết tiểu thuyết về những thời kỳ trước Cách mạng ; mặt khác, chúng ta vẫn có quyền đòi hỏi cao hơn nữa ở tác giả *Vỡ bờ*, vì ông có cái may mắn hơn nhiều nhà văn khác là đã trực tiếp sống trong không khí hoạt động bí mật trước Cách mạng tháng Tám và có điều kiện gần gũi, tiếp xúc để tìm hiểu sâu cán bộ cách mạng và quần chúng cách mạng trong thời kỳ đó.

*

* *

Nguyễn Đình Thi mang đến cho nghệ thuật tiểu thuyết một phong cách có thể nói là độc đáo. Theo ông, cái gốc của nghệ thuật là tình cảm, là tấm lòng : có lẽ "cái tác động vào tình cảm ấy là cái chỗ sâu nhất của tiểu thuyết cũng như của các nghệ thuật khác"[(1)]. Tiểu thuyết *Vỡ bờ* đã được sáng tạo theo nguyên tắc lý luận đó. Ngòi bút tinh tế, thông minh của tác giả rọi sâu đến những tình cảm bên trong, làm nổi bật lên vẻ đẹp tâm hồn của nhân vật. Những cuộc đời riêng trắc trở, những cảnh ngộ éo le, những hy sinh mất mát của các nhân vật dưới ngòi bút của tác giả thường gây nên những xúc động mạnh mẽ. An từ Hải Phòng lên Hà Nội thăm Khắc thì Khắc đã bị địch giết trong Hoả Lò ; Toàn đến nhà Nina thì người yêu đã ra đi, gửi lại cây vĩ cầm và một bức thư giàn giụa nước mắt...

Nhưng hình tượng nghệ thuật không chỉ làm rung cảm người đọc mà còn giúp họ nhận thức cuộc sống, không chỉ in dấu tâm hồn và lý tưởng

(1) Nguyễn Đình Thi, *Công việc của người viết tiểu thuyết*, NXB Văn học, H., 1964, tr. 132.

của nghệ sĩ mà còn phải phản ánh, tái tạo hiện thực khách quan. Tác giả *Vỡ bờ* đã mang tâm hồn thi sĩ và nhạc sĩ đi vào tiểu thuyết. Nhiều đoạn tiểu thuyết của ông đã làm cho tình cảm người đọc trong sáng hơn, tinh tế hơn, cao đẹp hơn. Tuy nhiên, nếu ông dễ dàng thành công khi nói đến những quan hệ tình cảm của nhân vật thì ngòi bút ông lại chưa thật sắc sảo khi miêu tả các quan hệ áp bức bóc lột, đấu tranh giai cấp. Những trang viết về nỗi Xoan nhớ người yêu, cảnh Quế và Côi tình tự ven sông một đêm trăng, cái chết tội nghiệp của Quế và sự thương xót vật vã, điên cuồng của Côi, trận ốm thương hàn mười phần tưởng chết của Xoan,... là những trang viết thật cảm động, gây được nhiều cảm tình của người đọc đối với nhân vật. Tuy nhiên, những đoạn miêu tả thấm đẫm tình cảm đó vẫn không bù đắp được sự thiếu thốn về vốn sống của tác giả *Vỡ bờ* khi viết về nông dân và nông thôn Việt Nam.

Nguyễn Đình Thi có nhiều thành công khi viết về phụ nữ và nhi đồng. Điều đó không ngẫu nhiên, ông là một cây bút vốn giàu tình cảm, giàu chất trữ tình và chất thơ. Ông hiểu rất rõ vị trí nền tảng của những người vợ và nhất là những người mẹ, nguồn suối tinh thần trong các gia đình cũng như trong toàn bộ xã hội Việt Nam. Ông đánh giá rất cao những hy sinh, chịu đựng lớn lao của người phụ nữ trong chiến tranh và hơn nữa trong cách mạng. Ông đã ghi lại được những hình tượng đẹp về những người mẹ, người vợ, người con gái mang những đặc điểm truyền thống của người phụ nữ Việt Nam như tần tảo, đảm đang, chung thuỷ, vị tha (bà tú Mai, An, Quyên, Thảo). Nhìn chung, các nhân vật trong *Vỡ bờ* được miêu tả thành công trong quan hệ gia đình, tình yêu, tình bạn nhiều hơn là trong quan hệ đấu tranh giai cấp, đấu tranh chính trị. Bản chất giai cấp và nguồn gốc xã hội của một số nhân vật (Phượng, Xoan) chưa được khai thác đúng mức. Số phận Xoan là số phận của một con người bị chà đạp về mặt hạnh phúc hơn là số phận một con người bị bóc lột. Tác giả *Vỡ bờ* nhìn một số nhân vật dưới góc độ chủ nghĩa nhân đạo ít nhiều mang màu sắc tiểu tư sản, của những vấn đề lương tâm, danh dự, nhân phẩm, đạo đức chung chung nhiều hơn là dưới ánh sáng của quan điểm đấu tranh giai cấp trong xã hội.

Tiểu thuyết *Vỡ bờ* rất giàu chất mật ong lý tưởng, giàu những tình cảm trong sáng, đẹp đẽ. Những nhân vật để lại những ấn tượng sâu sắc trong lòng người đọc như Khắc, Tư,... là những nhân vật vừa có tính hiện thực vừa có tính lý tưởng. Tuy nhiên cũng còn khá nhiều nhân vật trong *Vỡ bờ* (nhất là những nhân vật công nông) thiếu hẳn những đường nét tạo hình, thiếu một ngôn ngữ cá thể hoá. Bạn đọc đòi hỏi loại nhân vật này phải "xù xì, góc cạnh" chính là đòi hỏi nó phải có chất tạo hình, có bề dày và chiều sâu của sự sống.

Một số cảnh chung chung, ước lệ thiếu những chi tiết cụ thể, sinh động trong *Vỡ bờ* dễ làm cho người đọc ngờ ngợ và nhận thấy ở đấy có ảnh hưởng hoặc đậm hoặc nhạt của Nguyễn Du, Ngô Tất Tố, Nam Cao và có khi cả Thạch Lam, Trần Tiêu nữa.

Dĩ nhiên, chúng ta không nên so sánh theo cách nhìn đơn giản, thiên kiến như : Nghị Khanh giống Nghị Hách và không sắc sảo bằng Nghị Hách ; Xoan còn thua chị Dậu của Ngô Tất Tố và Hội còn kém Thứ của Nam Cao ; Tư "nghệ thuật vị nghệ thuật" hơn cả Doãn của Nhất Linh và Phượng thì lãng mạn, xưa cũ, truỵ lạc hơn cả những Loan, Nhung, Hồng, Tiết Hằng của Khái Hưng, Nhất Linh, Vũ Trọng Phụng. Phải nhận rằng trong *Vỡ bờ*, có những nhân vật hoàn toàn mới, mang dấu ấn độc đáo của phong cách Nguyễn Đình Thi (Tư, Toàn, An, Phượng, giáo Điềm). Ở một số nhân vật không phải lần đầu tiên xuất hiện trong văn xuôi của ta, Nguyễn Đình Thi cũng khai thác được những màu sắc, đường nét mới, góp phần bổ sung cho các hình tượng của tiểu thuyết hiện thực phê phán. Tuy nhiên những nhân vật đó, hoặc do vốn sống của nhà văn chưa phong phú, hoặc do ảnh hưởng quá sâu đậm của những người đi trước, nên vẫn có vẻ cũ mòn, chung chung, chưa được khắc hoạ vượt lên hẳn bằng những đường nét riêng sắc sảo.

Trong kết cấu của *Vỡ bờ* có hai tuyến lớn cùng phát triển đan chéo vào nhau : tuyến các sự kiện chính trị, xã hội, kinh tế và tuyến các gia đình, nhân vật. Mỗi sự kiện lớn của đời sống thường được tác giả thể hiện thông qua một số nhân vật và mỗi nhân vật cũng thường đươc tác giả

soi sáng ở thời điểm mà nó có khả năng phản ánh đầy đủ một sự kiện lớn của đời sống.

*

* *

Cho đến hôm nay, dư luận đánh giá *Vỡ bờ* vẫn còn những điểm chưa nhất trí. Nhưng, dù có những nhược điểm, *Vỡ bờ* vẫn là cuốn tiểu thuyết quy mô tương đối lớn và có giá trị về nhiều mặt. *Vỡ bờ* có tác dụng nâng cao nhận thức, tư tưởng và tình cảm của người đọc, giúp cho bạn đọc, nhất là lớp người lớn lên sau Cách mạng, hiểu rõ thêm một số mặt của xã hội Việt Nam trước năm 1945, phần nào cuộc chiến đấu anh dũng của các chiến sĩ cộng sản và quần chúng cách mạng trong những năm đen tối, trong cao trào tiền khởi nghĩa và Cách mạng tháng Tám. *Vỡ bờ* cũng góp phần đưa nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại Việt Nam tiến thêm một bước về phía trước.

(Tạp chí *Học tập*, số 11 - 1973)

NHỮNG BƯỚC TIẾN MỚI VỀ TIỂU THUYẾT CỦA NGUYÊN HỒNG SAU CÁCH MẠNG THÁNG TÁM

Nguyên Hồng xuất hiện trong làng văn với tiểu thuyết đầu tay đầy hứa hẹn : *Bỉ vỏ*. Ít lâu sau, ngòi bút trẻ Nguyên Hồng lại mang đến cho bạn đọc một sự ngạc nhiên mới. Thiên tự truyện *Những ngày thơ ấu* đã ghi lại một cách truyền cảm, chân thành "sự rung động cực điểm của một linh hồn trẻ dại lạc loài trong những lề lối khắc nghiệt của một gia đình sắp tàn" (Thạch Lam).

Nhưng cái nhìn mới tươi mát, xanh non, cái mới mẻ ban đầu đó đã mất dần đi trong nhiều tác phẩm mấy năm sau đó của Nguyên Hồng. Ngoài một số truyện ngắn độc đáo, người ta thấy ông hay lặp lại mình trong một số hình tượng quá quen thuộc : một bà mẹ ngoan đạo, nhẫn nhục, chịu đựng và một người con giai thất nghiệp sống nheo nhóc cùng quẫn trong một ngõ hẻm ở Hải Phòng. Ở một số truyện ngắn (trong đó có những truyện rất tiến bộ như *Người mẹ Trung Quốc*) đã bắt đầu xuất hiện những con người mới, nhưng những hình tượng này còn đơn giản và sơ lược. Tình trạng này còn kéo dài mãi cho đến *Lò lửa và Địa ngục* (1946). Tuy nhiên, hai tập truyện ngắn ấy đã ghi lại được một số hình ảnh đau khổ của nhân dân ta trong những năm chết đói thê thảm, người gục xuống đầy đường đầy chợ và cũng phản ánh được phần nào cuộc đấu tranh anh dũng của dân tộc ta trong quãng thời gian từ năm 1939 đến năm 1945, dưới hai tầng thống trị Nhật – Pháp. *Lò lửa và Địa ngục* là cái mốc mới trên con đường sáng tạo nghệ thuật của Nguyên Hồng. Tuy về căn bản nó vẫn là những tác phẩm hiện thực phê phán, nhưng cái ánh sáng chiếu rọi vào thì lại là của một thế giới quan đã bắt đầu đổi mới. Trong các nhà văn hiện thực phê phán, Nguyên Hồng và Nam Cao

là những người đầu tiên đã chuyển biến nhanh ngay sau Cách mạng tháng Tám. Điều đó không phải là ngẫu nhiên : ngay từ những năm 1938, 1939, Nguyên Hồng đã tham gia phong trào Mặt trận Dân chủ và viết được một vài tác phẩm chịu ảnh hưởng rõ rệt của phong trào ; năm 1943, ông lại có chân trong nhóm Văn hoá cứu quốc bí mật.

Tuy nhiên, giữa Nguyên Hồng trước Cách mạng và Nguyên Hồng của những năm sáu mươi không phải chỉ có một gạch nối thẳng tắp. Nguyên Hồng cũng như những nhà văn hiện thực phê phán khác, đều phải trải qua một bước ngoặt về thế giới quan và phương pháp sáng tác. Sự chuyển biến về phương pháp sáng tác thường bắt đầu bằng một sự chuyển biến về thế giới quan. Nhưng sự thay đổi về tư tưởng và tình cảm con người đâu có phải là chuyện một sớm một chiều và lúc nào cũng vút lên như diều gặp gió. Nguyên Hồng đã lao vào cuộc kháng chiến, một lòng một dạ đi theo cách mạng, nhưng tư tưởng nhà văn không phải lúc nào cũng biến chuyển kịp thời với tình hình cách mạng.

Điều cần chú ý là sự chuyển biến từ chủ nghĩa hiện thực phê phán sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không phải chỉ là sự chuyển biến về thế giới quan. Phương pháp sáng tác mới đòi hỏi các nhà văn phải đi sâu vào quần chúng lao động, phải thường xuyên đến những nơi tiên tiến nhất, có mặt ở những mũi nhọn đấu tranh ác liệt nhất. Dường như vốn sống của Nguyên Hồng trong những năm kháng chiến chống thực dân Pháp chưa đủ để giúp cho nhà văn nắm bắt một cách thật nhạy bén sự phát triển hằng ngày hằng giờ của con người mới, cuộc sống mới.

Tất cả những lý do nói trên cắt nghĩa sự phát triển chậm chạp của Nguyên Hồng sau khi *Lò lửa* và *Địa ngục* ra đời. Những mẩu chuyện kháng chiến trên những nẻo đường đất nước (*Đất nước yêu dấu*) ; tâm trạng của một gia đình công giáo yêu nước đã tản cư theo kháng chiến rồi lại dắt díu nhau về vùng tề (*Đêm giải phóng*) ; gương chiến đấu dũng cảm của những người nông dân du kích Bắc Ninh, Bắc Giang bảo vệ xóm làng, thương yêu bộ đội (*Giữ thóc*),... mà nhà văn đã ghi lại được, hãy còn là những phác thảo vội vàng, mờ nhạt, chưa thoả mãn được người đọc. Tất nhiên cái thời kỳ quá độ để tạo nên một sự chuyển biến căn bản trong thế giới quan và phương pháp sáng tác thì các nhà văn lớp trước

đều phải trải qua. Nhưng nhanh hay chậm, sớm hay muộn thì lại còn tuỳ theo quá trình phấn đấu, nỗ lực của từng cá nhân nghệ sĩ. Những năm sau Cách mạng cũng là những năm mà một số nhà văn phải luôn luôn ra sức tu dưỡng về tư tưởng và nghệ thuật tự mình vươn lên. Người nghệ sĩ nếu chỉ sáng tạo bằng những rung động tươi rói ban đầu, bằng cái năng khiếu tự nhiên thì không thể nào đi xa trên một chặng đường dài. Nền nghệ thuật mới đòi hỏi nhà văn phải suy nghĩ, phải khổ công rèn luyện, phải sáng tạo chứ không thể men theo lối mòn của một cách viết kinh nghiệm chủ nghĩa. Chính những năm nghiền ngẫm, thể hiện về nghệ thuật đó đã tạo một cái đà cho Nguyên Hồng đi xa hơn, đạt những thành tựu cao hơn trong tiểu thuyết. Hơn nữa, hai đợt đi thực tế dài hạn ở Lò Nung Nhà máy Xi măng (1958) và Cảng Hải Phòng (1960), đã tạo điều kiện cho Nguyên Hồng hiểu thêm về quần chúng cách mạng, nắm được những lĩnh vực trước kia anh chưa hề biết, đồng thời đã giúp nhà văn rọi một ánh sáng mới vào những sự việc, những con người mà ông đã từng trải trong xã hội cũ.

Sự chờ mong của độc giả đã được đền bù, Nguyên Hồng cho xuất bản cùng trong năm 1961 hai tác phẩm : một tập thơ (*Trời xanh*) và một cuốn tiểu thuyết (*Sóng gầm*) mở đầu cho bộ tiểu thuyết dài bốn tập.

Trong những ngày chống Mỹ cứu nước, tập *Cơn bão đã đến* lại tiếp tục ra đời, ghi thêm bước tiến mới của Nguyên Hồng trong lĩnh vực tiểu thuyết. Hai tác phẩm này đã cắm một cái mốc mới, đánh dấu sự chuyển biến thật sự của Nguyên Hồng từ nhà văn hiện thực phê phán trước Cách mạng chuyển sang một nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa. Nghiên cứu những cuốn tiểu thuyết gần đây của Nguyên Hồng chính là khẳng định những thành công và những hạn chế của nhà văn trong quá trình chuyển biến đó.

Các nhà viết tiểu thuyết thường gắn bó lâu dài với một vùng quê hương thân yêu của mình. Hải Phòng chính là nơi Nguyên Hồng đã ở lâu dài nhất, gửi gắm ở đây nhiều kỷ niệm nhất. Phần lớn những tác phẩm trước năm 1945 của Nguyên Hồng đều viết về Hải Phòng (*Bỉ vỏ, Quán Nải, Người mẹ Trung Quốc*,...). Mùa thu năm 1940, tại trại tù tập trung Bắc Mê (Hà Giang) có một nhà văn bỏ cả trưa cả tối để ngồi viết

về xóm Cháy (Hải Phòng). Từ bản thảo đầu tiên viết về xóm Cháy cho đến lúc *Sóng gầm* ra đời vừa tròn hai mươi năm ! Hai mươi năm ấp ủ bao nhiêu vốn sống và kỷ niệm. Hai mươi năm cái mộng viết về Hải Phòng canh cánh bên lòng không lúc nào nguôi. Cho nên sự sáng tạo đối với một người nghệ sĩ chân chính bao giờ (và trước hết) cũng là một đòi hỏi về tinh thần, một sự thôi thúc nội tâm.

Bỉ vỏ và *Sóng gầm* là hai cái mốc về tiểu thuyết của Nguyên Hồng. Hai tác phẩm cách nhau gần một phần tư thế kỷ và cũng là hai thời kỳ khác nhau trên con đường nghệ thuật của Nguyên Hồng. *Bỉ vỏ* là những tình cảm yêu thương dào dạt, là cái khát vọng ngây thơ, trong trắng, hồn nhiên của buổi ban đầu. *Sóng gầm, Cơn bão đã đến,...* ra đời lúc cây bút Nguyên Hồng đã trưởng thành, luôn luôn day dứt, suy nghĩ về những vấn đề nghệ thuật và cuộc sống.

Hai bộ tiểu thuyết *Cửa biển* của Nguyên Hồng và *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi là một bước tổng hợp mới của nghệ thuật tiểu thuyết.

Trước hết đó là sự tổng hợp đầu tiên giữa các yếu tố sử thi, kịch và trữ tình. Nhiều tác phẩm của Nguyên Hồng trước năm 1945 mang đầy những yếu tố bi kịch (*Bỉ vỏ, Người con gái, Giọt máu, Những ngày thơ ấu*). Nhưng phải đến bộ *Cửa biển* thì tiểu thuyết Nguyên Hồng mới có quy mô sử thi, bao quát được những thời kỳ lịch sử quan trọng với hàng loạt sự kiện và biến cố, với một khối lượng nhân vật đông đảo đi về hoạt động trong những môi trường, những hoàn cảnh rộng lớn.

Cửa biển có cái không khí của một ngày hội lớn. Các nhân vật đủ các loại, các kiểu đều về đây họp mặt, có thể dáng vóc, y phục, tính nết, số phận đã thay đổi ít nhiều, nhưng vẫn là những con người khá quen thuộc với chúng ta. Tất nhiên, nhiều nhân vật mới cũng đã xuất hiện, góp phần hoàn chỉnh thêm bức tranh toàn cảnh của xã hội Việt Nam trong những thời kỳ lịch sử quan trọng từ cao trào Mặt trận Dân chủ cho đến Cách mạng tháng Tám.

Trước đây, tác phẩm của Nguyên Hồng thường là *truyện* của một người. Các nhân vật đó lại thường đi về hoạt động trong một môi trường hẹp, một hoàn cảnh có tính chất phong bế (một gia đình, một ngõ hẻm

ở thành phố, một góc chợ ở làng quê, một thị trấn nhỏ ở ngoại ô,...). Giờ đây phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa không cho phép chỉ miêu tả nhân vật bịt bùng trong một hoàn cảnh tù đọng mà phải tạo điều kiện cho nhân vật tiếp xúc với hoàn cảnh xã hội rộng lớn, tắm mình trong dòng sông bao la cuồn cuộn của lịch sử, của thời đại. Phương pháp sáng tác mới tạo cho Nguyên Hồng một khả năng khái quát, tổng hợp vốn sống từ nhiều mặt, cho phép mở ra những hoàn cảnh rộng với nhiều thành phố (Hải Phòng, Hà Nội, Nam Định), nhà tù, trại giam (đề lao Hải Phòng, trại tập trung Bắc Mê) và đôi lúc Nguyên Hồng còn lướt nhanh ống kính qua gần hết các vùng rừng núi, nông thôn miền Bắc hoặc các hầm mỏ (Tràng Bạch, Mạo Khê, Bí Chợ, Vàng Danh,...) để ghi lấy những cảnh khổ điển hình của con người Việt Nam trong thời kỳ Nhật, Pháp thống trị. Có lẽ trong thời gian sáng tác, Nguyên Hồng đã nhiều lần bị cám dỗ bởi cái ý định muốn mở rộng tầm bao quát sử thi của tiểu thuyết, mở rộng khuôn khổ của những tài liệu thực tế và lịch sử.

Sóng gầm, Cơn bão đã đến tuy đã vượt khỏi những cuốn tiểu thuyết đầu tay của Nguyên Hồng nhưng đồng thời cũng là một sự tiếp nối. Trước Cách mạng, Nguyên Hồng chuyên viết về dân nghèo thành thị cho nên bây giờ ngòi bút của ông thường tỏ ra đặc biệt nhuần nhuyễn và sắc sảo khi viết về đối tượng này. Có thể nói mảng thành công nhất trong *Sóng gầm* là mảng viết về dân nghèo Hải Phòng. Trong lớp dân nghèo ô hợp và không tên tuổi đó, Nguyên Hồng đã nhận ra được cái nguồn gốc giai cấp, đời sống riêng của từng gia đình trước khi họ xiêu bạt ra cái thành phố công nghiệp ồn ào, đông đúc này.

Gia đình Thanh là một gia đình tiểu tư sản mới sa sút. Tuy đói khát sắp sa vào cảnh ăn mày nhưng hai mẹ con nhà này vẫn còn giữ sĩ diện. Thanh thấy tủi hổ trước cái giàu sang của Huệ Chi, Giáng Hương và sự xa hoa của bọn họ dường như chửi rủa lên cái vẻ tiều tuỵ, xơ xác, thảm hại của gia đình mình. Và tuy nguyền rủa bọn Thy San, trong con người Thanh không phải không có những phút choáng ngợp, thèm khát cái xa hoa, lộng lẫy của bọn tư sản giàu có. Thanh đi đến với cách mạng khá dễ dàng và có những phút bốc lên của anh tiểu tư sản, nhưng lúc vào tù thì chưa bị tra tấn đã run sợ và sau đó thì sa sút, khiếp nhược, chạy dài để mong được an thân !

Khác hẳn với ông Dâng ngù ngờ, chất phác, mẹ La, mẹ Nghĩa là những người dân nghèo đã từng lăn lộn nhiều năm trên miếng đất Hải Phòng, đã từ Sáu Kho ra Xi măng rồi làm ăn trên các bến sông Tam Bạc, sông Cấm, trên các bến tàu Tây điếc, Phúc Sinh, Thuận Thái,... Những người đàn bà này, không âm thầm nhẫn nhục như ông Dâng, giữ gìn sợ sệt như mẹ Thanh. Họ sẵn sàng chống trả lại bọn giàu có, bọn chỉ điểm, mật thám, không xin xỏ, không quỵ luỵ, cắn răng lại vượt lên hoàn cảnh mà sống. Bị đày đi Hà Giang, mẹ La nhớ con, nhớ xóm, tìm cách vượt ngục về Hải Phòng. Lần đó, người đàn bà nghèo khổ ấy đã vượt qua vòng vây của nhà tù đế quốc phong kiến và đồng thời cũng vượt qua cái nhà tù thần quyền ngay trong bản thân mình. Mỗi người nghèo trong tác phẩm Nguyên Hồng đều có một bản chất riêng, một sắc thái riêng, có ngôn ngữ và cá tính riêng khá đậm nét. Nguyên Hồng viết thành công về họ là nhờ một vốn sống lâu năm nhuần nhuyễn ; đồng thời trong tác phẩm, ta cũng thấy toát lên một lòng biết ơn tình nghĩa, một thái độ trân trọng của nhà văn đối với những dân nghèo ở xóm Cấm và xóm thợ Hải Phòng. Qua những nét xù xì bên ngoài, Nguyên Hồng đã phát hiện ra cái bản chất tốt đẹp sâu kín bên trong con người của họ.

Trước Cách mạng, Nguyên Hồng hay viết về những người dân nghèo lưu manh hoá (*Bỉ vỏ, Bảy Hựu*,...). Đôi khi những pha đâm chém sôi máu, những cảnh thề thốt kỳ dị, những tiếng lóng nhà nghề lạ tai của bọn anh chị xóm Cấm,... đã thu hút tính hiếu kỳ của nhà văn. Bây giờ Nguyên Hồng chiếu rọi một ánh sáng giai cấp mới lên toàn bộ tầng lớp dân nghèo thành thị. Ánh sáng cách mạng và bầu trời Tổ quốc mênh mông đã làm cái nền cho những nhân vật lao động nghèo của Nguyên Hồng. Những năm kháng chiến đã khơi sâu thêm tình yêu nước, đưa lại cái thắm tươi, cái bát ngát tin yêu trong những cuốn tiểu thuyết mới của ông. Trong khi xây dựng các hình tượng mẹ La, Gái đen, cụ Vi, cụ Cam,... Nguyên Hồng đã cố gắng lần theo những nếp suy nghĩ quen thuộc, những yếu tố truyền thống tốt đẹp của văn học cổ điển và văn học dân gian. Những vấn đề về đạo đức khí tiết, tình nghĩa chung thuỷ, đền ơn báo oán,... đã ăn sâu vào nếp suy nghĩ của các nhân vật tiểu thuyết. Một số nhân vật của Nguyên Hồng vì thế có chiều sâu ; người viết

đã đặt ra được trong mỗi nhân vật một vấn đề thuộc về đạo đức nhân nghĩa của con người Việt Nam.

Mẹ La là nạn nhân đau khổ của đế quốc phong kiến lẫn thần quyền. Mẹ La vượt ngục với một ý thức chống đối, nhưng đồng thời cũng với một tình cảm, một lòng tin. Mẹ La nghĩ đến cụ Ước, đến những chuyện Trời Phật cứu giúp những người nhân nghĩa, trung thực. Ở đây, ý thức phản kháng giai cấp được kết hợp với truyền thống ước mơ của dân tộc. Vấn đề ở ông ký Thái là một chớp sáng về nhân phẩm, ánh chớp ấy vụt loé lên đánh thức dậy cả một đời người công chức đã mụ mẹ, tàn lụi qua nhiều năm cúi đầu làm nô lệ. Nhân vật cụ Cam mang nặng bầu tâm sự của một người dân yêu nước, sống chết vì nghĩa lớn, nhưng u uất vì chưa báo được nợ nước, trả được thù nhà. Tấn kịch của gia đình cụ Cam là tấn kịch của một gia đình công nhân Việt Nam trong giai đoạn đất nước bị nô lệ.

Ở những nhân vật của Nguyên Hồng nổi bật lên cái ý thức về đất nước, về quê hương làng xóm. Mỗi năm cứ đến ngày giỗ Đề Thám là người lính già Hoàng Văn Chanh – người lính gan dạ thuỷ chung như nhất với nghĩa lớn – lại ngồi một mình cho đến khuya trước bàn thờ với một nậm rượu đong không biết là lần thứ mấy... Cụ nhớ da diết những cơn gió vang lộng, xoáy lốc tràn từ dãy Yên Tử và núi rừng Đông Bắc xa hút, nhớ đồng ruộng nơi chôn rau cắt rốn, nhớ "những con người từng làm ăn với nhau, và thề cùng nhau đồng sinh đồng tử mưu đồ việc nghĩa". Đất trời, gió núi, mây ngàn dâng lên như một bài thơ trong tâm hồn người lính già Yên Thế ! Mẹ La và những người tù khi chôn một người đồng bọn ốm chết trong trại giam cũng suy nghĩ về quê hương : "Không biết chết ở xa thế này, hồn có nhớ được đường mà tìm về đến quê, đến quán không nhỉ" ?

Nguyên Hồng đã từ nhiều góc độ khác nhau soi sáng diện mạo nhân vật và đã phát hiện ra những nét phong phú trong tâm hồn người dân nghèo thành thị. Trong bộ tiểu thuyết *Cửa biển*, khi viết về lớp dân nghèo, Nguyên Hồng vẫn tiếp tục sử dụng cái bút pháp quen thuộc ở một số truyện trước Cách mạng tháng Tám. Ngòi bút của nhà văn dường như cứ bình thản xoáy sâu, xoáy sâu mãi vào cảnh cùng đường, nghẹt thở.

Qua những chương sách cứ tăng mãi lên cái cường độ ngột ngạt bi thảm, người đọc bỗng cảm thấy nhức nhối, xót xa cho cái kiếp người trong xã hội cũ,... Những tấn bi kịch của tầng lớp nghèo diễn ra ngày càng dữ dội hơn, đau đớn hơn trong suốt hai tập *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*. Bắt đầu là cái cảnh nhân vật Thanh, sau hàng tháng trời lang thang đi kiếm việc làm nhưng vẫn không có một tia hy vọng. "Sự cùng kiệt của con đường sống tới phút này thực là sừng sững như vách núi, như tường ngục vậy,... Sự cùng kiệt có lẽ ở khắp gầm trời này". Một đêm mưa, ngồi lặng lẽ trên ghế đá vườn hoa, cơ thể bị giày vò bởi đói khát và bệnh tật, Thanh định thắt cổ tự tử cho thoát nợ đời (chương bốn - *Sóng gầm*). Sang chương sáu, không khí xóm Cấm càng nặng nề, khó thở hơn sau chuyện ông Dâng cắn lưỡi tự tử trong xà lim, uất ức vì bị mật thám Tây Cậu vu oan là ăn cắp hàng ở Sáu Kho ! Kết thúc chương tám, bi kịch lên cao độ : lão La bị vợ đánh què chân, gia đình tan nát, chồng chết, vợ đi tù, con cái bơ vơ lưu lạc,... Những tấn bi kịch diễn ra dồn dập ngay trong cùng một khu nhà của người dân ở xóm Cấm, cứ như là một thứ định mệnh trùm lên số phận rủi ro của họ. Nếu như ở tập một của bộ tiểu thuyết, xung đột kịch diễn ra giữa con người với hoàn cảnh, với những thứ gọi là tai ương nghiệp chướng thì sang tập hai, những "cơn bão" dữ dội, những bi kịch chủ yếu lại thể hiện thành những xung đột nội tâm của các nhân vật ngay trong tầng lớp dân nghèo thành thị. Sau ngày ở tù ra, Thanh hoang mang dao động, chạy trốn phong trào, tìm sự ru ngủ ở tôn giáo, sống những ngày xót xa, dần vặt, sống mà như đã chết từ lâu.

Sau đó là đến cái chết đau đớn, vật vã của Gái đen, người con gái cả tin, mê say và liều lĩnh, đã bị lừa dối, bị phản bội, bị đem bán. Rồi đến chương mẹ La trốn tù, luồn rừng, băng đồng tìm về thành phố quê hương, chết đi sống lại mấy lần, chân bước giữa Hải Phòng mà như là một hồn ma đi giữa ban ngày, một "hồn ma bóng quỷ thoát khỏi âm ty địa ngục, trở về dương gian mà làm người" ! Trong cơn bão táp cách mạng, các nhân vật của Nguyên Hồng sẽ mất đi cái vẻ bình thường bên ngoài, sẽ thay da đổi thịt, chuyển biến dữ dội theo chiều hướng đi lên quyết liệt của cuộc sống. So với trước Cách mạng, những trang viết của

Nguyên Hồng giờ đây giàu chất trí tuệ hơn. Thế giới quan mới, phương pháp sáng tác mới giúp ông lý giải một cách sâu sắc quy luật bần cùng hoá và tha hoá con người của xã hội tư sản. Cũng vẫn miêu tả những tấn bi kịch ấy của tầng lớp dân nghèo, nhưng ông có ý thức rõ rệt hơn về sự cô đơn trơ trụi của con người và nỗi lo sợ bị đe doạ tứ bề bởi những sức mạnh và guồng máy vô hình ở các thành phố tư sản.

Trong bộ *Cửa biển*, tác giả không bù đắp được một cách đồng đều và hoàn chỉnh các mảng vốn sống khác nhau, cho nên mức độ đậm nhạt quá chênh lệch giữa các chương, các tập là điều không thể tránh khỏi. Trong hai tập đầu, nhược điểm này bộc lộ khá rõ khi nhà văn viết về các giai cấp thống trị bóc lột. Ở đây, ngòi bút hiện thực của ông đôi khi đã nhường chỗ cho một số tưởng tượng phóng đại, tuỳ tiện. Nguyên Hồng đã phóng đại tên tư sản Thy San thành một thứ trùm kinh doanh kiểu Âu - Mỹ và tô vẽ cho nó những nét, những khả năng ít thấy ở một tên tư sản mại bản Việt Nam ôm gót thực dân. Đôi lúc tác giả lại còn chưa phân biệt được thật rõ những sự khác nhau giữa tư sản mại bản và tư sản dân tộc. Hình tượng tên thực dân Đờ Vanhxy tuy có những đường nét khá độc đáo nhưng cũng có nhiều mặt hạn chế. Nguyên Hồng muốn dựng lên trước mắt chúng ta không phải là một tên tư sản công nghiệp như chủ nhà máy Xi măng mà là một tên tư sản bao thầu các đường tàu, kho, bến, dinh, trại, cầu cống, chợ búa và thầu cả... phân gio của thành phố Hải Phòng ! Tên cai xia Đờ Vanhxy này bẩn thỉu và keo kiệt, nghiệt ngã từng đồng với cả những người culy đi đổ thùng. Hắn là một tên dâm dục bao gái để hành lạc, lơn vợ và con gái người khác. Ngoài cái nghề bao thầu, hắn còn là một tên mật thám chính trị giảo quyệt, nham hiểm và cực kỳ phản động. Đồng thời hắn lại hiện ra với bộ mặt lịch sự, xã giao giả dối của một tên trí thức thực dân có đầu óc phân biệt chủng tộc. Người ta thấy Nguyên Hồng đã ghép vào nhân vật này quá nhiều bộ mặt khác nhau và ông lại đẩy hắn lên một cương vị quá cao ở Đông Dương và thêm thắt tuỳ tiện cho hắn những khả năng ít có ở một tên tư sản bao thầu thuộc địa.

Mô tả giai cấp thống trị, Nguyên Hồng dừng lại khá tỷ mỷ ở những kiểu cách sinh hoạt xa hoa, dâm đãng mà chưa đi sâu vào những thủ đoạn

áp bức, bóc lột tàn tệ, vốn là mặt bản chất của giai cấp tư sản. Người ta chỉ thấy thoáng qua đây đó một ít thủ đoạn bắt bớ, cúp phạt, giết người, đốt nhà,... Nhưng những sự việc đó thường chỉ được kể lại một cách gián tiếp và ít nhiều mang tính chất ước lệ. Đặc biệt, để thay thế cho quan hệ đối kháng trực tiếp, quan hệ đấu tranh giai cấp giữa kẻ bóc lột và người bị bóc lột, tác giả thường sử dụng một số hình ảnh đối lập về sinh hoạt. Những hình ảnh tương phản đó – được mô tả tập trung trong *Cơn bão đã đến* – tất nhiên cũng nói lên phần nào đời sống xa hoa của giai cấp thống trị và tình trạng nghèo nàn cơ cực của những người lao động trong thành phố. Nhưng những hình ảnh đó vẫn không thay thế được việc miêu tả những quan hệ giai cấp đối kháng, những quan hệ trực tiếp giữa chủ và thợ. Trong tác phẩm Nguyên Hồng, các nhân vật này chưa xung đột với nhau, đan chéo vào nhau một cách chặt chẽ. Mà nếu nhà văn không đặt các nhân vật trực tiếp vào trong những quan hệ đấu tranh giai cấp, những hoàn cảnh điển hình thì làm sao bộc lộ được bản chất tính cách của chúng ?

Trong khi mô tả giai cấp tư sản, Nguyên Hồng đã phần nào lý tưởng hoá bộ mặt của Thy San và Giáng Hương, tạo cho chúng một vẻ đẹp hấp dẫn khá nguy hiểm. Dưới ngòi bút của nhà văn, Giáng Hương là "một con phượng hoàng, một vầng trăng, một kỳ công của vũ trụ", lái xe nhẹ vút như chim bay, khiêu vũ như sóng cồn mây tản" ! Giáng Hương không có những nét của vợ một tư sản mà lại có tâm hồn của một nghệ sĩ ; Giáng Hương chán ngán cuộc sống xa hoa bên cạnh Thy San và cho rằng cứu cánh đời mình đâu phải là sự giàu sang và vinh hoa phù phiếm. Vậy thì Giáng Hương là một người như thế nào ? Cái nét xác định, cái lõi của tính cách nhân vật này không rõ.

Nguyên Hồng ít nhiều đã lãng mạn hoá, thi vị hoá bộ mặt của bọn tư sản lớp trên. Nhưng đối với bọn tay chân, bọn thống trị lớp dưới thì ngòi bút tố cáo của ông lại tỏ ra sắc sảo và hiện thực hơn. Các nhân vật Lê Thị Thảo Minh và mụ chủ ô-ten Y Lan trong *Cơn bão đã đến* đã bổ sung rất nhiều cho Thy San và Giáng Hương và người đọc không thể nào quên được hình ảnh tên thanh tra mật thám Tây Cậu gào rú lên như một con chó dại mỗi khi tra tấn tù chính trị, hình ảnh cố bà Tây Cậu

đương vào giá "cố bà uốn éo, cố bà liếc, cố bà cười, cố bà làm nũng, cố bà khấn, cố bà vái, cố bà nhảy..., còn mềm dẻo, còn đỏm dáng, còn trai lơ hơn cả những đào chèo, đào tuồng ở vào thời kỳ mùi mẽ xuân tình nhất của mình trên sân khấu" !

Đối lập với bọn thống trị xa hoa, dâm đãng như Thy San, Đờ Vanhxi với những tên mật thám uống máu người không tanh như Môê, Tây Cậu,... Nguyên Hồng đã dựng lên hình tượng những chiến sĩ cộng sản kiên cường, bất khuất như Tô, Chấn, Lương, Sấm,... Nếu như trước kia, *Lò lửa*, *Địa ngục* chỉ là một bức tranh phác hoạ về phong trào cách mạng thì trong bộ tiểu thuyết này, bức tranh đã hiện ra với những đường nét tạo hình, với những nhân vật ít nhiều mang hơi thở của sự sống.

Nguyên Hồng đã gợi lên được cái không khí của phong trào Mặt trận Dân chủ : những cuộc đình công sôi nổi ở Máy Tơ, Xi măng, Sáu Kho, cuộc biểu tình rầm rộ hơn hai vạn người dự ở Đấu xảo Hà Nội, những hoạt động công khai của các chiến sĩ cộng sản ở toà báo *Thời thế*, *Tin tức*, hoạt động của các hội ái hữu, thợ thuyền,... Đặc biệt *Cơn bão đã đến* đã tập trung mô tả thành công một số nhà tù (Hà Giang, Hải Phòng) ; nhà văn đã tố cáo những phản ứng lồng lộn điên cuồng, những thủ đoạn tra tấn, giết người dã man của bọn mật thám và ca ngợi phẩm chất cao quý, bền vững như sắt thép của những người cộng sản. Hai hình tượng cán bộ lãnh đạo được mô tả khá đậm nét là Tô và Chấn, một người công tác trong thời kỳ Đảng ra nửa công khai và một người bí mật hoạt động khi phong trào đã rút vào bóng tối. Cái phẩm chất nổi bật lên trong hình tượng những người cộng sản này là lòng trung thành tuyệt đối với Đảng, tinh thần hy sinh cao độ, làm việc quên mình vì quần chúng, vì phong trào cách mạng. Bị đày đoạ trong hầm xay thóc của nhà tù Côn Lôn, mặc dù bị ho ra máu và có khi khái huyết ra hàng bát, Tô vẫn chép tài liệu và dịch sách gửi về trong banh cho các tổ nghiên cứu học tập. Bị bắt vào nhà tù Hải Phòng, bị tra tấn ròng rã bốn ngày đêm, người chiến sĩ cộng sản này chỉ lo có một điều là làm sao bảo vệ được cơ sở quần chúng của Đảng, bảo vệ những con người đã đối đãi với Tô như ruột thịt. "Tô thấy như có không có biết bao nhiêu mạch máu, bao nhiêu mối rường từ mặt đất, từ những mái nhà, từ những bếp lửa, từ những

con người kia dằng dịt mắc vào Đảng, vào cách mạng, vào thành uỷ, vào Tô và Tô phải giữ sao cho đến lúc cách mạng thành công, tất cả được toàn vẹn, càng ngày càng lớn mạnh, mở rộng thêm". Trong những ngày còn bị giam giữ ở Hải Phòng, mặc dầu bị lao nặng và bị bại liệt, Tô vẫn còm cõi cả trưa, cả tối làm việc cướp thời gian, mở lớp huấn luyện cán bộ và chép tài liệu cho trại tù phụ nữ. Cái vấn đề mà người chiến sĩ này băn khoăn là "cán bộ và cán bộ. Cán bộ cho cách mạng, cho Đảng, cán bộ để mau chóng đắp vào những lỗ hổng đau xót vô cùng mà đế quốc đã khoét vào phong trào".

Trong *Cơn bão đã đến*, Nguyên Hồng đã cố gắng nâng ngòi bút của mình lên cho xứng đáng với tầm của Tô Hiệu, người chiến sĩ cộng sản mà ông yêu mến, người đã để lại những ấn tượng hết sức đẹp đẽ trong đời ông.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi các nhà văn lớp trước thuộc các phương pháp sáng tác khác, không những chỉ chuyển biến về thế giới quan, vốn sống mà còn phải có một quá trình tu dưỡng nâng cao về mặt nghề nghiệp, tự mình vượt lên khỏi mình trong sự sáng tạo nghệ thuật.

Về mặt này Nguyên Hồng đã có những thành công nhất định. *Sóng gầm, Cơn bão đã đến,...* đã dựng lên một khối lượng nhân vật khá đồ sộ, thuộc nhiều tầng lớp và giai cấp khác nhau. Các nhân vật đều được đưa từ hoàn cảnh hẹp ra hoàn cảnh rộng, đều được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử và có những chuyển biến trong tính cách theo những con đường độc đáo khác nhau.

Tuy nhiên, ngòi bút của Nguyên Hồng vẫn để lộ những mặt yếu về khả năng điển hình hoá. Nhân vật của ông thường được biểu hiện qua những suy nghĩ, những giằng xé nội tâm, qua lời nói nhiều hơn là hành động. Trong hai cuốn tiểu thuyết cũng có những đoạn phân tích tâm lý bên trong của nhân vật khá thành công. Nguyên Hồng đã tả đúng tâm trạng vừa sung sướng vừa ngậm ngùi của Xim khi đón một tình yêu mới, một hạnh phúc mới. Đáng chú ý là đoạn độc thoại nội tâm mô tả những suy nghĩ cuồn cuộn lên trong tâm hồn Sấm khi đứng ở phòng tra với vợ và con nhỏ... Mới đọc Nguyên Hồng, người ta có cảm tưởng dường như

ông đi sâu vào nội tâm nhân vật. Nhưng thường thì tác giả hay dùng những suy nghĩ, liên tưởng của nhân vật để kể lại câu chuyện đã qua, chứ không phải là phân tích tâm lý. Trong lĩnh vực Nguyên Hồng giàu vốn sống thì các nhân vật có nét tạo hình và ngôn ngữ của chúng thường được cá biệt hoá (mẹ La, mẹ Nghĩa). Nhưng đối với những lớp người mà nhà văn chưa thật quen thuộc thì Nguyên Hồng thường hay nói thay nhân vật. Ngòi bút tiểu thuyết của Nguyên Hồng cần phải tăng cường hơn nữa lối tả tạo hình trong khi xây dựng nhân vật. Nếu nhà văn có lúc dùng nhân vật làm cái loa phát ngôn thì nhân vật sẽ không tránh khỏi đơn giản và sơ lược.

Trong tác phẩm Nguyên Hồng thường có một chất say. Cái say đó vừa là mặt mạnh vừa là mặt yếu của Nguyên Hồng. Cái chất say đó làm cho ngòi bút của ông giữ lâu được những tình cảm tươi thắm, thiết tha về đất nước. Tiểu thuyết Nguyên Hồng giàu chất lãng mạn, chất trữ tình thơ mộng cũng là vì thế. Bao nhiêu năm qua rồi mà Nguyên Hồng vẫn còn nhớ ý nguyên những kỷ niệm thời thơ ấu, những ngày nghỉ lễ đến trường "nhìn lên trời cao mây bay trắng loá trong nắng, bâng khuâng rất lâu...". Nhưng cái chất say đó đôi khi đã làm cho Nguyên Hồng thiếu khách quan với nhân vật. Ông đã nhập sâu vào đối tượng miêu tả và không lùi lại một khoảng cách để tỉnh táo nhận rõ đường đi nước bước của nhân vật. Trong trường hợp tự truyện, chất say đó đã giúp cho Nguyên Hồng thành công (*Những ngày thơ ấu*). Nhưng trong *Sóng gầm*, người đọc thấy Nguyên Hồng phần nào lý tưởng hoá nhân vật Thanh. Ông đã không phê phán đúng mức cái tính chất dao động bấp bênh của người tiểu tư sản trí thức đó !

Trước Cách mạng tháng Tám, chúng ta chỉ có những truyện vừa, truyện dài. Bây giờ lần đầu tiên trong văn xuôi, chúng ta đã có những bộ tiểu thuyết : *Vỡ bờ, Cửa biển,...* Nhưng trong bước trưởng thành đầu tiên đó, chúng ta không tránh khỏi một số nhược điểm về nghề nghiệp tiểu thuyết. Điều đó bộc lộ khá rõ trong *Sóng gầm* và *Cơn bão đã đến*. Cái ấn tượng đầu tiên mà người đọc nhận thấy ngay là kết cấu của cuốn tiểu thuyết không thật chặt chẽ. Ba mảng hiện thực chưa gắn bó với nhau một cách hữu cơ, các tính cách hãy còn ở tình trạng đứng bên cạnh nhau

chứ chưa đan chéo vào nhau, xung đột nhau. Trong tám chương đầu của tập *Sóng gầm*, Nguyên Hồng tập trung mô tả những tấn bi kịch, những nỗi đau thương trong các gia đình dân nghèo thành thị. Chương X bắt đầu giới thiệu một số chính trị phạm về, thế là phong trào đình công bùng lên lúc nào không biết. (Trước đó người ta không thấy ngọn lửa cách mạng âm ỉ trong quần chúng). Còn giai cấp thống trị thì tuy xa hoa, giàu có nhưng hình như chúng bóc lột ở tận đâu đâu, không thấy liên quan trực tiếp đến vận mệnh những người lao động nghèo khổ.

Đọc tiểu thuyết Nguyên Hồng, người ta thường có cảm giác nặng nề. Hiện tượng này xuất phát từ nhiều nguyên nhân khác nhau. Nhân vật của Nguyên Hồng thường bị chìm đi trong những liên tưởng, hồi ức lan man về quá khứ. Tốc độ truyện kể vì thế bị gián đoạn, cắt quãng, tiểu thuyết của Nguyên Hồng nghèo tình tiết, ít kịch tính, mạch truyện phát triển chậm và bằng phẳng.

Nguyên Hồng cũng thường hay sử dụng biện pháp cường điệu khi miêu tả nhân vật. Lúc nào tình cảm nhân vật của ông cũng được nâng lên ở cường độ cao nên đọc rất mệt và căng thẳng. Người ta thấy lúc thì "mắt Thanh như loá", "một cảm giác như lửa dội qua mặt Thanh", lúc thì "Thanh rú lên", "tối tăm cả mặt", lúc thì Thanh như bị bóp cổ... thở sằng sặc... xanh mắt lên... nghiến hai hàm răng, các thăn thịt ở miệng và ở thái dương buốt nhức hết" ! Đặc biệt Nguyên Hồng rất nhạy bén về những hiện tượng thần kinh bộ não. Những cảm giác như "đầu óc lại buốt chói", "buốt lộng từ gan bàn chân lên tận óc", "thần kinh như bị một ngọn roi vút đánh... choáng ngất... tối sầm cả mặt" được nhắc đi nhắc lại trong khá nhiều trang của cuốn tiểu thuyết. Tiểu thuyết phải gây được cảm xúc mãnh liệt. Nhưng cường điệu hoá tình cảm thì lại kém tác dụng. Tác phẩm Nguyên Hồng vì thế đôi khi đơn điệu về mặt tình cảm, người đọc cảm thấy một ấn tượng nặng nề, căng thẳng.

Đọc tiểu thuyết của Nguyên Hồng, người ta thấy rất rõ là tác giả có một trí nhớ rất đặc biệt và có vốn sống phong phú về một số mặt. Nhà văn đã dựng lên trước mắt chúng ta những cảnh sinh động với những chi tiết ngồn ngộn đầy sức sống : phố Hạ Lý với những gái nhà chứa quần áo nhàu nát, mặt mày nhợt nhạt ngồi ăn quà ngay ở vỉa hè ; Hải Phòng

chiều thứ bảy đầu tháng, các khách sạn tây, tiệm nhảy, hiệu buôn, rạp chớp bóng rộn rịp, bật đèn sáng trưng từ một giờ ; trại tập trung Hà Giang với ngọn đèn ngái ngủ của nhà "phe mì" lúc trời chưa sáng hẳn, với những tiếng lê xiềng động cùm của tù nhân, với cái "vệt người mẹ La hằn bụi lên mặt sàn gỗ lim hàng tháng rồi vẫn y nguyên ở một góc trại" lạnh lẽo ấy. Nhưng người ta thấy Nguyên Hồng đã dừng lại quá lâu, dềnh dàng mô tả những đường phố, ngôi nhà, cửa hiệu, các phong tục tập quán, y phục của đạo Thiên Chúa (trong lễ rước Săng ti) thậm chí các khách sạn, quán ăn, các thứ bánh kẹo nổi tiếng của Hải Phòng, Hà Nội. Tất nhiên nếu nhà viết tiểu thuyết không mô tả ngoại cảnh với những chi tiết cụ thể, sinh động thì cũng không thể nào dựng lại được không khí và môi trường, nó là nền cho nhân vật hoạt động. Mặt khác, những chi tiết đó cũng cần thiết cho các ngành xã hội học, dân tộc học, bảo tàng học. Nhưng cũng không nên đi sâu quá vào những chi tiết không cần thiết. Thế kỷ XX của chúng ta nổi bật lên những biến cố lịch sử vô cùng nhanh chóng, những sự kiện nhảy vọt. Điều đó yêu cầu các nhà tiểu thuyết phải đưa vào tác phẩm cái nhịp điệu hối hả của sự phát triển xã hội và cách mạng. Bạn đọc mới không thể nào tránh khỏi sốt ruột khi nhà văn dừng lại quá lâu, miên man trong những chi tiết bề bộn, rườm rà về ngoại cảnh.

Nguyên Hồng đã vượt qua một chặng đường và ghi được những thành tựu mới trong nghệ thuật viết tiểu thuyết. Với những tác phẩm mới này, nhà văn đã cắm được một cái mốc quyết định trên con đường chuyển biến từ chủ nghĩa hiện thực phê phán sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Chúng ta rất vui mừng trước những thành công của ông. Tuy nhiên, bộ tiểu thuyết *Cửa biển* mới ra được hai tập. Nhiều số phận nhân vật đã kết thúc nhưng cũng nhiều cuộc đời còn dang dở. Một số vai mới chỉ lấp ló sau hậu trường, chưa được múa may khóc cười trên sân khấu. Người ta hãy còn chờ đợi và hy vọng nhiều ở Nguyên Hồng trong hai tập sau. Trong bài viết này, chúng tôi muốn cùng bạn đọc nhìn lại một chặng đường đã qua để mong góp một vài ý kiến nhỏ với nhà văn đang đi tới trên con đường đầy hứa hẹn.

(*Tạp chí Văn học*, số 3 - 1960.
Sửa chữa lại năm 1983)

RỪNG U MINH VÀ PHONG TRÀO ĐỒNG KHỞI MIỀN TÂY NAM BỘ

Thời đại của chúng ta được đánh dấu bằng những sự kiện lịch sử vô cùng vĩ đại. Bản thân những sự kiện đó có thể có một ý nghĩa thẩm mỹ độc lập và có sức thu hút kỳ lạ đối với các nhà văn. Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước của dân tộc ta là một trong những sự kiện kỳ diệu đó. Nó đặt ra cho các nhà văn chúng ta và cho toàn nhân loại tiến bộ một vấn đề hết sức lớn lao : làm sao một dân tộc nhỏ bé như chúng ta lại có thể đánh thắng được tên trùm đế quốc Mỹ giàu có nhất trên thế giới hiện nay. Nhà văn phải giải đáp được câu hỏi đó cho chúng ta và cho toàn nhân loại đang hướng về phía chúng ta.

Nhưng muốn giải đáp được câu hỏi đó, trước hết chúng ta phải trả lời một câu hỏi khác : làm sao từ năm 1960, đồng bào miền Nam của chúng ta từ hai bàn tay không đã có thể vùng dậy lật đổ được bộ máy kìm kẹp của ngụy quân, ngụy quyền, bất chấp súng đạn của Mỹ - Diệm lúc bấy giờ ? Phong trào đồng khởi là giai đoạn đặc biệt quan trọng trong lịch sử cách mạng miền Nam. Có đồng khởi mới có vùng giải phóng, có bộ đội vũ trang, mới tạo điều kiện đánh thắng giặc Mỹ trong chiến tranh cục bộ hiện nay. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà phong trào đồng khởi đã trở thành đề tài của nhiều tập bút ký và tiểu thuyết như *Những ngày gian khổ, Cửu Long cuộn sóng, Hòn Đất, Gia đình má Bảy, Ở xã Trung Nghĩa, Rừng U Minh,...*

Tiểu thuyết *Rừng U Minh* viết về phong trào cách mạng bắt đầu chuyển sang thời kỳ khó khăn, đen tối vào giữa năm 1957 đầu năm 1958, rồi giằng co ác liệt trong năm 1958, cực kỳ đen tối trong năm 1959 và vùng lên quật khởi vào năm 1960. Cuốn tiểu thuyết kết thúc lúc đồng bào ta nổi dậy làm chủ ruộng vườn và Mặt trận Dân tộc giải phóng

miền Nam ra đời (1960). Như vậy *Rừng U Minh* đã tập trung miêu tả được thời kỳ đen tối nhất và cũng là thời kỳ vô cùng anh dũng, vẻ vang của phong trào cách mạng miền Nam.

So với *Hòn Đất* và *Gia đình má Bảy*, tiểu thuyết *Rừng U Minh* đã phản ánh được toàn bộ quá trình trưởng thành của phong trào đồng khởi. Tác phẩm đã ghi lại được những sự kiện điển hình của các giai đoạn chuyển biến của phong trào. *Rừng U Minh* là một bức phác thảo có giá trị về toàn cảnh phong trào đồng khởi ở một xã miền Tây Nam Bộ.

Với một phong cách hiện thực, Trần Hiếu Minh mạnh dạn đi thẳng vào những mâu thuẫn, những vấn đề gay go phức tạp của cuộc sống thực. Ngòi bút của ông nhiệt tình ca ngợi những mặt đẹp, mặt anh hùng cao cả của cuộc sống nhưng cũng không ngần ngại, tránh né những chuyện đau thương, mất mát, căm thù, những khó khăn, phức tạp của phong trào cách mạng. Thành công của tác giả là đã trình bày được cuộc đấu tranh giằng co ác liệt giữa ta và địch trong những năm dài hết sức căng thẳng trước đồng khởi. Trần Hiếu Minh đã ghi lấy từng tội ác của bọn giặc, dựng lên những tấm bia căm thù để con cháu mai sau đời đời nhớ lấy. Tuy nói nhiều những chuyện đau thương, mất mát, nhưng *Rừng U Minh* vẫn trình bày được nổi bật cái sức quật khởi vô cùng mạnh mẽ của đồng bào ta trong đồng khởi. Ông đã giải thích một cách khá thuyết phục những nguyên nhân nào, những sức mạnh tinh thần nào đã giúp đồng bào ta, trong những năm sáu mươi, vùng dậy lật đổ được ách kìm kẹp của Mỹ - nguỵ. Nông dân ta ở miền Nam đã đứng dậy với tất cả sức mạnh của khối căm thù giai cấp bị nén xuống trong những năm dài đen tối : "Đêm dày trong Rừng U Minh kia đã sâu bằng căm thù trong lòng má chưa ? Nước đen thăm thẳm trên dòng sông Cái Tàu đã sánh nổi uất hận của má chưa ?" Không hiểu được lòng căm thù của người đàn bà vừa mới chịu bốn cái tang của con cháu đã sẵn sàng lên Phú Lợi đấu tranh thì không thể nào hiểu được tại sao đồng bào ta, với tay không, lại có thể giành được chính quyền, bất chấp bom đạn của bè lũ Mỹ - Diệm. Không hiểu được lòng căm thù đó thì cũng không hiểu được tại sao lúc bấy giờ có một số người uất ức quá, không chịu nổi, đã mài dao, rèn mã tấu, móc súng (Tám Cá Ngát, bà Tư Hù, ông Hai Biền) sẵn sàng nổi dậy

và cũng chính trong tình hình chín muồi ấy, Đảng phát động quần chúng đồng khởi, châm ngòi cho cả một kho thuốc nổ căm thù và uất hận bùng cháy.

Thực chất của phong trào đồng khởi là cuộc khởi nghĩa của nông dân dưới sự lãnh đạo của Đảng và Mặt trận Dân tộc giải phóng. Cuộc đấu tranh chính trị của "đội quân tóc dài" cũng chính là cuộc đấu tranh của những người phụ nữ nông dân bị áp bức. Chính cái bà má đã dẫn đầu cuộc đấu tranh chính trị, đã bế cháu ra ngồi giữa bốn nấm mả mới sau vườn, sẵn sàng liều chết với bọn lính nguỵ chứ không chịu dời nhà, là người đàn bà nông dân xưa kia đã cầm dao rạch một nhát sâu hai ba đốt ngón tay lên lưng chồng để đổ tội đánh chết người cho bọn địa chủ. Má Ba, má Chín, ông Hai Biền là những người nông dân, ngày trước đã bị bọn quản Mun, hội đồng Quỳ bao chiếm ruộng đất, mãi đến hồi kháng chiến chín năm mới được cách mạng cấp cho một số ruộng làm ăn thì bây giờ lại bị bọn quản Mun, quận Nhung lăm le ăn cướp lại. Trong cuốn tiểu thuyết của mình, Trần Hiếu Minh đã phản ánh một cách sâu sắc cuộc đấu tranh giai cấp quyết liệt đó. Hơn ở nơi nào hết, đây là mảnh đất lưu đày và nổi dậy cuối cùng của Tổ quốc. Nơi đây xưa kia là chỗ cư trú của những người nông dân trốn làng, trốn lính, trốn thuế ở các nơi khác chạy về ẩn náu. Nơi đây cũng là chỗ tập trung của những người nông dân bị cướp ruộng đất như ông Hai, cuối cùng không có cách nào sống đành phải chui tuốt vào rừng, sống nhờ về rừng. Những người nông dân đó luôn luôn sẵn sàng liều mạng sống chết với quân thù vì đến cái xứ U Minh này là sơn cùng thuỷ tận rồi ! Đến đây chỉ có hai con đường, một là hèn nhát, đâm đầu xuống biển mà chết, hai là cố bám lấy đất đấu tranh để sống. Những người nông dân ở đây là những người gan góc, dũng cảm như má Ba, anh Ba Lớn, hào hiệp nghĩa khí như ông già U Minh, ngang tàng phóng túng nhưng rất giàu lòng yêu nước như Tám Cá Ngát, bà Tư Hù, v.v. Không hiểu được những người nông dân đó thì cũng không hiểu được những đặc điểm của phong trào đồng khởi miền Tây Nam Bộ. Nông dân miền Nam đứng dậy đồng khởi với tất cả sức mạnh của lòng yêu nước và lòng căm thù giai cấp, nhưng đồng thời cũng với sức mạnh của những ước mơ hướng về miền Bắc

xã hội chủ nghĩa. Hình tượng đẹp đẽ về "làng rừng xã hội chủ nghĩa" đã phản ánh rất rõ ước mơ đó. Nông dân ta tuyệt đối tin tưởng ở Đảng và Mặt trận, ở miền Bắc xã hội chủ nghĩa, ở phe xã hội chủ nghĩa hùng mạnh, đó là một điểm mới trong ý thức của người nông dân bấy giờ so với người nông dân thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp.

Đọc tiểu thuyết *Rừng U Minh*, ta thấy thiên nhiên Nam Bộ, người nông dân Nam Bộ có một sức hấp dẫn đặc biệt đối với Trần Hiếu Minh. Điều này cũng dễ hiểu. Bất cứ nơi nào của đất nước cũng có một sức vẫy gọi đối với chúng ta nhưng chắc chắn chúng ta sẽ dành nhiều yêu mến, thân thương nhất cho cái mảnh đất xa ngái cuối cùng của Tổ quốc : Cà Mau. Trần Hiếu Minh đã đến với những rừng đước ở Cà Mau, rừng tràm ở U Minh với một niềm xúc động dạt dào như vậy. Ông thấy lòng xao xuyến trước một ánh lửa buổi chiều trên cánh đồng chỉ còn trơ gốc rạ, một chân trời vần vụ của Cà Mau, một con ong ve vãn một bông tràm chiếu ánh sáng mặt trời, một con cá quẫy sóng trên mặt nước mặn đêm khuya,.... Lòng yêu thiên nhiên đất nước, yêu con người Nam Bộ là một sức mạnh tình cảm giúp cho Trần Hiếu Minh đạt được một số thành tựu trong cuốn tiểu thuyết này. Là một nhà văn ở miền Trung xuống, ông có khả năng phát hiện ra một số nét riêng độc đáo của con người và thiên nhiên miền Tây Nam Bộ, mà người nông dân ở đây hằng ngày vì quen thuộc quá cho nên không chú ý đến. Tất nhiên cũng có thể có nét độc đáo nào đấy bị ông cường điệu lên so với cái mức độ bình thường của nó. Đồng thời cũng vì do lạ người, lạ cảnh mà có lúc ông hơi triền miên trong những chuyện rừng U Minh với nước dớn, phân dớn, những cảnh giăng câu uốn câu, bắt cá trong bưng, những cảnh "đuổi nai", "săn ong", vườn chim, máng chim, sân chim,... Những lúc đó vì say mê cảnh mà ông dường như quên mất con người trong tiểu thuyết !

Nói như vậy không phải là vì sông, vì nước, vì rừng, vì những chân trời vần vụ mà Trần Hiếu Minh viết. Ông viết *Rừng U Minh* chính là vì những con người rất đỗi yêu thương và anh dũng, vì phong trào cách mạng của miền Tây Nam Bộ. Thành công của tác giả là đã giới thiệu được với chúng ta một số kiểu người có những nét điển hình nhất định. Anh Ba Lớn, ông Sáu Già tiêu biểu cho những người cộng sản kiên cường,

bất khuất trước quân thù. Những cô gái giao liên như út Hảo, Năm Thắm là lớp thanh niên lớn lên trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước lần này và họ đang tiếp tục thay thế cha anh, tỏ ra rất xứng đáng với thế hệ những người cộng sản đi trước. Má Ba, ông Hai là những cơ sở quần chúng luôn luôn trung thành và chung thuỷ với cách mạng. Quản Mun là một tên địa chủ gian ngoan, nham hiểm, có những âm mưu rất thâm độc để chống phá cách mạng nhưng lại ném đá giấu tay vì luôn luôn nơm nớp lo sợ cái thế "đứng trên đầu thù" của cách mạng. Trong cuốn tiểu thuyết, một số nhân vật được đẩy lên ở những độ cao của tình cảm (Hai Kim Dung), được miêu tả trong một niềm say mê lý tưởng, trong những khát vọng của tuổi trẻ (Mười Mến) cho nên cũng có một sức hấp dẫn nhất định. Một số nhân vật phụ như em bé Vũ Lâm, em Bình, con Đốm, tuy chỉ xuất hiện một vài lần nhưng cũng để lại những ấn tượng tốt đẹp cho người đọc.

Những nhân vật trong *Rừng U Minh* ít nhiều đều được cá thể hoá ở một mức độ nhất định. Hoặc là cá thể hoá về chân dung (như Gà Lôi) hoặc là cá thể hoá bằng cái cách hành động và suy nghĩ (Tư Khánh, bà Tư Hù, ông Hai Biển, Tám Cá Ngát). Tuy nhiên, có một số nhân vật chưa được cá thể hoá về mặt tâm lý và ngôn ngữ. Nói chung, tác giả chỉ trình bày kết quả của sự kiện mà chưa nói lên được quá trình diễn biến tâm lý dẫn đến cái kết quả đó. Mà người đọc thì dường như lại thích tìm hiểu cái quá trình diễn biến tâm lý đó hơn. Người ta muốn biết quá trình tâm lý nào tạo nên sự chuyển biến trong tính cách Chín Thương ? Ở phần đầu của tác phẩm, cái việc Chín Thương lỡ lầm với Gà Lôi có thể xảy ra lắm nhưng chưa được chuẩn bị trước về mặt tâm lý cho nên vẫn còn thiếu sức thuyết phục. Trần Hiếu Minh rất có tài tạo nên không khí, xây dựng những tình huống thuận lợi cho việc độc thoại nội tâm của nhân vật (Chín Kiên nằm trong vồng cỏ một ngày một đêm, chị Hai Kim Dung đã thức trắng trong cái đêm ông già Sáu bị giết, ông già U Minh đêm khuya ngồi uống rượu một mình bên nấm mộ, thầm thì tâm sự với con Đốm yêu quý của mình) nhưng nhiều lúc tác giả vẫn bất lực, đứng ở ngoài cuộc đời của nhân vật.

Dường như với một chuyến đi ngắn (đối với công việc của nhà viết tiểu thuyết), lại là một nhà văn sinh ra ở miền Trung, Trấn Hiếu Minh chưa có điều kiện để đi sâu vào đời sống bên trong của những người nông dân miền Tây Nam Bộ.

Trong tiểu thuyết *Rừng U Minh* thì Chín Kiên là nhân vật trung tâm được tác giả chăm sóc chu đáo nhất. Chín Kiên đã suy nghĩ những vấn đề rất điển hình mà bất cứ một người bí thư chi bộ nào trong thời kỳ đồng khởi cũng phải quan tâm đến.

Anh có lòng tin sâu sắc vào quần chúng cách mạng và quyết tâm phát động tư tưởng quần chúng. Anh dựa vào những gia đình trung kiên như ông Hai, má Ba, đồng thời cũng chủ trương "móc nối" với gia đình chị Tư Khánh, một người phụ nữ có chồng là đảng viên đầu thú. Anh hiểu cái hoàn cảnh của quần chúng phải chạy vào "làng rừng" nhưng anh luôn luôn chủ trương Đảng phải bám lấy các xóm ấp : "Rừng vững chắc nhất vẫn là rừng đồng bào ngoài các xóm ấp, đâu phải rừng cây trong này, dầu mênh mông như U Minh...". Anh giải quyết rất đúng đắn mối băn khoăn của mình về "chính trị" hay "vũ trang" và với ý thức tổ chức của một đồng chí bí thư chi bộ Đảng, anh chờ đợi chủ trương mới sáng suốt của Trung ương. Chín Kiên cũng là một nhân vật kiên cường, bất khuất trước quân thù và được lòng tin yêu của quần chúng. Nhân vật này đã để lại những ấn tượng tốt đẹp trong lòng người đọc. Nhưng Chín Kiên có lúc hiện ra như một nghệ sĩ trầm tư, lặng ngắm rừng chiều, sông nước, ánh nắng loang loáng trên những thân tràm vút thẳng, lòng xao xuyến dõi theo những cánh chim bay chấp chới trong nắng khuất dần về phía chân trời xa. Cũng có lúc Chín Kiên có những suy nghĩ, những tình cảm chưa được khoẻ và tích cực như khi thương hại, xót xa "ngùi ngùi trong lòng" vì nghĩ đến ông Sáu già đã tuổi tác mà vẫn còn phải chịu gian khổ trong hoàn cảnh công tác cách mạng hiện nay. Đã đành đây có thể là một tình cảm nhân đạo của những người đồng chí quan tâm đến nhau, nhưng cái bùi ngùi thương hại của Chín Kiên không khỏi làm cho hình tượng người đảng viên già trung kiên bất khuất đó ít nhiều bị bé nhỏ đi !

Trong tiểu thuyết *Rừng U Minh,* tác giả chưa giải quyết tốt mối quan hệ giữa sự kiện và tính cách, đôi lúc sự kiện, cốt truyện vẫn nổi hơn nhân vật, hành động rõ hơn tâm lý. Dường như ông quan tâm thích thú hơi nhiều đến những tình huống éo le, những tình tiết ly kỳ, bất ngờ của cốt truyện (điều này thể hiện cả trong *Cửu Long cuộn sóng* và *Sài Gòn ta đó !*). Có những lúc ông để cho các sự kiện trong cốt truyện làm lu mờ vai trò của tính cách, dường như biến nhân vật thành một quân cờ trong một thế cờ mà thôi (trường hợp bố trí Chín Thương cứu út Hảo). Trần Hiếu Minh đã bỏ rất nhiều công phu để bám sát phong trào, theo dõi tình hình chuyển biến của các năm tháng trong thời kỳ đồng khởi, nghiên cứu tình hình của một xã và tình hình chung của toàn tỉnh. Quan tâm đến hoàn cảnh xung quanh, đến các sự kiện trong cốt truyện sao cho phù hợp với lịch sử, đó là việc nhất thiết phải làm của nhà viết tiểu thuyết. Nhưng cũng không nên quá mê mải vào sự kiện, vào năm tháng mà quên mất vấn đề nhân vật điển hình, vận mạng của các nhân vật. Tất nhiên nói như vậy không có nghĩa là xem thường sự kiện. Các sự kiện có vai trò rất quan trọng của nó và những nhân vật điển hình phải được đặt trong những hoàn cảnh điển hình, được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử. Nhưng những sự kiện ở trong tiểu thuyết không phải là đứng ở bên cạnh, bên ngoài nhân vật, mà phải được miêu tả trong mối quan hệ biện chứng với nhân vật. Các sự kiện chỉ có ý nghĩa sâu sắc khi nó tác động mạnh mẽ đến vận mạng của các nhân vật[1].

---

(1) Sau khi bài này đã đăng báo, có ý kiến nhận xét : trong bài phê bình tác phẩm *Bão biển (Tác phẩm mới*, số 5), tôi chỉ "đề cao việc mô tả tính cách, *loại trừ việc mô tả sự kiện trong tiểu thuyết*"; tôi chỉ nhấn mạnh đến tính cách điển hình mà xem nhẹ hoàn cảnh điển hình... "tách rời sự kiện với tính cách, số phận, vận mệnh nhân vật, không thấy được mối liên hệ biện chứng giữa chúng". Quan điểm nhất quán của tôi xung quanh vấn đề này thể hiện rõ trong nhiều bài đã đăng báo từ trước đến nay (kể cả bài phê bình *Bão biển).* Tôi đã nhiều lần nói đến tầm quan trọng của các sự kiện lịch sử trong tiểu thuyết (xem các bài *Một cố gắng mới của nền văn nghệ giải phóng miền Nam* (1969) và *Rừng U Minh* (1970). Tôi cũng nhiều lần nhấn mạnh đến tầm quan trọng của hoàn cảnh điển hình trong các bài *Xây dựng những điển hình anh hùng cách mạng, những con người bình thường mà vĩ đại trong văn học* (1965) và bài *Những bước tiến mới về tiểu thuyết của Nguyên Hồng sau Cách mạng tháng Tám* (1969).

Trần Hiếu Minh đã tiến hành một quá trình điều tra, nghiên cứu công phu và nói chung ông hết sức tôn trọng tính chính xác của các sự kiện. Ông viết một cách chân chất, không thích tô điểm, vẽ vời trong văn chương. Nhưng đôi khi ông viết một cách hơi tự nhiên, quá câu nệ vào sự giống thực của những sự kiện trong cuộc sống. Tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa đòi hỏi sự chính xác của những chi tiết. Nhưng cần chú ý đây là những chi tiết mang ý nghĩa điển hình và có một sức khái quát nghệ thuật nhất định. Không phải bất cứ cái gì có thực trong cuộc đời đều trở nên chân thực trong văn chương. Ngay đối với tiểu thuyết lịch sử là loại tiểu thuyết bị ràng buộc rất nhiều bởi tính chính xác lịch sử thì nó cũng chỉ cần "sự đúng đắn lý tưởng mà thôi", chứ không phải câu nệ đến từng chi tiết nhỏ. Đối với nhà viết tiểu thuyết thì những sự kiện, những câu chuyện nghe kể lại chỉ là những nguyên liệu, những "bán thành phẩm". Nhà văn cần phải xây dựng, tái tạo lại, nâng cao ý nghĩa cá thể hoá và khái quát hoá, khiến cho nó trở nên lung linh hơn, đậm nét hơn, xúc động hơn và cũng vì thế mà gần với chân lý cuộc sống hơn.

(Tạp chí *Tác phẩm mới*, 1970)

TIẾNG HÁT CON TÀU
VÀ DÒNG PHONG CÁCH THƠ TRÍ TUỆ

Bài thơ được viết trong cuộc vận động đồng bào miền xuôi lên xây dựng kinh tế ở miền núi Tây Bắc nhưng Tây Bắc ở đây chỉ là *một biểu tượng cho những miền xa ngái của đất nước*. Sự thực thì lúc bấy giờ chưa hề có đường tàu và con tàu lên Tây Bắc. Con tàu ở đây cũng là một biểu tượng cho khát vọng lên đường, cho khát vọng muốn vượt ra ngoài cuộc sống tù túng chật hẹp để trở về với nhân dân, với cuộc đời rộng lớn.

Bốn câu thơ đề từ của bài thơ đã vượt ra ngoài ý nghĩa lịch sử cụ thể mà mang một ý nghĩa khái quát, đề cập đến những đặc trưng của quá trình sáng tạo thi ca.

"Tây Bắc ư ? Có riêng gì Tây Bắc" không phải chỉ là lời kêu gọi lên Tây Bắc khai hoang mà là lời mời gọi trở về với nhân dân, nơi đã để lại nhiều kỷ niệm, nhiều tình nghĩa yêu thương trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp. Đây là một yêu cầu *hướng ngoại* trong quá trình sáng tạo thi ca. Bởi vì theo Sécnusépxki, nhà văn hiện thực Nga thế kỷ XIX, thì "Cái đẹp chính là cuộc sống". Như vậy, cái đẹp là một hiện tượng khách quan chứ không phải là một hiện tượng hoàn toàn chủ quan như có người đã nói : "Đôi má hồng của cô gái chỉ đẹp trong đôi mắt của kẻ si tình" ! Các nhà thơ lãng mạn mang tâm trạng lưỡng thế, họ phủ nhận cái thế giới hiện thực mà họ đang sống và hướng đến một thế giới lý tưởng mà họ mơ ước. Vì thế trong quan niệm của các nhà lãng mạn tiêu cực, bảo thủ, cái đẹp không tồn tại trong thế giới khách quan. Quan niệm cái đẹp chính là cuộc sống là quan niệm của các nhà văn hiện thực chủ nghĩa. Các nhà văn xuôi sẽ tìm được trong cuộc sống đề tài, nhân vật, cốt truyện, những chi tiết, những hình thái ngôn ngữ

sống động (Đốtxtôiépxki lấy một số cốt truyện từ hồ sơ các vụ án, Nam Cao lấy cốt truyện ngay ở cái làng Đại Hoàng của mình). Còn các nhà thơ tìm được trong cuộc sống những tứ thơ, hình tượng thơ, đặc biệt là những hình ảnh đẹp trong thiên nhiên. Trưa hè, đi giữa những cánh đồng cày ải. Huy Cận viết :

Giữa hè ruộng vỡ mênh mông gió
Những luống cày xô nắng chói chang.

Câu thơ thứ hai "Khi lòng ta đã hoá những con tàu" là muốn nói đến những yêu cầu *hướng nội* trong quá trình sáng tạo thi ca. Nếu câu thơ thứ nhất nhấn mạnh đến yếu tố khách thể trong quá trình sáng tạo nghệ thuật thì câu thơ thứ hai lại tập trung nói về vai trò của chủ thể nhà thơ. Sự sáng tạo nghệ thuật chân chính bao giờ cũng xuất phát từ một *thôi thúc nội tâm*, từ khát vọng của nhà văn muốn thể hiện trong tác phẩm những tâm tư, tình cảm, cá tính, phong cách của mình. Một tác phẩm nghệ thuật sáng giá, dù trong hoàn cảnh nào cũng thoả mãn ít nhiều những nhu cầu nội tại của nhà văn. Trước Cách mạng tháng Tám, Ngô Tất Tố vay trước của Nhà xuất bản Mai Lĩnh một trăm đồng Đông Dương để cưới vợ cho con trai của mình, sau đó nhà văn phải viết *Lều chõng* để trả nợ. Như vậy, hành động sáng tác của Ngô Tất Tố tưởng chừng như là việc bán lúa non của nông dân cho địa chủ. Nhưng ai dám bảo *Lều chõng* không thoả mãn ít nhiều nhu cầu nội tại của nhà văn. Tác phẩm *Lều chõng* đã lên án chế độ khoa cử phong kiến với lối học kinh viện, giáo điều. Các thầy khoá rất dễ dàng bị đánh hỏng hoặc bị tù tội chỉ vì sơ suất mắc các lỗi phạm huý, khiếm dài, khiếm tỵ, khiếm trang, bất túc, bạch tự, thiệp tích, tỳ ố, phạm trường quy,... Thí sinh không những phải kiêng tên huý của vua chúa Việt Nam mà có khi còn phải kiêng tên huý của vua chúa Trung Hoa nữa !

Tác phẩm cũng ca ngợi những nghệ sĩ tài hoa, phóng túng không chịu uốn mình theo khuôn sáo, theo những quy phạm của chế độ phong kiến (Vân Hạc chính là hình ảnh của Ngô Tất Tố). Lao động nghệ thuật mang tính chất đặc thù so với một số ngành lao động khác. Nó đòi hỏi phải có ngọn lửa bên trong, phải có sự thôi thúc nội tâm. Câu thơ thứ hai,

như trên đã nói, nhấn mạnh đến vai trò chủ thể của nghệ sĩ, những khát vọng thầm kín bên trong của nghệ sĩ. Cho nên quá trình sáng tạo nghệ thuật là một sự kết hợp hài hoà giữa khách thể và chủ thể, giữa hướng nội và hướng ngoại.

Ở hai câu đầu của lời đề từ là sự kết hợp giữa khách thể và chủ thể trong quá trình sáng tạo nghệ thuật, còn ở hai câu sau là vấn đề mối quan hệ giữa cái "tôi" và cái "ta", cái Riêng và cái Chung, cá nhân và cộng đồng. Ở đây có một vấn đề phải giải quyết : Chế Lan Viên kêu gọi nghệ sĩ lên Tây Bắc rồi lại nói : "Tâm hồn ta là Tây Bắc chứ còn đâu ?", như thế có mâu thuẫn không ? Khi nghệ sĩ đến với nhân dân, cái "tôi" đến với cái "ta", cái Riêng hoà hợp với cái Chung, khi tiếng hát của nghệ sĩ hoà vào bản đại hợp xướng của Tổ quốc thì chính là lúc nghệ sĩ có thể soi vào lòng mình mà thấy được cả đất nước, nhân dân ("Tâm hồn ta là Tây Bắc chứ còn đâu"). Có một lần nhà thơ đã diễn tả rất hình ảnh ý tưởng này :

Tâm hồn tôi khi Tổ quốc soi vào
Thấy ngàn núi trăm sông diễm lệ.

(*Chim lượn trăm vòng*)

Kết quả trên chỉ có thể có được khi nghệ sĩ hoà nhập vào quần chúng, gắn bó yêu thương với quần chúng. Không thể nguỵ biện khi nói rằng tôi là một con ốc nhỏ nằm nép mình vào một góc tối, nhưng tôi có thể thu vào bản thân mình âm vang tiếng sóng của biển cả, như thế chính tôi là biển cả !

Đặc điểm của thơ trữ tình là nghiêng về thế giới nội tâm, là màu sắc chủ quan của cái "tôi" trong cảm thụ thẩm mỹ, là một thiên nhiên đầy thanh sắc và cảm xúc. Điển hình hoá trong thơ trữ tình không phải là tính cách điển hình trong hoàn cảnh điển hình mà là vấn đề *tâm trạng điển hình* (tâm trạng chỉ là một trạng thái tình cảm như vui, buồn, căm giận trong một khoảnh khắc thời gian nhất định, còn tính cách là toàn bộ những nét đặc trưng của con người). Điển hình hoá trong thơ trữ tình là giải quyết mối quan hệ hài hoà giữa cái "tôi" và cái "ta", giữa cái Riêng và cái Chung, nghệ sĩ và quần chúng. Éluard, nhà thơ cộng sản Pháp đã nói một câu nổi tiếng : "Từ chân trời của một người đến chân trời

của tất cả". Chế Lan Viên cũng từng nói : "Từ thung lũng đau thương ra cánh đồng vui". Giải quyết mối quan hệ hài hoà giữa cái Tôi và cái Ta, cái Riêng và cái Chung là một vấn đề đặt ra cho tất cả những văn nghệ sĩ từ những trường phái khác nhau đến với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Aragon và Éluard là từ chủ nghĩa siêu thực, Maiacốpxki là từ chủ nghĩa vị lai, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Nguyễn Xuân Sanh là từ chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa tượng trưng đến với cách mạng, đến với chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Vấn đề hài hoà giữa cái Tôi và cái Ta, giữa cái Riêng và cái Chung đã được Tố Hữu giải quyết từ năm 1938 trong bài thơ *Từ ấy :*

Tôi buộc hồn tôi với mọi người
Để tình trang trải khắp muôn nơi
Để hồn tôi với bao hồn khổ
Gần gũi nhau thêm mạnh khối đời

và sau này được Xuân Diệu giải quyết trong tập thơ *Riêng Chung* (1959) và Chế Lan Viên đề cập trong tập *Ánh sáng và phù sa* (1960).

Như vậy, bốn câu đề từ tập trung nói về đặc trưng của quá trình sáng tạo nghệ thuật : Sự sáng tạo nghệ thuật là sự kết hợp hài hoà giữa khách thể và chủ thể, hướng ngoại và hướng nội, ngoại cảnh và nội tâm, cái "tôi" và cái "ta", cái Riêng và cái Chung, tất cả những yếu tố đó hoà hợp vào trong thơ một cách nhuần nhị.

Trước Cách mạng tháng Tám, cái "tôi" của Chế Lan Viên trong tập thơ *Điêu tàn* là một cái "tôi" mang tâm sự yêu nước, nhưng đồng thời cũng là một cái "tôi" thoát ly, điên loạn. Chế Lan Viên đã có lúc muốn xa lánh khỏi cuộc đời này :

Hãy cho tôi một tinh cầu giá lạnh
Một vì sao trơ trọi cuối trời xa
Để nơi ấy tháng ngày tôi lẩn tránh
Những ưu phiền đau khổ với buồn lo.

Sau Cách mạng tháng Tám, Chế Lan Viên tham gia cách mạng, sống ở chiến khu Bình Trị Thiên, ở chiến khu Việt Bắc. Cho nên khát vọng

về với quần chúng, về với nhân dân là một khát vọng thường trực trong tâm hồn nghệ sĩ cách mạng :

Con gặp lại nhân dân như nai về suối cũ,
Cỏ đón giêng hai, chim én gặp mùa.
Như đứa trẻ thơ đói lòng gặp sữa,
Chiếc nôi ngừng bỗng gặp cánh tay đưa.

(*Tiếng hát con tàu*)

Tác giả vừa đưa ra những hình ảnh đẹp đẽ, thơ mộng, vừa nói lên khát vọng nội tại, niềm hạnh phúc của nghệ sĩ khi trở về với nhân dân (trẻ thơ đói lòng gặp sữa, chiếc nôi ngừng bỗng có cánh tay đưa,...). Trong bài *Người đi tìm hình của nước*, khi nói về cuộc đời tù túng của văn nghệ sĩ trước Cách mạng, Chế Lan Viên viết :

Lũ chúng ta ngủ trong giường chiếu hẹp
Giấc mơ con đè nát cuộc đời con
Hạnh phúc đựng trong một tà áo đẹp
Một mái nhà tranh rủ bóng xuống tâm hồn.

Thời đó, một số văn nghệ sĩ chỉ quẩn quanh trong năm cửa ô của thành phố. Lý tưởng sống cao nhất của một số thi sĩ là tình yêu, khi tình yêu tan vỡ thì cuộc đời coi như chấm dứt (*Mười hai tháng sáu* của Vũ Hoàng Chương). Trong truyện ngắn *Bên bờ sông Hương* (1933) Khái Hưng miêu tả một đôi thanh niên muốn thoát ly xã hội, tìm đến một nơi hoang vắng với lý tưởng "một mái nhà tranh, hai trái tim vàng" ! Sau Cách mạng tháng Tám, văn nghệ sĩ đã từ bỏ cuộc sống tù túng, lên đường đến những miền xa ngái của Tổ quốc để tìm những cảm hứng mới cho thi ca. Khát vọng lên đường cũng là khát vọng của các nhà lãng mạn cách mạng :

Con tàu này lên Tây Bắc, anh đi chăng ?
Bạn bè đi xa, anh giữ trời Hà Nội
Anh có nghe gió ngàn đang rú gọi
Ngoài cửa ô ? Tàu đói những vầng trăng

Đất nước mênh mông, đời anh nhỏ hẹp
Tàu gọi anh đi, sao chửa ra đi ?

Chẳng có thơ đâu giữa lòng đóng khép
Tâm hồn anh chờ gặp anh trên kia...

Con tàu này là con tàu tâm tưởng, vì thế nó không đói khách, đói hàng hoá mà lại đói những vành trăng. Con tàu là biểu tượng của khát vọng lãng mạn, khát vọng lên đường đến những chân trời mới :

Tàu hãy vỗ dùm ta đôi cánh vội
Mắt ta thèm mái ngói đỏ trăm ga...

Thơ ca Việt Nam hiện đại (1945 - 1975) đã thực hiện được bốn bước tổng hợp lớn : sự kết hợp giữa lãng mạn và hiện thực, trữ tình và anh hùng ca, cảm xúc và trí tuệ, dân tộc và hiện đại.

Thơ ca dân gian Việt Nam nhìn chung nghiêng về cảm xúc :

Hôm qua ra đứng bờ ao
Trông cá cá lặn, trông sao sao mờ
Buồn trông con nhện chăng tơ
Nhện ơi nhện hỡi nhện chờ mối ai
Buồn trông chênh chếch sao mai
Sao ơi, sao hỡi nhớ ai sao mờ...

Tất nhiên trong *Truyện Kiều* cũng có những câu nghiêng về trí tuệ, triết lý, có ý nghĩa tích cực :

Xưa nay nhân định thắng thiên cũng nhiều.

Nhưng Nguyễn Du cũng là người tin ở thuyết thiên mệnh ("Ngẫm hay muôn sự tại trời"...) và tư tưởng "tài mệnh tương đố". Phần lớn những câu triết lý trong quá khứ mang nặng tư tưởng siêu hình, duy tâm :

Cái quay búng sẵn trên trời
Mờ mờ nhân ảnh như người đi đêm.

(*Cung oán ngâm khúc*)

Bước vào thời kỳ chống Mỹ cứu nước, thi ca Việt Nam đã có sự kết hợp khá nhuần nhị giữa cảm xúc và trí tuệ. Tại sao như vậy ? Cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước mang tầm thời đại, tầm cỡ quốc tế cho nên nhà thơ cũng được nâng lên tầm thời đại, đề cập đến những vấn đề lớn của thời đại. Mặt khác, tư tưởng của chủ nghĩa anh hùng cách mạng

cũng tạo một chiều sâu trí tuệ cho thơ. Đó là chúng ta chưa kể đến một lý do thứ ba : Thế hệ các nhà thơ trẻ của thời kỳ chống Mỹ bước vào chiến trường với một hành trang văn hoá được chuẩn bị khá tốt.

Từ đầu những năm sáu mươi đã xuất hiện một số bài thơ mang màu sắc trí tuệ : *Các vị La Hán chùa Tây Phương* (Huy Cận, 1961), *Bài ca mùa xuân 1961* (Tố Hữu), *Tiếng hát con tàu* (Chế Lan Viên, 1960). Chế Lan Viên là một nhà thơ tiêu biểu của dòng phong cách thơ trí tuệ, trong đó có các nhà thơ trẻ thời chống Mỹ cứu nước như Bằng Việt, Thanh Thảo, Ý Nhi, Nguyễn Khoa Điềm,...

Bài thơ *Tiếng hát con tàu* là một sự kết hợp khá nhuần nhị giữa cảm xúc và trí tuệ bởi vì ở đây nhà thơ không chỉ huy động một trí tuệ sắc sảo, mà chủ yếu là từ những cảm xúc, rung động của chính tâm hồn mình, bằng sự trải nghiệm của chính bản thân mình (kỷ niệm về một anh du kích đêm công đồn, một em bé liên lạc mười năm tròn chưa mất một phong thư, về bà mế không phải hòn máu cắt, nhưng trọn đời con nhớ mãi ơn nuôi,...) mà rút ra một chân lý phổ quát của đời sống con người :

Nhớ bản sương giăng, nhớ đèo mây phủ
Nơi nao qua lòng lại chẳng yêu thương
Khi ta ở chỉ là nơi đất ở
*Khi ta đi **đất** bỗng hoá **tâm hồn**.*

Đất là một trạng thái vô tri, tâm hồn là một trạng thái của cảm xúc, ở đây là sự chuyển hoá từ trạng thái vô tri thành trạng thái có cảm xúc. Vì thế những câu thơ có sức lay động cả tâm hồn và trí tuệ của mỗi người, nó khơi dậy trong mỗi chúng ta bao ấn tượng, kỷ niệm về những miền đất xa xôi ẩn hiện trong mây núi, trong sương khói của hoài niệm. Mặt khác, những câu thơ chứa đựng một sự phát hiện sâu sắc về một quy luật của tình cảm, của đời sống con người.

Ở bốn câu thơ sau, mạch thơ được chuyển sang một rung cảm, suy tưởng về tình yêu và đất lạ :

Anh bỗng nhớ em như đông về nhớ rét
Tình yêu ta như cánh kiến hoa vàng
Như xuân đến chim rừng lông trở biếc
*Tình yêu làm đất **lạ** hoá **quê hương**.*

Khổ thơ này cũng được xây dựng từ những cảm xúc cụ thể, những xốn xang rung động (nhớ em như đông về nhớ rét, tình yêu ta như cánh kiến hoa vàng, chim rừng lông trở biếc). Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử nói lên *nỗi đau khổ, mất mát không gì bù đắp nổi* trong tình yêu :

Thôi đã xa rồi khôn níu lại
Lòng thương chưa đã mến chưa bưa
Người đi một nửa hồn tôi chết
Một nửa hồn tôi bỗng dại khờ.

(*Những giọt lệ*)

Còn ta có cảm tưởng Chế Lan Viên *nghiêng về những triết lý, suy ngẫm về tình yêu* qua những trải nghiệm của đời mình. Những trải nghiệm ở đây mang một ý nghĩa triết lý : các hiện tượng, sự việc chỉ có thể tồn tại và phát triển trong những mối quan hệ chằng chịt với những hiện tượng, sự việc khác (như cái rét với mùa đông, mùa xuân với bộ lông trở biếc của chim rừng). Đó cũng là bản chất của tình yêu như là một sự khăng khít giữa hai tâm hồn. Đến đây, nhà thơ rút ra một chân lý của đời sống, một quy luật của tình cảm :

Tình yêu làm đất lạ hoá quê hương

Cái quy luật của tình cảm này người đọc dường như có thể tự cảm nhận được, nhưng nhà thơ đã nói giúp chúng ta bằng một mệnh đề cô đúc như một châm ngôn, giản dị như một chân lý. Trong nghệ thuật thi ca, Chế Lan Viên dường như cũng đồng tình với câu nói của Paul Valéry : "Những câu thơ lấp lánh như những tấm huy chương". Trong một bài thơ dài, Chế Lan Viên bao giờ cũng tạo nên những câu thơ cô đúc về tình cảm, sâu sắc về triết lý, những câu thơ thỉnh thoảng lại lấp lánh lên trong tâm hồn người đọc. Thi sĩ hy vọng bạn đọc sẽ nhớ mãi câu thơ của mình như một châm ngôn, một triết lý sống. Chẳng hạn những câu thơ trong bài *Người đi tìm hình của Nước :*

– Khi xa Nước lại càng thêm nhớ Nước....
– Ăn một miếng ngon cũng đắng lòng vì Tổ quốc
– Hình của Đảng lồng trong hình của Nước
– Đường đến với Lênin là đường về Tổ quốc....

Khi trong thơ Chế Lan Viên có sự kết hợp giữa cảm xúc và trí tuệ, giữa trữ tình và anh hùng ca thì chúng ta có những bài thơ hay, những khổ thơ hay. Nhưng không phải lúc nào Chế Lan Viên cũng thành công. Có những câu thơ nặng về triết lý, chính luận khô khan, không bắt nguồn từ những cảm xúc, rung động trong tâm hồn. Trong trường hợp đó, thơ Chế Lan Viên chỉ là "một cuộc bắn pháo hoa trí tuệ" (Xuân Diệu).

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*,
NXB Đại học Quốc gia Hà nội, 2002)

MẢNH TRĂNG CUỐI RỪNG VÀ DÒNG PHONG CÁCH LÃNG MẠN CÁCH MẠNG

Mảnh trăng cuối rừng là một trong những tác phẩm đầu tay của Nguyễn Minh Châu mang phong cách lãng mạn cách mạng. Trước năm 1975, Nguyễn Minh Châu có những cuốn tiểu thuyết nổi tiếng như *Cửa sông* (1976), *Dấu chân người lính* (1972). Nhà văn viết về chủ nghĩa yêu nước anh hùng với một phong cách hiện thực chủ nghĩa, đậm đà màu sắc lãng mạn cách mạng. Tiểu thuyết *Miền cháy* (1977) là một tác phẩm mang tính chất quá độ giữa hai thời kỳ khác nhau trong quá trình sáng tác của Nguyễn Minh Châu.

Vào những năm tám mươi, Nguyễn Minh Châu là một cây bút văn xuôi đi tiên phong của thời kỳ đổi mới, với những tác phẩm *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* (1983), *Bến quê* (1985). Nhiều tác phẩm mang tính chất luận đề, được viết với một phong cách hiện thực tỉnh táo, đi sâu vào thế giới nội tâm vừa phức tạp, vừa phong phú của con người.

Truyện ngắn này lúc đầu mang tên là *Mảnh trăng*, sau khi được chọn vào tuyển tập truyện ngắn mới có tên là *Mảnh trăng cuối rừng*. Ở đây là "Mảnh trăng" chứ không phải là vầng trăng, bởi vầng trăng rằm thì gợi sự tràn đầy, rạng rỡ, không có gì khuất lấp phải tìm kiếm. Đây là mảnh trăng thượng tuần, lúc ẩn lúc hiện trên những khu rừng già đại ngàn, hơn nữa nó lại là mảnh trăng nơi cuối rừng, gần đấy mà lại như xa vời, gợi sự khao khát khám phá. Mặt trăng cứ chập chờn lay động, có lúc thấy rơi tõm xuống khoảng tối mịt mùng của cánh rừng già đại ngàn như một trò chơi ú tim. Như vậy mảnh trăng cuối rừng ở đây mang ý nghĩa của một *biểu tượng*. Nhân vật chính là Nguyệt, phải chăng Nguyệt cũng là một mảnh trăng nơi cuối rừng mà người lái xe (Lãm) và tác giả

đang khám phá, tìm kiếm. Như vậy tư tưởng chủ đề của tác phẩm là vẻ đẹp tiềm tàng như những hạt ngọc còn ẩn giấu trong tâm hồn con người Việt Nam thời kỳ chống Mỹ cứu nước mà nhà văn đang khao khát tìm kiếm và có lúc đã nhận ra được cái ánh sáng trong trẻo và rạng rỡ của nó.

Trong văn học những năm đầu sau Cách mạng tháng Tám có cả một dòng phong cách lãng mạn cách mạng, nhất là trong thơ với những *Ngọn quốc kỳ, Hội nghị non sông* của Xuân Diệu, *Ngày về* của Chính Hữu, *Tây Tiến* của Quang Dũng. Và ngay trong văn xuôi thời kỳ chống Mỹ cứu nước cũng có những tác phẩm mang phong cách lãng mạn cách mạng như *Mảnh trăng cuối rừng* của Nguyễn Minh Châu, *Hòn Đất* của Anh Đức hoặc đậm đà màu sắc lãng mạn cách mạng như *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành, *Vùng trời* của Hữu Mai,...

Các nhà văn lãng mạn trong Tự lực văn đoàn hoặc phong trào Thơ mới thường có thái độ thoát ly hiện thực và mang một tâm trạng lưỡng thế. Họ phủ nhận cái thế giới hiện thực mà họ đang sống và hướng đến một thế giới mà họ ước mơ. Các nhà văn thuộc dòng phong cách lãng mạn sau năm 1945 không thoát ly cuộc sống nhưng họ chỉ miêu tả cuộc sống ở những mặt đẹp, mặt cao cả, mặt lý tưởng và họ dường như không chú ý đến những mâu thuẫn phức tạp của cuộc sống, bỏ qua những điểm mờ, điểm tối của hiện thực.

Những đặc điểm chính của những tác phẩm văn xuôi thuộc dòng phong cách lãng mạn cách mạng là gì ? Đó là những bức tranh thiên nhiên đầy thanh sắc và cảm xúc, giàu chất trữ tình và chất thơ (như cảnh tả trăng, tả biển và những khu vườn trong *Hòn Đất*, cảnh bầu trời với những màu mây trong *Vùng trời*,...). Đó là những nhân vật được nhấn mạnh về vẻ đẹp lý tưởng, vẻ đẹp tâm hồn, những nhân vật tuy không bị lý tưởng hoá nhưng ít nhiều được nâng cao (chị Sứ, Nguyệt). Trong cốt truyện của những tác phẩm này thường có những tình huống căng thẳng, giàu kịch tính và khi nhân vật vượt qua những tình huống không có điểm lùi này, họ trở thành những anh hùng ngời sáng (chị Sứ sẵn sàng hy sinh để cứu đồng đội trong hang Hòn). Trong những tác phẩm lãng mạn cách mạng, cái "tôi" của tác giả sẵn sàng xuất hiện dưới dạng những *lời bình luận trữ tình phụ đề.*

Thi pháp học thường chú ý đến *không gian nghệ thuật* và *thời gian nghệ thuật*. Đó là những phạm trù không gian và thời gian thuộc tiểu thế giới nghệ thuật của nhà văn, ít nhiều mang màu sắc chủ quan, không đồng nhất với không gian và thời gian khách quan. Xe của Lãm băng qua một khu rừng bị B 52 tàn phá với những thân cây bị phạt ngọn, lá cháy xém, đen đủi, không khí sặc mùi khét lẹt. Nhưng Nguyễn Minh Châu đã tạo ra một *không gian nghệ thuật* riêng của mình với một khu rừng đẫm ánh trăng và rất nhiều sương khói lãng mạn, tất cả chìm trong một lối văn đầy cảm xúc : "Trên đầu chúng tôi, khoảng trời đêm trên cao trở nên trong vắt, cao lồng lộng, trong khoảng sâu thẳm nổi lên một tiếng chim mơ hồ. Nhưng ở lưng các cánh rừng, sương trắng không biết từ đâu cứ đùn ra mãi. Dòng sông bên trái đường phút chốc biến mất, chỉ còn là sương trắng phủ kín, thỉnh thoảng mới thấy một chỏm rừng, một ngọn núi đá bên kia sông nhô lên, đen đủi và cô độc giữa một màu trắng xoá.

Xe tôi chạy trên lớp sương bồng bềnh. Mảnh trăng khuyết đứng yên ở cuối trời, sáng trong như một mảnh bạc".

Không gian nghệ thuật tạo nên một không khí riêng bao bọc lấy câu chuyện và tắm đẫm nhân vật chính (Nguyệt) trong ánh sáng trong trẻo, huyền ảo của nó. Trong cái không gian nghệ thuật đặc biệt ấy, cái đẹp hiện ra lung linh hơn, rạng rỡ hơn, mở ra những chiều sâu thẳm trong tâm tưởng người đọc. Nếu mất đi cái ánh trăng huyền ảo ấy và lớp sương khói bồng bềnh ấy thì truyện ngắn này sẽ mất đi sự gợi cảm đầy chất thơ của nó.

Mảnh trăng cuối rừng là *biểu tượng* vẻ đẹp tinh thần của Nguyệt. Trong truyện ngắn này có một thời khắc cực kỳ quan trọng, đó là lúc ánh trăng hoà nhập vào cô gái, biểu tượng hoà nhập vào nhân vật. Đây là giây phút vẻ đẹp của nhân vật chính hiện lên rạng rỡ nhất : "Khung cửa xe phía cô gái ngồi lồng đầy bóng trăng... Chốc chốc, tôi lại đưa mắt liếc về phía Nguyệt, thấy từng sợi tóc của Nguyệt đều sáng lên. Mái tóc thơm ngát, dày và trẻ trung làm sao !... đôi mắt tôi đã choáng ngợp như vừa trông vào ảo ảnh. Trăng sáng soi thẳng vào khuôn mặt Nguyệt làm cho khuôn mặt tươi mát ngời lên đẹp lạ thường !". Đây là giây phút

kỳ diệu, giây phút người lái xe nhận ra được vẻ đẹp lạ lùng và sâu thẳm của cô gái, vẻ đẹp tâm hồn, vẻ đẹp tinh thần hoà với vẻ đẹp chân dung của cô gái.

Nhà văn Nam Cao thử thách nhân vật trong cuộc sống cơm áo ngày thường với những bi kịch vỡ mộng. Nhưng các nhà văn xuôi thuộc dòng phong cách lãng mạn cách mạng thường đẩy nhân vật vào những tình huống căng thẳng đầy kịch tích, vượt qua những thử thách đó, nhân vật sẽ ngời sáng, lung linh lạ thường. Đó là lúc chiếc xe vượt qua ngầm, bị đánh bom toạ độ. Nguyệt bị thương nhưng vẫn nhảy ra khỏi buồng lái, lội nước làm dấu hiệu cho xe đi. Nguyệt sẵn sàng hy sinh để bảo vệ người lái xe, bảo vệ tài sản của nhà nước. Vượt qua tình huống căng thẳng này, nhân vật đã ngời sáng lên như một anh hùng : "Một loạt bom rất gần, sức hơi bom xô Nguyệt ngã dúi... Địch quay tròn trên đầu như xay lúa, rất thấp, thả pháo sáng và bắn hai mươi ly... Qua một quãng khó đi và tối quá, Nguyệt nhảy xuống đi dò trước. Tôi cứ nhắm cái bóng trắng nhờ nhờ của Nguyệt trước mặt mà lái theo. Lên quá độ hai cây số, tôi dừng xe nép vào một bên "ta luy" cao có cây rậm... Cái tôi trông thấy đầu tiên là có vết máu bên vai Nguyệt, vết máu chảy loang đỏ cả cánh tay áo xanh. Chết thật, cô ta bị thương rồi ! Không biết Nguyệt bị thương loạt bom đầu tiên, lúc tôi nấp dưới khe, hay khi cô vùng chạy theo tôi trở về xe ? Thú thực, lúc ấy trong lòng tôi dậy lên một tình yêu Nguyệt gần như mê muội lẫn cảm phục". Trong các tác phẩm hiện thực chủ nghĩa, tác giả thường giấu mình đi, để cho nhân vật tự bộc lộ qua ngôn ngữ và hành động. Đôi khi tác giả sử dụng một bút pháp lạnh lùng và khách quan, để cho nỗi đau nhói vào tâm hồn người đọc (trường hợp một số truyện ngắn của Nguyễn Khải). Tất nhiên, nhận xét cho kỹ thì trong một vài cảnh ngộ, ta cũng có thể thấy được sự can thiệp kín đáo của tác giả (trường hợp Ngô Tất Tố cứu chị Dậu lúc sắp bị làm nhục trong phòng ngủ của viên tri phủ Tư Ân). Nhưng trong những tác phẩm lãng mạn cách mạng như *Hòn Đất, Mảnh trăng cuối rừng* thì thường khi tác giả trực tiếp bày tỏ niềm xúc động trước số phận của nhân vật hoặc bình luận về tư tưởng chủ đề của tác phẩm. (Tất nhiên, cũng có trường hợp lời bình luận trữ tình phụ đề xuất hiện trong những tác phẩm hiện thực

chủ nghĩa : Gôgôn nói về chiếc xe tam mã đang bay về phía trước trong tiểu thuyết *Những linh hồn chết*). Ở phần cuối *Mảnh trăng cuối rừng*, lời bình luận trữ tình phụ đề của tác giả được thể hiện qua suy nghĩ của nhân vật Lãm : "Tôi đứng bên bờ sông, giữa cảnh một chiếc cầu đổ và lại tự hỏi : qua bấy nhiêu năm tháng sống giữa cảnh bom đạn và tàn phá những cái quý giá do chính bàn tay mình xây dựng nên, vậy mà Nguyệt vẫn không quên tôi sao ? Trong tâm hồn người con gái nhỏ bé, tình yêu và niềm tin mãnh liệt vào cuộc sống, cái sợi chỉ xanh óng ánh ấy, bao nhiêu bom đạn dội xuống cũng không hề dứt, không thể nào tàn phá nổi ư".

Nguyễn Minh Châu khẳng định "tình yêu và niềm tin vào cuộc sống" là nét nổi bật của vẻ đẹp tâm hồn Nguyệt. Tình yêu ấy mang một vẻ khác thường, có màu sắc lãng mạn đẹp đẽ. Vẻ đẹp tâm hồn ấy dường như không hề mảy may suy suyển qua thời gian của chiến tranh, thậm chí nó còn sáng ngời hơn lên qua những thử thách ! Đó chính là cái nhìn mang cảm hứng lãng mạn của tác giả về con người và chủ đề của nhà văn là cố gắng "đi tìm cái hạt ngọc ẩn giấu bên trong tâm hồn con người" của thời kỳ chống Mỹ cứu nước.

Xuân 2000

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*, Sđd)

CÁC VỊ LA HÁN CHÙA TÂY PHƯƠNG

Huy Cận đến thăm chùa Tây Phương lần đầu tiên vào năm 1941, như thế có nghĩa là bài thơ được thai nghén trong một quá trình hai mươi năm. Lần đó, Huy Cận đã cảm thấy ở các pho tượng này có phản ánh một cái gì đó về nỗi đau khổ của dân tộc. Rồi trong suốt hai mươi năm, với tư cách Thứ trưởng rồi Bộ trưởng đặc trách văn hoá, Huy Cận đã nhiều lần đưa khách nước ngoài lên thăm chùa Tây Phương. Chỉ với một quan điểm mác xít, Huy Cận mới có thể đi đến một kết luận như sau về các vị La Hán chùa Tây Phương : "Nhà nghệ sĩ xưa đã vô tình hay hữu ý mượn đề tài chuyện Phật mà miêu tả xã hội đương thời, một xã hội quằn quại, đau khổ trong những biến động và bế tắc không tìm được lối ra".

Nếu ta đến thăm chùa Tây Phương thì ở gian chính điện là tượng Phật bà Quan Âm, một nhân vật đã được lý tưởng hoá, đã trở thành thần tượng mà chúng ta chỉ có thể chiêm ngưỡng và sùng bái. Tượng Phật được khắc hoạ theo phong cách lãng mạn. Nhưng mười tám pho tượng La Hán ở hậu cung, với những gương mặt đau khổ, quằn quại, những vị "xương trần chân với tay", đó là những nhân vật được khắc hoạ theo phong cách hiện thực chủ nghĩa, gần gũi với những nỗi khổ đau, bế tắc của cha ông ta trong quá khứ.

Chùa Tây Phương là một công trình kiến trúc nổi tiếng hoàn thành vào năm 1794 (theo Nguyễn Quân và Phan Cẩm Thượng - *Mỹ thuật của người Việt,* 1989), cuối thế kỷ XVIII, cùng thời với Nguyễn Du. Xã hội Việt Nam cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX (tức là thời Lê mạt - Nguyễn sơ), một thời kỳ lịch sử đầy biến động. Xã hội phong kiến khủng hoảng, tạo những điều kiện cho một chủ nghĩa hiện thực mới phôi thai ra đời. Hiện nay có hai quan niệm khác nhau về sự hình thành

chủ nghĩa hiện thực. Quan niệm mở rộng cho rằng chủ nghĩa hiện thực đã bước đầu hình thành từ thời Phục hưng với kịch Shakespeare (*Hamlet, Othello,...*) với tiểu thuyết của Cervantès (*Don Quichotte*) với văn xuôi của Rabelais,... Rồi đến chủ nghĩa hiện thực thế kỷ XVIII với tác phẩm của Diderot và Voltaire và sau đó là sự phát triển rực rỡ của chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỷ XIX với tác phẩm của Stendhal, Balzac (Pháp), Dickens, Charlotte Bronte (Anh), Gôgôn, Đốtxtôiépxki, L. Tônxtôi (Nga),... Cuối cùng là chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa với Henri Barbusse, Aragon (Pháp), M. Goócki, A. Tônxtôi, M. Sôlôkhốp (Nga) Anderson Nexo (Đan Mạch), v.v. Nếu chấp nhận một quan niệm chủ nghĩa hiện thực mở rộng như vậy thì chúng ta tạm thời có thể coi thời kỳ lịch sử cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX là thời kỳ hình thành bước đầu của chủ nghĩa hiện thực ở Việt Nam với những tác phẩm văn học như *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, *Hoàng Lê nhất thống chí* của Ngô Gia văn phái, thơ Hồ Xuân Hương, *Thượng kinh ký sự* của Hải Thượng Lãn Ông Lê Hữu Trác và về phương diện kiến trúc là chùa Tây Phương. Chính vì xuất phát từ quan niệm cho rằng các tượng La Hán chùa Tây Phương đã phản ánh những nỗi đau khổ và bế tắc của cha ông ta trong quá khứ mà Huy Cận, sau nhiều lần lên thăm chùa Tây Phương, vẫn chìm đắm trong một suy tư, không thấy tâm hồn được thanh thản như khi ta đến cõi Phật :

Các vị La Hán chùa Tây Phương
Tôi đến thăm về lòng vấn vương
Há chẳng phải đây là xứ Phật
Mà sao ai nấy mặt đau thương ?

Hiện tượng *Các vị La Hán chùa Tây Phương* dùng tích Phật mà nói chuyện đời cũng giống như nhiều hiện tượng khác trong hội hoạ và kiến trúc ở phương Tây. Michel Ange, nhà điêu khắc trên đá hoa cương và hoạ sĩ thời Phục hưng đã bị Giáo hoàng Jules II bắt phải vẽ trên bốn bức tường và trên vòm nhà thờ những sự tích về Chúa Sáng thế. Michel Ange đã làm việc ròng rã bảy, tám tháng trời, có lúc bị Giáo hoàng bỏ đói hàng tuần lễ, có lúc bị đánh đập và suốt ba tháng trời treo ngược mình lên giàn giáo để vẽ lên vòm nhà thờ. Mắt bị hoa, lưng thõng xuống, có lúc vôi vữa vào mắt, tưởng như mù nhưng Michel Ange

vẫn say sưa sáng tạo với niềm vui của một nghệ sĩ chân chính. Mỗi lúc bước chân vào nhà thờ, nghệ sĩ có cảm tưởng như mình đã sáng tạo ra các vị thánh và chính mình mới là Chúa Sáng thế. Mặt khác, ông đã dùng hàng trăm bức ký hoạ mà ông đã phác thảo ở vùng Florence quê hương ông và lắp các khuôn mặt trần thế vào chân dung các vị thánh. Như thế sự tích là của *Kinh Thánh*, nhưng những nỗi đau khổ, buồn vui trên các bức chân dung lại bắt nguồn từ cuộc đời thực.

Vào những năm bốn mươi ở nước ta cũng có một hiện tượng như thế. Hàn Mặc Tử đã viết rất thành công bài thơ *Thánh nữ Đồng trinh Maria*. Nhưng Chế Lan Viên cho rằng sức đẩy tình cảm của bài thơ này lại bắt nguồn từ mặt đất, từ tình cảm yêu thương của Hàn Mặc Tử đối với bà mẹ và đối với chị Lễ (người mà có lần trong bài *Chơi giữa mùa trăng*, Hàn Mặc Tử đã ví với Đức bà Maria).

Huy Cận đã đặc tả ba pho tượng trước khi dẫn đến những khái quát, suy tư. Có thể nói đây là ba pho tượng *điêu khắc bằng lời*, trong đó nổi bật lên những nét đặc trưng của điêu khắc : dùng cái tĩnh để nói cái động, bằng sự khắc hoạ ngoại hình mà diễn tả được sức sống nội tâm của nhân vật.

Pho tượng thứ nhất :

Đây vị xương trần chân với tay
Có chi thiêu đốt tấm thân gầy
Trầm ngâm đau khổ sâu vòm mắt
Tự bấy ngồi y cho đến nay.

Bằng việc khắc hoạ thân hình gầy gò, trần trụi và tư thế ngoại hình bất động, tác giả đã làm nổi bật lên sức mạnh của tư tưởng, tâm linh. Nhà tu hành nung nấu với những ý tưởng và suy tư đến nỗi khô héo cả hình hài, những suy tư quằn quại dường như có thể thiêu đốt cả thể xác con người.

Pho tượng thứ hai :

Có vị mắt giương, mày nhíu xệch
Trán như nổi sóng biển luân hồi
Môi cong chua chát tâm hồn héo
Gân vặn bàn tay mạch máu sôi.

Ở pho tượng thứ hai, tác giả khắc hoạ những chuyển động mạnh mẽ của ngoại hình để diễn tả những sôi sục, dữ dội trong nội tâm. Câu thơ sử dụng hàng loạt động từ và trạng từ ở trạng thái rất căng thẳng, đặc biệt là trên khuôn mặt các pho tượng (mắt giương mày nhíu xệch, trán như nổi sóng, môi cong chua chát, gân vặn bàn tay). Không chỉ là những vận động của thân thể, của đường gân thớ thịt mà chính là sự dồn nén, sôi sục của tâm linh, một sự trăn trở dữ dội để tìm lối thoát nhưng hoàn toàn bế tắc.

Ở pho tượng thứ ba, nhà thơ chú ý đến một tư thế, một hình hài khác lạ :

Có vị chân tay co xếp lại
Tròn xoe tựa thể chiếc thai non.

Trái với sự trăn trở dữ dội của bức tượng trên, ở đây con người dường như không còn một vận động nào nữa. Trong cái dáng dấp lạ lùng này, con người dường như đã đạt đến sự tịch diệt, hư vô của nhà Phật ? Nhưng nghệ nhân tạc tượng đã đặc biệt chú ý đến đôi tai khác thường, đôi tai có tướng mạo của nhà Phật, vừa "có thành có quách", vừa "rộng dài ngang gối". Nhà thơ có một cách giải thích độc đáo và hóm hỉnh về đôi tai dài của nhà Phật, chính là để đón nhận và cảm thông với muôn vàn khổ đau của chúng sinh trong cõi "trầm luân bể khổ", như nhà Phật đã từng quan niệm.

Sau khi đã đặc tả ba pho tượng tiêu biểu, tác giả đã bao quát cả nhóm tượng ; đồng thời thể hiện những liên tưởng và suy tư của mình về con người và nhân thế. Đây không phải là một vài cá nhân đau khổ mà là hình ảnh của cả một chúng sinh đau khổ :

Mỗi người một vẻ mặt con người
Cuồn cuộn đau thương cháy dưới trời
Cuộc họp lạ lùng trăm vật vã
Tượng không khóc cũng đổ mồ hôi.

"Cuộc họp lạ lùng" vì đây dường như là *nơi hội tụ những nỗi đau khổ điển hình* của cha ông ta trong quá khứ. "Cuộc họp lạ lùng trăm vật vã" nên các pho tượng gỗ cũng "đổ mồ hôi" ! Các vị tu hành đang trên đường tu tới Phật, trong hình hài và trong nét mặt vẫn mang những khổ đau quằn quại như muốn trút bỏ mọi dục vọng và cảm giác để đạt đến sự tịch diệt, sự thanh thản vĩnh hằng của cõi Phật.

Ở khổ thơ tiếp theo, Huy Cận viết :

Một câu hỏi lớn. Không lời đáp
Cho đến bây giờ mặt vẫn chau.

Câu hỏi lớn gì vậy mà ở thời Nguyễn Du không có câu trả lời ? Xã hội phong kiến Việt Nam bị khủng hoảng từ cuối thế kỷ XVI, trầm trọng nhất là vào thời Lê mạt - Nguyễn sơ. Trịnh – Nguyễn phân tranh, đánh nhau trong suốt hai trăm năm, lấy sông Gianh làm giới tuyến. Một nước mà có đến một vua, hai chúa, chưa có thời kỳ lịch sử nào như vậy. Rồi Tây Sơn kéo quân từ Quy Nhơn ra Bắc Hà, tiêu diệt tập đoàn phong kiến chúa Nguyễn, chúa Trịnh, vua Lê, rồi tập đoàn xâm lược nhà Thanh. Nguyễn Huệ là con người đẹp nhất của thời đại, cái bóng của người anh hùng áo vải này trùm lên hai thế kỷ. Ấy thế mà bậc vĩ nhân, sau khi tiêu diệt bốn tập đoàn phong kiến lại dựng lên một tập đoàn phong kiến khác, diễn ra cảnh một nước hai vua : Nguyễn Huệ ở Phú Xuân, Nguyễn Nhạc ở Quy Nhơn. Thế là anh em Nguyễn Huệ, Nguyễn Nhạc đánh nhau, xã hội vẫn tiếp tục khủng hoảng trầm trọng. *Làm sao thoát ra khỏi cái vũng lầy khủng hoảng trầm trọng kéo dài của xã hội phong kiến ?* Những thiên tài của thế kỷ XVIII như Nguyễn Huệ, Nguyễn Du đều chưa tìm được câu trả lời. Ta biết chùa Tây Phương hoàn thành năm 1794 tức là sau Cách mạng tư sản Pháp ở phương Tây (1789). Các nhà buôn phương Tây và các nhà truyền giáo đã vào Việt Nam từ thế kỷ XVI, XVII nhưng các vua chúa Việt Nam vẫn không chấp nhận sự tìm hiểu thế giới phương Tây. Tất nhiên cũng có lý do vì e ngại ý đồ xâm lược. Những đề nghị cải cách của Nguyễn Trường Tộ cũng không được vua quan nhà Nguyễn chấp nhận. Rốt cuộc chúng ta cứ giẫm chân tại chỗ trong cái vũng lầy phong kiến, không có được một Minh Trị Thiên hoàng hoặc một Pie Đại đế.

Sau này, dựa vào ý kiến của Huy Cận, Chế Lan Viên cũng viết :

Cha ông ta từng nắm tay đấm nát cửa cuộc đời
Cửa vẫn đóng và đời im ỉm khoá
Những pho tượng Tây Phương không biết cách trả lời.

Điểm khái quát suy tư thứ ba trong bài thơ này là khái niệm "đau đời" mà Huy Cận thường dùng :

Cha ông năm tháng đè lưng nặng
Những bạn đương thời của Nguyễn Du
Nung nấu tâm can vò võ trán
Đau đời có cứu được đời đâu...

Khái niệm "đau đời", Huy Cận thường dùng để nói về những nghệ sĩ, những thiên tài trong quá khứ, họ nặng lòng yêu cuộc sống, yêu con người, nhưng bế tắc không tìm lối ra, nên hoá ra "đau đời". Theo Huy Cận, nỗi "đau đời" đó khá phổ biến đối với nhiều trường hợp thiên tài trong quá khứ như Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Cao Bá Quát. Từ niềm đồng cảm chung đó mà xưa kia Nguyễn Du cũng đã từng khóc Khuất Nguyên, Lý Bạch, Đỗ Phủ, Bạch Cư Dị. Và ở phương Tây, Charles Baudelaire thấy mình với Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel Ange Watteau, Delacroix,... gặp nhau ở một "tiếng nức nở nồng nàn vang từ đời này qua đời khác" (*Những hải đăng*). Trong thời kỳ những năm bốn mươi, có lúc Huy Cận đã chiêu hồn các nhà thơ trong quá khứ để họ cảm thông với nỗi cô đơn, bế tắc của mình :

Thì về đây hỡi thi sĩ muôn xưa
Hãy về đây hỡi thi si muôn đời
Đời lạnh thế mình em sao chịu nổi...

Qua tập *Lửa thiêng*, Huy Cận đã thể hiện nỗi "đau đời", nỗi sầu nhân thế và cả những tìm tòi bế tắc, siêu hình. Vì thế mà sự cảm nhận và suy tưởng về các pho tượng La Hán chùa Tây Phương còn là một sự đồng cảm thầm kín qua trải nghiệm của chính bản thân mình. Và qua đây, chúng ta cũng thấy được sự thông cảm và trân trọng của nhà thơ đối với những bi kịch bế tắc trên đường đi tìm lối thoát của cha ông ta trong quá khứ !

Các vị La Hán chùa Tây Phương là một trong những bài thơ từ năm 1961 đã kết hợp được cảm xúc và trí tuệ. Do nỗi đau đời riêng của mình mà Huy Cận có thể cảm thông được nỗi đau buồn và bế tắc của cha ông. Mặt khác, sự suy ngẫm qua suốt hai mươi năm cũng đưa đến những khái quát, suy tư mang chiều sâu trí tuệ.

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*, Sđd)

KÍNH GỬI CỤ NGUYỄN DU

Tháng 11 - 1965, Tố Hữu đi vào tuyến lửa miền Trung. Cũng trong chuyến đi ấy, nhà thơ qua huyện Nghi Xuân, quê hương của Nguyễn Du, nhân dịp thế giới kỷ niệm 200 năm ngày sinh của nhà đại thi hào dân tộc.

Bài thơ vừa nói về cuộc đời Nguyễn Du, vừa nói về số phận bất hạnh của nàng Kiều :

Hỡi lòng tê tái thương yêu
Giữa dòng trong đục, cánh bèo lênh đênh
Ngổn ngang bên nghĩa bên tình
Trời đêm đâu biết gửi mình nơi nao ?
Ngẩn ngơ trông ngọn cờ đào
Đành như thân gái sóng xao Tiền Đường !

Trong dịp trả lời phỏng vấn của báo *Giáo dục thời đại* (số ra ngày 21 - 3 - 2000), nhà thơ Tố Hữu tâm sự : "Tôi muốn nói một cảm giác, cảm xúc, vừa thương yêu, vừa đau đớn, lẫn lộn cả vui buồn. Nguyễn Du thương con người, thương con người đến đau đớn và bản thân cụ cũng như cánh bèo lênh đênh không biết trôi dạt về đâu. Nguyễn Du có lẽ cũng hiểu được *nghĩa lớn* của Nguyễn Huệ nhưng ông không thể cạn tình với nhà Lê nên mới ngổn ngang bên nghĩa bên tình. Đến "Ngẩn ngơ trông ngọn cờ đào - Đành như thân gái sóng xao Tiền Đường" thì đúng là Nguyễn Du trông thấy "ngọn cờ đào" của Nguyễn Huệ mà lòng vẫn còn "ngẩn ngơ" chưa xác định được thái độ ủng hộ. Theo lịch sử cho biết, lúc đầu cụ định theo Lê Chiêu Thống sang Tàu, mộ quân chống Tây Sơn rồi đành về quê ngoại Thái Bình. Gia Long lên ngôi, vời ra làm

quan, cụ đành phải ra cho yên thân, tuy vẫn biết là "hàng thần lơ láo", lòng cụ vẫn không nguôi hướng về triều cố Lê. Nguyễn Du đồng cảm sâu sắc với số phận nàng Kiều là vì thế. Cụ và nàng Kiều cũng một tâm trạng bất lực và cam chịu, khổ đau và phẫn nộ.

Đoạn thơ trên nói rất đúng tâm sự của Nguyễn Du nhưng đồng thời cũng phản ánh cuộc đời bất hạnh của nàng Kiều. Cuộc đời của người đàn bà dưới chế độ phong kiến được biểu tượng bằng một cánh bèo hoặc một bông hoa trôi dạt giữa dòng sông :

Nghĩ mình mặt nước cánh bèo
Đã nhiều lưu lạc lại nhiều gian truân

(*Truyện Kiều*)

Cánh bèo trôi dạt giữa dòng trong và dòng đục của cuộc đời, một bên là Kim Trọng, Từ Hải, Mã Kiều, quản gia,... một bên là thằng bán tơ, Mã Giám Sinh, Tú Bà, Sở Khanh, Hồ Tôn Hiến,...

Ngổn ngang bên nghĩa bên tình

Kiều đối với Kim Trọng thì trước là *tình*, sau là *nghĩa*. Vì thế sau khi bán mình chuộc cha, Kiều vẫn mong trả được *nghĩa* với chàng Kim :

Tình sâu mong trả nghĩa dày
Hoa kia đã chắp cánh này cho chưa ?
Tiếc thay chút nghĩa cũ càng
Dẫu lìa ngó ý còn vương tơ lòng

(*Truyện Kiều*)

Kiều đã gặp người anh hùng Từ Hải nhưng rồi cuộc đời vẫn kết thúc một cách bất hạnh. Từ Hải xuất hiện như một ngôi sao băng lạc, chiếu sáng một quãng đời rực rỡ năm năm của nàng Kiều rồi tắt hẳn ! (Hoài Thanh).

Các thiên tài trong quá khứ như Nguyễn Du thường mang một tâm trạng "đau đời" (chữ của Huy Cận), "một nỗi đau nhân tình" (chữ của Tố Hữu). Trong *Bài ca mùa xuân 1961*, Tố Hữu viết :

Trải qua một cuộc bể dâu
Câu thơ còn đọng nỗi đau nhân tình
Nổi chìm kiếp sống lênh đênh
Tố Như ơi ! Lệ chảy quanh thân Kiều

Phần còn lại cho đến mai sau của *Truyện Kiều* là chủ nghĩa nhân đạo của Nguyễn Du, là sự cảm thông, xót xa của nhà thơ đối với thân phận những người đàn bà bất hạnh trong xã hội phong kiến. Nguyễn Du đau đời, thương người nhưng không có hướng giải quyết. Chính vì thế, khi đứng ở Côn Sơn, trước mộ Tiểu Thanh, Nguyễn Du mới bộc lộ tâm sự riêng tư của mình :

Bất tri tam bách dư niên hậu
Thiên hạ hà nhân khấp Tố Như

(*Độc "Tiểu Thanh ký"*)

Nàng Tiểu Thanh mất vào năm 1492, khi Nguyễn Du đi sứ qua đó là năm 1813, như vậy là hơn ba trăm năm. Nguyễn Du nghĩ rằng không biết hơn ba trăm năm về sau, có ai hiểu được tâm sự của mình không ? Không ngờ mới hai trăm năm mà trên thế giới đã nhiều người khóc Tố Như :

Mai sau dù có bao giờ
Câu thơ thuở trước đâu ngờ hôm nay !
Tiếng đàn xưa đứt ngang dây
Hai trăm năm lại càng say lòng người

Nhưng ở đây không chỉ là "khấp Tố Như" mà là "hậu thế" khóc với Tố Như, cùng với Tố Như khóc thương cho *thập loại chúng sinh khổ đau trong xã hội cũ*. Ý thơ này của Tố Như đồng điệu với bài viết của Xuân Diệu, từ năm 1941 đã viết những cảm nghĩ của mình để vội vàng mà "khấp Tố Như", không chờ đợi đến hết ba trăm năm ! "Tố Như cần có người khóc lắm chứ, lòng ấy cần có nhiều bạn trong khoảng rộng và trong khoảng lâu ; lòng ấy cần có người khóc. Khóc đây là thương cảm cùng nhau, thấu hiểu cho nhau, quý hoá lấy nhau. Khóc đây chưa hẳn là khóc *vì* mà còn là khóc *với*... Lời kêu gọi của một trang tài tình, nghe êm ái ngậm ngùi như một tiếng chim cô lẻ đội giữa trời thu khuya. Đó là tiếng giã đời, nhưng cũng là tiếng hy vọng ; câu tự hỏi nhưng cũng là câu tự trả lời... "[1].

(1) *Các nhà thơ cổ điển Việt Nam*, tập I, NXB Văn học, H., 1981, tr. 162.

Khi Nguyễn Du viết :

Đau đớn thay phận đàn bà

và Tố Hữu viết thêm :

Hỡi ôi, thận ấy biết là mấy thân !

thì có nghĩa là Nguyễn Du không chỉ thương xót cho thân phận nàng Kiều mà thương xót cho thân phận con người nói chung trong xã hội phong kiến.

Truyện Kiều là một cuốn tiểu thuyết bằng thơ. Đứng về đặc trưng của thể loại thì vấn đề thân phận con người là vấn đề cơ bản của tiểu thuyết. Người đọc tiểu thuyết tất nhiên cũng có thể bị hấp dẫn bởi một cốt truyện ly kỳ với nhiều tình tiết éo le, nhưng chủ yếu là họ hồi hộp theo dõi bước thăng trầm của số phận con người. Chẳng hạn số phận của Don Quichotte trong tiểu thuyết cùng tên của Cervantes, của bà Bovary trong tiểu thuyết cùng tên của Gustave Flaubert, của Anna Karênina trong tiểu thuyết cùng tên của L. Tônxtôi hay của Thuý Kiều trong *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du. Nguyễn Du có thể không có ý thức về đặc trưng đó của thể loại, nhưng trong *Truyện Kiều,* Nguyễn Du nhiều lần nhấn mạnh đến thân phận con người :

– *Thương thay thân phận lạc loài...*
– *Dặm ngàn nước thẳm non xa*
Nghĩ đâu thân phận con ra thế này
– *Những là oan khổ lưu ly*
Chờ cho hết kiếp còn gì là thân...

Một trong những đoạn độc thoại nội tâm hay nhất trong *Truyện Kiều* là tâm sự của nàng Kiều lúc nửa đêm về sáng, một mình đối mặt với mình bên ngọn đèn, trong lầu xanh của Tú Bà :

Khi tỉnh dậy lúc tàn canh
Giật mình, mình lại thương mình xót xa
Xưa sao phong gấm rủ là
Giờ sao tan tác như hoa giữa đường
Mặt sao dày gió dạn sương
Thân sao bướm chán ong chường bấy thân ?

Truyệu Kiều có sức mạnh lay động cả "đất trời" vì tác phẩm đã đề cập đến những vấn đề sâu sắc nhất của thân phận con người. Một chủ đề lớn trong *Truyện Kiều* là nỗi oan khuất của con người trong lòng xã hội phong kiến. Một nỗi oan khuất đã xô đẩy nàng Kiều mười lăm năm hoa trôi bèo dạt. Hoàng Trung Thông nhận xét rằng trong *Truyện Kiều*, chữ *oan* xuất hiện với một tần số khá lớn :

*– Tiếng **oan** dậy đất, án ngờ loà mây*
*– **Oan** này có một kêu trời nhưng xa*
*– Tiếng **oan** những muốn vạch trời kêu lên*
*– Một nhà để chị riêng **oan** một mình.*

Nỗi oan khuất của con người trong lòng xã hội phong kiến – một xã hội phi nghĩa – thì không sao kể hết. Vì thế Trung Quốc mới có một thần tượng Bao Công. Và cũng vì thế trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du đã phải lập một phiên toà công lý để "Oán thì trả oán, ân thì trả ân". Phiên toà báo ân báo oán đó thể hiện khát vọng tự do và công lý của quần chúng bị áp bức, bị lăng nhục.

Truyện Kiều là lời của "non nước" từ ngàn thu vọng lại cho đến hôm nay và mai sau. Truyện đã khai thác một mô típ quen thuộc trong văn học truyền thống : cuộc đời "Ba chìm bảy nổi chín lênh đênh" của người đàn bà trong xã hội cũ. Truyện cũng sử dụng và nâng cao đến mức điêu luyện thể thơ lục bát, một thể thơ đậm đà màu sắc dân tộc. *Truyện Kiều* đã gợi được niềm đồng cảm của những bà mẹ Việt Nam trong xã hội cũ :

Tiếng thương như tiếng mẹ ru những ngày

Truyện Kiều là một tấn bi kịch, tấn bi kịch đó của con người đang dần dần được giải quyết trong xã hội mới :

Hỡi người xưa của ta nay
Khúc vui xin lại so dây cùng Người !

Tiếng đàn của Kiều là tiếng đàn bạc mệnh, tiếng đàn ngày nay là một "khúc vui", khúc buồn của Nguyễn Du ngày trước hoà cùng "khúc vui" hôm nay trong bản đại hợp xướng của dân tộc.

(In trong *Văn học Việt Nam hiện đại*, Sđd)

MẤY VẤN ĐỀ LÝ LUẬN CỦA NỀN VĂN XUÔI CÁCH MẠNG BA MƯƠI NĂM QUA (1945 - 1975)

Cách mạng tháng Tám lật đổ nền thống trị của đế quốc và phong kiến, đồng thời cũng phá vỡ những xiềng xích trói buộc văn nghệ. Dòng văn học bí mật từ trong bóng tối lao tù dày đặc bước ra dưới ánh sáng rực rỡ của mặt trời cách mạng và trở thành nền văn học chính thống của nước Việt Nam Dân chủ Cộng hoà. Đó là một nền văn học bắt rễ sâu từ cuộc sống lao động và chiến đấu của nhân dân, phụng sự nhân dân và do nhân dân xây dựng. Trên cái biển cả nhân dân rộng lớn đó, nền văn học cách mạng như một chiếc thuyền buồm căng gió ngày càng đi tới những chân trời mới đầy hứa hẹn.

Hiện thực cách mạng Việt Nam và sự phát triển mạnh mẽ của văn xuôi

Hiện thực đấu tranh cách mạng ba mươi năm qua của dân tộc ta giống như một cánh đồng màu mỡ liên tiếp thu hoạch được những mùa gặt lớn của văn xuôi. Chính hiện thực đó đã quy định những đặc điểm mới trong quá trình hình thành và phát triển của một nền văn xuôi cách mạng. Các nhà văn Việt Nam rất sung sướng và tự hào được sống, chiến đấu và sáng tác giữa lòng dân tộc anh hùng, trong giai đoạn lịch sử ngàn năm có một này.

Trong ba mươi năm qua, trên đất nước ta đã diễn ra một cuộc chiến tranh cách mạng, một cuộc kháng chiến thần thánh vĩ đại nhất trong lịch sử chống ngoại xâm, đồng thời có ý nghĩa quốc tế to lớn và tính thời đại sâu sắc. Cuộc kháng chiến chống tên trùm đế quốc hung bạo nhất, đểu cáng nhất trong lịch sử thế giới lần này là sự kết hợp một cách kỳ diệu những truyền thống tốt đẹp của bốn nghìn năm lịch sử với chủ nghĩa



Cùng GS. Hà Minh Đức
tại trụ sở Liên hợp quốc
(1982)



Dự hội thảo khoa học quốc tế tại Đại học Harvard (Hoa Kỳ) (1982)

anh hùng cách mạng của giai cấp công nhân, với lương tâm và trí tuệ của loài người tiến bộ. Từ đỉnh cao lồng lộng của cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, các nhà văn có thể thấy rõ hơn những nét bản chất của con người Việt Nam trong quá khứ, thấy rõ hơn những đặc điểm truyền thống của một dân tộc anh hùng. Từ vị trí trung tâm của những dòng thác cách mạng, các nhà văn cũng có thể tìm được những lời giải đáp hùng hồn cho một số vấn đề mấu chốt của thế kỷ XX. Mặt khác, đường lối văn nghệ của Đảng Lao động Việt Nam là sự ứng dụng một cách tài tình và sáng tạo những nguyên lý mỹ học Marx – Lênin vào thực tiễn sinh động của văn nghệ Việt Nam. Đường lối đó thực tế đã trở thành một vũ khí sắc bén giúp các nhà văn hiểu được những quy luật của xã hội, lịch sử và tâm lý con người.

Chính vì vậy, có thể nói dân tộc ta, Đảng ta đã tạo cho các nhà văn những điều kiện để có thế đứng vững chắc và một tầm nhìn bao quát những vấn đề lớn của thời đại.

Không phải bất cứ hiện thực nào cũng là miếng đất thuận lợi của tiểu thuyết nói riêng và văn xuôi nói chung. Các thể loại văn xuôi đặc biệt phát triển trong những thời kỳ lịch sử mà xã hội và tính cách con người có nhiều chuyển biến dữ dội. Nguyên lý về sự vận động không ngừng của con người và thế giới là một nguyên lý cơ bản của tiểu thuyết hiện thực phương Đông và phương Tây. Không có mười lăm năm chìm nổi, hoa trôi bèo dạt của người con gái họ Vương thì cũng không có cuốn tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh*. Cũng như vậy, không có cái xã hội thăng trầm đảo lộn, không có phong trào nông dân khởi nghĩa của Tây Sơn, không có cuộc đời "lên voi xuống chó" của Nguyễn Hữu Chỉnh, kẻ gian hùng thời loạn thì cũng không có cuốn tiểu thuyết lịch sử *Hoàng Lê nhất thống chí*. Cho nên không phải ngẫu nhiên mà văn xuôi của chúng ta tập trung viết về thời kỳ tiền khởi nghĩa trước Cách mạng tháng Tám (*Nhân dân ta rất anh hùng, Cửa biển, Vỡ bờ*), viết về cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp và chống đế quốc Mỹ (*Đất nước đứng lên, Truyện Tây Bắc, Dấu chân người lính, Mẫn và tôi, Người mẹ cầm súng*), viết về những cuộc đổi đời ở nông thôn miền Bắc đang tiến lên chủ nghĩa xã hội (*Bão biển*), viết về thời kỳ đồng khởi hoặc tổng tiến công và nổi dậy đồng loạt (*Rừng U Minh, Gia đình má Bảy*).

Xã hội cũ phát triển chậm chạp, có lúc gần như tù đọng, một số người sống trong tình trạng gần như cô lập không nghe tiếng vang vọng của thời đại. Đó là đặc điểm chung của những hoàn cảnh phong bế trong một số tác phẩm hiện thực phê phán. Làng Vũ Đại của Chí Phèo cũng như làng Mùi của AQ là những thôn xóm xa phủ huyện, bịt bùng với mọi tin tức bên ngoài. Cho nên chỉ việc AQ mua rẻ được một cái quần lĩnh đàn bà mà xôn xao khắp cả làng xóm ! Đường phố Xômuya (trong *Eugénie Grandet*) sầu muộn và cổ kính với những ngôi nhà vắng lặng như tu viện ; cuộc sống ở đây quá tẻ nhạt và bằng phẳng đến mức độ chỉ cần một âm vang đặc biệt của mặt đường rải đá là đã có bao nhiêu khuôn mặt nhàn rỗi nhô lên sau khung cửa sổ và cứ như thế, người khách lạ đi qua phố sẽ bị nhòm ngó, soi mói từ cửa này sang cửa khác !

Xã hội mới ở nước ta từ sau Cách mạng tháng Tám đã biến chuyển vùn vụt với tốc độ "một ngày bằng hai mươi năm". Các sự kiện to lớn diễn ra nhanh chóng vô ngần, thời gian như bị rút ngắn một cách kỳ lạ. Sự kiện này chưa kịp qua đi thì sự kiện khác đã như những làn sóng ào ạt xô tới và cứ như thế, một kỷ niệm chưa kịp lắng xuống thì những kỷ niệm khác lại chồng chất lên đến mức độ nhà văn đôi khi không có thời gian để hồi tưởng, để định hình nó trong ký ức của mình nữa. Trong ba mươi năm qua, hàng chục triệu con người khác nhau đã sống một thời kỳ vẻ vang nhất trong lịch sử dân tộc. Chiến tranh và cách mạng đã lan đến cả các vùng đất, vùng trời, vùng biển, đã lay động từng căn nhà, từng ngõ phố, làm thay đổi hẳn bộ mặt của từng thôn xóm, số phận từng con người. Tắm trong dòng thác lớn của lịch sử, những tính cách của từng cá nhân cũng không ngừng phát triển và đột biến. Đi qua một chặng đường dài lịch sử rồi nhìn lại cuộc đời của mình, mỗi một con người Việt Nam đều không khỏi sững sờ, ngạc nhiên. Chúng ta không lường được sức lớn nhanh như Phù Đổng của từng con người, của cả dân tộc Việt Nam trong ba chục năm qua. Cứ chọn thử cuộc đời của một người, lịch sử của một gia đình ở một xã chiến đấu nào đó, trước mặt chúng ta có thể đã là một pho tiểu thuyết đủ cả vui buồn, sum họp, tan tác, chia ly, kẻ còn người mất, mấy thế hệ nối tiếp nhau đứng lên cầm súng. Chính cái xã hội Việt Nam đang phân hoá và chuyển biến dữ dội

trong chiến tranh cách mạng, những tính cách đang trải qua bước ngoặt nhảy vọt, những tâm hồn ngày càng phong phú nhờ cái vốn trí tuệ, kinh nghiệm của dân tộc và thời đại, lịch sử của những gia đình, thôn xóm có truyền thống cách mạng,... là những chất liệu rất tốt cho văn xuôi.

Có thể nói hiện thực cách mạng ba mươi năm qua đã dành một sự ưu đãi rất lớn cho các nhà văn xuôi. Cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp, chống đế quốc Mỹ, công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc và cuộc cách mạng dân tộc dân chủ ở miền Nam đã đem lại cho các nhà văn một khối lượng đề tài vô cùng phong phú, những cốt truyện hấp dẫn đầy kịch tính, những con người có tính cách độc đáo và đời sống nội tâm sâu sắc.

Trong lịch sử văn học nước ta, chưa bao giờ văn xuôi gắn bó chặt chẽ với cuộc sống như hiện nay. Cũng chưa bao giờ có một sự gần gũi đến như thế giữa điển hình văn học và nguyên hình xã hội. Các thiên tài văn xuôi quá khứ đã phải đốt đuốc đi tìm con người đẹp ngoài cuộc đời. Theo Balzac và Đốtxtôiépxki thì không có cái gì trên đời này khó hơn việc đó. Tất nhiên các nhà văn quá khứ đã có nhiều cố gắng trong việc ghi lại cho nhân loại những gương mặt đẹp, những tâm hồn đẹp của thời đại họ. Một Từ Hải (trong *Truyện Kiều*), một Bắc Bình Vương Nguyễn Huệ (trong *Hoàng Lê nhất thống chí*), một Cúc Hoa (trong *Tống Trân Cúc Hoa*), một Kiều Nguyệt Nga và Lục Vân Tiên (trong *Lục Vân Tiên*),... của truyện và tiểu thuyết Việt Nam. Và những "chàng ngốc" cao thượng của văn xuôi thế giới : Don Quichotte của Cervantès, thị trưởng Madeleine (Jean Valjean) của Hugo cũng như hoàng thân Mứtskin của Đốtxtôiépxki tuy rất khác nhau nhưng đều là những kiểu "chàng ngốc", những con người có tâm hồn cao thượng, có lòng yêu thương nhân loại, sống thẳng thắn, đôn hậu nhưng lạc lõng, ngơ ngác giữa cuộc đời, cho nên thường chuốc lấy những thất bại đau đớn trong một xã hội thường lấy giá trị đồng tiền làm thước đo giá trị con người. Còn các nhân vật đẹp của L. Tônxtôi là một kiểu quý tộc đã chán ngấy cái xã hội đẳng cấp phong kiến Pêtécbua và đang đi tìm một lý tưởng mơ hồ bằng cách chiêm ngưỡng cái bầu trời vần vụ màu vỏ xà cừ hay đang tìm về cái "biển cả nhân dân" rộng lớn. Những hình tượng đẹp đó

của các nhà văn quá khứ chắc chắn là chưa phản ánh được chân thật những người anh hùng lý tưởng của thời đại họ và tất nhiên là còn xa mới có thể so sánh được với những hình tượng anh hùng trong văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Thực ra ở đây không phải là sự chênh lệch về tài năng. Đối với các nhà văn xuôi hiện thực ở các thế kỷ trước, cái khó khăn của việc xây dựng điển hình tích cực, điển hình anh hùng không phải chỉ là ở trên trang sách, mà chính là trong cuộc đời, không phải là ở điển hình mà chính là ở nguyên hình. Balzac, nhà tiểu thuyết lớn của nước Pháp cũng đã từng băn khoăn : "Mọi người đòi hỏi chúng ta những bức tranh đẹp. Nhưng tìm đâu ra mẫu mực của những bức tranh ấy"(1). Trong xã hội cũ, nói chung những mặt tốt, mặt anh hùng chìm đi, lẩn xuống chiều sâu, như một dòng nước chảy ngầm trong lòng đất, thỉnh thoảng mới có tia nước bắn vọt lên, khiến cho nghệ sĩ nếu không có một thế giới quan tiến bộ và một sự nhạy bén chính trị thì cũng không tài nào phát hiện được. Còn trong cuộc đời mới, những mặt bản chất của thời đại hiện lên rờ rỡ trước mắt chúng ta, kết tinh lại trong hình tượng anh hùng chiến sĩ. Trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, những người anh hùng của quần chúng xuất hiện như hoa mùa xuân. Những con người đẹp có tâm hồn trong như ánh sáng và hành động cao cả đó đã tạo nên một sức hấp dẫn kỳ diệu đối với các nhà văn. Cho nên những anh hùng chống Pháp ở Tây Nguyên, những dũng sĩ diệt Mỹ ở Củ Chi, những nữ anh hùng như Út Tịch ở Trà Vinh, Nguyễn Thị Hạnh ở Long An, Trần Thị Tâm ở Quảng Trị,... đã từ cuộc đời nghiễm nhiên bước vào trang sách.

Cho đến hôm nay không khỏi có người băn khoăn đặt câu hỏi : cuộc sống của dân tộc ta vĩ đại như thế, nhưng truyện và tiểu thuyết hãy còn ít, nhất là chưa có những bộ tiểu thuyết phản ánh một cách quy mô cuộc chiến đấu anh hùng của dân tộc ba mươi năm qua. Tại sao trong nền văn xuôi của chúng ta chưa thấy xuất hiện những thiên tài như Cervantès, Balzac, L. Tônxtôi ? Tôi nhớ trước đây đã có người hỏi Lỗ Tấn một câu gần tương tự như thế. Và Lỗ Tấn đã trả lời : Cả một thế kỷ, có khi hàng

(1) Balzac, *Tuyển tập*, 15 cuốn, cuốn XIII, NXB Văn nghệ Quốc gia, Mátxcơva,1955, tr. 650.

mấy thế kỷ, các dân tộc Tây Ban Nha, Pháp, Nga mới có được những đỉnh cao chói lọi như thế, làm sao mới mấy chục năm mà đã sốt ruột ?

Nếu kể từ khi phát xít Nhật vào Đông Dương (1940) thì có thể nói suốt ba mươi lăm năm qua, đất nước chúng ta không ngừng tiếng súng. Dân tộc ta vừa tiến hành một cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp ba nghìn ngày không nghỉ thì đã phải đương đầu với đế quốc Mỹ và bè lũ tay sai suốt hai mươi mốt năm ròng. Chúng ta xây dựng nền văn xuôi trong hoàn cảnh nước sôi lửa bỏng như thế. Gần nửa thế kỷ cả dân tộc không một phút nghỉ ngơi và người viết văn cũng bị cuốn đi trong cơn lốc dữ dội đó. Một mặt cái hiện thực mà họ miêu tả đang không ngừng biến động, các tính cách chưa kịp định hình, nhiều đường nét hãy còn dang dở. Một mặt khác các nhà văn xuôi của chúng ta chưa có đủ thì giờ và điều kiện để chuẩn bị tài liệu và vốn sống, để tổng hợp cao hơn, lắng lại sâu hơn, lùi lại một khoảng cách khá xa để nhìn bao quát hơn cái dòng thời gian đang cuồn cuộn chảy. Nhà văn xuôi của chúng ta bao giờ cũng như đang tắm giữa dòng thời gian đó. Họ như những chiến sĩ luôn luôn lao về phía trước, ít khi có dịp nhìn lại chặng đường mình đã đi qua. Họ biết rằng những ngày tháng chống Mỹ cứu nước sôi nổi này là vô giá, không sống đầy đủ cái hiện thực đó là một thiệt thòi mất mát không gì bù đắp lại được trong cuộc đời nhà văn. Họ quý trọng tất cả những gì làm được cho hôm nay vì những cái đó chính là sự chuẩn bị lớn cho những công trình lớn mai sau. Những điều đó cắt nghĩa tại sao chúng ta thành công nhiều hơn trong ký và truyện ngắn, trong các loại tiểu thuyết xung kích nhưng chưa thành công lắm trong những cuốn tiểu thuyết nhiều tập ít nhiều có màu sắc sử thi.

Thực tiễn văn xuôi ba mươi năm qua chứng minh rằng truyện và tiểu thuyết vẫn có thể phục vụ kịp thời những nhiệm vụ nóng hổi thời sự của cách mạng. Nhiều tác phẩm đã ra đời không lâu sau một chuyến đi, một chiến dịch lớn (*Xung kích, Dấu chân người lính, Thôn ven đường, Chiến sĩ*). Sau năm 1960, tiểu thuyết cách mạng miền Nam viết về đồng khởi (*Rừng U Minh, Gia đình má Bảy*) đã trả lời một câu hỏi nóng hổi : Làm sao tay không ta có thể đứng dậy lật đổ ách kìm kẹp của Mỹ – ngụy, xây dựng một vùng giải phóng rộng lớn ở nông thôn ? Sau năm 1965, vấn đề thời sự đặt ra cho những cuốn tiểu thuyết viết về chiến tranh

cục bộ (*Đất Quảng, Mẫn và tôi*) là : Đánh giá Mỹ thế nào cho đúng ? Làm sao ta thắng được Mỹ ? Thực tiễn phát triển của văn xuôi cách mạng ở nước ta làm tôi nghĩ đến một cuộc phỏng vấn hơn năm mươi nhà văn Pháp của tạp chí *Châu Âu* tháng 10 - 1968. Trong những vấn đề nêu lên có một câu hỏi về khoảng cách thời gian phải có giữa tác phẩm và hiện thực đã diễn ra trong cuộc sống. Có nhất thiết phải lùi lại mười lăm năm như một lần Balzac đã nói không ? Căn cứ vào sự phát triển của tiểu thuyết cách mạng miền Nam, có ý kiến cho rằng lý thuyết về khoảng cách thời gian đã hoàn toàn bị bác bỏ. Tôi cho rằng ý kiến đó vừa đúng, vừa chưa đúng. Đứng về mặt thể loại tiểu thuyết, khoảng cách thời gian là cần thiết, nó giúp cho nhà văn, trong khi lùi lại về phía sau có thể nhìn bao quát toàn bộ dòng hiện thực đang phát triển, có thể kết luận chính xác về tính cách và số phận các nhân vật. Nhưng người ta cũng có thể đạt đến yêu cầu đó không nhất thiết chỉ bằng cách lùi lại phía sau mà trong khi đứng vững hai chân trên cái hiện thực sôi động, phóng tầm mắt cao hơn để có thể thu được toàn cảnh, có thể nhìn thấu ngàn xưa và lắng nghe được tiếng nói của mai sau. Đảng và phong trào cách mạng ba mươi năm qua đã cung cấp cho văn xuôi nước ta những "đôi mắt thần" kỳ diệu như vậy. Sự phát triển mạnh mẽ và kịp thời của tiểu thuyết cách mạng miền Nam đã chứng minh rằng cái lý thuyết về khoảng cách thời gian không phải trong trường hợp nào cũng đúng. Tuy nhiên, cái lý thuyết đó không phải không còn khả năng phát huy tác dụng. Các thể loại văn học đều có những đặc trưng thẩm mỹ riêng biệt của nó. Nhà viết tiểu thuyết phục vụ thời sự cần thấy trước là mình sẽ gặp phải những khó khăn về mặt tích luỹ vốn sống, về khả năng khám phá các tính cách, theo dõi số phận các nhân vật cũng như kết luận, đánh giá về quá trình diễn biến của các sự kiện.

Một số truyện và tiểu thuyết của chúng ta chính vì không vượt qua được những yêu cầu nói trên nên còn lúng túng trong cách xử lý mối quan hệ giữa tính cách và sự kiện ; đôi khi ngòi bút của người viết truyện và tiểu thuyết đã nhường chỗ cho ngòi bút của người viết ký và phóng sự. Một số tác phẩm còn dừng lại ở mức độ phác thảo, tính chất ghi chép còn quá rõ, khả năng xây dựng, tái tạo và hư cấu nghệ thuật

còn yếu. Một số nhân vật còn mang tính chất sao chép vụng về những nguyên hình xã hội, chưa mang đôi cánh bay bổng, mang tầm khái quát rộng lớn của sự sáng tạo nghệ thuật.

Xây dựng một nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa mang tính dân tộc hiện đại

Nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta trong mấy chục năm qua đã đặt ra nhiều vấn đề lý luận : sự hình thành và phát triển của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa trong văn xuôi, tính Đảng của một tác phẩm văn học, sự chuyển biến của thế giới quan, phương pháp sáng tác và phong cách của các nhà văn, nhiệm vụ xây dựng những tính cách điển hình trong những hoàn cảnh điển hình, những đặc trưng thẩm mỹ của thể loại, v.v. Nhiều tiểu luận và công trình nghiên cứu đã đề cập tới những vấn đề lý luận khác : những đặc điểm truyền thống và cách tân, tính dân tộc hiện đại của nền văn xuôi cách mạng.

Một nền văn xuôi mang tính dân tộc hiện đại trước hết phải phản ánh *con người Việt Nam, tâm hồn và tính cách Việt Nam*. Con người Việt trong thời đại Hồ Chí Minh mang trong mình những nét tinh hoa của cha ông kết hợp với trí tuệ tiên tiến nhất của thời đại ; đó là con người có bản lĩnh, khí phách hoài bão, dáng đứng hết sức điển hình nhưng cũng hết sức độc đáo trong thế kỷ XX.

Ở ta, trong văn xuôi không có một truyền thống thật lâu đời và vững chắc như trong thơ, tuy nhiên chúng ta cũng đã có một kho tàng truyện ngắn và ký khá phong phú. Cần tập trung khai thác những mặt mạnh của nền văn xuôi cổ điển và văn học dân gian, đồng thời phải chỉ ra những hạn chế của nó trong việc xây dựng một nền văn xuôi hiện đại. Trước đây, ta chỉ có những truyện ngắn tập trung, cô đúc và những truyện dài "gọn, trong sáng, nhanh". Như vậy không có nghĩa là bây giờ đây chúng ta không chủ trương xây dựng những bộ tiểu thuyết nhiều tập, vì những công trình quy mô này sẽ mâu thuẫn với cái đặc điểm gọn, trong sáng, nhanh của truyền thống văn xuôi dân tộc. Nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta không gò bó theo màu sắc dân tộc cổ truyền mà mang tính chất dân tộc hiện đại. Có thể có mâu thuẫn giữa truyền thống

và cách tân nhưng không có mâu thuẫn giữa dân tộc và hiện đại. Mặc áo the, chít khăn đóng đi vào chủ nghĩa xã hội thì không phù hợp. Nhưng nếu như Thuý Kiều, Kiều Nguyệt Nga mang tính dân tộc thì các nhân vật như Mẫn, Út Tịch, Sáu Thắm cũng đậm đà tính dân tộc chứ sao ? Cũng như vậy, *Nhị độ mai, Hoàng Lê nhất thống chí, Truyện Kiều, Lục Vân Tiên*,... mang tính dân tộc thì những bộ tiểu thuyết như *Cửa biển, Bão biển, Vỡ bờ, Vùng trời* cũng mang tính dân tộc hiện đại chứ sao ? Tất nhiên hiện đại ở đây không có nghĩa chỉ bao gồm những bộ tiểu thuyết sử thi nhiều tập, nhạc giao hưởng, ôpêra,... Hiện đại có nghĩa là nền văn xuôi phải mang những hình thức thích hợp nhất để phản ánh được hiện thực mới và con người Việt Nam mới trong thời đại chúng ta. Làm sao cho tầm nhìn, tầm khái quát, chất tư duy, chất trí tuệ sâu hơn, cao hơn những cái ta đã có trong bút ký, truyện ngắn, truyện dài hiện nay, làm sao cho nền văn xuôi của chúng ta không chỉ giải đáp những vấn đề của dân tộc mà còn nhạy bén trước những vấn đề lớn của thời đại.

Nền văn xuôi dân tộc hiện đại có hai nhiệm vụ gắn bó mật thiết với nhau : một mặt tiếp thu những truyền thống tốt đẹp của văn xuôi Việt Nam các thế kỷ trước, một mặt học tập những thành tựu của nền văn xuôi cổ điển và chiếm lĩnh những đỉnh cao của văn xuôi hiện đại thế giới.

Văn xuôi Việt Nam có truyền thống đề cao những khát vọng dân tộc dân chủ của quần chúng. Truyện và tiểu thuyết Việt Nam cổ điển không phải là tiếng nói đáp ứng nhu cầu tư tưởng, tình cảm của con người cá thể tư nhân hiện đại mà là những đòi hỏi, những nguyện vọng từ hàng nghìn năm về tự do dân chủ, về quyền sống của con người, về những yêu cầu nhân đạo chủ nghĩa của quần chúng nông dân và dân nghèo trong xã hội phong kiến (*Việt điện u linh, Lĩnh Nam chích quái, Hoàng Lê nhất thống chí*). Nhưng những ước mơ ngàn đời của quần chúng lao động chỉ có thể được giải quyết theo một phương hướng đúng đắn và đầy triển vọng trong những phong trào cách mạng do giai cấp công nhân lãnh đạo. Những mô típ, những chủ đề, những hình tượng nhân vật quen thuộc trong cái kho tàng văn học cổ điển và văn học dân gian giờ đây lại được các nhà văn xuôi hiện đại sử dụng, khai thác dưới một ánh sáng mới. Chẳng hạn như vấn đề số phận đau khổ của người phụ nữ mà cuộc đời "ba chìm bảy nổi", đầy oan trái lưu ly trong xã hội phong kiến

(*Truyện Kiều, Truyện Lệ Nương*) ; chẳng hạn như việc đề cao những người con gái tài sắc vẹn toàn, đảm đang chung thuỷ, giàu lòng hy sinh, giàu tính chiến đấu (*Phạm Công – Cúc Hoa, Phạm Tải – Ngọc Hoa*) ; hay là vấn đề nhân nghĩa, khí tiết của những con người Việt Nam trong quá khứ như Mai Bá Cao, Trần Đông Sơ, Hớn Minh, Tử Trực (*Nhị độ mai, Lục Vân Tiên*). Các nhà văn Nguyên Hồng, Tô Hoài, Anh Đức, Nguyễn Thi,... đã có những tìm tòi, sáng tạo và cách tân khi khai thác lại các chủ đề, các mô típ, các nhân vật quen thuộc đã thành truyền thống. Hình tượng những người phụ nữ như chị Sứ (*Hòn Đất*) làm ta liên tưởng đến một Cúc Hoa, một Kiều Nguyệt Nga kiên trinh chung thuỷ và gần hơn, một Minh Khai, một Võ Thị Sáu gan dạ, anh hùng. Út Tịch là một bà mẹ Việt Nam trong thời kỳ chủ nghĩa Marx - Lênin đã kết hợp chặt chẽ với thực tiễn sinh động của cách mạng miền Nam. Những vấn đề đạo đức, khí tiết, tình nghĩa chung thuỷ, đền ơn báo oán,... trong nếp suy nghĩ quen thuộc của người bình dân Việt Nam đã in sâu vào tư tưởng, tâm hồn của các nhân vật tiểu thuyết Nguyên Hồng (mẹ La, Gái đen, cụ Cam, cụ Vi,...). Cụ Cam thuộc vào loại nhân vật trung nghĩa, khí tiết trong các truyện và tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa hiện nay kiểu ông Tư Đờn (*Hòn Đất*), ông Tám Xẻo Đước (*Đất*), ông già U Minh (*Rừng U Minh*), ông già sông Trúc (*Đất Quảng*), ông già Phang (*Dấu chân người lính*), ông Tư vườn chim (*Giấc mơ ông lão vườn chim*),... những người nông dân ngang tàng, khí phách, dũng cảm mưu trí và giàu lòng yêu nước của miền Nam.

Văn xuôi Việt Nam cổ điển có truyền thống kết hợp chặt chẽ tính hiện thực và tính lý tưởng. Coi trọng đời sống tinh thần, khát khao những lý tưởng cao cả, đẹp đẽ, không những là đặc điểm truyền thống của người Việt Nam trong lịch sử mà còn là đặc điểm của người anh hùng mới hiện nay. Đặc điểm này bắt nguồn từ những điều kiện lịch sử cụ thể của xã hội Việt Nam. Dân tộc ta có truyền thống đoàn kết chống ngoại xâm. Mặt khác chúng ta lại chuyển từ một nền sản xuất nhỏ mang nhiều dấu vết của công xã nông thôn tiến lên chủ nghĩa xã hội không thông qua giai đoạn phát triển tư bản chủ nghĩa. Điều đó có thể gây cho ta những khó khăn trong việc đưa nền sản xuất nhỏ tiến lên sản xuất lớn xã hội chủ nghĩa. Nhưng đứng về mặt bảo vệ những giá trị tinh thần,

những lý tưởng cộng đồng thì ở đây lại có những mặt thuận lợi. Những lý tưởng đẹp của con người Việt Nam trong quá khứ (những lý tưởng và giá trị cộng đồng này chưa bị chủ nghĩa cá nhân tư sản huỷ hoại) đã được người anh hùng mới hiện nay tiếp thu và nâng cao trên cơ sở một thế giới quan mới. Bây giờ đây con người Việt Nam ở thời đại Hồ Chí Minh lại sống với những lý tưởng của chủ nghĩa yêu nước và chủ nghĩa xã hội. Xuất phát từ những đặc điểm nói trên và nhất là từ những quan điểm của Đảng về văn nghệ, văn xuôi Việt Nam rất xem trọng tính lý tưởng, xem trọng chức năng giáo dục của văn nghệ, xem trọng vai trò và trách nhiệm của người cầm bút. Văn xuôi cách mạng ba mươi năm qua, đặc biệt là văn xuôi chống Mỹ cứu nước, đã đốt lên một ngọn lửa sáng trong tâm hồn người đọc, đã giáo dục được chủ nghĩa anh hùng cách mạng cho quần chúng. Ở đâu trên thế giới mấy chục năm qua bị tắt ngọn lửa của niềm tin, hoài nghi và tuyệt vọng về số phận và tương lai của con người thì có thể tìm thấy ở những dân tộc tiên phong như chúng ta một nền văn nghệ cháy sáng ngọn lửa lý tưởng. Từ nay và trong tương lai, ngọn lửa lý tưởng đó sẽ còn cháy sáng hơn, cháy mãi cho đến muôn đời con cháu mai sau. Nhưng cần chú ý là trong văn xuôi hiện đại, tính lý tưởng phải gắn chặt chẽ hơn với tính hiện thực, hay nói chính xác hơn, đó là cái hiện thực có lý tưởng. Cần phải miêu tả một cuộc sống phong phú và toàn diện, mang đầy đủ những sắc thái thẩm mỹ đa dạng, những mâu thuẫn gay gắt, phức tạp trên con đường đấu tranh để vươn tới tương lai. Cần phải xây dựng cho nhân vật một bản chất tạo hình, một đời sống riêng, một vận mệnh riêng và hết sức tránh cái bệnh của nhà nho phong kiến luôn luôn muốn lý tưởng hoá nhân vật và biến nhân vật của mình thành cái loa phát ngôn của đạo đức.

Văn xuôi Việt Nam cổ điển gắn liền chặt chẽ với truyền thống văn học dân gian. Nó tiếp thu được hơi thở mạnh khoẻ và tiếng nói giàu có của quần chúng. Nhưng yếu tố truyền miệng và sự xuất hiện chậm của nghề in không phải không có ảnh hưởng đến hình thức của thể loại. Tiểu thuyết bằng văn xuôi mới phát triển mạnh từ những năm ba mươi của thế kỷ XX. Mặt khác, ảnh hưởng của yếu tố truyền miệng đã tạo nên những cuốn tiểu thuyết chương hồi kết cấu theo trình tự diễn biến của thời gian. Bằng lối kết cấu đó, người ta vẫn có thể dựng lên những cuốn

tiểu thuyết dài như *Hoàng Lê nhất thống chí, Tam quốc diễn nghĩa, Thuỷ hử* và tiểu thuyết Việt Nam hiện đại (*Chiến sĩ, Chủ tịch huyện, Tuổi trẻ Hoàng Văn Thụ*) cũng không hoàn toàn vứt bỏ những kinh nghiệm của lối kết cấu trong tiểu thuyết chương hồi. Nhưng rõ ràng lối kết cấu này không thuận lợi cho việc đi sâu vào đời sống tâm lý bên trong của nhân vật, không thuận lợi cho việc xây dựng những cuốn tiểu thuyết quy mô lớn nhiều chủ đề, nhiều bình diện, nhiều tuyến nhân vật và cốt truyện đan chéo vào nhau như trong tiểu thuyết hiện đại.

Nhìn vào kho tàng văn xuôi của cha ông, ta thấy có nhiều viên ngọc quý. Văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa phải tổng hợp vào bản thân mình những tinh hoa ấy. Đó là những truyện cổ tích, thần thoại giàu chất lãng mạn phóng túng và bay bổng, những truyện tiếu lâm, Trạng Quỳnh, Trạng Lợn giàu kịch tính, sử dụng một bút pháp châm biếm thông minh, sắc sảo, trí tuệ, những truyện ngắn trong *Truyền kỳ mạn lục* kết hợp một cách nhuần nhị, độc đáo những yếu tố hoang đường với những vấn đề nóng hổi của cuộc sống thực, chất văn xuôi trong tự sự với chất trữ tình thơ mộng,... Những thành tựu phong phú đó của truyện ngắn và truyện dân gian chưa được tổng kết một cách đầy đủ trong tiểu thuyết thời kỳ Lê mạt - Nguyễn sơ. *Hoàng Lê nhất thống chí* bao quát được một hoàn cảnh xã hội rộng lớn với những biến cố lịch sử dữ dội, những xung đột giàu kịch tính trong hành động và ngôn ngữ của con người. *Truyện Kiều* chưa có cái tầm bao quát sử thi như *Hoàng Lê nhất thống chí* nhưng lại đi sâu vào quá trình vận động tâm lý của nhân vật, vào bi kịch của một người thiếu nữ trong xã hội phong kiến. Tiểu thuyết cuối thế kỷ XVIII, đầu thế kỷ XIX chưa làm được nhiệm vụ tổng hợp những yếu tố sử thi, kịch và trữ tình (trên cơ sở sử thi). Hai mươi năm phát triển của văn xuôi trước Cách mạng tháng Tám cũng chưa hoàn thành được nghệ thuật tổng hợp đó. Những cuốn tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa có quy mô lớn phải là một hình thức nghệ thuật tổng hợp. Nó không chỉ kết hợp những yếu tố sử thi, kịch, trữ tình mà còn thu hút vào bản thân mình những thành tựu của các ngành nghệ thuật khác trong thế kỷ XX. Những nhà văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa phải tổng kết cho được những thành tựu của truyền thống văn xuôi quá khứ đồng thời lại phải sáng tạo, cách tân để có thể đáp ứng được những nhu cầu thẩm mỹ của con người Việt Nam hiện đại.

Không thể tách rời vấn đề cách tân với vấn đề nội dung biểu hiện và phản ánh của văn xuôi. Quan niệm cách tân của nhà văn gắn liền với quan niệm về nội dung cơ bản của thời đại mới. Một số nhà văn xuôi hiện đại chủ nghĩa phương Tây cho thế kỷ XX là thế kỷ của chiến tranh tàn khốc, của sự huỷ diệt và sụp đổ, cái thế kỷ mà con người văn minh bỗng biến thành tên nô lệ mù quáng của tiện nghi và kỹ thuật hiện đại. Theo họ, một nền nghệ thuật thực sự cách tân và hiện đại phải miêu tả cảnh hỗn độn và phi lý của một thế giới bị gãy vụn, tình trạng quái dị của con người bị tha hoá, cảnh hoàng hôn của lý trí, sự phá sản của chủ nghĩa nhân đạo ! Thế giới quan suy đồi của một số nhà văn hiện đại chủ nghĩa ấy không cho phép họ tiến hành một sự cách tân nghệ thuật chân chính, trái lại đã đẩy sự tìm tòi đầy tính chất bệnh hoạn và hình thức chủ nghĩa của họ vào những mê cung, những ngõ cụt không lối thoát.

Nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa mấy chục năm qua là một nền nghệ thuật thực sự cách tân và hiện đại. Nền nghệ thuật cách tân này được quy định bởi tính Đảng Cộng sản, phong trào cách mạng xã hội chủ nghĩa và những cuộc kháng chiến thần thánh chống bọn đế quốc xâm lược, bởi phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa, bởi những đặc trưng mới mẻ của thế kỷ XX, một thế kỷ đầy những biến cố lịch sử khổng lồ có ảnh hưởng đến vận mệnh toàn nhân loại, một thế kỷ đánh dấu bước tiến bộ nhảy vọt của khoa học kỹ thuật và sự phát triển rực rỡ của các loại hình nghệ thuật.

Trên kia chúng tôi có nhắc đến một số đặc điểm hết sức quan trọng của hiện thực cách mạng ba mươi năm qua : chiến tranh và cách mạng đã lan đến khắp mọi miền của đất nước, đã lay động số phận của từng con người, làm thay đổi vận mệnh của cả một dân tộc. Văn xuôi hiện đại không thể miêu tả nhân vật bịt bùng trong một hoàn cảnh tù đọng, phong bế mà phải tạo điều kiện cho nhân vật tiếp xúc với hoàn cảnh xã hội rộng lớn, tắm mình vào dòng sông bao la, cuồn cuộn của lịch sử, của thời đại. Chính đặc điểm của thế kỷ chúng ta đã đòi hỏi các nhà văn phải tiến đến một sự thống nhất biện chứng giữa hoàn cảnh rộng lớn và hoàn cảnh sinh hoạt cụ thể, riêng biệt của từng cá nhân trong hoàn cảnh điển hình. Về mặt này các nhà văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng thu được những thành công tốt đẹp mang ý nghĩa cách tân so với các nhà văn xuôi hiện thực phê phán trước Cách mạng tháng Tám.

Lịch sử dân tộc ta ba mươi năm qua là lịch sử của những phong trào cách mạng rộng lớn của quần chúng. Hiện thực cách mạng đó đặt ra cho các nhà văn xuôi một nhiệm vụ quan trọng hàng đầu là ca ngợi và khẳng định vai trò của quần chúng cách mạng trong lịch sử. Chưa bao giờ hình tượng quần chúng công nông như anh hùng Núp, Nguyễn Văn Trỗi, vợ chồng A Phủ, chị Tư Hậu, ông Tám Xẻo Đước lại có một vị trí trung tâm lớn lao đến như vậy trong lịch sử văn xuôi của dân tộc. Cũng chưa bao giờ con người mới có một thái độ chủ động như vậy trong việc đấu tranh để chinh phục thiên nhiên, cải tạo xã hội, đấu tranh để mang lại tự do hạnh phúc cho dân tộc, cho giai cấp mình. Tính cách tấn công vào hoàn cảnh, cải tạo hoàn cảnh, đó là đặc điểm cách tân của văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa. Anh hùng Núp (*Đất nước đứng lên*), Út Tịch (*Người mẹ cầm súng*), Mẫn (*Mẫn và tôi*), Tiệp (*Bão biển*), người chiến sĩ cách mạng trong *Bất khuất*,... tiêu biểu cho tinh thần cách mạng tiến công của thời đại chúng ta đang liên tục đẩy lùi từng bước, đánh bại từng bộ phận bè lũ đế quốc, đứng đầu là đế quốc Mỹ. Chính đặc điểm cách tân đó của nguyên tắc xây dựng nhân vật đã làm thay đổi hẳn những biện pháp kết cấu, tổ chức tài liệu, làm thay đổi cả hình thức thể loại của tiểu thuyết. Cũng chính do đặc điểm cách tân đó mà tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa khôi phục lại bản chất "anh hùng ca" của nó.

Quy mô sử thi và tính chất anh hùng ca phát triển trong nền văn xuôi hiện thực chủ nghĩa là do nhu cầu phải có những bức tranh với tầm khái quát rộng lớn, nhằm miêu tả công cuộc đấu tranh cách mạng, nhằm phản ánh sự nghiệp sáng tạo tập thể và những chiến công anh hùng của hàng chục triệu quần chúng. Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa do đó ngày càng mở rộng khuôn khổ truyền thống của loại thể, ngày càng có quy mô và dung lượng lớn, dựng lên được hình ảnh cả một tập thể quần chúng cách mạng. Điều rất đáng mừng là trong mười lăm năm gần đây, chúng ta đã bắt đầu có những bộ tiểu thuyết nhiều tập, chững chạc, bề thế, khái quát cả một thời kỳ lịch sử dài, trải ra trên một bối cảnh rộng lớn về không gian và thời gian, soi sáng vận mệnh và con đường đi của nhiều loại nhân vật.

Văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa đang phát triển và tự làm giàu cho mình bằng những phong cách và thể loại khác nhau, đồng thời

cũng đang cố gắng vươn tới những mẫu mực tương đối ổn định. Chúng ta có những truyện ngắn mang tầm khái quát cao, đặt được những vấn đề lớn của cách mạng như vấn đề sức mạnh của tinh thần và sức mạnh của vũ khí, truyền thống đấu tranh anh hùng bất khuất của một dân tộc, vấn đề nông dân và ruộng đất, mối quan hệ giữa sở hữu của tập thể và sở hữu của Nhà nước, vấn đề hạnh phúc cá nhân và quyền lợi của dân tộc (*Rừng xà nu, Bức thư làng Mực, Đất, Đứa con, Về làng, Tầm nhìn xa,...*). Ta lại có những truyện ngắn tập trung cô đúc, chứa đựng một dung lượng lớn cuộc sống được dồn nén với những tình huống, những chi tiết được chọn lọc ; nhiều truyện khác có cốt truyện hấp dẫn, xây dựng được nhân vật có cuộc đời và số phận riêng, có tâm hồn và tình cảm tinh tế (*Làng, Thư nhà, Vợ chồng A Phủ, Mùa lạc, Khói, Chiếc lược ngà, Những đứa con trong gia đình*). Nền truyện ngắn hiện đại của ta có nhiều phong cách khác nhau, phong phú và độc đáo.

Chúng ta có những tiểu thuyết xung kích phục vụ kịp thời nhưng cũng có loại đang vươn tới quy mô sử thi bao quát nhiều thời kỳ lịch sử lớn, có loại tiểu thuyết tập trung xây dựng một tính cách trung tâm nhưng cũng có loại rất gần với phóng sự và nghệ thuật tài liệu, có tiểu thuyết lịch sử và tiểu thuyết tâm lý, v.v. Cần khuyến khích nhiều hơn nữa những cuốn tiểu thuyết xung kích, nóng hổi thời sự nhưng cũng cần khẩn trương chuẩn bị cho những bộ tiểu thuyết lớn, những bích hoạ khổng lồ, phản ánh tầm vóc, quy mô cuộc chiến đấu vĩ đại của dân tộc ta trong nửa thế kỷ nay. Những bộ tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa có quy mô lớn sẽ là một loại hình tổng hợp. Nó vừa là tiểu thuyết sử thi vừa là tiểu tuyết tâm lý, vừa là "tiểu thuyết tính cách" và "tiểu thuyết luận đề", là anh hùng ca nhưng cũng là tình ca, nó tiếp thu những thành tựu của nền văn xuôi dân tộc nhưng đồng thời cũng luôn luôn đổi mới, nó kết hợp không chỉ các yếu tố sử thi, kịch, trữ tình mà còn thu hút vào bản thân mình những thành tựu của các nền nghệ thuật hiện đại (âm nhạc, điện ảnh, hội hoạ) trong thế kỷ XX.

Trong ba mươi năm qua, chúng ta được mùa lớn về văn xuôi : nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa đã ba lần gặt rộ. Niềm tự hào lớn của chúng ta là đã xây dựng được một nền văn xuôi ba mươi năm trường liên tục chống đế quốc ; hơn nữa nền văn xuôi hiện đại cũng có mặt kịp thời trong các đề tài lớn khác của cách mạng.

Có thể nói văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa, trong một chừng mực nhất định, đã phản ánh được những chặng đường lớn của cách mạng Việt Nam hơn bốn chục năm qua, đã ghi lại những hình ảnh đẹp đẽ của đất nước, tâm hồn và gương mặt rạng rỡ của con người Việt Nam trong thế kỷ XX. Nền văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng có những thành tựu bước đầu trong nghệ thuật điển hình hoá, trong việc kết hợp những đặc điểm truyền thống và cách tân, dân tộc và hiện đại, trong việc làm giàu thêm cho mình bằng những phong cách và thể loại khác nhau.

Trên cánh đồng màu mỡ của hiện thực cách mạng, các nhà văn xuôi đã không ngừng phấn đấu và rèn luyện trong phong trào chính trị của quần chúng, không ngừng gắn bó ngày càng chặt chẽ với Đảng quang vinh và dân tộc anh hùng. Dưới ánh sáng đường lối văn nghệ của Đảng, các nhà văn xuôi đã lăn lộn trong những phong trào cách mạng dân tộc dân chủ và xã hội chủ nghĩa, tham gia hai cuộc kháng chiến thần thánh, do đó có điều kiện hiểu sâu cuộc sống, tâm hồn và tính cách Việt Nam, những vấn đề mấu chốt của dân tộc và thời đại. Điều rất đáng mừng là trong nền văn xuôi của chúng ta đã hình thành một đội ngũ đông đảo những nhà văn vừa là chiến sĩ, vừa là nghệ sĩ. Trong kỷ nguyên mới của dân tộc sau chiến dịch Hồ Chí Minh đại thắng, khi hai miền đã thống nhất, đội ngũ các nhà văn xuôi sẽ còn đông đảo và hùng hậu hơn nữa. Kỷ nguyên đó mở ra nhiều triển vọng rất lớn cho văn xuôi về tất cả các phương diện.

Tất nhiên nền văn xuôi cách mạng của chúng ta còn có nhiều vấn đề phải giải quyết, nhiều hạn chế phải vượt qua, nhưng chân trời tương lai thì đã hiện ra trước mắt, đỏ thắm màu hy vọng.

(*Tạp chí Văn học*, số 5 - 1975,
Liên Xô dịch và in trong cuốn
Văn học của chủ nghĩa lạc quan lịch sử,
công trình tập thể của các nhà lý luận
phê bình các nước xã hội chủ nghĩa,
NXB Tiến bộ, Mátxcơva, 1977)

NHỮNG BƯỚC TỔNG HỢP MỚI CỦA NỀN VĂN HỌC HIỆN THỰC XÃ HỘI CHỦ NGHĨA

Những nghệ sĩ lớn, tiêu biểu cho một phương pháp sáng tác tiến bộ đều thực hiện một bước tổng hợp mới các thành tựu nghệ thuật của dân tộc và của thế giới. Những bước tổng hợp đó sẽ tạo nên một chất lượng nghệ thuật mới, góp phần đẩy nghệ thuật nhân loại tiến mạnh lên phía trước.

Nguyễn Du đã kế thừa, tổng kết và nâng cao hơn những thành tựu nghệ thuật của nền văn học bác học và dân gian. Ca dao, tục ngữ, dân ca đã có ảnh hưởng mạnh mẽ đến những câu thơ lục bát "Long lanh đáy nước in trời" của Nguyễn Du. Người nghệ sĩ thiên tài này đã làm cái công việc của con ong hút nhuỵ trăm hoa để làm nên chất mật ong vàng óng. *Truyện Kiều* là sự kết hợp tài tình hai loại truyện Nôm dân gian (*Tống Trân Cúc Hoa, Nhị độ mai*) và bác học (*Hoa tiên*). *Truyện Kiều* cũng đã tiếp thu và nâng cao hơn những thành tựu nghệ thuật của các khúc ngâm (*Cung oán ngâm khúc, Chinh phụ ngâm khúc*), nhất là mặt miêu tả quá trình vận động tâm lý. Nhưng các khúc ngâm chỉ dừng lại triền miên ở nội tâm nhân vật, tách rời sự vận động tâm lý với sự vận động hoàn cảnh khách quan hoặc chưa kết hợp được hài hoà hai quá trình vận động đó. Tiểu thuyết *Đoạn trường tân thanh* của Nguyễn Du đã bước đầu báo hiệu cho chúng ta cái nguyên lý nghệ thuật sau này của tiểu thuyết hiện đại : sự vận động tâm lý được miêu tả song song với sự vận động của hoàn cảnh khách quan, biện chứng pháp tâm hồn cần phải kết hợp với biện chứng pháp lớn của lịch sử.

Nguyễn Du đã biết tổng kết những kinh nghiệm nghệ thuật truyền thống để tìm một con đường độc đáo đi đến chủ nghĩa hiện thực. Nguyễn Du cũng học tập một cách sáng tạo những kinh nghiệm của nền văn học cổ điển Trung Quốc.

Những tác phẩm của Balzac, Stendhal, Dickens đã tổng hợp một cách tài tình những yếu tố riêng biệt đã chín muồi trước đó của nghệ thuật tiểu thuyết thế kỷ XVIII và những năm đầu thế kỷ XIX. Sự tập trung mô tả hàng loạt biến cố xã hội và sự kiện lịch sử quan trọng với những xung đột căng thẳng đầy kịch tính (như ở Fielding, Smolett) được kết hợp với việc đi sâu vào tâm lý bên trong của nhân vật (như ở Rouseau, Sterne, Goethe) và cái nhìn rộng lớn, bao quát toàn thế giới nói chung (trong lối kể chuyện "trữ tình" của các nhà lãng mạn kiểu Hugo, Byron). Tiểu thuyết của các nhà văn tiêu biểu cho chủ nghĩa hiện thực phê phán phương Tây như Balzac, Dickens, Thackerey được coi như một sự tổng hợp, hoà lẫn vào nhau giữa các yếu tố sử thi, kịch, trữ tình.

Tiểu thuyết của L. Tônxtôi "là một bước tiến trong sự phát triển nghệ thuật của toàn thể nhân loại". L. Tônxtôi đã "đạt tới một trình độ nghệ thuật khiến những tác phẩm của ông đã chiếm một trong những vị trí hàng đầu trong văn học thế giới"[1]. Đó là bước tổng hợp giữa sử thi cổ điển với những thành tựu của nghệ thuật tiểu thuyết nửa đầu thế kỷ XIX. Phát hiện của L. Tônxtôi không phải chỉ ở chỗ ông đã sử dụng rộng rãi biện pháp độc thoại nội tâm hơn những người đi trước (như Stendhal hay Puskin). Điều quan trọng là độc thoại nội tâm trong tác phẩm L. Tônxtôi gắn liền với "biện chứng pháp tâm hồn", với những quy luật vận động biện chứng của tư tưởng, tình cảm, tâm lý con người. Nhìn chung, có thể xem bộ tiểu thuyết *Chiến tranh và hoà bình* như là một sự tổng hợp giữa các yếu tố sử thi và yếu tố tâm lý, biện chứng pháp lớn lịch sử và biện chứng pháp nhỏ của tâm hồn.

Những bước tổng hợp đó của nghệ thuật nhân loại chỉ có thể thực hiện được trên cơ sở những điều kiện khách quan của lịch sử xã hội, và những điều kiện chủ quan của nhà văn. Về mặt triết học, các nhà hiện thực phê phán Nga nửa cuối thế kỷ XIX đã đạt đến một hình thái duy vật tự phát có yếu tố biện chứng hay cũng có thể nói là một hình thái duy vật biện chứng thô sơ.

---

(1) Lênin, *L.N. Tônxtôi*, trong sách *Lênin bàn về văn hoá văn học*, NXB Văn học, H., 1977, tr. 258.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa giờ đây được nhìn nhận như một *hình thái ý thức nghệ thuật mới* của giai cấp công nhân là giai cấp đã và đang tiến lên làm chủ thế giới hiện đại, là giai cấp có khả năng kế thừa toàn bộ di sản văn hoá của nhân loại để xây dựng nền văn hoá mới xã hội chủ nghĩa.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa cũng được coi là *một phương pháp sáng tác tiên tiến của thời đại*, mà, với thế giới quan mác xít, nó có khả năng tiêu hoá, tổng hợp toàn bộ những thành tựu nghệ thuật ưu tú nhất xưa và nay của dân tộc và thế giới, tổng hợp và nâng cao lên thành một chất lượng nghệ thuật hoàn toàn mới mẻ của thế kỷ chúng ta. Đây là một quá trình tổng hợp cao nhất, toàn diện nhất chưa từng có trong lịch sử văn hoá nhân loại. Những quá trình tổng hợp trước đây không thể nào toàn diện và triệt để do sự chi phối của những hệ tư tưởng của các giai cấp bóc lột, do thế giới quan của nhà văn còn nhiều yếu tố duy tâm, siêu hình. Trong các phương pháp sáng tác trước đây, nhiều yếu tố nghệ thuật và hình thức thể loại được các nhà văn xử lý dưới dạng đối lập với nhau hoặc đứng riêng rẽ bên cạnh nhau một cách siêu hình. Ví dụ : hiện thực và lãng mạn, cảm xúc và trí tuệ, trữ tình và châm biếm, trữ tình và anh hùng ca, tiểu thuyết luận đề và tiểu thuyết tâm lý, tiểu thuyết tính cách và tiểu thuyết sự kiện. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không xoá nhoà ranh giới giữa các phạm trù thẩm mỹ, các hình thức thể loại, các dạng thức khái quát nghệ thuật khác nhau, nhưng cũng không đối lập chúng một cách siêu hình mà có khả năng tổng hợp các yếu tố riêng rẽ đó vào trong những chỉnh thể mới, tổng thể mới. Trong sự tổng hợp mới này diễn ra một quá trình thâm nhập vào nhau giữa các yếu tố trữ tình và anh hùng ca, hiện thực và lãng mạn, cảm xúc và trí tuệ, sử thi và tâm lý.

Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không chỉ kế thừa những thành tựu của chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa hiện thực phê phán (với hình thức khái quát lịch sử cụ thể), mà với sức mạnh của duy vật biện chứng và duy vật lịch sử, với tư cách là một hệ thống mở, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa có thể tiêu hoá và tiếp thu có phê phán vào bản thân mình những thủ pháp nghệ thuật đa dạng và phong phú ; có thể

là những hình thức của chính bản thân cuộc sống (những hình thức này là cơ bản nhất), nhưng cũng có thể là hình thức ước lệ tượng trưng, có thể là trực quan cảm tính nhưng cũng có thể là lô gích - khái niệm, có thể là lịch sử - cụ thể nhưng cũng có thể là lãng mạn, viễn tưởng. Trong thơ văn của Chủ tịch Hồ Chí Minh, nhiều đồng chí đã chứng minh rằng, ngoài dạng khái quát chân thực một cách lịch sử cụ thể, vốn là dạng khái quát phổ biến của nhiều nhà văn hiện thực xã hội chủ nghĩa, Người cũng không ngần ngại sử dụng khi cần thiết những dạng khái quát lãng mạn, tượng trưng, viễn tưởng, thậm chí kỳ ảo nữa. Vấn đề là tất cả những biện pháp nghệ thuật đó, những dạng khái quát đó, trong những điều kiện và hoàn cảnh sáng tác khác nhau, có thể nói lên một cách tốt nhất chân lý cuộc sống và đáp ứng được một cách tốt nhất những yêu cầu của nguyên lý tính Đảng Cộng sản.

Trong thế kỷ XX, chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đã dần dần trở thành một hiện tượng thế giới. Nhưng ở đâu thì nó cũng phải hình thành và phát triển trên cơ sở truyền thống nghệ thuật của dân tộc. Các dân tộc có thể đi lên chủ nghĩa xã hội bằng nhiều con đường khác nhau thì họ cũng có thể chiếm lĩnh phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa bằng những hình thái nghệ thuật khác nhau. Chính vì thế mà chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa ngày càng có nhiều hình thức và phong cách đa dạng, độc đáo. Chính vì thế mà chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không chỉ là một khuynh hướng, không chỉ là một phương pháp sáng tác, mà lần đầu tiên trong lịch sử, nó đã thực hiện được một bước tổng hợp cao nhất, toàn diện nhất, do đó mà tự thân nó đã thể hiện được ở một mức độ nhất định những quy luật chung của sự phát triển nghệ thuật tiến bộ nhân loại.

Trong ba mươi lăm năm qua, nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam đã thực hiện được những bước tổng hợp quan trọng chưa từng có trong lịch sử văn học dân tộc.

Tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam vào những năm sáu mươi (như *Cửa biển, Vỡ bờ, Vùng trời, Dấu chân người lính, Mẫn và tôi*,...) đã bắt đầu một bước tổng hợp mới giữa các yếu tố sử thi, kịch và trữ tình (trên cơ sở sử thi). Đó là chúng ta chưa nói đến những

ảnh hưởng của điện ảnh, hội hoạ, âm nhạc vào văn xuôi. Nhiều tác phẩm hiện thực phê phán của Nguyên Hồng trước năm 1945 mang đầy những yếu tố bi kịch (*Bỉ vỏ, Người con gái, Giọt máu, Đây bóng tối*) và đậm đà chất trữ tình lãng mạn (*Cuộc sống, Những ngày thơ ấu, Những mầm sống*). Nhưng phải đến bộ *Cửa biển* thì tiểu thuyết Nguyên Hồng mới có quy mô sử thi, bao quát được những thời kỳ lịch sử quan trọng với hàng loạt sự kiện và biến cố, với một khối lượng nhân vật đông đảo đi về, hoạt động trong những môi trường, những hoàn cảnh rộng lớn.

Cửa biển của Nguyên Hồng cũng như *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi đều ít nhiều có tính chất anh hùng ca. Hai bộ tiểu thuyết có quy mô tương đối lớn đó của nền văn xuôi Việt Nam hiện đại đã khái quát được một thời gian lịch sử dài, từ những ngày Mặt trận Dân chủ rầm rộ ở thành thị và nông thôn cho đến cuộc Tổng khởi nghĩa mùa thu trong cả nước. Những nhân vật trong tiểu thuyết hiện thực phê phán trước năm 1945 thường chỉ hoạt động trong một môi trường hẹp, một hoàn cảnh có tính chất phong bế. Bây giờ đây, các nhân vật trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta đều được đưa từ hoàn cảnh hẹp ra hoàn cảnh rộng, đều được thử thách trong dòng thác lớn của lịch sử và có những chuyển biến quan trọng trong tính cách, theo những con đường độc đáo khác nhau. *Cửa biển, Vỡ bờ* đã dựng lên một khối lượng nhân vật khá đồ sộ, thuộc nhiều tầng lớp và giai cấp trong xã hội. Các nhân vật của Nguyên Hồng hoạt động trong nhiều môi trường và địa điểm : Hà Nội, Hải Phòng, Nam Định, nông thôn, thành phố, nhà tù, trại tập trung, v.v. Tiểu thuyết của Nguyễn Đình Thi cũng mở ra trước mắt người đọc một không gian rộng lớn : Hà Nội, Hải Phòng, Hải Dương, chiến khu Đông Triều,... Trong bộ tiểu thuyết ba tập *Vùng trời*, Hữu Mai luôn tìm cách mở rộng quy mô sử thi của tác phẩm, không chỉ tập trung miêu tả vùng trời, mà còn vùng biển, vùng đất, miền Bắc và miền Nam, trong nước và ngoài nước, gia đình và xã hội, tiền tuyến và hậu phương,... Chỉ có trên một bối cảnh rộng lớn như thế của quan hệ sản xuất xã hội chủ nghĩa mới có thể lý giải được những sự trưởng thành nhanh chóng của quân chủng không quân anh hùng và sức mạnh bách chiến bách thắng của họ.

Bước tổng hợp mới trong văn xuôi chưa có những biểu hiện hoàn chỉnh đến mức trở thành cổ điển. Ở một số tác phẩm, những xung đột còn yếu ; nói chung mâu thuẫn địch ta thì đã khá rõ (trong *Bão biển, Dấu chân người lính, Miền Tây, Vùng trời*) nhưng mâu thuẫn nội bộ nhân dân thì còn quá mờ nhạt hoặc có khi bị tránh né. Quan niệm sử thi thường chỉ được coi là mở rộng hoàn cảnh, môi trường và miêu tả những sự kiện lịch sử lớn lao với một khối lượng đông nhân vật. Nhưng theo chúng tôi, vấn đề cơ bản chưa phải là sự mở rộng hoàn cảnh môi trường, mà chủ yếu là phải miêu tả hoạt động tự giác của đông đảo quần chúng tham gia vào tiến trình lịch sử, miêu tả những con đường khác nhau của các tầng lớp quần chúng đi đến với cách mạng, đặc biệt khó khăn là phản ánh những bước ngoặt của tính cách, những sự chuyển biến của tâm lý con người khi có sự bừng tỉnh của trí tuệ. Ở một số cuốn tiểu thuyết, khi miêu tả quần chúng tiến tới Tổng khởi nghĩa, vùng lên đồng khởi, hoặc rầm rộ bước vào các chiến dịch lớn, nhà văn thường tỏ ra lúng túng, không giải quyết được sự kết hợp giữa tuyến sự kiện lịch sử và tuyến nhân vật, yếu tố sử thi và yếu tố tâm lý. Đâu có phải cứ mở rộng quy mô sử thi thì phải giảm bớt chiều sâu tâm lý ? L. Tônxtôi vừa bao quát toàn cảnh chiến trường Bôrôđinô, vừa miêu tả cái dòng nội tâm trôi chảy không ngừng trong tâm lý Pie Bêdukhốp, vừa miêu tả biện chứng pháp lớn của lịch sử, vừa phân tích biện chứng pháp nhỏ trong tâm hồn.

Trong hơn bốn chục năm qua, nhà thơ Tố Hữu đã thực hiện một bước tổng hợp hoàn chỉnh, có thể nói là khá mẫu mực trong nền thi ca Việt Nam hiện đại. Đó là sự tổng hợp những chất liệu thẩm mỹ khác nhau và trước đây đứng riêng rẽ bên cạnh nhau, như hiện thực và lãng mạn, trữ tình và anh hùng ca, cảm xúc và trí tuệ, dân tộc và hiện đại.

Cảm hứng về Tổ quốc và chủ nghĩa xã hội, về sự thắng lợi tất yếu của lý tưởng cộng sản, đó là chất thép, là tính đảng, nguyên tắc cơ bản của thơ ca hiện thực xã hội chủ nghĩa. Lý tưởng đó lúc đầu xuất hiện trong thơ như một cảm hứng lãng mạn cách mạng, như một niềm tin ở tương lai. Cảm hứng đó đã đến với Tố Hữu, Xuân Thuỷ từ những năm 1937, 1938 (*Tiếng hát sông Hương, Bà má Hậu Giang* của Tố Hữu

và *Không giam được trí óc* của Xuân Thuỷ) và đến với Huy Cận, Xuân Diệu từ sau Cách mạng tháng Tám (*Ngọn quốc kỳ, Hội nghị non sông*). Cái buổi ban đầu tiếp xúc với lý tưởng, với cách mạng thường tạo nên một chất men say lãng mạn trong thi ca.

Con đường từ lãng mạn đến hiện thực cũng là con đường đi của các nhà thơ mới. Huy Cận xưa kia là một nhà thơ lãng mạn. Thơ ông là một khúc "nhạc sầu", một tiếng khóc nức nở, thê thiết nhưng lại là những giọt lệ nồng nàn của một nỗi *đau đời* vừa sâu lắng, vừa đôn hậu. Đã có lúc ông muốn tìm đến những bến Giác siêu hình, tìm một niềm *vui vũ trụ*, say với màu xanh của *Trời*, lắng nghe hơi thở và nhịp đi hiền hoà của *đất*. Bây giờ những tập thơ của ông vẫn dùng lại những chữ như "Trời mỗi ngày lại sáng", "Đất nở hoa", "Bài thơ cuộc đời". Nhưng Đất, trời, Cuộc đời bây giờ đã khác. Huy Cận về vùng mỏ, cùng làm, cùng sống với những người thợ mỏ hơn nửa năm trời để có một mùa thơ nở rộ. Ông làm thơ ca ngợi cái đẹp của những người lao động ở vùng biển Quảng Ninh, những người thợ mỏ, những người làm mộc, làm gốm, khắc đá, v.v. Những năm sáu mươi đánh dấu một bước chuyển biến căn bản của các nhà thơ lãng mạn lớp trước chuyển sang chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa (*Trời mỗi ngày lại sáng, Riêng chung, Ánh sáng và phù sa, Tiếng sóng*). Đó là những tập thơ từ lãng mạn trở về hiện thực, từ cái Riêng hoà vào cái Chung, "từ thung lũng đau thương đi ra cánh đồng vui".

Thơ ca Việt Nam trước đây rất giàu chất trữ tình và ngay gần đây, với các bài *Con suối La La, Quảng Bình quê ta ơi, Trường Sơn đông, Trường Sơn tây, Lá đỏ, Một khúc tâm tình của người Hà Tĩnh, Những bông hoa trong vườn Bác*,... đã có người nghĩ rằng âm hưởng trữ tình là âm hưởng chủ đạo của nhạc Việt Nam. Tất nhiên trong thơ văn của cha ông trước đây không phải không có âm hưởng hùng tráng trong *Hịch tướng sĩ, Bình Ngô đại cáo*, thơ Phạm Ngũ Lão, Nguyễn Trãi, Nguyễn Đình Chiểu, Phan Bội Châu và trong các tập diễn ca lịch sử như *Thiên Nam ngữ lục, Đại Nam quốc sử diễn ca*,... Tuy nhiên, âm hưởng hùng tráng đó chưa bao giờ phong phú và trở thành âm hưởng chủ đạo như trong những ngày đánh Mỹ. Chủ đề Tổ quốc anh hùng trong suốt ba mươi lăm năm qua đã mang đến một âm hưởng hùng tráng, tạo nên cảm hứng anh hùng ca cho thơ.

Ngọn quốc kỳ, Hội nghị non sông của Xuân Diệu là những cảm hứng lãng mạn đầu tiên về Tổ quốc sau Cách mạng tháng Tám. *Ta đi tới* và *Việt Bắc* là hai bài thơ thành công nhất trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân Pháp về chủ đề Tổ quốc anh hùng, kết hợp được cảm hứng lãng mạn cách mạng với chiều sâu hiện thực, âm hưởng trữ tình và âm hưởng anh hùng ca. Về một phương diện nào đấy, những bài thơ đó đã mở ra một thời kỳ mới cho thi ca Việt Nam hiện đại. Bước vào cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước, thơ ca mang cái khí thế hừng hực của những bài hịch xuất quân và âm hưởng anh hùng ca quyện lẫn với âm hưởng trữ tình đã trở thành nét chủ đạo trong hàng loạt bài thơ xuân Tố Hữu (*Chào xuân 67, Bài ca xuân 68, Xuân 69*) và các bài khác như *Theo chân Bác, Nước non ngàn dặm,* v.v. Âm hưởng trữ tình và âm hưởng anh hùng ca cũng thấm đượm trong hàng loạt bài thơ của các nhà thơ trẻ trong quân đội như Phạm Tiến Duật, Nguyễn Đức Mậu, Hữu Thỉnh, Nguyễn Duy,... Trong các nhà thơ lớp trước, Chế Lan Viên là một hiện tượng nổi lên trong thời kỳ chống Mỹ cứu nước.

Thơ ca của cha ông ta trước đây không chỉ dừng lại ở cái hồn nhiên trong sáng như ca dao, không dừng lại ở cảm xúc thuần tuý. Cũng đã có khuynh hướng muốn vươn tới một sự khái quát về nhân sinh quan, về cuộc sống (*Cung oán ngâm*, thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm,...), nhưng nhiều lúc còn đượm màu duy tâm, siêu hình của chủ nghĩa định mệnh, thuyết luân hồi, thuyết nhân quả,... Bây giờ đây, đứng trên tầm cao và thế đứng của một dân tộc tiên phong trên tuyến đầu chống đế quốc Mỹ, trên điểm tựa vững chắc của chủ nghĩa anh hùng cách mạng của giai cấp công nhân, các nhà thơ đã nâng cao tầm khái quát, chất trí tuệ cho thơ, tạo cho bài thơ một cốt cách chính luận sâu sắc kết hợp với những cảm xúc chân thành, tha thiết.

Mùa xuân năm 1961 được đánh dấu bằng hai bài thơ mang tầm khái quát cao và chiều sâu trí tuệ (*Bài ca mùa xuân 1961, Các vị La Hán chùa Tây Phương*). Huy Cận suy nghĩ trên những vấn đề lịch sử, của văn hoá dân tộc và nhân loại. Tố Hữu soi hình tượng Tổ quốc Việt Nam lên hai bình diện (lịch sử và thời đại), từ đó khám phá ra tầm vóc thời đại, tầm vóc thế kỷ của Việt Nam trong những ngày đánh Mỹ.

Chế Lan Viên suy nghĩ về Tổ quốc Việt Nam từ đỉnh cao của chủ nghĩa anh hùng cách mạng, của tư tưởng cách mạng tiến công. Những bài thơ của ông trong thời kỳ chống Mỹ cứu nước mang tính chiến đấu và tầm khái quát của những bài văn chính luận sắc sảo (*Thời sự hè 72, Phác thảo cho một trận đánh, Một bài thơ diệt Mỹ*). Cũng từ tư tưởng cách mạng tiến công, Lê Anh Xuân phát hiện ra vẻ đẹp của "dáng đứng Việt Nam tạc vào thế kỷ". Lớp nhà thơ trẻ trong cuộc kháng chiến chống đế quốc Mỹ như Thanh Thảo, Bằng Việt, Lê Anh Xuân, Dương Hương Ly, Nguyễn Khoa Điềm,... đã có một số tác phẩm mang chiều sâu trí tuệ hơn lớp cha anh trong những năm đầu kháng chiến chống thực dân Pháp. Điều đó thể hiện khuynh hướng ngày càng hiện đại của nền thi ca hiện thực xã hội chủ nghĩa. Đến đây có một vấn đề đặt ra. Tại sao ta có cảm tưởng một số nhà thơ, trước đây khá nổi tiếng mà bây giờ giẫm chân tại chỗ ? Chúng tôi cho đó là vì họ không vươn tới được những yêu cầu mới của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa không chấp nhận kéo dài một lối viết năng khiếu, kinh nghiệm chủ nghĩa mà đòi hỏi nhà thơ phải vượt lên một tầm khái quát cao và một chiều sâu trí tuệ. Một số đồng chí bắt được cái mạch dân gian rất tốt. Nhưng văn học dân gian xét về khía cạnh nào đó dầu sao cũng còn nhiều nét bản năng, hồn nhiên và kinh nghiệm chủ nghĩa. Chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa đòi hỏi *dân gian mà trí tuệ, dân tộc mà hiện đại*. Phải tắm trong cái nguồn dân gian, phải tiếp thu truyền thống dân tộc nhưng phải nâng cao hơn, trí tuệ hơn, hiện đại hơn. Điều đó đòi hỏi nghệ sĩ phải từng trải, lịch lãm, phải nắm vững quan điểm mác xít, nhưng đồng thời cũng đòi hỏi một trình độ văn hoá cao để có khả năng tiếp thu và nâng cao những di sản văn hoá của dân tộc và nhân loại.

Thơ phải nâng cao tầm suy nghĩ và chiều sâu trí tuệ nhưng cũng cần lưu ý là nếu như trong văn xuôi, tiểu thuyết luận đề phải đi đôi với tiểu thuyết tính cách, thì trong thơ trí tuệ phải gắn với cảm xúc, phải từ cảm xúc nâng lên trí tuệ. Không nên biến thơ thành một chính luận khô khan hoặc triết lý trừu tượng. Trong thơ của người xưa cái phần triết lý thường khi sai lầm nhưng vẫn còn lại "nỗi đau nhân tình", còn bây giờ lại có hiện tượng trái ngược. Người ta ỷ vào cái tài để làm nhẹ cái tình,

biến bài thơ thành một kiểu chính luận hùng hồn hoặc một cuộc bắn pháo hoa trí tuệ !

Trong mấy chục năm qua, văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam đã thực hiện những bước tổng hợp mới chưa từng có trong lịch sử văn học dân tộc. Đó là một thành tựu rất đáng phấn khởi. Tuy nhiên chúng ta không dừng lại ở đó. Trong hai chục năm cuối thế kỷ này, chúng ta vừa phải hoàn chỉnh những bước tổng hợp cũ, vừa phải vươn lên những bước tổng hợp mới cao hơn, phong phú hơn. Còn biết bao nhiêu di sản tốt đẹp của văn học dân tộc và văn học thế giới chúng ta chưa hề biết đến ? Đó là chưa nói đến những thành tựu của khoa học kỹ thuật và các ngành nghệ thuật hiện đại. Đó cũng là chưa nói đến những thị hiếu thẩm mỹ ngày càng đổi mới của lớp độc giả trẻ tuổi ngày càng hiện đại hơn, có trình độ văn hoá ngày càng cao hơn. Chắc chắn là nền văn học hiện thực của chúng ta sẽ cùng với dân tộc anh hùng vững vàng đi tới tương lai.

(*Tạp chí Văn học*, số 5 - 1980.
Có sửa chữa và bổ sung)

VŨ NGỌC PHAN VÀ SỰ NGHIỆP PHÊ BÌNH, NGHIÊN CỨU VĂN HỌC HIỆN ĐẠI

Tôi được hân hạnh làm quen với nhà phê bình Vũ Ngọc Phan trong một trường hợp hơi đặc biệt. Năm 1955, khi đang còn là sinh viên Văn khoa, tôi viết báo tranh luận với ông về vấn đề "Văn học dân gian nằm trong kiến trúc thượng tầng của xã hội nào ?". Bài báo được đăng trên tập san *Văn Sử Địa*, tôi được ông và ông Văn Tân mời đến toà soạn và từ đó, Vũ Ngọc Phan trở thành người giúp đỡ, cổ vũ tôi trên con đường lý luận, phê bình văn học. Tôi gọi ông một cách thân mật là bác Phan vì tôi coi ông như một người Anh lớn. Còn nhớ năm 1975, khi nước nhà thống nhất, tôi đề nghị với ông cùng viết lại một bộ Nhà văn hiện đại từ đầu thế kỷ đến năm 1975. Ông trả lời : "*Nhà văn hiện đại* đã khép lại một thời kỳ của lịch sử văn học, nó mang tính chất lịch sử, vì thế tôi rất mong các anh tổ chức nhau viết lại theo cách nhìn mới bây giờ". Nhờ sự cổ vũ của ông và một số nhà văn khác như Hoài Thanh, Như Phong, Hoàng Trung Thông, Chế Lan Viên, Xuân Diệu, Huy Cận, Tế Hanh,... tôi và Hà Minh Đức đã tập trung sức mình, không thể với lên giai đoạn văn học đầu thế kỷ, nên chúng tôi chỉ viết về ba mươi năm văn học sau Cách mạng tháng Tám. *Nhà văn Việt Nam* coi như tiếp nối *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan, cũng là một dạng văn học sử qua các tác giả và tác phẩm, một thứ "từ điển chân dung văn học", điều có hơi khác là chúng tôi thêm phần *Tổng luận* trước khi đi sâu vào thể loại và phong cách nhà văn. Cho đến nay, bác Vũ Ngọc Phan đã mất rồi mà chúng tôi vẫn chưa hoàn thành trọn bộ bốn tập, coi như một món nợ tinh thần chưa trả xong đối với thế hệ đi trước.

Nhà văn hiện đại đã lùi xa hơn nửa thế kỷ nhưng sự nghiệp phê bình, nghiên cứu văn học của Vũ Ngọc Phan đã góp phần soi sáng cho thế hệ hôm nay trên những chặng đường đi tới. Năm 1929, đậu tú tài Pháp

nhưng Vũ Ngọc Phan không thích ra làm quan, trước kia cũng như sau này, ông tập trung toàn bộ tình cảm, ý chí, nghị lực cho sự nghiệp văn học. Cuộc đời gần sáu mươi năm cầm bút, tri âm tri kỷ với văn chương của ông, ứng với hai câu thơ nổi tiếng của Viên Mai, nhưng chúng tôi xin phép phải đổi lại một chữ :

Mỗi phận bất vong duy trúc bạch
*Lập thân tối **thượng** thị văn chương.*

Trường hợp Vũ Ngọc Phan cũng như các trường hợp Xuân Diệu, Thạch Lam, Nguyễn Tuân,... những con người coi văn chương là lý tưởng sống cao quý nhất của đời mình, có lẽ một phần chính vì thế mà họ để lại cho đời những sự nghiệp lớn. Lý luận phê bình văn học hiện đại rất cần những nhà văn chuyên nghiệp say mê văn học trọn đời như những tình nhân chung thuỷ.

Tình cảm say mê văn học của Vũ Ngọc Phan bắt nguồn từ niềm tự hào dân tộc của một nhà trí thức yêu nước và trung thực. Tháng 12 - 1942, trong lời kết luận bộ sách *Nhà văn hiện đại*, Vũ Ngọc Phan viết : "Văn chương là *hồn* của một dân tộc biết suy nghĩ, biết nhận xét và luôn luôn có hy vọng chen vai thích cánh với những dân tộc hùng cường trên thế giới". Ông vui mừng trước sự tiến bộ của văn học Việt Nam trong khoảng ba mươi năm đầu thế kỷ, đặc biệt hoan nghênh "những văn phẩm có tính chất Việt Nam, có cái xu hướng về dân tộc hoá", những trào lưu văn học "quay hẳn về dòng Việt Nam và theo chủ nghĩa nghệ thuật vị nhân sinh". Chúng ta không ngạc nhiên khi thấy ông đề cao Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Ngô Tất Tố, Nguyên Hồng, những nhà văn hiện thực phê phán đã phát triển rực rỡ trong thời kỳ Mặt trận Dân chủ.

Ông có một năng lực cảm thụ khá tinh tế khi phân tích các tác phẩm (đặc biệt là văn xuôi), nêu lên đặc trưng phong cách của từng tác giả, đặc trưng của từng thể loại văn học. Chẳng hạn ông viết về phong cách tuỳ bút của Nguyễn Tuân : "Nguyễn Tuân, như người ta đã thấy, là một nhà văn đứng riêng hẳn một phái. Những tập văn của ông mặc dầu không phải là tuỳ bút cũng ngả về tuỳ bút chẳng ít thì nhiều ; ông lại không thể nào bỏ được cái lối phiếm luận, cái giọng khinh bạc bất cứ việc gì,... Nhưng dù lê thê hay gọn gàng, đọc Nguyễn Tuân bao giờ

người ta cũng thấy một sự hứng thú đặc biệt : đó là sự thâm trầm trong ý nghĩ, sự lọc lõi trong quan sát, sự hành văn một cách hoàn toàn Việt Nam" (*Nhà văn hiện đại*). Vũ Ngọc Phan cũng có những khám phá khi viết về đặc trưng thể loại tiểu thuyết – tự truyện, chẳng hạn *Những ngày thơ ấu* của Nguyên Hồng. Ông luôn luôn đối chiếu tác phẩm với thực tế Việt Nam và đòi hỏi văn chương "phải là một tấm gương phản chiếu cuộc đời phức tạp của một dân tộc về đủ mọi phương diện" (*Trên đường nghệ thuật*, 1940). Tư liệu để viết *Nhà văn hiện đại* gồm trên "50 sổ tay ghi về văn học Việt Nam, văn học nước ngoài, lịch sử Việt Nam, lịch sử mấy nước (Pháp, Đức, Ý, Anh và Trung Quốc, Nhật Bản)" (*Những năm tháng ấy*). Vũ Ngọc Phan cũng là một dịch giả nổi tiếng, năm 1932 - 1933 ông đã cho đăng báo bản dịch *Châu đảo* tức *Treasure Island*, tiểu thuyết của R.L. Stevenson, *Y Vân Hoa* (tức *Ivanhoe*) của Walter Scott và sau đó là *Anna Khalêninh* (tức *Anna Karênina*) của L. Tônxtôi, *Tiêu Nhiên Mỵ Cơ* (*Tristan và Iseult*) của Joseph Bédié, *Lâu đài họ Hạ* của Hoffmann, *Truyện kỳ lạ* của Edgar Poe,... Vũ Ngọc Phan chủ trương tiếp thu tinh hoa của văn hoá nhân loại để làm giàu cho văn hoá dân tộc. Nhưng ông kiên quyết phản đối khuynh hướng bê nguyên xi hoặc lai ghép một cách dung tục các khuynh hướng xa lạ của văn hoá nước ngoài vào văn hoá Việt Nam. Đây cũng là bài học đáng suy nghĩ cho những ai đang sùng bái các mốt thời thượng của phương Tây mà không đếm xỉa đến bản sắc dân tộc của nền văn hoá Việt Nam. Trong sáng tác cũng như trong lý luận phê bình không phải không có người đang chạy theo các khuynh hướng văn học như "dòng ý thức", "tiểu thuyết mới", "chủ nghĩa hiện sinh", "chủ nghĩa hậu hiện đại", v.v. các khuynh hướng phê bình ca ngợi một chiều phân tâm học Freud, phê bình hiện sinh chủ nghĩa, phê bình cấu trúc luận, "phê bình mới" của Roland Barthes,... Những năm gần đây, người ta lại sẵn sàng chụp những mô hình đơn giản, phiến diện như "văn học minh hoạ", "văn học phải đạo", "văn học sám hối", "văn học âm tính", "văn học dương tính",... lên một thực tiễn văn học phong phú đa dạng như văn học hiện đại Việt Nam từ Cách mạng tháng Tám đến nay. Người ta tưởng như thế là phù hợp với xu thế của thời đại, nhưng sự thực không phải như vậy. Trong cuộc Hội thảo quốc tế "Tiêu chuẩn của văn học Đông Nam Á", tại Trường Nghiên cứu Phương Đông và Châu Phi (SOAS) thuộc Đại học Luân Đôn tháng 3 - 1995,

tôi vui mừng khi thấy nhiều giáo sư ở Malaysia, Indonesia, Myanmar đã lên tiếng phê phán các khuynh hướng rập khuôn theo các trường phái hiện đại chủ nghĩa của phương Tây và kêu gọi trở về bản sắc dân tộc, kêu gọi một sự tổng hợp giữa truyền thống văn hoá dân tộc với tinh hoa văn hoá nhân loại. Sự nghiệp văn học của Vũ Ngọc Phan cũng chứng minh rằng công tác lý luận, phê bình và nghiên cứu văn học là một lao động sáng tạo, công phu, kiên trì qua nhiều năm, không phải là việc một sớm một chiều chạy theo các mốt thời thượng trên thế giới. Ở Nga, nhiều người đã bỏ ra hàng chục năm bám sát thực tiễn văn học sử, viết các công trình nghiên cứu tác giả, nghiên cứu các trào lưu văn học trước khi trở thành một nhà lý luận. Bakhtin, Timôphiép đã đi con đường ấy. Từ năm 1928 đến giữa những năm bốn mươi, với hơn một chục năm cộng tác với các tờ *Trung Bắc tân văn, Phổ thông bán nguyệt san, Tạp chí văn học, Sông Hương, Nhật Tân, Tạp chí Pháp – Việt, l'Effort Indochinois* và làm chủ bút *Hà Nội tân văn*, Vũ Ngọc Phan có điều kiện bám sát tình hình văn học, theo dõi dư luận bạn đọc, tiếp xúc với các nhà văn, nâng đỡ các nhà văn trẻ và viết hàng loạt bài phê bình, tiểu luận trên các báo và tạp chí. Chính sự chuẩn bị kiên trì và công phu đó đã góp phần làm nên thành công của bộ sách đồ sộ hơn 1000 trang (kiểm duyệt Pháp đã bỏ mất 160 trang) và in làm 5 tập, giới thiệu chân dung 79 nhà văn, từ những nhà văn xuất hiện từ thời phôi thai văn học chữ quốc ngữ như Trương Vĩnh Ký cho đến những nhà văn xuôi trẻ mới nổi tiếng từ đầu những năm bốn mươi như Mạnh Phú Tư, Tô Hoài, Bùi Hiển. Vũ Ngọc Phan không làm cái việc chụp những mô hình có sẵn từ phương Tây lên một thực tế văn học vừa phong phú phức tạp, vừa đậm đà bản sắc văn hoá dân tộc, mà những ý kiến tổng hợp của ông bao giờ cũng là kết quả của một sự phân tích khách quan, thẳng thắn những tác phẩm cụ thể, những phong cách đa dạng, những loại hình nghệ thuật đang trên con đường hiện đại hoá: Năm tập *Nhà văn hiện đại* ra đời trong khoảng từ tháng 8 - 1942 đến tháng 10 - 1945 nhưng cho đến hôm nay bộ sách đồ sộ này vẫn được coi là một "từ điển chân dung" cho mọi nhà và có thể xem Vũ Ngọc Phan là một trong những người đầu tiên mở đường cho cách viết văn học sử qua các chân dung văn học. Tuy Vũ Ngọc Phan xem *Nhà văn hiện đại* "chỉ là một bộ phê bình văn học, không phải một bộ văn học sử" nhưng rất nhiều người xem *Nhà văn hiện đại* như

"một bộ văn học sử qua những tác giả và tác phẩm cụ thể của một giai đoạn phát triển quan trọng của nền văn học Việt Nam" (Huy Cận). Trên thế giới hiện nay người ta viết văn học sử qua những thời kỳ của lịch sử văn học, qua sự phát triển của các thể loại nhưng người ta cũng có cách viết thông qua các chân dung văn học. Tất nhiên trong thực tế thì lý luận, phê bình và nghiên cứu văn học luôn gắn liền chặt chẽ với nhau, vấn đề là mức độ đậm nhạt của từng thể loại trong từng tác phẩm cụ thể. Trong trường hợp đó, *Nhà văn hiện đại* nặng về nghiên cứu hơn là phê bình văn học, tất nhiên chưa phải là một công trình lý luận văn học.

Sau khi nhà phê bình và nghiên cứu văn học Vũ Ngọc Phan qua đời (1987), đặc biệt là trong dịp kỷ niệm 90 năm ngày sinh Vũ Ngọc Phan (9 - 1992), những tiểu luận trong và ngoài nước đã đánh giá cao sự nghiệp phê bình văn học của ông qua bộ *Nhà văn hiện đại* và sự nghiệp sưu tầm, nghiên cứu văn học dân gian qua tác phẩm *Tục ngữ, ca dao, dân ca Việt Nam* (được tái bản tới lần thứ 9 với số lượng 17 vạn cuốn). Việc đánh giá nói chung là khoa học và chính xác, giúp ta nhìn thấy sự nghiệp to lớn của Vũ Ngọc Phan qua nhiều phương diện (phê bình và nghiên cứu văn học, nhà báo, nhà folklore học, nhà dịch thuật). Nhưng không khỏi có người nhân việc đề cao Vũ Ngọc Phan mà hạ thấp một vài nhà phê bình khác (như Hoài Thanh) hoặc hạ thấp nền lý luận phê bình của văn học Việt Nam từ sau Cách mạng tháng Tám. Trong bài *Nguồn sáng Vũ Ngọc Phan*, ông Đặng Tiến viết : "Về tài năng, tư cách, kiến thức, phương pháp và sức lao động, cho đến nay, chưa có nhà phê bình nào theo kịp ông, và trong hiện tình phê bình lý luận ngày nay trong nước cũng như ngoài nước, ta chưa thấy có hy vọng nào sẽ tái sinh một Vũ Ngọc Phan. Cũng như hào khí của nho gia đã chết theo nho giáo, sĩ khí của kẻ sĩ đã chết theo kẻ sĩ". Nhà phê bình văn học Vũ Ngọc Phan chắc chắn là không đồng tình với nhận định bi quan đó. Trong bài *Phê bình văn học trước Cách mạng tháng Tám*, ông viết : "Nếu so sánh tình hình phê bình văn học của ta ngày nay với tình hình phê bình văn học thời xưa thì rõ ràng là xa nhau một trời một vực. Văn nghệ bây giờ phục vụ đời sống, phản ánh việc mới, con người mới, không còn là thứ "nghệ thuật vị nghệ thuật" và thứ văn học có sự hạn chế của lịch sử" (*Những năm tháng ấy*, NXB Văn học, H., 1987, tr. 240). *Nhà văn hiện đại* nhìn toàn cảnh là một công trình lớn, một bộ sách quý, bao quát

được một giai đoạn gần nửa thế kỷ của văn học Việt Nam với nhiều tác giả khác nhau như các nhà phê bình, biên khảo và dịch thuật, các tiểu thuyết gia, các nhà viết bút ký, phóng sự, các thi sĩ và kịch sĩ. Nhưng *Nhà văn hiện đại* cũng không tránh khỏi những hạn chế khách quan của lịch sử (chẳng hạn chế độ kiểm duyệt khắt khe của thực dân Pháp), và những hạn chế chủ quan của tác giả về nhận thức chính trị cũng như về phương pháp luận. Trước năm 1945, đứng về sự nghiệp nghiên cứu và phê bình thì Vũ Ngọc Phan lớn hơn Hải Triều và Đặng Thai Mai nhưng ông lại chưa vươn tới được phương pháp luận mác xít của hai nhà lý luận phê bình đó. Vũ Ngọc Phan cũng chưa có được sự cảm thụ và phê bình thơ tinh tế cũng như lối viết trữ tình, duyên dáng, đắm say của Hoài Thanh, nhưng rõ ràng là "phương pháp khoa học" "căn cứ vào những bằng chứng xác thực để phê bình" của ông đã tiến bộ hơn nhiều so với lối phê bình ấn tượng và quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" của Hoài Thanh trong *Thi nhân Việt Nam*. Tuy nhiên, Vũ Ngọc Phan chưa vượt qua được "lý thuyết phê bình của Brunetière về luật tiến hoá" mà "phương pháp phê bình khách quan" của ông ta dựa trên sự kết hợp thực chứng luận của Auguste Comte với tiến hoá luận của Darwin. Điều cần chú ý là tuy hoan nghênh cái lý thuyết phê bình của Brunetière nhưng Vũ Ngọc Phan vẫn tỏ ra một cây bút có bản lĩnh, có suy nghĩ độc lập khi ông chỉ trích "cái chủ nghĩa độc đoán và thiên vị" của Brunetière và chủ trương một phương pháp vừa phân tích vừa tổng hợp, "tuỳ hoàn cảnh văn học, tuỳ trình độ tri thức của dân tộc mới được".

Sau Cách mạng tháng Tám, Vũ Ngọc Phan đã gắn liền sự nghiệp văn học của mình với sự nghiệp cách mạng của nhân dân và ông đã trở thành một nhà nghiên cứu văn học mác xít, một nhà hoạt động văn hoá nổi tiếng, một tấm gương sáng cho các thế hệ cầm bút hôm nay và mai sau.

Sầm Sơn, tháng 8 - 1995

MẤY VẤN ĐỀ LÝ LUẬN CỦA VĂN XUÔI

Văn xuôi những năm gần đây có những chuyển biến mạnh mẽ trong việc khai thác những chủ đề tư tưởng mới và tìm tòi sáng tạo những phong cách thể hiện mới. Điều này không phải là ngẫu nhiên. Văn xuôi đặc biệt phát triển trong những thời kỳ lịch sử mà xã hội có nhiều biến động dữ dội và tính cách con người đang trải qua những bước ngoặt, những thăng trầm của số phận.

Cuộc chiến tranh giải phóng dân tộc kết thúc thắng lợi (1975), đất nước thống nhất bước vào chặng đường đầu tiên của thời kỳ quá độ tiến lên chủ nghĩa xã hội. Đây là thời kỳ thử nghiệm, khai phá hình thái xã hội chủ nghĩa, do đó nhà văn không phải lúc nào cũng tìm được trong cuộc sống những lời giải đáp có sẵn, những mô hình đã thành mẫu mực. Mặt khác, cuộc đấu tranh giữa hai con đường ngày càng diễn ra gay gắt, quyết liệt trên các mặt trận chính trị, kinh tế, văn hoá, tạo nên một sự phân cực sâu sắc trên bình diện đạo đức và nhân cách con người. Đúng như Nguyễn Minh Châu nói, trong thời kỳ này diễn ra "một cuộc đối chứng giữa hai mặt : nhân cách và phi nhân cách, giữa cái hoàn thiện và chưa hoàn thiện, giữa ánh sáng và những khoảng bóng tối vẫn còn rơi rớt bên trong tâm hồn của mỗi người – miếng đất nương náu và gieo mầm nhiều lỗi lầm, tội ác"[1]. Từ hiện thực của thời kỳ chống Mỹ cứu nước gian khổ và ác liệt nhưng vẫn tràn đầy âm hưởng lạc quan và lãng mạn cách mạng, bước vào cái hiện thực ngổn ngang, bề bộn, phong phú nhưng có phần phức tạp này, các nhà thơ có lúc như ngơ ngác, họ như bị chững lại để tìm cách chiếm lĩnh cái hiện thực sôi động, đồng hoá nó về mặt

---

(1) Nguyễn Minh Châu, *Bến quê*, NXB Tác phẩm mới, H., 1985, tr. 141.

thẩm mỹ. Nhưng ở văn xuôi, tình hình lại khác. Nguyễn Khải viết : "Tôi thích cái hôm nay, cái hôm nay ngổn ngang, bề bộn, bóng tối và ánh sáng, màu đỏ với màu đen, đầy rẫy những biến động, những bất ngờ, mới thật là một mảnh đất phì nhiêu cho các cây bút thả sức khai võ"[1] . Do những nguyên nhân nói trên mà văn xuôi và sân khấu mười năm gần đây nổi lên như những thể loại xung kích của nền văn học.

Thực tiễn sáng tác văn xuôi đặt ra nhiều vấn đề lý luận và gây nên một số cuộc trao đổi, tranh luận khá lý thú.

*

* *

Những năm sáu mươi, chúng ta đã có một mùa tiểu thuyết - sử thi. Độ lùi mười lăm năm cho phép các nhà văn có thể khắc hoạ rõ nét chân dung người chiến sĩ cộng sản trong những bức tranh hoành tráng thời kỳ tiền khởi nghĩa và Cách mạng tháng Tám. Viết về đề tài xã hội cũ, tiểu thuyết - sử thi hiện thực xã hội chủ nghĩa rõ ràng đã vươn lên những đỉnh cao mới mà tiểu thuyết hiện thực phê phán không thể nào đạt tới được. Trong bối cảnh của những ngày kỷ niệm lớn của năm 1960, trong không khí hồ hởi chào mừng Đại hội Đảng lần thứ III và bước vào kế hoạch năm năm lần thứ nhất, các bộ tiểu thuyết *Cửa biển*, *Vỡ bờ* ra đời và có tiếng vang lớn trong bạn đọc. Mùa tiểu thuyết - sử thi thứ hai dường như bắt đầu vào những năm tám mươi với *Đất trắng* (hai tập, 1979 - 1984), *Đất nước* (tập I, 1984), *Đất miền đông* (1984 - 1985), *Người cùng quê* (tập I, 1985), *Đường thời đại* (tập I, 1985). Độ lùi của thời gian và độ chín của tài năng cho phép các nhà văn có thể nhìn bao quát toàn cảnh hai cuộc kháng chiến, miêu tả cuộc chiến tranh một cách toàn diện và sâu sắc hơn, không chỉ tập trung vào những thắng lợi vĩ đại mà cả những mất mát, hy sinh, không chỉ miêu tả chiến hào và mặt trận mà cả những cuộc họp tướng lĩnh ở Bộ chỉ huy, những cuộc đấu tranh trên trường ngoại giao quốc tế, không chỉ phía ta mà cả phía địch, từ những nhân vật ở toà đại sứ Mỹ ở Sài Gòn cho đến những cuộc họp các quan chức trong Hội đồng an ninh quốc gia và Nhà trắng,... Các nhà văn

(1) Nguyễn Khải, *Gặp gỡ cuối năm*, NXB Tác phẩm mới, H., 1984, tr. 74 - 75

đã có những tổng kết sâu sắc và độc đáo về cách mạng và chiến tranh nhân dân, nêu lên những quy luật của sự hình thành tính cách con người Việt Nam trong chiến tranh cách mạng, khẳng định những giá trị tinh thần bền vững trong ba mươi năm chống ngoại xâm, những giá trị sẽ còn ngời sáng cho đến mai sau.

Phần lớn các bộ tiểu thuyết - sử thi mới ra tập I hoặc tập II, nhưng những giá trị đạt được rất đáng phấn khởi và trân trọng. Tuy nhiên, có một vấn đề đặt ra làm chúng ta suy nghĩ. Tại sao các bộ tiểu thuyết - sử thi này không gây được tiếng vang mạnh mẽ và rộng lớn trong bạn đọc như các bộ *Cửa biển, Vỡ bờ* những năm sáu mươi, hay những cuốn *Dấu chân người lính, Mẫn và tôi, Vùng trời* những năm bảy mươi ? Có thể có nhiều lý do. Bạn đọc hôm nay đang bị thu hút vào những vấn đề sôi động của cuộc đấu tranh gay gắt giữa hai con đường trong thời kỳ quá độ tiến lên chủ nghĩa xã hội, họ đòi hỏi các tác giả viết về lịch sử, về cách mạng và chiến tranh phải góp phần soi sáng cho những vấn đề nóng hổi đang đặt ra cho dân tộc hôm nay. Chúng ta không hiện đại hoá lịch sử hoặc mượn lịch sử làm một cái "đinh" để móc vào đấy những vấn đề của thời đại. Dựng được những bức tranh có quy mô hoành tráng, miêu tả được cái dòng thác nhân dân đi vào lịch sử, những yêu cầu cơ bản đó đòi hỏi biết bao cố gắng và công sức của các nhà tiểu thuyết - sử thi. Nhưng nếu từ sự tái hiện trung thực và sinh động đó, chúng ta rút ra những bài học soi sáng vận mệnh và con đường đi của con người ngày hôm nay thì chắc chắn tác phẩm sẽ được bạn đọc chào đón, vồ vập ngay từ lúc mới ra đời. Một số nhà văn gần đây đã lý giải chiến tranh dưới cái nhìn của những vấn đề xã hội, cái nhìn con người trên những nguyên tắc nhân bản xã hội chủ nghĩa (*Miền cháy, Sao đổi ngôi, Bức tranh, Cơn giông*). Nhiều truyện ngắn tập trung khai thác sự hoàn thiện về nhân cách và đạo đức xã hội chủ nghĩa của con người trong chiến tranh. Aitmatốp cũng có lần phát biểu : "Chiến tranh và đạo đức, chiến tranh và nhân cách là những vấn đề quan trọng nhất trong sự nghiên cứu bằng nghệ thuật bản chất con người trong thế kỷ XX". Phải chăng đây là một trong những phương hướng để các nhà tiểu thuyết - sử thi có thể đối thoại trực tiếp với bạn đọc ngày hôm nay ?

Tiểu thuyết - sử thi những năm tám mươi vẫn chưa khắc phục được một số nhược điểm của những năm sáu mươi về mặt nghệ thuật biểu hiện. *Đất nước* và *Người cùng quê* tràn ngập cảm hứng về nhân dân, về lịch sử, những cảm hứng mang tính chất sử thi. Hữu Mai muốn tái hiện bức tranh hoành tráng về những trận đánh lớn của Hà Nội – Liên khu I, những trận phục và tập kích ở sông Lô, đèo Giàng thu đông 1947 ở Việt Bắc, những trận kỳ tập và cường tập ở vùng rừng núi đông – bắc thu đông 1948,... Mở rộng hoàn cảnh và môi trường, đưa các nhân vật từ hoàn cảnh hẹp ra hoàn cảnh rộng, miêu tả khối đông nhân vật tham gia vào tiến trình lịch sử, đó là đặc điểm của những bộ tiểu thuyết - sử thi. Nhưng các bức tranh hoành tráng chỉ trở nên sinh động khi ống kính của nhà văn tập trung soi sáng vận mệnh vài ba nhân vật trung tâm, khi tuyến sự kiện kết hợp với tuyến tính cách, khi yếu tố sử thi kết hợp với yếu tố tâm lý. Sử thi cổ đại (*Illiade, Odyssée*) nghiêng về cái nhìn bao quát, tổng hợp với những bức tranh hoành tráng. Tiểu thuyết thế kỷ XVIII và XIX có nhiều tác phẩm đi sâu vào cuộc sống gia đình và tập trung phân tích những tâm lý, những dục vọng cá nhân (*Bà Bovary*). Còn tiểu thuyết - sử thi hiện đại là sự tổng hợp trên cơ sở phân tích, là sự thống nhất biện chứng giữa tổng hợp và phân tích, giữa biện chứng lớn của lịch sử và biện chứng nhỏ của tâm hồn.

Người ta nói đến quy mô sử thi của những bộ tiểu thuyết lớn, nhưng một vài nhà lý luận cũng nói đến âm hưởng sử thi, tính khái quát sử thi của một số truyện ngắn. Điều này lưu ý chúng ta đến sự tiếp cận hiện thực không chỉ trên bề rộng, mở ra trong không gian và thời gian, mà cả từ chiều cao, từ cái nhìn tổng hợp về triết học và đạo đức nhân sinh. Phối hợp được cái nhìn trên quy mô rộng với cái nhìn từ chiều cao khái quát và chiều sâu tâm lý, các bộ tiểu thuyết - sử thi sẽ tránh được sự dàn trải theo thời gian và sự kiện.

Gần đây, nhìn lại chặng đường bốn mươi năm lịch sử, Nguyễn Khải, Bùi Hiển, đã đi theo một hướng sáng tạo khác với Phan Tứ, Hữu Mai. Trong tác phẩm của các ông không có những bức tranh quy mô hoành tráng, không có sự tái hiện công phu những tính cách và số phận, những hoàn cảnh hẹp và hoàn cảnh rộng. Sau hai cuộc kháng chiến, với tuổi đời,

với vốn sống từng trải và độ chín của ngòi bút, Nguyễn Khải đã làm cái việc suy lý, chiêm nghiệm về những vấn đề của lịch sử dân tộc, về cách nhìn nhận phía ta, phía địch, về sự hình thành tính cách những người anh hùng đã đi suốt chặng đường ba mươi năm chiến tranh, về lẽ sống và cách ứng xử của các nhân vật trước thời gian và lịch sử (*Gặp gỡ cuối năm, Thời gian của người*),... Vấn đề lẽ sống của con người cũng được đặt ra dưới một góc độ khác trong *Tâm tưởng* của Bùi Hiển. Cây bút truyện ngắn đôn hậu, ấm cúng này gần đây cũng có những tìm tòi, trăn trở trong phong cách, dường như có khuynh hướng muốn nâng cao tầm suy nghĩ, triết lý của tác phẩm. Trong văn xuôi sau năm 1975, không phải không có khuynh hướng chạy theo tư liệu, một thứ văn học tư liệu, nhưng Nguyễn Khải, Bùi Hiển thì lại sử dụng một ít tư liệu rất chắt lọc, kể cả những tư liệu lịch sử, từ đó mà suy nghĩ về cuộc sống hôm nay, đối thoại tâm tình với bạn đọc hôm nay, cái chất thời sự nóng hổi vẫn lấp lánh qua từng trang sách. Nhiều người thích cách viết thông minh, trí tuệ này và cho đây là một phong cách phù hợp với thời hiện đại. Tất nhiên, loại tiểu thuyết này phù hợp với cách đi, cách viết của Nguyễn Khải và ông đã có những thành công rất đáng chú ý trong những năm gần đây. Tất nhiên, không nên đề cao một chiều lối viết duy lý này vì nó có khuynh hướng xem nhẹ việc tái hiện hoàn cảnh và xây dựng nhân vật. Trước khi chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa xuất hiện, ở châu Âu người ta đã có một nền văn xuôi hiện thực gần ba trăm năm từ Rabelais, Cervantès đến Diderot, Beaumarchais, rồi đến Stendhal, Balzac, Dickens, Thakerey, Đốtxtôiépxki, L. Tônxtôi,... với một khối lượng rất lớn những nhân vật điển hình : một Don Quichotte, một Julien Sorel, một Eugénie Grandet, một Pie Bêdukhốp, một Anna Karênia, một Rátxcônnhicốp, và mấy anh em Karamadốp,... Còn ở nước ta, nền văn xuôi quốc ngữ mới thực sự phát triển từ đầu thế kỷ XX, số lượng nhân vật điển hình trong bảo tàng văn học còn quá ít, nhiều thời kỳ lịch sử chưa được phản ánh trong tác phẩm. Cho nên sẽ là sai lầm, nếu chúng ta đề cao một chiều lối viết duy lý thiên về khái quát mà xem nhẹ việc phản ánh, tái tạo hiện thực một cách sinh động, đề cao tư duy lô gích, tư duy chính luận mà xem nhẹ tư duy hình tượng và việc xây dựng

những tính cách và hoàn cảnh điển hình. Trước mắt, việc xây dựng những điển hình (nhất là điển hình con người mới xã hội chủ nghĩa) vẫn là một trong những nhiệm vụ trung tâm của nền văn xuôi cách mạng.

Gần đây có hiện tượng thích triết lý trong thơ và trong văn xuôi, xuất hiện khá nhiều truyện ngắn và tiểu thuyết luận đề. Tất nhiên, chúng ta phải chiếm lĩnh chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa một cách trí tuệ chứ không thể giẫm chân mãi trên một lối mòn năng khiếu. Chúng ta chủ trương dân gian mà trí tuệ, dân tộc mà hiện đại. Sự kết hợp giữa cảm xúc và trí tuệ là một yêu cầu của thi ca hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong văn xuôi, tính luận đề sẽ nâng cao tầm khái quát của truyện ngắn và tiểu thuyết, gây một ấn tượng tập trung, tác động mạnh mẽ đến người đọc, tránh được sự dàn trải, kể lể theo thời gian và sự kiện. Một số tác phẩm ít nhiều mang tính chất luận đề của Nguyễn Minh Châu (*Miền cháy, Bức tranh, Chiếc thuyền ngoài xa*) đã có những thành công đáng kể, được bạn đọc trong và ngoài nước ưa thích.

Tuy nhiên, trong thơ đã có hiện tượng triết lý không bắt nguồn từ cảm xúc, công việc làm thơ bị biến thành một cuộc "bắn pháo hoa" trí tuệ. Trong văn xuôi có hiện tượng sự từng trải mới đi qua tuổi thanh niên nhưng giọng triết lý thì đã quá già cỗi, nhân vật bé nhưng lại chở một vấn đề quá lớn, cái áo pardessus to và nặng lại đem móc vào một chiếc đinh con, thế nào rồi cũng có lúc cả đinh lẫn áo rơi xuống đất ! Truyện và tiểu thuyết luận đề sẽ thành công nếu các luận đề đó bộc lộ một cách tự nhiên qua nhân vật, kết cấu, cốt truyện và chi tiết. Nhưng nếu tác giả đưa luận đề vào một cách gò ép thì không tránh khỏi tình trạng cốt truyện bị bố trí một cách thiếu tự nhiên, nhân vật bị dẫn dắt một cách hơi lộ liễu hoặc ít nhiều bị biến thành cái loa phát ngôn cho tác giả. Một vài nhân vật trong *Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* và *Khách ở quê ra* ít nhiều mang màu sắc tiên nghiệm chính là vì thế.

*

* *

Văn xuôi đã tiếp cận trực tiếp với cuộc sống sôi động hôm nay từ nhiều phương hướng. Đáng khuyến khích nhất là những tác phẩm

đi thẳng vào những vấn đề nóng hổi của chủ nghĩa xã hội, vào cuộc đấu tranh giữa hai con đường, vào những vấn đề cơ bản của mặt trận sản xuất, của phương thức quản lý kinh tế, của cách mạng khoa học kỹ thuật, của nhiệm vụ xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa (*Đứng trước biển, Cù lao Tràm, Hạt mùa sau, Giấy trắng,...*).

Cuộc đấu tranh giữa hai con đường không chỉ diễn ra quyết liệt trên các mặt trận chính trị, kinh tế, văn hoá mà còn tạo nên sự phân hoá sâu sắc trong từng gia đình, tác động vào sự hình thành nhân cách và đạo đức xã hội chủ nghĩa của mỗi con người. Nhiều nhà văn đã lớn tiếng phê phán sự sụp đổ, tha hoá về mặt đạo đức, nhân cách, và đặc biệt chú ý đến sự hoàn thiện đạo đức, nhân cách xã hội chủ nghĩa. Đó là góc độ tiếp cận cuộc sống hiện nay của *Hạt mùa sau, Sao đổi ngôi, Mưa mùa hạ, Mùa lá rụng trong vườn* và hàng loạt truyện ngắn của Nguyễn Minh Châu, Bùi Hiển, Nguyễn Kiên,... *Sao đổi ngôi* của Chu Văn vừa ca ngợi chủ nghĩa anh hùng cách mạng của những người lính Trường Sơn, vừa khẳng định con đường đi lên tất yếu của chủ nghĩa xã hội ở nông thôn. Nhưng cuốn tiểu thuyết cũng là sự phẫn nộ trước những hiện tượng biến chất, suy thoái về đạo đức ở chiến trường và hậu phương, là tinh thần dũng cảm đấu tranh cho công bằng xã hội. Lòng nhân ái, sự quan tâm đến số phận những con người bị thiệt thòi, bị oan khiên, do những vấn đề xã hội phức tạp còn tồn tại sau những năm tháng chiến tranh. Người nữ công binh anh hùng đã thuộc lòng các cao điểm Ta Lê, Phu La Nhích, đỉnh Đớp Sao, Khăm Muộn, Hồi Ba La, đèo Thổi Sáo, dốc Tù Mù, chỉ huy từng đoàn xe vào, xe ra, biết từng ngõ ngách khắp nẻo Trường Sơn, thế mà lại như bỡ ngỡ giữa đất đồng bằng, trước những ngã ba, ngã bảy của tình đời, trước những cơ quan với những đống hồ sơ lỉnh kỉnh, dày cộm, trước những thủ tục phiền hà,... Cái mô típ về cuộc đời những người con gái bị oan khổ lưu ly trong xã hội cũ giờ đây đã được Chu Văn khai thác trở lại dưới một góc độ khác. Họ chấp nhận những hy sinh hạnh phúc rất lớn trong chiến tranh rồi lại phải gánh chịu những hậu quả của những hiện tượng tiêu cực trong xã hội, những định kiến bảo thủ, hẹp hòi từ ngàn xưa để lại. Nêu lên những hiện tượng đó, Chu Văn muốn đấu tranh cho công bằng xã hội, cho nền dân chủ xã hội chủ nghĩa,

cho mối quan hệ hài hoà giữa cá nhân và cộng đồng, vốn là những mặt bản chất tốt đẹp của chủ nghĩa xã hội. Trong kháng chiến chống đế quốc Mỹ, văn xuôi tập trung viết về lòng yêu nước cao cả của cộng đồng dân tộc, ca ngợi chủ nghĩa anh hùng cách mạng của nhân dân, chĩa mũi nhọn về phía kẻ thù. Điều đó hoàn toàn đúng. Trong mười năm gần đây, văn xuôi đã khắc phục được những hạn chế của một nền văn học trong chiến tranh, đã quan tâm hơn đến những vấn đề nội bộ nhân dân, đến số phận cá nhân và hạnh phúc cá nhân, đến cuộc sống bình thường hằng ngày của con người trong tất cả những quan hệ xã hội đa dạng và phức tạp của nó. Những tác phẩm của Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Thị Ngọc Tú, Ma Văn Kháng, Nguyễn Kiên, Nguyễn Quang Thân, Ngô Ngọc Bội,... đã có những thành công đáng kể trong việc khai thác các đề tài nói trên.

Những tác phẩm viết về đề tài chủ nghĩa xã hội đặt ra nhiều vấn đề lý luận lý thú mà chúng tôi đã đề cập đến trong một số bài viết. Ở đây, xin *đi sâu vào vấn đề thể hiện con người mới xã hội chủ nghĩa trong văn xuôi hiện nay*.

Trong những tác phẩm đề cập thẳng vào các vấn đề quản lý kinh tế hay cách mạng khoa học kỹ thuật, con người mới thường bị biến thành bản ghi âm hay cái loa phát ngôn trung thành cho các chính kiến của nhà văn, thường bị lôi kéo vào những cuộc đối thoại, tranh luận dài dòng, ngôn ngữ đầy tính chất báo chí và chính luận. Tác giả tư duy *bằng vấn đề* chứ chưa quan tâm mấy *đến cuộc đời*, số phận và tâm hồn nhân vật. Nhân vật thường mang màu sắc duy lý, tiên nghiệm và phiến diện. Tác giả tập trung khai thác con người mới ở bình diện quan điểm và chính kiến đối với các vấn đề quản lý kinh tế và cách mạng khoa học kỹ thuật. Ở đây con người chưa được chú ý toàn diện đến các mặt dân tộc và tôn giáo, gia đình và xã hội, truyền thống và hiện đại, tâm lý và tiềm thức, v.v. Trung tâm chú ý của văn xuôi là *con người* trong các mối quan hệ xã hội phong phú và phức tạp. Nhà văn có trách nhiệm tham gia vào công cuộc cải tạo xã hội, vào các vấn đề quản lý kinh doanh và khoa học kỹ thuật, nhưng văn học suy cho đến cùng vẫn là nhân học, nó không làm thay nhiệm vụ của các ngành khoa học khác.

Trong việc xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa, chúng ta có lúc đã không giải quyết được các mối quan hệ một cách biện chứng, toàn diện, có lúc đã tách rời hoặc đối lập số phận cá nhân với số phận cộng đồng, con người truyền thống với con người hiện đại, con người xã hội với con người riêng tư.

Ở nước ta, chủ nghĩa nhân ái gắn liền với chủ nghĩa yêu nước, số phận cá nhân gắn liền với số phận cộng đồng, đặc biệt là trong những thời kỳ chống ngoại xâm. Nhưng không nên nghĩ một cách đơn giản là sau ba mươi năm chiến tranh, cộng đồng được giải phóng thì cá nhân cũng được hoàn toàn giải phóng. Những di tích của chế độ công xã nông thôn, chế độ phong kiến, những hậu quả của chế độ thực dân cũ và mới buộc chúng ta phải quan tâm hơn đến số phận cá nhân, đến vấn đề giải phóng cá nhân, xây dựng một nhân cách xã hội chủ nghĩa hoàn thiện. Cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa của chúng ta sẽ tạo mối quan hệ hài hoà giữa sự làm chủ của cộng đồng xã hội với quyền tự do chân chính của cá nhân ; và trên cơ sở những yêu cầu tất yếu của cuộc sống cộng đồng phải bảo đảm sự phát triển phong phú của cá nhân, phải phát huy toàn diện sở trường và năng khiếu cá nhân. Cuộc cách mạng của chúng ta thấm nhuần sâu sắc tư tưởng của Marx : Sự phát triển tự do của mỗi người là điều kiện của sự phát triển tự do của tất cả mọi người. Một số tác phẩm văn xuôi gần đây đã giúp chúng ta quan tâm sâu sắc hơn đến số phận mỗi cá nhân trong cộng đồng, đấu tranh cho sự thiết lập một nền công bằng xã hội và những tư tưởng cao cả của chủ nghĩa nhân đạo cộng sản.

Tuy nhiên, hạnh phúc cá nhân, số phận cá nhân chỉ có thể giải quyết được thoả đáng trong mối quan hệ chặt chẽ với cộng đồng dân tộc. Cô lập cá nhân với cộng đồng xã hội, chúng ta sẽ lúng túng trong phương hướng giải quyết và có nguy cơ đẩy cá nhân vào tình trạng bi kịch không lối thoát. *Cánh buồm lúc hoàng hôn* của Dương Thu Hương và *Bạn già* của Lưu Quang Vũ cùng viết về cảnh ngộ của những ông già về hưu, nhưng hai tác giả đã xử lý vấn đề theo hai phương hướng khác nhau, vì thế âm hưởng của hai truyện ngắn cũng hoàn toàn khác nhau.

Cũng như vậy, việc phê phán các hiện tượng tiêu cực, sự sụp đổ về nhân cách và đạo đức phải gắn liền với cuộc đấu tranh giữa hai con đường, với việc xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa. Gần đây, trong văn xuôi cũng như trong sân khấu có tình trạng sự phê phán thì nhiệt tình, tâm huyết nhưng tác giả tỏ ra lúng túng trong việc lý giải nguyên nhân và tìm phương hướng giải quyết. Giữa lúc những hiện tượng tiêu cực đang làm xói mòn những giá trị đạo đức và quan hệ xã hội tốt đẹp thì việc ca ngợi những giá trị tinh thần truyền thống của con người Việt Nam, của gia đình Việt Nam, và những quan hệ cộng đồng khác (tình đồng môn, đồng hương,...) quả thật đã tạo nên một sự cộng hưởng rất lớn trong bạn đọc. Không phải ngẫu nhiên mà các bộ phim *Mẹ vắng nhà, Khi vắng bà, Bao giờ cho đến tháng mười* và các truyện, tiểu thuyết như *Sống với thời gian hai chiều, Mùa lá rụng trong vườn,...* đã có tiếng vang rộng rãi trong quần chúng. Tuy nhiên, không nên xem các giá trị truyền thống như một cái gì vĩnh cửu, bất biến, không nên ca ngợi mối quan hệ một chiều giữa cá nhân với cộng đồng nhỏ (gia đình) và cộng đồng lớn (dân tộc), ca ngợi sự chịu đựng, hy sinh chung thuỷ một chiều của người phụ nữ Việt Nam theo quan niệm hẹp hòi, ích kỷ của nam giới, mà phải đồng thời chú ý đến hạnh phúc cá nhân, sự giải phóng cá nhân, sự phát triển phong phú và toàn diện của nhân cách xã hội chủ nghĩa.

Gần đây, văn xuôi đã có điều kiện quan tâm đến những vấn đề hạnh phúc cá nhân, cảnh ngộ cá nhân, đến cuộc đời bình thường hằng ngày với những mối quan hệ xã hội phức tạp của con người trong cuộc sống. Điều đó làm cho văn học phong phú hơn, nhiều màu sắc hơn, gần với bạn đọc đông đảo hơn.

Tuy nhiên, đây đó có những quan niệm sai lầm được lưu hành trong báo chí mà chưa có sự trao đổi, tranh luận để tìm ra chân lý. Ví dụ như cho rằng tính cách con người hiện nay được thể hiện chân thật hơn, tập trung hơn trong quan hệ tình yêu, gia đình, bạn bè, trong đời thường hơn là trong quan hệ công tác, trong lao động, đấu tranh. Một số truyện có khuynh hướng cho rằng, con người buông thả, con người của những dục vọng thầm kín, con người đang tự mình đối diện với mình có khả năng

chân thật hơn con người của các quy tắc đạo đức, con người trong quan hệ ứng xử hằng ngày với cộng đồng. Gần đây, trong một số truyện đã in hoặc chưa in, có tình trạng con người bản năng nổi bật hẳn lên với những chi tiết tự nhiên chủ nghĩa, trong khi đó con người xã hội lại quá mờ nhạt. Không thể thay thế chủ nghĩa Marx bằng chủ nghĩa Freud. Marx không phủ nhận con người sinh vật, con người tự nhiên, nhưng Marx nhấn mạnh đến con người như một tổng hoà của những quan hệ xã hội. Con người mới của chúng ta là một sản phẩm của xã hội, của lịch sử, nó mang những ảnh hưởng của truyền thống, của những điều kiện lịch sử sản sinh ra nó (gia đình, xã hội, tôn giáo), nhưng mặt khác nó cũng tự giác tham gia vào tiến trình lịch sử nhằm cải tạo xã hội và đồng thời cải tạo bản thân mình, làm cho nhân cách của mình ngày càng đổi mới và hoàn thiện hơn. Tính cách con người mới xã hội chủ nghĩa chỉ có thể thực sự hình thành khi nó tích cực tham gia vào ba cuộc cách mạng : cách mạng khoa học kỹ thuật, cách mạng quan hệ sản xuất, cách mạng tư tưởng và văn hoá.

Tuy nhiên, văn xuôi của nước ta, như trên đã nói, đã quan tâm đến con người mới xã hội chủ nghĩa một cách toàn diện hơn, không chỉ trong đấu tranh giai cấp và đấu tranh dân tộc, trong lao động và công tác, mà cả trong cuộc sống bình thường hằng ngày, không chỉ con người xã hội mà cả con người riêng tư, con người tự nhiên ; không chỉ tư tưởng, quan điểm mà cả tình cảm, tâm lý ; không chỉ đời sống hữu thức mà cả những thoáng qua bất chợt, mơ hồ trong đời sống vô thức,...

Văn xuôi nước ta đang bước vào một chặng đường mới với những thành tựu mới đáng phấn khởi. Đồng thời, nó cũng đang có những tìm tòi, khám phá đáng khích lệ, những đóng góp mới về mặt thể loại, phong cách thể hiện. Truyện và tiểu thuyết đi sâu hơn vào cuộc sống "thế tục", cuộc sống bình thường hằng ngày của con người với nhiều vấn đề xã hội ngổn ngang, phức tạp, giải quyết tốt hơn mối quan hệ giữa số phận cá nhân và cộng đồng, con người công dân, con người xã hội và con người tự nhiên.

Nhà văn đã tạo được một quan hệ "bằng vai", dân chủ và bình đẳng, cởi mở và tin cậy giữa người viết với nhân vật và bạn đọc. Nhiều cuốn

tiểu thuyết có khuynh hướng nhìn lại, đánh giá lại con đường đi của mỗi người trong một giai đoạn lịch sử đầy biến động ; nhiều tác phẩm thiên về "hướng nội" nhằm giúp cho người đọc thức tỉnh, tự vấn lương tâm giữa một cuộc sống cộng đồng đang có nguy cơ xuống cấp về đạo đức và nhân cách, tham gia vào cuộc hành trình tinh thần bên trong nhằm hoàn thiện đạo đức và nhân cách xã hội chủ nghĩa của con người. Quá trình đổi mới trong văn xuôi đã thể hiện rất rõ trong tác phẩm những năm gần đây của Nguyễn Minh Châu, Ma Văn Kháng, Lê Lựu, Mai Ngữ, Đỗ Chu, Khuất Quang Thuỵ, Nguyễn Trí Huân, Trần Thanh Giao, Trung Trung Đỉnh, Nguyễn Mạnh Tuấn, Nhật Tuấn, Hữu Mai, Nam Hà, Bùi Hiển, Hồ Phương, Nguyễn Kiên, Chu Văn, Nguyễn Thị Ngọc Tú, Nguyễn Khắc Trường, Hoàng Minh Tường,...

Quá trình đổi mới nền văn học không diễn ra suôn sẻ một chiều. Ngoài khuynh hướng bảo thủ là lực lượng cản trở cần phải đấu tranh thì những khuynh hướng cực đoan, cơ hội chủ nghĩa, nếu không bị phê phán cũng dễ có khả năng làm cho phong trào bị xoay chiều, lệch hướng.

Trước Đại hội nhà văn lần thứ tư, chúng ta đã đấu tranh chống lại khuynh hướng muốn phủ định sạch trơn nền văn học từ sau Cách mạng tháng Tám. Nào là "văn học phải đạo", "văn chương minh hoạ thô thiển cần phải đọc lời ai điếu", "văn học tuyên truyền bị đồng nhất vào chính trị", "văn học một nửa cái bình mì",... với một nền "phê bình uy quyền, phê bình hướng thượng, phê bình nịnh bợ",... Sau Đại hội nhà văn, cũng vẫn cái giọng phủ định đó lắp lại trên một vài số của hai tờ tạp chí *Sông Hương* và *Cửa Việt* : Văn học nghệ thuật trở thành công cụ của tuyên truyền, một sự hỗ trợ cho thói sính rao giảng đạo đức sống sượng[1]. "Nhân dân đã chán ngấy những cuốn sách thuyết giảng thứ đạo đức giả,... Đã đến lúc văn học phải bước những bước chính xác trong cuộc hành trình gian khổ của nó"[2].

Lại có người cho rằng văn học ở nước ta trong thời kỳ 1930 - 1945 phát triển phong phú với nhiều phong cách độc đáo, nhiều tài năng,

(1), (2) Xem : *Sông Hương*, số 3, năm 1990.

nhiều khuynh hướng, nhưng từ năm 1945 đến năm 1975 nó bị nghèo nàn, xơ cứng trong cái khung hiện thực xã hội chủ nghĩa, trong nhiệm vụ minh hoạ chính trị ! Sau năm 1975, với nền văn học đổi mới, chúng ta lại có nhiều phong cách, nhiều khuynh hướng và chỉ có cái "văn học sám hối", "văn học bước qua lời nguyền", "văn học thức tỉnh" dân tộc "thoát khỏi đám sương mù huyễn hoặc của quá khứ" mới là văn học "chính xác" "văn học đích thực" ! Cùng một luận điểm như trên, nhưng với cách diễn đạt khác, có người lại nói văn học nước ta trước năm 1945 nặng về "âm tính", từ năm 1945 đến năm 1975 nặng về "dương tính", từ năm 1975 đến nay mới có sự hài hoà giữa "âm tính" và "dương tính". "Dương tính là triết học duy vật, âm tính là triết học duy tâm. Lẩn tránh đối thoại với triết học duy tâm, chủ nghĩa duy vật của chúng ta dễ bị nông cạn, hời hợt "dại dột". Với một cơ sở triết học như vậy, văn học khó mà có một nội dung tư tưởng sâu sắc, phong phú[1].

Sự thực là như thế nào ? Văn học cách mạng của chúng ta bước đầu đã được đặt vào quỹ đạo *chính xác* ngay từ những năm 1943 với *Đề cương văn hoá* của Đảng. Lúc bấy giờ văn học công khai, dưới ách phát xít Nhật và thực dân Pháp, có chiều hướng ngày càng suy đồi, bế tắc với các nhóm Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, với các khuynh hướng duy tâm siêu hình (*Thanh Đức* của Khái Hưng, *Cách ba ngàn năm* của Cung Khanh (...). Cách mạng tháng Tám đã cứu sống cả dân tộc, cứu sống một thế hệ nhà văn, mang lại sự hồi sinh cho một nền văn học. Dưới sự lãnh đạo của Đảng, qua ba mươi năm chiến tranh, chúng ta đã xây dựng được một nền văn học nghệ thuật "xứng đáng đứng vào hàng ngũ tiên phong của những nền văn học, nghệ thuật chống đế quốc trong thời đại ngày nay"[2]. Sức mạnh của nền văn học mới của chúng ta không phải là sự minh hoạ chính trị một cách thô thiển mà là sự gắn bó máu thịt với cuộc sống lao động và chiến đấu anh hùng của nhân dân, không phải là sự rao giảng đạo đức giả mà là sự rung động chân thành và nhiệt tình yêu nước, yêu chủ nghĩa xã hội của các nhà văn chiến sĩ, không phải là

(1) *Văn nghệ*, chuyên san, tháng 4 năm 1990.

(2) Xem : *Nghị quyết 05 của Bộ Chính trị về văn hoá văn nghệ.*

triết học duy vật "dại dột" mà là thế giới quan mác xít và phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa. Triết học duy vật biện chứng và duy vật lịch sử của chúng ta không phải là "ngoảnh lưng với chủ nghĩa duy tâm, lẩn tránh sự đối thoại với các học thuyết duy tâm" mà luôn luôn đối mặt với học thuyết duy tâm, ngày càng trở nên sắc bén hơn qua các cuộc đấu tranh với triết học và mỹ học duy tâm, các khuynh hướng suy đồi và phản động của văn hoá thực dân mới. Sức mạnh của thế giới quan mác xít và phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa cho phép các nhà văn chúng ta kế thừa một cách có phê phán toàn bộ di sản văn học quá khứ của dân tộc (trong đó có văn học Việt Nam trước năm 1945) không phải là sự chuyển gam màu từ "âm tính" sang "dương tính" mà là tạo điều kiện cho các trào lưu văn học ít nhiều mang yếu tố dân tộc, dân chủ và xã hội chủ nghĩa chuyển mình, dần dần hoà nhập vào dòng sông lớn của văn học cách mạng, tạo điều kiện cho các thế hệ nhà văn khác nhau phát huy tài năng và cá tính sáng tạo, làm cho nền văn học mới ngày càng đa dạng và phong phú về hình thức và phong cách nghệ thuật.

Nền văn học mới từ năm 1975 đến nay đang tìm tòi, trăn trở để có những bước phát triển mới về chất trong hoàn cảnh lịch sử sôi động hiện nay và trong không khí đổi mới phương pháp tư duy cả về triết học lẫn mỹ học. Nhưng đổi mới nền văn học không có nghĩa là thay máu, đổi dòng, cũng không có nghĩa là tìm một sự hài hoà giữa "âm tính" và "dương tính", "bổ âm" và "tiếp dương" để tạo nên một sự cân bằng chiết trung giữa duy tâm và duy vật, giữa cách nhìn "chính trị" nhấn mạnh lập trường giai cấp, lập trường quốc gia với cách nhìn "văn hoá" quan tâm đến sự thống nhất giữa những giai cấp khác nhau, "cuối cùng đi đến cơ sở tính người và những giá trị nhân loại phổ biến" ! Trong thực tế, không có một nền văn hoá, một cách nhìn "văn hoá" như thế khi ta nhớ lại luận điểm của Lênin về hai nền văn hoá trong một nền văn hoá dân tộc, khi ta nhận thấy rõ bản chất phản động của văn hoá thực dân cũ và văn hoá thực dân mới. Đổi mới phương pháp tư duy, phương thức phản ánh và sáng tạo không có nghĩa là gửi "lời chào buồn" tới triết học Marx – Lênin và chủ nghĩa xã hội.

Trước Đại hội nhà văn lần thứ tư, có người làm công tác phê bình cho rằng "khá nhiều nhà lãnh đạo văn nghệ... xem văn nghệ như trò giải trí", "lãnh đạo khinh bỉ sâu sắc văn nghệ sĩ", coi văn nghệ sĩ "như con nít" ; lại có người gọi nền văn nghệ của ta là "na ná Tao đàn của văn nghệ quan phương" thời Lê Thánh Tông, là văn chương cung đình"[1]. Họ đưa ra một thứ lý luận kỳ quặc về hai thứ "bá quyền" chính trị và văn nghệ, về những xung đột nội tại giữa hai thứ "bá quyền" ấy. Giờ đây cũng chính trên tờ *Sông Hương* người ta lắp lại gần như nguyên xi các luận điểm trên. Văn nghệ bị xem là trò "giải trí, tiêu khiển", còn văn nghệ sĩ là kẻ "mua vui cho một xã hội được tiếng dân chủ". Trong bài *Một góc sơ suất trong thế giới nội tâm nhà văn,* có người cũng đưa ra một nhận định : "Các nhà văn vướng vào các quy định kiêng kỵ,... như gà mắc tóc.

Nhìn chung, thân phận nhà văn giống như anh hề là ở chỗ này đây : Khi gà đã mắc tóc rồi thì mọi cử động của chú gà dễ bật cười lắm"[2].

Tác giả còn rút ra một quy luật về sự lãnh đạo văn nghệ sĩ ở các nước phương Đông khác với phương Tây, "truyền thống chính trị phương Đông chưa bao giờ có tôn trọng đúng mức các nhà văn, các nhà tư tưởng,... Truyền thống ấy được bảo vệ an toàn cho đến bây giờ[3]. Anh có thể đúng nếu muốn nói đến những ngược đãi của một số vương triều phong kiến Trung Quốc và Việt Nam trước đây đối với văn nghệ sĩ. Chúng ta có thể dẫn ra những bài thơ tù của Lạc Tân Vương hay của Lý Thái Bạch khi bị đày ở Gia Lang, của Văn Thiên Tường khi bị cấm cố ở Yên Kinh. Đó là chưa kể đến những văn chương trong ngục Đảng cố nhà Hán, ngục Thanh lưu đời Đường, án Nguỵ Học đời Tống, án Đông lâm phục xá đời Minh,... Ở Việt Nam, chúng ta không quên *Tờ khai* của Đoàn Trưng và những lời *Tuyệt mệnh* của Cao Bá Quát, Hoàng Văn Thái,... Nhưng vấn đề không phải là "truyền thống chính trị" của phương Đông hay phương Tây, mà là chính sách văn hoá của chính quyền nào, giai cấp nào ? Ở phương Tây, các nhà văn tiến bộ vẫn

(1), (3) Xem : *Sông Hương*, số 5, tháng 3 - 1980.

(2) Xem : *Đất Quảng*, số 62, tháng 3, 4 - 1980.

không ngừng đấu tranh chống lại chính sách chuyên chế của bọn phong kiến và chính sách độc tài của bọn tư bản độc quyền. Chúng ta chưa quên những tác phẩm *Lịch sử một tội ác* (1852) và *Trừng phạt* (1853), trong đó Victor Hugo tố cáo tên độc tài Louis Bonaparte, kẻ bóp chết nền cộng hoà và thiết lập đế chế thứ hai năm 1851, cũng chưa quên tập sách *Những nhà ngục giam tôi* của Xynviô Pelicô bên Ý ; chúng ta cũng không quên vở kịch *Julius và Ethel Rosenberg* của nhà văn Ba Lan Crucốpxki viết năm 1953 tố cáo chính quyền Mỹ đã kết án tử hình trên ghế điện vợ chồng Rosenberg. Không thể xem chính sách chuyên chế của các chính quyền phong kiến và tư sản đối với văn nghệ sĩ tiến bộ là một "truyền thống được bảo toàn cho đến bây giờ". Ở Việt Nam, cũng không thể nói xằng bậy là chế độ phong kiến cực quyền nhân danh xã hội chủ nghĩa "ở Việt Nam tất yếu đẻ ra lũ văn nghệ sĩ "gia nô", "những con cừu ngoan ngoãn", đã từ bỏ chất trí thức trung thực của mình !".

Đảng Cộng sản Việt Nam đánh giá rất cao vai trò của văn học nghệ thuật, xem văn nghệ là một mặt trận văn hoá tư tưởng và văn nghệ sĩ là người chiến sĩ trên mặt trận ấy, là người kỹ sư tâm hồn của thời đại. Những người đưa ra các lập luận về một thứ "văn chương cung đình", văn nghệ sĩ là những "anh hề mua vui", "những gia nô ngoan ngoãn", về sự đối trọng giữa văn nghệ sĩ và chính quyền, đã phạm sai lầm cơ bản khi họ lắp nguyên xi cái thực tế và những quy luật trong xã hội có giai cấp đối kháng vào xã hội chủ nghĩa ! Do đó, họ không hiểu nổi mối quan hệ giữa Đảng Cộng sản và những văn nghệ sĩ cách mạng, không hiểu nổi những phẩm chất tốt đẹp của người chiến sĩ trên mặt trận văn hoá. Tác giả bài viết trên đã phạm sai lầm như thế khi anh cho rằng "xét đến tận cùng, đa số nhà văn thuộc về loại người thất bại chủ nghĩa", họ mang "tinh thần bi quan" và "vẻ buồn man mác", điều đó có thể đúng với những nhà văn mang nỗi "đau đời" trong các thế kỷ trước như Khuất Nguyên, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Cao Bá Quát,... và cũng có thể đúng đối với phương Tây, chẳng hạn Baudelaire thấy mình với Léonard de Vinci, Rembrandt, Michel Ange, Delacroix,... gặp nhau ở một "tiếng nức nở nồng nàn vang từ đời này sang đời khác", và những tiếng khóc, nỗi đau đời, "vẻ buồn man mác" không nhất thiết phải là quy luật đối với

những nhà văn cách mạng trước và sau năm 1945, những người có thế giới quan mác xít và giữ vững niềm tin vào lý tưởng cộng sản. Mặc dù trên thế gian này vẫn chưa hết những bi kịch của cộng đồng và cá nhân, nhưng chủ nghĩa lạc quan vẫn được xem là một trong những phẩm chất của nền văn học mới. Như thế làm sao tác giả trên có thể kết luận rằng : "Sự hớn hở của nhà văn thường mang vẻ tội nghiệp", vì nhà văn bị "tha hoá" bởi "cơ chế chính trị xã hội đương thời", "nhà văn bỗng dưng biến thành nhân vật chính lúc nào mà không hay nữa".

Trước đây, tác giả này đã mượn ngôn ngữ nhân vật hoặc ngôn ngữ người kể chuyện để làm cái việc hạ bệ thần tượng Quang Trung, tung ra những ý kiến lấp lửng, nhưng ít nhiều có thái độ lăng nhục nền văn học dân tộc (*Phẩm tiết, Vàng lửa*). Còn giờ đây chính là lời ông ta nhận định về dân tộc trong tiểu luận của mình : "Chúng ta cần phải tỉnh táo nhận ra rằng tình trạng hiện nay của dân tộc ta là thê thảm. Những ràng buộc nặng nề của các tư tưởng lạc hậu cũ kỹ khiến cho hàng triệu số phận con người đau khổ. Họ mê man trong các công sở và trong các tổ quỷ gia đình ; trong các luỹ tre xanh và những khu tập thể đông hộ"[1]. Trên tờ *Cửa Việt*, số 2 năm 1990, một nữ tác giả cũng viết : "Cuộc đời đầy rẫy những ngộ nhận, những mặc cảm, những day dứt. Những ngộ nhận, những mặc cảm lẫn day dứt ấy không chỉ chi phối cả cộng đồng dân tộc mà còn in dấu trên từng số phận riêng lẻ".

Chúng ta không rõ cả cộng đồng dân tộc đang mê man trong các "tư tưởng lạc hậu cũ kỹ", đang bị những ngộ nhận, những mặc cảm day dứt khổ sở hay chính đó là tình trạng của những người cầm bút đang bị hoang mang mất phương hướng trước những hiện tượng tiêu cực trong xã hội đương thời, trước tình hình quốc tế có những biến động phức tạp. Nhà văn chỉ có thể tấn công vào bóng tối, vào các hiện tượng tiêu cực nếu trong tâm hồn họ thắp sáng lên một ngọn đèn, một niềm tin.

"Định hướng rộng" và tự do sáng tác

Trên tờ *Cửa Việt* (Hội Văn học nghệ thuật Quảng Trị, số 2 - 1990), có nhà văn đặt lại một số vấn đề, trong đó có vấn đề "định hướng rộng"

(1) Xem : *Sông Hương*, số 3 - 1990.

mà ông tự cho mình là đúng, nhưng vì bị thiểu số nên ông đành phải chấp nhận sự phê phán. Vấn đề đó trước đây ông đặt ra như thế nào ? Trong bài *Về mối quan hệ giữa quản lý và tự do sáng tác trong văn học nghệ thuật,* ông viết : "Quản lý bằng định hướng rộng là nắm tư tưởng, nắm đường lối. Lâu nay chủ yếu chúng ta quản lý bằng các quy định, các chế độ. Bây giờ cần lưu ý khâu lý luận, khâu thuyết phục,... Như vậy người quản lý phải chấp nhận tình hình không có nhiều lệnh cấm như trước đây nữa, hoặc bớt đi những "hàng rào",... Phải có cách suy nghĩ như thế này : khi thấy xuất hiện một hiện tượng văn nghệ rất sôi nổi, hào hứng (tất nhiên trong hào hứng có lộn xộn) thì ta phải bình tĩnh để nó hoạt động, nếu nó không phạm vào điều cấm,... Cứ để cho người sản sinh ra nó là nhà hát, nhà xuất bản,... chịu trách nhiệm trước công chúng. Cách làm dễ nhất lâu nay là thấy tác phẩm "có vấn đề" là ta ra lệnh cấm. Nhưng bây giờ như thế là vi phạm quy định về tự do sáng tác" [(1)].

Tôi hiểu cái thiện ý của nhà văn muốn bảo đảm một phạm vi rộng rãi cho tự do sáng tác. Điều này rất phù hợp với tinh thần *Nghị quyết 05 của Bộ Chính trị về văn hoá văn nghệ* : "Tự do sáng tác là điều kiện sống còn để tạo nên những giá trị đích thực trong văn hoá, văn nghệ, để phát triển tài năng. Trong lịch sử, Đảng đã lãnh đạo toàn dân tộc giành được độc lập, tự do và đã mang lại quyền tự do sáng tác chân chính cho văn nghệ sĩ"[(2)]. Đảng Cộng sản Việt Nam rất coi trọng vai trò của văn hoá văn nghệ và đã tích luỹ được một số kinh nghiệm trong lãnh đạo và quản lý. Nhưng công tác này trước đây từng nơi từng lúc vẫn còn "nhiều biểu hiện giản đơn, thô thiển, thiếu dân chủ". Vẫn phải dè chừng tình trạng có người quản lý cho đến nay vẫn nghiêng về áp dụng tư duy pháp chế, tư duy hành chính. Nhưng cách đặt vấn đề của nhà văn vẫn chưa chặt chẽ, còn phiến diện một chiều. Công tác quản lý không thể chỉ "nắm tư tưởng, nắm đường lối" hoặc thuyết phục bằng lý luận. Vẫn cần phải có những quy định, những chế độ, những "hàng rào" để bảo đảm

(1) Xem : báo *Nhân Dân,* số ra ngày 19 - 3 - 1988.

(2) Báo *Nhân Dân,* số ra ngày 5 - 12 - 1987.

quyền tự do sáng tạo cho đại đa số văn nghệ sĩ. Tình trạng sách đồi truỵ trước năm 1975 ở Sài Gòn gần đây được tung ra bừa bãi ở Thành phố Hồ Chí Minh đã chứng minh rằng, không thể để mặc cho các nhà xuất bản "chịu trách nhiệm trước công chúng", mà phải có công tác quản lý, chỉ đạo chặt chẽ. Cũng như có Hiến pháp rồi lại phải có những bộ luật công đoàn, luật báo chí, luật kinh doanh, luật hình sự và cả những chính sách, quy định cụ thể. Vấn đề là lập "hàng rào" đó vì ai, cấm tác phẩm loại gì. Người chăm sóc vườn hoa sáng tạo không thể không làm cái việc nhổ cỏ dại, trừ sâu bệnh để bảo đảm "chuông của trăm hoa đã lắc cái nhị vàng giữa đài cánh thắm" (Xuân Diệu). Người quản lý phải tôn trọng quyền tự do sáng tạo cho văn nghệ sĩ, không chỉ cấm lưu hành những tác phẩm đồi truỵ, phản động mà còn phải có những quy định, những chế độ khuyến khích nhằm đảo bảm cho những sáng tạo chân chính có điều kiện ra đời và phát triển.

"Tự do sáng tác đi đôi với tự do phê bình. Các nhà nghiên cứu, phê bình cần lắng nghe và coi trọng dư luận của quần chúng rộng rãi"[1]. Nhưng nhà văn hoá nói trên lại chỉ một chiều khuyến khích tự do sáng tác mà hạn chế tự do phê bình và tự do của người quản lý. Ông cho rằng, "có lúc chúng ta để rơi vào tình trạng hình như chúng ta có hai Đảng : Đảng làm và Đảng duyệt !". Mà trong cái "Đảng duyệt" đó phần lớn lại là "người không làm, ít hiểu biết, phán xét, duyệt, phê ?"[2]. Đối với phê bình chuyên nghiệp, ông viết : "Tự do phê bình còn cần giải quyết nhiều vấn đề phức tạp hơn. Cần loại bỏ hẳn khái niệm "tác phẩm có vấn đề" với ý nghĩa là phải kiểm tra, phải xem xét". Ô, tại sao lại thế nhỉ ? Tại sao các nhà quản lý, các nhà phê bình lại không có quyền "xem xét" những "tác phẩm có vấn đề" bị dư luận quần chúng và báo chí lên án như *Phẩm tiết, Quỷ ở với người, Thiên đường mù, Nhìn từ xa Tổ quốc, Những mảnh đời đen trắng*, v.v. Ông nhận xét rằng, "những văn nghệ sĩ đã thực hiện tự do sáng tác một cách tốt đẹp", nhiều tác phẩm "đi vào sự thật, tìm cảm hứng trong sự thật", đi sâu vào thân phận

(1) *Nghị quyết 05 của Bộ Chính trị về văn hoá văn nghệ.*

(2) Xem : *Văn nghệ*, số 43, ngày 24 - 10 - 1987.

con người, "tâm trạng con người". Nhận xét đó hoàn toàn đúng đắn khi ta đọc những tác phẩm của Nguyễn Minh Châu, Ma Văn Kháng, Đỗ Chu, Lê Lựu, Mai Ngữ, Khuất Quang Thuỵ, Nguyễn Trí Huân, Trần Thanh Giao, Trung Trung Đỉnh, Nguyễn Mạnh Tuấn, Nhật Tuấn, Hữu Mai, Hồ Phương, Nam Hà, Dũng Hà, Bùi Hiển, Chu Văn, Nguyễn Kiên,... Nhưng tình hình sáng tác văn học mấy năm qua không phải không có những điều đáng báo động. Chúng ta hãy nghe chính các nhà văn phát biểu :

"Chưa nói đến tình trạng "đổi mới, lấy cũ", không ít cuốn sách giả danh "đổi mới" để tuôn ra những hằn học cá nhân, kể cả chửi bới, vu cáo cách mạng, đòi đập phá những nền tảng xã hội tốt đẹp của truyền thống dân tộc, công khai tuyên truyền cho sức mạnh của "bạo lực", của "luật rừng", sức mạnh vạn năng đồng tiền và châm ngôn sống trắng trợn bỉ ổi "người thật sự là người chỉ từ rốn trở xuống", từ lâu đã bị tất cả những ai đó có lương tri trên thế giới đều không thể chấp nhận"[1].

"Dường như ta đang trở lại thời kỳ văn học Lê Văn Trương... nhưng không được như Lê Văn Trương... Hiện nay nỗi đau đang được bán ngang giá với tình dục. Nhiều người viết có vẻ như đau đời "người ta đang lạm dụng, đang kinh doanh cả nỗi đau để làm nên của rởm" (Nguyễn Quang Thân). "Tôi muốn bàn thêm là, trong viết văn có "chân văn, túc văn, giả văn", ngày nay lại còn "đểu văn" nữa... Các nhà xuất bản và các người đang có chức, có quyền, hãy cảnh giác với lũ người đó, kẻo gây ô nhiễm trong đất nước, trong văn học". Đã có lần nhà văn chủ trương "định hướng rộng" kết án loại ý kiến như trên là "báo động giả", không thừa nhận đổi mới"[2], "chống lại đổi mới". Ông cho rằng, văn nghệ của ta "trong thời gian vừa qua cũng có đôi điều chệch choạc chưa được, chủ yếu là chưa hay thôi". Dường như ông ít lắng nghe những ý kiến trái ngược với mình của các nhà văn, nhà phê bình. Ông chủ trương để cho quần chúng tự đánh giá, tự chọn lấy thức ăn tinh thần của họ. Cố nhiên, chúng ta phải tôn trọng quyền thưởng thức và ý kiến

(1) Xem : *Văn nghệ*, số 43, ngày 30 - 6 - 1990.

(2) Xem : *Văn nghệ*, số ra ngày 7 - 4 - 1990.

phê bình của quần chúng, cũng như quyền tự do sáng tác của văn nghệ sĩ. Nhưng chúng tôi thấy cần nói thêm là phát huy tự do dân chủ nhưng phải có định hướng, có lãnh đạo, chứ không thể buông lỏng khâu quản lý cho ai muốn làm gì thì làm, theo cái quan điểm để cho nhân dân tự sàng lọc, tự chọn lấy thức ăn cho mình. Như vậy là buông lỏng trách nhiệm của nhà phê bình, buông lỏng trách nhhiệm của những người quản lý. Người sáng tác có quyền tự do sáng tác nhưng đồng thời cũng phải bảo đảm tự do cho nhà phê bình và các nhà quản lý, phát hành. Tình trạng buông lỏng khâu quản lý và chỉ đạo đã làm cho thị trường sách báo lộn xộn và nạn video đen lan tràn, dư luận quần chúng đã lên án. Buông lỏng khâu quản lý, cho mở ra tuỳ tiện mà không có định hướng, không phê phán các quan điểm sai lầm, thực chất là chúng ta đã rơi vào cái mà báo chí các nước anh em gọi là "khuynh hướng mỵ dân" trong quản lý và phê bình văn nghệ, là chúng ta đã ứng dụng nguyên xi thuyết chọn lọc tự nhiên của Darwin trong lãnh đạo văn nghệ. Hoạt động của con người trong chế độ xã hội chủ nghĩa có Đảng lãnh đạo là một hoạt động tự giác, có ý thức chứ không phải là những hoạt động tự phát, không có định hướng. Khuyến khích và cổ vũ những sáng tạo, đổi mới trong sáng và lành mạnh, uốn nắn những quan điểm và những khuynh hướng lệch lạc không có nghĩa là hạn chế và cản trở đổi mới mà chính là mở đường cho tự do sáng tác, cho sự nghiệp đổi mới trong văn học đi đúng hướng và ngày càng phát triển mạnh mẽ.

Dư luận đông đảo bạn đọc và các nhà phê bình cũng như nghị quyết của Đảng đã phê phán cái khuynh hướng phủ định thành tựu của quá khứ, của cách mạng, nhưng nhà văn nói trên với cái "định hướng rộng" vẫn không nhận ra sự thật đó. Ông viết : "Không ai phủ nhận thành tựu quá khứ cả. Tôi đã đọc kỹ các bài, không hề có ấn tượng này"[1]. Ông đã quay lưng lại sự thật. Khi người ta gọi nền văn học của ta sau Cách mạng tháng Tám là "văn chương cung đình", "sính rao giảng đạo đức sống sượng", "thuyết giảng thứ đạo đức giả", gọi văn nghệ sĩ là những "anh hề", là "gia nô", nô bộc, "bán mình cho quỷ sứ",... Người ta viết

(1) Xem : *Văn nghệ*, số ra ngày 12 - 11 - 1988.

về cuộc kháng chiến chống Mỹ anh hùng của dân tộc là một thời "hùng vĩ đau thương, hùng vĩ máu xương, mất người chết trừng trừng không chịu nhắm,... Một thời không thể nào phủ nhận, tất cả trôi xuôi – cấm lội ngược dòng. Thần tượng giả xèo xèo phi hành mỡ, ợ lên thum thủm cả tim gan" !.... Giọng điệu như thế mà không phải là phủ nhận thì không biết phải thoá mạ đến thế nào nữa thì nhà văn trên mới coi là phủ nhận ?

Xuất phát từ cách nhìn theo "định hướng rộng" như thế nên nhà văn nói trên mới ca ngợi tác giả *Phẩm tiết* một chiều, không thấy được những sai lầm. Ông cho rằng, tác giả đó là "một hiện tượng văn học mới thật sự", rằng "biểu hiện những tư tưởng triết học của mình, đấu tranh cho cái thiện, cái tốt đẹp". Nhưng cái "tư tưởng triết học" gì mà lại hạ bệ thần tượng Quang Trung và đề cao một chiều Nietzsche, kẻ chủ trương triết lý sức mạnh và những người hùng, một thời được bọn phát xít suy tôn. "Tư tưởng triết học" ấy là gì, duy tâm hay duy vật, cũ hay mới, vay mượn hay sáng tạo mà lại đưa ra một thứ khái quát kỳ lạ về ba điều ngộ nhận của các nhà văn cách mạng ở nước ta : "Sự ngộ nhận đầu tiên với mọi người, không cứ là nhà văn, đấy là sự ngộ nhận mang tính chất xã hội, tức là sự ngộ nhận chính trị". Sự ngộ nhận thứ hai là "sự ngộ nhận giới tính". "Sự ngộ nhận thứ ba, sự ngộ nhận buồn tẻ và tàn nhẫn nhất : sự ngộ nhận về cái chết" (1) !

Xin miễn bình luận về cái "món nộm" triết học "suồng sã" và lạc lõng đó. Nhà văn nói trên lại bênh vực cho cái "tục ở trong văn chương" (*Phẩm tiết, Cún, Không có vua, Câu chuyện ở nông thôn*), vì theo ông đó "cũng là một cách văn chương nói thẳng trúng tên những sự vật, những việc làm hằng ngày ta cứ nói tránh đi mà thôi". Và ông viện dẫn đến cái tục trong ca dao, câu đối, tiếu lâm của văn học dân gian. Ông quên rằng những truyện tiếu lâm, những ca dao chống phong kiến ra đời trong những hoàn cảnh xã hội nhất định. Bọn quý tộc phong kiến sống dâm ô, truỵ lạc nhưng lại lên giọng cao cả, thánh thiện, bọn sư hổ mang đội lốt tôn giáo thì lại kêu gọi các tín đồ phải sống khắc kỷ, diệt dục. Văn học dân gian ném cái dâm, cái tục vào mặt chúng để phơi trần bộ mặt

(1) Xem : *Đất Quảng*, số 62, tháng 3, 4 - 1990.

giả dối của chúng trước dư luận. Còn cái tục của cây bút truyện ngắn nói trên là cái tục tự nhiên chủ nghĩa, trắng trợn phơi trần cái ác, cái dơ bẩn lên trang giấy với một sự thích thú ngầm, ít nhiều mang tính chất bệnh hoạn. Phải công nhận là truyện ngắn của tác giả nói trên, nhất là truyện lịch sử, viết khá hấp dẫn, ngôn ngữ cô đúc, đa thanh, kết cấu và biểu tượng nhiều tầng ý nghĩa, độc thoại, đối thoại sinh động, sắc sảo. Mới đọc tác phẩm của ông, người đọc mơ hồ cảm thấy một điều gì đó rất lớn lao, có vẻ triết lý sâu xa, nhưng đọc kỹ lại thấy đây là một nghệ thuật ám chỉ, một thứ "văn chương tù mù", đầy ẩn ý với những tư tưởng cóp nhặt, chắp vá, thiếu chính xác và mâu thuẫn ; văn của ông có lúc gây ấn tượng khó chịu vì nó cứ ỡm ờ, nửa nạc nửa mỡ, nửa khen nửa chê, nửa thật thà, nửa ma giáo, vừa có vẻ cao đạo lại vừa hết sức trần tục, vừa có vẻ tinh tế thơ mộng lại vừa hết sức tục tĩu, trắng trợn, vừa có vẻ uyên bác lại vừa non nớt, ấu trĩ, nói chuyện huyền thoại, lịch sử xa xưa nhưng toàn giọng ám chỉ những chuyện thời sự bây giờ với một cách nhìn đầy bi quan, hoài nghi, giễu cợt.

Sợ lập luận của mình chưa đủ để bênh vực cho chính mình, nhà văn nói trên còn lưu ý bạn đọc : "Không phải ngẫu nhiên mà nhiều học giả ở nước ngoài chú ý và quan tâm đến,... Đó là một hiện tượng đáng tự hào". Sự đánh giá của báo chí bên ngoài cũng có ba bảy đường, không thể so sánh việc nước ngoài đánh giá Đặng Thái Sơn với việc một số tờ báo đề cao một chiều một vài cây bút "đổi mới" cực đoan khác.

Đáng tiếc là, ở trong nước, tờ *Tạp chí Văn học*, đã có lúc gần như đề cao một chiều cây bút "cực đoan" nói trên. Và người phụ trách tạp chí còn đăng thêm bài của một tiến sĩ nước ngoài. Ông tiến sĩ này đã ngang nhiên phê phán những người dám chê bai cây bút đó, và đề cao coi đó là "một tác giả Việt Nam có tài năng ngang tầm với những nhà văn xuất sắc quốc tế". Nhưng ông tiến sĩ khen cây bút đó cái gì vậy ? Trước hết, ta hãy nghe một người bênh vực cây bút đó nói trắng ra cái ngụ ý trong *Phẩm tiết* : "1. Muốn gửi một thông điệp rằng bất kỳ kẻ cầm quyền nào, dù chính (Quang Trung) hay tà (Gia Long) đều không thể chung hợp với cái Đẹp - với văn nghệ (Vinh Hoa).

2. Mượn xưa để nói nay. Quang Trung đã qua 200 năm lịch sử, được đánh giá là hoàn hảo mà thực tế vẫn có những vết đen, huống hồ những thần tượng đất mới nặn ra trong nửa thế kỷ nay,...

Nếu tác giả *Phẩm tiết*, có gửi thông điệp như vậy thì có sao đâu ? Một tác phẩm văn học phải để cho nó có một đời sống văn học"[(1)].

Ông tiến sĩ đã không nhầm khi biểu dương ở tác giả này "tính chất lớn khác hướng của một sự suy nghĩ đa diện, phong phú về mối quan hệ giữa chính trị và nghệ thuật, giữa cái đẹp và quyền lực lớn trong bất cứ xã hội nào"[(2)]. Điều thứ hai ông biểu dương tác giả này đã miêu tả "nhiều cảnh chôn cất", nhiều "lăng" và "mộ" của những "hy vọng thuộc về quá khứ". Tức là tác giả, có "công" hạ bệ nhiều thần tượng, xoá bỏ nhiều niềm tin của quá khứ. Ở *Đoạn kết I* của *Vàng lửa* có câu : "Chúng ta sống vô nghĩa, nghèo khó và đau khổ trong những lý thuyết chắp vá đầy nguỵ biện. Đến bao giờ, hỏi đến bao giờ, trên mặt đất này xuất hiện tiến bộ ?". Ông tiến sĩ bình luận câu đó như sau : "Nghĩa là, bây giờ có rất ít trí thức phương Tây hoặc phương Đông vẫn còn tin cậy vào những ý kiến "tiến bộ" đã xuất hiện giữa thế kỷ trước và hướng dẫn hy vọng lớn của nhân loại về 100 năm sau đó". Phải chăng tiến sĩ hy vọng về một sự phá sản hoàn toàn của chủ nghĩa Marx – Lênin và những tư tưởng tiến bộ của nhân loại ?

Công cuộc đổi mới đòi hỏi phải có một chân trời rộng rãi, thoáng đãng cho quyền tự do sáng tác của văn nghệ sĩ, bảo đảm sự đối thoại tranh luận giữa nhiều ý kiến khác nhau của giới lý luận phê bình, nhưng cũng cần nhận rõ là bản chất quyền tự do sáng tạo đó nằm trong sự nghiệp cách mạng do Đảng lãnh đạo và được quy định bởi trách nhiệm và nghĩa vụ công dân của mỗi người đối với Tổ quốc và chủ nghĩa xã hội.

(Đã đăng *Nhân Dân chủ nhật*,
ngày 16 - 9 - 1990)

(1) *Cánh én*, số Xuân Kỷ Tỵ, 1989.

(2) *Tạp chí Văn học*, số 4 - 1989.

ĐỔI MỚI TƯ DUY TRONG CÔNG TÁC LÝ LUẬN PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Nghị quyết Hội nghị lần thứ tư của Ban chấp hành Trung ương Đảng *Về một số nhiệm vụ văn hoá, văn nghệ những năm trước mắt* đã làm rõ nhiều vấn đề đang tranh luận, xác định phương hướng của một nền văn nghệ đổi mới vì độc lập dân tộc và chủ nghĩa xã hội. Nghị quyết khẳng định những thành tựu của nền văn học đổi mới, phong phú hơn về nội dung và về đề tài, đa dạng hơn về hình thức và phong cách thể hiện. Vai trò của chủ thể nhà văn cũng năng động sáng tạo hơn trong một số tác phẩm có giá trị được quần chúng hoan nghênh. Nhưng đồng thời Nghị quyết cũng vạch ra những biểu hiện tiêu cực đáng lo ngại trong sáng tác và lý luận phê bình văn học.

Vừa qua, chúng ta tạo được một không khí tranh luận công khai, dân chủ, thẳng thắn trên nhiều vấn đề của văn học. Những cuộc tranh luận đó cho thấy rõ hơn những đặc trưng của văn học, mối quan hệ giữa văn học và chính trị, văn học và đời sống, đồng thời phê phán thẳng thắn những quan niệm xơ cứng, giáo điều, bảo thủ không còn phù hợp với văn học thời kỳ đổi mới. Việc giới thiệu tinh hoa văn học thế giới cũng có những thành tựu đáng khích lệ. Điều đáng nói là nền văn học trong ba mươi năm chiến tranh tuy có những hạn chế mà hôm nay chúng ta cần phải vượt qua, nhưng nó đã phản ánh được cái hiện thực cơ bản nhất, kỳ vĩ nhất, đó là chủ nghĩa yêu nước anh hùng của nhân dân ta, đã cổ vũ hàng triệu người cầm súng chiến đấu cho độc lập, tự do. Nó cũng khắc hoạ được chân dung đẹp đẽ của những con người mới Việt Nam, khẳng định những giá trị tinh thần mới cho nhiều thế hệ mai sau. Cần phải khẳng định mạnh mẽ điều đó trong các công trình nghiên cứu văn học sử, trong các tuyển tập thơ văn, các sách giáo khoa, không chỉ vì những tác phẩm đó là nhân chứng sinh động và hấp dẫn của một thời kỳ lịch sử oai hùng của dân tộc, mà còn vì nó có tác dụng giáo dục vô cùng

to lớn đối với thế hệ trẻ hôm nay. Những ý kiến "phủ định" cực đoan bắt nguồn từ một nguyên nhân về nhận thức, do quan niệm văn học đổi mới như một cái gì hoàn toàn đoạn tuyệt với quá khứ, với văn học cách mạng và kháng chiến ; rằng đây là một thời kỳ mới với những quy định mới của đời thường sau chiến tranh, nó thẩm định lại "tất cả các giá trị", "các giá trị cao bị đảo lộn, đang sắp xếp lại, hình thành lại". Xuất hiện cách gọi nền văn học đổi mới là "văn học đích thực", "văn học sám hối", "văn học bước qua lời nguyền", "văn học thức tỉnh dân tộc thoát khỏi đám sương mù huyễn hoặc của quá khứ", và sở dĩ phải "ai điếu", phải "sám hối" vì đường lối văn nghệ của Đảng ta sai "ở một số vấn đề quan trọng cơ bản và sai ở ngay trong hệ chính thống !". Đường lối này tự bộc lộ ngày càng rõ khi có sự tác động tiêu cực của kinh tế thị trường, khi chủ nghĩa xã hội ở Liên Xô và Đông Âu sụp đổ.

Chúng ta đều biết trong lịch sử không có cuộc đổi mới nào bắt nguồn từ con số không. Đổi mới là phủ định nhưng cũng là kế thừa và phát triển. Nền văn nghệ đổi mới của ta vẫn là một nền văn nghệ vì độc lập dân tộc và chủ nghĩa xã hội. Kim chỉ nam trong việc xây dựng và phát triển nền văn hoá dân tộc Việt Nam là chủ nghĩa Marx - Lênin và tư tưởng Hồ Chí Minh. Đây là định hướng rất quan trọng của nền văn học đổi mới. Có người nói, trước đây có lúc ta lẫn lộn tác phẩm hay và dở, bây giờ thì lại rất khó đánh giá tác phẩm nào là đúng hay sai. Nhiều cuộc phê bình tác phẩm hoặc tranh luận văn học kéo dài, đôi khi có những lời lẽ quy chụp nhau gay gắt, căng thẳng, có một nguyên nhân rất quan trọng là chúng ta chưa thật sự thống nhất với nhau về định hướng nói trên. Cũng có một nguyên nhân khác nữa là chúng ta hiểu khác nhau về chức năng và nhiệm vụ của văn nghệ trong tình hình hiện nay. Nghị quyết còn nêu rõ : "Nhiệm vụ trung tâm của văn hoá, văn nghệ nước ta là góp phần xây dựng con người Việt Nam về trí tuệ, đạo đức, tâm hồn, tình cảm, đời sống, có nhân cách tốt đẹp, có bản lĩnh vững vàng ngang tầm sự nghiệp đổi mới vì dân giàu, nước mạnh, xã hội văn minh". Muốn làm được nhiệm vụ cao cả là xây dựng chiến lược con người mới cho hôm nay và mai sau, các nhà văn nghệ phải thể hiện tính chiến đấu của những chiến sĩ trên mặt trận văn hoá, trước hết trong việc khẳng định mạnh mẽ những nhân tố mới, những giá trị cao đẹp trong xã hội ta ; mặt khác kiên quyết phê phán những hiện tượng tiêu cực và tất cả những gì

cản trở quá trình phát triển đi lên của đất nước. Phê phán cái sai, lên án cái ác, cái xấu là để hướng tới cái đúng, cái thiện, cái đẹp.

Gần đây, người ta nhắc nhiều đến Gôgôn, Đốtxtôiépxki, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Nam Cao để nhấn mạnh cái nhiệm vụ của văn học là phải chống lại cái ác, phơi trần cái hiện thực xấu xa để nhằm thức tỉnh con người. Vấn đề không phải là ở chỗ được viết về cái tiêu cực và cái ác, mà cái chính là làm sao chúng ta có thể tiến công cái ác và bóng tối khi tâm hồn chúng ta không thắp sáng niềm tin, không mang nỗi đau và trách nhiệm của người nghệ sĩ trước công chúng, dân tộc và thời đại. Một nền văn học giết chết niềm tin của con người là một tội ác.

Muốn tìm những phương hướng đổi mới tư duy trong lý luận, phê bình, nghiên cứu văn học hiện nay, cần phê phán những nhược điểm còn rơi rớt trong cách tư duy cũ của chúng ta ; những hạn chế do bối cảnh lịch sử, do đời sống xã hội và sự tác động qua lại của các hệ tư tưởng quy định.

Nhìn chung, chúng ta còn yếu về lý luận, lý luận để tổng kết và rút ra quy luật của những chặng đường văn học quá khứ, lý luận để soi sáng thực tiễn văn học sôi động hôm nay. Một số công trình nghiên cứu của chúng ta rất công phu, phong phú về mặt tư liệu nhưng kiến thức thường bị dàn trải theo lối miêu tả, chưa dựng lên thành những hệ thống lý luận. Lối phê bình cảm tính, ấn tượng, chủ nghĩa kinh nghiệm không phải không tồn tại trong một số tác phẩm của chúng ta. Tình trạng này bắt nguồn từ nhiều nguyên nhân, nhưng có một điều rõ ràng là trong quá khứ lịch sử, cha ông ta có nhiều ý kiến hay về văn học nhưng chưa ai xây dựng được *một hệ thống lý luận* hoàn chỉnh cả về triết học, cả về văn học.

Trong mấy chục năm qua, hệ tư tưởng chính thống của chúng ta là hệ tư tưởng Marx - Lênin và chúng ta cũng đã xây dựng được một nền lý luận, phê bình, nghiên cứu theo quan điểm mác xít. Tuy nhiên, từ trong quá khứ cũng như hiện tại, các hệ tư tưởng khác nhau thuộc các giai cấp khác nhau không phải không tác động đến nếp tư duy của chúng ta.

Tạp văn của Lỗ Tấn cũng như tiểu phẩm văn học của Ngô Tất Tố đã phê phán lối tư duy phong kiến. Rơi rớt của lối tư duy theo kiểu

phong kiến là lấy quyền uy để áp đặt ý kiến của mình lên ý kiến những người khác ; là lối tư duy thụ động, giáo điều, sách vở, cứng nhắc, là lối tư duy bảo thủ lấy những tiêu chuẩn của quá khứ áp đặt lên hiện tại nói và viết theo kinh sách của cổ nhân, không hề sáng tạo, không dám phê phán. Những rơi rớt của lối tư duy này tuy không phổ biến nhưng không phải là không tồn tại trong một số tác phẩm văn học của chúng ta.

Chúng ta phải tiếp tục quét sạch những tàn dư của các khuynh hướng phê bình, các khuynh hướng triết học tư sản lỗi thời đã có một thời ảnh hưởng đến nền văn học của chúng ta. Đó là quan niệm "nghệ thuật vị nghệ thuật" với phương pháp phê bình ấn tượng chủ quan, là mọi thứ xã hội dung tục, mọi thứ duy vật máy móc, mọi thứ quyết định luận của chủ nghĩa thực chứng trong phê bình văn học ; là sự sùng bái một chiều phân tâm học bệnh lý của Freud trong việc đánh giá Hồ Xuân Hương và Vũ Trọng Phụng,... Sau này, ở Sài Gòn trước năm 1975, ngoài phân tâm học bệnh lý của Freud, người ta còn giới thiệu nhiều phương pháp phân tâm hiện đại, trong đó có phương pháp phân tâm hiện sinh của Jean Paul Sartre. Đó là chưa kể đến phương pháp phê bình cấu trúc luận (Roland Barthes, Lucien Goldman) dựa trên cơ sở triết học của chủ nghĩa tân thực chứng, tức là chủ nghĩa thực chứng của các dấu hiệu[1].

Những rơi rớt của lối suy nghĩ của những người sản xuất nhỏ (nông dân và tiểu tư sản) cũng dễ dẫn chúng ta đến lối tư duy cục bộ, kiểu ao chuôm xã xóm, tư duy phiến diện một chiều, kinh nghiệm chủ nghĩa, không thấy tổng thể, toàn cục, không dựng được thành hệ thống lý luận. Lối suy nghĩ của những giai cấp trung gian thường bấp bênh, dao động, từ cực này nhảy sang cực kia, từ hữu sang tả, từ thắt chặt đến buông lỏng, từ khẳng định một chiều đến phủ định sạch trơn. Chỗ đứng của các giai cấp trung gian dễ dẫn chúng ta đến một quan niệm dân chủ chung chung, một quan niệm dân chủ tách khỏi hoàn cảnh lịch sử, một thái độ khách quan chung chung, mơ hồ về đấu tranh giai cấp và đấu tranh chính trị.

---

(1) Phương pháp cấu trúc và phân tâm học có những đóng góp nhất định cho phê bình văn học. Chúng tôi chỉ phê phán phương pháp phê bình cấu trúc luận và thái độ ca ngợi một chiều cái ẩn ức sinh lý trong phân tâm học Freud.

Phương hướng đổi mới tư duy đã được xác định rõ trong Báo cáo chính trị của Ban chấp hành Trung ương Đảng tại Đại hội lần thứ VI : "Muốn đổi mới tư duy, Đảng ta phải nắm vững bản chất cách mạng và khoa học của chủ nghĩa Marx - Lênin, kế thừa di sản quý báu về tư tưởng và lý luận cách mạng của Chủ tịch Hồ Chí Minh và các đồng chí lãnh đạo khác của Đảng, tiếp thu những thành tựu lý luận, những kinh nghiệm mới phong phú của các đảng anh em, những kiến thức khoa học của thời đại. Phải đẩy mạnh công tác nghiên cứu lý luận, tổng kết có hệ thống sự nghiệp xây dựng chủ nghĩa xã hội và bảo vệ Tổ quốc, rút ra những kết luận đúng đắn, khắc phục những quan niệm sai lầm hoặc lỗi thời".

Dưới ánh sáng Nghị quyết Đại hội Đảng lần thứ VI, việc đổi mới tư duy trong lý luận, phê bình, nghiên cứu văn học, theo chúng tôi, có nhiều việc phải tập trung cùng nhau làm.

Trước hết, phải triệt để phát huy sức mạnh của sự trừu tượng khoa học, sự *tổng kết lý luận* trên cơ sở những thành tựu và những kinh nghiệm của bốn mươi năm văn học cách mạng ; đúc kết những quan điểm văn học, văn nghệ của Trung ương, của Chủ tịch Hồ Chí Minh và các đồng chí lãnh đạo khác của Đảng thành *hệ thống lý luận* của nền văn học cách mạng ; đúc kết những vấn đề lý luận của văn học trong chặng đường đầu tiên đi lên chủ nghĩa xã hội (sau ba mươi năm chiến tranh) ; đúc kết những đặc trưng của các thể loại văn học hiện đại ở Việt Nam (đặc biệt là vấn đề dân tộc, hiện đại).

Thứ hai, phải đổi mới kiến thức, đổi mới cách suy nghĩ và phương pháp luận trong phê bình, nghiên cứu văn học. Muốn thế, phải tăng cường thông tin khoa học, tiếp thu những kiến thức khoa học, kỹ thuật của thời đại, tiếp thu những thành tựu của các ngành khoa học khác như tâm lý học, xã hội học, di truyền học, phân tâm học, điều khiển học, tất nhiên là tiếp thu có phê phán, có sáng tạo, nhằm bổ sung kiến thức mới, gạt bỏ những nhận thức cũ kỹ, lỗi thời. Chúng ta cũng sẵn sàng tiếp thu những thành tựu mới nhất của những phương pháp luận tiến bộ trong thời đại ngày nay, cùng với việc mài sắc hơn nữa phương pháp phê bình và nghiên cứu theo quan điểm mác xít, cần mở những cuộc hội thảo

về phương pháp luận, thông tin về phương pháp luận. Chúng ta cùng đề nghị những cơ quan có trách nhiệm giúp đỡ các nhà phê bình tăng cường trao đổi quốc tế, tham dự các cuộc hội nghị lý luận phê bình ở các nước xã hội chủ nghĩa và cả các nước phương Tây.

Thứ ba, phải mở rộng thường xuyên các cuộc đối thoại, tranh luận dân chủ và bình đẳng trong đội ngũ lý luận phê bình, giữa các nhà lý luận phê bình với các nhà sáng tác và quần chúng yêu thích văn nghệ. Mở rộng tranh luận dân chủ, chúng ta sẽ kết hợp được tinh thần độc lập suy nghĩ, tự do tư tưởng của cá nhân với trí tuệ của tập thể. Đối với những tác phẩm có nhiều ý kiến khác nhau nên mở các cuộc hội thảo, có mời tác giả tham gia, bảo đảm cho những người bị phê bình có quyền trả lời trở lại trong các cuộc hội thảo và trên báo chí công khai. Mục tiêu của chúng ta là giúp đỡ, bồi dưỡng nhằm giải phóng các năng lực sáng tạo, tôn trọng phong cách cá nhân, tài năng cá nhân.

Đổi mới tư duy là nhiệm vụ cấp thiết trước mắt, nhưng đồng thời cũng là một công việc lâu dài, phải tiến hành một cách khoa học, nghiêm túc. Tránh thái độ bảo thủ, trì trệ nhưng cũng tránh thái độ nôn nóng hoặc phủ nhận, chửi bới quá khứ. Cần có quan điểm lịch sử khi nhìn lại các chặng đường đã đi qua, nhưng cũng cần thấy rằng có những cái hôm qua đúng thì hôm nay đã trở thành lỗi thời, lạc hậu. Hoặc có những điều trong chiến tranh chưa được nói, nay không còn là điều cấm kỵ. Đó là những chuyện bình thường trong quá khứ đi lên của lịch sử và nhận thức của con người. Trên tinh thần tôn trọng sự thật, nhìn thẳng vào sự thật khách quan, toàn diện, chúng ta phải *vừa phê bình, vừa tự phê bình*. Trong cái sai lầm ngày hôm qua có những hạn chế của lịch sử và những sai lầm mà cá nhân chúng ta phải chịu trách nhiệm. Chúng ta nhìn lại quá khứ với trách nhiệm của một người đứng trong đội ngũ, mang theo cả cái mạnh và cái yếu của đội ngũ, cho nên phê bình cũng đồng thời là tự phê bình.

Trong quá trình đổi mới tư duy, tất nhiên không chỉ có *phê phán* mà chủ yếu là phải *suy nghĩ, khám phá, sáng tạo*, cá nhân và tập thể cùng đổi mới sáng tạo.

Đổi mới và quy luật

Sự phát triển và đổi mới của nền văn học nước ta phụ thuộc vào nhiều yếu tố : sự vận động của thực tiễn xã hội và lịch sử, đặc biệt là sự hình thành và phát triển đời sống tinh thần, nhu cầu thẩm mỹ của con người Việt Nam, những quy luật vận động nội tại của bản thân nền văn học và những ảnh hưởng qua lại của các hình thái ý thức trong kiến trúc thượng tầng (chính trị, triết học, nghệ thuật,...), những tác động của xu thế thời đại và các nền văn học, nghệ thuật trên thế giới.

Quá trình đổi mới diễn ra sôi động trước hết trong lĩnh vực văn xuôi. Điều đó cũng dễ hiểu, vì các thể loại văn xuôi là hiện thân của sự uyển chuyển, xét về bản chất dường như không có tính quy phạm. Đó là những thể loại được xây dựng trong khu vực tiếp xúc trực tiếp với hiện thực đang vận động và phát triển. Trước đây, những tác phẩm viết về đề tài chiến tranh thường tập trung khai thác con người công dân và chủ nghĩa yêu nước anh hùng thì giờ đây nhiều nhà văn quân đội đã phản ánh hiện thực chiến tranh một cách toàn diện hơn, có tầm khái quát cao hơn, đặc biệt đã xử lý đề tài quen thuộc này dưới góc độ mới của những vấn đề xã hội và đạo đức nhân cách.

Ta có thể thấy rõ điều đó qua các tác phẩm của Hồ Phương, Hữu Mai, Lê Lựu, Nguyễn Trọng Oánh, Dũng Hà, Xuân Thiều, Mai Ngữ, Khuất Quang Thuỵ, Nam Hà, Đỗ Chu, Bùi Bình Thi, Thái Bá Lợi, Nguyễn Trí Huân, Hồ Anh Thái.

Phạm vi các đề tài văn xuôi được mở rộng, gần như không còn những mảnh đất cấm kỵ. Nổi lên hàng đầu là những bút ký, truyện ngắn, phóng sự phê phán cơ chế quan liêu bao cấp và những biểu hiện tiêu cực trong cuộc sống hằng ngày đang vi phạm dân chủ và công bằng xã hội, đang xói mòn đạo đức và nhân cách con người. Cuộc đấu tranh gay gắt giữa hai con đường đang đẩy tới sự phân cực giữa đạo đức và phi đạo đức, nhân cách và phi nhân cách, thiện và ác, ánh sáng và bóng tối, trung thực ngay thẳng và uốn éo cơ hội, trí tuệ sáng suốt và bản năng mù quáng. Có thể nói, ở cái thời điểm lịch sử của chặng đường quá độ đang diễn ra một cuộc đối chứng, một sự thử thách trong bản lĩnh và

nhân cách của mỗi một con người. Mặt khác, hàng loạt vấn đề xã hội tồn tại từ trong bề sâu của lịch sử đã được xới lên và đặt lại dưới một cách nhìn mới : về vấn đề phụ nữ, về hôn nhân và gia đình, về tôn giáo và chủ nghĩa xã hội, về hạnh phúc cá nhân, số phận cá nhân, mối quan hệ giữa cá nhân và cộng đồng, những điểm kế thừa, tiếp nối và những điểm bất đồng, ngăn cách giữa các thế hệ, giữa con người Việt Nam truyền thống và con người mới hiện đại,... Đi sâu vào những lĩnh vực nói trên là các tác phẩm của Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Khải, Chu Văn, Nguyễn Thị Ngọc Tú, Nguyễn Quang Sáng, Ma Văn Kháng, Nguyễn Kiên, Huy Phương, Nguyễn Mạnh Tuấn, Nhật Tuấn, Nguyễn Khắc Phê, Nguyễn Quang Thân, Tô Ngọc Hiến, Vũ Huy Anh, Lê Minh Khuê, Đoàn Lê, Ngô Ngọc Bội.

Văn học nước ta trong những năm gần đây có khuynh hướng củng cố thêm cái nền hiện thực cả bề rộng lẫn bề sâu, lật xới lên nhiều vấn đề xã hội, của sự hình thành đạo đức và nhân cách xã hội chủ nghĩa. Chúng tôi cho đó là những khuynh hướng đổi mới hợp quy luật. Vì sao ?

Những cuộc kháng chiến chống xâm lược, những cuộc khởi nghĩa nông dân, những phong trào cách mạng ở nước ta từ năm 1975, chủ yếu là phong trào cách mạng dân tộc. Có một số cải cách xã hội nhưng chưa toàn diện, chưa triệt để, đôi khi chỉ diễn ra trên bề mặt của cuộc sống. Bây giờ, gần như là lần đầu tiên, cuộc cách mạng xã hội chủ nghĩa trong cả nước xới lên các vấn đề xã hội, có trách nhiệm giải quyết hàng loạt vấn đề xã hội tồn đọng qua nhiều thời kỳ lịch sử của dân tộc. Nền văn học đổi mới của chúng ta lãnh trách nhiệm tham gia tích cực cuộc cách mạng xã hội đó. Một đặc điểm của nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa Việt Nam là hình thành và phát triển trong chiến tranh, ba mươi năm qua, nền văn học ấy đã để lại cho chúng ta những tác phẩm rất đáng tự hào, những tác phẩm làm xúc động tâm hồn của hàng triệu người đang chiến đấu và tạo nên những giá trị tinh thần bền vững cho các thế hệ mai sau. Tuy nhiên, nền văn học tiên phong chống đế quốc đó có những hạn chế do điều kiện chiến tranh. Chúng ta chưa phản ánh được cái hiện thực toàn diện, phức tạp và khốc liệt của chiến tranh, chưa có điều kiện đi sâu vào những mâu thuẫn nội bộ nhân dân, vào những

vấn đề xã hội trong cuộc sống bình thường hằng ngày của con người. Những hạn chế này rõ ràng là đang được khắc phục một cách có ý thức trong nền văn học sau năm 1975, nhất là từ đầu những năm tám mươi trở lại đây.

Trong các thế kỷ trước, chúng ta chỉ có văn xuôi chữ Hán hoặc truyện thơ Nôm. Nền văn xuôi quốc ngữ của chúng ta mới thật sự hình thành từ năm 1925. Phải khiêm tốn mà nhận rằng trước khi có văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa thì cái nền văn xuôi hiện thực chủ nghĩa của chúng ta còn nghèo. Văn học còn bỏ trống nhiều thời kỳ lịch sử, lướt qua nhiều vấn đề xã hội, ngay tính cách của con người Việt Nam với những mặt mạnh, mặt yếu cũng chưa định hình thật rõ nét trong văn xuôi. Văn học trong thời kỳ đổi mới của chúng ta có nhiệm vụ phải củng cố cái nền hiện thực của văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa.

Củng cố thêm cái nền hiện thực, đào sâu hơn vào những vấn đề xã hội không có nghĩa là văn học chỉ viết về những chuyện tiêu cực, về "mặt trái của tấm huân chương", về những mất mát hy sinh, về cái ngẫu nhiên và phi lô gích của cuộc sống, về nỗi đau riêng của từng cá nhân, về những bi kịch của số phận con người. Trong bài *Cái tâm và cái tài của người viết* (báo *Quân đội nhân dân*, ngày 27 - 8 - 1988), nhà văn Mai Ngữ đã khái quát được cái tâm lý tiêu cực của một số cây bút và một bộ phận công chúng trong xã hội ta hiện nay. Đó là cái tâm lý hoài nghi chối bỏ tất cả các giá trị, phá phách, hạ bệ các thần tượng, đề cao con người cô đơn, trần trụi, bản năng, hạ thấp con người lý tưởng. Người cầm bút ở đây đã hoang mang bối rối trước tình trạng suy thoái trong xã hội, không chế ngự và làm chủ được nó, gây cho người đọc một tâm trạng khiếp nhược, buông xuôi và tuyệt vọng. Khó có thể chấp nhận những hiện tượng cực đoan trong văn học nói trên là tiêu biểu cho khuynh hướng đổi mới chân chính và tích cực, xét về nhiều phương diện, chúng đi trái với quy luật của sự phát triển xã hội và đời sống tinh thần của con người Việt Nam. Lịch sử dân tộc ta là lịch sử của một đất nước trường kỳ chống ngoại xâm. Xã hội Việt Nam lại nhảy qua những bước gián cách lịch sử. Những đặc điểm đó làm nổi lên vai trò của cộng đồng và những quan hệ cộng đồng, sự gắn bó của cá nhân với cộng đồng

bộ lạc, cộng đồng làng xóm và lớn hơn là cộng đồng Tổ quốc. Trong sự hình thành và phát triển đời sống tinh thần cũng như trong thị hiếu thẩm mỹ của con người Việt Nam, ta thấy có truyền thống coi trọng những quan hệ cộng đồng, những lý tưởng đẹp đẽ, những giá trị nhân văn cao quý. Nền văn học đổi mới phải vừa giàu tính hiện thực, vừa giàu tính lý tưởng. Tô hồng hiện thực, gây cho người ta một ảo tưởng lãng mạn và ngây thơ thì dù có thiện chí vẫn là một sự giả dối. Nhưng nếu giết chết niềm tin ở con người, khiến cho con người sống vật vờ, buông thả, không có một điểm tựa tinh thần nào cả, thì đó là một tội ác.

Trong xã hội Việt Nam trước đây cũng như trong ba mươi năm chiến tranh chống xâm lược, chúng ta chưa có điều kiện giải quyết thật tốt mối quan hệ hài hoà giữa cộng đồng và cá nhân. Văn học sau năm 1975 quan tâm hơn đến số phận cá nhân, hạnh phúc cá nhân, sự hoàn thiện nhân cách xã hội chủ nghĩa. Các nhà văn không chỉ miêu tả con người công dân mà còn chú ý đến con người xã hội, con người tự nhiên. Đó là một biểu hiện của sự đổi mới. Nhưng trong một số tác phẩm đã có hiện tượng con người tự nhiên, con người bản năng lấn át con người xã hội. Lại có vài cây bút lý luận phê bình cho rằng, chỉ có con người tự nhiên, con người bị ẩn ức, con người với "những nhu cầu nhân tính phổ biến", "với những ham mê dục vọng thường tình" mới là "con người thật". Con người đích thực đó chỉ hiện ra trong tiểu thuyết khi đã trút bỏ bộ cánh xã hội (anh hùng một mặt nào đó cũng là một bộ cánh xã hội)"[1]. Cái lý luận này xem ra không đứng vững được. Con người với những chức năng xã hội, con người mang quân phục lịch sử để "điều hành" (Biêlinxki) và phần nào đó, con người anh hùng là những hình nộm hay sao ? Tuyệt đối hoá con người tự nhiên, con người bệnh lý của phân tâm học Freud tức là hạ thấp con người xã hội, con người đang chiến đấu cho một lý tưởng. Marx có quan tâm đến con người tự nhiên, con người sinh vật học, nhưng luôn luôn nhấn mạnh đến bản chất xã hội của con người. Con người là một tổng hoà những quan hệ xã hội. Một số truyện ngắn gần đây rơi vào tình trạng bế tắc, tuyệt vọng vì đã đặt vấn đề

(1) *Sông Hương*, số 35, Xuân Kỷ Tỵ, 1989, tr. 76.

số phận cá nhân, bi kịch cá nhân, giải phóng cá nhân tách khỏi những cộng đồng xã hội. Ở nước ta, "thương nước, thương nhà, thương người, thương mình" là một cấu trúc hoàn chỉnh. Vì thế, tư tưởng nhân ái và tư tưởng yêu nước luôn luôn gắn bó với nhau trong cỗ xe song mã của lịch sử tư tưởng Việt Nam.

Quá trình đổi mới cũng diễn ra sôi động trong lĩnh vực lý luận phê bình. Điều đó là tự nhiên vì lý luận phê bình xưa nay vẫn là một mặt trận giao phong của những tư tưởng và quan điểm khác nhau. Những cuộc tranh luận công khai, dân chủ tạo ra một khí sắc mới cho công tác lý luận phê bình, giúp người đọc hiểu một cách sâu sắc và nhuần nhị hơn nhiều vấn đề như mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị, giữa văn nghệ và hiện thực cuộc sống. Những quan điểm bảo thủ hoặc cơ hội, cứng nhắc, giáo điều, hoặc xã hội học dung tục đã bị tiến công quyết liệt nhằm làm sáng tỏ hơn những đặc trưng thẩm mỹ của văn học nghệ thuật và sự phát triển mới của lý luận hiện thực xã hội chủ nghĩa. Trong phong trào đổi mới, một số cây bút lý luận phê bình, nhất là những cây bút trẻ, đã tỏ ra năng động, xông xáo, có bản lĩnh, dám nhìn thẳng vào sự thật, dám độc lập suy nghĩ và phát hiện.

Về mối quan hệ giữa văn học và hiện thực, nhiều bài phê phán khá kịch liệt cái quan niệm dung tục muốn đồng nhất văn học với cuộc sống, chủ trương sao chép cuộc sống, tiến công vào hư cấu và sáng tạo nghệ thuật, hạ thấp vai trò của chủ thể nhà văn trong quá trình chiếm lĩnh hiện thực, đồng hoá nó về mặt thẩm mỹ.

Tuy nhiên, nếu như trong sáng tác đã xuất hiện những khuynh hướng đổi mới cực đoan thì trong lý luận phê bình cũng có những biểu hiện tương tự. Trước đây, có khuynh hướng tuyệt đối hoá vai trò của khách thể, của hiện thực đời sống thì giờ đây lại có khuynh hướng đề cao một chiều vai trò của chủ thể sáng tạo. Người thì viết : "Cái mà văn học cố gắng phản ánh chính là sự sáng tạo ra đời sống chứ không phải chính đời sống như ta đã hiểu nhầm". Người thì nhận xét : "Phản ánh hiện thực là thuộc tính chứ không phải nhiệm vụ của văn học", "văn học trước hết không phải là phản ánh hiện thực mà chính là sự nghiền ngẫm về hiện thực", "là hành động tự nhận thức của nhà văn". Có người lại nói :

"Văn học không phản ánh mà là tự vấn, có những câu hỏi vĩnh cửu phải giải đáp như thiện và ác, sống và chết"... Và những ý kiến cứ càng ngày càng bị đẩy xa hơn đến mức gần như có khuynh hướng đặt ngược lại những vấn đề cơ bản của phản ánh luận mác xít : "Lênin không nhằm kêu gọi văn học phản ánh hiện thực, đòi hỏi tác phẩm phải trở thành "tấm gương" của cách mạng"[1]. Những ý kiến nói trên đã không giải quyết thật tốt về mặt triết học mối quan hệ biện chứng giữa khách thể và chủ thể trong phản ánh luận. Chúng ta chủ trương nghệ thuật hiện thực phản ánh một cách trung thực, sinh động hiện thực khách quan. Đây không phải là sự phản ánh thụ động, chết cứng, phản ánh theo kiểu "chụp ảnh", sao chép, mà là phản ánh một cách tích cực, chủ động, thông qua vai trò của chủ thể sáng tạo, thông qua sự bình giá, khái quát, sự suy lý, chiêm nghiệm về cuộc đời nhà văn. Dấu ấn của cái Tôi, của chủ thể sáng tạo ngày càng đậm nét hơn (thông qua giọng điệu nhà văn, tính luận đề của tác phẩm, ngôn ngữ của nhân vật – người kể chuyện ở ngôi thứ nhất) trong tiểu thuyết, truyện ngắn và kịch nói của Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Đình Thi, Nguyễn Khải, Bùi Hiển, Nguyễn Kiên,... đó là những dấu hiệu tốt đẹp của nền văn học đổi mới. Nhưng không vì thế mà bỗng dưng ta lại đối lập một cách siêu hình giữa "nhiệm vụ mô tả hiện thực của văn học" với "chất triết học, chiều sâu của sự khái quát", "cách lý giải hiện thực độc đáo" của nhà văn : *Một là*, vì trong "phản ánh luận" của Lênin có sự thống nhất biện chứng giữa khách thể và chủ thể. *Hai là*, ở những tài năng lớn bao giờ cũng có sự kết hợp giữa những bức tranh hiện thực sinh động, những điển hình được cá thể hoá cao độ (A.Q, Don Quichote) với chiều sâu của những vấn đề triết học, nhân sinh mà nhà văn đặt ra trong tác phẩm ("phép thắng lợi tinh thần", "chủ nghĩa Đôn Don Quichote"). *Ba là*, như trên đã nói, trong nền văn học nước ta, chưa có cơ sở để nhấn mạnh một chiều sự suy lý triết học mà xem nhẹ nhiệm vụ tái hiện cuộc sống và xây dựng những điển hình sinh động, độc đáo.

Lối lập luận đề cao một chiều vai trò của chủ thể nhà văn (sự sáng tạo ra đời sống) và xem nhẹ vai trò của khách thể (chính đời sống) mà

(1) Báo *Văn nghệ*, ngày 14 - 5 - 1998.

nhà văn có nhiệm vụ phản ánh và tái hiện, làm chúng ta liên tưởng đến những ý kiến của Garaudy trong cuốn *Chủ nghĩa hiện thực không có bờ bến* (1963), Garaudy đã nhắc lại một luận điểm giữa Hégel : "Nghệ thuật là con người thêm vào tự nhiên". Tức là nghệ thuật không có nhiệm vụ phản ánh tự nhiên (khách thể cuộc sống) mà là sản phẩm do con người (chủ thể nhà văn) sáng tạo, thêm vào cho tự nhiên. Tất nhiên nhà văn phải có phong cách độc đáo, phải đem đến cho cuộc đời một cách nhìn mới của riêng mình. Nhưng Garaudy đã tuyệt đối hoá cái "quyền sáng tạo" đó của chủ thể nhà văn, "vượt qua tự nhiên và ở bên ngoài tự nhiên, một hiện thực khác với những quy luật sáng tạo khác và một cái đẹp khác, với những tiêu chuẩn đánh giá khác". Các ý kiến cực đoan nói trên không đi đến tận cùng như Garaudy, nhưng nếu ta không xem đời sống khách quan là đối tượng phản ánh mà chỉ nhấn mạnh vai trò của chủ thể ("sự sáng tạo ra đời sống", "sự nghiền ngẫm về hiện thực") hoặc cho rằng "phản ánh hiện thực là thuộc tính" của bất cứ dòng văn học nào thì lấy tiêu chuẩn gì để phân biệt ranh giới giữa chủ nghĩa hiện thực với chủ nghĩa siêu thực và các trường phái văn học khác.

Một số lý luận gia tư sản không những không thừa nhận phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa mà ngay đến khái niệm phương pháp sáng tác cũng bị họ phủ nhận. Họ chỉ thừa nhận những tác phẩm có giá trị hoặc không có giá trị, hoặc hay hoặc dở.

Tóm lại, lịch sử văn học là lịch sử của những phong cách độc đáo. Không có trào lưu và khuynh hướng, không có phương pháp sáng tác, chỉ có những phong cách cá nhân trong nghệ thuật. Phương pháp sáng tác tuy không đồng nhất với thế giới quan, nhưng thủ tiêu phương pháp sáng tác cũng có nghĩa là tiến công vào thế giới quan. Thực chất là người ta muốn xoá nhoà ranh giới giữa các trào lưu và khuynh hướng, giữa văn học tiến bộ và phản động, giữa mỹ học mác xít và mỹ học tư sản.

Hội nghị Ban chấp hành Trung ương Đảng lần thứ sáu (khoá VII) đã nêu lên sáu nguyên tắc nhằm định hướng cho công cuộc đổi mới tiến lên hợp với quy luật. Công cuộc đổi mới do Đảng đề xướng và lãnh đạo

là nằm trong phạm vi của chủ nghĩa xã hội, nhằm củng cố chủ nghĩa xã hội, làm cho ngày càng tốt hơn.

Đổi mới trong văn học cũng nhằm mục đích làm cho nền văn học cách mạng ngày càng tốt hơn, những sáng tạo nghệ thuật của chúng ta có chất lượng cao hơn, phục vụ có hiệu quả hơn sự nghiệp cách mạng xã hội chủ nghĩa.

*
* *

Muốn thúc đẩy nền văn học đổi mới phát triển mạnh mẽ và đúng hướng, chúng ta cần cùng nhau khám phá những quy luật nội tại của bản thân nền văn học cũng như những quy luật khách quan, những mâu thuẫn mới nảy sinh do tác động của đời sống xã hội cũng như của các hình thái ý thức khác vào văn học. Theo chúng tôi, nền văn học đổi mới từ những năm tám mươi đang phải giải quyết hàng loạt mối quan hệ hài hoà giữa lý tưởng và hiện thực, cộng đồng và cá nhân, con người công dân với con người xã hội và con người tự nhiên, sử thi và đời thường, chủ thể sáng tạo và khách thể phản ánh, phương thức tiếp cận lịch sử - cụ thể với các phương thức tiếp cận khác nhau như lãng mạn, tượng trưng, huyền thoại,...

Nền văn học nước ta mang đặc điểm của những điều kiện lịch sử - xã hội nhất định. Nó là văn học của một nước có truyền thống lâu đời của phương Đông, một nước có lịch sử trường kỳ chống ngoại xâm, một nước từ sản xuất nhỏ tiến lên chủ nghĩa xã hội không qua chế độ tư bản chủ nghĩa phát triển. Quá trình hiện đại hoá nền văn học thực sự mới diễn ra từ năm 1925 đến nay. Trong có hơn sáu mươi năm mà nền văn học nước ta đã in dấu của nhiều trường phái văn học phương Tây xuất hiện trước đó ba, bốn chục năm, thậm chí hàng thế kỷ.

Nền văn học nước ta vì thế có truyền thống coi trọng những giá trị tinh thần, những quan hệ cộng đồng, những vẻ đẹp lý tưởng. Những nhân vật trung tâm trong tác phẩm phần lớn là những nhân vật đẹp, mang tính lý tưởng, giàu chất mật ong lý tưởng, có thể nói, đó là mặt mạnh của nền văn học truyền thống từ năm 1975 trở về trước. Tất nhiên,

nói như thế không có nghĩa là nền văn học cách mạng trong ba mươi chiến tranh vệ quốc chỉ có tính chất sử thi và tính chất lãng mạn mà không mang tính chất hiện thực như một cuốn sách giáo khoa đã nói. Nền văn học trong thời kỳ kháng chiến chống thực dân và đế quốc đã phản ánh được cái hiện thực hào hùng của cuộc chiến tranh nhân dân, đã xây dựng được những hình tượng đẹp về những người yêu nước anh hùng và do đó đã có sức cổ vũ to lớn đối với hàng triệu người đang chiến đấu. Trước đây, trong cuộc chiến tranh có người dựa vào tiêu chí của văn học cách mạng để lên án gay gắt văn học lãng mạn, giờ đây lại có người dựa vào tiêu chí của văn học lãng mạn, thậm chí văn học hiện sinh, dựa vào cái nhìn không khỏi có phần hoang mang dao động của thời kỳ hậu chiến, của thời kỳ kinh tế thị trường để mưu toan phủ nhận văn học cách mạng. Cả hai cách đánh giá đó đều rơi vào tình trạng cực đoan, không công bằng với quá khứ cũng như hiện tại.

Nền văn học lệ thuộc vào ý thức hệ phong kiến là một nền văn học phi ngã, không có chỗ đứng cho cái Tôi. Tiếng nói của Hồ Xuân Hương, Cao Bá Quát vì thế không được các thế lực phong kiến chấp nhận. Văn học lãng mạn trước năm 1945 đấu tranh đòi giải phóng cái Tôi, giải phóng bản ngã, giải phóng người đàn bà ra khỏi những lễ giáo khắc nghiệt của đại gia đình phong kiến. Nhưng cuộc đấu tranh đó chỉ diễn ra trong một thời gian ngắn và còn bị nhiều hạn chế. Rồi chúng ta bước vào cuộc chiến tranh ba mươi năm giành độc lập, tự do. Nền văn học trong thời kỳ chiến tranh tất yếu phải tập trung vào những vấn đề của cộng đồng, vào con người công dân, vào cảm hứng anh hùng ca, tức là cảm hứng về những chiến công oai hùng trong lịch sử, về sức mạnh vĩ đại của nhân dân. Bây giờ trong điều kiện hoà bình, dưới ánh sáng của công cuộc đổi mới tư duy, văn học nói nhiều hơn đến số phận cá nhân, hạnh phúc cá nhân, đến con người xã hội và con người tự nhiên, đến tình yêu và mọi biểu hiện đa dạng, phức tạp của cuộc sống bình thường hằng ngày,... điều đó cũng là hợp với quy luật phát triển hài hoà của văn học.

Nhưng củng cố cái nền hiện thực của tác phẩm không có nghĩa là xoá bỏ những hình tượng đẹp mang tính lý tưởng và chỉ viết về những "mặt trái của tấm huy chương", mặt trái của xã hội. Độ lùi của thời gian

cho phép một số nhà tiểu thuyết viết về hiện thực chiến tranh một cách toàn diện hơn, có chiều sâu và có tầm khái quát nghệ thuật cao hơn trước. Nhưng một số người lại viết về cuộc kháng chiến chống Mỹ, cứu nước như một cuộc chiến man rợ, một cuộc chiến huynh đệ tương tàn, chính tà lẫn lộn, mà thực chất là họ đã xuyên tạc cuộc chiến đấu anh hùng của dân tộc để giành độc lập, tự do. Văn xuôi thời kỳ đổi mới đã phê phán mạnh mẽ các hiện tượng tiêu cực trong cuộc sống hằng ngày đang vi phạm dân chủ và công bằng xã hội, đang làm xói mòn đạo đức và nhân cách con người, đồng thời các tác giả đã biểu dương những con người mới, trong hoàn cảnh phức tạp của xã hội, dám khẳng định bản lĩnh và nhân cách xã hội chủ nghĩa của mình. Nhưng một số cây bút quá khích, cực đoan lại vẽ lên một hình ảnh xã hội toàn những chuyện bất công, tàn ác, lừa lọc, phản bội, trong đó người ta sống bằng luật giang hồ, luật rừng, trong đó thiện ác, yêu ghét không rõ ràng, chân lý mù như sương. Lại có người viết về cái ác, về tình dục, về những con người sống hung hãn, chụp giật hoặc vật vờ, buông thả với một thứ thích thú ngầm bệnh tật, hoặc với một giọng hung hăng quá khích, dường như phải hung hăng, phải văng tục thì mới hả, phải dùng chữ tục thì thật sự mới được phơi bày triệt để ! Lại có những cuốn tiểu thuyết viết về những chuyện ẩn ức, oan trái với một giọng hằn học, cay cú, thiếu điều tra một cách nghiêm túc, thiếu quan điểm lịch sử. Cái ác trong những tác phẩm cực đoan quá khích nói trên được miêu tả như một hiện tượng tự nhiên, như một sức mạnh vĩnh cửu, như thuộc về bản chất của con người, còn cái đẹp, cái thiện thì lại bị hoài nghi, thậm chí bị chế giễu.

Nền văn học trong thời kỳ đổi mới không chỉ phát triển theo những quy luật nội tại của bản thân nó, mà còn phải giải quyết hàng loạt mâu thuẫn mới nảy sinh do tác động khách quan của những điều kiện chính trị và xã hội. Chính những tác động khách quan là một trong những nguyên nhân chính giải thích sự nảy sinh những khuynh hướng quá khích, cực đoan hoặc đi chệch hướng xã hội chủ nghĩa đã nói ở trên. Cơ chế kinh tế thị trường có những mặt tích cực của nó nhưng cũng kéo theo những mặt tiêu cực. Nó đưa đến một lối sống cạnh tranh vô chính phủ, lối sống chụp giật hoặc thực dụng, lấy đồng tiền làm thước đo mọi

giá trị. Đạo đức nhân cách bị coi là ngốc nghếch, dở hơi, người tốt bị cô đơn, lép vế, bị rơi vào tình trạng bi kịch, còn cái xấu, cái ác, những ông chủ, bà chủ mới đang có nguy cơ lộng hành ngoài đường phố, thậm chí thâm nhập vào tận những gia đình truyền thống. Có nhiều phim Việt Nam sản xuất bằng tiền túi của tư nhân. Một số nhà xuất bản, danh nghĩa là của Nhà nước nhưng đã bị đầu nậu, lái sách chi phối. Khuynh hướng thương mại hoá tung ra những hàng giả, hàng chợ, chạy theo thị hiếu thấp kém trên thị trường hoặc những tác phẩm "không tải" chỉ nhằm mua vui, giải trí, thực chất là một thứ phi chính trị, bỏ qua các vấn đề quan trọng của xã hội. Thị trường sách báo và video, có nơi có lúc, tưởng như rối loạn, không có người cầm cờ ! Mặt trận văn hoá tư tưởng lại càng gặp khó khăn, phức tạp hơn khi vào cuối thập kỷ tám mươi, hệ thống xã hội chủ nghĩa ở Đông Âu và Liên Xô bị tan vỡ.

Cái mô hình cũ của thời kỳ bao cấp và có phần nào duy ý chí không còn phù hợp nữa, trong khi chúng ta chưa có ngay một mô hình mới hoàn chỉnh về chủ nghĩa xã hội, do đó có sự khủng hoảng về lý tưởng xã hội chủ nghĩa. Các phạm trù thiện và ác, tiên tiến và lạc hậu, đúng và sai, hiện thực hay phi hiện thực đôi khi có sự mập mờ, cả trong sáng tạo lẫn lý luận phê bình. Chính sách mở cửa giúp cho nền văn hoá Việt Nam có điều kiện tiếp thu một cách chọn lọc mọi tinh hoa của văn hoá thế giới, đẩy nhanh quá trình hiện đại hoá nền văn nghệ Việt Nam, đưa văn hoá Việt Nam hội nhập vào văn hoá thế giới. Chúng ta chủ trương một nền văn nghệ có định hướng xã hội chủ nghĩa, mang bản sắc dân tộc, với nhiều thi pháp và phong cách nghệ thuật khác nhau. Nhưng như thế không có nghĩa là mọi khuynh hướng văn học của phương Tây đều phù hợp với Việt Nam. Trong sáu mươi năm qua, chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa tượng trưng, chủ nghĩa hiện thực phê phán thế kỷ XIX đã có ảnh hưởng sâu sắc đến văn học Việt Nam trước năm 1945 và chủ nghĩa hiện sinh đã để lại những dấu ấn sâu đậm trong văn học ở miền Nam những năm sáu mươi. Nhưng với nền văn học đổi mới theo định hướng xã hội chủ nghĩa của chúng ta thì sẽ là xa lạ, không phù hợp nếu chúng ta bắt chước, rập khuôn chủ nghĩa tự nhiên hiện đại, tiểu thuyết dòng ý thức, tiểu thuyết hiện sinh chủ nghĩa, "tiểu thuyết mới" hoặc lối thơ kín mít,

khó hiểu, lối thơ siêu thực chủ nghĩa... Chỉ trên cơ sở một nền văn hoá phát huy cao độ truyền thống tốt đẹp của dân tộc và tiến nhanh trên con đường hiện đại hoá, chúng ta mới có những đóng góp độc đáo vào nền văn học nhân loại.

Chúng ta đã vượt qua những cơn sốt đầu tiên của cơ chế kinh tế thị trường, những hoang mang dao động đầu tiên khi chứng kiến những mô hình của chủ nghĩa xã hội ở Liên Xô và Đông Âu sụp đổ. Mặt khác, tình hình chính trị, kinh tế, văn hoá, xã hội ngày càng ổn định và những thành tựu đáng phấn khởi của công cuộc đổi mới và giúp các nhà văn phân biệt rõ đâu là đổi mới chấn chỉnh phù hợp với quy luật khách quan, đâu là các khuynh hướng cực đoan, quá khích, và ngày càng khẳng định rõ mục tiêu lý tưởng của nền văn hoá văn nghệ trong thời kỳ đổi mới không có gì đẹp hơn lý tưởng xã hội chủ nghĩa.

Nghị quyết 05 của Bộ Chính trị đã thổi một luồng gió mới vào sáng tác, thúc đẩy phong trào sáng tác đi lên. Tuy nhiên nhiều điểm trong Nghị quyết và các Chỉ thị sau này cần phải được thể chế hoá, hay nói khác đi, cần phải có Luật văn hoá. Luật văn hoá và các chính sách thuế thích hợp đánh vào các sản phẩm văn hoá thẩm lậu từ ngoài vào sẽ có tác dụng điều tiết các thành phần văn hoá đi theo đúng định hướng xã hội chủ nghĩa. Mặt khác, chúng tôi đề nghị Nhà nước có chính sách đầu tư cho các cơ quan thông tấn báo chí, xuất bản, viện nghiên cứu, trường đại học,... đã tỏ ra xứng đáng là những trung tâm định hướng xã hội chủ nghĩa, có khả năng tổ chức, tập hợp được đông đảo những thành viên tích cực, những chiến sĩ trung kiên của chủ nghĩa xã hội. Cần coi trọng hơn nữa công tác tổ chức, nhất là đối với các khâu báo chí, xuất bản, phát hành, thư viện, câu lạc bộ văn hoá,... Chỉ cần chấn chỉnh lại hơn năm nghìn thư viện trong toàn quốc là chúng ta đã có thể bảo đảm cho những cuốn sách có nội dung tốt được xuất bản và phát hành đến tận tay bạn đọc ở những vùng xa xôi.

Khó khăn, thử thách còn nhiều, nhưng một nền văn học đổi mới theo đúng hướng quy luật khách quan chắc chắn sẽ phát triển vững chắc và ngày càng có nhiều triển vọng tốt đẹp.

Xây dựng một nền văn hoá nghệ thuật tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc

Chúng ta đang chủ trương phát triển và chuyển dịch cơ cấu kinh tế theo hướng công nghiệp hoá, hiện đại hoá. Song song với nền kinh tế ấy phải là một nền văn hoá tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc.

"Tiên tiến" ở đây có nghĩa là một nền văn hoá hướng tới Chân, Thiện, Mỹ, một nền văn hoá mang tính lý tưởng cao đẹp, góp phần xây dựng con người Việt Nam mới về tư tưởng, đạo đức, tâm hồn, tình cảm, lối sống.

Với tư duy đổi mới, chúng ta chủ trương đa phương hoá, đa dạng hoá, mở cửa giao lưu với tất cả các quốc gia trên thế giới, không phân biệt chế độ chính trị và xã hội. Đó là một thời cơ, đồng thời cũng là một thử thách, tạo sự hội nhập giữa Việt Nam và thế giới. "Tiên tiến" ở đây có nghĩa là phải tiếp thu tinh hoa của các nền văn hoá trên thế giới, hội nhập văn hoá thế giới để làm giàu đẹp thêm nền văn hoá Việt Nam, giúp cho Việt Nam tiến kịp những yêu cầu của thời đại. Ở những thế kỷ trước, giao lưu văn hoá chỉ thu hẹp trong phạm vi khu vực, từ những năm năm mươi của thế kỷ này mới mở ra, chủ yếu với phe xã hội chủ nghĩa. Giờ đây, chúng ta có một quan niệm cởi mở hơn về giao lưu văn hoá trên thế giới và phạm vi giao lưu cũng mở rộng ra toàn cầu. Thời cơ đó đặt cho chúng ta những nhiệm vụ nặng nề, phải nghiên cứu một cách cơ bản và nghiêm túc các nền văn hoá trên thế giới, nhất là những nền văn hoá đã có quan hệ hoặc có ảnh hưởng trực tiếp tới Việt Nam. Đã đến lúc phải xây dựng một viện nghiên cứu văn hoá quốc tế có tầm cỡ quốc gia để có định hướng rõ rệt trong việc tiếp thu tinh hoa của văn hoá nhân loại.

"Tiên tiến" ở đây cũng có nghĩa là đổi mới tư duy, làm phong phú thêm các phương thức tiếp cận cuộc sống, các phong cách nghệ thuật. Kẻ thù đã dùng mọi cách để lừa bịp, mê hoặc chúng ta, tại sao chúng ta lại chỉ có một cách nói duy nhất để diễn đạt chân lý ?

Không nhất thiết chỉ có phương pháp hiện thực chủ nghĩa. Chúng ta chấp nhận cả lãng mạn, tượng trưng, huyền thoại, viễn tưởng, miễn là ở một trường hợp cụ thể nào đấy, các phương pháp đó có thể nói lên một

cách tốt nhất chân lý cuộc sống, miễn là cái tâm của người viết luôn luôn ngời sáng, luôn luôn hướng về nhân dân và cách mạng. Mặt khác, trong thế kỷ chúng ta đã diễn ra một sự tác động qua lại giữa các loại hình văn học nghệ thuật. Điện ảnh tuy là một loại hình sinh sau đẻ muộn, nhưng nó đã tổng hợp vào bản thân mình những thành tựu văn học, hội hoạ, âm nhạc, sân khấu và cả những phát hiện mới về khoa học tự nhiên. Văn học trong thế kỷ XX đã có những dấu hiệu tiếp thu ngôn ngữ của một số loại hình nghệ thuật : mô típ chủ đạo (leitmotiv) trong âm nhạc, nghệ thuật lắp ghép (montage), đồng hiện trong điện ảnh,... So với thế hệ các nhà văn lớp trước, các nhà văn trẻ hôm nay có cái sung sướng được giải phóng về mặt đề tài, được tự do lựa chọn phương pháp sáng tác, phong cách nghệ thuật, tự do tìm tòi những phương thức tiếp cận mới. Đáng tiếc là đã có những hiện tượng ấu trĩ và cực đoan, chạy theo những mốt đã lỗi thời hoặc đang thời thượng của phương Tây, như tiểu thuyết dòng ý thức, chủ nghĩa hiện sinh, chủ nghĩa tự nhiên mới và các thứ chủ nghĩa hậu hiện đại hoàn toàn xa lạ với truyền thống văn hoá tốt đẹp của dân tộc.

Đất nước ta đứng ở địa đầu Đông Nam Á, nơi giao thoa của một số nền văn hoá lớn của phương Đông và phương Tây. Nhật Bản, Ấn Độ trên con đường hiện đại hoá vẫn giữ vững bản sắc văn hoá dân tộc. Càng mở rộng các khu vực đầu tư của các công ty và nhà băng nước ngoài, các sân bay quốc tế và trong nước, các khách sạn hiện đại bốn sao, năm sao, các nhà nhiều tầng, đường cao tốc thì càng phải chú ý bảo tồn và phát huy truyền thống văn hoá tốt đẹp của dân tộc, xây dựng hệ giá trị và chuẩn mực xã hội mới phù hợp với truyền thống, bản sắc dân tộc và yêu cầu của thời đại. Trong hành trang của thế hệ trẻ đi vào thế kỷ XXI không thể thiếu được bản sắc văn hoá Việt Nam với chủ nghĩa yêu nước anh hùng, tư tưởng nhân nghĩa, sự gắn bó của cá nhân với cộng đồng gia đình, làng xóm, đất nước. Đáng tiếc là một số người cầm bút đã không ý thức được nhiệm vụ phát huy bản sắc dân tộc mà lại có thái độ miệt thị lịch sử hào hùng của dân tộc, hạ bệ các thần tượng trong quá khứ, phủ định thành tựu của hai cuộc kháng chiến thần thánh hoặc đôi khi dùng màu sắc lịch sử, màu sắc huyền thoại để hoài nghi, chế giễu cuộc sống

hôm nay. Thế hệ mới phải có khả năng tổng hợp những tinh hoa của văn hoá nhân loại với truyền thống văn hoá tốt đẹp của dân tộc. Kinh nghiệm tổng hợp hội nhập này chúng ta đã có bài học từ trong quá khứ lịch sử. Cha ông ta đã tổng hợp những yếu tố tinh hoa của Nho giáo, Phật giáo, Đạo giáo để tạo nên một sự gắn bó hài hoà, giữa con người với xã hội và thiên nhiên.

Câu nói của Chủ tịch Hồ Chí Minh : "Còn non, còn nước, còn người" có nghĩa Thiên nhiên, Đất nước, Con người là một tổng thể hài hoà. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du là một bước tổng hợp tài tình hai loại truyện Nôm dân gian và truyện Nôm bác học. *Truyện Kiều* cũng đã tiếp thu và nâng cao hơn thành tựu nghệ thuật của các khúc ngâm, nhất là mặt miêu tả quá trình vận động tâm lý. Đồng thời, Nguyễn Du cũng học tập những kinh nghiệm của nền văn học cổ điển Trung Quốc (thơ Khuất Nguyên, Đỗ Phủ, Lý Bạch, *Tây Sương ký*, *Kim Vân Kiều truyện*,...). Bước tổng hợp đầy sáng tạo của Nguyễn Du đã nâng nhà đại thi hào dân tộc lên đỉnh cao chói lọi của nền văn hoá dân tộc. Đầu thế kỷ XX đã có người nhận xét : "Từ con người Nguyễn Ái Quốc đã toả ra một nền văn hoá mới, văn hoá của tương lai". Biết nhiều ngoại ngữ, lại từng đặt chân lên hầu hết các châu lục, Người đã tổng hợp được những giá trị tinh thần, tư tưởng nhân đạo của nhiều nền văn hoá cổ kim, Đông, Tây. Không chỉ đọc *Tân thư* của Trung Hoa và Nhật Bản, Người còn nghiên cứu triết học thời kỳ Phục hưng và thế kỷ Ánh sáng, nghiên cứu kinh tế học Ricardo, Adam Smith, nghiên cứu tác phẩm của Marx, Lênin, trong lĩnh vực văn học, Người đọc Shakespeare, Victor Huygo, Lỗ Tấn, L. Tônxtôi từ nguyên bản. Nhưng bao giờ Hồ Chí Minh cũng vẫn là con người Việt Nam, rất Việt Nam.

Hồ Chí Minh là một mẫu mực cho các nhà văn chúng ta trong việc tổng hợp những tinh hoa của văn hoá nhân loại trên cơ sở truyền thống văn hoá tốt đẹp của dân tộc.

Trong những năm ba mươi của thế kỷ XX, trong phong trào Thơ mới lãng mạn cũng đã diễn ra một quá trình tổng hợp giữa những thành tựu của thơ Đường, thơ lãng mạn và tượng trưng Pháp thế kỷ XIX với truyền thống thi ca Việt Nam. Bước tổng hợp đó đã làm giàu cho thi ca

Việt Nam, góp phần đẩy nhanh văn học Việt Nam trên con đường hiện đại hoá.

Các nhà văn, các nghệ sĩ chúng ta chịu trách nhiệm lớn nhất trong việc xây dựng một nền văn nghệ tiên tiến, đậm đà bản sắc dân tộc. Văn nghệ sĩ chúng ta đã tỏ ra có bản lĩnh vững vàng trong hai cuộc chiến tranh, trong những năm tháng xây dựng chủ nghĩa xã hội ở miền Bắc và ngay cả trong thời kỳ đổi mới hôm nay. Cái "tôi" của nhà văn luôn luôn gắn bó với truyền thống dân tộc, gắn bó với nhân dân, gắn bó với thời đại, tạo nên một thế đứng chân vạc bền vững.

Trong truyền thống văn học dân tộc, cha ông ta đã nói nhiều đến Chân, Thiện, Mỹ. Theo chúng tôi hiểu, đó là sự kết hợp hài hoà và không thể tách rời giữa ba chức năng nhận thức, giáo dục và thẩm mỹ. Như trên đã nói, để phản ánh được cái Chân, cái bản chất của hiện thực cuộc sống, không nhất thiết chỉ có phương pháp hiện thực chủ nghĩa. *Truyền kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ đầu thế kỷ XVI là một tập hợp nhiều truyện ngắn mang phong cách khác nhau : hiện thực và lãng mạn, huyền thoại và luận đề. Truyện ký của Nguyễn Ái Quốc thời kỳ 1922 - 1925 cũng sử dụng cả hiện thực, huyền thoại và viễn tưởng. Những tác phẩm ấy ra đời có những nguyên nhân lịch sử của nó. Con đường của chủ nghĩa hiện thực, theo chúng tôi, vẫn là một đại lộ thênh thang nhất để tiến sát đến cái Chân của thời đại. Truyền thống văn học dân tộc luôn luôn hướng về cái thiện. Đó là một nền văn học giữ tính chất hiện thực nhưng cũng rất giàu lý tưởng. Trong hoàn cảnh hiện nay, nền văn học đó phải "phản ánh các nhân tố mới trong xã hội, cổ vũ cái tốt, cái đẹp trong quan hệ giữa con người với con người, giữa con người với xã hội, với thiên nhiên, phê phán cái sai, lên án cái xấu, cái ác". Đáng tiếc là có một số người cầm bút đã tỏ ra thích thú ngầm một cách bệnh hoạn khi đua nhau khai thác những mặt đen tối, tiêu cực của cuộc sống, chạy theo con đường bản năng thú tính, con người chụp giật tàn bạo, thậm chí có lúc coi thường các giá trị nhân văn và đạo lý, chế giễu cái Thiện, đề cao cái Ác.

Hình ảnh người chiến sĩ cách mạng, người anh hùng trong chiến tranh đôi khi bị xuyên tạc một cách thảm hại. Một câu hỏi thường xuyên

đặt ra trên các báo : đâu là nhân vật anh hùng trong văn xuôi, đâu là nhân vật trung tâm của thời đại ?

Nghệ sĩ là khách tình si của cái đẹp trong cuộc sống, trong tâm hồn con người và trong thiên nhiên. Nghệ sĩ khám phá cái Đẹp, rung động trước cái Đẹp và truyền cảm đến công chúng. Miêu tả một cách trần trụi những chuyện tình dục, văng các thứ ngôn ngữ vỉa hè tục tĩu vào tác phẩm là coi thường độc giả, là vi phạm những truyền thống thẩm mỹ tốt đẹp của dân tộc. Nói một cách sang trọng là rơi vào chủ nghĩa tự nhiên, nói một cách nôm na là học đòi các thứ nghệ thuật hàng chợ, nghệ thuật thương mại đầy bạo lực và tình dục của phương Tây. Những khuynh hướng bệnh hoạn nói trên chỉ là những đứa con hoang trong nền văn học đổi mới chân chính của chúng ta.

Gắn với truyền thống dân tộc chưa đủ, nghệ sĩ cách mạng phải phản ánh những vấn đề lớn của thời đại. Có người tìm cách chắt chiu những cảm xúc nằm sâu dưới đáy tâm linh, thậm chí ngủ yên trong vô thức, coi đó là hiện thực duy nhất của thời đại ! Không có hiện thực nào lớn hơn hiện thực của cuộc sống nhân dân, của thời đại được phản ánh qua tâm hồn nghệ sĩ.

Cái "tôi" của nghệ sĩ cách mạng luôn luôn gắn bó với thời đại, lộng gió, lộng ánh sáng, lộng hương thơm của thời đại. Các nhà văn trẻ của chúng ta đang làm giàu thêm hành trang văn hoá dân tộc của mình, đổi mới phương pháp tư duy, làm phong phú thêm các phương thức tiếp cận và phong cách nghệ thuật để có thể thích ứng với thời đại thông tin và khoa học kỹ thuật, thời đại Việt Nam hội nhập nhân loại.

Trước Cách mạng tháng Tám, trong phong trào Thơ mới lãng mạn có tấn bi kịch của một cái "tôi" cô đơn. Bước vào hai cuộc kháng chiến, chúng ta nhấn mạnh cái "ta" của cộng đồng, sự hoà hợp giữa cái "tôi" và cái "ta", cái Riêng và cái Chung. Bây giờ văn học đổi mới chú trọng hơn cái "tôi" của chủ thể sáng tạo là hoàn toàn hợp quy luật. Nhưng lại có nhà văn chỉ nói cái "tôi" riêng tư, cái "tôi" vô thức, cái "tôi" duy linh, coi đó là tất cả. Lịch sử văn học Việt Nam và thế giới đã có nhiều bài học : những tác phẩm nói về số phận cá nhân, bi kịch cá nhân, đời tư của cá nhân

chỉ thành công khi gắn với một cảm quan lịch sử, với những vấn đề bức xúc của dân tộc, của thời đại, với lòng yêu thương mênh mông đối với con người và đất nước mình. Câu nói của Paul Éluard : "Từ chân trời của một người đến chân trời của tất cả" vẫn còn nguyên ý nghĩa thời sự. Từ trong truyền thống văn học dân tộc, chúng ta có những bài học về sự tổng hợp, hài hoà giữa cái "tôi" của nghệ sĩ và cái "ta" của nhân dân, cái Riêng và cái Chung, của dân tộc và thời đại, trữ tình và anh hùng ca, hiện thực và lãng mạn, cảm xúc và trí tuệ. Kết hợp truyền thống tốt đẹp của văn hoá dân tộc với những yêu cầu mới của đất nước, của thời đại, đó là con đường đi lên đầy hứa hẹn của nền văn học đổi mới hôm nay.

(Đã đăng *Nhân Dân cuối tuần*,
số 26, ngày 23 - 6 - 1996)

LỜI GIỚI THIỆU TUYỂN TẬP
LÝ LUẬN PHÊ BÌNH VĂN HỌC MIỀN TRUNG THẾ KỶ XX

Đây là Tuyển tập những bài viết của các tác giả lý luận phê bình miền Trung. Thơ và văn xuôi có thể mang ít nhiều sắc thái riêng hun đúc từ khí thiêng sông núi, từ lịch sử và "địa linh nhân kiệt" của từng miền, nhưng lý luận phê bình thường đề cập đến những vấn đề chung của văn học đất nước trong thế kỷ XX. Tuy nhiên, có một điểm cần lưu ý : phần lớn các nhà lý luận phê bình quê gốc ở miền Trung. Điều đó không phải ngẫu nhiên. Ở nước ta rất ít người làm nghề lý luận phê bình chuyên nghiệp. Phần lớn họ làm nhà giáo, nhà báo, nhà nghiên cứu văn học chuyển sang làm lý luận phê bình. Mà Nghệ Tĩnh, Quảng Nam lại là đất học từ bao đời. Những "ông đồ Nghệ" đi dạy học khắp các miền của đất nước. Dưới thời Pháp thuộc, Đặng Thai Mai, Hoài Thanh là nhà giáo ở các trường Thăng Long, Thuận Hoá. Còn Hải Triều là một nhà báo, một chiến sĩ trên mặt trận văn hoá. Cho đến năm 2000, phần lớn các tác giả hội tụ trong Tuyển tập này là giáo sư, phó giáo sư, tiến sĩ của các trường đại học (Lê Trí Viễn, Trương Chính, Lê Đình Ky, Phan Cự Đệ, Hà Minh Đức, Trần Đình Sử, Phương Lựu, Lê Ngọc Trà,...) và các viện nghiên cứu (Hoàng Trinh, Phong Lê, Huệ Chi, Phan Hồng Giang, Hồ Sĩ Vịnh, Trường Lưu,...), trong đó có một số là hội viên lý luận phê bình Hội Nhà văn Việt Nam năm 2000 (Bích Thu, Lý Hoài Thu, Lê Quý Kỳ,...).

Mặt trận phê bình thế kỷ XX luôn luôn sôi động bởi những cuộc tranh luận về quan điểm nghệ thuật, về thế giới quan, phương pháp sáng tác, thi pháp, thể loại,... Những cuộc tranh luận đó đều phản ánh trực tiếp hoặc gián tiếp những cuộc đấu tranh về ý thức hệ trong sự nghiệp chiến đấu cho độc lập dân tộc và xây dựng chủ nghĩa xã hội ở Việt Nam trong thế kỷ XX.

Bắt đầu là cuộc bút chiến "chánh học và tà thuyết" (1924 - 1931) giữa các chí sĩ yêu nước Ngô Đức Kế, Huỳnh Thúc Kháng với Phạm Quỳnh, chủ bút báo *Nam phong*, một tờ báo được thực dân Pháp nâng đỡ. Rồi đến cuộc tranh luận "nghệ thuật vị nghệ thuật và nghệ thuật vị nhân sinh" giữa Hoài Thanh, Lưu Trọng Lư, Lê Tràng Kiều với Hải Triều, Hải Thanh, Hải Khách (Trần Huy Liệu), Hải Âu vào những năm 1935 - 1939. Trong những năm bốn mươi, các nhà mác xít chân chính như Trường Chinh, Đặng Thai Mai đã lên tiếng vạch trần những lý luận văn học mác xít giả hiệu của nhóm trốt kít Tân văn hoá Hàn Thuyên (*Hai Bà Trưng khởi nghĩa* của Nguyễn Tế Mỹ, *Kinh Thi Việt Nam, Nguyễn Du và "Truyện Kiều", Tâm lý và tư tưởng Nguyễn Công Trứ, Tương lai văn nghệ Việt Nam* của Nguyễn Bách Khoa). Qua Đại hội Văn nghệ toàn quốc lần thứ nhất (1948) và Hội nghị tranh luận Việt Bắc (1950), giới văn học nghệ thuật đã trao đổi xung quanh những vấn đề lý luận của thời kỳ "nhận đường" lần thứ nhất đi vào cách mạng dân tộc dân chủ : lập trường văn hoá mác xít, phương pháp sáng tác hiện thực xã hội chủ nghĩa. Những năm năm mươi, bước vào thời kỳ "nhận đường" lần thứ hai đi vào cách mạng xã hội chủ nghĩa thì những vấn đề lý luận nổi lên là tự do sáng tác của văn nghệ sĩ, mối quan hệ giữa văn nghệ và chính trị, đặc biệt là vấn đề tính đảng của văn nghệ sĩ và tính đảng của một tác phẩm văn nghệ. Những năm sáu mươi và bảy mươi, cuộc đấu tranh về ý thức hệ đã tạm thời lắng xuống, lý luận phê bình đã có một bước tiến mới khi đi sâu vào các vấn đề phương pháp sáng tác, nghệ thuật điển hình hoá, những vấn đề về thể loại tiểu thuyết (như vấn đề tiểu thuyết và anh hùng ca, sự phát triển của thể loại anh hùng ca trong văn học các nước xã hội chủ nghĩa, vấn đề cách tân của tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa nói riêng và tiểu thuyết hiện đại nói chung trong thế kỷ XX, sự kết hợp giữa tính cách và sự kiện, sử thi và tâm lý trong tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa,...), hoặc những vấn đề của thể loại thơ (sự kết hợp giữa lãng mạn và hiện thực, trữ tình và anh hùng ca, cảm xúc và trí tuệ, dân tộc và hiện đại trong thơ). Bước vào thời kỳ đổi mới tư duy, những cuộc tranh luận lại diễn ra sôi nổi xung quanh các vấn đề văn nghệ và chính trị, văn học và cuộc sống. Những quan niệm

bảo thủ hoặc xã hội học dung tục bị phê phán quyết liệt nhằm làm nổi bật lên đặc trưng thẩm mỹ của văn học và vai trò của chủ thể trong quá trình sáng tạo nghệ thuật. Những quan niệm về phương pháp sáng tác, các phương thức tiếp cận, nghệ thuật điển hình hoá trở nên uyển chuyển và phóng khoáng hơn, nhằm mở rộng đối tượng phản ánh của nghệ thuật và dung nạp nhiều phong cách, hình thức nghệ thuật khác nhau.

Những cuộc tranh luận nói trên đã góp phần thúc đẩy văn học nghệ thuật tiến lên phía trước, cổ vũ cho các tư tưởng yêu nước và xã hội chủ nghĩa, đấu tranh cho các quan điểm nghệ thuật và phương pháp sáng tác tiến bộ, bảo đảm cho các nhà văn có quyền tự do sáng tác, tự do lựa chọn thể loại, phong cách và hình thức nghệ thuật đa dạng và độc đáo. Nhưng mỗi cuộc tranh luận đều có những hạn chế lịch sử của nó, những hạn chế đó đến thời kỳ đổi mới tư duy, chúng ta lại càng nhìn thấy rõ hơn.

Tháng 3 - 1908, thực dân Pháp bắt tất cả những chiến sĩ yêu nước chủ trương cải cách hoạt động công khai đưa ra cầm tù ở Côn Đảo. Văn học công khai bị thực dân thao túng, hướng vào chủ nghĩa cải lương "Pháp – Việt đề huề". Phạm Quỳnh (*Nam phong tạp chí*), Nguyễn Văn Vĩnh (*Đông Dương tạp chí*) biến các chủ trương cách mạng của các nhà Đông Kinh nghĩa thục thành khuynh hướng thân Pháp, ca ngợi Pháp : yêu nước, tự cường, giành độc lập, tự do biến thành cứu nước bằng con đường văn hoá, xây dựng quốc văn, quốc học, quốc tuý, quốc hồn ; duy tân, cải cách theo Âu – Mỹ biến thành học theo nước mẹ Phú Lang Sa ! Chính vì thế mà khi ở Côn Lôn về, chí sĩ Ngô Đức Kế và sau đó là Huỳnh Thúc Kháng đã lên tiếng vạch mặt sự xảo trá ấy, nhằm khôi phục tinh thần yêu nước và cách mạng cho thanh niên trong những năm đầu thế kỷ.

Tuy nhiên, trong khi phê phán Phạm Quỳnh thì các cụ Ngô Đức Kế, Huỳnh Thúc Kháng cũng bộc lộ một quan điểm bảo thủ trong khi đánh giá *Truyện Kiều* của Nguyễn Du.

Từ năm 1933 đến năm 1939, Hải Triều đã có công lớn trong sự nghiệp đấu tranh cho sự chiến thắng của chủ nghĩa duy vật và quan điểm "nghệ thuật vị nhân sinh". Nhưng trong cuộc đấu tranh về nghệ thuật, nhóm "nghệ thuật vị nhân sinh" đã có những hạn chế trong sách lược :

không khai thác hết tinh thần dân tộc của những trí thức tiểu tư sản ở một nước thuộc địa, không thấy được tính không nhất quán trong quan điểm của những nhà "nghệ thuật vị nghệ thuật" ở Việt Nam (phân biệt nhà văn với người cầm bút, nhà văn luôn đuổi theo nghệ thuật thuần tuý còn người cầm bút có thể làm chính trị, "dấn thân" vào những vấn đề xã hội) và không đánh giá đúng *Truyện Kiều* của Nguyễn Du...

Các nhà văn có phương pháp sáng tác thì các nhà phê bình cũng có phương pháp phê bình. Phương pháp phê bình văn học không đồng nhất với thế giới quan nhưng chịu tác động mạnh mẽ của thế giới quan, nhất là của quan điểm nghệ thuật.

Thi nhân Việt Nam của Hoài Thanh là một tác phẩm phê bình văn học có giá trị, thực chất cũng là một tác phẩm văn chương. Tác giả có một năng lực cảm thụ rất tinh tế, có thể ghi lại được những rung động nhẹ nhàng như những cánh bướm non, những ấn tượng bàng bạc như sương khói sau mỗi câu thơ, những nét độc đáo trong phong cách nghệ thuật của các nhà thơ,... Lý luận "nghệ thuật vị nghệ thuật" của Hoài Thanh, Lưu Trọng Lư là một bảng pha màu khá phức tạp : một gam màu khá đậm của Théophile Gautier, một ít gam màu nhạt của Victor Hugo, của André Gide và cả những gam màu của các quan niệm thẩm mỹ phương Đông. *Một thời đại trong thi ca* đã có lúc chú ý đến tác động của những chuyển biến xã hội đối với thi ca. Nhưng ta có cảm tưởng, với quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật", tác giả *Thi nhân Việt Nam* ít nhiều đã chịu ảnh hưởng phương pháp phê bình ấn tượng, xuất phát từ chủ nghĩa ấn tượng của Jules Lemaitre và Anatole France. Các nhà ấn tượng chủ nghĩa Pháp cho rằng phê bình văn học không có mục đích tìm hiểu giá trị khách quan của tác phẩm mà chỉ là ghi nhận một cách chủ quan những ấn tượng toát ra từ tác phẩm, những cảm giác xao xuyến trong tâm hồn khi ta tiếp xúc với tác phẩm. Phê bình văn học đối với họ chỉ là một hành động cảm thụ thuần tuý bằng tình cảm chứ không phải đồng thời là sự nhận thức tỉnh táo bằng trí tuệ. Do những hạn chế của chủ nghĩa duy tâm chủ quan về phương diện triết học và quan điểm "nghệ thuật vị nghệ thuật" về phương diện mỹ học, do chỗ không xuất phát từ yêu cầu của thời đại, của xã hội mà đánh giá một tác phẩm,

nên các nhà phê bình ấn tượng ở nước ta đã đề cao một chiều các nhà thơ mới lãng mạn.

Hoài Thanh đã thấy được sự phát triển đột biến của thi ca trong quá trình chuyển hoá từ hệ tư tưởng phong kiến sang hệ tư tưởng tư sản. *Thi nhân Việt Nam* đã nêu bật được vai trò của cái "tôi" trong thơ mới so với cái Ta trong văn học trung đại. Nhờ sự giải phóng của chủ thể sáng tạo mà thi ca mang dấu ấn độc đáo của từng cá nhân và trong có mười ba năm trời đã xuất hiện hàng loạt phong cách nghệ thuật đầy tài năng.

Nhưng tác giả *Thi Nhân Việt Nam* chưa thấy được những hạn chế của cái Tôi cá nhân khi trong xã hội đã xuất hiện hệ tư tưởng của giai cấp công nhân và trên diễn đàn văn học công khai, dòng văn học cách mạng đã có những tác giả tên tuổi : Hải Triều, Trần Huy Liệu (Hải Khách), Đặng Thai Mai, Tố Hữu,... Có lẽ là do tác giả chịu sức ép của kiểm duyệt thực dân, cũng có thể là do quan niệm của Hoài Thanh. Ông ít khi tự nhận mình là nhà lý luận phê bình, ông chỉ làm công việc của *người bình thơ*, người đi tìm cái *hay*, cái *Đẹp* trong văn chương.

So với phương pháp phê bình ấn tượng chủ quan của những người suy tôn thuyết "nghệ thuật vị nghệ thuật" thì cái gọi là "phương pháp phê bình khách quan" của Nguyễn Bách Khoa – tác giả *Nguyễn Du và "Truyện Kiều"* (1942) – dựa vào những "sự kiện thực chứng", những dữ kiện ở ngoài tác phẩm như cuộc đời nhà văn, huyết thống, di truyền, khí hậu, địa dư, lịch sử, v.v. quả là một phương pháp phê bình mới mẻ trong thời kỳ những năm bốn mươi. Nhưng cái gọi là "phương pháp phê bình khách quan" ấy không có gì mới mẻ so với *phương pháp phê bình khách quan* ra đời ở Pháp vào giữa thế kỷ XIX mà người khởi xướng là Hippolyte Taine (1828 - 1893) và Ferdinand Brunetière (1849 - 1906).

Phương pháp phê bình khách quan của H. Taine chịu ảnh hưởng rất sâu sắc *thực chứng luận* của Asguste Comte (còn F. Brunetière thì kết hợp *thực chứng luận* với *tiến hoá luận* của Darwin). *Thực chứng luận* là một trào lưu duy tâm chủ quan lưu hành nhất trong triết học tư sản phương Tây. *Thực chứng luận* tuyên bố đứng lên trên chủ nghĩa duy tâm và duy vật nhưng thực chất là muốn phủ nhận triết học duy vật, phủ nhận những quy luật khách quan của tự nhiên và xã hội. Tự huênh hoang

là người áp dụng phép duy vật biện chứng vào phê bình văn học, nhưng thực tế Nguyễn Bách Khoa chỉ là người nhai lại những lý luận hoàn cảnh, huyết thống của H. Taine và thuyết ẩn ức sinh lý của Freud.

Phương pháp phê bình mác xít nhấn mạnh đến mối quan hệ giữa văn học và xã hội, văn học và thời đại và bác bỏ mọi luận điểm của chủ nghĩa duy tâm chủ quan, chủ nghĩa "nghệ thuật vị nghệ thuật", đồng thời cũng chống lại mọi thứ xã hội học dung tục, mọi thứ duy vật máy móc, mọi thứ quyết định luận (déterminisme) của huyết thống, hoàn cảnh theo kiểu quan niệm chủ nghĩa thực chứng trong phê bình văn học.

Phê bình mác xít nhấn mạnh đến vai trò quyết định của cơ sở hạ tầng đối với kiến trúc thượng tầng nhưng đồng thời nó cũng lưu ý các nhà lý luận phê bình văn học đến ảnh hưởng qua lại của các hình thái ý thức trong thượng tầng, đến tính chất độc lập tương đối của mỗi hình thái ý thức, đến truyền thống văn học dân tộc, đến vai trò của chủ thể sáng tạo, đến cá tính và phong cách của nhà văn.

Phê bình theo quan điểm mác xít là một sự cảm thụ say mê nhưng đồng thời cũng là một hành động nhận thức tỉnh táo. Đó là một sự kết hợp nhuần nhị giữa sức thuyết phục của lý trí, sự rung động của tình cảm với năng lực cảm thụ thẩm mỹ tinh tế. Tác phẩm phê bình văn học trong một số trường hợp cũng trở thành một tác phẩm văn chương.

Lối phê bình cảm thụ, phê bình dựa vào tiềm thức, vào những kinh nghiệm nguyên uỷ, những lựa chọn nguyên uỷ, những kỷ niệm thời thơ ấu,... không có ánh sáng soi đường của lý trí, nhiều khi như người bị bùa mê cám dỗ, như kẻ lạc đường mịt mù phương hướng. Nói đến lý trí trong lĩnh vực phê bình văn học là nói đến tính khoa học, tính khách quan trong nhận thức và cảm thụ thẩm mỹ chứ hoàn toàn không có nghĩa là loại trừ mọi sắc thái của tình cảm. Ánh sáng của lý trí trong phê bình theo quan điểm mác xít là ánh sáng từ ngọn đuốc của trái tim Đancô, ngọn đuốc của lòng yêu thương vĩ đại đã dẫn loài người qua những khu rừng hoang vu để đi đến những thảo nguyên trong lành, những dòng sông lấp lánh ánh vàng dưới mặt trời rực rỡ.

Nhà phê bình mác xít giữ nhịp cầu liên lạc, là kẻ môi giới giữa quần chúng với nghệ sĩ và chịu trách nhiệm trước cả đôi bên. Cho nên phê bình

văn học thực chất là một cuộc đối thoại tay ba chứ không phải chỉ là tiếng nói tri âm, tri kỷ giữa Bá Nha và Tử Kỳ thời trước. Nhà phê bình phải chú ý đến khâu *tiếp nhận tác phẩm* của quần chúng, tổng kết và nâng cao ý kiến của bạn đọc để giúp cho nhà văn sáng tạo được tốt hơn, hướng nhà văn vào những vấn đề trung tâm của cuộc sống, mặt khác hướng dẫn quần chúng tiếp thu tác phẩm một cách đúng đắn, góp phần bồi dưỡng năng lực cảm thụ thẩm mỹ của quần chúng.

Như trên đã nói, bước vào thời kỳ Đổi mới, chúng ta đã đấu tranh chống lại những quan điểm xã hội học dung tục trong cách hiểu mối quan hệ giữa văn học và chính trị, văn học và cuộc sống. Văn học gắn với chính trị nhưng nó không phải là công cụ một sớm một chiều của chính trị. Văn học và chính trị là hai hình thái ý thức trong kiến trúc thượng tầng có tác động qua lại lẫn nhau. Văn học có những đặc trưng thẩm mỹ riêng, có quy luật vận động nội tại, vừa kế thừa vừa phát triển, và sự phát triển của văn học không phải bao giờ cũng song hành với sự phát triển của kinh tế và chính trị. Phản ánh luận mác xít là sự thống nhất giữa *phản ánh* và *suy ngẫm*, tác phẩm văn học phản ánh cuộc sống thông qua *vai trò của chủ thể sáng tạo*.

Những sự đổi mới trong tư duy lý luận sẽ dẫn đến những chuyển biến trong phương pháp phê bình văn học. Lý luận phê bình trước đây tập trung nghiên cứu mối quan hệ giữa nhà văn và xã hội, tác phẩm và cuộc sống nhưng dường như chưa chú ý đúng mức đến thi pháp của nhà văn, cấu trúc nội tại của tác phẩm, khâu tiếp nhận của người đọc. Phản ánh luận mác xít giờ đây có thể làm giàu thêm cho mình cả *thi pháp học* (nhà phê bình sẽ đi sâu hơn vào quan niệm nghệ thuật về con người, không gian và thời gian nghệ thuật), cả những thành tựu của *phương pháp nghiên cứu mô hình, phương pháp cấu trúc* (cấu trúc đồng đại và lịch đại), cả *ký hiệu học* (nghiên cứu tác phẩm như một văn bản ký hiệu học). Tuy nhiên, chúng ta không chấp nhận một quan niệm chiết trung giữa chủ nghĩa Marx và chủ nghĩa cấu trúc, một sự hội tụ giữa duy vật biện chứng và phương pháp cấu trúc luận. Trong thế kỷ XX, đặc biệt là từ những năm sáu mươi đến nay, lý luận phê bình đã có nhiều nỗ lực trên con đường hiện đại hoá. Ngoài việc kế thừa những thành tựu

của truyền thống mỹ học phương Đông, lý luận phê bình Việt Nam đã tiếp thu những tinh hoa lý luận của Lỗ Tấn, Goócki, Bakhtin, Friedlander, Lốtman, Khrápchencô, Likhasốp, Vinôgradốp, Kônrát, Timôphiép, Pôxpêlốp, v.v. Trong thời kỳ đổi mới, lý luận phê bình đã tiến lên một bước về phía trước, nhưng đáng tiếc là một số nhà phê bình, trong khi chú ý đến cấu trúc nội tại của tác phẩm, đến ngôn ngữ văn bản lại xa rời phản ánh luận mác xít. Đây đó cũng có nhà nghiên cứu khi đánh giá một khuynh hướng văn học, một tác giả đã quên mất cái "định hướng xã hội chủ nghĩa" trong xu thế đổi mới của toàn xã hội.

Phê bình văn học không phải công việc riêng của các nhà phê bình mà còn là sự nghiệp chung của các nhà sáng tác và công chúng yêu thích văn học. Có phê bình của những nhà lý luận và nghiên cứu văn học, phê bình trực chiến trên các báo, tạp chí và phê bình đi vào "bếp núc" văn chương của các nhà sáng tác. Mỗi loại phê bình đều có những mặt mạnh riêng của mình. Chính vì thế mà trong Tuyển tập này, chúng ta thấy có mặt Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Huy Cận, Hoàng Trung Thông, Nhất Linh, Thạch Lam, Nguyễn Văn Bổng,... Đó là chưa kể những ý kiến chỉ đạo về công tác lý luận của các nhà lãnh đạo như Hồ Chí Minh, Trường Chinh, Phạm Văn Đồng, Lê Duẩn, Tố Hữu,... những ý kiến vạch ra cả một hướng đi cho công tác tư tưởng nói chung, cho lý luận phê bình nói riêng trong một thời kỳ lịch sử.

Trong chủ nghĩa xã hội, các nhà phê bình và các nhà sáng tác là những người bạn tri âm, tri kỷ, những người đồng tình, đồng chí, cùng chung lý tưởng xây dựng một nền văn nghệ lớn dưới ngọn cờ của Đảng. Tiếng nói đối thoại giữa phê bình và sáng tác là để giúp nhau tự điều chỉnh và làm giàu có thêm cho nhau, làm phong phú thêm cho cả sự nghiệp sáng tác và phê bình.

Mối quan hệ tốt đẹp giữa phê bình và sáng tác trước đây đã bị phá vỡ nghiêm trọng trong cái xã hội người bóc lột người, trong xã hội lấy đồng tiền làm thước đo giá trị con người. Một số gã phê bình quảng cáo phương Tây đã không giữ được lương tâm và ngòi bút, họ hết lời tâng bốc những tác phẩm độc hại, giật gân và gièm pha, đả kích những

nhà văn có tài, có bản lĩnh, không chịu chạy theo những thị hiếu thời thượng tầm thường, dám chống lại sự tha hoá của xã hội kim tiền ô trọc. Đó là những gã phê bình hạng bét đã đoán mò rằng thế nào Sêkhốp cũng chết say rượu ở một gầm cầu, và bôi nhọ Puskin, đại thi hào Nga thế kỷ XIX là kẻ "ton hót những bàn chân nhỏ của đàn bà" và đả kích Biêlinxki, nhà phê bình lỗi lạc nhất của văn học Nga thế kỷ XIX là "gã phiến loạn trong văn học, do không có chỗ làm loạn trên quảng trường mà quay ra làm loạn trên báo chí" !

Ở nước ta, việc Nhất Chi Mai trên báo *Ngày nay* đả kích Vũ Trọng Phụng không chỉ là cuộc tranh luận về khuynh hướng văn học mà còn là một sự cạnh tranh không lành mạnh trên thị trường văn hoá.

Trong những thế kỷ trước, mối quan hệ giữa phê bình và sáng tác lắm khi bị rạn nứt do quá thổi phồng ý nghĩa quyết định của công tác phê bình hoặc ngược lại do quá đề cao vai trò của sáng tác. Không thể nói như Destouches, nhà viết kịch Pháp đầu thế kỷ XVIII : "Phê bình dễ và nghệ thuật mới khó", hoặc thậm chí như Lamartine buông lời rẻ rúng : "Phê bình là sức mạnh của những kẻ bất lực". Tuy nhiên, ta cũng không đồng tình với Ferdinand Brunetière, quá đề cao lý luận phê bình, coi "phê bình là cái hồn của văn chương một nước". Mối quan hệ giữa phê bình và sáng tác thực ra bước đầu đã được Biêlinxki xác định khá rõ từ thế kỷ trước : "Ở đây không phải nghệ thuật tạo ra phê bình, cũng không phải phê bình tạo ra nghệ thuật, mà cả hai đều xuất phát từ tinh thần của thời đại, có điều phê bình là ý thức triết học, còn nghệ thuật là ý thức trực tiếp" (*Diễn văn về phê bình*).

Dưới chế độ xã hội chủ nghĩa, sự nhất trí giữa phê bình và sáng tác là chủ yếu, phê bình giờ đây là sự trao đổi, đối thoại giữa nội bộ đồng chí và bè bạn, nhằm xây dựng một nền văn học lớn xứng đáng với nhân dân ta, thời đại ta. Tuyển tập Lý luận phê bình này đã thể hiện được mối quan hệ tốt đẹp đó trong việc biểu dương tác phẩm của những nhà văn tiêu biểu của thế kỷ như Hồ Chí Minh, Phan Bội Châu, Tố Hữu, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Ngô Tất Tố, Nam Cao, Nguyễn Tuân, Nguyễn Đình Thi, Lê Anh Xuân, Nguyễn Khải, Nguyễn Minh Châu, Nguyễn Thi, v.v.

Nhà phê bình giờ đây như một "bà đỡ mát tay", góp phần quan trọng vào quá trình thai nghén và sáng tạo của nghệ sĩ, là người biết nâng niu những quả trứng hồng sáng tạo, trân trọng những tìm tòi đổi mới, dù là bé nhỏ nhất, trong phong cách nghệ thuật của mỗi nhà văn. Đó là người tri âm, tri kỷ, chia sẻ nỗi buồn, niềm vui với nhà sáng tác (tất nhiên quan hệ giữa nhà phê bình mác xít với nhà văn cách mạng không chỉ thu hẹp trong quan hệ cá nhân như giữa Bá Nha và Tử Kỳ thuở trước). Lại có người ví nhà phê bình như "người làm vườn" chăm sóc hoa thơm hoa đẹp, loại trừ hoa xấu, cỏ dại để cho vườn hoa của thế kỷ ngày càng đua sắc, đua hương,...

Tuyển tập *Lý luận phê bình văn học miền Trung thế kỷ XX* này cũng phản ánh sự trưởng thành và lớn mạnh của nhiều thế hệ lý luận phê bình và chúng ta vui mừng trước sự xuất hiện một thế hệ lý luận phê bình trẻ đầy triển vọng, những người sẽ thắp sáng hơn nữa ngọn đuốc lý luận phê bình trong thế kỷ tới.

(In trong *Lý luận phê bình văn học miền Trung thế kỷ XX*, NXB Đà Nẵng, 2000)

NGÔN NGỮ THƠ VÀ NGÔN NGỮ VĂN XUÔI

Thơ và văn xuôi là hai *thể* của *loại hình* văn học. Trong văn nghệ, ngoài loại hình văn học, ta còn thấy những loại hình khác như hội hoạ, điêu khắc, điện ảnh, âm nhạc, múa, kiến trúc,... Các loại hình nghệ thuật đó thường được chia ra làm hai : *nghệ thuật tạo hình* và *nghệ thuật biểu cảm*. Nghệ thuật tạo hình nghiêng về việc miêu tả trực tiếp thế giới khách quan, tái hiện bức tranh về cuộc sống và con người một cách sinh động và toàn vẹn như nó vốn có trong hiện thực. Nghệ thuật biểu cảm không nhằm phản ánh trực tiếp và tái hiện bức tranh cuộc sống, mà qua những chất liệu của riêng mình, biểu hiện những cảm nghĩ của *thế giới bên trong* con người, biểu hiện *nhận thức* và lời *bình giá* của con người đối với cuộc sống.

Như vậy trong *nghệ thuật tạo hình* có hội hoạ, điêu khắc, điện ảnh, sử thi, văn xuôi tự sự,... và trong *nghệ thuật biểu cảm* có âm nhạc, múa, thơ trữ tình, văn xuôi trữ tình,...

Tạo hình và biểu cảm là hai phương thức thể hiện khác nhau, nhưng không có một sự ngăn cách tuyệt đối giữa hai phương thức đó. Hégel cho rằng "*thơ* - nghệ thuật của ngôn ngữ - làm thành nghệ thuật thứ ba, một tổng thể nối liền được hai thái cực do các nghệ thuật *tạo hình* và *âm nhạc* (nghệ thuật biểu cảm - PCĐ) tạo thành, đặng thực hiện cả sự tổng hợp của hai cái đó... Thực vậy, thơ cũng như nhạc đều xây dựng trên nguyên tắc dùng nội cảm để tri giác nội cảm. Tức là một nguyên tắc không có trong kiến trúc, trong điêu khắc và trong hội hoạ. Đã thế, thơ còn mở rộng đến mức độ dùng các biểu tượng, các trực giác và các tình cảm bên trong đặng dựng lên một thế giới khách quan, cũng chính xác cơ hồ chẳng kém gì điêu khắc và hội hoạ"[1]. Tuy nhiên, về cơ bản

(1) Hégel, *Mỹ học*, tập 2, NXB Văn học, H., 1999, tr. 468.

Hégel xếp thơ trữ tình vào nghệ thuật biểu cảm, biểu hiện. "Nếu ta thử tìm xem đặc điểm cốt tử của thơ là gì, thì trước hết, ta sẽ nhận thấy rằng đặc điểm ấy lại chính là ở sự biểu hiện, và sự ngoại hiện hoá (extériorisation) của cảm quan bị rút xuống tối thiểu, nếu không phải là sự rút xuống con số không"(1). Ở một chỗ khác, Hégel lại nói : "Cái biểu hiện và cái trực giác làm thành chính *nội dung* của thơ, và vì vậy cho nên không sao có thể xem chúng là những sự ngoại hình hoá và những sự khách thể hoá (objectivation) của thơ được"(2). Mặc dầu thơ về cơ bản được xếp vào nghệ thuật biểu cảm, văn xuôi được xếp vào nghệ thuật tạo hình nhưng vẫn có sự giống nhau trong một số đặc điểm của thơ tự sự và văn xuôi tự sự, thơ trữ tình và văn xuôi trữ tình.

Ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi có những đặc trưng khác nhau nhưng chúng đều là ngôn ngữ nghệ thuật. Để cắt nghĩa tính chất nhiều hình khối, nhiều tầng ý nghĩa của ngôn ngữ nghệ thuật, ta phải sử dụng đến ngôn ngữ học. Văn bản được thuyết minh trên nhiều bình diện ngữ nghĩa là vì mỗi một từ, ngoài ý nghĩa trực tiếp còn có thêm một ý nghĩa ẩn dụ. Mặt khác, những kích thích bằng từ ngữ có thể tạo nên những đợt sóng liên tưởng khác nhau, gây ra một loạt phản ứng dây chuyền khác nhau trong tâm hồn người đọc.

Trong truyện ngắn *Mùa lạc*, khi nói về cuộc đời bất hạnh của cô Đào sau khi chồng chết, Nguyễn Khải viết : "Từ ngày chị ấy không có gia đình nữa, đòn gánh trên vai, *tối đâu là nhà, ngã đâu là giường*, khi ra Hòn Gai, Cẩm Phả lấy muống, khi ngược Lao Cai buôn gà vịt...". Ở đây, Nguyễn Khải đã nói theo lối nói dân gian, và điều đáng chú ý là các nhà ngôn ngữ dân gian đã sử dụng "một khả năng vô cùng quyết định đối với nghệ thuật ngôn ngữ là lắp ghép, tức là xây dựng những kết hợp như thế nào đấy mà trong khi vẫn tập trung sự chú ý của người nghe vào bình diện ngữ nghĩa thứ nhất, đã đồng thời lại tạo nên một ý nghĩa mới có nội dung lớn hơn tổng số nội dung ý nghĩa của các thành tố của kết hợp"(3). Những từ "tối", "nhà", "ngã", "giường" vẫn giữ nguyên nghĩa đen của nó,

---

(1), (2) Hégel, *Mỹ học*, Sđd.

(3) Nguyễn Phan Cảnh, *Ngôn ngữ thơ*, NXB Văn hoá - Thông tin, H., 2001, tr. 37, 40.

nhưng sự tập hợp, lắp ghép từ ngữ ở đây đã tạo thêm một nội dung mới (cuộc đời vất vả, lang thang), nội dung mới này lớn hơn tổng số nội dung các từ ở trên. Mỗi văn bản có thể có nhiều bình diện ngữ nghĩa là vì thế. Mặt khác, trong các tác phẩm mà chức năng biểu cảm là chính, nếu muốn sử dụng ngôn ngữ làm chất liệu thì phải làm thế nào giảm bớt tính tạo hình của văn bản, làm cho chức năng định danh bị nhoà đi để cho chức năng biểu cảm nổi lên hàng đầu. Khi Hàn Mặc Tử viết :

Gió theo lối gió mây đường mây
Dòng nước buồn thiu hoa bắp lay...

(Đây thôn Vĩ Dạ)

thì ý nghĩa trực tiếp của các tín hiệu ngôn ngữ như "gió", "mây", "dòng nước", "hoa bắp" đã bị đẩy lùi lại phía sau và người đọc cảm nhận thấm thía nỗi buồn của Hàn Mặc Tử trước mối tình tuyệt vọng. Văn bản được thuyết minh trên nhiều bình diện ngữ nghĩa là vì ngoài chức năng định danh còn thêm chức năng biểu hiện, ngoài tính tạo hình còn có thêm tính biểu cảm.

Để cắt nghĩa những đặc trưng thẩm mỹ của ngôn ngữ nghệ thuật thì ngoài ngôn ngữ học, chúng ta còn phải vận dụng lý luận văn học. Trong các tiểu thuyết lãng mạn (*Hồn bướm mơ tiên, Tiêu Sơn tráng sĩ, Đôi bạn,...*), *cảm thụ thẩm mỹ mang dấu ấn chủ quan* của cái "tôi" nghệ sĩ bộc lộ rất rõ trong màu sắc ngôn ngữ, trong lối nói cường điệu và phóng đại, lối nói trang trọng gây hưng phấn, lối dùng các biện pháp tu từ (nhân cách hoá, tỷ dụ), lối dùng một thứ văn giàu nhạc điệu, giàu cảm xúc. Cuối cùng, để cho việc lý giải tính chất nhiều tầng ý nghĩa của ngôn ngữ văn học được thêm sức thuyết phục, chúng ta còn phải viện đến sinh lý học của Páplốp. Theo Páplốp, ngôn ngữ là một vật kích thích có "tính chất nhiều hình khối" và trong một tác phẩm nghệ thuật, từ ngữ không phải chỉ có độc một nghĩa mà có nhiều tầng ý nghĩa, "có tính chất tín hiệu nhiều mặt". Từ ngữ trong văn mạch nghệ thuật vẫn thường gây nên không phải là một mà là toàn bộ một loạt những tín hiệu nhiều màu, nhiều vẻ khác nhau. Các nhà khoa học đã giải thích hiện tượng phản ứng dây chuyền của những kích thích bằng từ ngữ đó như sau : "Sự trừu tượng hoá từ hiện thực là điều đặc sắc của hệ thống tín hiệu thứ hai, đạt được như vậy là nhờ hình tượng bằng từ ngữ của các đối tượng

và hành động đã thay thế tác động cụ thể của chúng đối với cơ thể. Việc trừu tượng hoá một cách đặc biệt xác đáng như vậy của những kích thích bằng từ ngữ khỏi những nhân tố tác động cụ thể đã đạt được do nhờ hệ thống tín hiệu thứ hai, đã cho phép hình thành nên những dây chuyền rất phức tạp từ những kết hợp của một vật kích thích bằng từ ngữ này với một vật kích thích khác cũng bằng từ ngữ, chúng được xây cất chồng lên nhau. Ở con người lớn sở dĩ có được một số lớn những cách biểu hiện ngôn ngữ là nhờ không phải ở những kết hợp của các kích thích bằng từ ngữ với tác động trực tiếp của các đối tượng cụ thể của thế giới bên ngoài đến chúng ta, mà chính là nhờ ở sự kết hợp giữa chúng với những tín hiệu từ ngữ... trước đó"[1].

*

* *

Đối với ngôn ngữ thơ ca, nhất là thơ trữ tình, việc bộc lộ thế giới bên trong hoặc ca ngợi, *bình giá* đối tượng được phản ánh là nhiệm vụ hàng đầu, còn nhiệm vụ *tạo hình* thì lùi xuống bình diện thứ hai. Trong khi đó thì ở văn xuôi, nhất là văn xuôi tự sự, ngôn ngữ trực tiếp mang tính chất *tạo hình*, nó có nhiệm vụ phải tái hiện một cách sinh động đối tượng được phản ánh.

Nhìn chung, ngôn ngữ thơ ca thường sử dụng nhiều những biện pháp tu từ để vượt lên khỏi ngôn ngữ hằng ngày, thường tắm trong vòng hào quang của sự cao cả và thi vị. Nhiều chuyện mang tính chất "nôm na" (caractère prosaïque) ngoài cuộc đời thường được thể hiện một cách tinh tế, ý nhị trong thơ theo phương thức chuyển nghĩa có tính chất ẩn dụ.

Đây là chuyện Mã Giám Sinh vùi hoa dập liễu trên con đường về Lâm Tri :

Tiếc thay một đoá trà my
Con ong đã tỏ đường đi lối về
Một cơn mưa gió nặng nề
Thương gì đến ngọc tiếc gì đến hoa.

(1) K.M. Bucốp, *Học thuyết của I.P. Páplốp và khoa học tự nhiên hiện đại* (dẫn theo Lênôbli trong cuốn *Nhà văn và công việc của nhà văn*, NXB Nhà văn Xô viết, Mátxcơva, 1966, tr. 70).

Còn đây là lời của Thị Mầu xui anh Nô trong chèo *Thị Kính* :

Gió xuân đánh tốc dải yếm đào

Anh trông thấy oản, sao không vào thắp hương

Nếu như trong thơ, ngôn ngữ trước hết cần phải *đẹp* và *thi vị*, cao cả và trang trọng thì trong văn xuôi, ngôn ngữ trước hết cần phải *chính xác* và *cá thể hoá*. Như thế mới có khả năng tái hiện các đối tượng trong hình thái độc đáo, không lặp lại của nó.

Ngôn ngữ chính xác và cá thể hoá là điều kiện cho việc miêu tả tạo hình trong văn xuôi, nhưng còn miêu tả như thế nào để có thể khắc hoạ những nhân vật giàu bản chất tạo hình thì đó lại là một vấn đề khác. Goócki phát biểu về vấn đề này như sau : "Tô vẽ" những con người và những đồ vật bằng từ ngữ là một việc, mà mô tả những con người và những đồ vật đó một cách tạo hình, sinh động, đến nỗi người ta muốn lấy tay mà sờ như ta vẫn muốn sờ các nhân vật trong *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tônxtôi lại là một việc khác. Muốn thế cần phải làm sao cho các từ ngữ gắn ngay vào trí nhớ người đọc những động tác, dáng đi và giọng nói của nhân vật được mô tả"[(1)]. Nói rõ hơn là phải *cá thể hoá giọng điệu* và *hành động* của nhân vật, bao gồm những hành động, cử chỉ bên ngoài và những hành động *tâm lý* bên trong. Như vậy, theo Goócki, bằng ngôn ngữ nghệ thuật, văn xuôi có thể tác động trực tiếp đến thị giác, thính giác, xúc giác,... của người đọc, làm cho họ cảm giác được nhân vật một cách vật chất. Yêu cầu này có thể thực hiện được vì hai lý do. Ở các nhà tiểu thuyết, hoạ sĩ, nhạc sĩ, hệ thống tín hiệu thứ nhất được phát triển và nhạy bén hơn con người bình thường, nên họ cảm thụ các ấn tượng trực tiếp từ cuộc sống rất mạnh, sâu và lâu bền. Bằng các trí nhớ thị giác (thường là thị giác nhiều hơn cả), thính giác, xúc giác,... họ có khả năng làm sống lại những ấn tượng cảm tính về hiện thực từ những năm tháng xa xôi. Thạch Lam nhớ rất chi tiết những kỷ niệm thời thơ ấu trong *Hai đứa trẻ, Nhà mẹ Lê, Gió lạnh đầu mùa*. Nguyên Hồng có khả năng khôi phục lại những ấn tượng, những cảm giác hơn chục năm về trước : "Trong hồn tôi mãi mãi rõ ràng thắm nét

(1) Goócki, *Tuyển tập*, cuốn 24, Mátxcơva, 1954, tr. 489 - 490.

hình ảnh những con mắt của mẹ tôi sáng lên nhìn người thổi kèn và hai gò má mẹ tôi ửng hồng khi cặp mắt long lanh của người đàn ông nọ chiếu tới. *Và cho tới ngày trọn đời, tôi không thể nào quên được cái cảm giác là lạ* do một bàn tay nhỏ nhắn run run bỗng từ đầu tuột xuống vai tôi và một màng lành lạnh mỏng manh vương qua một cặp mắt lờ đờ nhìn vào mắt tôi chợt làm ngực tôi lạnh dợi đi" (*Những ngày thơ ấu*). Lý do thứ hai : ngôn ngữ là "tín hiệu của các tín hiệu" của hiện thực, nó có khả năng thay thế mọi kích thích trực tiếp sự vật đến các giác quan của con người. Chúng ta nhớ lại một nhận định của Páplốp : "Có lẽ từ ngữ đối với con người cũng là một vật kích thích thực và có điều kiện như là mọi vật kích thích khác mà nó cũng có chung với động vật, nhưng đồng thời lại có tính chất nhiều hình khối mà không một vật kích thích nào khác có được... Nhờ vào toàn bộ các kích thích bên ngoài và bên trong xảy đến trong các bán cầu lớn cho nên từ ngữ báo hiệu tất cả mọi kích thích đó, thay thế được chúng tất cả và vì vậy có thể gợi nên tất cả mọi hành động, mọi phản ứng của cơ thể mà những kích thích đó gây nên"[(1)].

Như vậy, tuy không giống ngôn ngữ của hội hoạ, điêu khắc (những ngành nghệ thuật không gian), ngôn ngữ của tiểu thuyết vẫn có khả năng dựng lên những nhân vật có tính chất tạo hình, có thể gây những ấn tượng mạnh mẽ đối với cảm giác của người đọc. Muốn đạt được yêu cầu nói trên, tiểu thuyết đã đi theo một con đường khác hội hoạ. Sự khác biệt ở đây không phải chỉ là ở chỗ tiểu thuyết và văn xuôi nói chung được xây dựng bằng từ ngữ chứ không phải bằng đường nét, màu sắc hay hình khối. Lessing trong cuốn *Laocoon* cho rằng : "Hội hoạ mô tả những *hình thể* và mô tả một cách gián tiếp, thông qua hình thể, những động tác. Thi ca (văn học nói chung - P C Đ) mô tả những *động tác* và mô tả một cách gián tiếp, thông qua động tác, những hình thể. Một loại động tác hướng vào một mục đích cuối cùng, duy nhất thì gọi là hành động"[(2)].

---

(1) Trích theo Lênôbli trong cuốn *Nhà văn và công việc của nhà văn*, Sđd, tr. 63.

(2) Lessing, *Laocoon hay là những biên giới của hội hoạ và thi ca*, Mátxcơva, 1957, tr. 423.

Nếu văn xuôi miêu tả rất chi tiết một khuôn mặt, cả một loạt nét đặc trưng của một sự vật theo *kiểu tranh tĩnh vật* thì sẽ thua xa hội hoạ. Đoạn văn miêu tả "một mặt sẽ rất khô khan và tẻ nhạt, đồng thời... việc miêu tả không bao giờ hoàn thành được và mặt khác nó vẫn cứ rối ren hỗn độn, bởi vì nó phải trình bày lần lượt những điều mà trong hội hoạ có thể cho thấy ngay một lúc, thành thử người đọc luôn luôn quên những điều trình bày trước... trong khi những điều đó xuất hiện *đồng thời trong không gian* và có giá trị chỉ trong *mối liên hệ đó* và chỉ trong *tính đồng thời đó*"(1). Một bức chân dung có tính tạo hình bao giờ cũng thể hiện *tính hành động*. Trong mọi trường hợp (miêu tả một tĩnh vật hay một con người, một hành động bên ngoài hay một diễn biến tâm lý bên trong), nhà văn xuôi phải cố gắng diễn tả cho được cái *cử chỉ* của nhân vật, phải tiên đoán được cái *cử chỉ, cái ý hướng đi tới* của nhân vật và đồ vật. (Cử chỉ của con người là toàn bộ trạng thái nội tâm của nó ở một thời điểm nhất định, toàn bộ cái ý hướng đi tới của nó).

Trong thơ trữ tình, chức năng *tạo hình* lùi xuống hàng thứ yếu để cho chức năng *biểu cảm* nổi lên hàng đầu. *Sáng tháng Năm*, theo chúng tôi hiểu, chủ yếu là *lời bình giá* của Tố Hữu về những phẩm chất tốt đẹp của Hồ Chí Minh hơn là tập trung khắc hoạ chân dung Hồ Chí Minh. Khi ta đọc hai câu :

Bác Hồ đó, ung dung châm lửa hút
Trán mênh mông thanh thản một vùng trời

ta sẽ hiểu là nhà thơ đang ca ngợi cái phong thái ung dung thanh thản của Hồ Chí Minh hơn là miêu tả Bác Hồ đang hút thuốc. Ở một loạt ví dụ khác, chức năng tạo hình dường như bị khử đi khỏi văn bản để tập trung vào chức năng biểu cảm. Đấy là lúc người ta dùng các biện pháp tu từ (tỷ dụ, ẩn dụ), dùng lối nói bóng gió :

Tiếc thay một đoá trà my,
Con ong đã tỏ đường đi lối về.

(*Truyện Kiều*)

(1) Hégel, *Tuyển tập*, cuốn 14, Mátxcơva, 1958, tr. 65.

Trăm năm đành lỗi hẹn hò
Cây đa bến cũ, con đò khác đưa

(*Ca dao*)

Ở đây ý nghĩa trực tiếp, chức năng định danh của các từ "trà my", "con ong", "cây đa", "con đò" đã bị đẩy lùi để làm nổi bật bình diện ngữ nghĩa thứ hai của văn bản, dành ưu thế cho chức năng biểu cảm của ngôn ngữ.

Ngôn ngữ trong thơ trữ tình cũng như văn xuôi trữ tình là một thứ ngôn ngữ thể hiện *thế giới nội tâm*, mang *tính chủ thể* (subjectivité), gắn liền với cái Tôi của nhà văn. Hégel quan niệm nội dung của thơ là "cái biểu hiện bên trong... cái trực giác bên trong", "Đành rằng trong thơ, nội dung cũng vẫn phải được khách thể hoá chẳng khác gì trong các nghệ thuật khác, song nó phải được khách thể hoá sao cho hiện thực bên ngoài nhường chỗ cho hiện thực bên trong và khách thể chỉ tồn tại ở trong bản thân ý thức, ở trong trạng thái biểu tượng hay trực giác thuần tuý tinh thần mà thôi"[1].

Cũng chính vì không hiểu cái thế giới nội tâm là nội dung chính của thơ trữ tình nên người ta đã giải thích quanh co hai câu thơ của Hàn Mặc Tử :

Gió theo lối gió mây đường mây
Dòng nước buồn thiu hoa bắp lay

(*Đây thôn Vĩ Dạ*)

Người ta buộc hai câu thơ đó phải phản ánh một cái gì của thế giới khách quan như "đám bắp bến đò Cồn nhìn sang Vĩ Dạ mà dòng nước buồn thiu lặng lẽ trôi", hay "anh Giáo em Lương lấy nhau sao được" (Nguyễn Bá Tín), trong khi hai câu thơ nói lên nỗi buồn của Hàn Mặc Tử trước mối tình tuyệt vọng, "Anh đi đường anh, tôi đường tôi"... Thơ trữ tình của Hàn Mặc Tử là thơ hướng nội. Cảnh và người hòa lẫn vào nhau, đường ranh giới rất mong manh và nhiều khi, người thơ lấn át cảnh thơ. Chính Hàn Mặc Tử, trong thư ngày 23 - 1 - 1940 gửi Thương Thương đã từng viết : "Thơ bao giờ cũng tại tâm chứ không tại cảnh. Cảnh là điều giả dối, phù vân, mà tâm mới chân thành trường cửu".

(1) Hégel, *Tuyển tập*, tập II, tr. 473, 474.

Văn xuôi trữ tình cũng có nhiều đặc điểm chung với thơ trữ tình. Trong tiểu thuyết tự truyện *Những ngày thơ ấu*, Nguyên Hồng đã sử dụng một áng văn xuôi trữ tình giàu chất thơ. Nguyên Hồng đã lắng nghe được những âm vang sâu lắng của tâm hồn, ghi nhận được những cảm giác tinh tế tự bên trong, miêu tả một thiên nhiên đầy thanh sắc và cảm xúc, tất cả đều được thể hiện qua *màu sắc chủ thể của cái Tôi trữ tình* hồn nhiên, trong sáng. Những nỗi cô đơn, buồn tủi của tuổi thơ đã ám ảnh tâm hồn cậu bé đa cảm suốt năm này qua năm khác, hiện lên trên trang sách thành ấn tượng buồn bã, u ám về một mùa đông dài dằng dặc với mưa phùn lê thê rét buốt. Và đây là cảm giác của một cậu bé đi trong đêm đông vắng lặng, thương nhớ người mẹ hiền và đau đớn đến tê dại : "Những mảnh lá chạy xào xạc trên mặt đường, chạy cả vào lòng tôi cùng với những âm thanh mơ hồ. Trong lòng tôi, tiếng lá lao xao như không bao giờ tắt. Gió buốt quá. Trong lòng tôi xác lá vụn mãi ra, nhiều bao nhiêu lại biến đi bấy nhiêu. Tôi đi mê man, với hình ảnh một đám ma tê lạnh, không kèn không trống...".

*

* *

Tính tạo hình mới chỉ là một trong những đặc trưng của ngôn ngữ tiểu thuyết nói riêng, ngôn ngữ văn xuôi nói chung. Giờ đây ta lại nói đến một đặc trưng thứ hai không kém phần quan trọng : *ngôn ngữ văn xuôi chủ yếu là một thứ ngôn ngữ song thanh (hoặc đa thanh), chứ không phải là một thứ ngôn ngữ đơn thanh như trong thơ trữ tình.*

Trong văn xuôi ta thấy xuất hiện một thái độ mới về căn bản đối với ngôn ngữ là chất liệu của văn học. Khác với ngôn ngữ thơ trữ tình, ngôn ngữ trong văn xuôi không chỉ là phương tiện miêu tả mà còn là đối tượng được miêu tả. Đặc trưng của thơ là sự trau dồi hệ thống ngôn ngữ, việc sử dụng những phép chuyển nghĩa, những biện pháp tu từ làm cho ngôn ngữ mang tính chất cao cả và thi vị. Đối với văn xuôi, nhiệm vụ trung tâm là *miêu tả* những động tác, cử chỉ và giọng điệu của các nhân vật một cách nghệ thuật. Khả năng sử dụng trên bình diện một tác phẩm những tiếng nói thuộc nhiều loại hình khác nhau mà không quy vào một

mẫu số chung là một trong những đặc tính căn bản nhất của văn xuôi. Đây cũng là một điểm khác nhau sâu xa giữa phong cách ngôn ngữ văn xuôi và phong cách ngôn ngữ thơ ca.

Đặc trưng của ngôn ngữ văn xuôi là sự tác động qua lại rất phức tạp giữa tiếng nói tác giả, người kể chuyện và nhân vật, giữa ngôn ngữ miêu tả và ngôn ngữ được miêu tả. Ngôn ngữ song thanh nhấn mạnh vào ngôn ngữ của người khác, hướng về một tiếng nói khác, chẳng hạn tiếng nói tác giả hướng về tiếng nói nhân vật, hoặc là tiếng nói nhân vật trong đó có xen lẫn giọng của nhân vật khác. Đây là một đoạn ngôn từ người kể chuyện trong tiểu thuyết *Ở xã Trung Nghĩa* của Nguyễn Thi : "Ông Tư lững thững bước ra đường. Ông tính lên quận để thăm dò bà lão coi sao. Lên đó thế nào chúng cũng hỏi giấy ông và hạch hỏi sao dân bảng đen mà dám rời khỏi xã. *Hỏi à ? Hỏi cái thằng cha mày !* Đó, ông sẽ chửi lại chúng như vậy và sau đó chúng sẽ bu lại đánh ông, ông sẽ đánh lại chúng... Lúc đó bọn lính sẽ xô tới phóng hoả đốt nhà ông, treo bảng, nêu tên, gióng trống chợ để lên án Tư Trầm. Những ý nghĩ ấy xếp lớp trong đầu ông lão như một vở hát đình chứa chan những điều trung nghĩa. "Mày có xử trảm tao mà chưa chắc mày đã xử được, thì tao cũng hạ thủ được mày trước, trung trực ở phần tao, phi nghĩa ở phần mày" (Nguyễn Thi – *Truyện và ký*).

Trong ngôn ngữ của người kể chuyện, thỉnh thoảng lại xen kẽ giọng của nhân vật (*Hỏi à ? Hỏi cái thằng cha mày !*) và ở đây là một thứ ngôn ngữ song thanh cùng phương hướng nên đôi lúc ta không thể nào phân biệt được đâu là giọng của tác giả, đâu là giọng của nhân vật. Trong hình thức song thanh khác phương hướng, khi tiến sát đến ngôn ngữ nhân vật, ngôn ngữ người kể chuyện thường mang sắc thái trêu chọc, mỉa mai, biếm phỏng, tranh luận (*Chí Phèo, AQ chính truyện*). Ngôn ngữ song thanh là một trong những đặc trưng cơ bản của ngôn ngữ văn xuôi hiện đại. Ở phương Tây, nó đã xuất hiện trong truyện và tiểu thuyết của Quévédo, Prévost, đặc biệt là Dickens. Nhưng chỉ trong những đoạn độc thoại nội tâm khám phá ra biện chứng pháp tâm hồn của nhân vật trong tiểu thuyết của L. Tônxtôi (*Anna Karênina, Chiến tranh và hoà bình*) và trong văn xuôi đối thoại của Đốtxtôiépxki

(*Tội ác và trừng phạt, Anh em Karamadốp*) thì đặc trưng này mới trở thành cơ sở chân chính của nghệ thuật ngôn từ. Trong văn xuôi của những nhà tiểu thuyết thế kỷ XX như Thomas Mann, Faulkner, Moravia,... ngôn ngữ song thanh cũng chiếm vai trò chủ yếu.

Tác phẩm văn xuôi hiện đại không thể là một văn bản đơn thanh thuần tuý. Trong một cuốn tiểu thuyết, có bao nhiêu nhân vật điển hình thì có bấy nhiêu giọng điệu, đó là chưa kể giọng điệu của người kể chuyện. Chính vì thế mà văn xuôi mang tính chất đa thanh. Tình hình trong thơ trữ tình lại khác. Bài thơ *Việt Bắc* có 150 câu trong đó có lời đối đáp giữa *mình* và *ta* nhưng chỉ có một giọng điệu, người ở lại cũng là Tố Hữu, người về xuôi cũng là Tố Hữu. Có thể xem *Việt Bắc* là lời độc thoại nội tâm của Tố Hữu được thể hiện thành đối thoại.

Trong vở kịch thơ *Kinh Kha* của Huy Thông, có mấy nhân vật nhưng chỉ có một giọng điệu Huy Thông. Thái tử Đan, Kinh Kha, người lái đò đều hiện ra qua lời *bình giá* của Huy Thông, do đó đều mang sắc thái và giọng điệu của Huy Thông. Gần đây người ta cãi nhau xung quanh bài thơ *Tống biệt hành* của Thâm Tâm. "Tiếng sóng ở trong lòng" và màu "hoàng hôn trong mắt trong" là của người đưa tiễn hay của người ra đi ? Theo chúng tôi, điều đó không cần phải tranh luận, vì cả bài thơ trữ tình này chỉ có một giọng điệu, giọng điệu Thâm Tâm. Người đưa tiễn hay người ra đi cũng đều là Thâm Tâm, là sự phân thân của Thâm Tâm mà thôi. Trong thơ trữ tình, "giọng điệu" các nhân vật đều có thể quy vào một mẫu số chung : giọng điệu của nhà thơ.

Như vậy, ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi có những đặc trưng thẩm mỹ khác nhau. Nhìn chung, văn xuôi tự sự là một văn bản *tạo hình* và *đa thanh* trong khi đó, thơ trữ tình là một văn bản mang tính *biểu cảm* và *đơn thanh*. Sự phân biệt đó có thể giúp ích cho ta rất nhiều trong sáng tác, nghiên cứu và phê bình văn học.

(In trong tạp chí *Nhà văn*, số 11 - 2001)

ĐẶC TRƯNG CỦA THỂ LOẠI TRUYỆN NGẮN HIỆN ĐẠI

Truyện ngắn là gì ? Đó là một câu hỏi rất khó trả lời để có thể vừa lòng tất cả mọi người. Có người ví truyện ngắn như những đám mây luôn thay hình đổi sắc trên bầu trời mênh mông. Bình minh lên với những đám mây màu da cam chói lọi, in hình những vạch đỏ thắm xoè ra như nan quạt. Buổi trưa, bỗng trời nổi cơn dông tố, các đám mây đen bị gió thổi dạt về phía chân trời, trong ánh chớp loé bất ngờ hiện ra những hình thù kỳ lạ. Chiều đến, trời lại xanh trong với một dải mây trắng lững lờ trôi và khi hoàng hôn đổ xuống, tất cả nhạt nhoà trong một màu tím thương nhớ... Truyện ngắn luôn luôn "biến dạng", có lúc nó là một "nàng tiên cá" đau khổ trong một mối tình si mê và bất hạnh, có lúc nó là "lão Hạc" đang ngồi khóc "cậu Vàng", người bạn duy nhất của ông già thuần phác, đôn hậu, có lúc nó chỉ là "khóm phúc bồn tử" (Gooseberries), quả vừa cứng vừa chua, thậm chí là "chiếc quan tài" lênh đênh theo dòng nước lụt,... nhưng nhìn chung, nó luôn luôn ở "trạng thái lỏng vĩnh viễn chảy qua kẽ tay chúng ta"[(1)].

Lại có người cho rằng truyện ngắn có cái "lợi thế của tính đàn hồi", "truyện ngắn vẫn mang tính co giãn và sẽ còn tiếp tục tăng cường tính co giãn của mình chừng nào mà bản chất của con người vẫn co giãn và thay đổi một cách vô biên"[(2)].

Không thể có một định nghĩa truyện ngắn bao gồm cho tất cả các loại : truyện thần thoại, truyện cổ tích, truyện ngụ ngôn, giai thoại, truyện tiếu lâm, truyện truyền kỳ, truyện ngắn tính cách, truyện ngắn

---

(1), (2) H.E. Bates, *Nhìn lại truyện ngắn hiện đại* (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, Ohio University Press, Athens, 1976, p. 75 - 76).

tâm lý, truyện ngắn luận đề, truyện ngắn hiện thực, truyện ngắn lãng mạn, truyện ngắn hiện sinh, truyện ngắn hiện đại và hậu hiện đại.

Đó là chúng ta chưa kể những thể loại ở đường giáp ranh với truyện ngắn. Nếu định nghĩa truyện ngắn là "một tác phẩm văn xuôi ngắn" thì ta có thể xếp vào đây loại *essay* (tiểu luận), loại *sketch* (phác thảo, kịch châm biếm ngắn), kể cả loại *prose poem* (thơ văn xuôi như *Chơi giữa mùa trăng* của Hàn Mặc Tử). Nếu định nghĩa như Norman Friedman, truyện ngắn là "hình thức hư cấu tự sự ngắn bằng văn xuôi"[(1)] thì ta vẫn có thể xếp vào đây tiểu phẩm trên báo chí của Nguyễn Ái Quốc (*Sở thích đặc biệt*) hay của Ngô Tất Tố (*Vẫn chuyện mang nặng đẻ đau*). Đó là chúng ta chưa kể đến những loại truyện ngắn mini một câu, hai câu, ba câu. "Bion nói : *Các cậu bé ném đá vào những con ếch để cho vui, nhưng những con ếch không chết để cho vui mà chết thực sự*", tự câu nói này đã là một truyện ngắn... Truyện *Cô Prudence (cẩn thận) là một cô gái già, xấu nhưng giàu có đang được ông Incapacity (bất lực) tán tỉnh* của Blake" đã chứa cả một truyện bên trong nó, đang đợi để nở hoa trong một cốc nước"[(2)].

Lê Huy Bắc, trong chuyên luận *Truyện ngắn : Lý luận - Tác gia và tác phẩm*, tập một đã dẫn ra một truyện ngắn 27 chữ (tiếng Anh) của Thomas B. Aldrich : "Một người đàn bà đang ngồi trong ngôi nhà cổ đóng kín cửa. Cô biết rằng cô cô đơn trên cõi trần ; mọi thứ khác đều chết. Chuông cửa reo"[(3)].

Về loại truyện ngắn, thơ ngắn mini một hai câu này, chúng ta nên tham khảo một ý kiến của Edgar Poe : "Tình trạng kích thích cao độ cần phải rất ngắn. Vì thế, thơ mà dài thì sẽ trở nên một nghịch lý. Và nếu không có sự thống nhất của ấn tượng thì hiệu quả sẽ không đạt tới mức sâu đậm nhất mà nó lẽ ra phải có. Một tác phẩm thơ nếu *quá* ngắn có thể

---

(1) Norman Fricdman, *Những lý luận về truyện ngắn gần đây – Những vấn đề về định nghĩa* (xem *Short Story at a Crossroads*, edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey – Lousiana State University Press, 1989, p. 13).

(2) Randall Jarell, *Truyện* (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 36).

(3) Lê Huy Bắc, *Truyện ngắn : Lý luận, tác gia tác phẩm*, tr. 25.

tạo ấn tượng sống động, tuy không bao giờ đạt tới độ mãnh liệt hay dài lâu. Không có những dụng công nhất định – không có một thời gian dài đủ lâu hoặc không có sự lặp đi lặp lại có mục đích – thì không bao giờ có sự rung động sâu sắc của tâm hồn. Điều đó cũng giống như những giọt nước nhỏ xuống hòn đá... *Ngắn quá thì tác phẩm biến thành một đề từ,* nhưng nếu quá dài thì còn tệ hơn..."[1]. Đúng như thế. "Bâng khuâng trời rộng nhớ sông dài" là một câu thơ *đề từ* cho bài *Tràng giang* của Huy Cận chứ không phải là một bài thơ mini một câu ! Như vậy những truyện ngắn một câu, hai câu, ba câu thực chất cũng chỉ là những sườn truyện, những nụ hoa chứ chưa phải là những bông hoa đã nở . Randall Jarell trong tiểu luận *Truyện* đã dẫn ở trên còn nêu ra một truyện ngắn bốn câu "mà thậm chí Rilke cũng không thể cải tiến hơn được" : "Giờ đây vua David đã già và đau ốm trong nhiều năm ; và họ bọc ngài trong những tấm vải, nhưng ngài không ấm lên được. Vì thế những người hầu đã tâu với ngài, hãy để họ tìm kiếm cho đức vua một trinh nữ trẻ và để nàng đứng trước nhà vua, để nàng ấp ủ ngài, để nàng nằm trong lòng ngài, như vậy đức vua có thể có được hơi ấm. Thế là họ đã đi tìm kiếm một thiếu nữ xinh đẹp trên khắp các bờ biển của Israel, và đã tìm ra nàng Abishag ở Shunamite, và đưa nàng tới với đức vua. Và người thiếu nữ vô cùng xinh đẹp, đã ấp ủ đức vua, và đã chăm sóc ngài : nhưng đức vua biết nàng không..."[2].

Cái truyện ngắn bốn câu này thực chất cũng chỉ là một sườn truyện. Torgny Lindgren, nhà tiểu thuyết Thuỵ Điển đã phát triển nó thành một tháp đoạn (episode) trong tiểu thuyết *Nàng Bethsabeé* của ông, cái tháp đoạn đó cũng có thể xem là một truyện ngắn khá thú vị. Vì nó chỉ có một trang nên xin trích nguyên văn : "Vua David bị cái lạnh níu chặt trong cơ thể, phải rồi, trong bộ xương tàn của Ngài... Người ta đắp cho Ngài hết lớp da cừu này đến lớp da cừu khác, những lớp da mà người ta đã rũ trước mặt Thượng đế, thế mà Ngài vẫn cứ lập cập run lên mãi

(1) Edgar Allan Poe, *Phê bình cuốn sách "Chuyện cũ rích"* (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 47).

(2) Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 36.

không thôi vì lạnh. Và rượu nho, thứ rượu đã khiến cho Meribaal nóng rực và ngủ say như chết đó, Ngài cũng không sao nuốt được, nó cứ chảy ra hai bên mép của Ngài. Bethsabeé thì bảo : đàn bà là thứ nóng nhất trong tất cả các hạng người, chúng ta hãy tìm cho Ngài một phụ nữ đang độ tuổi cuồng nhiệt nhất của đời người. Bởi vì người đàn bà ấy biết điều này : các đức Vua cũng như các Thánh Thần, đều bị đánh thức trước một cuộc sống mới. Phải, họ đã phục sinh từ cái chết nhờ có nhiệt lượng chói sáng bốc lên từ tuổi thanh xuân. Thế là người ta cũng như Salamon tìm được nàng Abishag xứ Shunam, chàng gọi cô gái là Shunamite, tên gọi của thành phố mà chàng tìm được cô ta. Họ nói về nàng rằng các cây cối bị khô héo mà được nàng đụng vào cũng đều ra trái trong vòng mười ngày và những con lừa cái vô sinh lại trở nên có chửa vào lúc nàng vuốt ve lườn chúng, vì lý do đó mà Salamon muốn tìm nàng, bọn lái buôn người Babylone khoe rằng tên thật của nàng là Ishtar cơ, một hôm người ta đã đưa nàng đến sa mạc và những cây trúc đào hoa đỏ đã mọc lên trên dấu chân nàng.

Khi Salamon trông thấy nàng, chàng hiểu ngay rằng nàng là người có thể chữa khỏi bệnh cho đức Vua, nếu như cái giá lạnh của đức Vua kháng lại Abishag, cô gái thành Shunamite thì khi đó bệnh Ngài vô phương cứu chữa.

Mặt trời đã làm cho da cô gái trở thành màu nâu bởi vì nàng làm nghề canh vườn nho, răng nàng trắng như đàn cừu tắm dưới sông đi lên, tóc nàng dài đen óng ả và cặp vú của nàng căng phồng với hai núm vú nhọn hoắt !

Thế là nàng Abishag xứ Shunam đến giường của Vua, nàng lách vào dưới đống da cừu và những người đứng gần đó đều khẳng định rằng họ đã nghe thấy David thì thầm gọi tên Tamar. Khi những ngón tay của cô gái vuốt nhẹ lên lớp cao dán chế từ trái vả và được đặt lên các vết thương lở loét trên cổ Ngài thì một nhành cây vả với những tán lá rộng trồi lên từ lớp cao dán. Trong hai mươi tám ngày, thời kỳ mình mẩy trinh trắng, nàng đều ở đó. Nhưng đức Vua không thành thân được với nàng, khi hai bàn tay teo tóp của Ngài sờ lên thân thể nàng, Ngài không

phân biệt nổi ngay cả các bộ phận khác nhau. Ngài không nhớ nổi người ta dùng các bộ phận khác nhau của cơ thể đó như thế nào. Sự giá lạnh đã khiến các ngón tay Ngài mất hết cảm giác. Và khi Abishag, cô gái vùng Shunam bước ra khỏi giường vua vào ngày thứ 28, vua David vẫn không ngừng rét run, trong khi đó thì da dẻ nơi thân thể Abishag áp vào nhà vua trở nên nhăn nheo và héo quắt"[(1)].

Như thế không thể đưa vào cái định nghĩa truyện ngắn hiện đại những thể loại ở dạng giáp ranh như essay, sketch hoặc những sườn truyện (mang tên truyện ngắn mini). Lịch sử truyện ngắn Việt Nam tất nhiên phải tính đến truyện thần thoại, truyện cổ tích, truyện ngụ ngôn, truyện tiếu lâm và các giai thoại,... nhưng đây là những *truyện kể dân gian, có thi pháp riêng, cấu trúc loại hình riêng.*

Có người cho rằng nếu lấy một định nghĩa chung nhất về truyện ngắn hiện đại như : thể loại hư cấu ngắn được viết bằng văn xuôi, kết cấu chặt chẽ, chỉ là một lát cắt từ hiện thực, ít nhân vật, cốt truyện đơn giản, hiệu quả tác động duy nhất, đọc liền mạch, hoặc là đồng cảm xót thương hoặc là mỉa mai châm biếm,... áp dụng vào phân tích bất kỳ một hình thức tự sự dân gian nào, chẳng hạn như truyện cổ tích thì chẳng có gì khập khiễng cả. Nếu có điểm khác thì chỉ vì đây là sáng tác tập thể truyền miệng, kỹ thuật không điêu luyện bằng truyện kể bác học. Tất nhiên là có những nhà viết truyện ngắn hiện đại như Nguyễn Công Hoan chịu ảnh hưởng khá rõ những truyện kể dân gian, nhất là lối kết thúc bất ngờ của truyện tiếu lâm (ví dụ như truyện *Oẳn tà roằn*) nhưng nhìn chung, truyện ngắn hiện đại có thi pháp riêng, không giống với thi pháp của các truyện kể dân gian. Truyện dân gian *kể* là chính, không *miêu tả, tái hiện* ; sử dụng *thời gian sự kiện một chiều* (ngày xửa ngày xưa, có một ông vua ăn nhiều cà chua...) chứ không phải *thời gian tâm lý nhiều chiều*. Người ta chỉ kể Thạch Sanh *đã làm gì* (chém trăn tinh, bắn đại bàng, cứu nàng công chúa), chứ không nói Thạch Sanh *đã làm như thế nào ?* Nhân vật chưa được đi sâu vào thế giới nội tâm và vai trò của chủ thể sáng tạo, dấu ấn của phong cách nhà văn dường như không có.

(1) Torgny Lindgren, *Nàng Bethsabeé*, NXB Văn học, H., 2001, tr. 335 - 336.

Về cấu trúc của truyện kể dân gian, chúng ta nên chú ý đến công trình dang dở *Thi pháp cốt truyện* của A.N. Vêsêlốpxki và *Loại hình học truyện cổ tích* của V. Prốp, "chính những công trình này đã đặt nền móng cho ngành folklore học cấu trúc của Liên Xô. Phát triển những tư tưởng của V. Prốp và áp dụng những thành tựu phương pháp luận mới của thời kỳ cuối những năm sáu mươi, E.M. Melentinski đã triển khai nghiên cứu cấu trúc truyện cổ tích thần kỳ trong *Các công trình nghiên cứu về những hệ thống ký hiệu*... Sự kết hợp chặt chẽ cả hai phương diện nghiên cứu loại hình – lịch sử và loại hình cấu trúc trong một loạt bài báo đầu những năm bảy mươi của ông phù hợp với khuynh hướng phổ biến trong khoa học Xô viết đương thời"(1).

Với thi pháp riêng, các hình thức tự sự ngắn như các *truyện kể* dân gian không nằm trong cái định nghĩa truyện ngắn hiện đại và thi pháp truyện ngắn hiện đại.

I – NHỮNG ĐỊNH NGHĨA KHÁC NHAU VỀ TRUYỆN NGẮN HIỆN ĐẠI

Trên đây chúng ta đã thử phân biệt truyện ngắn hiện đại với những hình thức tự sự văn xuôi ngắn nằm ở đường ranh giới. Chúng ta cũng đã nói đến tính chất đa dạng của các loại truyện ngắn khác nhau. Một điểm nữa cũng cần phải chú ý khi tìm định nghĩa chung cho truyện ngắn hiện đại là các thể loại văn xuôi (tiểu thuyết, truyện ngắn, truyện vừa,...) luôn luôn hiện thân cho sự uyển chuyển, xét về bản chất dường như không có tính chất quy phạm. Cái sườn truyện ngắn hiện đại vẫn chưa thật hoàn chỉnh, chưa cứng rắn lại và ta vẫn chưa hình dung được hết tất cả những khả năng phát triển và đổi mới của nó. Đây không chỉ là đúc kết của các nhà lý luận mà còn là cảm nhận của chính các nhà viết truyện ngắn hiện đại.

"Truyện ngắn không bị ràng buộc bởi những hình thức nghệ thuật đã thành quy phạm. Mặt khác, truyện ngắn cũng có khả năng "chín" rất nhanh. Hình thức truyện ngắn vừa luôn luôn vỡ ra, thay đổi, vừa luôn

(1) E.M. Melentinski, *Thi pháp của huyền thoại*, Trần Nho Thìn, Song Mộc dịch, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2004, tr. 11.

luôn được hàn gắn, "cấu trúc lại". Ở thế kỷ XX, chúng ta còn chứng kiến thứ tác phẩm gọi là truyện ngắn cũng được, gọi là tuỳ bút cũng được. Khả năng rộng rãi của truyện ngắn lại càng được khẳng định" (Kôbô Abê)[1].

Trong bài *Nhìn lại truyện ngắn hiện đại*, nhà văn Anh H.E. Bates cho rằng truyện ngắn rất khó định nghĩa vì "truyện ngắn có thể là bất cứ thứ gì mà tác giả quyết định", "từ sketch tĩnh, không có cốt truyện, từ bài thơ ở dạng văn xuôi, được vẽ chứ không phải được viết, từ một ánh sáng phát ra tia rực rỡ của cảm xúc không thể nắm bắt được đến một câu chuyện chặt chẽ trong đó mọi cảm xúc, hành động, phản hành động đều được đo đạc, cố định, gắn chặt, đánh bóng và hoàn thiện như một ngôi nhà được xây kỹ, sơn ba lớp bóng nhoáng và bền".

"Trong tính linh hoạt vô hạn đó chắc chắn là có lý do tại sao truyện ngắn chưa bao giờ được định nghĩa một cách đầy đủ"[2].

Các nhà lý luận và sáng tác đã đưa ra rất nhiều định nghĩa, hoặc căn cứ vào hình thức và nội dung truyện ngắn, hoặc căn cứ vào hình thức và chức năng thể loại hoặc kết hợp cấu trúc đặc trưng (characteristic structure) với chủ đề đặc trưng (characteristic theme) theo kiểu Charles May, kết hợp những thể loại thuộc về lý luận với những thể loại thuộc về lịch sử theo kiểu Tzvetan Todorov. Nhìn chung, có thể tạm thời chia họ thành hai nhóm : một nhóm theo phương pháp diễn dịch, một nhóm theo phương pháp quy nạp. Những định nghĩa này đều có "hạt nhân duy lý" mà chúng ta cần phải tiếp thu để thấy được tính chất muôn màu muôn vẻ của truyện ngắn, mặt khác để tổng hợp thành một định nghĩa có sức bao quát lớn hơn, thuyết phục được nhiều người hơn. Tất nhiên không có định nghĩa nào bao quát được tất cả các hình thức truyện ngắn của các nước trong thời kỳ hiện đại. Austin M. Wright, người đưa ra một định nghĩa theo phương pháp quy nạp cũng phải thừa nhận rằng

---

(1) Nhà văn Nhật, sinh năm 1924, tác giả các tiểu thuyết *Người đàn bà trong cồn cát*, *Mặt lạ* (xem : Bùi Việt Thắng, *Truyện ngắn – Những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại*, NXB Đại học Quốc gia Hà Nội, 2000, tr. 421, 433).

(2) Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 73 - 74.

không có định nghĩa nào thoả mãn được tất cả những người theo chủ nghĩa hình thức, theo chủ nghĩa cấu trúc hoặc hậu cấu trúc chủ nghĩa, những người ủng hộ phái nữ, những người theo chủ nghĩa cá nhân và tất cả những nhóm phê bình khác nhau[1].

Trước hết, chúng ta nghiên cứu *những định nghĩa theo phương pháp diễn dịch*, hoặc căn cứ vào nội dung, hoặc căn cứ vào hình thức của thể loại.

J. Goethe xác định *novella* (tiếng Italia) là "một câu chuyện lạ lùng đang xảy ra có thể làm ta kinh ngạc". G.N. Pôxpêlốp, trong cuốn *Dẫn luận nghiên cứu văn học* (chủ biên) cũng tán thành ý kiến trên : "Cách hiểu theo nghĩa rộng xem novella đồng nghĩa với truyện ngắn đã có truyền thống từ lâu. Goethe định nghĩa novella như một biến cố thất thường, yếu tố bất thường đột biến, hấp dẫn có trong cốt truyện của novella đã được các nhà lý luận nhấn mạnh"[2].

Nhà văn Nga K. Pauxtốpxki cũng có một định nghĩa về truyện ngắn, gần với định nghĩa của Goethe : "Thực chất truyện ngắn là gì ? Tôi nghĩ rằng truyện ngắn là một truyện viết ngắn gọn, trong đó cái không bình thường hiện ra như một cái gì bình thường và cái gì bình thường hiện ra như một cái không bình thường"[3].

Như thế các nhà sáng tác và lý luận đều đã thừa nhận yếu tố bất thường, kỳ lạ gây ngạc nhiên và hấp dẫn đối với người đọc là một đặc trưng chủ yếu của truyện ngắn hiện đại. Trong *Người đàn bà làm nghề độn ghế* của Guy de Maupassant có một mối tình hết sức lạ lùng. Người đàn bà làm nghề độn ghế bất hạnh này ôm một mối tình đơn phương suốt năm mươi lăm năm trời với anh chàng dược sĩ Suckê, và tuy không được đền đáp, người đàn bà nghèo khổ vẫn dành dụm cả đời được 2 300 quan, "mụ làm việc bao nhiêu cũng chỉ là để cho hắn, có khi nhịn đói nhịn khát

---

(1) Austin M. Wrighr, *Định nghĩa truyện ngắn : Vấn đề về thể loại* (xem *Short Story at a Crossroads*, Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey – Lousiana State University Press – Baton Rouge and London, 1989, p. 46).

(2) *Dẫn luận nghiên cứu văn học*, NXB Giáo dục, 1998, tr. 408.

(3) Vương Trí Nhàn, *Sổ tay truyện ngắn*, NXB Tác phẩm mới, H., 1980, tr. 105.

mà dành dụm và chắc chắn là hắn sẽ nghĩ đến mụ, ít ra là một lần khi mụ đã chết"... Nhưng khi người bác sĩ nhận lời trối trăng của người đàn bà đau khổ kể lại cho Suckê nghe mối tình cảm động thì hắn "nổi giận nhảy chồm chồm lên" cho rằng "cái con mụ đầu đường xó chợ, cầu bơ cầu bất" kia đã làm "điếm nhục hắn" : "Nếu tôi biết cơ sự này lúc mụ đó còn sống thì tôi đã nhờ sen đầm tóm cổ, tống nó vào tù. Nó sẽ rũ xương trong ấy...". Tuy nhiên khi nghe đến món tiền 2 300 quan thì tên đàn ông tham lam, ty tiện liền đổi ngay sắc mặt, hắn nhận ngay món tiền với cái lý lẽ của một kẻ vô liêm sỉ : "Nếu đã là ý muốn cuối cùng của người ta, của người đàn bà ấy... chúng tôi nỡ lòng nào mà từ chối" !

Trong truyện ngắn này, bằng thủ pháp đối lập một cách tuyệt đối cái cao cả, đẹp đẽ với cái thấp hèn, ty tiện, Guy de Maupassant đã làm cho người đọc cảm thương cho số phận của người đàn bà bất hạnh và ghê tởm bộ mặt của kẻ vô lương bất nhân.

Truyện của Guy de Maupassant cũng chưa kỳ lạ bằng câu chuyện độc đáo về *Wakefield* trong tập *Twice Told Tales* (Những truyện kể hai lần) của Nathaniel Hawthorn (1804 - 1864). Nhà văn Mỹ này đã kể lại một câu chuyện không thể tin được về một người Anh tên là Wakefield đã bỏ vợ, trốn ở phía sau nhà với cái mục đích là "điều tra ấn tượng mà một tuần goá bụa sẽ tạo ra ở bà vợ mẫu mực". Nhưng người đàn ông này đã tự lưu đày trong suốt hai mươi năm và khi dân làng cho rằng ông ta đã chết thì bỗng có một ngày, ông ta mở toang cửa nhà mình và bước vào. Một cách thật giản dị, cứ như thể ông ta mới vắng nhà có vài giờ đồng hồ ! Tự đày đoạ mình, Wakefield thân tàn ma dại có lần gặp vợ ngoài đường phố, mặt đối mặt mà không nhận ra nhau và đám đông ồn ào trên đại lộ London đã tách hai người thành hai thế giới cô đơn, xa lạ. Có lẽ Wakefield điên thật : ở ngay trung tâm thủ đô London, ông ta đã tự cắt bỏ mọi quan hệ với thế giới những người đang sống.

Hawthorne đã kết thúc cái *ngụ ngôn* ngắn gọn này như sau : "Trong sự hỗn loạn hiển nhiên của thế giới kỳ bí của chúng ta, mỗi con người đều bị cột chặt vào một cơ chế với sức mạnh cực kỳ thú vị – và các cơ chế

với nhau, và tất cả cho một – đến mức một cá nhân lạc lối chỉ trong một khoảnh khắc thôi thì y đã gặp phải một mối nguy hiểm có thể mãi mãi bị mất vị thế của mình. Đã gặp phải mối nguy hiểm là Kẻ Bị Trục Xuất khỏi thế giới, như Wakefield". Một số nhà viết truyện ngắn thế kỷ XIX và XX có khuynh hướng thiên về *ngụ ngôn*, trường hợp Hawthorne là một thứ ngụ ngôn kết hợp với đạo lý. Các truyện ngắn *Wakefield* (1835) và *Lễ huỷ thiêu của trái đất* (Earth's holocaust) là những ví dụ.

Về những truyện ngắn ngụ ngôn của Hawthorne, không có lời bình luận nào hay hơn những ý kiến của Jorge Louis Borges (1899 - 1986), nhà văn lớn của Argentina, người mở đầu cho chủ nghĩa hiện thực huyền ảo Mỹ Latinh. Borges cho rằng những truyện ngắn ngụ ngôn của Hawthorne khiến ta nghĩ đến thế giới của Kafka. Một thế giới những hình phạt bí hiểm và những lỗi lầm không thể kể hết được. "Người ta sẽ bảo rằng điều đó chẳng có gì độc đáo cả, bởi vì thế giới của Kafka là Do Thái giáo và thế giới của Hawthorne là những trận lôi đình và hình phạt của *Cựu ước*,... Hoàn cảnh, hoàn cảnh lạ lùng của việc từ một mẩu truyện ngắn của Hawthorne, được viết vào đầu thế kỷ XIX, cảm nhận ra chính dư vị của các truyện ngắn của Kafka được viết vào đầu thế kỷ XX... *Wakefield* đã khải thị trước cho Franz Kafka, nhưng nhà văn này đã chuyển hoá và hoàn thiện việc đọc *Wakefield*. Nợ là nợ lẫn nhau : nhà văn vĩ đại đã sáng tạo ra các bậc tiền bối của mình. Sáng tạo ra họ và bằng một hình thức nào đó, đánh giá họ. Vậy là nếu không có Shakespeare thì Marlowe[1] sẽ là gì nào ?

... Nếu Kafka viết ra câu chuyện ấy, Wakefield sẽ không bao giờ tìm được lối về nhà mình. Hawthorne thì khác, ông đã cho phép Wakefield trở về nhà, nhưng sự trở về không kém phần đáng buồn, cũng không kém phần sợ hãi hơn sự vắng nhà đằng đẵng rất nhiều năm"[2].

---

(1) Cristobal (1564 - 1593), nhà viết kịch người Anh nổi tiếng với vở *Câu chuyện bi thương của bác sĩ Fausto*, là bậc tiền bối của Shakespeare (chú thích của Nguyễn Trung Đức).

(2) Jorge Louis Borges, *Tuyển tập* (Nguyễn Trung Đức tuyển và dịch), NXB Đà Nẵng (xem bài *Nathaniel Hawthorne – Người mộng mơ*, tr. 335 - 336).

Có rất nhiều truyện ngắn trong cốt chuyện có yếu tố kỳ lạ, không bình thường. Nhưng cái định nghĩa theo lối diễn dịch này sẽ không bao quát được những truyện mà trong đó cuộc sống bình thường hằng ngày diễn ra đối với mọi tầng lớp như *Cô hàng xén, Hai đứa trẻ* của Thạch Lam, *Hàng cơm đêm, Cô gái quê* của Nguyên Hồng, *Đời thừa, Trăng sáng* của Nam Cao.

Nhà văn Ái Nhĩ Lan Frank O'Connor cũng nhận xét rằng trong truyện ngắn có một cái gì đó không bình thường, cả nhân vật lẫn hoàn cảnh xã hội. Ông cho rằng truyện ngắn nói về *tình trạng cô đơn của những con người bé nhỏ* ở bên lề xã hội. Điều này được chứng minh khi ta so sánh truyện ngắn với tiểu thuyết.

"Tiểu thuyết có thiên hướng là một quá trình nhận dạng (identification) giữa người đọc và nhân vật. Người ta không thể viết một cuốn tiểu thuyết dựa trên một người công chức làm nghề ghi chép với cái tên như Akaki Akakiêvích, người chỉ cần một cái áo khoác mới... Một nhân vật trong bất kỳ tiểu thuyết nào ít nhất cũng phải đại diện cho độc giả ở một khía cạnh nào đó trong quan niệm của họ về bản thân mình... và quá trình nhận dạng này chắc chắn sẽ dẫn đến khái niệm bình thường và một mối quan hệ nào đó – thù địch hay thân thiện – với toàn bộ xã hội... Có lẽ tôi nên đi xa tới mức nói rằng nếu không có khái niệm về một xã hội bình thường thì sẽ không có tiểu thuyết. Nhưng trong truyện *Chiếc áo khoác*... không có nhân vật nào ở đây mà người đọc có thể tự nhận dạng... không có dạng xã hội nào mà mọi nhân vật đều có thể gắn mình vào và coi là bình thường... Thực ra truyện ngắn chưa bao giờ có nhân vật chính. Thay vào đó, cái mà nó có là *một nhóm dân chúng bị chìm ngập*, một thuật ngữ mà tôi đã phải dùng vì không tìm được từ nào thích hợp hơn... Trong truyện ngắn người ta luôn có cảm giác về những nhân vật ngoài vòng pháp luật lởn vởn bên lề xã hội... Kết quả là trong truyện ngắn có một cái gì đó chúng ta không thường tìm thấy trong tiểu thuyết – *một sự nhận thức mãnh liệt về tình trạng cô đơn của con người*... Chúng ta thường tiếp cận truyện ngắn bằng một tâm trạng rất khác. Tâm trạng đó giống với tâm trạng trong câu mà Pascal

đã nói : "Le silence éternel de ces escapes infinis m'effraie"[1]. Frank O'Connor đã phân tích sâu sắc truyện ngắn *Chiếc áo khoác* và dẫn ra câu nói : "Tất cả chúng ta đều viết dưới cuốn *Chiếc áo khoác* của Gôgôn", câu nói quen thuộc của Tuốcghênhiép, câu này chỉ đúng với văn học Nga chứ không phải với văn học châu Âu, nhưng theo Frank O'Connor, nó vẫn bao hàm một sự thật chung. Nếu không có nó, hàng chục truyện của Tuốcghênhiép, Maupassant, Sêkhốp, Sherwood Anderson và Jame Joyce sẽ không bao giờ được viết ra. "Điều mà Gôgôn đã làm một cách thật mạnh mẽ và rực rỡ là nhặt nhân vật chính giễu cợt, chàng công chức ngớ ngẩn làm nghề ghi chép nhỏ bé và áp đặt hình ảnh của anh ta với hình ảnh của Chúa Jesus bị đóng đinh, đến mức ngay cả khi chúng ta cười, chúng ta cũng cảm nhận đầy những nỗi kinh hoàng trước sự giống nhau này"[2].

Cái định nghĩa truyện ngắn theo lối diễn dịch của Frank O'Connor phù hợp với những truyện như *Khổng Ất Kỷ* của Lỗ Tấn và *Người trong bao* của Sêkhốp. Chỉ có điều Akaki Akakiêvích bị cả xã hội ruồng rẫy, chế giễu còn Bêlicốp, giáo sư tiếng Hy Lạp lại tự mình thu vào vỏ ốc, xa lánh với xã hội xung quanh. Tất cả đồ dùng của hắn như ô đi mưa, đồng hồ, con dao nhỏ đều cho vào bọc da màu xám và cả mặt hắn hình như cũng thu trong cái bọc vì hắn luôn luôn dựng đứng cổ áo để che mặt đi. Hắn bao giờ cũng đeo kính râm, mặc áo nịt, nhét bông kín hai lỗ tai và khi ngồi lên xe ngựa thì hắn cứ bắt người đánh xe phải kéo mui xe phủ kín. Nói tóm lại hắn cố tình luôn luôn phủ quanh người một cái bọc để sống cô độc, tránh khỏi mọi ảnh hưởng cuộc sống bên ngoài ; cuộc sống thực tế làm cho hắn chán ghét, làm cho hắn sợ hãi"...

---

(1) Sự im lặng vĩnh viễn của những không gian vô tận làm cho tôi sợ hãi.

(2) Frank O'Connor, *Tiếng nói đơn độc* (The Lonely Voice) (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 83). Frank O'Connor (1903 - 1966) là một trong những người viết truyện ngắn lớn nhất của thế kỷ XX và là một trong những nhà văn lớn nhất của Ireland. Frank O'Connor là biệt hiệu của Michael O'Donovan, tuyển tập truyện ngắn đầu tiên là *Guests of the Nation*. O'Connor sống ở Hoa Kỳ trước sau năm 1952, dạy ở đại học Harvard và Stanford, viết truyện ngắn cho *The NewYorker Magazine*.

Không phải lúc nào truyện ngắn cũng là tiếng nói của những người cô độc. Các nhân vật của Hồ Phương (*Thư nhà*), của Nguyễn Trung Thành (*Rừng xà nu*) mặc dầu có những mất mát đau thương trong cuộc sống riêng, nhưng họ luôn luôn được sưởi ấm bởi tình đồng đội, hoà nhập vào cuộc chiến đấu chung của dân tộc. Hai nhân vật Nhẫn và Thịnh trong truyện *Cỏ non* của Hồ Phương sống giữa một đàn bò suốt mùa đông trên những quả đồi trọc sương muối đốt cháy hết cả cỏ, nhưng lòng họ luôn luôn ấm lại, tim đập rộn lên mỗi khi nghe tiếng mưa bụi rơi, cỏ non bắt đầu phủ xanh và đàn bò của nông trường lại béo tốt. Trong cuộc sống mới không phải không có những bi kịch cá nhân, những con người cô đơn sau chiến tranh. Nhưng quan hệ tốt đẹp giữa con người và con người trong chủ nghĩa xã hội đã không đẩy họ vào tình trạng bị cô lập tuyệt đối, trở thành những kẻ bị lưu đày giữa trần thế.

Những năm ba mươi và bốn mươi của thế kỷ XIX, Edgar Allan Poe đã viết hàng loạt bài phê bình cuốn *Truyện được kể hai lần* của Nathaniel Hawthorne, tiểu thuyết *Đêm và Sáng* của Edward Bulwer-Lytton (Graham's Magazine tháng 4 - 1841), tác phẩm *Barnaby Rudge* của Charles Dickens (Graham's Magazine tháng 2 - 1842),... và trở thành một trong những người đầu tiên đặt nền móng cho lý luận về truyện ngắn Hoa Kỳ và thế giới.

Định nghĩa theo lối diễn dịch của Edgar Poe có đề cập đến những vấn đề về hình thức (ngắn), chức năng, cốt truyện của thể loại. Định nghĩa của Edgar Poe đã nêu được một số đặc trưng của thể loại truyện ngắn và giúp ta phân biệt được truyện ngắn với những hình thức tự sự ngắn khác nằm ở đường ranh giới (sketch, essay, prose poem).

Khi nhận xét hợp tuyển truyện ngắn và tiểu luận (essay) của Nathaniel Hawthorne (Hawthorne's Twice - Told Tales), Edgar Poe đã phát biểu một số ý kiến quan trọng về đặc trưng của truyện ngắn so với tiểu thuyết : "Tiểu thuyết thông thường đều bị phê phán bởi độ dài, vì những lý do đã được nêu. Vì tiểu thuyết không được đọc liền một lúc nên tất nhiên nó tự tước bỏ của mình một sức mạnh to lớn có từ tính *tổng thể* (totality). Trong khi dừng đọc, nhiều điều sẽ xen vào mạch suy nghĩ của độc giả, thay đổi, bác bỏ hay phản ngược lại suy nghĩ này

và những ấn tượng mà cuốn sách đã gây ra ở một mức độ nào đó. Nhưng nếu dừng không đọc nữa thì tự việc này cũng đã đủ để huỷ hoại tính thống nhất (unity) của câu chuyện. Còn trong câu chuyện ngắn, tác giả lại có thể thực hiện tính trọn vẹn (fullness) của ý định của mình, dù đó là cái gì đi nữa. Trong một giờ nghiền ngẫm, tâm hồn của người đọc thuộc về quyền kiểm soát của nhà văn. Không hề có ảnh hưởng nào từ bên ngoài bắt nguồn từ việc độc giả cảm thấy mệt mỏi hay phải dừng đọc". Nhận xét về ý kiến này, James Cooper Lawrence cho rằng Edgar Poe đã cho ta thấy hai đặc trưng của thể loại là tính ngắn gọn và tính gắn kết thành một mạch, tạo ra hiệu quả về tính tổng thể[(1)]. Edgar Poe chủ trương truyện ngắn phải tập trung cho một hiệu quả duy nhất đã định trước do đó cốt truyện phải hết sức chặt chẽ và phải chú ý đến vai trò của đoạn kết : "Một nghệ sĩ văn học tài năng đã xây dựng nên một truyện kể. Nếu thông minh, anh ta không tạo dáng cho những tư tưởng của mình để phục vụ cho những sự kiện, nhưng với một sự cẩn trọng, hình dung ra một *hiệu quả* (effect) thống nhất hoặc duy nhất để sáng tác, rồi từ đó hư cấu ra những sự kiện như thế, rồi tổ hợp những sự kiện làm sao có thể giúp anh ta một cách tốt nhất nhằm thiết lập hiệu quả đã định trước. Nếu chính câu đầu tiên của anh ta không hướng vào việc làm lộ rõ hiệu quả này thì anh ta đã thất bại ngay từ bước đầu tiên. Trong toàn bộ tác phẩm không được có, dù chỉ là một từ mà không hướng về cái mục đích định trước đó... Tư tưởng của truyện kể đã được trình bày một cách hoàn thiện vì không bị phá rối ; và đây là một cái đích không thể đạt tới đối với tiểu thuyết"[(2)].

Tất cả các chi tiết trong truyện ngắn phải tập trung vào cái hiệu quả đã định trước và phần kết phải giải thích được mọi việc đã xảy ra trước đó. Lý luận của Edgar Poe về truyện ngắn, đặc biệt là ý nghĩa quan trọng của phần kết đã ảnh hưởng tới sự phát triển của truyện ngắn Mỹ,

---

(1) James Cooper Lawrence, *Lý thuyết về truyện ngắn* (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 61).

(2) B.M. Ejxenbaum (I.R. Titunik dịch), *O'Henry và lý luận về truyện ngắn* (xem cuốn *The New short story theories,* Edited by Charles E. May, Ohio University Press, Athens, 1994, p. 81).

nhất là truyện của O'Henry. Các chi tiết trong truyện của O'Henry được gài rất chặt, có khi chặt chẽ một cách thiếu tự nhiên và phần kết bao giờ cũng gây một ấn tượng bất ngờ (*Chiếc lá cuối cùng, Buồng tầng thượng, Căn buồng có sẵn đồ cho thuê,...*). Ở Việt Nam, lý luận về truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan có phần nào gần với lý luận của Edgar Poe : "Viết truyện cũng như đánh trận. Nếu đánh trận là đánh vào đồn thì viết truyện là đánh vào tình cảm của người đọc. Nhằm vào mặt tình cảm nào của độc giả làm đích để gợi, tác giả phải định trước đi. Tác giả phải chọn chi tiết đầy đủ để nắm lấy tình cảm của độc giả... Chi tiết mà lỏng lẻo, chống chếnh, thì tình cảm của độc giả sểnh lọt đến chỗ khác mất. Một đôi khi, nếu muốn, tác giả cũng có thể hãm tình cảm của độc giả đi chậm lại, hoặc đưa chệch nó đi một tí. Đó là nghi binh, để làm cái đà cho nó nhảy vọt đến ý định của mình, tức là đến cái kết cục đột ngột, bất ngờ của truyện" (*Đời viết văn của tôi*). Lý luận này đã được chứng minh trong hàng loạt truyện ngắn có kết thúc bất ngờ của Nguyễn Công Hoan (*Oẳn tà rroằn, Thằng ăn cắp, Đồng hào có ma,...*).

Lý luận về truyện ngắn của Edgar Poe đã được Brander Mathews tuyệt đối hoá và phát triển trong cuốn *Triết lý của truyện ngắn* (1901).

"Một truyện ngắn đích thực, khác so với một tiểu thuyết chủ yếu là ở tính thống nhất cơ bản (essential unity) của ấn tượng. Nếu dùng từ một cách chính xác hơn nhiều, một truyện ngắn có tính thống nhất trong khi một tiểu thuyết không có tính này. Thông thường ta có thể ghi nhận rằng một truyện ngắn có tính thống nhất giả của một vở kịch cổ điển Pháp : nó diễn tả một hành động, tại một địa điểm, trong một ngày. Một truyện ngắn nói về một tính cách đơn lẻ, một sự kiện đơn lẻ, một tình cảm đơn lẻ hay một loạt tình cảm được huy động bởi một tình huống đơn lẻ"[(1)]. Định nghĩa về truyện ngắn theo lối diễn dịch của Edgar Poe và Brander Mathews trong thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX phù hợp với loại truyện ngắn có cốt truyện sự kiện (chứ không phải cốt truyện tâm lý) và giàu kịch tính, nhưng không bao quát được nhiều màu sắc đa dạng

(1) Brander Mathews, *Triết lý của truyện ngắn* (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 52 - 53) .

của truyện ngắn hiện đại. Vì vậy, ở nửa sau thế kỷ XX nó gặp những phản ứng khá kịch liệt của giới lý luận phê bình và cả của giới sáng tác. Trong bài *Khảo sát về phê bình truyện ngắn ở Mỹ*[1], Charles May cho rằng sở dĩ giới lý luận phê bình xem nhẹ truyện ngắn "chủ yếu là một sự phản ứng đối với tình trạng phê bình mang tính hệ thống quá mức trong một vài thập kỷ đầu tiên của thế kỷ XX khi dạng thức này trở nên cứng nhắc hơn bởi các luật lệ và bị trào lưu thương mại hoá làm cho hư hỏng. Vấn đề này bắt đầu từ năm 1901 khi mà Brander Mathews, tự cho mình là người đầu tiên nêu ý kiến rằng truyện ngắn trong thực tế là một thể loại khác về bản chất so với tiểu thuyết, xuất bản cuốn *Triết lý về truyện ngắn*. Truyện ngắn cuối cùng dường như chỉ là một vấn đề về khoa nhồi xác động vật... Các nhà văn đổ xô đi bắt chước O'Henry còn các nhà phê bình thì lại đổ xô đi bắt chước Mathews". Charles May cho rằng Edgar Poe đã kịch hoá cuộc đời theo khuôn mẫu, còn O'Henry thì làm cho khuôn mẫu này trở nên cơ học hơn. Giới sáng tác phản ứng lại bằng cách coi thường cốt truyện, có lúc loại truyện hành động hay có cốt truyện sự kiện không còn đất sống. Lại có nhà lý luận cho rằng các nhà viết truyện ngắn không chống lại cốt truyện mà chủ yếu là chống lại các công thức cứng nhắc, quy phạm, họ muốn vượt qua sự kiện tìm đến những tiểu luận phản ánh (reflective essay), tiểu luận trữ tình (lyrical essay), những truyện ngắn lãng mạn, tượng trưng, hiện đại chủ nghĩa.

Trong bài *Lý luận về truyện ngắn*[2] James Cooper Lawrence cũng phê phán cái lý thuyết về một hiệu quả đơn nhất của truyện ngắn : "Nếu như giáo sư Mathews đã tuyên bố "truyện ngắn là một hiệu quả đơn nhất" thì chắc chắn là những câu chuyện như *Chữ A màu đỏ* phải được xếp vào loại truyện ngắn nhưng lại vi phạm mọi tiêu chuẩn về tính ngắn gọn ; và nếu điều này không được thực hiện thì định nghĩa về hiệu quả đơn nhất phải được thay đổi. Tiến sĩ William J. Dawson cho rằng truyện ngắn đích thực nói về "một và chỉ một sự kiện mà thôi" và giáo sư Mathews thì nói : "Truyện ngắn hoàn tất ba tính thống nhất giả của kịch

(1) Xem *Lý luận về truyện ngắn*, Charles E. May, Sđd, tr. 3.

(2) James Cooper Lawrence, *Lý thuyết về truyện ngắn* (xem *Lý luận về truyện ngắn*, Charles E. May, tr. 62).

cổ điển Pháp". Nếu những tuyên bố này được chấp nhận thì có tới 90% của các câu chuyện, thường được coi là truyện ngắn sẽ phải đưa vào loại văn học khác. Rất tự nhiên câu hỏi sẽ là chúng ta sẽ làm gì với cuốn *Người sẽ trở thành vua* của Kipling có tới bốn tháp đoạn diễn ra tại rất nhiều nơi khác nhau, hay với cuốn *Người cha* của Bjornson vốn nói về cả một cuộc đời ?".

Trong bài *Truyện ngắn : một định nghĩa được đề xuất*(1), Mary Rohrberger phê phán cái quan niệm của Brander Mathews cho rằng đặc tính của truyện ngắn "là ngắn gọn, kết cấu chặt chẽ, không hề có cục lỗi (excrescense) và thống nhất về hiệu quả". Nguồn gốc của hình thức mới này là những tác phẩm của Irving(2), Gôgôn, Poe và Hawthorne.

"Tính ngắn gọn" là một từ không xác định. Kết cấu chặt chẽ, không hề có cục lỗi và thống nhất về hiệu quả thì cũng có thể áp dụng cho mọi loại hình nghệ thuật. Ý tưởng cho rằng truyện ngắn nói về một nhân vật đơn nhất trong một hành động đơn nhất cũng có ích nhưng không phải lúc nào cũng đúng. Có những truyện ngắn có hai vai chính, thậm chí ba vai chính. Đúng là hầu hết truyện ngắn đều xoay quanh một vai chính nhưng nhiều tiểu thuyết cũng vậy.

Chúng tôi xin nói thêm : không chỉ truyện ngắn có tính tổng thể (totality) mà tiểu thuyết cũng có tính tổng thể. Truyện ngắn nhờ một cốt truyện thường không phức tạp, các chi tiết tập trung vào một hiệu quả đơn nhất nên tính tổng thể thấy rõ hơn. Nhưng ở một cuốn tiểu thuyết có nhiều cốt truyện đan nhau thì tính tổng thể tập trung vào chủ đề chính. Chủ đề chính sẽ gắn kết các bộ phận, các yếu tố trong kết cấu tác phẩm thành một khối thống nhất, một tổng thể.

Mary Rohrberger, Valerie Shaw và Charles May đều định nghĩa truyện ngắn theo phương pháp diễn dịch : sử dụng cách tiếp cận bằng một đặc điểm đơn lẻ (a single trait approach) để quy định đặc trưng của thể loại. Bắt đầu bằng khái niệm truyện ngắn đề cập đến vấn đề gì

---

(1) Mary Rohrberger, *Truyện ngắn : một định nghĩa được đề xuất* (xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 80).

(2) Washington Irving (1789 - 1859), nhà văn Mỹ thuộc khuynh hướng lãng mạn.

(đề tài), sau đó suy luận những hệ quả theo độ dài ngắn của truyện. Dòng suy luận của họ theo hướng thuận nghịch. Charles May kiên định phép diễn dịch, khẳng định mối quan hệ cố hữu giữa cấu trúc đặc trưng (characteristic structure) và chủ đề đặc trưng (characteristic theme). Charles May bảo vệ rất công phu cho nhận định cơ bản rằng truyện ngắn là *ngắn* bởi vì nó phản ánh một *kinh nghiệm đặc biệt, một khoảnh khắc lướt nhanh* của sự nhận thức, khi điều bí ẩn của cuộc sống được khám phá, nói ngắn gọn đó là *sự xuất hiện hiếm có, chớp nhoáng.*

Norman Friedman trong bài *Những lý luận về truyện ngắn gần đây : những vấn đề về định nghĩa*(1) đã tranh luận với Charles May. Ông cho rằng không chỉ truyện ngắn mà có một số loại tiểu thuyết giải quyết được khoảnh khắc của sự nhận thức như tiểu thuyết của Virginia Woolf. Mặt khác "tôi không thể nghĩ ra tại sao một hành động có quy mô nhỏ lại không thể mở rộng thành một tác phẩm có độ dài như tiểu thuyết... hay tại sao một hành động có tầm cỡ lớn không thể làm cô đọng lại thành một truyện ngắn". Chúng ta thấy Charles May "không nhận thức được rằng nhiều truyện ngắn không giải quyết được những khoảnh khắc xuất hiện chớp nhoáng (epiphanic moment) và nhà phê bình này "đã thu hẹp định nghĩa truyện ngắn thành hình thức khoảnh khắc". Đây là "sự phân biệt giai đoạn chứ không phải phân biệt về thể loại : tất cả những hình thức của chủ nghĩa hiện đại bao gồm tiểu thuyết cũng như sử thi bằng thơ (verse epic) đã tiến gần đến khoảnh khắc chủ quan (subjective moment)".

Rất nhiều định nghĩa truyện ngắn bằng phương pháp diễn dịch chỉ căn cứ vào một đặc điểm duy nhất như truyện ngắn là một lát cắt của cuộc sống, truyện ngắn là một tình huống, một trường hợp, truyện ngắn nhằm một hiệu quả duy nhất... Những định nghĩa này có giúp ta hiểu thêm một số đặc trưng của truyện ngắn nhưng nó không bao quát được nhiều hình thức truyện ngắn hiện đại. Khá nhiều truyện ngắn miêu tả toàn bộ cuộc đời nhân vật chứ không phải chỉ là một lát cắt. Chẳng hạn như *Truyện Lệ Nương* (trong *Truyền kỳ mạn lục*) hay *Rừng xà nu* của

(1) Xem : *Short story at Crossroads*, Edited by Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, tr. 13.

Nguyễn Trung Thành. Cả cuộc đời của nhân vật chính được soi sáng dưới góc độ của một chủ đề (như *Người trong bao* của Sêkhốp, *Chiếc áo khoác* của Gôgôn, *Phiên chợ Giát, Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* của Nguyễn Minh Châu,...).

Rất nhiều truyện ngắn chỉ có một tình huống, nhất là những truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan (như *Hai cái bụng, Người ngựa và ngựa người, Thằng ăn cắp*). Đó cũng là trường hợp *Sợi tóc* của Thạch Lam, *Vợ nhặt* của Kim Lân, *Một bữa no* của Nam Cao,...

Nguyễn Kiên khẳng định : "Tôi cho rằng mỗi truyện ngắn là *một trường hợp*... Trong quan hệ giữa con người và đời sống có những khoảnh khắc nào đó, một mối quan hệ nào đó được bộc lộ. Truyện ngắn phải nắm bắt được cái trường hợp ấy. Trường hợp ở đây là một màn kịch chớp nhoáng, có khi chỉ là một trạng thái tâm lý, một biến chuyển tình cảm kéo dài chậm rãi trong nhiều ngày. Nhưng nhìn chung thì vẫn có thể gọi là một trường hợp"[1]. Vương Trí Nhàn cho rằng chữ "trường hợp" mà Nguyễn Kiên dùng cũng chính là moment, là *tình thế, những tình thế hành động, tình thế tâm lý lẫn tình thế tương phản* mà anh nêu ra qua ba ví dụ : *Anh Keng, Buổi tối trong gia đình* và *Những đứa con*. Tuy nhiên có những truyện ngắn có đến hai tình huống chính như *Chí Phèo* của Nam Cao (Chí Phèo gặp kẻ thù là Bá Kiến, Chí Phèo gặp Thị Nở và mơ ước được trở về cuộc sống lương thiện) hoặc *Cuộc đời hạnh phúc ngắn ngủi của Françis Macomber* của Ernest Hemingway (Macomber hèn nhát chạy trốn trong cuộc săn sư tử, Macomber chiến thắng sự sợ hãi của mình, trở thành kiêu hùng trong cuộc săn trâu rừng). Truyện ngắn *Cô dâu tới bầu trời vàng* của Stephane Crane cũng sử dụng hai tình huống đối chọi nhau. Jack Potter, cảnh sát trưởng của thị trấn Bầu trời vàng đã tới San Anton để cưới vợ và đang đưa cô dâu về nhà trên một chiếc toa xe sang trọng. Ông muốn gây một sự ngạc nhiên hoàn toàn đối với thị trấn. Nhưng ở thị trấn Bầu trời vàng, một tình huống nguy hiểm đang xuất hiện. Tên cướp Scratchy Wilson đã trốn thoát đang xông vào thị trấn, hai tay hai súng. Hắn là một người

(1) Vương Trí Nhàn, *Sổ tay truyện ngắn*, Sđd, tr. 38.

bắn súng giỏi, một thiên tài, và khi hắn hành động thì Jack Potter không mang súng chỉ còn có cách xuống lỗ !(1).

Rất nhiều truyện ngắn có một hiệu quả duy nhất như *Thằng ăn cắp, Thầy cáu, Con ngựa già* của Nguyễn Công Hoan, nhưng "hiệu quả duy nhất" không phải chỉ là đặc điểm riêng của truyện ngắn.

Norman Friedman là một nhà lý luận có tầm cỡ về thể loại truyện ngắn. Hai bài viết của ông (*Điều gì làm cho truyện ngắn ngắn như vậy* và *Những lý luận về truyện ngắn gần đây – Những vấn đề về định nghĩa*) có rất nhiều đóng góp về lý luận thể loại. Trong cách định nghĩa ông khuyến khích phương pháp quy nạp nhưng bản thân cái định nghĩa của ông lại mang màu sắc diễn dịch.

Ông cho rằng truyện ngắn là một "thể loại hư cấu tự sự ngắn bằng văn xuôi". Định nghĩa này chỉ căn cứ vào hình thức, chưa đề cập đến chức năng và cấu trúc của truyện ngắn, nên như trên đã nói, chúng ta có thể xếp vào định nghĩa này một số tiểu phẩm báo chí của Nguyễn Ái Quốc (*Sở thích đặc biệt*) và Ngô Tất Tố (*Vẫn chuyện mang nặng để đau*). Công lao của Norman Friedman là giải thích về độ ngắn của truyện ngắn và so sánh cốt truyện của truyện ngắn với cốt truyện của tiểu thuyết. Mặt khác, ông đã chỉ ra một cách khá thuyết phục những hạn chế trong định nghĩa của Edgar Poe và Brander Mathews. Norman Friedman dựa vào Aristote : *truyện* với tư cách là sự mô phỏng của hành động, nó đại diện cho hành động, là một tổng thể hoàn toàn (a complete whole) trong đó có sự bắt đầu, phần giữa và phần cuối. Không nên định nghĩa "ngắn" bằng cách đưa ra các giới hạn trần và sàn về số lượng từ. Các nguyên liệu và cách tổ chức chúng trong truyện ngắn khác với tiểu thuyết về mặt mức độ (degree) chứ không phải về chủng loại (kind)(2).

Không thể nói hư cấu ngắn khác với hư cấu dài là nhờ vào tính thống nhất (unity) của nó. Edgar Poe đã xáo trộn tính tổng thể và tính

(1) Xem bài *Đọc và viết truyện ngắn* của Eudora Welty (*Lý luận về truyện ngắn*, Charles E. May, tr. 159).

(2) Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn* (xem bài *Điều gì làm cho truyện ngắn ngắn như vậy* của Norman Friedman, tr. 132, 133).

đơn nhất (wholeness and singleness), tính thống nhất và độ căng (unity and intensity). Không có lý do gì để nói truyện ngắn có tính thống nhất hơn tiểu thuyết. Cũng không thể nói truyện ngắn không miêu tả được sự phát triển của nhân vật hay truyện ngắn tập trung vào điểm kết thúc hơn là lần theo sự phát triển hoặc truyện ngắn thường tập trung xung quanh một chủ đề (theme) hơn là tiểu thuyết. Truyện có thể bắt đầu bằng một sự khu biệt cơ bản, vì một trong hai hoặc cả hai lý do cơ bản như sau : bản thân tư liệu (material) có thể thuộc về một lĩnh vực nhỏ, hay tư liệu, mặc dù thuộc vào một lĩnh vực lớn hơn, có thể bị cắt xén cho nhỏ đi để phục vụ cho mục đích tăng tối đa hiệu quả nghệ thuật.

Chúng ta sẽ thảo luận về tầm cỡ của hành động (the size of the action) to lớn hay nhỏ bé (không nên nhầm với tầm cỡ của truyện dài hay ngắn), cấu trúc tĩnh hay động (static or dynamic structure), số phần có thể được đưa vào hay bỏ đi, quy mô (scale) mà nó được thể hiện và quan điểm mà từ đó nó được kể. Theo Friedman, Elder Olson đã cũng cấp cho chúng ta một bộ thuật ngữ rất hữu ích cho việc thảo luận về *tầm cỡ của hành động*.

– *Speech* (bài nói, diễn văn) của một nhân vật đơn lẻ trong một tình huống đóng. Đây là loại hành động được thể hiện trong hầu hết các bài thơ trữ tình, người nói đang độc thoại một mình mà không bị gián đoạn.

– *Scene* (cảnh) bao gồm một đối thoại giữa hai người hay nhiều người, trong một tình huống đóng (closed situation).

– *Episode* (tháp đoạn) bao gồm hai hay nhiều cảnh, tập trung xung quanh một sự kiện chính.

– *Plot* (cốt truyện) là một hệ thống bao gồm hai hoặc nhiều tháp đoạn. Một truyện ngắn có thể bao gồm một hành động thuộc tầm cỡ như vậy.

Vấn đề là một speech, một scene hay một episode được thiết kế để làm cơ sở thống nhất của một tác phẩm hoàn chỉnh phải hoàn toàn độc lập, trong khi ở một tác phẩm lớn hơn, nó chỉ cần độc lập một phần, bởi vì nó phải có các thành tố liên quan đến những gì xảy ra trước và sau nó.

Có khi truyện ngắn chỉ dùng một *scene*, nhưng loại này không phổ biến. *Các ngọn đồi tựa đàn voi trắng* của Hemingway chỉ là cuộc đối thoại của một đôi trai gái khi họ chờ tàu, chàng trai đang trên đường đưa cô gái đi nạo thai. Có một chi tiết nhỏ : những cái túi có dính tem của các khách sạn mà họ đã qua đêm, từ đó người đọc đoán được cái tình thế của đôi tình nhân này (tính nhất thời và nông cạn của mối quan hệ của đôi trai gái). Như vậy thời gian trước đó chỉ được nói một cách xa xôi bóng gió, giúp người đọc hiểu hơn tình huống đang diễn ra.

Tháp đoạn thuộc loại có độ dài thường gặp trong truyện ngắn, tần xuất của nó có thể đảm bảo cho một hành động tiêu biểu được giải quyết bằng thể loại văn học này. Ví dụ truyện ngắn *Đôi mắt* của Nam Cao có một cảnh chính và hai cảnh phụ, những cuộc đối thoại này xoay quanh sự kiện Độ gặp Hoàng và sự đối lập giữa hai cách nhìn đối với nông dân và kháng chiến.

Cốt truyện của một truyện ngắn có thể bao gồm hai hoặc nhiều tháp đoạn (*Chí Phèo* của Nam Cao, *Chiếc áo khoác* của Gôgôn, *AQ chính truyện* của Lỗ Tấn).

Một câu hỏi đặt ra đối với vấn đề tầm cỡ của hành động là liệu hành động có sự thay đổi không và sự thay đổi đó là lớn hay nhỏ, đơn giản hay phức tạp ? Theo Friedman, một hành động tĩnh đòi hỏi ít phần hơn so với hành động năng động và vì vậy thường ngắn hơn trong quá trình kể chuyện. Hầu hết các hành động tĩnh đều bao gồm một cảnh hay một tháp đoạn nhỏ. Mặc dầu không phải tất cả các hành động trong các truyện ngắn đều là tĩnh nhưng có thể khẳng định là *hầu hết các hành động tĩnh thường dễ tìm thấy trong truyện ngắn* (*Đời thừa, Trăng sáng* của Nam Cao, *Kép Tư Bền, Đào kép mới* của Nguyễn Công Hoan, *Cô hàng xén, Dưới bóng hoàng lan* của Thạch Lam, *Nằm vạ, Cái đồng hồ* của Bùi Hiển,...).

Một sự thay đổi đơn giản sẽ đưa nhân vật chính từ trạng thái này sang trạng thái khác mà không có sự đảo ngược. Nó là một hành động nhỏ hơn so với một sự thay đổi phức tạp, vốn đưa nhân vật chính từ trạng thái này sang trạng thái khác, rồi sang trạng thái thứ ba đối lập với trạng thái thứ tư. Sự thay đổi đơn giản có thể ngắn hơn trong quá trình

diễn biến, phù hợp với truyện ngắn hơn. Một hành động năng động có xu hướng dài hơn một hành động tĩnh, một thay đổi lớn có xu hướng dài hơn một thay đổi nhỏ vì nó cần phải bao gồm nhiều mảng cuộc đời nhân vật chính, một sự thay đổi phức tạp cũng có xu hướng dài hơn một sự thay đổi đơn giản. *Truyện ngắn phù hợp với sự thay đổi đơn giản, với hành động nhỏ, hành động tĩnh hơn.*

Nếu so sánh truyện ngắn với tiểu thuyết, ta sẽ thấy một trong những sự khác biệt giữa cốt truyện của truyện ngắn và cốt truyện của tiểu thuyết không phải là sự khác biệt về tầm cỡ lớn nhỏ của các hành động, mà là trong *cái cách trình bày các hành động đó* (trình bày toàn bộ hay tóm tắt). Một truyện có thể ngắn không phải vì hành động của nó vốn nhỏ mà chủ yếu là vì tác giả đã chọn, trong khi viết một tháp đoạn hay một cốt truyện, còn những phần khác của câu chuyện chỉ được hàm ngụ, bóng gió. Nói cách khác, một hành động có thể *lớn* về mặt tầm cỡ mà vẫn có thể ngắn trong khi kể chuyện vì không phải toàn bộ hành động được miêu tả. Quy mô được rút gọn tóm tắt ngược trở lại từ sự kiện cần thiết để đẩy câu chuyện đi tới và trình bày nó một cách cô đọng (Nam Cao vào truyện *Chí Phèo* ở cái khoảnh khắc (moment) Chí Phèo đã bị lưu manh hoá, còn cả quãng đời trước đó chỉ được kể lại tóm tắt khi Chí Phèo gặp Thị Nở và mong muốn được trở lại cuộc đời lương thiện). Trong khi đó quy mô được mở rộng trong tiểu thuyết miêu tả toàn bộ sự việc đang được trình bày trực tiếp và cụ thể ngay từ khi hành động bắt đầu diễn ra.

Nguyên Hồng bắt đầu viết tiểu thuyết tự truyện *Những ngày thơ ấu* như sau : "Thầy tôi làm cai ngục. Mẹ tôi con một nhà buôn bán rau đậu, trầu cau lần hồi ở các chợ và trên đường sông Nam Định – Hải Phòng. Thầy mẹ tôi lấy nhau không phải vì thương yêu nhau, trái ngược cay đắng đó tôi đã hiểu biết rõ rệt và thấm thía ngay từ năm tôi lên bảy lên tám, ở vào cái tuổi mà tính tò mò rất dễ bị kích thích và trí ngây thơ trọng suốt đã ghi giữ một hình ảnh gì, một nỗi niềm nào thì ghi giữ mãi mãi...".

Quy mô được rút gọn có xu hướng bao gồm một khoảng thời gian dài của hành động trong một không gian tương đối hẹp trong khi quy mô được mở rộng trong tiểu thuyết có xu hướng bao gồm một khoảng

thời gian ngắn trong một không gian tương đối rộng. Truyện ngắn *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành miêu tả quá trình trưởng thành của một thế hệ thanh niên anh hùng (Tnú, Dít), miêu tả quá trình vùng dậy đồng khởi của một buôn làng Tây Nguyên, tất cả diễn ra chỉ ở làng Xô Man và những khu rừng xung quanh. Tiểu thuyết *Mẫn và tôi* của Phan Tứ chủ yếu miêu tả cái thời điểm năm 1965 đại thắng nhưng đồng thời cũng là năm bản lề giữa hai cuộc chiến tranh đặc biệt và cục bộ. Câu chuyện không chỉ tập trung vào phong trào của một điểm điển hình (làng Cá) mà còn mở rộng trên một diện bao quát kéo dài từ Quảng Ngãi vào đến Bình Định. "Nhân vật – người kể chuyện đưa chúng ta thâm nhập phong trào du kích ở các vùng vành đai, gặp những cán bộ nằm chìm trong các cơ sở hậu cứ, các ấp chiến lược, quan sát tại chỗ những hoạt động của sân bay Chu Lai, vào sâu trong thành phố Đà Nẵng đang náo động trong trào công nhân, học sinh, sinh viên, theo dõi những trận thắng lớn của bộ đội chủ lực ở Đèo Ngang, Chu Lai, Vạn Tường..."[(1)].

Một nhà văn miêu tả các hành động diễn ra trong một khoảng thời gian ngắn sẽ thường chọn tầm cỡ nhỏ hơn để viết. Quy tắc về tiết kiệm cho nhà văn biết rằng nếu sự việc của câu chuyện chỉ diễn ra trong phạm vi một giờ thì một *scene* đơn lẻ cũng đủ để miêu tả.

Nếu nó diễn ra trong vài giờ, một ngày hay một tuần thì cần đến một *episode* và nếu nó diễn ra trong vài tháng hay vài năm thì phải cần đến một *plot* (cốt truyện). Tuy nhiên có những trường hợp đặc biệt. Tác phẩm *Cái chết của Ivan Ilích* của L. Tônxtôi là một ví dụ về một cốt truyện toàn bộ, đầy đủ được cô đọng lại trong độ dài của một truyện ngắn. Nhưng tác phẩm *Ulysses* của James Joyce đã đảo ngược mối tương liên này bằng cách mở rộng một ngày đơn lẻ thành một tiểu thuyết dài bao gồm nhiều tháp đoạn, hành động của tác phẩm này rõ ràng là được mở rộng cho đến chi tiết cuối cùng. Norman Friedman kết luận : "Nói tóm tắt, một truyện có thể ngắn vì hành động của nó

(1) Phan Cự Đệ, *Tiểu thuyết "Mẫn và tôi" của Phan Tứ* (xem : *Mẫn và tôi sống mãi* (Hoàng Minh Nhân, Đinh Thị Phương Thảo biên soạn), NXB Thanh niên, H., 2001, tr. 231 - 234.

thực chất là nhỏ bé, hay vì hành động của nó, dù là lớn, đã bị cắt giảm về độ dài bằng các phương tiện lựa chọn, bằng quy mô hay quan niệm (point of view). Chẳng ai có thể nói trước rằng, nếu một câu chuyện là ngắn vì nó có một số lượng từ nhất định, hay vì nó có tính thống nhất lớn hơn hay vì nó tập trung vào sự kết thúc (culmination) chứ không phải là sự phát triển"[1].

Như trên đã nói, Norman Friedman đã có những đóng góp về lý luận thể loại khi đề xuất vấn đề *quy mô* của hành động và *cách thể hiện* hành động trong truyện ngắn và tiểu thuyết. Norman Friedman ủng hộ phương pháp quy nạp và cho rằng, "quá trình quy nạp là thu thập một mẫu đúng về những gì được coi là truyện ngắn để kiểm tra đặc điểm của chúng trong mẫu đó và so sánh những đặc điểm này với những đặc điểm lấy ra từ mẫu đúng của tiểu thuyết và truyện vừa"[2].

Nhưng làm thế nào để có "một mẫu đúng" cho tất cả các loại truyện ngắn khi chúng ta chưa có một định nghĩa về truyện ngắn, trong thực tế may lắm chúng ta tìm thấy một mẫu tiêu biểu cho một loại truyện ngắn mà thôi (ví dụ : truyện ngắn luận đề). Chính lúng túng nói trên đã dẫn đến kết quả không lấy gì làm tốt đẹp của những người tìm định nghĩa qua phương pháp quy nạp. Helmut Bonhein đã tiến hành một phương pháp quy nạp hoàn thiện nhất về truyện ngắn qua phân tích 600 truyện ngắn và 300 tiểu thuyết ![3]. Norman Friedman viết : "Ông ta kết luận rằng không có yếu tố đơn lẻ nào trong nhiều định nghĩa truyện ngắn mà không thể tìm thấy trong tiểu thuyết. Công trình của A. Leslie Willson về truyện ngắn của Đức[4] cũng kết luận rằng không một định nghĩa đơn nào có thể bao quát hết những ví dụ được đề cập". Norman Friedman cho rằng chúng ta dường như bị đặt vào một tình thế lúng túng. Có thể

---

(1) *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, tr. 146.

(2) Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, *Short story at a Crossroads*, p. 16.

(3) Helmut Bonhein, *Phương thức trần thuật – Kỹ thuật của truyện ngắn*, Cambridge – England, 1982.

(4) A. Leslie Willson, *Sự bất biến và biến đổi – truyện ngắn Đức*, Wendell M. Aycock (ed) ; *Người kể chuyện và câu chuyện – Những khía cạnh của truyện ngắn*, Lublock, Tex, 1982, tr. 87 - 102.

không có sự khác biệt nào giữa truyện ngắn và tiểu thuyết (từ những yếu tố bề ngoài về độ dài ngắn) ; hoặc có thể kết quả tốt hơn, đó là *sự khác biệt về cấp độ (degree) chứ không phải về chủng loại (kind).* Ý kiến này phù hợp với những kết luận của Friedman ở phần trên. Truyện ngắn chỉ khác tiểu thuyết ở quy mô của hành động và cách thể hiện hành động, ở mức độ dài ngắn (tức là khác biệt về cấp độ) chứ không có sự khác nhau về thể loại (vì cũng là hình thức tự sự hư cấu bằng văn xuôi). Ý kiến này chúng tôi sẽ trao đổi lại ở phần sau, khi so sánh hai thể loại truyện ngắn và tiểu thuyết.

Susan Lohafer và John Gerlach tập trung nghiên cứu *phần kết* của truyện ngắn. Gerlach liệt kê chín người để nghiên cứu phần kết như Robert Adams, Frank Kermode, David Richter, Barbara Herrstein Smith. Quan điểm của họ cũng như quan điểm của Edgar Poe và Rohrberger cho rằng phần kết của truyện ngắn chi phối phần mở đầu và phần giữa. Truyện ngắn là thể loại luôn luôn có sự đoán trước phần kết và vì thế phần mở đầu và phần giữa được xây dựng và thể hiện khác so với tiểu thuyết : sự khác biệt về *cấu trúc* này có phản ánh một cái gì thuộc về *quy luật, về* đặc trưng của thể loại.

Theo chúng tôi đây là một kết luận đúng đắn. Austin M. Wright cũng theo phương pháp quy nạp và nhà lý luận này đã gặt hái được ít nhiều thành công khi định nghĩa truyện ngắn bằng một *hệ thống đặc điểm.* Augustin M. Wright cho rằng chúng ta nên chú ý cả hai phương diện : định nghĩa và tiêu chuẩn của truyện ngắn.

Truyện ngắn theo chúng ta quan niệm hiện nay bắt đầu từ *Mười ngày* của Boccacio, *Những đêm Ả Rập* (The Arabian Nights) và *Kinh Thánh* hay là từ Edgar Poe, Washington Irving hoặc lùi về sau nữa với A.Sêkhốp, James Joyce. Có một sự phân biệt giữa truyện ngắn và truyện ngắn hiện đại, có người chỉ công nhận truyện ngắn hiện đại. Giữa quan niệm thể loại như một *phạm trù* (diễn dịch), hay là *sự tụ hội của các đặc điểm* (quy nạp), Wright thích quan niệm thứ hai. Bởi nếu quy về phạm trù lý luận thì sẽ liên tục bị hỏi : tác phẩm này có phải truyện ngắn không, nhất là đối với những tác phẩm ở đường ranh giới phân chia (truyện ngắn mini, essay, sketch, prose poem). Nếu thể loại là sự tụ hội

của các đặc điểm thì những tác phẩm thuộc đường ranh giới và những tác phẩm gốc có thể được nghiên cứu. Chúng ta có thể nói văn bản A sở hữu tất cả những quy ước (conventions) thuộc định nghĩa của chúng ta, còn văn bản B chỉ sở hữu một số quy ước mà thôi. Wright tiến hành hai thao tác. Thứ nhất là nhận những đặc điểm của tất cả các truyện ngắn kể cả những tác phẩm ở đường ranh giới hoặc đang bị nghi vấn. Thứ hai là đi tìm những đặc điểm có xu hướng tái diễn nhiều lần, những đặc điểm cấu thành. "Cụm từ được sử dụng trong một định nghĩa như vậy có thể là *có xu hướng* (tends to), truyện ngắn có xu hướng thế này hay thế kia. Những đặc tính trong một định nghĩa như thế là rất nhiều. Một truyện ngắn cụ thể có thể biểu đạt nhiều đặc tính này hơn truyện ngắn khác và hai truyện ngắn từ những truyền thống khác nhau có thể có chung một vài đặc tính. Một thể loại nhỏ có thể có vài đặc tính với tư cách là một tổng thể và có những nét riêng của nó"[(1)]. Theo Wright, thể loại truyện ngắn có xu hướng như sau :

1. Có xu hướng dài khoảng 500 từ.

2. Thể hiện tính cách và hành động trong thế giới hư cấu.

3. Hành động có xu hướng đơn giản, chỉ kết nối với một ít tháp đoạn và không có cốt truyện thứ yếu (subplots) hay đường nét phụ (secondary lines).

4. Truyện ngắn có xu hướng mang tính thống nhất (unity) mạnh hơn các hình thức văn xuôi tự sự ngắn khác, thể hiện ở sự tiết kiệm, sự cân nhắc, tránh lãng phí và tuỳ tiện, sự quan tâm nhiều đến phần kết.

Nếu ai phản đối khái niệm thống nhất thì họ có thể sử dụng khái niệm độ căng, cường độ mạnh (intensity).

5. Truyện ngắn có xu hướng ưu tiên đối với cốt truyện quy mô nhỏ (tầm quan trọng nhỏ – small magnitude), những cốt truyện có tính chất khám phá, những cốt truyện tĩnh (static) hay phơi bày, tiết lộ (disclosure), những khoảnh khắc xuất hiện kiểu Joyce (Joycean epiphanies).

6. Xu hướng đặc biệt trong truyện ngắn hiện đại là lược bỏ những sự kiện quan trọng để dành cho sự suy luận. Cường độ mạnh (intensity)

(1) Augustin M. Wright, *Định nghĩa truyện ngắn : Vấn đề về thể loại* (xem : *Short story at a Crossroads* của Susan Lohafer và Jo Ellyn Clarey, p. 46).

cũng thể hiện trong sự sáp nhập giữa truyện ngắn và thơ trữ tình, cả sự nhấn mạnh về phép ẩn dụ và chủ nghĩa tượng trưng.

Ưu điểm của Wright là không chỉ định nghĩa truyện ngắn bằng một đặc điểm (như nhiều nhà diễn dịch đã làm) mà đã đưa ra một hệ thống đặc điểm, trong đó có những đặc điểm liên quan đến chức năng truyện ngắn, khả năng phản ánh của truyện ngắn (điểm 3 và 5) liên quan đến "cấu trúc đặc trưng" (điểm 4) đến hình thức hư cấu ngắn (điểm 1 và 2). Riêng điểm 6 và "những khoảnh khắc xuất hiện kiểu Joyce" thì hơi cá biệt, dành cho những truyện ngắn hiện đại chủ nghĩa. Cần chú ý là ẩn dụ, tượng trưng (trong truyện ngắn luận đề, ngụ ngôn), phóng đại (trong truyện ngắn châm biếm) là những thủ pháp nghệ thuật, không phải đặc trưng thể loại. Hướng nội hay hướng ngoại, hoàn toàn độc thoại nội tâm hay đối thoại, giao thoại cũng nằm trong thủ pháp hay phong cách nhà văn.

Bản thân Wright cũng thấy rằng không có một định nghĩa nào có thể thoả mãn các nhà sáng tác và lý luận phê bình thuộc nhiều trường phái và phương pháp sáng tác khác nhau.

Chúng ta đã nghiên cứu một cách chu đáo nhiều định nghĩa khác nhau về truyện ngắn hoặc theo phương pháp diễn dịch, hoặc theo phương pháp quy nạp. Những định nghĩa đó giúp chúng ta hiểu sâu thêm một số đặc trưng của truyện ngắn đồng thời cũng đặt ra một số vấn đề về phương pháp luận. Rõ ràng là có những phương pháp luận *siêu hình* khi chúng ta tách rời nội dung và hình thức, cấu trúc và chức năng của truyện ngắn, khi chúng ta đối lập diễn dịch với quy nạp. Phương pháp luận *biện chứng* không cho phép ta tách rời các phạm trù đó khi tiến hành định nghĩa truyện ngắn.

Những định nghĩa theo phương pháp diễn dịch mà chỉ đưa ra được một đặc điểm thường không bao quát được tính chất đa dạng, nhiều màu vẻ của truyện ngắn. Những người theo phương pháp quy nạp thường bị chìm trong một hệ thống đặc điểm mà không phân biệt được đâu là đặc điểm chính, đâu là đặc điểm phụ, đâu là hệ quả của những đặc điểm, đôi khi lại lẫn lộn đặc trưng của truyện ngắn với tiểu thuyết và những thể loại

ở đường ranh giới (essay, sketch, prose poem). Theo thiển ý của chúng tôi, chúng ta có thể sử dụng cả hai phương pháp diễn dịch và quy nạp, khi định nghĩa truyện ngắn.

Bước đầu có thể là quy nạp. Thông qua một khối lượng lớn truyện ngắn thuộc nhiều phong cách và phương pháp sáng tác khác nhau, nhiều trường phái khác nhau, nhiều kiểu, dạng khác nhau (châm biếm, trữ tình, luận đề, trinh thám, ngụ ngôn,...), nhiều thời kỳ lịch sử khác nhau,... chúng ta cố gắng rút ra một hệ thống đặc điểm chung. Đối với những hiện tượng phong phú và phức tạp về thể loại như truyện ngắn, tiểu thuyết hoặc về phương pháp sáng tác như chủ nghĩa lãng mạn, chúng ta không thể định nghĩa chỉ bằng một đặc điểm mà phải là một hệ thống đặc điểm. Trong hệ thống đó, các đặc điểm không có giá trị ngang nhau. Nhất định phải có một hoặc hai, ba đặc điểm cơ bản, các đặc điểm khác chỉ là hệ quả của đặc điểm chính. Có khi chỉ có một đặc điểm là cơ bản nhất kèm theo một, hai đặc điểm thứ yếu, và từ những đặc điểm đó có thể có vô số hệ quả (corollary). Ví dụ : đặc điểm cơ bản *hình thức hư cấu tự sự ngắn bằng văn xuôi* làm cho các nhà văn có xu hướng thường chỉ dùng một tình huống đơn nhất, một chủ đề đơn nhất, nhằm một hiệu quả đơn nhất.

Khi đã hình thành *một hệ thống đặc điểm như một phạm trù lý luận* thì bằng phương pháp diễn dịch chúng ta sẽ loại khỏi phạm trù này những tác phẩm văn xuôi ngắn không phải là truyện ngắn (như essay, sketch). Và cũng từ phạm trù lý luận này ta tìm ra những nét gặp gỡ hoặc khác biệt giữa thể loại truyện ngắn với các thể loại khác như tiểu thuyết, kịch, thơ. Hai phương pháp diễn dịch và quy nạp nên hỗ trợ cho nhau, không nên đối đầu nhau trong quá trình định nghĩa truyện ngắn. Cũng như vậy, chúng ta nên kết hợp "những thể loại thuộc về lý luận" với "những thể loại thuộc về lịch sử" trong khi định nghĩa thể loại truyện ngắn. Sự phân biệt của T. Tôđôrốp giữa những loại thuộc về lý luận và những thể loại thuộc về lịch sử (giống như sự phân biệt của Friedman giữa các thể loại quy nạp và diễn dịch) có phù hợp không ?[(1)].

---

(1) Tzvetan Tôđôrốp, *The Fantastic : A structural approach to a literary Genre*, dịch, Richard Howard (Ithaca, 1975).

Một thể loại thuộc về lý luận được xác định một cách diễn dịch, nó được thiết lập với một loạt những đặc điểm rút ra từ hệ thống. Một thể loại mang tính lịch sử được phát hiện thông qua phép quy nạp, đó là bằng việc quan sát khối lượng các tác phẩm tồn tại hay những đặc điểm với nhau. Định nghĩa truyện ngắn là một *truyện* mà *ngắn* là để nhận diện một phạm trù lý luận (bỏ lại câu hỏi : bản thân truyện được định nghĩa như thế nào ?). "Truyện ngắn hiện đại, truyện ngắn trữ tình, truyện hiệu quả thống nhất và hầu hết những bản dịch của truyện ngắn phân biệt với *truyện* chỉ là *ngắn* chính là những thể loại mang tính lịch sử. Sự nhận diện trên những phạm trù như vậy thường là một sự đóng góp có giá trị giúp chúng ta hiểu biết về nghệ thuật ; nó trở nên có vấn đề chỉ khi một thể loại mang tính lịch sử bị nhầm với một thể loại mang tính lý luận hay một thể loại nhỏ lại được đại diện cho toàn bộ thể loại"[(1)].

Khi định nghĩa truyện ngắn, chúng ta sẽ gặp vấn đề con gà / quả trứng (chicken / egg problem). Đó là một vòng tròn : con gà đẻ ra quả trứng hay quả trứng nở ra con gà, đâu là nguyên nhân, đâu là kết quả, hay nó vừa là nguyên nhân, vừa là kết quả. Đó là mối quan hệ giữa *hình thức ngắn* với *chức năng* của truyện ngắn. Vì nó *ngắn* nên thường nó chỉ phản ánh được một lát cắt của đời sống, một khoảnh khắc, thậm chí là một ánh chớp loé bất ngờ trong cuộc đời của nhân vật. Hoặc ngược lại, vì một lý do nào đó, nhà văn không muốn hoặc không thể phản ánh một cuộc sống trong tính toàn vẹn của nó, một cuộc đời trong tất cả các chặng đường buồn vui của nó, ông chỉ muốn đưa ra một lát cắt, một khoảnh khắc, do đó ông không dùng tiểu thuyết mà dùng truyện ngắn với một hành động nhỏ, đơn giản, một tình huống chính với những chi tiết chọn lọc, tiết kiệm,...

Như thế, trong định nghĩa thể loại truyện ngắn, chúng ta phải kết hợp con gà và quả trứng, hình thức và nội dung, cấu trúc và chức năng hay nói như Charles May, phải giải quyết mối quan hệ hữu cơ giữa cấu trúc đặc trưng (characteristic structure) với chủ đề đặc trưng (characteristic theme). Cùng là loại hình tự sự hư cấu bằng văn xuôi, nhưng tiểu thuyết phản ánh một cuộc sống toàn vẹn, bách khoa

(1) Augustin M. Wright, *Định nghĩa truyện ngắn : Vấn đề về thể loại*, Sđd.

còn truyện ngắn thường chỉ đưa ra một khoảnh khắc trong cuộc đời nhân vật : Đó là sự phân biệt về chức năng giữa hai thể loại. Nhưng khi có những truyện ngắn có tham vọng phản ánh toàn bộ cuộc đời một con người, muốn làm thay *chức năng* của tiểu thuyết thì cái hình thức truyện ngắn, cái *hình thức ngắn* sẽ hạn chế ngay cái tham vọng ấy lại. Nhiều giai đoạn trong cuộc đời nhân vật chỉ được *kể tóm tắt* lại, hoặc được hàm ngụ, bóng gió (chứ không phải là được *tái hiện sinh động* như trong tiểu thuyết), cuối cùng vẫn phải tập trung vào một giai đoạn, một khoảnh khắc quan trọng nhất. Hoặc có khi nhiều sự kiện trong cuộc đời nhân vật được kể lại, được tái hiện nhưng chỉ được soi sáng dưới góc độ của *một chủ đề* ("chủ nghĩa thắng lợi tinh thần" của AQ trong *AQ chính truyện* hoặc cái thói tự thu mình lại, sợ va chạm với thực tế của lão giáo sư Bêlicốp trong *Người trong bao* của Sêkhốp).

Định nghĩa truyện ngắn không thể chỉ dừng lại ở những đặc điểm hình thức bên ngoài (độ dài ngắn, số lượng từ) mà phải tiến hành một sự giải phẫu bên trong, đề cập đến những vấn đề bản chất như chủ đề, nội dung phản ánh, cấu trúc nội tại,... Bài viết của Mary Louise Pratt có những gợi ý tốt, vì nó lưu ý chúng ta đến những vấn đề lô gích trong định nghĩa thể loại. Định nghĩa phải quan tâm đến vấn đề đề tài (subject matter), tình huống trần thuật (narrative situation), hình thức ngôn ngữ bề mặt (surface language form), hiệu quả của phần kết (end effect) và cách xử lý văn bản (mode of execution), v.v.[1].

Chúng ta đã đề cập đến những vấn đề phương pháp luận trong định nghĩa truyện ngắn. Để có thể đưa ra một định nghĩa có sức thuyết phục, chúng ta cần phải tìm hiểu thêm mối quan hệ giữa truyện ngắn với các thể loại văn học khác.

II – TRUYỆN NGẮN VÀ CÁC THỂ LOẠI VĂN HỌC KHÁC

Rất nhiều định nghĩa truyện ngắn đã so sánh truyện ngắn với tiểu thuyết. Sự khác biệt giữa hai thể loại này là về cấp độ (degree) hay về chủng loại (kind) ?

---

(1) Mary Louise Pratt, *Truyện ngắn : Độ dài và ngắn của nó*, Poetics, X (1981), 175 - 94.

Truyện ngắn và tiểu thuyết là hai thể loại văn học có những đặc trưng thẩm mỹ khác nhau. Truyện ngắn không phải là một chương của tiểu thuyết, một tháp đoạn trong tiểu thuyết chương hồi, một cái sườn truyện từ đó có thể phát triển ra thành tiểu thuyết.

Edgar Poe cũng như Brander Mathews trong khi đề cao truyện ngắn không khỏi có lúc coi thường tiểu thuyết. Mathews cho rằng lịch sử truyện ngắn có trước lịch sử tiểu thuyết, nó là một thể loại mang tính khác biệt như anh hùng ca, bi kịch, hài kịch còn tiểu thuyết không phải là một hình thức có tính cá biệt và được xác định rõ ràng như truyện ngắn. Tiểu thuyết có thể tổng hợp vào bản thân mình các đặc trưng của kịch, thơ trữ tình, nó là đứa con của sử thi nhưng lại là thứ con lai ! Không hoàn toàn đúng như vậy.

Tiểu thuyết cũng có những đặc trưng thẩm mỹ riêng mang tính xác định như các thể loại khác. Trong bộ *Tiểu thuyết Việt Nam hiện đại,* chúng tôi đã chứng minh tiểu thuyết, nhất là tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa có ba đặc trưng chủ yếu :

1. Tiểu thuyết là một trong những thể loại gần gũi nhất với cuộc sống. Nó là cuốn bách khoa của đời sống, nó phản ánh một cuộc sống toàn vẹn, muôn màu muôn vẻ, một cuộc sống và những con người đang vận động và phát triển. Tiểu thuyết do đó là một thể loại mang tính dân chủ, lịch sử của nó trong nhiều thời kỳ, gần như song hành với chủ nghĩa hiện thực.

2. Tiểu thuyết mang tính "văn xuôi" (caractère prosaique), nó phản ánh cuộc sống bình thường hằng ngày trong tất cả các màu sắc thẩm mỹ đa dạng. Ở đây các màu sắc thẩm mỹ có thể chuyển hoá lẫn nhau, vì thế nó gần như một thể loại đi giữa bi kịch và hài kịch.

3. Tiểu thuyết mang bản chất tổng hợp, nhiều phong cách và đa thanh. Nó tiếp thu những thành tựu của sử thi, kịch và trữ tình trên cơ sở sử thi, nó cũng tiếp thu thành tựu của nhiều ngành nghệ thuật khác. Truyện ngắn cũng chịu ảnh hưởng của kịch, thơ trữ tình, bút ký, nhưng do nó là một hình thức tự sự cỡ nhỏ nên bản chất tổng hợp của nó không thể so sánh được với tiểu thuyết.

Truyện ngắn và tiểu thuyết tất nhiên sẽ có những đặc điểm giống nhau vì chúng là hai thể loại trong hình thức tự sự hư cấu bằng văn xuôi. Brander Mathews có những ý kiến hơi cực đoan, nhưng ông có những nhận xét rất đáng chú ý. Trở thành một người viết truyện ngắn có danh tiếng hình như khó hơn trở thành một tiểu thuyết gia danh tiếng. "Có trên dưới hai mươi tiểu thuyết gia rất vĩ đại nhưng chỉ có độ hơn mười người viết truyện ngắn có danh tiếng. Từ Chaucer và Boccacio, phải xuyên qua nhiều thế kỷ mới gặp Hawthorme (1804 - 1864) và Poe (1809 - 1849), trong suốt năm trăm năm đó có không ít tiểu thuyết gia vĩ đại nhưng không có một nhà truyện ngắn vĩ đại nào. Sau Hawthorne và Poe, gần như cùng thời với họ và Mérimée và Tuốcghênhiép, cuối thế kỷ XIX là Guy de Maupassant (1850 - 1893) và Rudyard Kipling (1865 - 1936)"[1]. Mathews đã quên một người viết truyện ngắn nổi tiếng cùng thời với Edgar Poe là Gôgôn (1809 - 1852) và một nhà viết truyện ngắn tầm cỡ thế giới cuối thế kỷ XIX là Sêkhốp (1860 - 1904). Những nhận xét của ông rất đáng cho chúng ta suy nghĩ. Chúng ta sẽ trở lại vấn đề này ở các phần sau.

Trên kia đã nói, truyện ngắn và tiểu thuyết tuy cùng thuộc loại hình tự sự nhưng có những đặc trưng thẩm mỹ riêng biệt. Các nhà văn không phải lúc nào cũng thành công khi chuyển từ thể loại này sang thể loại kia. Một số nhà viết truyện ngắn như Eudora Welty, Irwin Shaw, Sherwood Andersen đã thất bại khi chuyển sang viết tiểu thuyết. Nguyễn Công Hoan, Thạch Lam, Nam Cao cũng thành công trong truyện ngắn hơn là tiểu thuyết. Những nhược điểm của Nguyễn Công Hoan, Khái Hưng, Thạch Lam đã bộc lộ trong tiểu thuyết rõ hơn trong truyện ngắn. Cũng như thế, tiểu thuyết *Belami*[2] của Guy de Maupassant cũng như tiểu thuyết của Sêkhốp kém hẳn truyện ngắn của họ. "Maupassant cho ta thấy một loạt các bức trang tháo rời được nhìn qua một cái ống nhòm và chỉ được ghép lại với nhau bằng sự hiện diện

(1) Brander Mathews, *Triết lý của truyện ngắn*. (Các con số năm tháng ghi thêm vào sau tên các nhà văn là của chúng tôi).

(2) Guy de Maupassant, *Anh bạn điển trai*, NXB Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh, Vĩnh Minh và Đức Hiếu dịch, 2000.

của người giữ vai chính". "Những *tính chất* làm cho hai nhà văn này trở thành hai nhà truyện ngắn vĩ đại đã trở thành các khiếm khuyết ngay khi họ lao đầu vào tiểu thuyết"[1].

Ngược lại, một số tiểu thuyết gia nổi tiếng đã không thành công khi viết truyện ngắn : Charles Dickens, Daniel Defoe, William Makepeace Thackerey, Somerset Maugham. Nhiều tiểu thuyết gia nổi tiếng cho rằng truyện ngắn là một thể loại văn học khó viết nhất. A. Tônxtôi tác giả bộ tiểu thuyết *Con đường đau khổ* cho rằng : "Truyện ngắn là một hình thức nghệ thuật khó khăn bậc nhất... Truyện ngắn là trường học tốt nhất đối với các nhà văn"[2]. Phadêép, tác giả tiểu thuyết *Chiến bại* cũng nhận xét : "Truyện ngắn là một trong những thể tài văn học khó nhất" và "Truyện ngắn đòi hỏi một công phu lao động lớn".

Nhà viết truyện ngắn Ireland nổi tiếng Frank O'Connor cho rằng về cơ bản sự khác biệt giữa truyện ngắn và tiểu thuyết không phải là sự khác biệt về độ dài. Không hề có quy định cụ thể nào về độ dài có thể áp đặt cho truyện ngắn. "Maupassant thường viết 2 000 từ, Babel có khi chỉ sử dụng 1 000 từ trong khi Sêkhốp kéo đến 80 lần độ dài đó. Không hề có chuẩn mực nào về độ dài của một truyện ngắn ngoài chuẩn mực được quy định bởi chính bản thân nó ; và cả việc đưa nó lên độ dài được quy ước hay cắt nó ngắn đi theo độ dài được quy ước đều có thể làm cho nó bị thương tổn. Tôi e rằng truyện ngắn hiện đại đang bị ảnh hưởng một cách nghiêm trọng bởi ý tưởng biên tập về độ dài của nó (giống như hầu hết những người kể chuyện, tôi được nghe bảo rằng "không có ai lại đọc bất cứ cái gì dài hơn 3 000 từ").

Tất cả những gì tôi có thể nói từ việc đọc các tác phẩm của Tuốcghênhiép, Sêkhốp, Katherine Anne Porter và của các tác giả khác là ngay thuật ngữ "truyện ngắn" là một thuật ngữ sai : Một truyện có tầm cỡ (great story) không nhất thiết phải ngắn và khái niệm truyện ngắn như một loại hình nghệ thuật mini vốn đã không đúng. Về cơ bản

---

(1) Alberto Moravia, *Truyện ngắn và tiểu thuyết* (xem:Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 147).

(2) Alếcxây Tônxtôi, *Bàn về văn học*, M., 1956.

sự khác biệt giữa truyện ngắn và tiểu thuyết không phải là sự khác biệt về độ dài"[1].

Độ dài ngắn có lẽ là một tiêu chuẩn để phân biệt trong phạm vi *truyện* (truyện ngắn, truyện vừa và truyện dài). Sang tiểu thuyết là một thể loại văn học khác rồi. Vậy thì *truyện* và *tiểu thuyết* khác nhau ở chỗ nào ?

Trước hết phải phân biệt hai khái niệm *chuyện* và *truyện*. Người ta *kể* chuyện cổ tích, chuyện tiếu lâm cho nhau nghe, chuyện là *chuyện kể*, truyền khẩu. Nhưng khi những chuyện dân gian, truyền khẩu được ghi lại, có hư cấu thêm và viết thành văn thì ta gọi là *truyện*. Như vậy Nguyễn Công Hoan là *người kể chuyện* có tài, có duyên, tác giả hàng mấy trăm *truyện ngắn* đã được xuất bản thành *Tuyển tập truyện ngắn Nguyễn Công Hoan*. Vấn đề còn lại là phân biệt giữa *truyện* và *tiểu thuyết*.

Truyện thường xoay quanh *một người*, ánh đèn pha tập trung soi chiếu vào *một nhân vật*, được quay cận cảnh, được đặc tả như *nhân vật trung tâm* (mặc dầu xung quanh anh ta cũng có những nhân vật phụ). Đó là các nhân vật Chí Phèo, AQ, *Người trong bao* của Nam Cao, Lỗ Tấn, Sêkhốp. Chính vì thế mà có khi cả bộ sách ba tập vẫn gọi là *Truyện anh Lục* của Nguyễn Huy Tưởng. Có những tác phẩm tập trung soi chiếu cả cuộc đời *một* nhân vật qua nhiều giai đoạn, nhưng người ta không gọi là *tiểu thuyết*, vẫn gọi là *truyện* như *AQ chính truyện, Truyện thầy Lazaro Phiền, Truyện Lệ Nương* (trong *Truyền kỳ mạn lục*). Người ta gọi *Một truyện chép ở bệnh viện* là *tiểu thuyết* nhưng cũng có thể đổi tên nó là *Truyện chị Tư Hậu*, chính Anh Đức khi đặt tên cho tác phẩm của mình cũng gọi là *truyện*. Chúng tôi nghĩ tiểu thuyết *Tắt đèn* cũng có thể gọi là *Truyện chị Dậu*, bởi vì nhân vật chị Dậu là nhân vật trung tâm duy nhất, các nhân vật khác chỉ là nhân vật phụ, họ là cái nền để tôn nhân vật trung tâm lên (chồng chị Dậu, Nghị Quế, Tri phủ Tư Ân). Các nhân vật phụ đó không có *chủ đề riêng* của mình. Còn tiểu thuyết có thể có nhiều nhân vật trung tâm. *Chiến tranh và hoà bình* có Kutudốp, Pie Bêdukhốp, Anđrây, Natasa, *Vỡ bờ* có Khắc, Tư, Phượng, *Sóng gầm* có Thanh, Mẹ La, Giáng Hương,... Tiểu thuyết cũng có nhiều chủ đề

(1) Frank O'Connor, *Tiếng nói đơn độc* (*The Lonely voice*).

như *Tội ác và trừng phạt, Giông tố*. Trong *Giông tố*, tuy Nghị Hách là nhân vật trung tâm nhưng các nhân vật khác như ông già Hải Vân, Tú Anh, Long, Thị Mịch đều có vấn đề, chủ đề riêng của mình,...

Như vậy sự khác nhau giữa truyện và tiểu thuyết không phải là số lượng từ (một bên từ 100 đến 3 000 từ, một bên có thể từ 6 000 từ đến 30 000 từ hoặc hơn nữa) mà là ở *diện* phản ánh, *dung lượng* và *quy mô* tác phẩm. Một bên là *một* nhân vật trung tâm, *một* cốt truyện, *một* chủ đề, một bên là *nhiều* nhân vật trung tâm với *nhiều* tuyến chủ đề và cốt truyện. Tiểu thuyết *Vỡ bờ* có mấy chục nhân vật và ba, bốn nhân vật trung tâm. Ngoài chủ đề chính là "tức nước vỡ bờ", biến chiến tranh đế quốc thành chiến tranh cách mạng (Khắc, Quyên, Gái) còn có những chủ đề phụ như sự tha hoá của nghệ thuật và sắc đẹp trong xã hội đồng tiền (qua các nhân vật Tư, Phượng, Thanh Tùng). Nhưng truyện ngắn *Chiếc áo khoác* của Gôgôn, 42 trang, cũng chỉ có một nhân vật trung tâm là bác Akaki Akakiêvích đáng thương, cả đời dành dụm, chắt bóp mới mua được một chiếc áo khoác thì bị cướp mất, lúc chết biến thành một hồn ma đêm đêm đi đòi công lý. Chủ đề duy nhất của truyện là tấn bi kịch đáng thương của một con người nhỏ bé trong một xã hội vô nhân tính. *Chiếc áo khoác, Người trong bao, AQ chính truyện* là những truyện ngắn có *dung lượng* rất lớn, thậm chí lớn hơn một số cuốn tiểu thuyết. Nhưng không nên so sánh một truyện ngắn của một tài năng lớn có tầm cỡ thế giới như Gôgôn, Sêkhốp, Lỗ Tấn với tiểu thuyết của một nhà văn trung bình. Chỉ nên so sánh *dung lượng* truyện và tiểu thuyết của những tài năng ngang tầm cỡ thì ta sẽ thấy tiểu thuyết phản ánh một cuộc sống đa dạng, toàn vẹn với nhiều hoàn cảnh, môi trường, nhiều nhân vật, chủ đề, nhiều tuyến cốt truyện đan chéo nhau, do đó diện phản ánh, dung lượng phản ánh lớn hơn truyện ngắn.

Tiểu thuyết là một hình thức tự sự hư cấu bằng văn xuôi cỡ lớn, truyện ngắn là một hình thức tự sự hư cấu bằng văn xuôi cỡ nhỏ. Từ kết luận này chúng ta bắt gặp nhiều nhận xét thú vị từ các nhà sáng tác và lý luận phê bình. Julio Cortáza (1914 - 1984), nhà văn xuôi, nhà lý luận phê bình nổi tiếng người Argentina viết : "Trong nỗ lực nắm bắt đặc

trưng cá biệt của truyện ngắn, cách làm phổ biến là so sánh nó với tiểu thuyết, một thể loại phổ biến hơn, có nhiều quy tắc liên quan với nó... Theo cách hiểu này, tiểu thuyết và truyện ngắn có thể được so sánh, sử dụng phép loại suy như đối với phim và ảnh, theo đó, phim được xây dựng trên nguyên tắc cấu trúc mở giống như tiểu thuyết, trong lúc một bức ảnh đẹp phải được hạn định trước một giới hạn nghiêm ngặt, bị hạn chế trong phạm vi hẹp mà ống kính thu nhận và người chụp ảnh phải dùng giới hạn ấy để tạo nên hiệu quả thẩm mỹ. Tôi không biết các bạn đã từng được nghe một nhà nhiếp ảnh chuyên nghiệp nào nói về nghệ thuật của anh ta, tôi luôn ngạc nhiên rằng nó quá giống như thể một nhà văn viết truyện ngắn đang nói về công việc của mình". Và để củng cố thêm cho nhận xét của mình, Julio Cortáza nêu lên ý kiến một nhà văn Argentina rất thích môn đấm bốc : "Trong trận so găng diễn ra giữa một văn bản hấp dẫn và độc giả của nó thì tiểu thuyết sẽ giành chiến thắng bằng kỹ thuật, trong khi đó, truyện ngắn phải thắng bằng nốc ao. Đây là sự thực, theo đó, tiểu thuyết cần cả quá trình để gây được tác động đối với độc giả, ngược lại, một truyện ngắn hay thì phải sắc sảo, táo bạo và không được trung dung ngay từ những dòng đầu tiên"(1).

Alberto Moravia có một bài viết rất lý thú về *Truyện ngắn và tiểu thuyết*. Theo ông sự khác biệt chủ yếu của hai thể loại này nằm ở cấu trúc tự sự (structure of the narrative). Tất nhiên chúng ta không phủ nhận sự đa dạng về cấu trúc của tiểu thuyết. Nhưng giữa Flaubert, Đốtxtôiépxki, Stendhal, Tônxtôi và sau đó là Proust, Joyce, Mann vẫn có những đặc trưng chung trong cấu trúc tự sự. "Điều quan trọng nhất trong những điều này là cái mà chúng ta có thể gọi là ý thức hệ (ideology), đó chính là bộ xương của chủ đề mà từ đó, phần da thịt của truyện được đắp vào. Nói cách khác, tiểu thuyết có một cấu trúc xương (bone structure) được nối với nhau từ đầu đến chân, trong khi truyện ngắn có thể nói là không có xương (boneless). Chính ý thức hệ này đã

(1) Julio Cortáza, *Mấy khía cạnh của truyện ngắn* (xem:Lê Huy Bắc, *Truyện ngắn : Lý luận, tác gia và tác phẩm*, tập I, Sđd, tr. 326 - 327.

khu biệt tiểu thuyết và truyện ngắn và ngược lại, chính tình trạng không có cấu trúc xương đã làm cho "truyện ngắn khác với tiểu thuyết". Từ luận điểm trên, Alberto Moravia nhận xét về cốt truyện tiểu thuyết : "Cốt truyện chẳng là gì khác ngoài cái tổng thể của các chủ đề tư tưởng khi chúng mâu thuẫn và hợp nhất với nhau bằng nhiều cách... Ví dụ như cốt truyện của cuốn *Tội ác và trừng phạt* được xây dựng bằng tình trạng đan chéo nhau, sự tương phản, sự đụng độ và các lời tuyên bố mâu thuẫn nhau của nhiều chủ đề tư tưởng mà tác giả trình bày với chúng ta ngay từ trang đầu : chủ đề về Raxkônhicốp, chủ đề về Xônia, chủ đề về Svidrigailốp, chủ đề về Mácmêlađốp, chủ đề về quan toà Porphiri, v.v. Tất cả những nhân vật này đều có tính tự chủ và hoàn toàn mang bản chất người, nhưng họ cũng là các ý tưởng và không khó khăn gì để có thể nhận biết được từ họ ý nghĩa tư tưởng mà họ mang, một điều không thể thực hiện được đối với các nhân vật trong các truyện ngắn của Sêkhốp hay Maupassant,... Những chỗ xoắn chặt và điểm ngoặt của cốt truyện (đều)... do sự phát triển biện chứng và cần thiết của các chủ đề tư tưởng. Xét từ một quan điểm, chẳng có gì có thể dễ gây nhầm lẫn hơn việc nói rằng tiểu thuyết ganh đua với sổ dân sự (civil register). Sẽ chính xác hơn nếu chúng ta nói điều này về truyện ngắn khi xem xét sự phong phú, đa dạng của các tính cách đặc trưng cá nhân. Thực tế là nhiều tiểu thuyết đã cạnh tranh không phải với sổ dân sự mà là với các chuyên luận mang tính triết học hay tiểu luận mang tính đạo đức"[1].

Alberto Moravia có một nhận xét đúng : những bộ tiểu thuyết lớn, nhiều tập, thường kết cấu xung quanh một tư tưởng - chủ đề. Các tuyến nhân vật, các tuyến cốt truyện và những chủ đề phụ thường châu tuần, gắn kết lại với nhau xung quanh chủ đề chính. Và với một không gian rộng lớn, thời gian không bị hạn chế, những cuốn tiểu thuyết này thường có khả năng triển khai nhiều hơn (so với truyện ngắn) những tiểu luận, chuyên luận về triết học và đạo đức nhân sinh. Chẳng hạn như

(1) Alberto Moravia, *Truyện ngắn và tiểu thuyết* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 149 - 150).

Chiến tranh và hoà bình của L. Tônxtôi, *Tiến sĩ Faust* của Thomas Mann, *Trăm năm cô đơn* của Gabriel Garcia Marquez,... Nhưng không thể nói một cách chung chung là các nhân vật trong truyện ngắn không mang chủ đề tư tưởng có ý nghĩa triết học và đạo đức. Nhận định này không đúng đối với các nhân vật trong những truyện ngắn như *AQ chính truyện* của Lỗ Tấn, *Người trong bao* của Sêkhốp, *Biến dạng* của Kafka, *Wakefield* của Hawthorne.

Cần nói rõ là Alberto Moravia không xem thường truyện ngắn. Ông còn cho rằng truyện ngắn có thể đề cập đến nhiều lĩnh vực của đời sống, thậm chí còn rộng lớn hơn tiểu thuyết. Maupassant và Sêkhốp, hai nhà viết truyện ngắn vĩ đại cuối thế kỷ XIX đã để lại cho chúng ta những bức tranh không gì sánh được về cuộc sống ở Pháp và Nga trong thời đại của họ. "Nói về mặt số lượng, thế giới của Maupassant rộng lớn hơn và đa dạng hơn thế giới của người cùng thời với ông là Flaubert, còn thế giới của Sêkhốp cũng rộng lớn hơn thế giới của người hậu thế ngay sau ông là Đốtxtôiépxki. Thực ra, khi mọi điều được xem xét, chúng ta có thể nói rằng trong khi Maupassant và Sêkhốp khai thác triệt để sự đa dạng của các tình huống và nhân vật của xã hội thời đó, thì Flaubert và Đốtxtôiépxki giống như những con chim đơn độc cần mẫn hót mãi một điệu hót đầy ý nghĩa. Suy cho cùng, tất cả những gì mà họ làm đều là viết đi viết lại một cuốn tiểu thuyết với các tình huống và nhân vật giống nhau"(1).

Sự so sánh truyện ngắn và tiểu thuyết của Alberto Moravia trong việc đưa ra một bức tranh rộng lớn về đời sống không phải lúc nào cũng đúng. Không một nhà truyện ngắn nào có thể sánh với Honoré de Balzac trong việc phản ánh *Tấn trò đời* của xã hội Pháp với 97 tác phẩm hay sánh được với L. Tônxtôi trong việc phản ánh cuộc chiến tranh vĩ đại của nhân dân Nga chống lại Napoléon năm 1812 với bộ sử thi *Chiến tranh và hoà bình*.

Nhà viết truyện ngắn H.E. Bates đã so sánh truyện ngắn với những đám mây luôn thay đổi hình dáng và màu sắc trên bầu trời, nhấn mạnh

(1) Alberto Moravia, *Truyện ngắn và tiểu thuyết*.

những lợi thế của tính đàn hồi, tính co giãn của truyện ngắn so với tiểu thuyết, cả trong việc lựa chọn nhân vật và sử dụng thời gian. Tiểu thuyết chú ý đến sự vận động và phát triển của nhân vật, sự diễn biến của thời gian. Nhưng trong truyện ngắn thì thời gian không nhất thiết phải tiến triển, ngay bản thân các nhân vật không phải lúc nào cũng cần phải vận động (*Hai đứa trẻ* của Thạch Lam), thậm chí không có nhân vật cũng được (*Chiếc quan tài* của Nguyễn Công Hoan). Một tiểu thuyết mà các nhân vật không độc thoại hoặc đối thoại thì chán ngắt nhưng có những truyện ngắn các nhân vật không bao giờ mở miệng (*Kịch câm* của Phan Thị Vàng Anh). Một tiểu thuyết mà các nhân vật không có tên, không rõ địa điểm và thời gian hành động sẽ tạo cho độc giả một cảm giác căng thẳng và họ có lý do để bỏ đấy không đọc. Nhưng cũng có nhiều truyện ngắn, trong đó các nhân vật không được xác định tính danh, chỉ gọi bằng những từ chung chung như cậu bé, cô bé, người đàn ông, người lữ khách, người phục vụ, người đàn bà làm nghề độn ghế và địa điểm hoạt động cũng không chính xác như con phố, căn phòng, cánh đồng đêm khuya, ngõ hẻm dưới ánh trăng...[1].

Giới lý luận phê bình cũng viết nhiều về công việc của các nhà viết truyện ngắn và tiểu thuyết.

Trong cuốn *Nghệ thuật truyện ngắn*, Carl H. Grabo cho rằng "điểm khác nhau duy nhất giữa truyện ngắn và tiểu thuyết là ở chỗ truyện ngắn chính xác hơn trong quá trình chọn lọc và thống nhất hơn trong hành động, địa điểm và thời gian. Truyện ngắn chỉ nhằm một hiệu quả duy nhất. Các nhà viết tiểu thuyết nhắm tới một sự đa dạng trong hiệu quả..."[2]. J. Berg Esenwein, trong cuốn *Viết truyện ngắn – Một cuốn sổ tay thực hành bàn về nguồn gốc, cấu trúc, cách viết... của truyện ngắn hiện đại* cho rằng truyện ngắn không phải là một cuốn tiểu thuyết cô đọng, một tháp đoạn, một toát yếu, một tiểu sử, một kịch châm biếm ngắn (sketch) hay là một truyện kể (tale). Truyện ngắn bao gồm bảy

---

(1) H.E. Bates, *Nhìn lại truyện ngắn hiện đại* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 72).

(2) Carl H. Grabo, *The Art of the Short Story*, NewYork, Charles Scribner's sons, 1913.

đặc điểm cơ bản : "Truyện ngắn là một thiên tự sự ngắn, có hư cấu, miêu tả một sự kiện chủ yếu và một tính cách chính, nó bao gồm một cốt truyện, những chi tiết khá dồn nén và nhìn chung được tổ chức (khá chặt chẽ), làm nảy sinh một ấn tượng duy nhất"[1]. Trong cốt truyện của truyện ngắn, người ta bàn nhiều về phần kết thúc truyện, nó phải gây một hiệu quả duy nhất, một ấn tượng duy nhất. Và theo một số nhà lý luận, đây cũng là một điểm khác nhau giữa truyện ngắn và tiểu thuyết.

B.M. Ejxenbaum cho rằng truyện ngắn hoàn toàn hướng về một kết thúc bất ngờ, kết thúc này giải thích tất cả những gì xảy ra trước đó (kiểu *Ẩn tà rroần* của Nguyễn Công Hoan, *Ma đậu, Người vợ* của Bùi Hiển). Nhưng những kết thúc gây ngạc nhiên rất hiếm thấy trong tiểu thuyết. Trong tiểu thuyết, kỹ thuật làm chậm trễ (những mô típ hãm phanh), sự gắn kết các tháp đoạn, sự đan nhau giữa các tuyến cốt truyện và tuyến nhân vật,... đóng một vai trò hết sức to lớn. Với lối kết cấu này, đoạn kết của tiểu thuyết chỉ là một điểm của sự kết thúc chứ không phải là sự tập trung gia tăng cường độ (intensification). Ở truyện ngắn, cao trào dâng lên đỉnh điểm và dừng lại đó. Còn ở tiểu thuyết, thường có sự đi xuống ở một mức độ nào đó, sau khi mâu thuẫn đã lên đến đỉnh điểm. Trong tiểu thuyết *Giông tố*, sau khi Nghị Hách bắt quả tang mụ vợ cả ngủ với thằng cung văn ở Hải Phòng, sau khi toàn bộ mặt nạ của hắn bị ông già Hải Vân lột trần trước mặt Tú Anh, Long, Vạn Tóc Mai thì không khí căng thẳng tạm thời dịu xuống khi hắn phát chẩn cho dân nghèo và đeo một cái mặt nạ khác ("một bậc doanh nghiệp hiển hách ít có mà lòng nhân từ bác ái thì lại đáng treo gương cho dân bảo hộ soi chung" !).

L. Tônxtôi cũng không thể kết thúc được *Anna Karênina* với cái chết của Anna. Nhà văn phải viết thêm một tiết đoạn hoàn chỉnh nữa, tuy điểm này là khó khăn khi cuốn tiểu thuyết phần lớn tập trung vào số phận Anna. Theo Ejxenbaum "đây là một kiểu *tour de force* – giết chết

(1) J. Berg Esenwein, *Writing the Short story – A practical Hand book of the Rise, structure, writing... of the Modern Short story*, NewYork : Hinds, Noble and Eldredge, 1909.

nhân vật chính trước khi số phận của những nhân vật khác được quyết định"[1]. L. Tônxtôi làm được điều này là vì tiểu thuyết *Anna Karênina* kết cấu trên hai tuyến nhân vật song song : Anna – Karênina và Lêvin – Kítty. Lêvin ganh đua với Anna ngay từ đầu để chiếm lấy vị trí của nhân vật trung tâm.

Ý thức về tầm quan trọng đặc biệt của đoạn kết (theo quan niệm của Edgar Poe) đã ảnh hưởng đến sự phát triển của truyện ngắn ở Hoa Kỳ trong khi đối với tiểu thuyết – đặc biệt là kiểu tiểu thuyết của Dickens và Thackeray – phần kết đóng vai trò của một lời bạt (épilogue) hơn là một kết cục (dénouement). Robert Louis Stevenson viết cho một người bạn của ông vào năm 1891 như sau : "Đoạn kết của một truyện dài thì không là gì cả – đó là một khúc *coda*, không phải là một bộ phận cốt yếu của giai điệu ; nhưng phần thân và phần kết của một truyện ngắn thì là xương của xương và máu của máu của đoạn mở đầu"[2].

Những truyện ngắn có kết thúc bất ngờ thường là những truyện ngắn giàu kịch tính. Nhiều nhà văn, nhà lý luận phê bình đã nói đến quan hệ gần gũi giữa kịch và truyện ngắn, nhất là những truyện ngắn cổ điển : "Tiểu thuyết gia có thể nhẩn nha, có nhiều chuyện để nói, còn truyện ngắn phải cô đọng, súc tích và phải có cao trào, cao trào mạnh mẽ" (Brander Mathews – *Triết lý của truyện ngắn*). Như trên đã nói, trong tiểu thuyết có những "mô típ hãm phanh", "mô típ quay về phía sau" (Goethe). Thuý Kiều và Kim Trọng thề nguyền "Trăm năm tạc một chữ đồng đến xương" thì đùng một cái, ông chú chết, Kim Trọng phải về Liêu Dương cư tang sáu tháng. Trên đời này, ít có ông chú nào chết "không đúng lúc" như thế !

Trong tiểu thuyết *Miếng da lừa* của Balzac, Raphael de Valentin đang đứng trên cầu bắc qua sông Seine, hắn định tự tử sau khi đã dốc túi trong sòng bạc. Nhưng rồi hắn lại vào quán hàng bán đồ cổ ký giao kèo

---

(1) B.M. Ejxenbaum, *O'Henry và lý luận về truyện ngắn* (xem : Charles E. May, *The New Short story theories*, tr. 81). *Tour de force* : chuyện phi thường.

(2) *Những lá thư của Robert Louis Stevenson*, xuất bản bởi Sidney Colvin, NewYork, 1925, cuốn III, tr. 287. *Coda* : đoạn đuôi (nhạc).

buồn thảm với lão chủ quán để mua miếng da lừa thần diệu... Honoré de Balzac chưa vội đẩy Raphael de Valentin đến cái chết vì nếu hắn chết thì "hết truyện" ! Trong tiểu thuyết có thể "hãm phanh" như thế, nhưng trong kịch, hành động phải được đẩy nhanh đến cao trào. Về điểm này, một số truyện ngắn gần với kịch. Trong tiểu luận *Kinh nghiệm của một người thực hành*, Somerset Maugham viết : "Nói chung, trong nghệ thuật, tôi thiên về sự chuẩn mực, về trật tự nghiêm ngặt và trong truyện ngắn, tôi lại càng thích mọi chuyện được sắp xếp chặt chẽ. Tôi bắt tay vào việc viết những tác phẩm thuộc thể tài này một cách nghiêm chỉnh, sau khi đã tích luỹ được một số kinh nghiệm trong viết kịch, trước tiên là kinh nghiệm cần biết quăng đi những gì không trực tiếp phục vụ cho hành động kịch. Kinh nghiệm đó cũng dạy tôi phải làm sao để các tình huống kịch gắn bó với nhau được tự nhiên và mọi chuyện nối tiếp nhau một cách hữu cơ, rồi tiến tới cao trào của truyện đúng như tôi đã nghĩ trước"[(1)].

Nhà văn Nguyễn Kiên cũng nói tới mối quan hệ giữa truyện ngắn cổ điển và kịch cổ điển : "Truyện ngắn cổ điển đại thể đều có cốt truyện chặt chẽ. Diễn biến của truyện thường có lớp lang, theo trình tự thắt nút, mở nút, dẫn đến một kết cục bất ngờ. Mỗi truyện ngắn loại này giống như một màn kịch ngắn – tất nhiên, ở đây kịch cũng được hiểu theo nghĩa cổ điển. *Ngựa người và người ngựa* và nhiều truyện ngắn khác của Nguyễn Công Hoan có thể dựa trực tiếp vào văn bản truyện rồi phân vai diễn là có thể đưa lên sân khấu hoặc màn ảnh nhỏ vô tuyến truyền hình"[(2)].

Nhiều truyện ngắn của Nguyễn Công Hoan (*Kép Tư Bền, Thằng ăn cắp, Ngựa người và người ngựa, Mất cái ví, Cái lò gạch bí mật*) và O'Henry (*Chiếc lá cuối cùng, Buồng tầng thượng, Hài kịch tò mò*) thuộc loại "truyện ngắn cổ điển" gần với kịch ngắn mà nhà văn Nguyễn Kiên nói ở trên. Nhưng truyện ngắn *Người tình* của Sêkhốp và hàng loạt tác phẩm thuộc dòng phong cách truyện ngắn trữ tình của Thạch Lam, Hồ Dzếnh, Thanh Tịnh lại không thuộc phạm trù truyện ngắn gần với kịch ngắn...

---

(1) Vương Trí Nhàn, *Sổ tay truyện ngắn*, Sđd.

(2) *Nghệ thuật viết truyện ngắn và ký*, NXB Thanh niên, H., 2000.

Có nhiều dạng truyện ngắn gần với kịch. Có truyện trong đó mâu thuẫn không được đẩy lên đỉnh điểm, dường như bị nén lại, các nhân vật câm nín, tạo thành một không khí căng thẳng đến ngạt thở, một sự im lặng đáng sợ của khối thuốc nổ (*Kịch câm* của Phan Thị Vàng Anh). Có những truyện ngắn của William Saroyan (*Thiên tài, Trái tim ta ở miền non cao*) gần với những kịch ngắn châm biếm (sketch), nhiều sự kiện biến cố bất ngờ, không đoán trước được phần kết thúc. Tác phẩm *Cô dâu tới bầu trời vàng* của Stéphane Crane gồm hai tình huống đối chọi nhau đầy kịch tính.

Trong di cảo của Kafka có những truyện ngắn chưa hoàn thành, có khi chỉ trên dưới một trang đã có thể đưa ta tới tận cùng của rất nhiều sự kiện. Đặc biệt ở đây có những tình huống căng thẳng đầy kịch tính. Xin dẫn ra đây một truyện :

"Tôi đang ngồi trong lô của nhà hát, bên cạnh tôi là vợ tôi. Vở kịch đang được trình diễn rất cuốn hút. Đó là về lòng ghen tuông. Lúc bấy giờ trong khán phòng nhiều cột rực rỡ ánh đèn, một người đàn ông đang giơ dao về phía vợ mình, người vợ đang từ từ lùi dần ra cửa. Thật căng thẳng. Chúng tôi cùng nhổm người về phía trước, vươn qua lan can, tôi cảm nhận được những lọn tóc của vợ tôi chạm vào thái dương tôi. Khi chúng tôi trở lại chỗ ngồi, vì có cái gì đó chuyển động trên lan can, đó là cái lưng của một người đàn ông cao gầy, cái lưng không rộng hơn cái lan can một chút nào. Người đó đang nằm sấp mặt và từ từ lật người như đang tìm một tư thế thoải mái hơn.Vợ tôi run rẩy bám lấy tôi. Khuôn mặt người đàn ông gần sát vào tôi, nhỏ hơn bàn tay tôi, sạch như gương mặt một hình nhân bằng sáp với bộ râu đen nhọn. Tôi kêu lên : "Tại sao ông đến doạ chúng tôi, sao ông lại ở đây ?". Người đàn ông nói : "Xin lỗi nhé. Tôi là một người hâm mộ vợ ngài. Khi bà ấy tì khuỷu tay lên người tôi, tôi cảm thấy rất hạnh phúc". Vợ tôi kêu lên : "Emil, em xin anh, hãy bảo vệ em". "Tôi cũng tên là Emil", – người đàn ông kia nói, đầu gối lên một tay và nằm như thể đang nằm trên ghế sôpha, "Đến với anh nào, người phụ nữ bé bỏng ngọt ngào thân yêu". Tôi nói : "Mày là thằng vô lại. Nếu mày nói thêm một lời nữa thì mày sẽ rơi xuống dưới

kia đấy". Vừa nói tôi vừa cố đẩy hắn xuống, nhưng không dễ gì vì hắn dường như là một phần của bờ lan can. Dường như hắn đã được xây liền vào đó. Tôi cố đẩy hắn xuống mà không được. Hắn chỉ ngoác miệng cười và nói : "Thôi đi, thằng ngốc. Đừng phí sức. Cuộc đấu mới chỉ bắt đầu, và nó chỉ chấm dứt khi vợ mày đáp ứng đòi hỏi của tao". Vợ tôi thốt lên : "Không bao giờ !" rồi quay sang tôi, nói : "Nào, hãy đẩy hắn xuống đi". Tôi kêu lên : "Anh không thể, chính em cũng đã thấy anh đang cố, nhưng trong chuyện này có cái gì đó gian trá, không thể đẩy nó xuống được". Vợ tôi kêu : "Trời ơi, trời ơi, tôi sẽ ra sao đây". "Bình tĩnh nào", tôi nói. "Anh xin em đấy, cứ như thế thì em sẽ chỉ làm cho mọi thứ tồi tệ hơn mà thôi. Anh có một kế khác, anh sẽ dùng dao cắt lớp nhung bọc lan can, rồi ném mọi thứ cùng với thằng cha ấy xuống". Nhưng lúc bấy giờ tôi không thể tìm thấy con dao, liền hỏi : "Em có biết con dao của anh ở đâu không ? Có khi anh để trong áo khoác rồi". Tôi chưa kịp chạy ra phòng gửi áo thì vợ tôi đã kêu lên : "Anh không để em lại đây một mình chứ, Emil ?". Tôi cũng hét lại : "Nhưng mà anh không có dao ở đây". "Hãy lấy dao của em", cô ấy nói và bắt đầu lục lọi trong chiếc túi nhỏ bằng những ngón tay run rẩy, nhưng tất cả những gì cô có thể đưa ra chỉ là một con dao nhỏ xíu khảm trai"[(1)].

Truyện ngắn không chỉ chịu ảnh hưởng của kịch mà còn chịu ảnh hưởng của thơ, nhất là thơ trữ tình. Edgar Poe có một nhận xét khá thú vị về chức năng của truyện ngắn và của thơ.

"Truyện ngắn thậm chí còn có những điểm ưu việt hơn so với một bài thơ. Trên thực tế, nếu như *vần điệu* là phương tiện quan trọng của thơ ca để thể hiện ý tưởng tối cao của nó – ý tưởng về cái Đẹp – thì chính vần điệu lại trở thành cái khuôn khiên cưỡng, cản trở sự phát triển của mọi ý nghĩ và cảm xúc bắt nguồn từ cái *Chân*. Mà tính Chân thực mới là mục đích cao nhất của truyện ngắn. Và ở đây ta cần thêm, một khi nhà văn viết văn xuôi với mục đích thể hiện cái Đẹp, ông ta chấp nhận những bất lợi lớn. Để thể hiện cái Đẹp thì không gì có thể hơn thi ca.

(1) Randall Jarrell, *Truyện* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 42, 43).

Nhưng với những nỗi kinh hoàng, sự kiên nhẫn, sự ghê tởm hoặc đa số các tình cảm thì không phải như vậy"[1]. Trong thực tế, không có sự khác biệt tuyệt đối như vậy. Thơ vẫn phản ánh cái Chân (Truth), nhất là thơ châm biếm (thơ Tú Mỡ). Và truyện ngắn vẫn ca ngợi cái Đẹp (Beautiful), nhất là những truyện ngắn lãng mạn giàu chất thơ (*Dưới bóng hoàng lan* của Thạch Lam, *Đợi chờ* của Nhất Linh).

Nhiều nhà viết truyện ngắn hiện đại của phương Tây cho rằng truyện ngắn gần với thơ ca hơn là tiểu thuyết. Thậm chí họ còn chủ trương cạnh tranh với thơ trữ tình. "Trong một vài thế hệ, thơ trữ tình bắt đầu nhấn mạnh các hình ảnh và biểu tượng và nhiều nhà văn viết truyện ngắn đã bắt đầu cảm nhận rằng ảnh hưởng của Poe đang bóp nghẹt thể loại này... Những người đi đầu trong cuộc cách tân này cố ý tìm cách chứng minh rằng truyện ngắn có thể hơn hẳn thơ trữ tình "ngay trên sân nhà" – đó là trong việc tổ chức các biểu tượng để đưa ra một "nền nghệ thuật thơ thuần tuý". Người ta không thể khống chế được việc tìm cách chiếm ngôi của thể thơ ca trữ tình"[2].

Sự xâm nhập, tác động vào nhau của các thể loại văn học nằm trong quy luật vận động nội tại của nghệ thuật. Nhà văn Nguyễn Kiên có một bài viết rất thú vị về "chất thơ trong truyện ngắn"[3] : "Điều tôi muốn nói là, chất thơ ở trong truyện ngắn không phải là lớp váng nổi, nó có gốc gác từ trong cách cảm, cách nghĩ, trong tư chất thiên bẩm của người nghệ sĩ ; cả với những ai có tư chất không phù hợp, vẫn rất có thể, một lúc nào đó, cảm hứng sáng tác dẫn dắt và thăng hoa một cách hồn nhiên, ngoài ý thức, đến gần lĩnh vực của thơ ca".

Chất thơ bộc lộ rõ nhất trong những truyện ngắn trữ tình lãng mạn khi nhà văn miêu tả vẻ đẹp của đất trời và những xao động thầm kín trong tâm hồn con người trước những khát vọng về tình yêu, về hạnh phúc trong cuộc sống, về những lý tưởng cao cả (*Những vì sao* của

(1) Edgar Allan Poe, *Phê bình cuốn sách "Chuyện được kể hai lần" của Hawthorne* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 48).

(2) Theodore A. Stroud, *Một cách tiếp cận mang tính phê bình đối với truyện ngắn* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 117).

(3) Xem *Nghệ thuật viết truyện ngắn và ký*, Sđd.

Alphonse Daudet, *Người đàn bà có con chó nhỏ* của A. Tsêkhốp, *Dưới bóng hoàng lan, Hai đứa trẻ* của Thạch Lam, *Có một đêm như thế* của Phạm Thị Minh Thư).

Cái Đẹp chính là Cuộc sống, cái Đẹp nằm ngay trong Cuộc sống. Cho nên chất thơ cũng có thể toát lên từ cuộc sống lam lũ, ồn ào, vất vả của những người lao động. Có lẽ Nguyên Hồng là nhà văn đầu tiên ở nước ta ca ngợi vẻ đẹp của lao động. Tác phẩm *Cuộc sống* (1942) là một kiểu tuyên ngôn về chất thơ trong lao động. Trong nhiều truyện ngắn của Nguyên Hồng luôn luôn có nắng gió lao xao, phấp phới, rực rỡ và một bầu trời xanh trong lấp lánh rất đẹp. Cái đó là gì nếu không phải là lòng ham sống, tin yêu cuộc sống và con người, là vẻ đẹp của lý tưởng, là những ước mơ lãng mạn cách mạng về tương lai. Ngày 1 - 5 - 1939, trên tờ báo *Mới* số 1 xuất bản ở Sài Gòn, bên cạnh những vần thơ của Tố Hữu ta được đọc một truyện ngắn của Nguyên Hồng ca ngợi lao động của thợ thuyền, tràn đầy ánh sáng tương lai : "Một góc thành phố chuyển động vì sự nhộn nhịp, huyên náo làm bằng tiếng guốc khua vang, tiếng cười nói tràn lên như gió bão, tiếng xe bò chuyển ầm ầm, tiếng chuông ran không ngớt của muôn ngàn người cùng chung một đường đi, cùng dưới một bầu trời tràn ngập ánh nắng rực rỡ này. Một ai đây, dù hoài nghi đến đâu khi nhìn cái rừng người chuyển động này cũng phải tin rằng, cái hình thức tối tăm, cằn cỗi và như thối nát của sự sống một phần nhân loại lầm than chỉ là một cái vỏ mỏng sắp sửa nổ vỡ. Vì trong cái vỏ ấy, bao nhiêu mầm sống nảy nở đã chín muồi sắp chồm dậy, sắp xé tung sự trùm lấn, đè ép để tự do thở hít ánh sáng và khí trời, để được gieo rắc mênh mông... Làn sóng người đã lan ra khắp các hang cùng ngõ hẻm. Người ta mong đợi một ngày kia làn sóng cuồn cuộn ngày hôm nay sẽ lôi cuốn được tất cả những làn sóng rải rác khác để chồm lên và vượt qua những dốc cản trở, những tảng đè nén, những hố sâu vùi dập để đi tới một dải đất rực rỡ, sán lạn như bầu trời xuân tràn ngập ánh nắng trong buổi trưa này" (*Những mầm sống*).

Nhiều nhà lý luận cũng nói đến ảnh hưởng của điện ảnh trong truyện ngắn hiện đại. Nhà viết truyện ngắn H.E. Bates trong bài *Nhìn lại truyện ngắn hiện đại* nhận xét : "Trong các giai đoạn phát triển của

mình, truyện ngắn thường được so sánh với các loại hình văn học khác, đôi khi với loại hình nghệ thuật không thuộc văn học. Chính vì thế nó được tuyên bố là có các mối quan hệ với kịch, với ballad tự sự, với thơ trữ tình và sonnet. Trong ba mươi năm gần đây nó đã tự bộc lộ mình, như các loại sáng tác khác, với tính hình ảnh nhiều hơn là với sân khấu. Trong một thời gian dài, ông A.E. Coppard đã nâng niu cái lý thuyết rằng truyện ngắn và phim đều là sự thể hiện của cùng một loại nghệ thuật, đó là nghệ thuật kể chuyện bằng một loạt cử chỉ được hàm ý một cách nhẹ nhàng, những pha bắn nhanh, những khoảnh khắc gợi ý, một loại hình nghệ thuật trong đó sự mô tả quá chi tiết, nhất là việc giải thích đều thừa và chán"[(1)].

Truyện ngắn hiện đại sử dụng một số thủ pháp nghệ thuật của điện ảnh, mặt khác nhiều truyện ngắn đã được chuyển thể thành phim truyện (*Vợ chồng A Phủ* của Tô Hoài, *Người về đồng cói* của Lê Lựu, *Cỏ lau, Người đàn bà trên chuyến tàu tốc hành* của Nguyễn Minh Châu, *Tướng về hưu, Thương nhớ đồng quê* của Nguyễn Huy Thiệp, *Người sót lại của rừng cười* của Võ Thị Hảo).

*

* *

Chúng ta đã tìm hiểu đặc trưng của truyện ngắn qua nhiều định nghĩa của các nhà văn và nhà lý luận phê bình trong và ngoài nước. Chúng ta cũng đã so sánh và tìm sự tác động qua lại giữa truyện ngắn với tiểu thuyết và các loại hình văn học nghệ thuật khác.

Đã đến lúc chúng ta phải tổng kết thành một định nghĩa có khả năng bao quát nhất, một định nghĩa về truyện ngắn mà chúng ta tạm thời bằng lòng, ít nhất là vào những năm đầu thế kỷ XXI.

Định nghĩa của chúng ta bao gồm một *hệ thống đặc điểm* nhằm phản ánh những đặc trưng về hình thức, về chủ đề, về kết cấu và cốt truyện, về ngôn ngữ và các thủ pháp nghệ thuật của thể loại truyện ngắn.

---

(1) H.E. Bates, *Nhìn lại truyện ngắn hiện đại* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, tr. 77).

Truyện ngắn và tiểu thuyết đều là những hình thức hư cấu tự sự bằng văn xuôi. Hai thể loại này đều nằm trong khu vực trực tiếp với cái hiện thực đang vận động và phát triển, đều huy động kinh nghiệm sống và từng trải của chính tác giả, đều sử dụng một thứ ngôn ngữ văn xuôi giàu chất tạo hình và đa thanh. Tuy nhiên, so với tiểu thuyết là hình thức hư cấu tự sự cỡ lớn, truyện ngắn là hình thức hư cấu tự sự cỡ nhỏ.

Truyện ngắn thường miêu tả *một lát cắt* của đời sống, một giai đoạn, thậm chí *một khoảnh khắc,* một phút loé sáng đầy ý nghĩa khám phá trong cuộc đời nhân vật.

Với truyện ngắn, người tiếp nhận có thể tiếp thu liền một mạch, đọc một hơi không nghỉ. Do *tính ngắn gọn* nên truyện ngắn thường tập trung cao độ xung quanh *một chủ đề* ; cốt truyện thường xây dựng trên *một hành động* cỡ nhỏ, đơn giản trong một không gian và thời gian nhất định với những chi tiết được chắt lọc, tiết kiệm, dồn nén nhằm hướng tới *một hiệu quả duy nhất* ở phần kết thúc.

Do tính cô đúc, dồn nén, tập trung của những chi tiết, tính hàm ý, hàm súc của ngôn ngữ, tính biểu tượng của các nhân vật nên những truyện ngắn thành công nhất vẫn có thể biểu hiện những vấn đề xã hội có tầm khái quát rộng lớn.

Trong quá trình phát triển, truyện ngắn sẽ thâu nạp thêm những đặc điểm mới do sự tác động qua lại giữa các thể loại, do sự chi phối của các trào lưu và phương pháp sáng tác, của các phương tiện đọc và cách đọc, nghe, nhìn qua các thế kỷ.

THI PHÁP TRUYỆN NGẮN HIỆN ĐẠI

Ở bài này, chúng ta sẽ bàn đến kết cấu và cốt truyện, tình huống và khoảnh khắc, chủ đề và chi tiết trong truyện ngắn hiện đại của Việt Nam và thế giới. Đồng thời chúng ta cũng tìm hiểu các kiểu truyện ngắn khác nhau của thời kỳ hiện đại, mối quan hệ giữa truyện ngắn hiện đại và truyện ngắn truyền thống của các thế kỷ trước.

Cốt truyện và kết cấu

Những cốt truyện hay nhất thường nằm ngay trong cuộc sống, ở toà án, ở bệnh viện, ở sân ga, bến tàu, ở khắp mọi nơi trong cuộc sống. Sêkhốp trả lời chúng ta : "Sao lại nói là không có cốt truyện ? Không đúng. Cốt truyện có ở mọi nơi mọi chỗ. Anh hãy nhìn vào bức tường này. Ai cũng biết ở đấy chẳng có gì cả. Nhưng anh hãy nhìn kỹ vào đó, hãy tìm trong đó một cái gì của mình, một cái gì không ai thấy được. Anh hãy quan sát kỹ cuộc sống, quan sát kỹ mọi người. Sau đó, có khi đang đi chơi bên bờ biển Yanta chẳng hạn, bất thình lình cái lò so của truyện chợt bật tung ra trong đầu óc, và thế là một truyện ngắn đã có sẵn"[1]. Cái điều mà Sêkhốp nói – một cái gì của riêng mình, cái lò so của truyện – chính là *chủ đề* của truyện ngắn.

Cốt truyện đôi khi có sẵn trong cuộc sống, nhưng khai thác nó ở góc độ nào, từ tư tưởng – chủ đề nào thì đấy lại là công việc của nhà văn. Không có chủ đề riêng, truyện sẽ nhạt, không sâu sắc, không hấp dẫn người đọc. Giáo sư Juan Bosch (1909 -), nhà văn, nhà hoạt động chính trị Dominich viết : "Trong các thể loại văn học nói chung, truyện ngắn đóng vai trò như vai trò của hổ báo trong đại gia đình các loài vật.

---

(1) Trích theo *Sổ tay truyện ngắn*, Vương Trí Nhàn biên soạn, Sđd.

Ở loài thú dữ này, không được có chút mỡ thừa nào dính vào mọi cơ bắp, nếu không chúng không thể săn mồi được. Người viết truyện phải có tâm lý của hổ báo là luôn luôn "tấn công" người đọc, lại phải có khả năng đánh hơi của loài thú dữ đó để tìm ra chủ đề và tính xem đến khoảng nào thì cần lao vào mồi, dùng sức thế nào thì vừa. *Trong một cốt truyện ẩn giấu, biến hoá, chủ đề cần phải thu hút được cảm tình của người đọc. "Khuất phục" được chủ đề, tạo được một chủ đề có ấn tượng mạnh, tức khuất phục được người đọc*"(1) . Có trường hợp ngược lại, chủ đề có trước rồi sau nhà văn mới tìm thấy truyện. Cốt truyện đôi khi xuất hiện chỉ trong khoảnh khắc, nó như một "thứ thuốc thử đậm đặc" (A. Tônxtôi) làm cho chủ đề hiện ra rõ hơn, có đường có nét và những quan sát, những ấn tượng đang chồng chất hỗn loạn bỗng sắp xếp có lớp lang, theo một lô gích nhất định. Năm 1932, bọn thực dân đưa Bảo Đại ở Pháp về làm vua. Chúng quảng cáo ầm ĩ cho vị vua tân học và thành lập nội các mới gồm toàn những tuần phủ, tổng đốc cũ. Nguyễn Công Hoan muốn vạch trần cái âm mưu xảo trá của thực dân và tố cáo bộ mặt bù nhìn của triều đình Huế nhưng chưa tìm ra cốt truyện. "Thì mãi đến bốn năm sau, cơ hội tốt mới đến với tôi. Ngày ấy là tháng 8 năm 1936, tôi đương ở Nam Định. Một buổi chiều, đứng trên hiên gác nhìn xuống đường, tôi thấy gánh hát tuồng cho anh chị em đào kép mũ áo, phấn sáp, ngồi trên xe kéo, kèn trống ầm ĩ để quảng cáo tấn hát sẽ diễn ra buổi tối hôm ấy. Nhìn những người xanh xao mà đánh phấn trắng, phấn hồng, gầy gò mà mặc áo to rộng, ngồi lủng củng trên mui, trên đệm, trên sàn xe, tôi tóm ngay được ý. Đúng là cái triều đình Huế đây rồi ! Và vì nhìn bọn vua quan phường tuồng ấy là bọn vua quan Bảo Đại, tự nhiên óc nghĩ truyện của tôi nảy ngay ra một sáng tạo. Trong khoảnh khắc câu chuyện thành hình trong óc tôi"(2).

Trong truyện ngắn, tức là thể loại tự sự cỡ nhỏ này, cốt truyện phải chặt chẽ, mang tính thống nhất cao nhưng như thế không có nghĩa là cốt truyện phải ly kỳ, lắt léo. Điều này, Edgar Poe đã phát biểu từ tháng 4 - 1841

(1) *Sổ tay truyện ngắn*, Sđd. Chúng tôi nhấn mạnh.

(2) Nguyễn Công Hoan, *Đời viết văn của tôi*, NXB Văn học, H., 1971, tr. 310.

trên *Graham's Magazine* trong một bài viết về tiểu thuyết *Đêm và Sáng* (*Night and Morning*) của Edward Bulwer-Lytton : "Từ cốt truyện (plot) như thường được chấp nhận chỉ chuyển tải một ý nghĩa không rõ ràng. Hầu hết mọi người đều nghĩ về nó như một sự rắc rối ; và thậm chí ngay cả một nhà phê bình xuất sắc như Augustin William Schlegel cũng mắc phải lỗi này, khi ông lẫn lộn ý tưởng của nó với những tình tiết đầy rẫy trong các vở kịch Tây Ban Nha của Cervantès và Calderon. Nhưng sự rắc rối lớn nhất về tình tiết sẽ không dẫn đến cốt truyện ; điều mà, đã được xác định một cách thích đáng rằng *không có phần nào có thể được đổi chỗ mà không làm hỏng toàn thể*. Điều này có thể được miêu tả như một toà nhà được xây dựng một cách rất phụ thuộc (dependently), mà nếu *đổi vị trí của một viên gạch đơn lẻ thì sẽ làm hỏng toàn bộ kết cấu*"(1).

Edgar Poe rất chú ý đến cái hiệu quả (effect) cuối cùng, cái hiệu quả ấy nằm trong dự kiến đầu tiên của nhà sáng tác, vì thế Edgar Poe và sau này theo Brander Mathews, không thể chỉ vận dụng trực giác mà phải là kết quả của ý thức và cốt truyện là một cái gì hết sức chặt chẽ được toan tính trước. Tiểu thuyết trinh thám vì thế, theo Edgar Poe, là một *thể loại văn học duy lý, một trò chơi trí tuệ* mà hung thủ bị lột mặt nạ nhờ một quá trình suy lý diễn dịch của thám tử. Trong bài *Triết học về sự sáng tác,* Edgar Poe viết : "Hầu hết các nhà văn – đặc biệt là các nhà thơ – thì thích người ta hiểu rằng họ đã sáng tác bằng một hình thức điên loạn đẹp đẽ (fine frenzy), một thứ trực giác mê ly (an ecstatic intuition)... Tôi chứng minh rằng không có điểm nào trong việc sáng tác có thể quy là ngẫu nhiên hay trực giác – mà tác phẩm đi đến, từng bước một, sự hoàn thành *với sự chính xác và kết quả khắt khe của một vấn đề toán học*"(2).

Gần như ăn khớp với lý luận của Edgar Poe và Brander Mathews là những truyện ngắn nổi tiếng của O'Henry và ở Hoa Kỳ có giải thưởng truyện ngắn mang tên O'Henry. Nhưng một số truyện ngắn của O'Henry

---

(1), (2) *The new short story theories*, Edited by Charles E. May, Ohio University Press, Athens, 1994, p. 65, 68. Chúng tôi nhấn mạnh (PCĐ).

(*Chiếc lá cuối cùng, Căn phòng có sẵn đồ cho thuê, Buồng tầng thượng*) với những cốt truyện có phần lắt léo và những kết thúc bất ngờ làm mọi người ngạc nhiên, lại không tạo được sự thích thú đối với những nhà văn Nga hiện đại như Ôlêsa. Thậm chí Ôlêsa còn nặng lời khi "cảm thấy những truyện đó không thật là văn học". Điều thấy rõ nhất là cốt truyện của những truyện ngắn này đã để lộ bàn tay sắp xếp chặt chẽ một cách duy lý của tác giả.

Nguyễn Công Hoan không quan niệm quá trình sáng tạo là một hoạt động duy lý, chính xác như toán học. Nhưng ông cũng đòi hỏi nhà viết truyện ngắn phải tổ chức cốt truyện cho chặt chẽ, dồn nén, tập trung cao độ nhằm làm nổi bật chủ đề của tác phẩm : "Viết truyện không khác gì đánh cá bằng lờ ở chỗ nước chảy. Người đánh cá cắm đăng, chăng lưới rồi gõ cạch cạch. Tất cả những việc ấy đều quy vào một mục đích là lừa cá, cho nó chui tọt qua cái hom. Thế thì trong việc viết tiểu thuyết, cách cắm đăng chăng lưới là cách trình bày chi tiết, tiếng gõ là câu văn để dẫn tư tưởng của độc giả. Tất cả những cái ấy có mục đích là hướng độc giả vào một ý mà tác giả định nói. Ý ấy là chủ đề câu chuyện, bao giờ tôi cũng gửi vào câu kết. Câu kết truyện của tôi là cái lờ. Nó thường làm cho độc giả đột ngột, cũng như đến chỗ hẹp, nước chảy mạnh, thì cá bất thình lình bị đẩy tuột vào hom"[1].

Tuy quan niệm cốt truyện phải chặt chẽ một cách duy lý như thế nhưng theo Edgar Poe "sự hoàn thiện của cốt truyện thì thực sự hoặc hầu như là không thể đạt được... Những cốt truyện của Chúa là hoàn thiện. Vũ trụ là một cốt truyện của Chúa"[2].

Cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, người ta vẫn sử dụng lý thuyết của Edgar Poe (1809 - 1849) về một hiệu quả duy nhất. Điều đó có thể thấy rất rõ trong những công trình lý luận *Nghệ thuật truyện ngắn* (NewYork, 1913) của Carl H. Grabo và *Viết truyện ngắn* (New York, 1909) của J. Berg Esenwein, hai công trình này chúng tôi đã nhắc đến trong tiểu luận *Đặc trưng của thể loại truyện ngắn hiện đại*. Về mặt

(1) Nguyễn Công Hoan, *Đời viết văn của tôi*, Sđd, tr. 294.

(2) Edgar Poe, *Eureka – The new short story theories*, p.71.

sáng tác, lý luận của Edgar Poe ảnh hưởng đến O'Henry (1862 - 1910) và Guy de Maupassant (1850 - 1893). Nhưng đối với David Herbert Lawrence (1885 - 1930), nhà tiểu thuyết hiện đại chủ nghĩa người Anh, tác giả *Cầu vồng, Người tình của phu nhân Chatterley* thì tình hình lại khác. Không giống với những cốt truyện chặt chẽ, chính xác, khuôn mẫu của Edgar Poe, những truyện ngắn của Lawrence(1) có cốt truyện hết sức phóng khoáng. "Thế giới của hành động và đàm thoại của Lawrence tách biệt rất xa sự hoàn thiện bị đóng băng (frozen perfection), các tình huống giống như cẩm thạch của Edgar Poe ; thế giới truyện của Lawrence là một lò mổ, là một căn phòng không được dọn dẹp chu đáo"(2).

Các nhà truyện ngắn hiện đại phản ứng với kiểu cốt truyện quá chặt chẽ, nhằm một hiệu quả duy nhất của Edgar Poe. Hiện tại, "cốt truyện" đã thành một thuật ngữ có ý nghĩa tiêu cực, chỉ được dùng cho các truyện có thiên hướng khơi gợi một kiểu hồi hộp đơn giản. Thay vào đó, các truyện có "chủ đề", được nhận thức như một hệ thống các biểu tượng chứ không phải là một lời răn dạy (luân lý) lộ liễu. Các nhà văn với trực giác không tính được của một kẻ mộng du đã quyết định sẽ đưa vào hay loại ra những gì ; mọi quan tâm duy lý về tính thống nhất và cốt truyện đều bị phản bác là dễ làm cho độc giả hiểu lầm"(3). Ở Việt Nam, nhà văn Nguyễn Kiên cũng có một nhận xét tương tự : "Truyện ngắn hiện đại tiếp thu tinh hoa của truyện ngắn cổ điển nhưng mặt khác, nó coi nhẹ cốt truyện, thậm chí thờ ơ với cốt truyện, nó nghiêng vào bên trong, quan tâm đến những gì ẩn giấu, bị che khuất của cuộc sống nói chung cũng như từng cá nhân riêng biệt. Mỗi truyện ngắn loại này là một nỗ lực nhằm đạt tới một ấn tượng nào đấy về con người, cuộc sống và cái ấn tượng đọng lại trong những truyện thành công nhất có thể lan

(1) D. H Lawrence là tác giả những tập truyện ngắn và truyện vừa nổi tiếng : *Thánh Mawr, Con gái của cha sở, Con gái người buôn ngựa, Viên sĩ quan Phổ, Đức Mẹ Đồng trinh và kẻ Gipxy lang thang,...*

(2) Eudora Welty, *Đọc và viết truyện ngắn* (xem : Charle E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 171).

(3) Theodore A. Stroud, *Một cách tiếp cận mang tính phê bình đối với truyện ngắn* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, 1976, tr. 117).

toả, gợi ra theo sự trải nghiệm riêng của từng người đọc. Truyện ngắn hiện đại gần gũi với thơ – sự gần gũi ở đây không phải để nhoè lẫn hoặc tai hại hơn, để cố biến mình thành thơ"[(1)].

Truyện ngắn hiện đại tất nhiên, không loại bỏ cốt truyện và nhân vật. William Sormerset Maugham (1874 - 1965) nhà tiểu thuyết Anh, đồng thời cũng là tác giả các tập truyện ngắn *Sự run rẩy của chiếc lá* (1921), *The Mixture as Before* (1940) khẳng định : "Nhà văn sống bằng cốt truyện, y như hoạ sĩ sống bằng màu và bút vẽ vậy". Nhưng từ những *cốt truyện hành động* giàu kịch tính, truyện ngắn hiện đại nghiêng về những *cốt truyện tâm lý*, chiếu rọi một ánh sáng từ bên trong vào những tâm tư, cảm xúc của con người. Trường phái lãng mạn dường như làm nảy sinh những truyện ngắn hiện đại. Thạch Lam và sau này Nam Cao có những truyện ngắn xây dựng chủ yếu trên cốt truyện tâm lý (*Hai đứa trẻ, Sợi tóc* của Thạch Lam, *Đời thừa, Trăng sáng* của Nam Cao). Có những truyện ngắn lãng mạn rất gần với loại thơ – văn xuôi (*Dưới bóng hoàng lan, Đợi chờ, Toả nhị kiều*). Một số cốt truyện tập trung xung quanh những luận đề (*Đôi mắt* của Nam Cao, *Cái bóng cọc, Tâm tưởng, Anh bạn Kính của tôi* của Bùi Hiển). Một số truyện ngắn của Kafka hoặc truyện ngắn hiện sinh chủ nghĩa sử dụng nhiều biểu tượng, nhiều ẩn dụ hoặc những chi tiết mang ý nghĩa tượng trưng (*Biến dạng, Trước cửa pháp luật* của Kafka, *Niềm đau nhức của khoảng trống* của Dương Nghiễm Mậu,...).

Trong truyện ngắn hiện đại, dấu ấn của cái "tôi" chủ thể sáng tạo hiện ra rất rõ qua ngôn ngữ, giọng điệu, nhất là những đoạn bình luận trữ tình phụ đề của nhà văn (*Mảnh trăng cuối rừng* của Nguyễn Minh Châu, *Cố hương* của Lỗ Tấn). Kết thúc *Cố hương* là một đoạn bình luận trữ tình phụ đề vừa mang màu sắc trữ tình, vừa có chiều sâu triết lý : "Tôi đang mơ màng thì trước mắt tôi hiện ra cảnh tượng một cánh đồng cát, màu xanh biếc, cạnh bờ biển ; trên vòm trời xanh đậm, treo lơ lửng một vừng trăng tròn vàng thắm. Tôi nghĩ bụng : đã gọi là hy vọng thì không thể nói đâu là thực, đâu là hư. Cũng giống như những con đường

(1) Nguyễn Kiên, *Về chất thơ trong truyện ngắn* (trích từ sách *Nghệ thuật viết truyện ngắn và ký*, NXB Thanh niên, H., 2000).

trên mặt đất, kỳ thực, trên mặt đất vốn làm gì có đường. Người ta đi mãi thì thành đường thôi" (1921).

Nếu như *cốt truyện* thuộc về nội dung thì *kết cấu* là một yếu tố thuộc về hình thức. Một trong những nhiệm vụ của kết cấu là phải tổ chức mối quan hệ giữa những yếu tố trong và ngoài cốt truyện (những đoạn bình luận trữ tình phụ đề) nhằm làm nổi bật chủ đề của tác phẩm và tính cách của nhân vật. Trong *Trang giấy trước đèn*, Nguyễn Minh Châu viết : "Cũng như kịch ngắn, truyện ngắn đòi hỏi ở người viết một công việc tổ chức và cấu trúc truyện hết sức nghiêm nhặt. Quả thực có một thứ kỹ thuật tinh xảo – kỹ thuật viết truyện ngắn. Nó cũng giống như kỹ thuật của người làm pháo, dồn nén tư tưởng vào trong một cốt truyện thật ngắn gọn, tự nhiên"[1].

Trong bài *Cấu trúc của truyện ngắn hiện đại*[2], A.L. Bader cho rằng có ba loại truyện mang kết cấu và cốt truyện truyền thống.

– Một là loại truyện có kết cấu và cốt truyện dựa trên cơ sở một mâu thuẫn mà từ đó triển khai thành hành động. Truyện *Đất* của Anh Đức tiêu biểu cho loại truyện ngắn này.

– Hai là hoạt động được phát triển bằng một loạt các sự kiện phức tạp, khơi dậy sự căng thẳng, hồi hộp trong tâm trạng người đọc. Điển hình của loại truyện này là *Con chị Lộc* của Anh Đức và *Chúc phúc* của Lỗ Tấn. Chồng chết, Tường Lâm phải trốn nhà đi làm thuê vì không chịu nổi cảnh mẹ chồng cay nghiệt. Nhưng mẹ chồng lại sai người bắt cóc về, đem gả cho một người ở nơi thâm sơn cùng cốc lấy tám chục quan tiền ! Người ta lấy dây thừng trói nghiến lại, đẩy thím vào kiệu hoa, khiêng về nhà trai. Thím khóc lóc, chửi bới, "đập đầu ngay vào góc hương án, thủng một lỗ sâu hoắm, máu tươi chảy vọt ra" nhưng người ta vẫn vực thím vào buồng với chồng rồi khoá trái cửa lại ! Cuối năm thím đẻ con trai thì anh chồng khoẻ như vâm, không ngờ ốm một trận thương hàn, lăn đùng ra chết. Gần hết mùa xuân năm ấy, thằng con trai lại bị chó sói tha vào rừng ăn thịt... Thím Tường Lâm trở thành một người tâm

(1) Nguyễn Minh Châu, *Trang giấy trước đèn*, NXB Khoa học xã hội, H., 1994, tr. 25.

(2) Xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 107.

thần đờ đẫn, gặp ai cũng kể lại câu chuyện đau thương : "Tôi thật là ngu đần quá ! Tôi cứ tưởng là chỉ có mùa tuyết xuống, trong rừng không có gì ăn thì thú dữ mới mò về làng. Chứ biết đâu sang xuân rồi mà sói cũng mò về...".

Thím Tường Lâm lại đi làm thuê nhưng bị những người đàn bà mê tín doạ dẫm "mai sau thím chết xuống âm phủ, hai người chồng tranh nhau thì thím sẽ về ở với người nào ? Vua Diêm Vương đành phải cưa đôi thím ra, chia cho mỗi người một nửa !".

Thím Tường Lâm sợ quá, mang hết món tiền làm thuê "cúng một cái bậc cửa vào miếu thành hoàng thế mạng cho thím, để cho người qua kẻ lại giẫm đạp lên, chuộc cái tội kiếp này cho thím, khỏi phải chết rồi còn chịu khổ !" – Bao nhiêu tai hoạ chồng chất của cái xã hội phong kiến cay nghiệt giáng xuống đầu một người đàn bà vô tội, biến mụ Tường Lâm thành một kẻ ăn xin chết đường chết chợ ! Loại truyện ngắn với nhiều sự kiện căng thẳng dồn dập này mang màu sắc của một tấn bi kịch.

– Ở loại truyện thứ ba, hành động cuối cùng giải quyết mâu thuẫn, làm cho câu chuyện có điểm hấp dẫn lý thú đối với người đọc. Những người tù chính trị cướp tàu, đưa mẹ con chị Lộc về đất liền tạo cho truyện ngắn *Con chị Lộc* một âm hưởng bi kịch lạc quan trong văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa. Hành động cho chữ trong nhà ngục của người tử tù biến Huấn Cao thành một thần tượng bất tử trong tâm hồn viên quan coi ngục và thầy thơ lại, cũng như trong tâm hồn bạn đọc nói chung (*Chữ người tử tù*).

Cấu trúc của những truyện ngắn có cốt truyện hành động nhiều khi mang tính *kịch*. Điều cần chú ý là trong truyện ngắn, những điểm căng thẳng nhất của hành động được tập trung cao độ. Trong truyện ngắn *Chúc phúc* nói trên, những tai hoạ bất ngờ xảy ra dồn dập trong cuộc đời bất hạnh của thím Tường Lâm. Còn trong tiểu thuyết thì những điểm căng thẳng như vậy bị phân tán ở các phần, các chương, khiến cho tốc độ của câu chuyện phát triển một cách bình thường như trong cuộc sống. Khác với tính tập trung cao độ của truyện ngắn, tiểu thuyết với những mô típ hãm phanh, cho phép có thể triển khai các sự kiện, không phải chỉ là trình bày *kết quả* việc giải quyết mâu thuẫn mà chính là bản thân *quá trình* diễn biến của mâu thuẫn.

Một số nhà văn hiện đại tuyên bố ly khai cấu trúc và cốt truyện truyền thống. Hiện tượng này bắt nguồn từ hai nguyên nhân. Thứ nhất, thái độ này là của các nhà "phê bình mới" (nouvelle critique) muốn chống lại tiểu thuyết hiện thực chủ nghĩa thế kỷ XIX của Balzac, Stendhal, Dickens, Thackerey, Đốtxtôiépxki, L. Tônxtôi,... và chống lại tiểu thuyết hiện thực xã hội chủ nghĩa của Goócki, A. Tônxtôi, Sôlôkhốp, Aimatốp, Henri Barbusse, Anna Deghers, Andersen Nexo,... Họ đề cao một chiều "tiểu thuyết mới" (nouveau roman) không nhân vật, không cốt truyện (theo quan niệm truyền thống). Các nhà phê bình mới "quan niệm truyện ngắn hiện đại chỉ là một bài tập của sự nhạy cảm và suy tư (an exercise in sensibility and inference) chứ không phải là một năng khiếu của sự khám phá. Người đọc phải luận ra các sự việc cho chính mình và nhà phê bình phải có mặt ở đó để giúp họ. Lại có người cho rằng truyện ngắn hiện đại có đặc trưng là tính chắp vá (fragmentariness), tính gợi ý (suggestiveness) và nhà văn tiếp cận từ một quan điểm (point of view). Thực chất đó là những xu hướng theo chủ nghĩa hiện đại và những kỹ thuật của chủ nghĩa ấn tượng.

Thứ hai, một số nhà văn cho rằng cốt truyện mang *tính nhân tạo*, không thật. Cốt truyện là một thứ mâu thuẫn với chủ nghĩa hiện thực. "Người kể chuyện thế kỷ XIX là bậc thầy về cốt truyện. Còn những người này trong thế kỷ XX, khi thấy rằng cuộc sống không phải là được tạo nên từ các bộ sưu tập sự kiện được gói ghém gọn gàng, đã có khuynh hướng chống lại"[(1)]. Tất nhiên, chúng ta chống lại một thứ cốt truyện công thức, "tình cảm hoá thực tế một cách lừa dối", điều mà các nhà văn thế kỷ XX cho là "nhân tạo". "Nhưng cốt truyện không nhất thiết phải mang tính nhân tạo. Mâu thuẫn, cơ sở của cốt truyện, chính là thứ quặng của cuộc sống, cho dù cá nhân thấy nó ngay trong đầu hay trong thế giới bên ngoài"[(2)]. A.L. Bader cho rằng truyện ngắn hiện đại, nhất là những truyện ngắn hiện đại theo chủ nghĩa hiện thực vẫn có cấu trúc, và những cấu trúc này thực chất giống như cấu trúc của truyện ngắn

(1) A.L. Bader, *Cấu trúc của truyện hiện đại* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, 1976, tr. 109 - 110).

(2) A.L. Bader, *Cấu trúc của truyện hiện đại*, Sđd.

truyền thống. Điều bị cho là thiếu cấu trúc là kết quả của nhiều thay đổi trong kỹ thuật. Những thay đổi về phương diện kỹ thuật này, theo Bader là :

– Sự giới hạn chặt chẽ hơn đối với chủ đề.

– Nhấn mạnh các phương pháp gián tiếp (nói ngụ ý, bóng gió, ít tuyên bố công khai).

– Ít khi sử dụng những cốt truyện phức tạp vì cho rằng những cốt truyện éo le, phức tạp là giả tạo. Kỹ thuật nói ngụ ý, nói bóng gió, gợi gián tiếp này đã được ông L.A. Strong miêu tả rất rõ : "Nhà văn viết truyện ngắn hiện đại cảm thấy toại nguyện nếu cho phép người đọc liếc nhìn các nhân vật như là qua một cái cửa sổ, ông ta chỉ cho họ thấy đang làm một động tác đặc trưng : nói cách khác, một động tác cho phép trí tưởng tượng của độc giả lấp đầy những gì chưa được nói tới. Thay vì cho chúng ta một hành động hoàn thiện để ngắm nhìn hay chọc vỡ cái bong bóng của vấn đề, ông ta có thể chỉ trao cho chúng ta phần quan trọng nhất của bức tranh ghép mà qua đó, chúng ta chỉ có thể thấy đường viền tối của các mẫu đã được hoàn thành"[(1)]. Bader cho rằng truyện *Một lần cắt tóc ở Toulouse* của William March trong tập *Nhiều người thích nó ngắn* là tiêu biểu cho lối cấu trúc theo phương pháp gián tiếp này. Bader tóm tắt truyện : "Một người cựu chiến binh của Chiến tranh thế giới lần thứ nhất gặp một đồng đội cũ, Bob Decker tại một buổi lễ họp mặt ở Pháp. Decker nay đã trở thành một người trung niên đẫy đà, tỏ ra nực cười trong bộ trang phục loè loẹt với chiếc quần loe viền vàng, áo khoác bằng lụa trắng, chiếc khăn rộng màu đỏ sẫm và chiếc mũ rộng vành. Ông ta kể cho bạn nghe một câu chuyện mà ông chưa kể cho bất kỳ ai nghe cả. Sau chiến tranh, ở Toulouse, ông đến một hiệu cắt tóc người Pháp, nơi ông định phải giải thích cho người thợ cắt tóc rằng ông muốn "tỉa tóc ở cổ nhưng không cắt gì ở trên đỉnh đầu". Nhưng người thợ cắt tóc đã hiểu nhầm và vì không thể phản đối hơn được nữa ông đành chịu để uốn quăn mái tóc. Thật ngạc nhiên, ông lại thích cái kết quả này vì nó "đưa ra trong tôi một cái gì đó tôi chưa hề

(1) Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 110.

biết tới trước đây". "Nhưng cũng ngay lúc đó, ông cảm thấy nếu ông xuất hiện ở trại lính với mái tóc uốn như vậy, ông sẽ không sống được với sự chế giễu của xung quanh. Ông cầm lấy cái tông đơ và làm một đường qua các lọn tóc trên đầu, buộc người thợ cắt tóc phải làm nốt công việc, trong khi trong thâm tâm ông thầm kêu khổ vì không được tự do làm những điều mình thích.

Tại phần kết của thiên tự sự này, vợ của Decker và đứa con gái mười hai tuổi của ông vào ngồi cùng với những người bạn. Sau khi giới thiệu, bà Decker xin lỗi về bộ quần áo của chồng và nói thêm : "Tất cả mọi người trong khu vực đều ăn mặc như ông ấy". Nhưng đứa con gái lại nói : "Chẳng lẽ mẹ không cho rằng bố trông rất ngớ ngẩn khi ăn mặc như thế này sao ?". Trong một thoáng "mặt ông có cái vẻ giống y như lúc ông nhặt lấy chiếc tông đơ của người thợ cắt tóc người Pháp, nhưng nó qua đi ngay và ông mỉm cười...". Ông kéo đứa con vào lòng và nhẹ nhàng nói : "Chẳng lẽ con không cho rằng bố biết điều đó như con biết hay sao ?".

Bader phân tích : Câu chuyện này vẫn có các yếu tố truyền thống của cấu trúc tự sự. Đó là mối mâu thuẫn giữa "cái chớp loé mang tính cá nhân" của ông ta và "các luật lệ của đám đông bên ngoài", mâu thuẫn này không hiện ra rõ ràng ngay từ đầu đối với người đọc. Câu chuyện tách khỏi kỹ thuật truyền thống khá rõ : có hai cảnh dường như không liên quan đến nhau (hiệu cắt tóc ở Toulouse và tiền sảnh của một khách sạn, nơi bà vợ và con gái xuất hiện). Khi có những phần của bức tranh ghép (mosaic), độc giả phải tìm được cái khuôn mẫu. "Phần quan trọng nhất của bức tranh ghép là lời tuyên bố : "mắt ông có cái vẻ giống y như lúc ông nhặt lấy chiếc tông đơ của người thợ cắt tóc người Pháp". Và khi chính tại phần cuối, ông Decker lại nói : "Chẳng lẽ con không cho rằng bố biết điều đó như con biết hay sao ?". Tâm trí của người đọc, trong một khoảnh khắc loé sáng, cần phải liên kết hai tuyên bố này với nhau cũng như tưởng tượng ra những gì đã được hàm ngụ"[1].

(1) A.L. Bader, *Cấu trúc của truyện hiện đại* (xem : Charles. E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, 1976, tr. 112).

Những gì đã được hàm ngụ chính là mâu thuẫn nội tâm của Decker. Bader cho rằng truyện này có kết cấu, có các thành tố truyền thống của kết cấu.

Gần với lối cấu trúc theo phương pháp gián tiếp này là phương pháp cấu trúc của Hemingway (1899 - 1961). Trả lời phỏng vấn của các nhà báo, Hemingway viết : "Tôi muốn viết theo phương pháp của những tảng băng trôi. Bảy phần tám khối lượng của nó chìm dưới nước, chỉ có một phần tám là nổi lên cho mọi người thấy. Như thế, tảng băng của anh sẽ tiến tới một cách chắc chắn hơn và đáng sợ hơn"(1).

Eudora Welty trong bài *Đọc và viết truyện ngắn* đã có những lời bình luận xuất sắc về những sáng tác của Hemingway : "Một phần của quyền năng Hemingway xuất phát ngay từ điều mà ông đã áp đặt trong các truyện của mình. Tại San Francisco có một bức hoạ của Goya... Trường đấu bò và bức tường to lớn của những khán giả đang tung hô bị cắt chéo bởi bóng râm lớn của buổi chiều. Đây chính là điểm kỳ diệu của bức hoạ. Mặt trời đồng thời vừa mờ nhạt, vừa sáng rõ : một nửa của hoạt động vón cục lại trong bóng tối. Điều này cũng giống như trong các cốt truyện của Hemingway vậy"(2).

Trong truyện ngắn *Răng đồi tựa đàn voi trắng* (chỉ gồm một cảnh) thì *phần nổi* lên bề mặt là cuộc nói chuyện chủng chẳng, rời rạc, không ăn nhập vào nhau của một đôi trai gái đang đợi tàu ở một sân ga. Cô gái đang hướng ra thế giới rộng lớn bên ngoài. Cô đang ngắm rặng đồi trắng lên dưới ánh nắng, còn miền quê thì chuyển sang màu nâu.

– "Chúng là những quả đồi đáng yêu", nàng nói. "Thực ra trông chúng chẳng giống những con voi trắng. Em chỉ muốn nói đến màu da của chúng toát lên qua rừng cây". Còn chàng trai thì chỉ muốn lái cô gái vào chuyện nạo thai :

"Thực ra, đó chỉ là một ca phẫu thuật cực kỳ đơn giản thôi mà", người đàn ông nói : "Thậm chí cũng chẳng phải là một ca phẫu thuật nữa".

---

(1) Trích theo *Văn học nước ngoài* (tiếng Nga), số 1, năm 1962.

(2) Eudora Welty, *Đọc và viết truyện ngắn* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 166).

Cô gái nhìn xuống đất, dưới chân bàn... Cô gái không nói lời nào. Hắn cứ nhắc mãi chuyện đó khiến cô gái xin hắn "im đi có được không ?". *Phần chìm* của câu chuyện là quan hệ giữa hai người trong thời gian trước đó chỉ được nói đến một cách bóng gió qua một chi tiết nhỏ : "Hắn chẳng nói lời nào nữa mà chỉ nhìn mấy chiếc túi đặt tựa vào tường nhà ga. Nhiều nhãn dính lên chúng từ tất cả các khách sạn họ đã ngủ lại"(1).

Qua đó người đọc luận ra mức độ nông cạn của mối quan hệ giữa hai người, tính không bền chặt, tính nông nổi nhất thời của mối tình và sự khác biệt, xa lạ trong tính cách của đôi trai gái.

Qua truyện ngắn này cũng như truyện *Cuộc đời hạnh phúc ngắn ngủi của Françis Macomber*(2), ta nhận thấy một tài năng tuyệt diệu của Hemingway trong việc sử dụng các đoạn đối thoại nổi tiếng với những câu đứt gẫy, lấp lửng, dường như có một bóng mờ, bóng tối xen vào giữa những đối thoại trực tiếp. Đó là những chi tiết mờ ảo, đồng thời cũng là những chi tiết màu nhiệm có khả năng phát sáng từ một phía khác.

Trong truyện ngắn *Cuộc đời hạnh phúc ngắn ngủi của Francis Macomber* có nhiều mảng hoạt động bị chìm vào bóng tối hoặc không được giải thích rõ ràng. Đó là cái nguyên nhân dẫn đến "ba lần bên bờ vực tan vỡ của đôi vợ chồng tương đối hạnh phúc" Françis Macomber và Margot. Nhưng họ vẫn không bỏ nhau vì "Margot quá đẹp để Macomber không ly dị nàng còn Macomber lại quá nhiều tiền để Margot không bỏ hắn". Nhưng cái nguyên nhân dẫn đến sự đổ vỡ thì vẫn còn đó. Đó là sự hèn hạ về tinh thần và bất lực về thể xác của Macomber. Sự hèn nhát về tinh thần thì đã quá rõ. Nghe tiếng gầm sặc máu của con sư tử rồi thấy cỏ dạt ra trong tiếng rít, hắn chạy thục mạng trong cơn hoảng sợ ra vùng đất trống về phía suối, "cả khối cao lớn của hắn như thể hiện thân của sự điếm nhục thảm hại". Tất cả chuyện hèn nhát đó hiện ra trước con mắt khinh bỉ của vợ hắn. Sự hèn nhát về tinh thần

(1) Trích theo tác phẩm *Ernest Hemingway*, Lê Huy Bắc và Đào Thu Hằng giới thiệu và tuyển dịch, NXB Giáo dục, 2003, tr. 105 - 108.

(2) Dịch đúng nguyên bản tiếng Anh (*The short happy life of Françis Macomber*, 1936) có nơi bỏ chữ "cuộc đời", chỉ dịch là *Hạnh phúc ngắn ngủi của Françis Macomber*.

này dường như cũng có nguyên nhân sâu xa từ sự bất lực về sinh lý. Nhưng sự bất lực thảm hại này chỉ được nhắc đến bằng những câu mập mờ, lấp lửng trong truyện ngắn.

Với một tính cách mạnh mẽ "lì lợm nhất hấp dẫn nhất", "lạnh lùng trong lớp men ác độc của đồ đàn bà Mỹ", Margot liên tục cắm sừng lên đầu chồng, lúc lén lút, lúc gần như công khai (với Robert Wilson). Chính vì thế mà anh chàng thợ săn da trắng (thần tượng của Margot) mới tỏ ý thương hại người chồng hèn nhát, nhẫn nhục : "Với cái kiểu này hẳn hắn đã phải ngậm ngùi quên đi bao nhiêu vụ trước đó. Anh chàng đáng thương. Hẳn hắn có cách để quên đi chuyện ấy. Ừ, mà đó chính là lỗi của hắn ta".

Thái độ khinh bỉ ra mặt của người vợ và thái độ xem thường lẫn thương hại của Wilson là một vết thương điếm nhục, một vết thương không ngừng rỉ máu trên người Macomber. Điều đó đã kích thích lòng tự ái của hắn và chính vì thế trong lần thứ hai săn trâu rừng, hắn đã tỏ ra rất dũng cảm trước mặt Wilson và vợ hắn. Một cảm giác hưng phấn kỳ lạ đang dâng lên trong con người của hắn và Macomber "cảm thấy mình hoàn toàn đổi khác". Chính Robert Wilson cũng cảm thấy sự thay đổi kỳ lạ đó của Macomber : "Bây giờ đã là một gã kiêu hùng... Nỗi sợ hãi ra đi tựa như một vết mổ. Cảm giác khác sẽ thế chân ngay vào đó. Phẩm chất cơ bản của một người đàn ông. Khiến hắn trở thành đàn ông. Đàn bà cũng hiểu điều đó. Chẳng còn sợ cái cóc khô gì nữa".

Nhưng chính sự thay đổi của Macomber đã làm cho Margot căm ghét vì từ nay chị ta không thể khống chế chồng mình được nữa. "Viên đạn xuyên qua đầu chồng cách gáy độ năm cm và hơi lệch sang một bên sọ" là một tai nạn rủi ro lúc con trâu sắp húc vào Macomber hay là một hành động mưu sát ? Câu trả lời vẫn chìm trong bóng tối qua đối thoại lấp lửng giữa Wilson và Margot :

– "Làm thế được đấy... Ông ta chắc cũng sẽ bỏ bà.

– Đừng nói, – nàng nói.

– Dĩ nhiên đấy là một tai nạn rủi ro... Tôi biết thế.

– Đừng nói, – nàng nói.

– Tại sao bà không đầu độc ông ấy ? Đấy là cách người ta thường làm ở Anh...

– Ôi, xin đừng nói nữa – nàng nói – Làm ơn, làm ơn đừng nói.

– Thế thì tốt hơn đấy – Wilson nói : "Cầu xin thì tốt hơn nhiều. Giờ thì tôi sẽ im lặng".

Cái điều Wilson và Margot không nói ra là một phần mờ của cốt truyện, phần chìm của tảng băng trôi.

Một kiểu kết cấu khác, khá quen thuộc trong tiểu thuyết và truyện ngắn hiện đại là sự luân phiên, *thay đổi điểm nhìn* của người kể chuyện. Chẳng hạn như truyện ngắn *Trong rừng trúc* (1921) của Akutagava (Nhật Bản). Võ sĩ Kanatdava Takêkhirô và vợ là Maxugô đang trên đường từ Xêkiama đến Iamaxina thì bị tên cướp Tatdiômaru lừa vào rừng trúc. Hắn trói nghiến người chồng vào gốc thông và chiếm đoạt người vợ. Sau đó thì bác tiều phu thấy xác người chồng nằm ở một nơi vắng vẻ trong rừng trúc với một vết thương ở giữa ngực. Ai đã giết võ sĩ Takêkhirô ? Điểm nhìn của người kể chuyện được thay đổi đến bảy lần qua :

– Lời khai của bác tiều phu trong cuộc hỏi cung của quan toà.

– Lời khai của vị tu sĩ hành hương trong cuộc hỏi cung của quan toà.

– Lời khai của người gác rừng.

– Lời khai của bà già, mẹ của Maxugô.

– Lời thú nhận của tên cướp Tatdiomaru.

– Lời thú tội của người đàn bà ở ngôi đền Khômidu.

– Nhà tiên tri của linh hồn người bị giết nói.

Trong những lời khai và lời thú tội đó, có chỗ ăn khớp, có chỗ không ăn khớp với nhau và người đọc phải luận ra lời giải đáp. Qua những đối thoại khác nhau đó, tác giả có dịp khai thác sâu hơn vào tâm lý và tính cách các nhân vật. Lối viết này đã khá quen thuộc trong những tiểu thuyết trinh thám, tiểu thuyết hình sự những năm hai mươi, ba mươi của thế kỷ trước. Arthur Conan Doyle (1859 - 1930) nhấn mạnh phép "lập luận ngược chiều" : "Người ta nói cho anh biết cái kết cục và tự anh phải tìm ra tất cả những sự việc đã dẫn đến

cái kết cục ấy"[1]. Anthony Berkeley cũng như Georges Simenon (1903 - 1993) đều cho rằng sau mỗi vụ giết người là một tấn bi kịch, một phức hợp tâm lý. Trong tiểu thuyết của Anthony Berkeley có khi kẻ phạm tội được biết ngay từ đầu, vấn đề còn lại đối với thám tử là một cuộc điều tra tâm lý, vì sao phạm nhân lại sa vào tội ác ?

Chắc chắn là còn nhiều kiểu kết cấu độc đáo khác trong truyện ngắn hiện đại. Chúng ta sẽ trở lại vấn đề này trong phần nói về các dạng khác nhau của truyện ngắn. Bây giờ xin chuyển sang một vấn đề khác.

Khoảnh khắc và tình huống

Chữ *tình huống* (situation), còn có người gọi là tình thế, cảnh huống, trường hợp. Chữ *khoảnh khắc* (moment), còn có người gọi là chốc lát. *Tình huống* và *khoảnh khắc* là hai thuật ngữ mang nội hàm khác nhau. Nhà phê bình Vương Trí Nhàn cho hai khái niệm đó chỉ là một : "Mômăng cũng chính là *tình thế*, là những trường hợp mà nhà văn Nguyễn Kiên hay nói, bao gồm cả những *tình thế hành động, tình thế tâm lý* lẫn *tình thế tương phản* ; mà anh nêu lên qua ba ví dụ : *Anh Keng, Buổi tối trong gia đình* và *Những đứa con*"[1].

Chữ moment ở đây, theo chúng tôi, có hai nghĩa. Thứ nhất là cái khoảnh khắc thời gian trong cuộc đời nhân vật mà nhà viết truyện ngắn tiếp cận.

Trong bài *Tiếng nói đơn độc* (*The lonely voice*), nhà văn Ái Nhĩ Lan Frank O'Connor nổi tiếng thế kỷ XX đã so sánh cái *thời gian* trong tiểu thuyết và *khoảnh khắc* trong truyện ngắn : "Nếu nhà tiểu thuyết chọn một nhân vật mà ông chú ý và đặt nhân vật về phía đối lập với xã hội, rồi như là kết quả của mối mâu thuẫn này, nhân vật sẽ làm chủ xã hội hay bị xã hội làm chủ, như vậy nhà tiểu thuyết đã làm tất cả những gì mà người ta mong đợi ông". Trong trường hợp này, yếu tố thời gian là tài sản lớn nhất của ông ; sự phát triển theo trình tự thời gian của nhân

---

(1) Conan Doyle, *Thám tử Sherlock Holmes*, Toàn tập, tập I, NXB Văn nghệ Thành phố Hồ Chí Minh, tr. 17, 18.

(1) *Nghệ thuật viết truyện ngắn và ký*, Sđd, tr. 44 - 46.

vật hay sự kiện là hình thức cốt yếu (essential form) như chúng ta thấy trong cuộc sống... Đối với nhà văn viết truyện ngắn, không có cái gì là hình thức cốt yếu cả. Vì khuôn khổ của những gì mà ông phản ánh không bao giờ là tính tổng thể (totality) của cuộc sống con người, ông ta *bắt buộc phải mãi mãi lựa chọn cái điểm mà ông có thể tiếp cận* và mỗi sự lựa chọn của ông hàm chứa khả năng của một hình thức mới cũng như khả năng thất bại hoàn toàn... *Cả cuộc đời phải chen chúc trong vài phút, những phút này phải được lựa chọn một cách kỹ lưỡng và được chiếu sáng bằng một thứ ánh sáng siêu nhiên, nó giúp chúng ta phân biệt được hiện tại, quá khứ và tương lai như thể chúng đều mang tính đương thời* (contemporaneous)[1].

Tiểu thuyết, nhất là những bộ tiểu thuyết ba, bốn tập có thể miêu tả toàn bộ cuộc đời của một nhân vật, thậm chí cuộc đời nhiều thế hệ của nhân vật ấy. Còn truyện ngắn nhìn chung chỉ có thể dựng lại một chặng đường trong cuộc đời của mỗi con người. Vì thế truyện ngắn phải tìm khoảnh khắc (moment) vào truyện. Nam Cao vào truyện lúc *tính cách Chí Phèo trải qua một bước ngoặt* (Chí Phèo bị lưu manh hoá). Đó là một khoảnh khắc vào truyện hợp lý vì từ đây có thể phát triển về tương lai hoặc nhìn về quá khứ (đoạn phục hiện quá khứ khi Chí Phèo gặp Thị Nở). Vào truyện sớm hơn (lúc Chí Phèo làm canh điền ở nhà Bá Kiến) thì truyện *Chí Phèo* sẽ phát triển thành truyện dài. Vào truyện muộn hơn (lúc Chí Phèo gặp Thị Nở) thì không thể trình bày được mâu thuẫn sẽ phát triển đến đỉnh điểm ở phần kết truyện. Anh Đức vào truyện *Đất* ở cái khoảnh khắc lúc ông Tám Xẻo Đước bị bức phải vào khu trù mật, mâu thuẫn lên đến đỉnh điểm, do đó mới có tình huống tên ác ôn Tư Sỏi chạm trán với ông Tám Xẻo Đước và tính cách hai nhân vật được bộc lộ hoàn toàn.

Nguyễn Thành Long cũng quan niệm moment là cái khoảnh khắc nhà văn tiếp cận với cuộc đời nhân vật : "Truyện ngắn có cái này quan trọng : đó là cái mà trong tiếng Pháp, tiếng Anh, tiếng Nga,... người ta gọi và bây giờ văn học các nước đều gọi là *mômăng* (moment),

(1) Frank O' Connor, *Tiếng nói đơn độc* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 88). Chúng tôi nhấn mạnh (PCĐ).

dịch nguyên văn sang tiếng ta là *chốc lát*. Một người con gái sắc đẹp vốn tầm thường, có một chốc lát, cô hiện ra rất đẹp, một gia đình nghèo, sống chật vật hầu như buồn tẻ, có một chốc lát hiện ra trước mắt độc giả rất hạnh phúc. *Mômăng* của truyện là như thế"[1]. Trong truyện ngắn *Lặng lẽ Sa Pa*, moment là cái khoảnh khắc anh kỹ sư khí tượng Tự xuống núi, dừng chiếc ô tô để gặp người con gái được phân công lên công tác ở vùng cao.

Moment cũng có nghĩa là cái khoảnh khắc thời gian mà ở đó cuộc sống hiện ra đậm đặc nhất, sáng rõ nhất, ở đó các mâu thuẫn, các tính cách có điều kiện bộc lộ một cách đầy đủ nhất. Đó là quan niệm về khoảnh khắc của Nguyễn Minh Châu : "Rất nhiều tác giả của những truyện ngắn hay cổ kim mà chúng ta có dịp được đọc cũng đã tự bộc lộ ra một điều chung này : hình như đó là những người cầm bút có cái biệt tài có thể chọn ra trong cái dòng đời xuôi chảy một *khoảnh khắc thời gian* mà ở đó cuộc sống đậm đặc nhất, chứa đựng nhiều ý nghĩa nhất, một *khoảnh khắc cuộc sống* với một vài sự việc diễn biến sơ sài và cũng bình thường thôi (hoặc có thể dồn dập và không bình thường), nhưng bắt buộc con người ở vào *một tình thế phải bộc lộ* ra cái phần tâm can nhất, cái phần ẩn náu sâu kín nhất, thậm chí có khi đó là cái khoảnh khắc chứa cả một đời người, một đời nhân loại"[2].

Trong truyện *Chí Phèo* của Nam Cao, cái moment chỉ mang ý nghĩa thứ nhất (cái khoảnh khắc thời gian mà nhà văn tiếp cận nhân vật) nhưng trong truyện *Đất* của Anh Đức, cái moment không chỉ mang ý nghĩa thứ nhất mà còn mang ý nghĩa thứ hai (cái khoảnh khắc bọn địch dồn dân lập ấp chiến lược và cả xóm quyết "một tấc không đi, một ly không rời").

Bản thân moment không tạo ra tình huống nhưng moment là *điều kiện thời gian* giúp nhà văn tạo ra tình huống trong không gian, ở đó các nhân vật tác động qua lại lẫn nhau và bộc lộ toàn vẹn tính cách. Nhà văn

---

(1) Nguyễn Thành Long, *Cái chốc lát trong một truyện ngắn* (xem *Sổ tay truyện ngắn*, Vương Trí Nhàn biên soạn, Sđd).

(2) Nguyễn Minh Châu, *Trang giấy trước đèn*, Sđd, tr. 252, 258, 260.

Nguyễn Thành Long viết : "Nhà văn phải vận dụng những suy nghĩ của mình, sự lịch lãm của mình, vốn sống của mình, tự mình tạo ra những mômăng, trong mỗi mômăng đó cho châu tuần lại những con người vốn xa cách nhau, cho họ tham gia vào chủ đề anh hằng suy nghĩ, từ sự tham gia đó và những quan hệ giữa họ với nhau sẽ xảy ra tính cách của họ. Đây là cách đặt những con người vào tình huống"[(1)].

Nhà văn Nguyễn Kiên, trong bài *Về tác động của tiểu thuyết đối với truyện ngắn*, cho rằng tiểu thuyết "tái hiện cả một quá trình vận động của cuộc sống. Truyện ngắn thì khác. Theo quan niệm của tôi, mỗi truyện ngắn chỉ tập trung vào *một tình thế* nảy sinh trong cuộc sống. Nếu một truyện ngắn có đến hơn một tình thế thì truyện ngắn đó lập tức bị phá vỡ"[(2)]. Ý kiến này phù hợp với những truyện ngắn kết cấu trên cơ sở một tình huống như *Vợ nhặt* của Kim Lân, *Sợi tóc* của Thạch Lam, *Người ngựa ngựa người*, *Kép Tư Bền* của Nguyễn Công Hoan.

Franks O' Connor cũng nhắc đến một truyện chỉ có một tình huống của J.D. Salinger mang tên *Cái miệng xinh và cặp mắt xanh*, đã tái hiện một cảnh đáng kinh ngạc trong đời Parnell : "Một ông chồng bị lừa dối, có bà vợ chuồn khỏi nhà trong đêm tối, gọi điện cho người bạn thân nhất mà không hề ngờ rằng vợ ông ta lại đang nằm trên giường của người bạn thân nhất đó. Người bạn thân nhất an ủi ông ta bằng những lời vòng vo, rồi cuối cùng người chồng bị lừa dối đó, một người đàn ông tao nhã cảm thấy xấu hổ về sự giận dữ của chính mình, lại gọi điện cho người bạn thân nhất đó để nói rằng bà vợ ông ta đã về nhà, mặc dù thực tế bà ta vẫn đang nằm trên giường với người tình của mình"[(3)].

Nhưng cần chú ý rằng không phải truyện ngắn nào cũng chỉ có một tình huống. Truyện ngắn *Chí Phèo* của Nam Cao có hai tình huống chính :

– Chí Phèo gặp Bá Kiến ba lần sau khi đi tù về.

– Chí Phèo gặp Thị Nở.

Truyện *Cuộc đời hạnh phúc ngắn ngủi của Françis Macomber* của Hemingway cũng có hai tình huống :

---

(1), (2) Trích theo Bùi Việt Thắng, *Truyện ngắn – Những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại*, Sđd, tr. 339.

(3) Xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 89.

– Macomber chạy thục mạng trong cơn hoảng sợ khi nghe tiếng gầm sặc máu của con sư tử bị thương trong rừng.

– Macomber chiến thắng được sự hèn nhát và tỏ ra kiêu hùng trong lần săn trâu rừng. Macomber đã có những phẩm chất cơ bản của một gã đàn ông thực thụ.

Nhìn chung thì những truyện có đến hai, ba tình huống đã mang khuôn khổ của những truyện vừa (tuy chưa phải là truyện dài) như *Cuộc đời hạnh phúc ngắn ngủi của Francis Macomber* của Hemingway, *Chiếc áo khoác* của Gôgôn, *Viên mỡ bò, Người đàn bà làm nghề độn ghế* của Guy de Maupassant, *Người tu sĩ vận đồ đen* của A. Sêkhốp,...

Có thể có nhiều cách khác nhau để phân loại các tình huống trong truyện ngắn.

Nếu lấy con người làm trung tâm thì có những tình huống tập trung vào *mối quan hệ giữa con người và con người*. Hoặc là cảnh đò nát đụng nhau (*Người ngựa và ngựa người* của Nguyễn Công Hoan) ; hoặc là sự hoà hợp tuyệt diệu giữa hai tâm hồn (*Những vì sao* của Alphonse Daudet, *Dưới bóng hoàng lan* của Thạch Lam, *Đợi chờ* của Khái Hưng,...), hoặc là đối kháng giai cấp (*Đất* của Anh Đức, *Sáng, Chị phu mỏ* của Nguyễn Công Hoan). Lúc có sự hoà hợp giữa hai tâm hồn đẹp, ta có thể có những tình huống giàu chất thơ, lúc xung đột giai cấp, xung đột tính cách căng thẳng, ta có những tình huống giàu kịch tính. Một loạt tình huống khác tập trung vào *mối quan hệ giữa con người với hoàn cảnh* (*Đói* của Thạch Lam), giữa con người với thiên nhiên (*Ông già và biển cả* của Hemingway). Cũng có thể gọi đây là những tình huống thử thách nhằm làm nổi bật nhân cách và phẩm chất con người.

Khác với những *tình huống hành động*, ta có những tình huống đi sâu vào thế giới bên trong của con người, đó là những *tình huống tâm trạng* (*Hai đứa trẻ* của Thạch Lam, *Đợi chờ* của Khái Hưng, *Kỷ niệm về người con đi xa* của Bùi Hiển) hoặc những tình huống tâm lý (*Sợi tóc* của Thạch Lam, *Bức tranh* của Nguyễn Minh Châu).

Nếu lấy dạng thức truyện ngắn làm tiêu chuẩn để phân biệt các tình huống thì ta có những *tình huống giả định* trong các truyện ngắn có màu sắc

châm biếm ("*Vi hành*" của Nguyễn Ái Quốc), những tình huống tượng trưng trong các truyện ngắn có màu sắc triết lý (*Biến dạng* của Kafka, *Cái bóng*[1] của Christian Andersen, *Huyền thoại Sisyphe* của Albert Camus, *Hoàng Kim Ốc* của Cung Khanh, *Cái bóng cọc* của Bùi Hiển, *Niềm đau nhức của khoảng trống*[2] của Dương Nghiễm Mậu,...).

Chúng ta sẽ dừng lại phân tích một số tình huống tiêu biểu của các truyện ngắn khác nhau :

Truyện ngắn *Đất* của Anh Đức được xây dựng trên cơ sở một sự kiện có thật : "Việc khấn vái trước bàn thờ tổ tiên của ông Tám Xẻo Đước và sau đó ông tuẫn tiết là một chuyện có thật đã xảy ra ở một ấp chiến lược thuộc Sóc Trăng"[3]. Cái tình huống mà nhà văn xây dựng trong các truyện ngắn hiện thực chủ nghĩa *phải tạo điều kiện cho tính cách nhân vật được bộc lộ một cách toàn vẹn*. Ông Tám Xẻo Đước điển hình cho những ông già nông dân ngang tàng, khí phách, dũng cảm, mưu trí và giàu lòng yêu nước của miền Nam kiểu ông Tư Đờn (*Hòn Đất*), ông già U Minh (*Rừng U Minh*), ông già sông Trúc (*Đất Quảng*), ông Tư vườn chim (*Giấc mơ ông lão vườn chim*),... Đối với những nhân vật này "không thể chỉ miêu tả *hiện tại* và *bề nổi* mà phải từ *quá khứ* sâu xa của thời khai mở gian truân thì mới truyền tới người đọc ý nghĩa sống còn của đất"[4].

Anh Đức đã thành công trong việc khắc hoạ hình tượng : "Ông Tám là một ông già trạc ngót bảy mươi hãy còn gân guốc, và là người duy nhất ở Xẻo Đước còn để đầu tóc. Ông già này tới Xẻo Đước hồi thuở heo rừng còn vô ỉa trong chòi, lúc cọp còn rình rập những người tới khẩn đất và con chim đi theo cọp đêm đêm cứ nghe "boong boong... krỏi... krỏi". Nói không ngoa, ông Tám chính là một cuốn trong bộ sử biên niên của xứ U Minh Hạ này đó vậy. Ông là một tay bẫy heo rừng và chồn cáo thật kỳ tài. Trời ban cho ông một cái mũi tinh nhạy đến nỗi chỉ cần ngửi nước rạch buổi sáng, ông cũng biết ngay là có heo rừng

---

(1) Chúng tôi đã phân tích truyện này trong bài *Hans Christian Andersen – Con thiên nga xinh đẹp của toàn thế giới*, tạp chí *Nhà văn*, số 6 - 2005.

(2) Xem *Văn học Việt Nam thế kỷ XX*, NXB Giáo dục, 2004, tr. 124.

(3), (4) Anh Đức, *Truyện ngắn và bút ký*, NXB Hội Nhà văn, H., 2002, tr. 236.

hay chồn đến đây uống nước hồi đêm. Đứng gần người ông, lắm lúc tôi cứ nghe như toát ra mùi vị của rừng nê địa, của cây được, dòng kinh biển, ngọn lửa không bao giờ tắt dưới đất xốp mỡ màu...". Và ông Tám Xẻo Được không thể chỉ khấn vái tổ tiên và sau đó tuẫn tiết như ông già ở Sóc Trăng. Tình huống truyện ngắn *phải phản ánh được cuộc đấu tranh gay gắt, sinh tử của những người nông dân Nam Bộ bảo vệ ruộng vườn, đất đai* trước và trong phong trào đồng khởi.

Anh Đức viết thư cho Nguyễn Tuân : "Khi nào anh được vào đây, tôi sẽ dắt anh đến nhiều nơi, ở Tháp Mười, ở Cà Mau, Cần Thơ, Rạch Giá, Sóc Trăng để bà con kể lại cho anh nghe những cuộc xô xát, sinh tử về đất đai – những đồng Nọc Nạn quy mô và đẫm máu hơn đồng Nọc Nạn ngày xưa nhiều. Chính từ trên những cánh đồng đẫm máu ấy bà con đã đồng khởi. Và gươm súng cũng từ đó mà tua tủa đứng lên"[(1)]. Cái bối cảnh lịch sử đó đã chi phối cái tình huống xung đột gay gắt, một mất một còn trong truyện ngắn. Tên đồn trưởng ác ôn vừa tới sân đã nổ súng đe doạ. Nhưng ông già không thèm để ý đến nó và tụi lính nguỵ. Ông mở tủ thờ lấy cái áo dài bằng xuyến đen ra mặc. Rồi ông xoã tóc, đứng trước bàn thờ khấn : "Thưa ông bà, cha mẹ, thưa các hương hồn liệt sĩ, nhà cửa đất đai đây là của ông bà, cha mẹ và cách mạng đã tạo lập cho con. Bữa nay người ta tới ép buộc con phải bỏ đi. Con không thể phụ bạc công ơn cha mẹ, công ơn cách mạng. Vậy con xin chết cho cha mẹ và các vị chứng miếng cho...". Khấn xong, ông già chộp cây mác, xông thẳng vào thằng đồn trưởng. "Nó đưa khẩu súng "côn 12" lên, chĩa vô ngực ba tôi. Tức khắc ba tôi cũng chĩa mũi mác nhọn hoắt về phía nó. Và tôi, không chần chờ, lập tức vớ ngay cây búa bửa củi giấu sau cánh cửa. Bọn lính lên đạn rốp rốp. Ba tôi nhích mũi mác tới. Thằng đồn trưởng lùi lại. Tay súng nó run lẩy bẩy. Thình lình tôi thấy nòng súng trong tay nó gặc mạnh một cái. Ba tôi đưa tay lên mặt. Một dòng máu chảy xuống mặt ba tôi nhưng ba tôi vẫn đi tới. Thằng đồn trưởng cứ lùi. Bỗng nhiên, nó buông rơi khẩu súng, hoảng hốt rú lên, quay người bỏ chạy. Nhưng tôi đâu để nó chạy. Cây búa trong tay tôi đã bay theo.

(1) Anh Đức, *Truyện ngắn và bút ký*, Sđd, tr. 35.

Lưỡi búa cắm ngập vào gáy thằng đồn trưởng. Nó kêu "trời ơi" rồi té sấp. Hai tay vã xuống nền nhà...".

Xung đột trong tình huống được đẩy lên cao trào rồi kết thúc như một tấn kịch – Như trên đã nói, đây là loại tình huống hành động giàu kịch tính, thường xuất hiện trong những truyện ngắn hiện thực chủ nghĩa.

Tình huống nói trên cũng có người gọi là *tình huống thắt nút*, nó nằm trong một loại hình tình huống khá phổ biến là *tình huống tương phản, tình huống đối lập*. Có khi chỉ là sự đối lập giữa hai cảnh ngộ (*Hai cái bụng* của Nguyễn Công Hoan, *Sống chết mặc bay* của Phạm Duy Tốn), đối lập giữa hai loại nhân cách, hai quan điểm (*Viên mỡ bò, Người đàn bà làm nghề độn ghế* của Guy de Maupassant, *Đôi mắt* của Nam Cao,...), có khi là xung đột giai cấp, xung đột chính trị (*Đất* và *Con chị Lộc* của Anh Đức, *Quán rượu người câm* của Nguyễn Quang Sáng, *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành,...). Thủ pháp đối lập cũng được sử dụng khá phổ biến trong những truyện ngắn lãng mạn tiến bộ (*Hai đứa trẻ* của Thạch Lam, *Chữ người tử tù* của Nguyễn Tuân). Đó là sự đối lập giữa thế giới hiện thực và thế giới lý tưởng, đặc trưng cơ bản của chủ nghĩa lãng mạn. Thạch Lam viết truyện ngắn với một nghệ thuật tinh tế, nhất là việc sử dụng sự tương phản giữa các âm thanh, giữa các vùng ánh sáng. Bóng tối từ ngoài cánh đồng, từ các ngả đường tràn vào làm cả một phố huyện chìm sâu trong bóng đêm, chỉ còn một vài chấm sáng tù mù, leo lét quen thuộc xung quanh ngọn đèn con của một chõng hàng nước, cái bếp lửa của hàng phở khuya vắng khách và ngọn đèn vặn nhỏ thưa thớt từng hột sáng lọt qua phên nứa của một cửa hàng tạp hoá. Trong cái cảnh chìm chìm nhạt nhạt và vắng lặng đó, đêm nào cũng có một đoàn tàu đi qua mang theo những luồng ánh sáng mạnh quét vào hai bên và tiếng ồn ào làm xao động cả một vùng quê yên tĩnh. Đoàn tàu như mang đến một thế giới lý tưởng, một thế giới giàu sang, nhộn nhịp, huyên náo và đầy ánh sáng tươi vui khác hẳn với cái thế giới hiện thực đầy bóng tối và tĩnh lặng của một thị trấn huyện nhỏ vùng trung du.

Trong *Chữ người tử tù*, tính cách xa lạ với hoàn cảnh, đối lập và đứng cao hơn hoàn cảnh. Cái đêm người tử tù cho chữ viên quản ngục là

một tình huống tương phản kỳ lạ, đúng là "một cảnh tượng xưa nay chưa từng có". Ngay trong tiểu thuyết hiện thực của Đốtxtôiépxki đôi lúc ta cũng bắt gặp những *tình huống kỳ lạ* như vậy. Một cô gái điếm (Sonya), một kẻ sát nhân (Raxcônhicốp) tụ tập trong một căn phòng hẹp với ngọn nến bập bùng, cùng lắng nghe một đoạn trong sáng nhất của *Kinh Thánh* (*Tội ác và trừng phạt*). Còn ở đây, trong truyện ngắn của Nguyễn Tuân, bằng sức mạnh của một nhân cách cao cả và tài năng tuyệt diệu, người tử tù đã làm chủ nhà ngục, còn viên quản ngục thì lại khúm núm chắp tay vái người tử tù như vái một thần tượng. Hành động cho chữ của Huấn Cao – những dòng chữ cuối cùng của một đời người – như một lần cuối khẳng định cái bản lĩnh khí phách của mình, truyền cái tài hoa, cái trong sáng cho những kẻ tri âm, tri kỷ hôm nay và mai sau. Trong khung cảnh đen tối của tù ngục, hình ảnh người tử tù bỗng trở nên to lớn, cao cả lạ thường, vượt lên những cái thấp hèn, dung tục của thế giới xung quanh.

So với truyện ngắn trung đại, truyện ngắn hiện đại chú ý nhiều hơn đến *những tình huống tâm lý*. *Sợi tóc* của Thạch Lam là một trường hợp khá tiêu biểu. Bân đưa Thành xuống xóm cô đầu Vạn Thái vào nhà một nhân tình của hắn. Hắn không nghe hát, nói chuyện một lúc lấy lệ, rồi cùng với cô nhân tình vào buồng trong đi nằm, không quên mang cả cái áo tây có ví tiền vào chỗ nằm, vắt trên thành đầu giường. Một lát, Thành với cái áo tây treo trên mắc định ra về, "bỗng nhiên có cái gì chuyển mạnh qua tim... cái áo tôi đương cầm không phải là *áo của tôi*". Thì ra hai người cùng may một thứ hàng len giống màu nên Bân đã mang nhầm áo. Chỉ trong một thoáng, những cách xếp đặt diễn ra rất nhanh trong trí Thành : "Trước mắt tôi, mấy tờ giấy bạc một trăm gấp trong ví, hiện ra rất rõ rệt. Lấy mấy tờ, độ hai tờ – tại sao lại hai ? Tôi không biết – thật dễ dàng quá. Tôi cứ việc điềm nhiên với lấy áo, mở ví rút ra hai tờ, rồi khoác áo ở trên vai, ra ý sắp sửa về. Rồi chọn lúc mọi người vô ý tôi đổi lấy áo của tôi vắt ở đầu giường Bân. Thế là xong, và gọn,... có lẽ Bân sẽ nghi cho nhân tình của hắn lấy... chắc thế". Nhưng Thành cứ lưỡng lự, đi đi lại lại trong phòng, tâm trạng bồn chồn, nóng ruột. "Tâm hồn tôi lúc bấy giờ thế nào, tôi không biết rõ. Tôi đứng lên, ngồi xuống

như một cái máy. Tôi chỉ băn khoăn bứt rứt, và thời giờ qua... tôi cảm thấy đi qua tâm hồn tôi từ bên này sang bên kia... như thế không biết bao nhiêu lâu...". Rồi "không biết tại sao", bỗng nhiên Thành nói :

– Áo anh đây này, đây là áo của tôi.

Và nói thêm bằng tiếng Pháp :

– Anh đếm lại tiền đi. Và để cẩn thận vào trong ấy.

Thành bước ra, thế là hết, bây giờ thì không sao dụng đến ví được nữa. "Tôi bần thần ngơ ngẩn, mặc lấy chiếc *áo của tôi*" và đội mũ ra về.

So với các nhà văn cùng thời, Thạch Lam là người có biệt tài miêu tả những cảm giác tinh tế trong tâm hồn con người. Đoạn trích sau đây là một mẫu mực trong nghệ thuật miêu tả tâm lý của truyện ngắn hiện đại : "Đến khi ngồi trên xe về qua những phố khuya vắng vẻ, tâm trí tôi mới dần bình tĩnh lại. Gió lạnh thổi mát trên vừng trán nóng và cái cảm giác mát ấy khiến tôi dễ chịu. Tôi lại nghĩ đến những cử chỉ và dự định của tôi lúc nãy, thật vừa như một người khôn khéo lại như một người mất hồn. Tất cả những cái đó bây giờ xa quá. Tâm trí tôi giãn ra, như một cây tre uốn cong trở lại cái thẳng thắn lúc thường. Tôi cảm thấy một cái thú khoái lạc kỳ dị, khe khẽ và thầm lặng rung động trong người, có lẽ là cái khoái lạc bị cám dỗ mà cũng có lẽ cái khoái lạc đã đè nén được sự cám dỗ. Và một mối tiếc ngấm ngầm, tôi không tự thú cho tôi biết và cũng cố ý không nghĩ đến, khiến cho cái cảm giác ấy của tâm hồn tôi thêm một vẻ rờn rợn và sâu sắc".

Tôi có cảm tưởng Thạch Lam đã vận dụng phân tâm học hiện đại để phân tích tâm lý con người. Chúng ta đều cho rằng mọi hoạt động tâm lý của mình chịu sự kiểm soát của ý thức, sự thực không hoàn toàn như vậy. Ở cấp độ tâm lý học, phân tâm học hiện đại đã nêu lên vai trò của vô thức trong tâm linh con người. Từ năm 1915 đến năm 1923, Sigmund Freud đã hoàn thành lý thuyết về cơ cấu toàn diện nhân cách con người gồm ba tầng :

Tầng một được gọi là tầng "Bản năng ça" (phi ngã) là tầng đáy trong cơ cấu nhân cách con người. Đó là tầng của vô thức, dục vọng, bản năng hoang dã.

Tầng hai gọi là tầng " Bản ngã" (Le Moi), là tầng hữu thức có trách nhiệm điều chỉnh "bản năng ça" (phi ngã), cho thích nghi với những chuẩn mực văn hoá, đạo đức của xã hội. Theo Freud, trong ba tầng nhân cách ("phi ngã", "bản ngã" và "siêu ngã") thì "bản ngã" được ví như người cầm lái con thuyền nhân cách.

Tầng ba là tầng "siêu ngã" (Sur Moi) được hình thành từ sự bất lực của "bản ngã". Khi "bản ngã"không thể điều hoà được mâu thuẫn giữa cái "phi ngã" bản năng và các thiết chế văn hoá, xã hội thì "bản ngã" phải cúi đầu cam chịu chấp nhận những uy quyền và sự thắng thế của các thiết chế văn hoá, xã hội. Đó là sự phục tùng một cách bị động, không am hiểu và sợ hãi nữa, có nghĩa là phục tùng một cách vô thức(1).

Trong tâm lý của nhân vật Thành dường như có cuộc đấu tranh giữa cái "phi ngã" vô thức và cái "bản ngã" ý thức. Khi Thành cầm "không phải là *áo của tôi*" và có ham muốn chiếm đoạt tiền của kẻ khác, thì lúc đó là hoạt động của "phi ngã" : "Hình như ý nghĩ ham muốn hay trù trừ tối ấy không phải là của tôi, hình như của ai ấy, của một người nào khác lạ, khác với cái người thường của tôi bây giờ". Chỉ khi Thành mặc lấy *chiếc áo của tôi* và đội mũ ra về, khi ấy Thành mới trở lại cái "bản ngã" của mình. Cuộc đấu tranh giữa cái "bản ngã" hữu thức với cái "phi ngã" vô thức diễn ra khá phức tạp, có lúc ý thức nổi lên, có lúc nó lại bị chìm trong vô thức. "Tôi nhớ rõ lúc đó không có một ý nghĩ nào về danh dự, về điều phải, điều trái ngăn cản tôi, và khiến cho tôi đi vào con đường ngay, như người ta vẫn nói. Không, không có một chút gì như thế. Cái gì đã giữ tôi lại ? Tôi không biết... Có lẽ chỉ một lời nói không đâu, một cử chỉ nào đấy, về phía này hay phía kia, đã khiến tôi có ăn cắp hay không ăn cắp. Chỉ một sợi tóc nhỏ, một chút gì đó, chia địa giới giữa hai bên...".

Sự phân tích tâm lý tinh tế của Thạch Lam ở đây có lẽ vừa chịu ảnh hưởng của Sigmund Freud vừa chịu ảnh hưởng của Marcel Proust.

Có thể xem trích đoạn *Huyền thoại Sisyphe* trong tập tiểu luận triết học cùng tên của Albert Camus là một "truyện ngắn" theo chủ nghĩa

(1) Xem : Nguyễn Hào Hải, *Một số học thuyết triết học phương Tây hiện đại*, NXB Văn hoá – Thông tin , H., 2001, tr. 43 - 45.

hiện sinh. Cái tình huống ở đây mang ý nghĩa tượng trưng. Ở dưới âm phủ, các vị thần linh đã xử phạt Sisyphe phải không ngừng vần một tảng đá trên đỉnh một quả núi để rồi từ đó tảng đá lại lăn trở xuống. Các vị thần cho rằng không có hình phạt nào khủng khiếp hơn cái công việc vô ích và phi lý này. Vì sao Sisyphe phải chịu cái hình phạt quái gở ấy ? Ông ta đã có thái độ xem thường các vị thần linh. Egine, con gái của Asope bị thần Jupiter (tức thần Zeus) bắt cóc. Sisyphe đề nghị với Asope là sẽ cho biết tung tích con gái ông ta nếu Asope cung cấp nước cho thành Corinthos của mình. Ông cần phúc lành của nước mà không sợ sự trừng phạt của thần linh. Xuống dưới âm phủ ông bị trừng phạt vì chuyện đó. Homère còn kể cho chúng ta nghe rằng Sisyphe là người đã xích chân thần Chết lại. Pluto (Thần Diêm Vương) không chịu nổi cảnh vương quốc của mình hoang vắng đã phái thần Chiến tranh đi cứu thần Chết. Một lần khác, Sisyphe xin được Pluto cho phép ông quay về dương thế để trừng phạt vợ mình. Nhưng nỗi đam mê trần thế đầy hoa thơm trái ngọt và ánh nắng mặt trời đã khiến cho ông không muốn trở về thế giới địa ngục u ám nữa. Thần Mercure được lệnh tóm ông đưa về lại âm phủ, nơi tảng đá trừng phạt đang đợi sẵn. Người ta không nói gì về cuộc sống của Sisyphe dưới âm phủ. Huyền thoại làm ra là để dành cho sự tưởng tượng. Camus đã bổ sung, khiến cho huyền thoại mang màu sắc một truyện ngắn triết lý : "Đối với ông, người ta chỉ tưởng tượng thấy toàn bộ nỗ lực của một cơ thể căng ra để nhấc cái tảng đá khổng lồ rồi vần nó lên cái dốc núi mà ông đã phải đi lên đi xuống đến hàng trăm lần ; người ta chỉ tưởng tượng thấy một bộ mặt co rúm lại, một bên má áp chặt vào tảng đá, một bên vai dính đầy đất sét, một bàn chân chặn tảng đá, sự lấy lại sức của cánh tay, sự bám chắc đầy nhân tính của hai bàn tay dính đầy đất. Sau cái nỗ lực kéo dài được đo bằng khoảng không gian không có giới hạn và bằng khoảng thời gian không có độ sâu ấy thì ông đã đạt được tới đích. Khi ấy Sisyphe lại đứng nhìn tảng đá lăn xuống chỉ trong chốc lát trở về với cái thế giới bên dưới để rồi từ đó ông sẽ lại phải vần nó lên đỉnh núi... Tôi nhìn thấy con người ấy quay trở xuống với một bước đi nặng nề nhưng bình thản để đến với nỗi nhục hình mà ông biết sẽ không biết bao giờ kết thúc"[(1)].

(1) Nguyễn Văn Dân dịch từ nguyên bản tiếng Pháp, *Le mythe de Sisyphe*, Ed. Gallimard, Paris, 1942.

Cuối cùng, chúng ta dừng lại ở *những tình huống giả định* trong các truyện ngắn và tiểu thuyết có sử dụng nghệ thuật biếm hoạ như "*Vi hành*" của Nguyễn Ái Quốc. Truyện ngắn này đăng trên báo *Nhân đạo* của Đảng Cộng sản Pháp số ra ngày 19 - 2 - 1923. Đó là một trong chuỗi tác phẩm Nguyễn Ái Quốc vạch rõ chân tướng bù nhìn của Khải Định và bóc trần thủ đoạn bịp bợm của thực dân Pháp như *Lời than vãn của bà Trưng Trắc*, "*Vi hành*" (truyện ngắn), *Sở thích đặc biệt* (tiểu phẩm), *Con rồng tre* (kịch).

Trong truyện ngắn "*Vi hành*", Nguyễn Ái Quốc đã đưa ra một *tình huống giả định* : trên tàu điện ngầm có một người An Nam bị tưởng nhầm là Khải Định đang đi vi hành. Ở *tình huống giả định* dường như có một giao ước về đọc (contrat de lecture) hiểu ngầm giữa nhà văn và độc giả, cứ cho như thế là hợp lý đi. Trong thực tế, tình huống đó khó lòng xảy ra được, vì tuy Khải Định là một tên vua bù nhìn, nhưng bên ngoài vẫn là "thượng khách" của nước Pháp, đi đâu cũng có quan chức ngoại giao hộ tống. Tình huống giả định đó cứ được phóng đại mãi lên đến mức độ nhân dân Pháp cũng bị nhầm : "Đến nay tất cả những ai ở Đông Dương có màu da trắng đều là những bậc khai hoá thì bây giờ đến lượt tất cả những ai có màu da vàng đều trở thành hoàng đế ở Pháp". Nguyễn Ái Quốc đã dùng những vế đi sóng đôi như trong văn biền ngẫu. Và tất cả sự phi lý ở vế thứ hai đã vạch trần tính chất bịp bợm của vế thứ nhất. Ở đoạn kết, sự phóng đại đã lên đến đỉnh điểm : "Cái vui nhất là ngay đến Chính phủ cũng chẳng nhận ra được khách thật của mình nữa, và để chắc chắn khỏi thất thố trong nhiệm vụ tiếp tân, Chính phủ bèn đối đãi với tất cả mọi người An Nam vào hàng vua chúa và phái tuỳ tùng đi hộ giá tuốt. Đó là những người phục vụ thầm kín, rụt rè, vô tư, hết sức tận tuỵ. Các vị chẳng nề hà chút công sức nào để bảo vệ bọn tôi và giá cô được trông thấy các vị ân cần theo dõi tôi chẳng khác bà mẹ hiền rình con thơ chập chững bước đi thứ nhất thì hẳn cô phải phát ghen lên được về nỗi niềm âu yếm của các vị đối với tôi. Có thể nói là các vị bám lấy đế giày tôi, dính chặt với tôi như hình với bóng. Và thật tình là các vị cuống cuồng cả lên nếu mất hút tôi chỉ trong dăm phút. Cô thử nghĩ, làm sao mà không xúc động sâu xa được, khi được đối đãi

như thế ?". Qua tình huống giả định được phóng đại hết cỡ này, Nguyễn Ái Quốc đã sử dụng nghệ thuật trào lộng đả kích để phê phán Chính phủ Pháp đã tổ chức mạng lưới mật thám, theo dõi những nhà cách mạng Việt Nam, trong đó có Nguyễn Ái Quốc.

Các kiểu của truyện ngắn hiện đại

Trong chương *Đặc trưng của thể loại truyện ngắn hiện đại*, chúng tôi đã chứng minh truyện ngắn là một thể loại không mang tính chất quy phạm, nó đang vận động và phát triển qua nhiều *kiểu* khác nhau, rất phong phú và đa dạng. Trong cuốn *Truyện ngắn – Những vấn đề lý thuyết và thực tiễn thể loại*[1], Bùi Việt Thắng nêu lên năm kiểu truyện ngắn tiêu biểu :

– Truyện ngắn cổ điển (hay truyền thống)

– Truyện ngắn tâm tình

– Truyện ngắn kỳ ảo

– Truyện ngắn rất ngắn

– Truyện ngắn liên hoàn.

Trong cuốn *E. Hemingway – Núi băng và hiệp sĩ*[2], Lê Huy Bắc phân loại thành truyện ngắn dòng ý thức, truyện ngắn – thư, truyện ngắn – kịch, truyện ngắn mini, truyện ngụ ngôn hiện đại, truyện triết lý.

Ngoài những kiểu truyện ngắn quen thuộc, trong cuốn *Tài năng và người thưởng thức*[3], Đặng Anh Đào còn nhắc đến truyện lịch sử – giả, truyện cổ tích – giả, truyện ngụ ngôn – giả,... Có thể có nhiều cách phân loại, mỗi sự phân loại có giá trị tương đối, không thể bao quát hết tất cả các kiểu khác nhau.

Loại *truyện ngắn cổ điển* (hay *truyền thống* theo cách gọi của Bùi Việt Thắng) phần lớn là những truyện ngắn hiện thực chủ nghĩa, có *cốt truyện hành động*, giàu kịch tính, tập trung khắc hoạ một tính cách.

---

(1) NXB Đại học Quốc gia, Hà Nội, 2004.

(2) NXB Giáo dục, 1999.

(3) NXB Hội Nhà văn, H., 1994.

Lời người kể chuyện từ ngôi thứ ba, lối kể chuyện khách quan, dường như với một điểm nhìn duy nhất. Chúng tôi đã phân tích kỹ kiểu truyện ngắn này ở chương trước, chẳng hạn *Người đàn bà làm nghề độn ghế, Viên mỡ bò* của Guy de Maupassant, *Chiếc áo khoác* của Gôgôn, *Người trong bao* của Sêkhốp, *Chí Phèo, Lão Hạc* của Nam Cao, *Cô hàng xén, Đói* của Thạch Lam, *Thư nhà* của Hồ Phương, *Đất, Con chị Lộc*,... của Anh Đức.

Loại *truyện ngắn tâm tình* (theo cách gọi của Bùi Việt Thắng) phần lớn là những truyện ngắn nghiêng về *cốt truyện tâm lý* nhằm miêu tả một tâm trạng (*Hai đứa trẻ* của Thạch Lam, *Những vì sao* của A. Daudet), phân tích một tâm lý (*Sợi tóc* của Thạch Lam, *Mua nhà* của Nam Cao). Hầu hết những truyện ngắn trữ tình lãng mạn nằm trong kiểu này. Đó là những truyện ngắn đi sâu vào *thế giới nội tâm* của nhân vật, mang màu sắc chủ quan của cái Tôi trong cảm thụ thẩm mỹ, miêu tả một thiên nhiên *đầy thanh sắc và cảm xúc* (*Dưới bóng hoàng lan* của Thạch Lam, *Đợi chờ* của Nhất Linh). Đó cũng là một kiểu truyện ngắn giàu chất thơ, gần như một thứ thơ văn xuôi của Xuân Diệu (*Toả nhị Kiều*), của Pauxtốpxki (*Tuyết, Lẵng quả thông*).

Hai kiểu truyện ngắn này đã được phân tích kỹ ở trên, chúng ta không trở lại nữa. Mặt khác, chúng tôi cũng không đề cập đến *những truyện ngắn rất ngắn* (có người gọi là truyện ngắn mini) mà Bùi Việt Thắng đã nói rất kỹ trong tác phẩm của mình. Ở phần này, chúng tôi dành để đi sâu vào loại *truyện kỳ ảo* (récits fantastiques) (có người gọi là truyện kinh dị, truyện huyễn tưởng), *truyện ngắn mang tầm khái quát cao* (hay còn gọi là truyện ngắn triết lý, truyện ngắn luận đề, truyện ngắn mang tầm khái quát sử thi,...), *truyện ngắn liên hoàn* (hay còn gọi là truyện ngắn xâu chuỗi).

Trong cuốn *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*[1] cũng như trong tiểu luận *Tìm hiểu các dạng truyện kỳ ảo trong văn học trung đại và cận đại Đông Tây*[2], các nhà nghiên cứu văn học Lê Nguyên Cẩn, Nguyễn Huệ Chi

(1) Lê Nguyên Cẩn, Sđd.

(2) Nguyễn Huệ Chi, *Tìm hiểu các dạng truyện kỳ ảo trong văn học trung đại và cận đại Đông Tây*. Xem *Những vấn đề lý luận và lịch sử văn học*, Viện Văn học, 1999.

đã dẫn một số công trình lý luận của Roger Caillois (*Từ truyện Thần tiên đến truyện Khoa học kỳ ảo*), Marcel Schneider (*Văn học kỳ ảo Pháp*), Pièrre – George Castex (*Truyện kỳ ảo Pháp từ Nodier đến Maupassant*), Dan Pavel Sergiu (*Văn xuôi kỳ ảo Roumanie*),...

Văn học kỳ ảo phát triển mạnh mẽ ở phương Tây trong thế kỷ XIX nhưng một số nhà nghiên cứu đã đưa ra một cái mốc sớm hơn là năm 1764 với tác phẩm *The Castle of Otranto* (Lâu đài Otrante) của Horace Wapole (Anh, 1717 - 1797). Riêng ở Pháp, có người chọn năm 1772 với cuốn *Le diable amoureux* (Con quỷ yêu đương) của Jacques Cazotte (Pháp, 1719 - 1792). Văn học kỳ ảo phương Tây thế kỷ XIX có những tên tuổi như E.T.A. Hoffmann (1776 - 1822), nhà văn Đức với những tác phẩm như bốn tập *Truyện ngắn hoang tưởng viết theo tinh thần của Callô* (1814 - 1815), *Rượu ngon của quỷ* (1816), những tác phẩm ngắn như *Chuyện kể ban đêm* (2 tập - 1817), *Anh em Sérapion* (4 tập, 1819 - 1821). Ở Mỹ là Edgar Allan Poe (1809 - 1849)[1], Henry James (1843 - 1916). Ở Anh là Louis Stevenson (1850 - 1894), Herbert George Wells (1886 - 1946), Rudyard Kipling (1865 - 1936). Ở Pháp là Théophile Gautier (1811 - 1872), Guy de Maupassant (1850 - 1893), Prosper Mérimée (1803 - 1870) với tác phẩm *Thần Vệ Nữ xứ Ille* (1837). Ở Nga là Gôgôn (1809 - 1852) với truyện ngắn *Bức chân dung* (1835). Đó là chúng ta chưa kể những tác phẩm văn học kỳ ảo của những nhà văn hiện thực chủ nghĩa như Charles Dickens (1812 - 1870) với truyện *Cửa hàng đồ cổ* (The old curiosity shop) (1840), Sêkhốp với *Nhà tu hành vận đồ đen*, Honoré de Balzac với *Thuốc trường sinh* (1830), *Miếng da lừa* (1831), *Jésus - Christ ở Flandre* (1831), *Séraphita* (1834), *Melmoth quy thiện* (1835),...

Truyện kỳ ảo Trung Hoa đi từ "chí quái" đến "truyền kỳ" sang "chí dị". *Tiểu thuyết chí quái* Trung Hoa ra đời vào giai đoạn Lục triều (thế kỷ III - VI). Đến đời nhà Đường (618 - 907) thì *truyện truyền kỳ* phát triển mạnh, phản ánh một bước ngoặt quan trọng từ nội dung ma quái sang những vấn đề xã hội, từ việc chép lại những chuyện dân gian đến việc

(1) Xem *Tuyển tập Edgar Allan Poe*, Ngô Tự Lập biên soạn, NXB Văn học, H., 2002.

phát huy cao độ vai trò của trí tưởng tượng. Chặng đường Minh Thanh ngót năm thế kỷ là chặng đường cuối cùng của truyện và tiểu thuyết truyền kỳ Trung Hoa. Đời Minh có *Tiễn đăng tân thoại* của Cù Hựu (1341 - 1427), ảnh hưởng đến các tập truyền kỳ *Kim ngao tân thoại* của Kim Si Súp (1435 - 1493) của Triều Tiên, *Otogi Bohko* của Assai Roy (1612 - 1691) của Nhật Bản, *Truyền kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ (Việt Nam). Truyện truyền kỳ phát triển đến đỉnh cao là *Liêu Trai chí dị* của Bồ Tùng Linh (1640 - 1715) đời Thanh.

Không phải tất cả các truyện truyền kỳ đều là truyện kỳ ảo. Kỳ ảo là một phạm trù của tư duy nghệ thuật. Ở phương Tây thế kỷ XVIII, nó là sản phẩm của sự tưởng tượng bắt nguồn từ sự sợ hãi, sang thế kỷ XIX, nó phát triển thành tất cả những gì trái ngược với kinh nghiệm vốn có của con người, trái ngược với thế giới lý tính. Nó tồn tại dưới hình thức *huyền bí*, thần linh, ma quỷ, phi thường, *siêu tự nhiên*.

Truyện truyền kỳ nếu gần với truyện thần tiên thì không nằm trong phạm trù truyện ngắn kỳ ảo. Bụt và tiên hiện ra trong các truyện cổ dân gian như một thế lực giúp đỡ cho con người, họ không phá hoại tính nguyên vẹn của thế giới hiện thực. Còn trong các truyện kỳ ảo, thần linh ma quỷ là một sự vi phạm, một sự xâm lấn mang tính chất đe doạ, một sự đứt gãy đột ngột trong hệ thống ý nghĩa, trong đời sống hiện thực của con người. Nó là sự xâm nhập của cái siêu tự nhiên vào cuộc sống đời thường, của cái phi lô gích vào thế giới lô gích, nó phá vỡ tính cố định bền vững của thế giới.

Trong *Dẫn luận về văn học kỳ ảo*, bằng phương pháp cấu trúc, Tzvetan Tôđôrốp chia các truyện kỳ ảo ra hai nhóm đề tài *: Les thèmes du "je"* và *Les thèmes du "tu"*[1]. Nhóm thứ nhất gần như một sự đứt gãy giữa các phạm trù : sự phá vỡ giới hạn giữa chủ thể và khách thể, sự biệt lập giữa nhân và quả, sự chuyển hoá thời gian và không gian, sự bất lực của con người trước cái siêu nhiên như một thứ giả quyết định luận (*Miếng da lừa* của Balzac). Còn điểm xuất phát của nhóm thứ hai là nhục cảm, là thế giới của Libido, là sự đam mê thái quá của nhân vật

(1) Dẫn theo Lê Nguyên Cẩn, *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*, Sđd, tr. 20, 21.

Louis Lambert trong tác phẩm cùng tên của Balzac, một sự đam mê kỳ lạ mà người thường không hiểu được. Libiđô ở đây, theo Tôđôrốp "có thể hiện hình qua một số hình ảnh hay gặp của thế giới siêu nhiên, đặc biệt qua các hình ảnh của quỷ sứ. Giản lược mọi vấn đề có thể nói được rằng quỷ sứ là cách gọi khác của Libiđô"(1).

Khi nói đến sự đứt gãy giữa các phạm trù (chủ thể và khách thể, thời gian và không gian, nhân và quả, lô gích và phi lô gích,...) trong nhóm truyện kỳ ảo thứ nhất (theo quan niệm của Tôđôrốp) ta thấy có một cái gì đó gần gũi với thơ siêu thực. "Trong những bài thơ siêu thực của Hàn Mặc Tử người ta không phân biệt được hư và thực, sắc và không, thế gian và xuất thế gian, cái hữu hình và cái vô hình, nội tâm và ngoại giới, chủ thể và khách thể, thế giới cảm xúc và phi cảm xúc. Mọi giác quan bị trộn lẫn, mọi lô gích bình thường trong tư duy và ngôn ngữ, trong ngữ pháp và thi pháp bị đảo lộn bất ngờ"(2).

Trong *Truyện kỳ ảo Pháp từ Nodier tới Maupassant*, P.G. Castex cho rằng cái kỳ ảo "được tạo ra từ các giấc mơ, từ sự mê tín, sợ hãi, hối hận, từ sự kích thích quá độ của trí não hay tâm linh, từ sự mê đắm và từ tất cả mọi hiện tượng mang tính chất bệnh lý. Nó được nuôi dưỡng bằng ảo giác, bằng mọi sự khủng khiếp, điên cuồng"(3). Ta lại thấy có một cái gì đó gặp Hàn Mặc Tử trong thơ siêu thực của chàng.

Cái kỳ ảo về nguyên tắc dựa trên sự huyền bí và nỗi lo âu, sợ hãi. Một nỗi lo sợ khi đứng trước cái ác, cái không hiểu nổi và không kiểm soát nổi trong một xã hội xa lạ và đối lập với mình. Con người bị tha hoá trong xã hội kim tiền mất niềm tin ở xã hội và ở cả chính bản thân mình. Cái kỳ ảo có thể là khát vọng, là ước mơ mang tính huyền thoại của con người nhưng cũng nhiều khi là cái dục vọng nằm trong vô thức, "con quỷ" bên trong tâm hồn ta, một khi ta đối diện với nó còn đáng sợ hơn cả "ma quỷ" bên ngoài.

Về các mô típ trong truyện kỳ ảo ta có thể tham khảo ba bảng phân loại :

---

(1), (2) Dẫn theo Lê Nguyên Cẩn, *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*, Sđd, tr. 91, 20.

(3) Phan Cự Đệ, *Hàn Mặc Tử, Phê bình và tưởng niệm*, NXB Văn học, H., 2002, tr. 74.

– Bảng phân loại của Roger Caillois gồm 11 đề tài.

– Bảng phân loại của M. Schneider gồm 24 đề tài.

– Bảng phân loại của Dan Pavel Sergiu gồm 47 đề tài, chia làm ba nhóm chính :

• Tác động qua lại của cái kỳ ảo (l'interaction du fantastique).

• Sự chuyển hoá của cái kỳ ảo (la mutation du fantastique).

• Sự xuất hiện của cái kỳ ảo (l'apparition du fantastique)[1].

Chúng tôi đúc kết lại thành một số đề tài phổ biến trong truyện kỳ ảo phương Tây và phương Đông :

1. Người ký giao kèo với quỷ (*Miếng da lừa* của Balzac, *Faust* của Goethe, *Câu chuyện kỳ lạ* của Peter Schlemihl của Chamisso,...).

2. Sự hồi sinh của xác chết, cái chết được nhân cách hoá, xác chết đòi trả thù (*Hamlet* của Shakespeare, *Lời than vãn của bà Trưng Trắc* của Nguyễn Ái Quốc, *Truyện cây gạo* của Nguyễn Dữ (*Truyền kỳ mạn lục*), *Khoa thi cuối cùng* của Nguyễn Tuân, *Mèo đen* của Edgan Poe, *Hoa lạ* của Nguyễn Đình Bổn, *Xác chết trả thù* của Ngô Tự Lập).

3. Các bóng ma và thế giới bên kia :

a) Sự hiện hình của cái chết (*Vở vũ kịch tử thần đỏ* của Edgar Poe).

b) Ma hiện hình thành người, quyến rũ, lôi kéo người trần (các loại Hồ tinh trong *Liêu Trai chí dị* của Bồ Tùng Linh, *Tinh chuột* của Lê Thánh Tông, *Chuyện kỳ ngộ ở Trại Tây* của Nguyễn Dữ (*Truyền kỳ mạn lục*).

c) Các loại ma cà rồng (*Người thọ trăm tuổi* của Balzac, *Cái chết si tình* của Théophile Gautier).

d) Thế giới bên kia trong tác phẩm của Hoffmann, Novalis, trong *Nghĩa địa xóm Chùa* của Đoàn Lê.

e) Một thứ khao khát, ẩn ức từ trong vô thức hiện hình thành ma (*Đêm bướm ma* của Võ Thị Hảo, *Cô gái đầm sen* của Nguyễn Phan Hách).

f) Một thứ sợ hãi, lo âu từ trong vô thức hiện hình thành ma (*Anh lính Tony. Đ* của Lê Minh Khuê).

---

(1) Lê Nguyên Cẩn, *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*, Sđd, tr. 17, 18, 19, 23, 24, 25, 26.

4. Sự phân thân kỳ ảo :

a) Phân đôi nhân cách (*Rượu của quỷ sứ* của Hoffmann, *Phân thân* của Đốtxtôiépxki).

b) Phân thân lưỡng tính (mô típ androgyne, truyện *Séraphita* của Balzac)[1].

c) Phân thân người thú (người sói, người gấu, người cá, người sâu,...) như truyện *Biến dạng* của Kafka.

d) Phân thân người bóng (*Horla* của Maupassant, *Cái bóng* của Andersen).

e) Phân thân người – đồ vật (người – máy, người – rô bốt, người – búp bê, người – mặt nạ, người – nhà vàng,...) như truyện *Hoàng kim ốc* của Cung Khanh (*Cách ba nghìn năm*).

5. Các đồ vật bị phù phép (lâu đài, nhà cửa, đền miếu hoang, kho tàng, cối xay gió, quán rượu, pho tượng, búp bê,...), các đồ vật hồi sinh để nổi loạn, để trả thù (*Vệ nữ xứ Ille* của Mérimée[2], *Bức chân dung* của Gôgôn, *Thuốc trường sinh* của Balzac[3], *Chuyện cái chùa hoang*

---

(1) Trong chuyến du lịch Na Uy năm 1800, Wilfrid quen biết gia đình ông lão Becker và cô con gái Minna. Anh đem lòng yêu dấu một người lạ mặt có thân hình kiều diễm mang tên Séraphita. Minna cũng say đắm con người kỳ lạ đó. Dưới con mắt Minna, đây là một người đàn ông đáng yêu. Nhưng ông lão Becker cho biết con người kỳ lạ đó là một androgyne (lưỡng tính). Séraphitus – Séraphita là một thiên thần đến mảnh đất này để thực hiện sự hoá thân cuối cùng. Kết thúc, Séraphita về lại trời xanh trước sự chứng kiến của đôi tình nhân Minna và Wilfrid.

(2) Ở đế tượng Thần Vệ nữ có chữ "Cave Amentam" (Phải coi chừng cô ấy yêu anh). Alphonse không biết điều đó nên đã đeo cái nhẫn kim cương vào ngón tay đeo nhẫn của pho tượng. Vì thế Alphonse bị Thần Vệ nữ giết chết trong đêm tân hôn (*Vệ nữ xứ Ille* – 1837).

(3) Bố Don Juan giàu có, lúc hấp hối lão giao lọ thuốc trường sinh cho con, đứa con bất hiếu dùng thi thể bố để thí nghiệm. Biết được phép màu nhiệm của lọ thuốc, hắn sống ngang tàng không biết sợ là gì. Lúc hấp hối hắn trao lọ thuốc cho con trai. Đứa bé thơ ngây bôi thuốc vào đầu bố, cái đầu sống lại. Khi bôi đến tay, cái tay sống lại bóp chết ngay đứa con. Lúc làm lễ phong thánh, cái đầu được hồi sinh này lại tách ra khỏi cơ thể, nhảy ra cắn chết viên cha xứ để trả thù cho chuyện riêng tư của hắn. Mô típ kỳ ảo Lọ thuốc trường sinh được Balzac sử dụng trong hai thấp đoạn trần thuật của cốt truyện (*Thuốc trường sinh* – 1830). (Xem : Lê Nguyên Cẩn, *Cái kỳ ảo trong tác phẩm Balzac*, Sđd, tr. 48, 220).

ở Đông Trào của Nguyễn Dữ (*Truyền kỳ mạn lục*), *Miêu cẩm* của Lưu Sơn Minh,...).

6. Sự chuyển hoá siêu hình của cái kỳ ảo trong không gian và thời gian

– Những cuộc du lịch diệu kỳ trong truyện của nhà lãng mạn Đức Novalis.

– Chuyển hoá siêu hình sang thế giới khác : vườn Thượng uyển, địa ngục (các tình tiết này có ở Homère, Virgile, Dante hoặc thần thoại).

– Lạc lối bất ngờ vào những mê cung.

– Cải tử hoàn sinh (truyện *Sylvie* của Nerval).

– Đảo ngược thời gian (quá khứ chuyển thành hiện tại) như các truyện *Arria Marcala, Hồi ức về Pompe* của Théophile Gautier.

Trong các truyện truyền kỳ Việt Nam như *Từ Thức lấy vợ tiên, Phạm Tử Hư lên chơi Thiên tào* (*Truyền kỳ mạn lục*), *Cuộc gặp gỡ kỳ lạ ở Bích Câu* (*Tục truyền kỳ* của Đặng Trần Côn) cũng có sự chuyển hoá siêu hình trong không gian và thời gian. Từ Thức lạc vào động tiên, kết duyên với Giáng Hương ở núi Phù Lai, một động tiên thứ sáu trong ba mươi sáu động tiên bồng bềnh ở ngoài biển cả, "dưới không có nơi bám víu như hai núi La, Phù tan hợp theo với gió, mưa, như các ngọn Bồng Lai, co duỗi theo với sóng giợn", các tiên chơi ở chốn này "mới tám vạn năm mà biển Nam đã ba lần tung bụi". Từ Thức bỏ nhà lên tiên mới một năm, lúc trở về hạ giới thì đã trở thành "ông cụ tam đại" từ tám mươi năm về trước ! Trong *Cuộc gặp gỡ kỳ lạ ở Bích Câu*, Trần Tú Uyên kết duyên với nàng tiên trong tranh hiện ra là Hà Giáng Kiều rồi cùng bay lên "cung Tử Thanh ở trên tầng trời, cách nhân gian tám mươi vạn dặm". Điều cần nói là những truyện truyền kỳ nói trên gần với truyện thần tiên hơn là truyện kỳ ảo phương Tây vì thế giới siêu nhiên ở đây không phải là "một sự xâm lấn mang tính chất đe doạ... sự đứt gãy trong chuỗi liên kết vũ trụ" (Roger Caillois).

Trong văn học Việt Nam hiện đại cuối thế kỷ XX xuất hiện khá nhiều truyện ngắn kỳ ảo. Ta có *Đêm bướm ma* (truyện ma Việt Nam do Ngô Tự Lập và Lưu Sơn Minh tuyển chọn) của Nhà xuất bản Văn học năm 2001 (tái bản theo bản in của Nhà xuất bản Văn học năm 1998,

có bổ sung) và *Đồng hồ báo tử* (truyện ngắn kinh dị do Hồ Anh Thái và Nguyễn Thị Anh Thư tuyển chọn) của Nhà xuất bản Hội Nhà văn năm 2001. Nói chung các nhà văn đều làm theo kiểu Balzac : sử dụng hình thức kỳ ảo, các mô típ kỳ ảo làm phương tiện nghệ thuật để tái tạo hiện thực. Kiểu truyện *Miếng da lừa* khá phổ biến trong truyện dân gian từ Bắc Âu cho tới Ấn Độ. Nhưng tác phẩm *Miếng da lừa* của Balzac không phải là kiểu truyện phương Đông mà là một truyện kỳ ảo về những gì diễn ra trong xã hội Pháp ở Paris. Trong *Truyện mười ba người*, chính Balzac đã từng nói : "Vẫn chưa có ai kể cho chúng ta nghe về những chuyện phiêu lưu mà họ gặp ở Paris, về cái kỳ ảo của Paris, bởi chắc chắn rằng có rất nhiều điều kỳ ảo ở Paris". George Lukacs gọi yếu tố kỳ ảo trong tác phẩm Balzac là "cái kỳ ảo hiện thực". Cái kỳ ảo ở đây giúp cho chúng ta nhìn hiện thực sâu sắc hơn, chân thật hơn. Chuyện ma trong *Nghĩa địa xóm Chùa* của Đoàn Lê chính là những truyện eo sèo trên dương thế, là một phần cuộc sống dương thế nhìn qua âm bản, nhìn qua con mắt của một người đã thanh thản, không còn vương luỵ những chuyện buồn của trần thế. Phải chăng Đoàn Lê và các nhà văn hiện đại đã tiếp thu phần nào truyền thống nghệ thuật của các truyện truyền kỳ ở các thế kỷ trước. Những truyện kỳ ảo là *một lời cảnh báo* về những chuyện xấu xa ở trần gian, có khác chăng là Nguyễn Dữ đã viết theo thuyết quả báo của nhà Phật : "Trồng dưa được dưa, trồng đậu được đậu. Lưới trời thênh thang, thưa nhưng chẳng lọt. Chỉ cho rằng thời gian chưa đến mà thôi. Nay ta bảo rõ cho anh nghe : trong khoảng trời đất báo ứng luân hồi, chỉ có hai loài thiện ác. Người chăm làm thiện, tuy hãy còn sống, tên đã ghi ở Đế đình ; người hay làm ác, không đợi đến chết, án đã thành ở Địa phủ... Không phải như người ở cõi đời có thể mượn thế mà được làm quan, có thể nhờ tiền mà được khỏi vạ, hình phạt thì quá lạm, tước thưởng thì quá thiên tư, cúi đầu khom cật, dù hèn hạ cũng cất nhắc lên, đứa hoạt thằng gian nhờ đút lót mà được thoát khỏi. Anh nên cố gắng đừng gieo cái nghiệp báo ở kiếp sau này" (*Phạm Tử Hư lên chơi Thiên tào*). Cũng có nhà văn mượn các yếu tố kỳ ảo để huyền thoại hoá cuộc chiến đấu sinh tử giữa con người với thiên nhiên (*Con hổ mun* của Đặng Thư Cưu). Có người dùng cái kỳ ảo, những yếu tố ước lệ, tượng trưng

để soi sáng vào cõi vô thức trong thế giới tâm linh của con người (*Đêm bướm ma* của Võ Thị Hảo, *Cô gái đầm sen* của Nguyễn Phan Hách, *Anh lính Tony. Đ* của Lê Minh Khuê,...). Không phải chỉ có con người xã hội mà cả con người tự nhiên, không chỉ có con người ý thức mà cả con người vô thức, tóm lại là một con người toàn diện như nó vốn có trong cuộc sống hằng ngày ; và không chỉ có phương thức tiếp cận *lịch sử cụ thể* mà còn các phương thức tiếp cận khác như *lãng mạn, tượng trưng, huyền thoại, viễn tưởng*,... Điều này trước đây cha ông ta đã làm, không chỉ Nguyễn Dữ, Đặng Trần Côn, Nguyễn Du, Phạm Đình Hổ, Nguyễn Thượng Hiền mà cả Nguyễn Ái Quốc nữa.

Truyện ngắn mang tầm khái quát cao

Truyện ngắn là một thể loại tự sự cỡ nhỏ, nhưng điều đó không có nghĩa là nó không thể mang một dung lượng lớn. Trong tiểu luận *Mấy khía cạnh của truyện ngắn* nhà văn, nhà lý luận phê bình nổi tiếng người Argentina, Julio Cortazar, cho rằng truyện ngắn là một lát cắt của cuộc sống "nhưng làm sao để cho lát cắt này sẽ hoạt động như một khối thuốc nổ để mở ra một hiện thực rộng lớn hơn nhiều",... "Chúng tái hiện một hiện thực bao la, rộng lớn hơn cái hiện thực chúng chuyển tải qua câu chữ, vậy nên chúng tác động đến ta bằng một sức mạnh vượt qua nội dung dường như khiêm nhường và văn bản ngắn gọn của chúng",... "Mỗi câu chuyện tồn tại được đều như thể một hạt giống trong đó có cái cây khổng lồ yên ngủ. Cái cây ấy sẽ mọc trong chúng ta, sẽ toả bóng của nó lên khắp ký ức ta"[1].

Lỗ Tấn cũng nói truyện ngắn cần phải trở thành "toà đại lầu chứa đựng cả tinh thần của thời đại". Tác phẩm *AQ chính truyện* với chủ nghĩa thắng lợi tinh thần chính là "toà đại lầu" đó.

Là một thể loại tự sự cỡ nhỏ, truyện ngắn không thể mở ra theo chiều rộng, nó chỉ có thể đi vào chiều sâu tâm lý hoặc khái quát theo chiều cao. Chúng ta có những truyện ngắn luận đề (*Đôi mắt* của Nam Cao, những truyện ngắn triết lý (*Khóm phúc bồn tử* của Sêkhốp,

(1) Xem *Lý luận về truyện ngắn* của Charles E. May, Sđd, tr. 245.

AQ chính truyện của Lỗ Tấn, *Huyền thoại Sisyphe*[1] của A. Camus, *Biến dạng* của Kafka) những truyện ngắn mang tầm khái quát sử thi (*Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành). Thomas Mann (1875 - 1955), nhà văn hiện thực phê phán Đức, tiểu thuyết gia nhưng đồng thời cũng là tác giả những truyện ngắn nổi tiếng (*Mariô và người làm trò ảo thuật* – 1930) cho rằng truyện ngắn "cũng có sức chứa nội tại lớn lao, cũng có thể bao quát được toàn bộ đời sống, có thể đạt tới kích thước anh hùng ca và có được tác dụng nghệ thuật, chẳng khác gì mọi sáng tác đồ sộ khác. Càng trưởng thành, tôi càng hiểu rõ điều này, mà một trong những người giúp cho tôi hiểu lại chính là Sêkhốp"[2]. Một trong những truyện ngắn của Sêkhốp được các nhà phê bình đánh giá cao là *Khóm phúc bồn tử*. Rất có thể có một số độc giả nào đấy không thích truyện này vì nó quá buồn tẻ, vì tình trạng thiếu hành động. Đúng như nhận xét của Thomas A. Gullason, "Sêkhốp kể câu chuyện này một cách phẳng lặng, gần như là vô cảm, nên chính Sêkhốp cũng cảm thấy buồn tẻ. Xét về bề mặt, truyện của Hemingway như *Những kẻ giết người* diễn ra với nhịp độ rất gấp gáp, và chúng tôi ở Mỹ đã quen với tính gấp gáp đó rồi, còn Sêkhốp thì thường duy trì văn phong theo kiểu đặt chúng tôi lên con ngựa gỗ vậy"[3]. Giá trị của *Khóm phúc bồn tử* là ở tầm khái quát cao và chiều sâu triết lý của nó. Sêkhốp phê phán lối sống cầu an, trưởng giả, thu mình lại trong một "trang ấp nhỏ có khóm cây phúc bồn tử" nơi thôn dã, lánh xa mọi cuộc đấu tranh của cuộc sống sôi động, của Nicôlai Ivanứt : "Người ta thường quen nói rằng con người chỉ cần ba thước đất. Nhưng chẳng phải là chỉ có xác chết mới cần ba thước đất chứ con người đâu chỉ cần có thế... Rời bỏ thành phố, lánh xa những cuộc đấu tranh, lảng tránh cuộc sống sôi nổi, lẩn trốn về trang ấp của mình nơi thôn dã, đó không phải là sự sống mà là sự ích kỷ, lười nhác, một kiểu đi tu, nhưng đi tu mà không lập nên kỳ tích gì. Con người không phải chỉ cần ba thước đất, không phải chỉ cần một trang ấp nhỏ, mà là tất cả trái đất,

---

(1) Trích đoạn *Huyền thoại Sisyphe* trong tiểu luận triết học cùng tên cũng có thể xem là một truyện ngắn.

(2) Trích theo Bùi Việt Thắng, *Truyện ngắn – Những vấn đề lý luận và thực tiễn thể loại*, Sđd, tr. 399 - 400.

(3) Thomas A. Gullason, *Truyện ngắn : Một loại hình nghệ thuật bị đánh giá thấp* (xem : Charles E. May, *Lý luận về truyện ngắn*, Sđd, tr. 13).

tất cả thiên nhiên, trên cả miền đất bao la ấy con người mới có thể bộc lộ hết phẩm chất và đặc điểm của tinh thần tự do của mình". Nicôlai là một tâm hồn đã chết, một con người thừa trong cuộc sống. Con người và thú vật trong trang trại của anh ta đều béo tốt, nhưng đó là một sự béo tốt ngưng trệ, không có sinh khí : "Tôi bước lại gần ngôi nhà ; đi ngược về phía tôi là một con chó lông màu vàng sẫm, béo phục phịch như lợn... chắc nó muốn sủa lắm, nhưng lười nhác nên lại thôi. Một mụ đầu bếp bước ra, chân đi đất, cũng béo ục ịch như lợn, bà ta nói rằng ông chủ đang nằm nghỉ sau bữa ăn trưa. Tôi vào trong phòng người em trai, anh ta ngồi trên giường, chăn phủ kín chân ; trông chú ấy già đi, người béo bệu trắng nhợt ; má, mũi, và đôi môi cứ chảy ra".

Thomas A. Gullason cho rằng *Khóm phúc bồn tử* đã chống lại cái định nghĩa của Edgan Poe về tính đơn nhất của hiệu quả ; đây là truyện trong truyện, nó có nhiều tầng lớp ý nghĩa. Sêkhốp không chỉ phê phán tình trạng tê liệt của những con người thừa, những tâm hồn đã chết mà còn khái quát lên tình trạng bị thôi miên chung của toàn xã hội Nga thời đó. Tính đơn điệu của ngày – trận mưa rả rích ở phần đầu và phần kết – và tính chán ngắt, buồn tẻ của câu chuyện truyền cho người đọc cái cảm giác bị tê liệt, bị thôi miên của toàn xã hội. Tác phẩm vang lên như một lời cảnh báo, như sự thức tỉnh trạng thái mơ ngủ khắp nơi của một cuộc sống bề ngoài có vẻ bình lặng : "Tất cả các ngôi nhà trên tất cả mọi đường phố vẫn im lặng, yên tĩnh ; trong số năm vạn người sống trong thành phố, không có lấy một người nào thét to lên giận dữ. Chúng ta nhìn thấy những người đi chợ, mua rau, mua thịt ban ngày thì ăn, ban đêm thì ngủ, những người nói với nhau những lời vô vị, vô nghĩa, lấy vợ lấy chồng sinh con đẻ cái rồi già đi, những người lặng lẽ và vô tư đưa người thân ra chốn nghĩa trang ; nhưng chúng ta không nghe thấy, không nhìn thấy những người trong đau khổ, và dường như những điều kinh khủng trong cuộc sống chỉ diễn ra ở một nơi nào khuất kín. Mọi sự đều yên tĩnh, êm thấm, và chỉ có những con số thống kê câm lặng là biết phản đối : bao nhiêu người đã phát điên, đã uống hết bao nhiêu thùng rượu, bao nhiêu trẻ con chết yểu vì thiếu ăn... Và cái thứ trật tự ấy chắc là cần thiết ; rõ ràng là kẻ hạnh phúc cảm thấy mình sung sướng chỉ vì rằng những người bất hạnh đã im lặng chịu đựng gánh nặng đè lên đầu, lên cổ mình ; không có sự im lặng ấy thì không thể có hạnh phúc cho những

người kia. Đó là một trạng thái mơ ngủ khắp nơi. Cần phải làm sao để cứ ở ngoài cửa buồng mỗi kẻ an nhàn sung sướng có một người đứng cầm búa và luôn tay gõ vào cửa nhắc nhở rằng hiện đang có những người bất hạnh, rằng dù anh sung sướng đến đâu, sớm hay muộn rồi cuộc sống cũng sẽ cho anh ta biết thế nào là móng vuốt của nó"(1).

Người ta thường nói đến quy mô sử thi, tầm khái quát sử thi của những bộ sử thi như *Chiến tranh và hoà bình* của L. Tônxtôi hoặc của những tiểu thuyết – sử thi như *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi, *Cửa biển* của Nguyên Hồng, *Vùng trời* của Hữu Mai, *Dòng sông phẳng lặng* của Tô Nhuận Vĩ,... Sử thi và tiểu thuyết – sử thi là những thiên tự sự cỡ lớn, trong khi truyện ngắn là thiên tự sự cỡ nhỏ. Vì thế người ta không thể nói một truyện ngắn có *quy mô sử thi* vì nó không có khả năng mở ra theo chiều rộng không gian với nhiều môi trường và hoàn cảnh khác nhau. Nhưng lại có khả năng mang *tầm khái quát sử thi* bằng cách khái quát cuộc sống theo chiều cao triết lý và tạo cho các chi tiết một *ý nghĩa tượng trưng*. *Rừng xà nu* của Nguyễn Trung Thành là một truyện ngắn như thế. Hình tượng "rừng xà nu nối tiếp chạy đến chân trời" ở đầu và cuối tác phẩm mang một ý nghĩa tượng trưng, nó nói lên sức sống bền vững, quật khởi của dân làng Xô Man, của Tây Nguyên bất khuất. Hình tượng những cây xà nu "ưỡn tấm ngực lớn của mình ra che chở cho làng" tượng trưng cho những ông già làng như cụ Mết, con người tiêu biểu cho sức sống quật khởi của làng Xô Man, người nuôi giữ ngọn lửa khát vọng tự do của nhân dân Tây Nguyên. Còn những cây xà nu bị đại bác bắn gục nhưng vẫn vượt lên cao hơn đầu người, cành lá xum xuê, đạn đại bác không giết nổi chúng, những vết thương của chúng chóng lành như trên một cơ thể cường tráng, đó là hình tượng của một thế hệ thanh niên anh dũng như Tnú, Dít,... Còn thế hệ những cây xà nu con, nhọn hoắt như những mũi lê, phóng lên rất nhanh để tiếp lấy ánh sáng mặt trời, đó là hình tượng những em bé giao liên như Heng,... *Rừng xà nu* là một truyện ngắn mang tầm khái quát sử thi, đã phản ánh được chủ nghĩa anh hùng cách mạng của nhân dân Tây Nguyên, của nhân dân miền Nam trong cuộc kháng chiến chống Mỹ cứu nước.

---

(1) *Khóm phúc bồn tử* (Phan Hồng Giang dịch), tuyển truyện Antôn Sêkhốp (Lê Huy Bắc tuyển chọn), NXB Văn học, H., 2001, tr. 259, 263, 267.

Truyện ngắn liên hoàn và các kiểu truyện ngắn khác

Người ta đã gọi truyện ngắn liên hoàn bằng nhiều cái tên khác nhau. Nhà phê bình văn học Vương Trí Nhàn gọi các kiểu lắp ghép các truyện cùng nhân vật và khung cảnh là *cách mắc nối tiếp* (như trong kỹ thuật điện). Còn lối cấu trúc liên hoàn dựa theo chủ đề như Nguyễn Tuân làm trong tập truyện ngắn *Vang bóng một thời* gọi là *kỹ thuật mắc song song*. Robert M. Luscher, giáo sư khoa tiếng Anh của Catawba College, biên tập viên *Henry James Review* đã viết một tiểu luận có giá trị : *Truyện ngắn chuỗi : Một cuốn sách mở* (*The short story sequence : An open book*)[1]. Theo ông, người ta đã gọi hình thức văn học này bằng nhiều cái tên, nhưng không có cái tên nào nhấn mạnh đến vai trò của độc giả trong việc phát triển ý nghĩa của truyện bằng cái thuật ngữ : *truyện ngắn chuỗi*.

"Cái thuật ngữ ghép *rovelle* của Dallas Lemmon – một sự pha trộn của *roman* và *novelle* – có liên quan đến những sự thúc đẩy hai mặt (dual impulse) của hình thức nhưng lại gợi ra sự hiện diện của một chiều tự sự có tính nhân quả và tính thời gian mà hầu hết các chuỗi không có. "Phức hợp truyện ngắn" (short story composite) của Joel Silverman, "hợp chất truyện ngắn" (short story compound) của Joseph Reed và "sưu tập truyện ngắn hoà nhập" (integrated short story collection) của Pleasant Reed và Timothy Alderman[2] tất cả đều nói đến tính thống nhất tĩnh tại của những bộ phận độc lập được kết hợp lại với nhau nhưng lại thất bại khi chỉ ra sự quan trọng của tính chất liên tiếp của các truyện hay những yếu tố trở đi trở lại đã tạo ra một tính thống nhất năng động hơn. Thuật ngữ của Forrest Ingram, *chu kỳ truyện ngắn* (short story cycle), mà các nhà phê bình thường sử dụng, tập trung chú ý vào sự tái diễn của chủ đề, biểu tượng và nhân vật, nhưng lại không nhấn mạnh sự liên tục

---

(1) Xem *Short story theory at a Crossroads* của Susan Lohafer và Jo Ellyn Clarey – Louisiana State University Press, 1989, p. 148.

(2) Dallas Marion Lemmon, *Rovelle hay là tiểu thuyết của những truyện ngắn liên kết : M. Lécmôntốp, G. Keller, S. Andersen* (Luận án tiến sĩ – Đại học Indiana, 1970) ; Raymond Joel Siverman, *Phức hợp truyện ngắn : Hình thức, chức năng và ứng dụng* (Luận án tiến sĩ – Đại học Michigan, 1970) ; Joseph W. Reed, *Tự sự của Faulkner* (New Haven, 1973) ; Pleasant Reed, *Sưu tập truyện ngắn hoà nhập : Nghiên cứu hình thức truyện hư cấu thế kỷ XIX và XX* (Luận án tiến sĩ – Đại học Indiana, 1974) ; Timothy C. Alderman, *Sưu tập truyện ngắn hoà nhập như một thể loại* (Luận án Tiến sĩ – Đại học Purdue, 1982).

của tập sách[1]. Trong khi cái tên của Ingram gợi lên một mối quan hệ xa xôi với các chu kỳ sử thi (epic cycles), thì thuật ngữ *chuỗi truyện ngắn* (short story sequence) lại gợi ra mối quan hệ họ hàng về hình thức với chuỗi sonnet và chuỗi thơ hiện đại, do đó làm nổi bật sự liên kết gần gũi giữa truyện ngắn và thơ trữ tình... Giống như trong một chuỗi âm nhạc, chuỗi truyện lặp lại và phát triển tăng dần các chủ đề và mô típ qua các tiến trình của tác phẩm"[2].

Trong khi bênh vực cho những luận điểm của mình về *chuỗi truyện ngắn*, Robert M. Luscher đã phê phán khá gay gắt những luận điểm của Edgar Poe và Brander Mathews về hiệu quả thống nhất và duy nhất của truyện ngắn. Quan điểm của họ giúp ta xác định rõ một đặc trưng của truyện ngắn nhưng lại giới hạn sự nhận thức về *liên văn bản học* (intertextuality) của chúng ta một cách không cần thiết. Đây là lời phê phán của Luscher : "Suy cho cùng, "truyện ngắn" là một thuật ngữ có tính mềm dẻo cao độ", Joyce Carol Oates nhận xét. "Những ý kiến của Poe không còn thích hợp với thời đại của chúng ta và thực tế là với cả truyền thống hiện đại tuyệt vời của truyện mà đã bắt đầu với Sêkhốp, Joyce, Conrad và James". Poe đòi hỏi rằng mọi điều nhà văn đưa vào trong truyện cần phải hướng vào cái hiệu quả thống nhất (the unified effect), trong khi đó Sêkhốp cùng với những người "hiện đại" khác mà Oates đã nêu tên, lại quan tâm đến những gì còn để lại *bên ngoài* truyện,... Trong mối quan tâm đến sự dồn nén, một số lượng nhất định hoạt động của chủ thể cần phải được để lại cho độc giả, những người tham gia bằng cách cung cấp những gì mà tác giả đã bỏ sót. Mặc dù hoạt động này giúp củng cố thêm sự tập trung của việc đọc thì đồng thời nó cũng đòi hỏi một sự vượt ra bên ngoài bản thân câu chuyện trong một chốc lát. Lợi dụng cái phẩm chất có tính liên tưởng này, chuỗi truyện ngắn đưa ra một nguồn sẵn có dễ dàng cho những đóng góp chủ động của người đọc"[3].

Trong *Dẫn luận phần III* (*Truyện ngắn kết thúc như thế nào ?*), Susan Lohafer đánh giá cao công trình của Luscher trong việc khuyến khích *thể loại chuỗi truyện ngắn* nhưng cũng tỏ ra công bằng hơn đối với

---

(1) Forrest L. Ingram, *Những chu kỳ truyện ngắn tiêu biểu của thế kỷ XX : Nghiên cứu thể loại văn học* (The Hague, 1971).

(2) Xem : Susan Lohafer và Jo Ellyn Clarey, *Short story at a crossroads*, tr. 149.

(3) Xem : Susan Lohafer và Jo Ellyn, *Short story at a crossroads*, tr.152.

Edgar Poe : "Những truyện được đọc với tư cách là một phần của chuỗi liên tục có những đòi hỏi khác nhau đối với sự chú ý của chúng ta hơn là những truyện cô lập ; những đường biên giới hạn của chúng giống như là tấm vải lót hơn là những bức rèm ở sau cùng. Ý nghĩa của mỗi truyện được ngụ ý trong ý nghĩa của tất cả. Đây là hiện tượng mà ông Robert Luscher đã khai thác trong *Truyện ngắn chuỗi : Một cuốn sách mở*... Trước khi ông có thể phát triển lý luận về truyện ngắn chuỗi, ông cần phải chống lại cái định kiến có từ thời Poe, ưu ái với truyện cô lập (isolated stories) như một thực thể tự thân đầy đủ (the self – sufficient entity), một trải nghiệm riêng biệt. Tuy nhiên, bản thân Poe đã giải thích rằng truyện ngắn cần có một độc giả năng động, người sẽ tham gia trong việc tạo nên ý nghĩa. Trong truyện ngắn chuỗi, độc giả được mời gọi để phát triển và làm phong phú thêm công trình này. Mỗi một truyện ngắn chuỗi trong khi tự nó hoàn thành, là một phần của thiết kế mở (unfolding design) vượt qua nó. Những độc giả đọc truyện ngắn chuỗi cần phải thực hành "những khả năng tạo mẫu" (pattern – making faculties) một cách rất năng động, trong vòng và khắp đường biên của phần kết một truyện riêng lẻ.

Phần thưởng là sự nhận thức của một thể thống nhất liên tục năng động (dynamic sequential unity) phong phú hơn bất kỳ một truyện ngắn nào có thể cung cấp"[(1)].

Chúng tôi dừng lại khá lâu để nói về chuyên luận của Robert M. Luscher và lời bình của Susan Lohafer vì cho đến nay, ở nước ta dường như chưa có một chuyên luận công phu nào về *truyện ngắn chuỗi* (mà chúng ta gọi là *truyện ngắn liên hoàn*).

Chuyên luận của Luscher đã đặt ra được một số vấn đề lý luận và dường như cũng đã bao quát được các kiểu truyện ngắn chuỗi : "Trong phạm vi một chuỗi, những truyện riêng lẻ không bị mất đi điểm đặc biệt mà còn phần nào mở rộng và làm chi tiết thêm cho các văn cảnh, nhân vật, biểu tượng hoặc các chủ đề được phát triển thêm bởi những chủ đề khác. Những tác phẩm này cần phải được xem xét, không phải như những tiểu thuyết thất bại, mà phải như những vật lai độc đáo (unique hybrid) đã kết hợp được hai điều thú vị khác nhau trong việc đọc : sự kết thúc theo khuôn mẫu của những truyện riêng lẻ và khám phá những kế hoạch thống nhất rộng lớn hơn, vượt lên trên những cách biệt bề ngoài giữa các truyện. Được xây dựng không có bộ khung tự sự cứng nhắc như tiểu

(1) Susan Lohafer, *Short story at a crossroads*, Sđd, tr. 113.

thuyết, chuỗi truyện ngắn dựa trên một sự đa dạng của những tài năng xây dựng văn bản để tạo ra tính thống nhất và sự gắn kết. Những phương cách kỹ thuật đơn giản chẳng hạn như một tiêu đề, một lời nói đầu, một lời đề từ hoặc những truyện khung (framing stories) có thể được sử dụng ; thêm vào đó, những sự thống nhất hữu cơ hơn như là những người dẫn chuyện, nhân vật, hình ảnh, địa điểm và chủ đề chung cũng có thể xuất hiện. Cuối cùng những hình mẫu về cấu trúc liên quan đến sự đối âm (contrepoint), sự kề nhau, hoặc một chuỗi thời gian lỏng lẻo cũng có thể gắn kết các truyện với nhau"[1]. Về loại truyện ngắn chuỗi này, Luscher đã đưa ra những ví dụ như *Dubliners* của James Joyce, *Winesburgh* và *Ohio* của Sherwood Anderson, *Những quả táo vàng* (The Golden Apples) của Eudora Welty, *Tên tôi là Aram* của William Saroyan, *Chín truyện* của Salinger,... mà các nhà phê bình mới rất thích.

Trong những kiểu *truyện ngắn chuỗi* mà Luscher đã nêu lên, có nhiều kiểu đã xuất hiện trong những *truyện ngắn liên hoàn* hiện đại Việt Nam. Trước hết là những truyện có tên nhân vật giống nhau. Nguyễn Công Hoan viết hai truyện về *Samandji*, hai truyện về *Thằng Quýt*. Có khi là cùng một loại nhân vật nhưng mang tên khác nhau xuất hiện trong ba truyện : *Ai khôn, Một tấm gương sáng, Đàn bà là giống yếu*. Sêkhốp cũng từng làm như thế trong chuỗi ba truyện : *Người trong bao, Khóm phúc bồn tử, Một chuyện tình yêu*. Ba truyện đều có một *truyện khung* (framing story) sơ sài là câu chuyện giữa hai nhân vật, bác sĩ thú y Ivan Ivanứt và giáo viên trường làng Bukhin. Ba truyện khai thác những dạng khác nhau của con người nhỏ bé, con người thừa, với ba cái tên khác nhau là Bêlicốp, Nicôlai Ivanứt, Aliôkhin.

Truyện ngắn nhìn chung chỉ phản ánh *một khoảnh khắc* trong cuộc đời nhân vật nên muốn xây dựng một điển hình hoàn chỉnh, tính cách đa dạng thì phải sử dụng *truyện ngắn chuỗi* (hai hoặc ba truyện ghép nối tiếp). Cũng giống như Ngô Tất Tố phải sử dụng nhiều tiểu phẩm khác nhau để xây dựng chân dung Hitler, Phạm Huy Lục, Phạm Quỳnh. Những truyện ngắn cùng một nhân vật đó khi đứng cạnh nhau trong chuỗi sẽ làm cho chân dung nhân vật hoàn chỉnh hơn và góp phần mở rộng chủ đề của tác phẩm. Từ *Khách ở quê ra* đến *Phiên chợ Giát*, chân dung lão Khúng đa dạng hơn, chủ đề tác phẩm mở rộng hơn, có chiều sâu triết lý và bức tranh xã hội cũng có tầm khái quát cao hơn. Trong ba truyện *Con gái thuỷ thần* của Nguyễn Huy Thiệp có một câu được lặp đi

(1) Susan Lohafer và Jo Ellyn, *Short story at a crossroads*, Sđd, tr. 150.

lặp lại như một lời *đề từ* mà cũng như là *một kết thúc mở* : "Tôi cứ đi... Phía trước mặt tôi còn biết bao nhiêu điều bất ngờ chờ đợi. Nàng là ai ? Con gái thuỷ thần ? Người ở đâu ? Con gái thuỷ thần ? Là tình chi ? Con gái thuỷ thần ? Để tôi mượn màu son phấn ra đi...". Cả ba truyện vẫn giữ nguyên các nhân vật Chương, mẹ Cả – cô Phượng nhưng qua ba truyện, bức tranh xã hội dần dần được mở rộng như trong tiểu thuyết mà không cần một cái khung hình thức chặt chẽ như thể loại tiểu thuyết.

Truyện ngắn đặt cạnh nhau trong chuỗi liên hoàn sẽ tác động lẫn nhau, tạo nên một cấu trúc mở, mở về diện phản ánh xã hội, về nghệ thuật điển hình hoá, mở về chiều sâu của chủ đề và quan trọng hơn là mở rộng trường liên tưởng của người đọc.

Không thể dẫn ra hết những truyện ngắn chuỗi liên hoàn ở Việt Nam và thế giới. Và cũng còn nhiều *kiểu* truyện ngắn hiện đại khác như :

– *Giả cổ tích* (10 truyện nhỏ trong chuỗi *Những ngọn gió Hua Tát* của Nguyễn Huy Thiệp).

– *Truyện ngắn "dòng ý thức"* của Phạm Thị Hoài.

– *Truyện ngắn thơ văn xuôi (Phấn thông vàng* của Xuân Diệu).

– *Truyện ngắn – thư* (*Thế là mợ nó đi Tây* của Nguyễn Công Hoan, *Bức thư của người đàn bà không quen* của Stefan Zweig).

– *Truyện ngụ ngôn hiện đại* (kiểu như *Wakefield, Lễ huỷ thiêu trái đất* (Earth's holocaust) của Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864). Bình luận về *Wakefield* của nhà văn Mỹ này, Jorge Louis Borges, nhà văn, nhà phê bình văn học lớn của Argentina viết : "Trong ngụ ngôn ngắn gọn và bất hạnh này – được viết năm 1835 – chúng ta đã ở trong thế giới của Herman Melville[1], trong thế giới của Kafka. Một thế giới những hình phạt bí hiểm và những lỗi lầm không thể kể hết được. Người ta sẽ bảo rằng điều đó chẳng có gì độc đáo cả, bởi vì thế giới của Kafka là Do Thái giáo và thế giới của Hawthorne là những trận lôi đình và hình phạt của *Cựu ước*"[2].

Cái vỏ cấu trúc của truyện ngắn hiện đại chưa bị rắn và đông cứng lại. Truyện ngắn vẫn còn đi tới cùng với cõi đời rộng mở và đầy hy vọng này. Thiên tiểu luận của chúng tôi chưa bị đóng băng...

10 - 2005

---

(1) Herman Melville (1819 - 1891), nhà văn Mỹ, tác giả *Cá voi trắng*.

(2) Xem tiểu luận *Nathaniel Hawthorne – Người mộng mơ*, in trong tập *Tuyển tập Jorge Louis Borges* (1899 - 1986), NXB Đà Nẵng, tr. 321.

MỤC LỤC

Trang

Phần một

VĂN HỌC LÃNG MẠN VIỆT NAM (1932 - 1945)

PHONG TRÀO THƠ MỚI LÃNG MẠN (1932 - 1945)

Mở đầu 7
Chương I. Đặt vấn đề 13
Chương II. Lịch sử phong trào Thơ mới lãng mạn 1932 - 1945 25
Chương III. Quan điểm mỹ học của các nhà thơ mới lãng mạn 53
Chương IV. Con đường bế tắc của chủ nghĩa cá nhân 73
Chương V. Những mặt tích cực và tiến bộ của phong trào Thơ mới lãng mạn 105
Chương VI. Một số vấn đề nghệ thuật của phong trào Thơ mới lãng mạn 138
Chương VII. Kết luận 206

VĂN XUÔI LÃNG MẠN VIỆT NAM (1932 - 1945)

– Tự lực văn đoàn – Con người và văn chương 227

THƠ VĂN HÀN MẶC TỬ (PHÊ BÌNH VÀ TƯỞNG NIỆM)

– Hàn Mặc Tử sống mãi với thời gian 289
– Lời bạt 344
– Hàn Mặc Tử – Những vấn đề đang tranh luận 348

Phần hai

VỀ NHỮNG TÁC PHẨM VĂN HỌC LÃNG MẠN (1932 - 1945)

– *Đoạn tuyệt* 383
– *Đôi bạn* 396
– *Lạnh lùng* 406
– *Thoát ly* 412
– *Tiêu Sơn tráng sĩ* 416
– *Trống mái* 425
– *Đẹp* 430

lặp lại như một lời *để từ* mà cũng như là *một kết thúc mở* : "Tôi cứ đi... Phía trước mặt tôi còn biết bao nhiêu điều bất ngờ chờ đợi. Nàng là ai ? Con gái thuỷ thần ? Người ở đâu ? Con gái thuỷ thần ? Là tình chi ? Con gái thuỷ thần ? Để tôi mượn màu son phấn ra đi...". Cả ba truyện vẫn giữ nguyên các nhân vật Chương, mẹ Cả – cô Phượng nhưng qua ba truyện, bức tranh xã hội dần dần được mở rộng như trong tiểu thuyết mà không cần một cái khung hình thức chặt chẽ như thể loại tiểu thuyết.

Truyện ngắn đặt cạnh nhau trong chuỗi liên hoàn sẽ tác động lẫn nhau, tạo nên một cấu trúc mở, mở về diện phản ánh xã hội, về nghệ thuật điển hình hoá, mở về chiều sâu của chủ đề và quan trọng hơn là mở rộng trường liên tưởng của người đọc.

Không thể dẫn ra hết những truyện ngắn chuỗi liên hoàn ở Việt Nam và thế giới. Và cũng còn nhiều *kiểu* truyện ngắn hiện đại khác như :

– *Giả cổ tích* (10 truyện nhỏ trong chuỗi *Những ngọn gió Hua Tát* của Nguyễn Huy Thiệp).

– *Truyện ngắn "dòng ý thức"* của Phạm Thị Hoài.

– *Truyện ngắn thơ văn xuôi (Phấn thông vàng* của Xuân Diệu).

– *Truyện ngắn – thư* (*Thế là mợ nó đi Tây* của Nguyễn Công Hoan, *Bức thư của người đàn bà không quen* của Stefan Zweig).

– *Truyện ngụ ngôn hiện đại* (kiểu như *Wakefield*, *Lễ huỷ thiêu trái đất* (Earth's holocaust) của Nathaniel Hawthorne (1804 - 1864). Bình luận về *Wakefield* của nhà văn Mỹ này, Jorge Louis Borges, nhà văn, nhà phê bình văn học lớn của Argentina viết : "Trong ngụ ngôn ngắn gọn và bất hạnh này – được viết năm 1835 – chúng ta đã ở trong thế giới của Herman Melville[1], trong thế giới của Kafka. Một thế giới những hình phạt bí hiểm và những lỗi lầm không thể kể hết được. Người ta sẽ bảo rằng điều đó chẳng có gì độc đáo cả, bởi vì thế giới của Kafka là Do Thái giáo và thế giới của Hawthorne là những trận lôi đình và hình phạt của *Cựu ước*"[2].

Cái vỏ cấu trúc của truyện ngắn hiện đại chưa bị rắn và đông cứng lại. Truyện ngắn vẫn còn đi tới cùng với cõi đời rộng mở và đầy hy vọng này. Thiên tiểu luận của chúng tôi chưa bị đóng băng...

10 - 2005

---

(1) Herman Melville (1819 - 1891), nhà văn Mỹ, tác giả *Cá voi trắng*.

(2) Xem tiểu luận *Nathaniel Hawthorne – Người mộng mơ*, in trong tập *Tuyển tập Jorge Louis Borges* (1899 - 1986), NXB Đà Nẵng, tr. 321.

MỤC LỤC

Trang

Phần một

VĂN HỌC LÃNG MẠN VIỆT NAM (1932 - 1945)

PHONG TRÀO THƠ MỚI LÃNG MẠN (1932 - 1945)

Mở đầu 7
Chương I. Đặt vấn đề 13
Chương II. Lịch sử phong trào Thơ mới lãng mạn 1932 - 1945 25
Chương III. Quan điểm mỹ học của các nhà thơ mới lãng mạn 53
Chương IV. Con đường bế tắc của chủ nghĩa cá nhân 73
Chương V. Những mặt tích cực và tiến bộ của phong trào Thơ mới lãng mạn 105
Chương VI. Một số vấn đề nghệ thuật của phong trào Thơ mới lãng mạn 138
Chương VII. Kết luận 206

VĂN XUÔI LÃNG MẠN VIỆT NAM (1932 - 1945)

– Tự lực văn đoàn – Con người và văn chương 227

THƠ VĂN HÀN MẶC TỬ (PHÊ BÌNH VÀ TƯỞNG NIỆM)

– Hàn Mặc Tử sống mãi với thời gian 289
– Lời bạt 344
– Hàn Mặc Tử – Những vấn đề đang tranh luận 348

Phần hai

VỀ NHỮNG TÁC PHẨM VĂN HỌC LÃNG MẠN (1932 - 1945)

– *Đoạn tuyệt* 383
– *Đôi bạn* 396
– *Lạnh lùng* 406
– *Thoát ly* 412
– *Tiêu Sơn tráng sĩ* 416
– *Trống mái* 425
– *Đẹp* 430

– *Băn khoăn* 437
– *Hai đứa trẻ* 443
– *Chữ người tử tù* 447
– *Tiếng địch sông Ô* 457
– *Tràng giang* 458
– *Vội vàng* và *Giục giã* 463
– *Toả nhị kiều* 467

Phần ba

PHÊ BÌNH VÀ TIỂU LUẬN

– Hải Triều, người chiến sĩ tiên phong trên mặt trận văn hoá 473
– *Nhật ký trong tù* của Chủ tịch Hồ Chí Minh 476
– Tập thơ *Từ ấy* của Tố Hữu 502
– Một bông hoa tươi thắm nhất của vườn thơ cách mạng 520
– Nguyễn Tuân 534
– Tô Hoài với *Miền Tây* 564
– Tiểu thuyết *Vỡ bờ* của Nguyễn Đình Thi 572
– Những bước tiến mới về tiểu thuyết của Nguyên Hồng sau Cách mạng tháng Tám 586
– *Rừng U Minh* và phong trào đồng khởi miền Tây Nam Bộ 601
– *Tiếng hát con tàu* và dòng phong cách thơ trí tuệ 609
– *Mảnh trăng cuối rừng* và dòng phong cách lãng mạn cách mạng 618
– *Các vị La Hán chùa Tây Phương* 623
– *Kính gửi cụ Nguyễn Du* 629
– Mấy vấn đề lý luận của nền văn xuôi cách mạng ba mươi năm qua (1945 - 1975) 634
– Những bước tổng hợp mới của nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa 650
– Vũ Ngọc Phan và sự nghiệp phê bình nghiên cứu văn học hiện đại 660
– Mấy vấn đề của lý luận của văn xuôi 666
– Đổi mới tư duy trong công tác lý luận phê bình văn học 690
– Lời giới thiệu Tuyển tập *Lý luận phê bình văn học miền Trung thế kỷ XX* 714
– Ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ văn xuôi 724
– Đặc trưng của thể loại truyện ngắn hiện đại 735
– Thi pháp truyện ngắn hiện đại 784

Chịu trách nhiệm xuất bản :

Chủ tịch HĐQT kiêm Tổng Giám đốc NGÔ TRẦN ÁI

Phó Tổng Giám đốc kiêm Tổng biên tập NGUYỄN QUÝ THAO

Tổ chức bản thảo và chịu trách nhiệm nội dung :

Phó Tổng Giám đốc kiêm Giám đốc NXBGD tại TP. Hà Nội NGUYỄN XUÂN HOÀ

Biên tập nội dung :

TRƯƠNG THỊ BÍCH

Biên tập kỹ thuật :

NGUYỄN THÀNH TRUNG

Trình bày bìa :

VĂN SÁNG

Sửa bản in :

PHÒNG SỬA BẢN IN (NXB GIÁO DỤC)

Chế bản :

PHÒNG CHẾ BẢN (NXB GIÁO DỤC)

PHAN CỰ ĐỆ TUYỂN TẬP, TẬP 3

Mã số : 8V552M6 - CPD

In 1.000 bản, khổ 16 x 24 cm, tại Công ty Cổ phần In Thừa Thiên Huế, 57 Bà Triệu - Huế. Số đăng ký KHXB: 216 - 2006/CXB/10 - 402/GD. In xong và nộp lưu chiểu tháng 6 năm 2006.

1957-2007
50 NĂM

INTERNATIONAL QUALITY AWARD
PLATINUM
2004
NGÔI SAO BẠCH KIM CHẤT LƯỢNG QUỐC TẾ

PHAN CỰ ĐỆ

TUYỂN TẬP
TẬP 3



8 934980 640302

Giá: 132.600đ