

Thụy Khuê

## Cấu Trúc Thơ



### Thay lời tựa

Một câu hỏi thường đến với người đọc: Thơ hay, thế nào là hay? Và dở, thế nào là dở? Áng chừng phần đông khách yêu thơ đều tiếp nhận thi ca bằng trực giác mãnh cảm của mình và ít nhiều, đồng ý với nhau là có những câu, ví dụ như "[Dấu lia ngón ý còn vương tơ lòng](#)" (Kiều), đọc lên thấy hay, nhưng không hiểu tại sao hay mà vẫn thích.

Cuốn **Cấu Trúc Thơ** đến với bạn đọc, không ngoài mục đích là giúp các bạn tìm hiểu thơ, nếu thấy hay thì tại sao hay? Đạt được mục đích đó không dễ, đôi khi không chắc sẽ đạt được. Tuy nhiên sự tìm hiểu sâu xa về cấu trúc thi ca là điều kiện cần (tuy chưa đủ) để giúp chúng ta hiểu và cảm nhận thơ một cách sâu lắng hơn.

Tập tiểu luận này gộp nhất một số bài viết đã in rải rác trên tạp chí *Văn Học* (California) từ số 64 (tháng 6 năm 1991) đến số 84 (tháng 4 năm 1993). Cuối năm 1994 và năm 1995, chúng tôi chữa lại và viết thêm phần "*Cấu trúc hình thức thi ca*" cho đến hết.

Toàn bộ chia làm 15 chương. Hai chương đầu thuộc phần phụ lục, phần chính bắt đầu từ chương ba.

Chương đầu, "*Nguồn gốc thi ca*": sơ lược về ba tác phẩm đầu tiên của nhân loại: Kinh Thi ở phương Đông, Odyssée và Iliade ở phương Tây. Chương kế tiếp: "*Những điều đã viết*", giới thiệu một số bài viết hoặc tác phẩm khảo luận về thơ mà chúng tôi được biết. Hai chương này thực sự không cần thiết đối với giới thông thạo thơ văn, nhưng giúp cho những độc giả chưa quen với thể giới thơ có một cái nhìn tổng quát, trước khi đi sâu vào sự phân tích hình thức và nội dung thi ca, chủ yếu bắt đầu từ chương ba: "*Nhận diện thơ*".

Như trên đã nói: Sự cảm nhận nghệ thuật luôn luôn bắt nguồn từ trực giác và sự tìm hiểu đến sau. Cuốn sách này (từ chương ba) sẽ giúp cho phần "đến sau" ấy được sáng tỏ hơn và từ đó chúng ta có thể phân biệt đâu là thơ, đâu chỉ là những câu văn vắn. Bởi *thơ có một cấu trúc riêng, không phải chỉ là câu văn có vắn, mà cũng không phải cứ viết dăm ba câu dài ngắn khác nhau, xuống hàng tùy hứng là có thơ tự do.*

Chúng ta sẽ tìm hiểu cấu trúc đặc biệt ấy, từ quan niệm cổ điển dựa trên nhịp điệu hình thức và nguyên lý song song, xuyên sang quan niệm hiện đại mà nhịp điệu đã mất hẳn địa vị độc tôn, để dẫn đến một đặc trưng muôn thuở: *chất thơ trong thơ, không nhất thiết tùy thuộc vào vần điệu mà còn tùy thuộc vào khả năng tạo hình và biểu cảm của chữ.*

Về phần cấu trúc hình thức thi ca, chúng tôi dựa vào lý thuyết của Roman Jakobson để phân tích, lý giải một số vấn đề mấu chốt trong thơ Việt.

Những chương chót, dành cho *thơ hiện đại*, giới thiệu những nhà thơ khai phá nửa cuối thế kỷ XX, đã thực sự đoạn tuyệt với Thơ Mới để tìm một hướng đi cho riêng mình. Nguyễn Xuân Sanh, Nguyễn

Đình Thi mở đường cho *thơ hiện đại*, Thanh Tâm Tuyền với *thơ Tự Do*, Đặng Đình Hưng với *thơ Văn Xuôi* và Lê Đạt với *thơ Tạo Sinh*: Chúng tôi nghĩ rằng đó là những khuynh hướng tiêu biểu cho thi ca Việt Nam nửa cuối thế kỷ XX.

Yên Cơ (Miền Nam nước Pháp), tháng 5-1995

Thụy Khuê

## Thụy Khuê

### Cấu Trúc Thơ

#### I. Nguồn gốc thi ca:

#### Những tác phẩm đầu tiên

Thơ có từ bao giờ? Đến nay chưa ai biết rõ. Những thi phẩm đầu tiên của nhân loại còn lưu đến ngày nay, ở Đông phương là **Kinh Thi**, gồm 311 bài (sự thật có 305 bài và 6 đề mục, không có lời) xuất hiện từ đầu Tây Chu đến giữa Xuân Thu (tức là từ thế kỷ XI đến thế kỷ VI trước Công Nguyên). Hiện nay, theo nhiều nhà nghiên cứu, **Kinh Thi** là tập thơ do các quan âm nhạc triều Chu sưu tập, dựa trên công trình tìm kiếm của nhạc công các nước chư hầu. Bên cạnh số lớn ca dao còn có sáng tác của thi nhân và quý tộc soạn để phổ nhạc. **Kinh Thi** kết hợp với âm nhạc (thơ phổ nhạc), về sau chỉ ghi lại được phần lời là 305 bài thơ còn lại đến ngày nay. Trong quá trình biên soạn và sử dụng **Kinh Thi**, các quan âm nhạc và các nhà quý tộc,

trong đó có Khổng Tử, đã chỉnh lý, sắp xếp ít nhiều về nội dung cũng như hình thức. **Kinh Thi** đã từng bị Tần Thủy Hoàng tiêu hủy, đến đời Hán mới sưu tập lại. Bản dùng hiện nay là của Mao Hanh, thường được gọi là Mao Thi. Lối thơ trong **Kinh Thi** rất tự do, không bị gò ép trong niêm luật, lời lẽ mộc mạc, tự nhiên, không đẽo gọt, trau chuốt:

Dịch:

**Tử Khâm (1)**

Thanh thanh tử khâm  
Du du ngã tâm  
Túng ngã bất vãng  
Tử ninh bất tự âm?  
Thanh thanh tử bội  
Du du ngã tâm  
Túng ngã bất vãng  
Tử ninh bất lai?

**Cổ áo chàng**

Cổ áo chàng xanh xanh  
Vẫn vợ em nghĩ  
Nếu em không đến  
Sao chàng chẳng hỏi thăm?  
Dây đeo ngọc của chàng xanh xanh  
Vẫn vợ em nghĩ  
Nếu em không đến  
Sao chàng chẳng lại?

Khiêu hề thoát hề  
Tại thành khuyết hề  
Nhất nhật bất kiến  
Như tam nguyệt hề.

Em nhẹ nhàng nhảy lên  
lầu trên thành  
Một ngày không thấy chàng  
như ba tháng.

Trịnh phong 17 (2)

Trong bài tựa **Kinh Thi**, Chu Hy viết: "*Thơ là cái dư âm (thanh âm còn dư) của lời nói trong, khi lòng người cảm xúc với sự vật mà nó thể hiện ra ngoài*" -lời nói trong của Chu Hy đồng nghĩa với *tiếng nói nội tâm* của Croce-.

Câu trên có thể xem như một định nghĩa cô đọng về bản chất thi

ca. Vừa nói lên tính cách tự tại và nội tại của thơ trong ngôn ngữ, trong con người và khả năng giao cảm giữa người và sự vật trong thơ.

Bao gồm cả hai yếu tính ấy, **Kinh Thi** cho thấy từ buổi bình minh của nhân loại, thơ đã biểu hiện sự bình đẳng trong mối tương giao giữa người và vạn vật. Ngoài ra, tính *chân thật, súc tích và tự do* của **Kinh Thi** được xem như những mẫu mực nghệ thuật mà thi ca thời nào cũng muốn đạt được.

\*

Ở phương Tây, hai tác phẩm thi ca truyền khẩu xưa nhất còn lưu lại đến ngày nay là **Iliade** (24 bài) và **Odyssée** (24 bài) mà Homère được coi như tác giả. Homère là một người hay nhiều người? - không có gì chứng minh rõ. Trước Homère dân Hy Lạp đã có chữ viết hay chưa? Ngày nay, nhiều giả thuyết vững vàng cho rằng **Iliade** đã xuất hiện vào giữa thế kỷ thứ VIII trước Thiên Chúa giáng sinh và người Hy Lạp phát minh chữ viết cũng trong thời gian ấy để ghi lại sử thi Iliade. Có điều chắc chắn rằng Homère may mắn hơn các thi sĩ khác vì thi ca Tây phương, trước ông, chỉ được truyền khẩu, tới đó mới có phương tiện ghi lại cho đời sau.

**Iliade** gồm 24 bài thơ viết về giai đoạn liên quân Hy Lạp chiếm thành Troie, là thiên anh hùng ca không có anh hùng, chỉ có những con người trầm luân trong chiến tranh và những thánh nhân hành động, toan tính, thủ đoạn,... như người trần thế. Tất cả cùng chung một cuồng vọng và khổ đau: gây ra chiến tranh và chịu sự tàn khốc

của chiến tranh.

**Iliade** là tác phẩm nghệ thuật đầu tiên của loài người xưng tụng tình nhân loại, philanthropia trong tiếng cổ Hy Lạp, trùng hợp với quan niệm đả phá chiến tranh của Mặc Tử sau này.

Chúng ta có thể mừng tượng: **Iliade** đã được sáng tác trong một xã hội chưa có sách vở, hớ chia cách giữa người "*biết chữ*" và người "*không biết chữ*" chưa sâu xa. Vậy "*tình nhân loại*" là sở hữu chung của mọi người, không phân biệt giai cấp, trình độ, xuất hiện cùng với tiếng nói, và được những người "*dã man*" đầu tiên trên trái đất ghi vào thi ca truyền lại cho hậu thế như một thông điệp thiêng liêng giữa người và người.

\*

**Odyssee** gồm 24 bài thơ, chép lại quãng đời 20 năm phiêu lưu, thần kỳ và thơ mộng của Ulysse, sau chiến thắng thành Troie, trở về cố quốc Ithaque.

Nếu **Iliade** là một thiên anh hùng ca, trong đó thần thánh đồng lõa và đồng nghĩa với người trần, thì **Odyssee** có thể xem như cuốn tiểu thuyết mạo hiểm thần thoại đầu tiên của loài người viết bằng thơ, có cấu trúc hiện đại của tiểu thuyết mới: không dàn xếp diễn biến theo thứ tự thời gian, không đặt vấn đề lô gích trong tiểu tiết, từ chối mọi xếp đặt an bài, chấp nhận cõi vô thường siêu thực.

**Iliade**, thiết thực, tổng hợp một quá khứ chiến tranh để rút tỉa bài học cho hòa bình hiện tại. **Odyssee** mộng ảo, huyền hoặc, mở rộng

vào tương lai, vào cõi an bình, điền viên dân dã, với khả năng chinh phục và bảo tồn những miền đất mới.

Đối lập trong tiêu đề, khác nhau trong phong cách, nhưng cả hai liên hệ chặt chẽ bằng tính chất thuần túy thi ca: vươn lên *cái đẹp* và kết hợp *tình người*, cho nên trong truyền thuyết cổ điển Hy Lạp, người ta đã cho rằng **Iliade** và **Odyssée** cùng bắt nguồn từ một Homère không phải là không hợp lý.

### Thi ca ở Việt Nam

Ở nước ta, không biết đích xác thi ca có từ bao giờ, nhưng đến cuối thế kỷ thứ X thì chắc chắn đã thịnh hành, vì có hai dữ kiện được ghi lại:

- Sách "**Văn hiến thông khảo**" (3) chép việc sứ nhà Tống là Tống Cảo, năm 990 được dự buổi tiệc do vua Lê Đại Hành khoản đãi và chính nhà vua "*tự hát bài mời rượu*" nhưng Tống Cảo không hiểu được lời ca bằng tiếng Việt. Vậy trong thời Tiền Lê, nghệ thuật ca hát đã được phổ biến.

- Sách "**Đại Việt Sử ký toàn thư**"(4) chép việc năm Đinh Hợi (987), dưới thời vua Lê Đại Hành nhà Tống sai Lý Giác sang sứ nước ta: "*Khi Giác từ biệt ra về, vua sai Khuông Việt làm bài hát để tiễn, lời rằng:*

*Tường quang phong hảo cảm phạm trương*

*Dao vọng thần tiên phục đế hương*

*Vạn trùng sơn thủy thiệp thương lang*

*Cửu thiên quy lộ trường*

*Tình thâm thiết*

*Đối ly trường*

*Phan luyện sứ tinh lang*

*Nguyên tương thâm ý vị biên cương*

*Phân minh tấu ngã hoàng.*

*(Trời đẹp gió lành, cánh buồm giương*

*Xa ngóng thân tiên, lại để hương.*

*Vượt sóng xanh, muôn trùng non nước*

*Về phương trời, đường trường.*

*Tình thâm thiết*

*Chén ly biệt*

*Vin xe sứ vấn vương*

*Xin đem thâm ý vị biên giới*

*Tâu vua thật tỏ tường. 5*

*Giác lay ra về. Năm ấy được mùa to."*

(**Đại Việt Sử Ký Toàn Thư**, NXB Khoa Học Xã Hội - Hà Nội 1983, tập I, trang 222)

Bài ca tiền Lý Giác trên đây của sư Khuông Việt có thể xem như bài thơ chữ Hán *đầu tiên còn ghi dấu lại trong sử sách* của chúng ta. Sư Khuông Việt tên thật là Ngô Chân Lưu (933 - 1011) được vua Đinh Tiên Hoàng trao cho chức Tăng Thống và ban hiệu Khuông Việt Đại sư. Dưới nhà Tiền Lê, ông lại càng được trọng đãi. Ngoài khúc ca **Vương Lang quy** (6) trên đây (Vương Lang quy là tên một thể loại từ khúc mà tác giả mô phỏng), sư Khuông Việt còn để lại hai câu thơ *Thủy Chung* để tặng học trò và bài kệ Nguyên hỏa ứng khẩu lúc sắp

mất. Hai nhà sư Pháp Thuận, Khuông Việt và vài tác gia khuyết danh là những tác gia đầu tiên còn lưu lại dấu vết đến ngày nay(7).

Sang đời Lý, thơ chữ Hán đã có cơ sở vững vàng. Sư Viên Thông đời Lý làm đến hàng nghìn bài kệ để phổ biến giáo lý nhà Phật. Ngoài ra còn có những bài tuyệt cú, đầy chất thơ như bài *Ngư nhàn* của sư Không Lộ, bài *Cáo tật thị chúng* của sư Mãn Giác và bài thơ nổi tiếng *Nam quốc sơn hà* (1077), nêu cao tinh thần chống ngoại xâm của Lý Thường Kiệt (1036 -1105):

*Nam quốc sơn hà Nam đế cư*

*Tiệt nhiên phân định tại thiên thư*

*Như hà nghịch lỗ lai xâm phạm?*

*Nhữ đẳng hành khan thủ bại hư.*

dịch:

*Sông núi nước Nam, hoàng đế nước Nam ở,*

*[Ranh giới] đã phân định rạch ròi ở sách trời.*

*Sao quân giặc [kia dám] đến xâm phạm?*

*Bọn bay cứ thử xem, sẽ chuốc lấy bại vong.(8)*

Thể văn biên ngẫu, trung gian giữa văn và thơ, cũng được phát triển: Trong đời Lý, biên văn được sử dụng để viết văn bia trong chùa, ghi lại những sự kiện quan trọng. Những bài biên văn đánh dấu các giai đoạn quan trọng trong lịch sử: *Biểu* (979) của Lê Hoàn, thay mặt Đinh Tuệ gửi cho vua nhà Tống báo tin Đinh Liễn chết, *Thiên đô chiếu* (chiếu dời đô) (1010) của Lý Thái Tổ, *Chiếu nhường ngôi* (1225) của Lý Chiêu Hoàng, *Hịch tướng sĩ* (1285) của Trần Hưng

Đạo (1232(?)-1300), và tiêu biểu nhất trong thể loại biên ngẫu là kiệt tác *Bình Ngô đại cáo* (1428) của Nguyễn Trãi (1380 - 1442).

\*

Thơ bằng tiếng nước ta (tức thơ Nôm) không biết xuất hiện từ năm nào. Thiền sư Từ Đạo Hạnh (không rõ năm sinh, mất năm 1117), tên thật là Từ Lộ, còn để lại bốn bài thơ chữ Hán: *Vấn Kiều Trí Huyền, Thất Châu, Hữu Không, Thị tịch cáo đại chúng*, giải bày triết lý đạo Phật và theo sách *Hí trường phả lục* của Lương Thế Vinh (in năm 1501, đời Lê Hiến Tông), Từ Đạo Hạnh có sáng tác một bài giáo trò như sau:

*Trình làng trình chạ  
Thượng hạ tây đông  
Tư cảnh hoà trung  
Nghe tôi giáo trống  
Trướng không phong động  
Cũng bởi trống tôi  
Làng đã vào ngôi  
Tôi xin diễn tích ...*

Vậy rất có thể bài giáo trò của Từ Đạo Hạnh là bài thơ Nôm đầu tiên còn lưu dấu lại. Đến đời Nguyễn Thuyên mọi việc rõ ràng hơn. **Đại Việt sử ký toàn thư** chép việc năm Nhâm Ngọ (1282) dưới thời vua Trần Nhân Tông:

*"Bấy giờ có cá sấu đến sông Lô. Vua sai Hình bộ thượng thư Nguyễn Thuyên làm bài văn ném xuống sông, cá sấu tự đi mất. Vua cho là việc này giống như việc Hàn Dũ bèn ban gọi Hàn Thuyên. Thuyên lại giỏi làm thơ phú quốc ngữ. Thơ phú nước ta dùng nhiều quốc ngữ, thực bắt đầu từ đây" (9)*

Bài Văn Tế Cá Sấu của Nguyễn Thuyên đã mất. Theo sử sách cũ và các gia phả họ Nguyễn ở Bắc Khê (Cao Bằng) và ở Vụ Càn (Vĩnh Phú), Nguyễn Thuyên (không rõ năm sinh và năm mất) là người đầu tiên dùng tiếng Việt chép gia phả họ Nguyễn, viết quốc sử và giỏi thơ quốc âm. Tác phẩm **Phi sa tập** của Nguyễn Thuyên gồm thơ Nôm và thơ chữ Hán nay không còn nữa, và chắc chắn là tập thơ Nôm đầu tiên của Việt Nam. Nguyễn Thuyên khai sáng ra thơ Nôm Đường luật nên còn gọi là Hàn luật.

Những tác phẩm văn thơ Nôm đời Trần đã mất gần hết, chỉ còn lại một số như: Cư trần lạc đạo phú (phú ở cõi trần vui đạo) và *Đắc thú lâm tuyền thành đạo ca* (bài ca được thú lâm tuyền thành đạo) của Trần Nhân Tông (1258 - 1308), *Vịnh Vân Yên tự phú* của Huyền Quang Lý Đạo Tái (1254 - 1334), *Giáo tử phú* (phú dạy con) của Mạc Đĩnh Chi (1284 - 1361) và bài thơ Nôm tục truyền của Nguyễn thị Diễm Bích, còn có tên khác là Vân Bích, cung nhân của vua Trần Anh Tông (1293 - 1314):

*Văng vặc trắng mai ánh nước,  
Hiu hiu gió trúc ngâm senh  
Người hòa tươi tốt, cảnh hòa lạ,  
Mâu Thích ca nào thuở hữu tình.*(10)

Như vậy, đầu thế kỷ thứ XIV, thơ quốc âm đã thịnh hành. Ngoài giai thoại nàng Điềm Bích, hay Vân Bích, đẹp và giỏi thơ Nôm, được vua Anh Tông giao cho nhiệm vụ thử lòng sư Huyền Quang. Vì không lung lạc được Huyền Quang nên Điềm Bích tâu vua rằng nhà sư đã làm bài thơ trên như một bằng chứng là Huyền Quang đã bị dao động trước nhan sắc nàng. Sau vua Anh Tông biết nỗi oan của nhà sư, đầy nàng làm thị nữ quét chùa.

Còn một giai thoại nữa, dưới thời Anh Tông, được ghi trong **Đại Việt Sử Ký**, năm Bính Ngọ (1306):

*"Mùa hạ, tháng sáu, gả công chúa Huyền Trân cho chúa Chiêm Thành là Chế Mân. Trước đây, thượng hoàng vân du sang Chiêm thành, đã hứa gả rồi. Các văn sĩ trong triều ngoài nội, nhiều người mượn chuyện vua Hán đem Chiêu Quân gả cho Hung nô, làm thơ, từ bằng quốc ngữ để châm biếm việc đó." (11)*

Như vậy thơ Nôm không những đã thịnh hành ở trong triều mà cả ngoài thôn dã nữa. Nhưng các chính quyền phong kiến không lưu ý đến thơ quốc âm, ngay cả dưới thời vua Lê Thánh Tông, chữ Nôm cũng không được đặt ngang hàng với chữ Hán. Nhất là việc Trịnh Tạc (1663) sai Phạm Công Trứ soạn 47 điều "*giáo hóa*", trong có những câu chỉ văn thơ Nôm:

*"Tiếng dân dễ khiến người say  
Chớ cho in bán, hại thay thói thuần"*

Trịnh Tạc truyền tịch thu những tập sách Nôm "có hại cho giáo hóa" đem đốt đi. Việc này lại được Trịnh Cương tiếp tục vào đầu thế kỷ

## XVIII.

**Quốc Âm Thi Tập** của Nguyễn Trãi là tác phẩm thơ Nôm xưa nhất còn lưu lại trong văn học Việt Nam.

Bản **Quốc Âm Thi Tập** hiện hành phiên âm từ bản của Dương Bá Cung, do công phu sưu tầm của Trần Khắc Kiệm những năm 60 - 70, thế kỷ XV, theo lệnh của Lê Thánh Tông. Thế kỷ XIX, Dương Bá Cung biên tập lại, cho in **Ức Trai Di Tập** năm 1868, trong đó có **Quốc Âm Thi Tập**, là quyển thứ 7 gồm 254 bài thơ (theo Nguyễn Huệ Chi, **Từ Điển Văn Học**).

*Hé cửa đêm chờ hương quế lọt*

*Quét hiên ngày lệ bóng hoa tan*

Thơ Nguyễn Trãi cao trong nghệ thuật dùng chữ, sâu trong nhân sinh quan và vũ trụ quan và đẹp trong niềm vui tự tại của con người trước sự cô đơn của chính mình:

*Trà mai đêm nguyệt dậy xem bóng*

*Phiên sách ngày xuân ngòi chằm câu*

Ai dám bảo những câu thơ này không ... tự do? Những hình ảnh *trà mai, đêm nguyệt* ... không tân kỳ? Trãi 500 năm nay vẫn còn mới:

*Con cò quẫy - rượu đầy bầu*

*Đòi nước non - chơi quẩn dẫu*

*Đạp áng mây - ôm bó củi*

*Ngồi bên suối - gác cần câu*

Mới trong cấu trúc từ ngữ, mới trong nhạc điệu, mới trong tư tưởng, mới trong cảm quan của thi nhân với thiên nhiên, vũ trụ:

*Dậu lúa thừa, hai khóm cúc*

*Giường thấp thấp, một nồi hương*

*Vượn chim kết bạn non nước quạnh  
Cầm sách cùng nhau ngày tháng trường*

## Ca dao

Hình thức thi ca gần gũi với dân gian là ca dao. Ca dao, còn gọi là phong dao, tiếng nhà nho dùng để chỉ phần thơ được quan tâm tới và ghi chép lại trong một bài ca hay bài hát truyền khẩu. Tục ngữ là một câu nói ngắn gọn, có vần, có nhịp điệu, có ý nghĩa, đôi khi triết lý, rút ở kinh nghiệm đời sống hàng ngày. Ca dao và tục ngữ đều có vần điệu và cô đọng, nhưng ca dao thuộc lãnh vực thơ, tục ngữ, có ý phán đoán, thực nghiệm, gần với văn.

Đến nay, chưa có công trình biên khảo nào nghiên cứu và sắp xếp rõ ràng sự xuất hiện của những câu ca dao theo niên đại.

Những nhà nghiên cứu văn học dân gian cho rằng cuốn "**Nam phong giải trào**" là một công trình sưu tập ca dao xưa nhất(12)

Trần Danh Án (1754 -1794) soạn những trang đầu của **Nam phong giải trào**. Ông là nhà thơ và tôi trung nhà Lê. Những tác phẩm còn để lại: **Liễu am thi tập, Liễu am Tản ông thi tập, Bảo triện Trần Danh Án thi thảo, Bảo triện Trần Hoàng Giáp thi tập**, ...Trong lúc chạy trốn Tây Sơn vào khoảng năm 1788 - 1789, cùng một nhóm bảy tôi lưu vong của nhà Lê, ông đem ca dao diễn thành thơ chữ Hán, theo lối Kinh thi của Trung quốc để "*tiêu khiển nỗi sầu muộn*". Những câu diễn giải của họ Trần là những câu hay nhất, mục đích ban đầu có lẽ chỉ để thưởng thức thơ chữ Hán. Nhưng vì muốn

thấu triệt cái hay của phần diễn giải, thì phải chép cả nguyên bản bằng quốc âm. Nhờ thế mà ngày nay chúng ta mới có được những câu ca dao tương ứng.

Đến đời Nguyễn, dưới thời vua Minh Mệnh, khoảng 1827 trở đi, Ngô đình Thái (hiệu là Ngô Hạo Phu, tức Ngô Thế Mĩ) sưu tập những câu thơ dịch của Trần Danh Án và chính ông cũng dịch thêm một số nữa.

Về sau, Đỗ Phác Phủ, đưa cả tập này cho Trần Doãn Giác, là cháu gọi Trần Danh Án bằng ông chú, xem, đề tựa, chú giải và bổ sung.

Theo chi tiết ghi ở bài tựa **Nam phong giải trào** thì Trần Danh Án soạn 17 chương (mỗi chương tương đương với một bài ca dao), Ngô Hạo Phu 4 chương; và tổng số ca dao của tập sách là 68 bài. Vậy phần của Trần Doãn Giác khoảng 2/3. Chính ông đã đi khắp đó đây để tìm "*những câu ca dao nơi xóm ngõ, những khúc hát chốn cửa đình*" ghi lại, chú giải và đặt tên cho tập sách là Nam phong giải trào.

Về văn bản, hiện nay có 4 bản khác nhau:

- **Nam phong giải trào** do nhà xuất bản Liễu văn đường khắc in mùa đông năm Duy Tân, Canh Tuất, 1910.
- **Nam phong giải trào tiểu dẫn**, chép tay, không đề tên người và thời gian chép.
- **Nam phong nữ ngạn thi**, chép tay, cũng không đề tên người và thời gian chép.
- Phần tạp chí trong sách **Quốc phong thi tập hợp thái**, do nhà xuất

bản Quan văn đường khắc in, đầu mùa đông năm Duy Tân, Canh Tuất, 191013.

**Nam phong giải trào**, sưu tập cuối đời Lê, đầu Nguyễn, nên có phần chắc chắn đã ghi lại một số lớn ca dao đời Lê. Ví dụ như câu:

*Đồng Đăng có phố Kỳ Lừa,*

*Có nàng Tô thị, có chùa Tam Thanh.*

có thể được sáng tác vào thời Lê - Mạc. Theo sách **Bắc giang địa chí** của Nhật Nham Trịnh Như Tấu: Khi xưa, các sứ thần đi sang phương Bắc hoặc các binh sĩ đi thú Lạng Sơn, Cao Bằng đều phải đi qua sông Thương. Người thân đưa đến tả ngạn sông này thì phải ly biệt. "*Những cuộc tiễn biệt ấy để lại cho ta nhiều câu phong dao ai oán*" và một trong những bài phong dao ấy là "**Ai lên xứ Lạng**". Nếu so sánh bài ca dao này với một đoạn thơ chữ Nôm, trong trường ca Sứ tình tân truyện của Nguyễn Tôn Khuê (1692 -1766):

*Kỳ Lừa cây rợp bóng êm*

*Cửa the nhà gấm vầy thêm tư bề*

*Khách thương buôn bán đi về,*

*Cửa thông hai nước(14) , chợ lè sáu phiên.*

chúng ta càng tin chắc rằng cái phố Kỳ Lừa kia, đông vui, hấp dẫn lắm đến nỗi chàng trai đã "*mảng vui quên hết lời em dặn dò*".

Tương tự, những câu:

*Cái cò lặn lội bờ sông*

*Gánh gạo đưa chồng, tiếng khóc nỉ non.*

*Nàng về nuôi cái cùng con*

*Cho anh đi lấy nước non Cao Bằng.*

Phạm đình HỒ (1768 - 1839) trong **Vũ Trung tùy bút**, ghi là bài ca của vợ các lính thú làm khi chồng phải đi đánh trận trong chiến tranh Lê - Mạc ở Cao Bằng.

Bài

*"Đường vô xứ Nghệ quanh quanh*

*Non xanh nước biếc như tranh họa đồ"*

cùng loại với bài

*Đường lên Mường Lễ bao xa*

*Trăm bảy mươi thác, trăm ba mươi ghềnh.*

Có thể phát xuất từ bài thơ chữ Hán, Lê Lợi làm năm 1429 khi đi đánh đèo Cát Hãn trở về, có câu *"lời truyền ba trăm ngọn thác quanh co rất nguy hiểm"* (trăm bảy mươi + trăm ba mươi = ba trăm).

Một giai thoại khác nói về hai câu ca dao:

*Lạnh lòng thay lảng giềng ôi!*

*Lảng giềng lạnh ít, sao tôi lạnh nhiều*

Trần Doãn Giác đã nghĩ đến tâm sự *"người đàn bà góa, nhân trời rét mà làm bài ca này, đủ thấy sự khổ sở của việc giữ tiết hạnh"*, chúng ta cũng có thể liên tưởng đến Nhất Linh, khi viết **Lạnh lòng**, có thể nhà văn đã "cảm" hai chữ "lạnh lòng" ấy trong ca dao Việt. Ca dao, dù là sáng tác của cá nhân hay tập thể, ở bất cứ thời đại nào, gần gũi với đại đa số quần chúng, là nguồn tư liệu phong phú về lịch sử, xã hội, và là sản phẩm tinh thần của cả dân tộc.

Paris tháng 1/1991

**Chú thích:**

(1) Tử: Người con trai; khâm: bầu áo, cổ áo.

(2) Đây là bài ca dao, phong tục số 17 của nước Trịnh (Trịnh phong

17), và là bài thứ 91 trong Kinh Thi (Kinh Thi, NXB Văn Học, Hà Nội, trang 410-412).

(3) Xem **Nguồn gốc và lịch sử tuồng chèo Việt Nam** của Trần Quốc Vượng và Đinh Xuân Lâm (Tạp Chí Văn Học, tháng 4 - 1966).

(4) **Đại Việt sử ký toàn thư**, tập I và II. Bản khắc in năm Chính Hòa thứ 18 (1697), nhà xuất bản Khoa học xã hội, Hà Nội, 1983.

(5) Theo bản dịch Trần Lê Sáng (chú thích ĐVSKTT).

(6) Bài ca của sư Khuông Việt tiền Lý Giác được ghi trong hai tài liệu cổ là **Đại Việt Sử Ký Toàn Thư** và **Thiền Uyển Tập Anh**. Bản của ĐVSKTT không có tên. Chúng tôi theo nhan đề Vương Lang Quy ghi trong Tĩ>?? điển Văn học, bài viết của giáo sư Nguyễn Huệ Chi (NXB Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1983). Một mặt khác, theo giáo sư Hoàng Văn Lâu trong bài Một số vấn đề văn bản học Hán Nôm , in năm 1983, thì trong **Thiền Uyển Tập Anh**, bản in năm 1859, đời Tự Đức, bài ca ấy có tên là **Vương Lang Quy**; nhưng trong **Thiền Uyển Tập Anh**, bản in năm 1715, đời Lê Dụ Tông, bài ca ấy lại có tên là **Ngọc Lan Quy**. Vậy giáo sư Nguyễn Huệ Chi đã theo bản in đời Tự Đức. Theo giáo sư Hoàng Văn Lâu thì bài ca của sư Khuông Việt có nhiều chỗ giống một điệu từ đời nhà Tống tên là **Nguyễn Lan Quy**.

Trong sách **Lịch Sử Phật Giáo Việt Nam** (NXB Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1988), giáo sư Hà Văn Tấn cũng xác nhận **Ngọc Lan Quy** là tác phẩm thơ chữ Hán sớm nhất của nước ta.

(7) Xem **Thơ văn Lý Trần**, tập I, nhà xuất bản Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1977.

(8) Bản dịch của ĐVSKTT.

(9) ĐVSKTT, tập II, trang 45.

(10) Theo **Tân Đính Lĩnh Nam Chính Quái** của Vũ Quỳnh (do Bùi Văn Nguyên dịch thuật, chú thích, dẫn nhập, NXB Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1993), thì Điềm Bích, tên là Vân Bích, cung phi thứ ba của Trần Anh Tông, còn gọi là Tam Nương. Mẹ Tam Nương là Tào Thị, tên là Vân Thoa, bị một chàng trai hãm hiếp, sinh ra nàng. Bài thơ, nguyên văn chữ Hán:

*Hạo hạo nguyệt quang ngưng thủy diện*

*Du du trúc ảnh lộng phong sinh*

*Nhiều kiều thế giới phương phi cảnh*

*Tùng thi Mâu Ni đã bất tình.*

Bài thơ này khá giống với phong cách phóng khoáng của Huyền Quang trong nhiều bài thơ khác của ông. Chắc rằng Vân Bích tâm với vua về bài thơ chữ Hán này, còn bài dịch ra quốc âm của Vân Bích, hoặc của một tác giả khác được truyền tụng như sau:

*Vằng vặc trăng mai ánh nước*

*Hiu hiu gió trúc ngân sen*

*Người hòa tươi tốt, cảnh hòa lạ.*

*Mâu Thích Ca nào thuở hữu tình.*

Bài dịch này không sát nguyên văn, có phần xuyên tạc để kết án Huyền Quang.

(chú thích của Bùi Văn Nguyên)

(11) ĐVSKTT, tập II, trang 89.

(12) Viết theo bài "*Nam phong giải trào: Lịch sử văn bản và giá trị văn học dân gian*" của Kiều Thu Hoạch, Tạp Chí Văn Học tháng 6 - 1978.

(13) Kiều Thu Hoạch phân tích rõ những điểm tương đồng và dị biệt

của 4 văn bản nói trên.

(14) Biên giới hai nước Việt và Trung Quốc.

## Cấu Trúc Thơ

### II. Những điều đã viết

Bài tiểu luận bằng quốc ngữ đầu tiên phân tích bản chất thơ có lẽ là bài *"Thơ ta và thơ tây"* của Phạm Quỳnh, xuất hiện năm 1917 trên Nam Phong Tạp Chí. Phạm Quỳnh đưa ra một định nghĩa rất đơn giản về thơ: *"Ta coi thơ tức là vẽ, và vẽ tức là thơ; thơ là vẽ bằng lời, bằng thanh âm, vẽ là thơ bằng hình, bằng màu sắc [...]."*

*Muốn làm bài thơ, trong trí phải tưởng tượng ra một cái cảnh, hoặc là cảnh thiên nhiên, hoặc là cảnh trong tâm giới, rồi dùng những âm hưởng thích đáng mà gọi, mà kêu nó lên, khiến cho người nghe cũng phải tưởng tượng như thế. Hai đường cùng là vẽ cả, một đường là vẽ cách trực tiếp, một đường là vẽ cách gián tiếp, nhưng đều là muốn kêu gọi ra một mối tư tưởng cảm tình trong tâm trí người ta vậy."*

Khó mà tìm một định nghĩa rõ ràng và ngắn gọn hơn, vừa nói lên mối tương quan giữa thi và họa, vừa xác định những yếu tính của thơ: dùng ngôn ngữ làm chất liệu để tạo hình (thiên nhiên hoặc tâm cảnh), kêu gọi cảm tình trong tâm trí người đọc.

Những điều ấy, Phạm Quỳnh viết chơi "nhân đọc sách **"Cổ xúy nguyên âm"** của ông Nguyễn Đông Châu(1) mà chạnh nghĩ ra những ý kiến ngổn ngang như thế, nghĩ làm sao viết ra làm vậy, đâu dám tự phụ xướng ra một lý thuyết mới về thơ tây với thơ ta".

Năm 1917, Phạm Quỳnh 25 tuổi.

Trong **Nhà Văn Hiện Đại** (1942), Vũ Ngọc Phan có giới thiệu cuốn **Chương Dân Thi Thoại** của Phan Khôi, in năm 1936 tại Huế. Theo nhận định của Vũ Ngọc Phan thì đây là cuốn sách biên tập và bình thơ có giá trị. Hoàng Văn Chí trong **Trăm Hoa Đua Nở Trên Đất Bắc** (1959) cho rằng **Chương Dân Thi Thoại** còn có tên là **Nam Âm Thi Thoại**, in khoảng 1930 tại Hà Nội, đến năm 1936 in lại, đổi tên là **Chương Dân Thị Thoại**. *Chương Dân* là bút hiệu khác của Phan Khôi. Vậy **Nam Âm Thi Thoại** có thể xem như là cuốn sách bình thơ đầu tiên viết bằng chữ quốc ngữ.

\*

Hàn Mặc Tử trong thư viết cho Hoàng Trọng Miên tháng 6 năm 1939 (in lại trong tập **Chơi giữa mùa trăng**) đề ra quan niệm về thơ dựa trên thánh chúa: *"Đức Chúa Trời đã tạo ra trăng, hoa, nhạc, hương, để cho người đời hưởng thụ, nhưng người đời u mê phần nhiều không biết tận hưởng một cách say sưa (...). Vì thế, trừ hai loài trọng vọng là "thiên thần và loài người" ra, Đức Chúa Trời phải cho ra đời một loài thứ ba nữa: loài Thi Sĩ (...). Thi sĩ rơi xuống cõi đời, bơ vơ, bơ ngỡ và lạ lùng, không có lấy một người hiểu mình (...).*

*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 thi, vô chung, với những hạnh phúc bất tuyệt (...). Thơ là sự ham muốn vô biên những nguồn khoái lạc trong trắng của một cõi trời cách biệt (...).*

*Tôi làm thơ?*

*Nghĩa là tôi nhấn một cung đàn, bấm một đường tơ, rung rinh một làn ánh sáng."*

Quan niệm huyền diệu về thơ trên đây của Hàn Mặc Tử tuy không chủ trương một lý thuyết về thơ, nhưng đã phản ảnh chân thành tâm hồn và động cơ sáng tác của thi sĩ, đồng thời nói lên mối tương quan giữa thi nhân và trời đất, giữa thơ và nhạc, thơ và các ngành nghệ thuật khác.

\*

Trong **Nhà Văn Hiện Đại**, tập III (1942), Vũ Ngọc Phan dành riêng phần VI để viết về một số nhà thơ trong phong trào Thơ Mới.

Trong **Thi nhân Việt Nam** (1941) Hoài Thanh và Hoài Chân làm ba công việc: lựa chọn các nhà thơ đưa vào tuyển tập, bình thơ và viết *tổng quan tình hình thi ca những năm 40*: thuật lại những trào lưu và biến chuyển tư tưởng cùng ảnh hưởng thi ca Tây phương trong thơ mới. Tác phẩm của Hoài Thanh - Hoài Chân có giá trị văn học sử, phê bình và tuyển chọn giúp người đọc biết rõ tình hình thơ ca những năm 40 và cảm nhận cái hay trong mỗi tác giả.

\*

Năm 1941, nhóm *Xuân Thu Nhã Tập*(2) -Nguyễn Đỗ Cung, Phạm văn Hạnh, Nguyễn Xuân Sanh, Đoàn Phú Tứ, Nguyễn Lương Ngọc

và Nguyễn Xuân Khoát- dưới lối trình bày đôi khi bí hiểm, đưa ra một số lý thuyết mới mẻ về thơ, họa và nhạc, tìm mối tương quan mật thiết giữa ba ngành nghệ thuật và xác định một triết lý thi ca nằm trong tinh thần chữ Đạo của Đông phương.

Bằng lập luận có hệ thống, phát xuất từ nền tảng tư tưởng Tây phương: tự do hưởng thụ, đề cao vai trò của giác quan (*trước khi dùng những phương thức lý trí, có ý thức, có hệ thống để phán đoán (...) chúng ta đã chịu sức quyến rũ của mùi thơm*), và cá nhân chủ nghĩa: (thơ chỉ là một sự nhớ lại, một cuộc trở về của thi sĩ trong cái tôi của mình nằm trong sự vật); nhóm Xuân Thu Nhã Tập phủ nhận tư tưởng Tây phương để quay về với triết lý Đông phương. Đoàn Phú Tứ từ bỏ cái "tôi" hẹp hòi của Tây phương để bước sang cái "ta" Đông phương, với hy vọng tìm ra chân lý trong cái "ta" vô cùng vô tận:

*"Tôi đã thu trọn trong kén, như con tằm tự vương mãi dây oan", "Ta là tất cả, vì tất cả đã bừng sáng trong ta", "Thoát cái tôi dày đặc, tôi tằm, ta đã sáng suốt vươn tới cõi vô cùng bằng Tình Yêu, bằng Thơ, bằng Tin Tưởng".* Cái "ta" của Đoàn Phú Tứ, nhìn một cách nào đó, là tính cách đa ngã và vô ngã trong thơ hiện đại (chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này).

Theo lập luận đó, từ cái "ta" lỏng lẻo đẹp vô cùng ấy nảy sinh "Cái Đẹp" và "Sự Thật", hai yếu tố căn bản cấu tạo nên Thơ. "Thơ là một cái gì không giải thích được ... Nó tràn sóng sang người đọc, được rung động theo nhịp điệu của Tuyệt Đối ... Ta là chiếc đàn muôn dây, rung theo nhịp điệu của vô cùng, và trên cánh nhạc, ta cảm thông với sự thật của Trời Đất, sự thật tuyệt đối".

Vậy Thơ là Đạo và Xuân Thu Nhã Tập vẽ cái vòng:

Cách trình bày có vẻ kỳ bí trên đây chỉ giải bày một lập thuyết đơn giản và chính xác: *Đạo* là căn bản phát sinh ra *Âm Dương* trong tạo vật. Nhà thơ khi sáng tạo, hòa mình với vạn vật và chỉ trong cõi tạo vật huyền đồng mới có thể có *Rung Động*. Mọi *Rung Động* thể hiện nên *Thơ*. Do đó *Thơ là con đường dẫn đến Đạo và Đạo lại nảy sinh Âm Dương* ... Quỹ đạo tròn ấy là vòng tương sinh trong Xuân Thu Nhã Tập.

P phủ nhận tư tưởng Tây phương chỉ là một cách nói, vì nghiệm cho cùng triết lý Đông Tây có nhiều chỗ gặp nhau: Lập thuyết "*Đạo là nguồn gốc sự vật*" và thuyết "*tương đối*" của Trang Tử không xa lập thuyết "*Bản thể là nguồn gốc sự vật*" của Parménide và thuyết "*vạn vật biến đổi*" của Héraclite. Sau này Nietzsche chủ trương xóa bỏ bản thể, quên bản thể lại càng gần với thuyết "*tạo vật huyền đồng*"

của Trang Tử hơn nữa.

Vậy cái *Tôi* Tây phương, đẩy đến cùng, chính là bản thể của sự vật, phần tinh khiết sâu kín nhất và cũng là cái Ta Đông phương, nói theo Trang Tử, là "*tính tự nhiên*" hay Đạo trong vạn vật. Hành động theo cái tôi, trong trường hợp đó là hành động theo "*tính tự nhiên*" hay thể hiện "*tự do tuyệt đối*" trong con người.

Đi tiên phong trong việc đổi mới tư tưởng và mở rộng thi ca, Xuân Thu Nhã Tập muốn đề xướng quan niệm *tự do tuyệt đối trong sáng tác*, phát xuất từ triết lý cả Đông lẫn Tây. Phân biệt giá trị giữa văn và thơ: văn nói lên phần ý thức (conscient) minh bạch và sáng sủa, trong khi thơ thể hiện phần vô thức (inconscient) u uẩn và huyền diệu trong tâm hồn con người. Nhưng tính cách siêu thực trong thơ của họ quá mới đối với thập niên 40 ở Việt Nam, và sau 45 gặp phải bức tường ngăn cản của Cách mạng, vì thế cho đến nay không mấy ai nhận định đúng mức giá trị của Xuân Thu Nhã Tập.

\*

Năm 1949, Nguyễn đình Thi viết bài "**Mấy ý nghĩ về thơ**"(3), một tiểu luận sâu sắc và cô đọng. Ông quy định bản chất thi ca: "*Mưa phùn buổi chiều gọi những câu thơ nào nhớ nhung, nhưng chính nỗi nhớ nhung gặp buổi chiều mưa mà muốn thì thào những câu thơ chưa thành hình rõ [...] Tâm hồn chúng ta có một rung động thơ khi nó ra khỏi tình trạng bình thường [...]. Làm thơ, ấy là dùng lời và những dấu hiệu thay cho lời nói -tức là chữ- để thể hiện một trạng thái tâm lý đang rung chuyển mạnh mẽ khác thường [...]. Điều kỳ diệu ở thơ là mỗi tiếng, mỗi chữ ngoài cái nghĩa của nó, ngoài công dụng gọi tên cho mọi sự vật bỗng tự phá tung mở rộng ra, gọi đến chung quanh nó một vùng ánh sáng rung động... Sức mạnh nhất của câu thơ là ở sức gọi ấy."*

Nguyễn đình Thi trình bày sự khác biệt giữa văn và thơ, những nguyên nhân khiến nghệ sĩ sáng tác và tác dụng tình cảm của thi ca, nghệ thuật tạo hình, tâm trạng và rung động của nhà thơ, cảm hứng của thi nhân, khả năng truyền cảm của thi ca trong đời sống tâm hồn.

Bài tiểu luận ngắn Nguyễn đình Thi viết lúc 25 tuổi bàn đến nhiều vấn đề, không đi sâu, nhưng rõ ràng, khúc triết và đưa ra những nhận xét sắc bén giúp người đọc có một ý niệm tổng quát về thi ca.

\*

Nếu Nguyễn đình Thi, Văn Cao, ... là những người khai phá thơ tự do sau 45, thì từ 1956, Thanh Tâm Tuyền là người xây dựng cho thơ tự do một nội dung hành trang tư tưởng trên tâm thức con người và phong cách thể hiện nghệ thuật. Từ chối quan niệm thi nhân và thi ca cổ điển, Thanh Tâm Tuyền viết: *"Văn của nó (thơ tự do) là văn ẩn giấu cách xa (có thể đi tới khác âm, nghịch thanh), nhịp điệu của nó ... là một thứ nhịp điệu rộng rãi, phức tạp ở một trình độ nghệ thuật cao hơn đối với thứ nhịp điệu đơn giản rút gọn ...*

*... là sự thể hiện nhịp điệu của ý thức, hơn bao giờ hết người ta sẽ thấy các nhà thơ hôm nay là những ý thức muốn biểu diễn bằng thi ca ..... Những người làm thơ hôm nay không muốn làm thi nhân, muốn làm một người hèn mọn kiêu hãnh, cố gắng tách lìa mọi người để gặp được hiện tại tầm thường. Họ muốn nhìn thực tế bằng con mắt trọn tròn căng thẳng phá vỡ hết mọi hình dáng để sự vật hiện ra với cái thực chất hỗn loạn không che đậy..... Họ không gọi thơ là Nàng Thơ nên họ không sợ thơ biết đau ..... Người ta lạc vào cái thế giới có những đêm tối nghen ngào, những ánh sáng lộ liễu, những bệnh viện lạnh lẽo, những nắm mồ hoang vu ..... Cái tâm hồn hôm nay chịu sự vui đập bởi những khốn nạn tang thương đòi giải phóng ngay chính ở hiện tại..... Chúng tôi cho các người vĩnh viễn, hãy nhường cho chúng tôi hiện tại ..... Người làm thơ hôm nay chỉ là tên ăn mày -lẫn giữa đám khốn cùng- với một mẫu tự do sót lại."*

(Nỗi buồn trong thơ hôm nay, 1956, in lại trên VĂN, số đặc biệt Thanh Tâm Tuyền tháng 10/1972)

Trong lập luận ngôn ngữ cũng như trong sáng tạo thi ca, Thanh Tâm Tuyền mở sinh lộ cho thơ mới đã bế tắc, vào một nội giới trần trở, khó khăn, khúc mắc, xót xa, đa diện và cô đơn của con người công nghiệp thập kỷ 50. Thanh Tâm Tuyền được coi như người khai sinh ra phong trào thơ tự do ở miền Nam sau 54.

\*

Trong **Lược Khảo Văn Học** (3 tập) của Nguyễn văn Trung, tập II, Nam Sơn xuất bản năm 1965, phần *Ngôn ngữ văn chương* chuyên về thơ, Nguyễn Văn Trung giới thiệu quan niệm của ba lý thuyết gia: Valéry, Breton, Sartre và trình bày lập thuyết của Xuân Thu Nhã Tập. Với chủ đích khảo sát ranh giới giữa văn vần và văn xuôi, tác phẩm cho độc giả cái nhìn khái quát về bản chất và sự hình thành ngôn

ngữ thơ: tương quan giữa cấu trúc hình thức và rung động tâm linh. Khảo luận của Nguyễn Văn Trung mở cửa cho người đọc những khuynh hướng cận đại về phê bình và lý luận văn học, từ đó có một điểm tựa để cảm nhận văn chương nói chung, và thơ nói riêng.

\*

Năm 1973, báo **Văn** (Sài Gòn) in ba bài biên khảo về thi học của Đặng Tiến: *Thơ là gì? Thơ hay và văn hay. Thơ với người xưa*.

Dựa vào những khám phá mới của Tây phương trong thế kỷ này, qua môn ngữ học từ de Saussure đến Jakobson và nhân chủng học từ Sapir đến Lévi Strauss, Đặng Tiến hòa hợp với tư tưởng cổ điển Đông phương để giải đáp một số vấn đề cốt yếu của thi học:

1. Thơ khác ngôn ngữ nói chung ra sao? Ngôn ngữ nói chung là phương tiện để truyền đạt tin tức. Thơ là ngôn ngữ tự lấy mình làm cứu cánh: *Nói là nói cái gì. Còn làm thơ là nói để được cái thú nghe lời mình nói. Yêu thơ là yêu những lời nói đẹp*.

2. Sự khác biệt giữa văn và thơ: *"Trong văn xuôi, lời là phương tiện của ý. Trong thơ, ý là phương tiện của lời"*. Tuy nhiên *"trên phương diện thực tế, văn và thơ vẫn giao thoa. Thơ là một bộ môn của văn chương, cho nên trong thơ lúc nào cũng phải có văn, nhưng ngược lại, trong văn, thỉnh thoảng mới có thơ. Khi một nhà văn chọn một chữ hay một hình ảnh, không phải vì nó chính xác, mà vì nó đẹp, thì nhà văn đã làm cái việc của nhà thơ"*.

3. *Thơ là ngôn ngữ nghịch với lẽ thường*: Vàng trắng làm sao ai xẻ làm đôi được? Nhưng *"thi sĩ là kẻ phá vỡ tương quan của ý tưởng và thay thế vào đó tương quan của từ ngữ"*.

4. Trình bày những quan niệm của người xưa về thi ca: Đi từ *"thi ngôn chí"* trong đạo Nho, được xem như nguồn gốc thi học Á đông, đến các quan niệm khác lần lượt xuất hiện sau này như *"văn dĩ tải đạo"* của Trình Chu, *"thi lục tình"*, của các nhà thơ vụ tình cảm.

Đây là những bài tiểu luận có tính cách tìm tòi. Đặng Tiến phân tích và giải thích một số vấn đề cụ thể trong thơ, giúp độc giả hiểu và thưởng thức thơ, phân biệt thế nào là văn và thơ, thơ hay và văn hay.

\*

Năm 1987, xuất hiện cuốn **Ngôn ngữ thơ** của Nguyễn Phan

Cảnh do nhà xuất bản Đại học và giáo dục chuyên nghiệp phát hành tại Hà Nội. Đây là tác phẩm biên khảo về thơ hoàn chỉnh và nghiêm túc nhất từ trước đến giờ. Nguyễn Phan Cảnh dùng những lý thuyết về ngữ học hiện đại (Jakobson) để phân tích hình thức và nội dung thi ca, khu biệt văn với thơ. Tác phẩm có tính cách nghiên cứu chuyên môn cho nên khó đến với độc giả trung bình.

\*

Ở hải ngoại, gần đây, Nguyễn Hưng Quốc viết hai cuốn tiểu luận **"Tìm hiểu nghệ thuật thơ Việt Nam"** (Quê Mẹ - Paris, 1988) và **"Nghĩ về thơ"** (Văn Nghệ - California, 1990).

Nguyễn Hưng Quốc bình thơ, và đưa ra những nhận xét, những định nghĩa của anh về thơ, về cảm xúc thơ, cấu trúc bài thơ, tứ thơ, ngôn ngữ thơ, thơ và văn xuôi, v.v...

*"Gió vẫn có đấy chứ, quen thuộc lắm mà, từ bao nhiêu đời rồi, nhưng phải đợi đến lúc nhà thơ ra đời, nghiêng mình làm lá, gió mới cất thành tiếng reo. [...]. Nhà thơ có sáng tạo được gì đâu? Hắn chỉ làm lá reo để đón gió, là hồ im để đón trăng, là cỏ ngửa mặt để chờ sương. Hắn nắm bắt và giữ lại cho đời những chất thơ kín đáo nhất, mong manh nhất thoáng qua nhất."*

*"Nhà thơ lớn là những hạt muối. Hạt muối nhỏ nhưng chất chứa dồn nén trong mình tất cả những vị mặn chát của đại dương."*

*Nhà thơ lớn là những chiếc lá ngô đồng. Chiếc lá nhỏ hanh hao, bay bay trong gió thoi thóp biết mấy nhưng lại mang trong mình tất cả tín hiệu của một mùa trời đất đang đi"* (Tìm hiểu nghệ thuật thơ Việt Nam, tr. 9 và 32)

Hai tập tiểu luận của Nguyễn Hưng Quốc thiên về cảm tính, viết theo lối phóng bút, lời văn óng chuốt, lướt là, ít tính chất tìm tòi nghiên cứu và nhiều tính chất bay bướm.

\*

**Tìm thơ trong tiếng nói** của Đỗ Quý Toàn do Thanh Văn xuất bản năm 1992 tại California, Hoa Kỳ, là một tập tiếp ký (ghi chép nhanh), gồm những bài tùy bút ngắn rất lý thú ghi lại những cảm xúc khi đọc thơ, khi tìm thơ ... trong văn chương và trong tiếng nói. Tác giả không chỉ dừng lại ở phần cảm nhận mà còn đi sâu vào phân tích những cảm nhận ấy. Đôi khi điều cốt pha trò, đôi khi dậm chân suy

nghĩ, đôi khi không ngần ngại chẻ sợi tóc làm tư ... Tác phẩm bắc cầu giữa phân tích khoa học và cảm nhận trực giác giữa thiên và thực -giữa quan niệm văn chương và hiện sinh đời sống-.

Paris tháng 2/1991

Chú thích:

(1) Phạm Quỳnh viết **Thơ ta và thơ tây** nhân dịp giới thiệu cuốn **Cổ xúy nguyên âm** của Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến, do Đông Kinh ấn quán xuất bản, có lẽ là tập sách quốc ngữ đầu tiên về thơ. Sách chia làm 7 mục: 1- Thi, 2- Phú, 3- Kinh nghĩa, 4- Văn sách, 5- Ca từ, 6- Văn thư, 7- Đối liễn. Năm 1917 mới in xong tập thứ nhất về thơ. Nội dung giảng về luật làm thơ và trích gần 100 bài thơ (Theo Vũ Ngọc Phan, Nhà văn hiện đại). Có lẽ chỉ có một tập đầu vì không thấy ai nhắc đến những tập sau.

(2) Trích tài liệu in ronéo.

Năm 1991, nhà xuất bản Văn học (Hà Nội) đã in lại **Xuân Thu Nhã Tập**; trong phần Bạt có bài phê bình rất giá trị (*Độc Xuân Thu Nhã Tập II*) của Diệu Anh Đinh Gia Trinh, đã đăng trên báo Thanh Nghị số 22 ngày 1 - 10 - 1942

(3) Trong tập **Mấy vấn đề văn học**, in lần thứ hai, 1958, nhà xuất bản Văn Hóa, Hà Nội, in lại trong **Tác phẩm mới**, số 3, bộ mới, 1992.

## Cấu Trúc Thơ

### III. Nhận diện thơ

Trên phương diện tinh thần, *thơ là nguồn cảm thông chung của nhân loại* (Hegel). Về cấu trúc, *thơ là một ngôn ngữ riêng trong ngôn ngữ chung của loài người và làm thơ tức là làm thế nào cho ngôn ngữ trở thành một tác phẩm nghệ thuật* (Paul Valéry). Về phương diện ngữ học, *thơ là ngôn ngữ trong chức năng thẩm mỹ của nó* (Jakobson).

Nói như thế, không có nghĩa các triết gia, nhà phê bình, nhà ngữ học trên đây đã định nghĩa thơ. Vì thơ, cũng như trí thông minh, hay Thượng Đế ... là những ý niệm khó định nghĩa. Người ta chỉ có thể nhận diện: Đây là thơ? Đây chỉ là những câu văn vắn? Và muốn nhận diện, trước hết phải tìm hiểu một số tính chất căn bản của thơ.

Thế kỷ XVIII, Jean Baptiste Vico, triết gia và là một trong những người đi tiên phong trong ngữ học hiện đại, đã có những tìm tòi cận kề về bản chất thi ca và gần đây hơn, Jean Paul Sartre cũng đưa ra những luận điểm kề cận.

Vico cho rằng *đặc tính căn bản của thơ là gán ý nghĩa và nhiệt tình cho những vật vô tri vô giác và là một đặc tính của nhi đồng*. Theo ông, hai tính chất ấy -thuộc phạm vi triết học và ngữ học- xác nhận cho chúng ta tin rằng những người thuở sơ khai trên trái đất phải là những nhà thơ có tài. Giả thuyết này giải thích tại sao những tác phẩm đầu tiên của nhân loại còn lưu đến ngày nay là những tập thơ: **Kinh Thi** và **Iliade**.

Trẻ con hay hỏi: "*Cái này là cái gì?*" "*Cái này làm bằng gì?*". Triết học, nguồn cội của sự hiểu biết, cũng bắt nguồn từ việc muốn giải đáp những câu hỏi đơn giản nhất trong trí óc con người như *Cái này là cái gì? Cái này làm bằng gì?*

Sang thơ, nếu chúng ta đọc những câu ca dao sau đây:

*Giã ơn cái cối, cái chày  
Nửa đêm gà gáy, có mày có tao  
Giã ơn cái cộc cầu ao  
Nửa đêm gà gáy, có tao có mày.*

thì "*cái cối, cái chày, cái cộc, con trâu*" đã trở thành bầu bạn, thành

người, hay ít nhất, một bộ phận nào đó trong con người. Tại sao lối "đối thoại" trên đây lại là một đặc tính của nhi đồng? Vì trẻ con ưa nói chuyện với chó, mèo hay nắm lấy những vật bất động mà chơi, "giao thiệp" với những vật ấy như con người, tạo một đời sống tinh thần linh động cho mọi sinh vật và tĩnh vật.

Nhà thơ cũng thế: Hàn Mặc Tử chơi với trăng, ngủ với trăng, trong tuyệt đỉnh của đau thương, Hàn đã *"dìm hồn xuống một vũng trăng êm, cho trăng ngập dần lên tới ngực"*. Phạm Duy bước theo người yêu, để cùng *"nối gót người vào dĩ vãng nhiệm mầu có lũ kỷ niệm trước sau"* và có thể Xuân Diệu đã cảm hứng từ câu thơ của Nguyễn Trãi *"lại có hờn hoa chen bóng lục"* để vẽ nên những bức hoạt họa đầy hình ảnh với những "nhân vật" cỏ, hoa, trăng, gió:

*Chen lá lục, những búp lài mở cửa  
Hóp bóng trăng đầy miệng nhỏ xinh xinh  
Vì gió im, và đêm cứ làm thình  
Đoàn giây phút cũng lần khân, nghỉ đã.*

Sâu hơn Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử tạo nên một bối cảnh phi thường mà gió, trăng, vạn vật, trời, đất ... đều đắm trong vũ trụ nhân sinh với những u sầu, bi lụy, đoạn trường của con người:

*Bống đêm nay trước cửa bóng trăng quỳ  
Sấp mặt xuống uốn mình theo dáng liễu  
Lời nguyện gấm xanh như màu huyền diệu  
Não nề lòng viễn khách giữa cơn mơ  
Trời từ bi cảm động ứa sương mờ  
Sai gió lại lay hồn trong kẽ lá  
Trăng choáng vánh với hoa tàn cùng ngã*

Vậy đặc tính của thơ là *tạo đời sống tinh thần và thể xác cho vạn vật và cho những ý niệm trừu tượng như thời gian, không gian, dĩ vãng, kỷ niệm ...* Bởi vì, nhà thơ, khi sáng tác đã hòa mình với vạn vật: con người, cỏ cây, đêm, ngày, hạt cát hay vũ trụ đều "bình đẳng" và có một linh hồn: Chúng ta thấy lại quan niệm tạo vật huyền đồng của Lão Trang trong *tính nhi đồng* của thi nhân theo quan điểm của Vico và gần cận với tính ngây ngô -naïf- trong hội họa.

Tuy lối nói của nhà thơ tựa như lối xử sự của trẻ thơ, nhưng không có nghĩa là trẻ con biết làm thơ: Nhà thơ, với cách nói đặc biệt, sáng chế ra một loại "thần thoại" ở đó muôn loài đều bình đẳng, giống như trẻ con "đối thoại" với muôn loài. Nhưng muốn sáng tạo,

thi nhân còn phải làm hơn nữa: Ngoài tri thức và kinh nghiệm sống, nhà thơ còn phải tạo dựng kỹ thuật thi ca.

\*

Phân tích hành trình kỹ thuật đó, Sartre trong **Qu'est-ce que la littérature** cho rằng *thi nhân dùng chữ như dùng đồ vật mà không dùng chữ như dấu hiệu* (Les mots comme des choses et non comme des signes).

Bình thường, đáng lẽ người ta gọi sự vật nhờ các danh từ như cái ghế, cái bàn ... thì nhà thơ lại bắt đầu tiếp xúc với sự vật trước. Sau đó mới quay lại ngôn ngữ, coi chữ nghĩa như những đồ vật (mot-chose), mân mê, sờ mó, dò dẫm ngôn ngữ để *tìm ra một thứ ánh sáng riêng*. Sau đó, nhà thơ liên lạc những tương quan giữa ba yếu tố: *sự vật, ngôn ngữ và đất trời* để tạo ra hình ảnh.

Sự phân tích của Sartre giải thích cảm giác của chúng ta khi đọc thơ: Hình ảnh trong ngôn ngữ nhà thơ về *rặng liễu, vầng trăng* không giống hình ảnh *rặng liễu, vầng trăng* trong đời sống thông thường của chúng ta. Cũng cảnh ấy, ta đã nhìn đến cả trăm lần, nhưng dưới góc độ ánh sáng của Hàn Mặc Tử, chúng ta có cảm tưởng lần đầu tiên chiêm ngưỡng:

*Trăng nằm sóng soải trên cành liễu  
Đợi gió đông về để lả lơi.*

Trong viễn ảnh và cận ảnh của một đêm trăng, hay chỉ là ảo ảnh và thực tại của một đời người, trời đang lộng gió. Xuân Diệu đã nhập hồn trong gió, trong trăng, trong ảo ảnh, trong thực tại để ghi lại "quang cảnh" một đêm trăng chưa từng thấy bao giờ:

*Tôi vẫn có hồn tôi trong gió ấy  
Vì xưa kia ngồi nghỉ dưới trăng sao  
Từng mảnh biếc hồn tôi trăng đã lấy  
Gió đem luôn đi tận tháng năm nào.*

Vậy đặc điểm thứ hai của nhà thơ là *nhà thơ không dùng chữ như những dấu hiệu để chỉ định, giải thích, mà dùng chữ như chất liệu*(1). Nhà thơ tụ hợp, biến đổi, giao ứng những chất liệu ấy với nhau, sai khiến màu sắc, âm thanh, khiến chúng hấp dẫn nhau, xô đẩy nhau, "đốt cháy" nhau, nhào lộn trong tâm hồn, quyện thành một "thể" mới:

ấy là thơ.

Nói khác đi, nhà thơ dùng chữ nghĩa để làm thơ, giống như họa sĩ dùng màu để vẽ tranh, hay nhà điêu khắc dùng đá hoặc thạch cao để tạc tượng.

Một mặt khác, khi chúng ta đã chấp nhận làm thơ tức là làm cho mọi vật có linh hồn, thì ngẫu nhiên, chính những chữ trong thơ, tự nó cũng đã có một linh hồn và từ đó, tạo cho tác phẩm một bản chất riêng biệt và độc đáo. Ví dụ, hai câu:

*Trái vách quế gió vàng hiu hắt*  
*Mảnh vũ y lạnh ngắt như đồng*

Trái đây có thể là trái ra mà cũng có thể là trải qua: *Trải qua một cuộc bể dâu* (Kiều), có người đọc là *giải* qua. *Gió vàng* (dịch từ kim phong) là gió thu. Sự mập mờ ý nghĩa đến từ những chữ vách quế, vũ y.

Có ba lối giải thích *vách quế*: Có thể là vách mùa thu (vì quế đến thu thì tốt), nhưng lại điệp ý với gió vàng. Cũng có người cho là *phách quế* (tức quế phách) nghĩa là mặt trăng. Nghĩa thứ ba dựa trên điển tích: Ngày trước cung của nàng Trương Lệ Hoa có cửa sổ tròn, hình mặt trăng, trước cửa trồng cây quế. Cho nên, vách quế còn được dùng để chỉ nơi các cung phi ở.

*Vũ y* cũng có ba nghĩa: Có thể là chiếc áo để múa, cũng có thể là chiếc áo dệt bằng lông chim của đạo sĩ hay là chiếc áo lót bằng lông chim mặc cho ấm.

Cả hai câu thơ ghép lại, có nghĩa: *Đời người cung nữ trải bao ngày tháng bị giam lỏng chốn cung quế, dù khoác áo ấm lót lông chim mà người vẫn lạnh ngắt như đồng.*

Nhưng nếu "diễn nghĩa" ra như thế, hai câu thơ trở thành tầm thường, mất hết sức lôi cuốn. Sức quyến rũ của hai câu tuyệt bút còn nằm trong sự mập mờ của hình ảnh: *vách quế* và *vũ y*, làm ta liên tưởng tới cung trăng: người trên cung trăng thường bận vũ y múa khúc nghệ thường. Người cung nữ, phải chăng là hình ảnh Hằng Nga lạnh lẽo trên cung Quảng (cung Quảng Hàn = cung rất lạnh). Và những phụ âm điệp (g, v, h): *giải vách quế gió vàng hiu hắt*, những điệp ý: *gió vàng, vách quế* (gió thu, vách mùa thu) càng làm đậm tính chất không dứt khoát - mà Valéry gọi là *hésitation entre le son et le sens- do dự giữa âm và nghĩa*.

Tóm lại cái ma lực trong hai câu thơ của Ôn Như Hầu chỉ có thể giải thích bằng: mỗi chữ, mỗi câu, mỗi vần đã có một tâm sự, một

linh hồn, một cuộc đời riêng, khiến mỗi lần đọc đến, chúng ta có cảm tưởng như tất cả "hơi lạnh" trong mỗi chữ toát ra, thấm vào tâm can, buộc mình sống lại với Ôn Như hay người cung nữ bị bỏ quên - như Hằng Nga trên cung Quảng- những chiều nỗi chiều, tàn úa theo nhau, cùng đếm nỗi cô đơn, lạnh lùng đi qua trên vai, trên áo.

\*

Trong thực tế, mỗi hành động của con người thường do nhu cầu hoặc ích lợi thúc đẩy. *Hành động chỉ là phương tiện*. Cho nên, hành động hay bị bỏ qua, chỉ có kết quả (hay mục đích) là đáng kể. Ví dụ: khi giờ tay bật đèn, tôi ý thức rất mơ hồ về cử chỉ của tôi, nhưng tôi lại thấy rõ ánh sáng chói lòa của ngọn đèn tỏa ra căn phòng (so sánh của Sartre).

Tản văn cũng vậy, trong tản văn, bài văn chỉ là phương tiện để đạt ý. Đọc xong bài viết, văn có thể bỏ, chỉ cần giữ lại ý nghĩa: *Được ý phải quên lời* (Trang Tử). Do đó, *văn chỉ là phương tiện để đạt ý*.

Thơ đảo lộn liên hệ đó. *Trong thơ, mục đích không còn thiết yếu nữa, mục đích đôi khi chỉ là cái cớ để hành động*. Cái bình chỉ là cái cớ cho người thiếu nữ yêu kiều giờ tay cầm mấy bông hoa. Nhưng những đóa hoa tươi đẹp kia cũng chỉ là cái cớ để thi nhân nói lên tâm tình chan chứa của mình với người đẹp. Và trời mưa chỉ là phương tiện để diễn tả những nồng nàn, âu yếm:

*Trời mưa ướt bụi, ướt bờ*

*Ướt cây, ướt lá, ai ngờ ướt em ...*

Câu ca dao không có nghĩa. Hoặc ý nghĩa vơ vẩn. Ngớ ngẩn nữa. Em đi dưới mưa, làm sao chẳng ướt? Anh hỏi chi lẫn thẩn? Nhưng chính ở chỗ lẫn thẩn "*ai ngờ ướt em*" ấy mà nó nên thơ, tình tứ, tuyệt diệu. Cho nên, *"ý nghĩa trong thơ của phần đông thi sĩ có đáng kể gì, nếu bỏ hết lời thơ"* (Rapin).

Do đó, đọc thơ và đọc truyện khác nhau. Muốn thưởng thức truyện, chúng ta không có cách nào hơn là đọc từ đầu đến cuối. Đọc thơ, không như thế và không cần phải như thế. Tình cờ, lật vài trang, nếu tìm thấy đôi câu tâm đắc cũng đủ làm ta sảng khoái, không cần đi xa hơn nữa. Biết bao lần chúng ta muốn nói với nhà thơ -cho dù tài tình nhất-: sao không dừng lại ở đây? Đi xa thêm làm gì? Thừa, uổng quá!

Henri Bremond trong cuốn **La poésie pure** đưa ra một nhận xét dí dỏm: Đối với văn xuôi, chúng ta có thể hô: Tiến lên! Và nếu câu

chuyện dài dòng, mãi không đi đến kết, mình có thể ăn gian vừa đọc vừa nhảy. Đọc thơ, ngược lại, bước đi một bước, giậm giậm lại ... phải dừng, và ông viết: *"Nhà thơ cho chúng ta rất nhiều mà chỉ cần rất ít so với nhà văn."*

Nếu nhà văn, trong cách mô tả, lối kể chuyện, hay lời giải thích, biện luận ... cốt cố gắng hiển cho ta cái "ý nghĩa", thì nhà thơ (dù thơ có nghĩa) cũng không cần đến ý nghĩa, vẫn cho phép ta cảm thông và thưởng thức tác phẩm của họ. Biết bao người bình dân thuộc lòng những câu Kiều mà có cần hiểu ý nghĩa ra sao? Bao nhiêu thí sinh đi thi tú tài "bình" sai thơ Hồ Xuân Hương, Bà Huyện Thanh Quan, Cao Bá Quát, ... ?

Valéry viết: *"Người ta gán nghĩa gì thì thơ tôi nghĩa ấy. Nghĩa nào tôi định, chỉ đúng với tôi, và không thể buộc ai thừa nhận."*

Một đặc điểm khác: Văn chỉ phản ánh thực tế trên bề mặt. Thơ, tuy bề ngoài có vẻ xa thực tế, nhưng xét kỹ lại gần gũi thực tế hơn văn, vì thơ đi từ hành động đến mục đích, trong khi văn chỉ chú trọng đến mục đích của con người. Trong cùng một bối cảnh, một đề tài, văn chỉ đạt được một trong những khía cạnh: hoặc mô tả, hoặc giải thích, hoặc diễn nghĩa, hoặc bình luận, v.v.... Trong khi thơ mở cho ta nhiều bình diện khác, thơ biến hóa từ chữ nghĩa sang hình ảnh rồi từ hình ảnh sang tâm cảm, sang hoài cảm .... Trong *Thăng Long thành hoài cổ* của Bà Huyện Thanh Quan, *Ao thu* của Nguyễn Khuyến hay *Ông đồ* của Vũ đình Liên, ... *Thăng Long, ao thu, ông đồ*, ... chỉ là những bối cảnh, những cửa ngõ dẫn ta tới một vũ trụ khác: vũ trụ hình ảnh, âm thanh, màu sắc của quá khứ, trong đó tâm hồn con người thoát khỏi sự kiềm tỏa của lý trí, sống những giây phút thần tiên, mộng ảo, ngụp lặn trong nhớ thương, luyến tiếc, ngậm ngùi....

Có thể nói: Văn thuộc lãnh vực diễn đạt, thơ thuộc phạm vi cấu tạo, hay một cách triết lý hơn, *"Văn thuộc phía con người, thi ca thuộc phe Thượng Đế"* (Sartre). Valéry đã nói lên sự khác biệt sâu xa ấy, khi ông viết: *"Bản chất của văn là biến đi, nghĩa là bị hiểu mất, là tan nát, tiêu hủy không cưỡng lại được, hoàn toàn bị thay thế bằng hình ảnh để dẫn đến ý nghĩa của nó theo quy ước ngôn ngữ ... Vũ trụ thực tế là một tập hợp các mục đích. Mục đích đạt rồi, lời nói tiêu tan .... Nhưng thơ đòi hỏi và gọi ra một vũ trụ khác, tương tự như vũ trụ âm thanh, trong đó ý nhạc nảy sinh và tiêu tán. Trong vũ trụ thơ, âm hưởng đi trước nguyên do, và hình ảnh chẳng những không tiêu tan trong mục đích mà còn được van nài ở lại."* (Variété)

Những nhận xét trên đây giúp chúng ta đưa ra yếu tính thứ ba

của thơ và cũng là sự khác biệt căn bản giữa văn và thơ: *Giá trị của văn nằm trong ý tưởng. Giá trị của thơ nằm trong mỗi chữ, mỗi vần, không cần qua trung gian của ý tưởng.* Nói theo ngữ học: *"Thơ là ngôn ngữ tự lấy mình làm cứu cánh."* (Jakobson)

\*

Khi viết:

*Người đi Châu Mộc chiều sương ấy  
Có thấy hồn lau nẻo bến bờ  
Có nhớ dáng người trên độc mộc  
Trôi dòng nước lũ hoa đong đưa.*

Quang Dũng không có ý hỏi ai lên Châu Mộc trong buổi chiều sương nào đó có nhìn thấy phong cảnh hữu tình không, mà Quang Dũng khơi trong ta nỗi nhớ thương, mát mát, nuối tiếc, ngậm ngùi, những ngày tháng, những kỷ niệm, những ảo ảnh đã tan biến trong đời. Quang Dũng gọi trong ta một trạng thái bằng cách hồi sinh, tái tạo những gì đã mất, đồng thời phản ánh tâm trạng chính mình. Nhà thơ không dùng ngôn ngữ để nhấn nhủ, giải thích, mà dùng ngôn ngữ để truyền cảm. *"Thi nhân khơi gọi trong ta một trạng thái"* (Valéry). Nhà thơ trao cho ta một công trình nghệ thuật, như họa sĩ công hiến một bức tranh, nhạc sĩ tặng một khúc nhạc, chúng ta thẩm thấu nghệ thuật trong thơ, trong tranh, trong nhạc tùy theo tâm cảm, khả năng, trình độ và hoàn cảnh mỗi người. Thoát ra ngoài hệ thống ngôn ngữ bình thường, *"thơ là tiếng nói của nội tâm không giống một thứ tiếng nói nào khác"* (Croce). Nhà thơ diễn tả mà không chỉ định, chỉ định mà không dùng tên. Tiếng nói của nhà thơ là tiếng nói gián tiếp bằng những tương quan, bằng những đồng âm, đồng cảm. Cùng là ngọn lửa, nhưng ngọn lửa của nhà thơ gọi trong ta những đắm say, cuồng nhiệt của cuộc đời:

*Có những ngọn lửa cháy tàn năm tháng  
Mà không để lại tro.*

(Huy Cận)

Bằng những bông lòng giữa chừng, bằng những lời không ngỏ, nhà thơ gọi lên vũ trụ mệnh mông, tha thiết, ngang trái, thương đau và muôn vàn hạnh phúc của những người yêu nhau ra ngoài giới tuyến:

*Có những vợ chồng  
Không là trăm năm  
Mà tình yêu thương*

...

(Quang Dũng)

Thơ buộc ta sống cao hơn, sâu lắng hơn, đồng thời cũng nâng ngôn ngữ đến trình độ thiêng liêng, huyền diệu, be bờ bằng những áng mây, những màn sương mờ ảo. *"Tôi tập cho quen thói nhìn qua ảo giác, thật quả tôi trông một nhà máy mà thấy một ngôi đền"* (Rimbaud). Cho nên, Florence có thể là tên một thành phố, một bông hoa, một người đàn bà, một thành phố đầy hoa hay một đóa hoa trong thành phố ...

Tính chất khói sương, phiếm định trong thơ, tuy vậy, gắn liền với cuộc đời hơn tản văn, vì ngấm cho cùng, trong cuộc sống, cái gì chẳng mơ hồ. Những điều chúng ta thấy đúng ngày nay, chưa chắc đã đúng ngày mai. Những "sự thật" chúng ta thấy tận mắt, đôi khi chỉ là một phần sự thật hay không phải là sự thật. Vậy càng tìm cách soi tỏ cuộc đời, ta càng phủ nhận cuộc đời và càng làm cho cuộc đời băng khuâng, trăm nghĩa, chúng ta lại càng đi đến chỗ nhận diện cuộc đời và nhận diện thi ca....

Paris 3/1991

Chú thích:

(1) Quan niệm *nhà thơ dùng chữ như chất liệu* của Sartre tuy có vẻ trái với quan niệm của Ferdinand de Saussure: *Ngôn ngữ là hình thức, không phải là chất liệu*, nhưng không mâu thuẫn mà bổ xung cho nhau: Saussure nói về cấu trúc ngôn ngữ nói chung, Sartre nói đến cấu trúc nghệ thuật của ngôn ngữ trong thơ nói riêng.

## Cấu Trúc Thơ

### IV. Thơ, văn xuôi và văn vần

Khái niệm về *Thể* (forme, khác với volume) đối với chúng ta thường mơ hồ, tuy rất cần thiết để nhận diện cái *Đẹp*. *Thể*, đây không chỉ là hình thức mà gắn gụi với kết cấu, *Thể* bao gồm cả hình thức lẫn nội dung: Tại sao cái bình này đẹp? Cái kia xấu? Tại sao miếng đá ong xù xì kia lại có gì quyến rũ ta trong khi viên thạch cao nhẵn nhụi, phẳng lì, không gọi cho ta một cảm xúc nào? Tại sao câu thơ này hay? Câu thơ kia dở? Ta nhận diện sự vật đầu tiên bằng trực giác qua *Thể*. Theo Valéry, "*Nếu bạn là nhà thơ, thì bao giờ bạn cũng hy sinh ý tưởng cho Thể, vì Thể là cứu cánh và chính là động tác của sáng tạo.*"

*Thể* tức khắc cho chúng ta biết có thể *cảm* hay *không cảm*: Bức tranh xấu hay đẹp, bài hát hay hay dở. *Thể* tiềm ẩn trong hình thức hay trong nội dung? Ở bên ngoài hay bên trong sự vật? Các nhà mỹ học và phê bình không dứt khoát trong định nghĩa hoặc nhận định chính xác về *Thể*, nhưng dường như cùng đồng ý với nhau ở một điểm: *Thể hiện ra một cách tổng quát, toàn bộ. Hình ảnh gắn gụi nhất của Thể là con người: Con người là một toàn bộ duy nhất, độc đáo, không thể tách rời. Thể* trong hội họa là bức tranh hoàn tất. *Thể* trong điêu khắc là bức tượng thành hình. *Thể* trong ca nhạc là bài hát hát lên. *Thể* trong thơ là toàn bộ "*hình ảnh, âm và nghĩa*" quyến với nhau, gây nên cảm xúc. *Thể* là nhân, cảm xúc là quả. *Thể* truyền cho người đọc cảm xúc, rung động. Và ở đâu có rung động là có thơ: *Tình yêu là một bài thơ không chữ, không vần.*

Chúng ta cảm thơ như cảm một mùi hương, một bức tranh, một bài hát, mà đôi khi không hiểu tại sao. Nhà phê bình căn cứ vào *Thể* và dựa theo một số quan niệm về *cái đẹp* để nhận định, giúp chúng ta hiểu sau khi cảm tác phẩm nghệ thuật. Vậy tìm hiểu thơ đi đôi với tìm hiểu *cái đẹp*.

\*

Định nghĩa xa xôi nhất về cái đẹp đến từ Socrate: "*Cái đẹp là cái bổ ích*" (le beau c est l utile). Gần đây hơn, Jakobson định nghĩa: "*Thơ là ngôn ngữ trong chức năng thẩm mỹ của nó*". Xuân Thu Nhã Tập nhận diện tính chất của thơ: "*Nó hòa hợp ta trong cái Đẹp và áp ta trong Sự Thật.*"

Thơ, cũng như mỹ quan hay cái đẹp, mang hai tính chất chung của nghệ thuật: "*đồng đại* " (synchronique) vì mỗi thời có một số quy luật về cái đẹp, mỗi thời có một lối suy nghĩ, hành trang tư tưởng ... và *lịch đại* (diachronique) vì quan niệm đẹp, quan niệm sống, hành trình tư tưởng ... biến đổi và tiến triển theo thời gian.

Cho nên, thơ, văn hay bất cứ công trình nghệ thuật nào muốn đi vào vịnh cửu, trước hết phải đáp ứng tiêu chuẩn mỹ quan và hành trang tư tưởng của một thời và sau đó còn phải chịu đựng sự thử thách, dãi dầu qua nhiều thế hệ.

Ngược lại, nhà phê bình muốn nhận định đúng mức một tác phẩm cổ điển, không thể chỉ căn cứ vào những mẫu mực về cái đẹp, về chiều hướng tư tưởng của "hôm nay" để đánh giá những công trình nghệ thuật dựa trên những tiêu chuẩn về cái đẹp, về lối suy nghĩ, về thao tác văn chương của "hôm qua", mà còn phải trầm mình trong quá khứ, sống với người xưa, cảm thông với nhãn quan và thấu triệt môi trường cổ điển về cái đẹp.

\*

Trở lại địa hạt thơ-văn, hai câu hỏi được đặt ra: Tại sao văn chương truyền khẩu lại vận chuyển từ thế hệ này sang thế hệ khác qua thơ mà không qua văn, và vì sao thơ lại có tác động trong trí nhớ con người như thế?

Yếu tố đầu tiên tác động vào trí nhớ là **Vần**: Vần có tác dụng tạo nhạc điệu cho câu nói, câu văn, do đó không chỉ là sở hữu và sở đắc của thơ hay ca dao. Vần là thành tố của nhịp điệu: nhịp câu nói có khi cần vần "*ăn vóc học hay*", có khi không "*uống nước, nhớ nguồn*".

Từ chức năng đó, vần có tác dụng giúp trí nhớ, chủ yếu trong tục ngữ, ca dao; đôi khi người ta còn dùng như một phương tiện giáo

khoa: học chữ Hán (Tam tự kinh) hay lịch sử (Đại Nam quốc sử diễn ca) bằng văn vần. Thậm chí còn học chữ Pháp, học toán bằng văn vần. Thời mà sách in còn khan hiếm, thì các truyện Nôm, mục đích để truyền khẩu, được sáng tác bằng văn vần, từ thể Đường luật như **Truyện Vương Tường** (thế kỷ XV-XVI) đến thể lục bát như **Tổng Trân Cúc Hoa, Trê cóc** (thế kỷ XVIII-XIX). Các truyện **Hoa Tiên, Nhị Độ Mai, Phan Trần, Kiều, Bích Câu Kỳ Ngộ, Lục Vân Tiên** ... nằm trong truyền thống đó.

Nhưng người xưa đã phân biệt thơ (thi) với văn vần (vận văn) và diễn ca. Chúng ta có nhiều thi tập từ thời Nguyễn Trãi như **Quốc Âm thi tập, Ước Trai di tập**. Không thể nhầm lẫn với những tập diễn ca như **Đại Nam quốc sử diễn ca** ... Sau này, thơ tuyên truyền, thơ quảng cáo thuốc cao đơn hoàn tán ... cũng dựa trên chức năng ứng dụng của vần để ghi vào trí nhớ.

Tuy nhiên, **vần chỉ là điều kiện cần mà chưa đủ**. Trần Lê Văn kể lại giai thoại Quang Dũng "xuất thân" tặng chủ quán miến lươn hiệu khách, thích thơ:

*Đói lòng, làm bát miến lươn  
Rằm, hành cũng gọi quê hương ít nhiều  
Miến lươn là của dễ tiêu  
Xem trong sách thuốc có điều bổ âm*

Đây là thơ "vì miến" của Quang Dũng, cao hơn nữa có thơ "vì nước":

*Chẳng thà chịu cảnh hiếm hoi  
Còn hơn sinh phải cái nòi Việt gian  
Chẳng thà chịu cảnh cô đơn  
Còn hơn lấy đũa Việt gian vô loài*

...

(T.H.)

Cả hai bài văn bát tện, ý cũng "cao siêu", nhưng khó có hy vọng được "đề đời". Mục đích vụ lợi "vì miến", "vì nước" quá lộ liễu, trái với bản chất vô vụ lợi của nghệ thuật và thi ca.

*Vần chỉ có tác dụng trong trí nhớ con người nếu vần quyện với lời hay, ý đẹp*. Có bốn trường hợp xảy ra:

I. Những câu vớ vẩn, nhớ làm gì? Thà nhớ một kinh nghiệm thường thức "được mùa lúa, úa mùa cau; được mùa cau, đau mùa lúa" hay

bài học chữ Hán, hoặc công thức toán chớ sao lại nhớ những câu đại khái như:

*Trèo lên cây bưởi hái hoa,  
Bước xuống vườn cà hái nụ tầm xuân.  
Nụ tầm xuân nở ra xanh biếc  
Em đã có chồng anh tiếc lắm thay.*

không những vớ vẩn mà còn vô lý. *Anh tiếc lắm thay thì ăn nhập gì đến hoa bưởi, hoa cà?* Nhà thơ Thanh Tâm Tuyền đã có lần hỏi như thế trong một bài báo. Ăn nhập lắm chứ.

- Trước hết, có thể câu ca dao trên đã ngẫu hứng từ Kinh Thi:

|                    |                     |
|--------------------|---------------------|
| <b>Đào yêu</b>     | dịch:               |
| Đào chi yêu yêu    | Đào tơ xinh tươi    |
| Chước chước kỳ hoa | nhiều hoa           |
| Chi tử vu quy      | Nàng đi lấy chồng   |
| Nghi kỳ thất gia   | Chắc êm ấm gia đình |

Còn tại sao người ta nhớ những câu ca dao "vớ vẩn" ấy?

- Người dân tầm thường nhớ câu hát vì lời nói đẹp, diễn tả tâm trạng nhớ nhung, tiếc nuối. *Trèo lên, bước xuống ...* những cử chỉ băng quơ của kẻ lạc mất người yêu: không có em, vũ trụ trở thành trống trải, phi lý và mọi cử chỉ của anh đều trở thành vô nghĩa; chút hương hoa bưởi âm thầm như nỗi nhớ, khuya khoắt như trăng trở ăn năn, màu hoa cà tím nhạt băng khuâng đi tìm mùa xuân qua nụ tầm xuân ... Cả không gian thiết tha dồn lại ở vắn *xanh biếc, tiếc lắm thay* như lấp một khoảng trống; câu trước không vắn, nhịp điệu được thay thế bằng hình ảnh, luyến láy nụ tầm xuân ... nụ tầm xuân trả lại lời gọi vô vọng vì không còn đối tượng. Vắn *tiếc* làm trung tâm của đoạn ca dao: tất cả hình ảnh, âm thanh đồng quy về hồng tâm tiếc nuối, trái tim gọi về mọi huyết cầu. Giữ vắn lại mà thay nghĩa đi: Ví dụ *em đã có chồng nhiều việc lắm thay* thì toàn bộ bài ca dao sẽ trở nên vô nghĩa, vô duyên.

II. Ngược lại, người ta cũng có thể nhớ một câu thơ mà không cần biết ý nghĩa. Ví dụ trong truyện Lục Vân Tiên:

*Thôi thôi em hỡi Kim Liên  
Đẩy xe cho chị qua miền Hà Khê*

Câu này nhiều người nhớ vì dư vang của từ ngữ, chứ Kim Liên là ai, Hà Khê ở đâu, không cần biết, mà có biết cũng chẳng lợi ích gì.

III. Trái lại, cũng có thể nhớ một câu thơ vì ý nghĩa:

*Trai thời trung hiếu làm đầu*

*Gái thời tiết hạnh làm câu trau mình*

là một câu xoàng, nhưng tóm lược được nội dung tâm lý của tác phẩm và tư tưởng Nguyễn đình Chiểu, chỉ cần nhớ một câu ấy thôi là đủ.

Mấy câu mở đầu truyện Kiều cũng vậy, kiến trúc ngôn ngữ tầm thường:

*Trăm năm trong cõi người ta*

*Chữ tài, chữ mệnh khéo là ghét nhau*

*Trải qua một cuộc bể dâu*

*Những điều trông thấy mà đau đớn lòng*

Phan Ngọc, trong cuốn **"Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong truyện Kiều"** (NXB Khoa Học Xã Hội, Hà Nội 1985) đã chứng minh bốn câu thơ tầm thường trên đây phản ánh thuyết *"tài mệnh tương đố"* - chủ đề truyện Kiều - là một lý thuyết độc đáo mà Nguyễn Du tìm ra, phát xuất ở chính sự chiêm nghiệm cuộc đời trong thời Lê mạt - Nguyễn sơ, chứ không phải một sáo ngữ tầm thường như ta vẫn tưởng.

Nhưng giáo sư Hoàng Xuân Hãn, trong một buổi phỏng vấn truyền thanh trên đài RFI (Pháp) vào tháng 11/1995 về công trình nghiên cứu để tái lập văn bản truyện Kiều (gần) như Nguyễn Du đã viết, chứng minh rằng Kiều được sáng tác vào thời Tây Sơn, và thực ra, Nguyễn Du viết:

*Trải qua một cuộc bể dâu*

*Những điều trông thấy đã đau đớn lòng*

chứ không phải *mà đau đớn lòng*. Chữ *đã* chỉ tâm trạng đớn đau của Nguyễn Du, khi thấy dòng họ Nguyễn Tiên Điền, nổi tiếng về văn học, phần lớn làm quan đầu triều, thời Lê Trịnh, đã bị dập vùi, chao đảo trong cảnh Tây Sơn diệt Trịnh, đàn áp nhà Lê.

Tóm lại thiên tài của Nguyễn Du là qua tâm sự của chính mình, qua những bất hạnh, nổi trôi của gia đình mình, mà vẽ nên bức họa thời đại, và qua bức họa thời đại, biểu trưng chân lý muôn thuở *"tài mệnh tương đố"*. Vì lý do ấy mà những câu Kiều trên đây trở thành bất tử.

**IV.** Sau cùng, khi vần liên kết chặt chẽ với ý và lời: nghệ thuật âm thanh và hình ảnh cùng giao hưởng với ý nghĩa ở cao độ, sáng tác trở thành tuyệt tác; âm đã tan loãng, phai nhòa trong ý:

*Ao thu lạnh lẽo nước trong veo  
Một chiếc thuyền câu bé tẻo teo  
Sóng biếc theo làn hơi gợn tí  
Lá vàng trước gió sẽ đưa vèo  
Tầng mây lơ lửng trời xanh ngắt  
Ngõ trúc quanh co khách vắng teo  
Tựa gối, buông cần lâu chẳng được  
Cá đâu đớp động dưới chân bèo.*

(Thu Điếu)

Chẳng phải tình cờ mà Nguyễn Khuyến gieo vần eo vào **Thu điếu**. Những từ ghép mang vần eo, một số lớn đã áp ủ những "nét thu" ở trong. Nét thu đây có thể là nỗi buồn tê tái "*buồn gieo theo gió veo hồ*" (Huy Cận) hay cái héo hắt trong thu như: *heo may, quắt queo...* hay chỉ là phong cách, dáng dấp, tâm tư lo âu, khắc khoải của người đàn bà:

*Gà eo óc phòng loan uốn éo (Gia huấn ca)  
Eo xèo mặt nước buổi đò đông (Tú Xương)*

Trong veo là trong vô cùng, có thể nhìn thông suốt tới đáy. *Teo* là co rút lại. Nét thu trong *Thu điếu* không dừng ở mức độ "ao thu lạnh lấm" mà còn được sự láy âm trong "lạnh lẽo", "tẻo teo" phù trợ với âm veo và vèo, khiến cái lạnh đã biến dạng, chuyển từ thể tĩnh qua thể động: thấm qua, thông suốt đến tận đáy lòng (qua trong veo), co dẫn, quắt queo trong dạ (qua âm teo); rồi theo ngọn gió xuyên vút, tấp vào hồn (qua âm vèo).

Vần eo trong **Thu Điếu**, như ta vừa thấy, ngoài chức năng thẩm mỹ còn có chức năng ngữ nghĩa, eo diễn tả ý niệm nhỏ lại, đóng lại, *khép* lại: eo hẹp, eo biển, quắt queo, hắt heo:

*Đứng tréo trông theo cảnh hắt heo  
Đường đi thiên thẹo, quán cheo leo  
Lộp lều, mái cỏ tranh xơ xác  
Xỏ kẽ, kèo tre đốt khảnh kheo  
Ba trạc cây xanh hình uốn éo  
Một dòng nước biếc cỏ leo teo.*

(Hồ Xuân Hương)

Ngược lại, âm eo trong **Thu Điếu** có tương quan đối lập ngữ nghĩa với âm oe trong **Thu Âm** dưới cùng ngòi bút Nguyễn Khuyến:

*Năm gian nhà cỏ thấp le te  
Ngõ tối đêm sâu đóm lập lòe  
Lưng giậu phất phơ màu khói nhạt*

Làn ao lóng lánh bóng trắng loe  
Da trời ai nhuộm mà xanh ngắt?  
Mắt lão không vầy2 cũng đỏ hoe  
Rượu tiếng rằng hay, hay chả mấy  
Độ dăm ba chén đã say nhè  
(Thu Ẩm)

Trong **Thu điếu**, âm eo còn đi đôi với thái độ khép, đóng lại, rầu rĩ của anh chàng "*tựa gối ôm cần*" mà chẳng câu được gì cả.

Âm oe, trong **Thu Ẩm**, ngược lại, diễn tả ý niệm mở ra, từ chỗ hẹp ra chỗ rộng: toe (nở ra), toe toét, toé (toé khói), toẻ (đầu nhọn toẻ ra), loe (quần ống loe), toẻ loe, loẻ (khuyếch đại các điều tốt), loẻ ra, loẻ loẻ v.v....

Xanh om cỏ thụ tròn xoe tán (Hồ Xuân Hương)

Văng vẳng tai nghe tiếng chích choè (Nguyễn Khuyến)

Trong **Thu ẩm**, các âm oe: đóm lập loẻ, bóng trắng loe, đỏ hoe gieo ấn tượng mở ra, bung ra, đi đôi với thái độ loạng choạng, khật khùng, buông thả, mặc kệ đời, của anh chàng say bét:

Rượu tiếng rằng hay, hay chả mấy

Độ dăm ba chén đã say nhè

Do đó, vần, ngoài chức năng thẩm mỹ, chức năng tiết điệu, còn có chức năng ngữ nghĩa trong thơ.

\*

Những nhận xét trên đây giúp ta khai triển sự khác biệt sâu xa giữa vần và thơ: chỉ khi nào vần đáp ứng được ít nhất một trong hai chức năng thẩm mỹ hoặc ngữ nghĩa, mới có thơ. Khi cả ba chức năng tiết điệu, thẩm mỹ và ngữ nghĩa đều hội tụ, chúng ta hạnh ngộ với những dòng tuyệt bút:

Long lanh đáy nước in trời

Thành xây khói biếc, non phơi bóng vàng

(Kiều)

Bồn dầy như khóc như than

Khiến người ngồi đó cũng tan nát lòng

(Kiều)

Tóm lại, khi vắn kết hợp với lời và ý, tạo bối cảnh cho âm thanh và hình ảnh giao thoa, thơ đạt tới tuyệt đỉnh mà Valéry gọi là tiếng nói phi thường (parole extraordinaire): *"Tiếng nói phi thường ấy được nhận diện bởi tiết tấu và hòa âm liên kết một cách mật thiết và huyền diệu với ngôn ngữ đến độ âm và ý không thể tách rời nhau ra được và giao hưởng mãi trong trí nhớ."* (Variété)

\*

Tới đây, xuất hiện vai trò của *trí nhớ*, và cũng là lý do thứ nhì khiến thơ đứng vững với thời gian: *Trí nhớ là cơ quan đãi lọc cái đẹp một cách thuần khiết nhất của ngôn ngữ và hình ảnh.* (3)

Tính chất đãi lọc này vừa hình thành vừa nảy sinh ra yếu tố:  
**Thơ là thể cô đọng nhất của văn chương.**

Thật vậy, một thông điệp truyền đi, muốn được ghi nhận tức khắc, phải quy tụ những điều kiện: ngắn gọn và súc tích. Ví dụ khi đánh điện tín, bạn viết: *"Mẹ mất, anh về ngay"* chứ không viết: *"Mẹ bị bệnh ung thư, mất ngày hôm qua, mỏng ba tháng 9 năm 1991 tại Sài Gòn, đau đớn lắm. Anh có thể thu xếp công việc về ngay được không? Nếu tiện mua cho em và các con ..."*. Vì những lý do: viết dài dòng bưu phí cao và hai thông điệp chính "mẹ mất" và "anh về ngay" bị loãng đi, không còn sức lôi cuốn, bức bách người chồng lập tức trở về.

Tóm lại thông điệp càng ngắn, gọn, súc tích bao nhiêu, càng dễ nhớ, càng đánh mạnh vào tâm lý người nghe hoặc người đọc chừng này.

Tác dụng của thơ trong trí nhớ, cũng có điểm tương tự như tác dụng của một lời tri hô *"cứu tôi với!"* hay thông điệp *"mẹ mất"* v.v... trong ngôn ngữ thông dụng hàng ngày. Tuy nhiên nội dung những lời tri hô hay bức điện tín, vì không có tính cách nghệ thuật, nên chỉ ngự trị trong trí nhớ một thời gian rồi tắt.

Thơ là cái gì xa xôi nhất đối với một công thức toán học, nhưng người ta cũng nhớ thơ như nhớ một công thức toán, nghĩa là nhớ toàn thể, không thêm, không bớt, không thay đổi ngôi vị bất cứ chỗ nào. Ý niệm về Thể trong thơ cũng như trong toàn diện các hình thức

cấu tạo nghệ thuật phát sinh ở sự cô đọng và toàn bích đó. Chức năng của thơ trong văn chương cũng giống như chức năng của định đề, biểu thức trong toán học: *Thơ là Thể cô đọng nhất của văn chương*. Theo Jakobson: *thi ca là một phát ngôn nhắm vào thể cách phát biểu* (un énoncé visant l'expression). Do đó, chúng ta có thể coi **thơ như một sự kết tinh trong cách biểu đạt tư tưởng bằng ngôn từ**.

Nói cách khác, văn là cách diễn đạt tư tưởng bình thường (đôi khi dài dòng), thơ là sự gạn lọc, đúc kết, là phần cô đọng nhất trong cách diễn đạt tư tưởng và truyền cảm bằng ngôn ngữ. Do đó, chúng ta có thể chọn cho thơ một hình ảnh rất "nên thơ": thi ca cũng giống như người đàn bà, người ta ao ước mang đi, trọn vẹn, khuất lấp, nơi xa khơi nào đó:

Tout est bon chez elle, y a rien à jeter

Sur l'île déserte, il faut tout emporter

(Brassens)

(Của nàng ngon, không chỗ nào vứt bỏ

Trên đảo hoang, tất cả ta mang theo)

\*

Khi viết "*nhà thơ coi chữ như đồ vật chứ không coi như những dấu hiệu*" (le poète considère les mots comme des choses et non comme des signes), Sartre đã đối lập hai lãnh vực thơ văn: chữ trong văn xuôi là những dấu hiệu để chỉ định, diễn tả. Chữ trong thơ là "đồ vật" (chose) tức là một Thể hoàn tất. *Chức năng ngữ học của văn xuôi là định danh và biểu đạt, và chức năng ngữ học của thơ là khơi gợi trí tưởng tượng*.

Về phong cách, nhà văn dùng ngôn ngữ để giải thích, kể lể .... Nhà thơ để ngôn ngữ tiếp xúc trực tiếp với chúng ta, giống như họa sĩ để bức tranh mặc sức "nói chuyện" với người xem, nhạc công buông âm giai tự do "đi vào" thính giả; cũng như miếng đá ong xù xì trên kia quyến rũ ta, có thể vì nó gợi lại trong ta một dĩ vãng xa xôi nào đó, đắm trong tiếng vọng cọt két của chị Thăm ru con bên giếng nước nhà đời 2 dựng trên "*đất đá ong khô nhiều gân lệt*"(4) ...

Cho nên, cuối cùng thơ hiện ra dưới một Thể hoàn bị, khác biệt

với văn và rất gần với những ngành nghệ thuật tạo âm và tạo hình khác như âm nhạc, hội họa, điêu khắc, kịch nghệ v.v...

Về mặt cấu trúc, **văn lấy ý nghĩa làm biểu tượng, thơ gọi trí tưởng tượng bằng hình ảnh**, và nói rằng thi nhân tạo linh hồn cho vạn vật còn có nghĩa là trên phương diện ngữ học và trong kỹ thuật thi ca, nhà thơ đã làm một phép tu từ để tạo hình: đó là ẩn dụ (métaphore), và ẩn dụ là cấu trúc cơ bản trong ngôn ngữ thơ.

*Em tự ngàn xưa chuyển bước về  
Thuyền trao sóng mắt dẫn trăng đi  
Những dòng chữ lạ buồn không nói  
Nét lửa bay dài giấc ngủ mê.*

(Đinh Hùng)

Paris 8/1991

Chú thích:

- (1) Vầy: tiếng cổ ngữ là vầy vò, giụi, sờ, mó.
- (2) Nhà đời: truyện ngắn của Quang Dũng.
- (3) Vai trò của trí nhớ có tính cách cực đoan. Nếu trí nhớ đãi lọc cái đẹp để giữ lại cho đời, thì nó cũng có thể lưu lại những cực điểm của cái xấu để "làm gương" cho hậu thế. Người ta nhớ đức độ của Nghiêu Thuấn, nhưng cũng không quên sự tàn ác của Tần Thủy Hoàng. Trong thơ, không có tốt xấu, chỉ có hay hoặc dở; người ta nhớ những câu như:

Con cóc trong hang  
Con cóc nhảy ra  
Con cóc nhảy ra  
Con cóc ngồi đó  
Con cóc ngồi đó  
Con cóc nhảy đi

không phải vì nó hay mà vì nó tiêu biểu cho cái dở tột độ trong thơ, với ba yếu tố đồng quy: cạn ý, nghèo chữ, vắng hình ảnh, sản phẩm của ba người học trò dốt đồng "sáng tác" và cộng tác.

- (4) Thơ Quang Dũng.

## Cấu Trúc Thơ

### V. Ẩn dụ trong thơ

Nghệ thuật thi ca, theo Aristote(1) dựa trên hai tính chất cơ bản và tự nhiên của con người: *bắt chước* (imitation) và *trình diễn* (représentation).

Từ tuổi thơ ấu, con người đã *biết* và *thích* bắt chước. Khả năng bắt chước phân biệt con người với muôn loài và nhờ đó mà ngôn ngữ nảy sinh.

Ngoài ra, chúng ta ưa nhìn, ngắm những hình ảnh đẹp, trên màn ảnh, trong tranh hơn là nhận diện thực trạng phũ phàng, khiếp đảm của thực tế trên những xác người; nhờ đó mà vũ điệu, ca kịch, điện ảnh... ra đời.

Anh hùng ca (épopée), bi kịch (tragédie) rồi hài kịch (comédie), theo định nghĩa của Aristote, lần lượt là những sự bắt chước: bắt chước những mẫu người cao cả (anh hùng ca), bắt chước những hành động cao cả (bi kịch) và bắt chước những mẫu người tầm thường (kịch).

Vậy *bắt chước* và *trình diễn* là hai động lực căn bản thúc đẩy mọi sáng tác, giúp nghệ thuật sinh tồn và nảy nở. Mặt khác, nghệ thuật - tự bản chất của nó- đã ngụ ý muốn đưa con người vươn lên cái đẹp, bằng những phương tiện khác nhau: hoặc trực tiếp dưới dạng chủ đề, hoặc gián tiếp dưới dạng ẩn dụ... Cả hai đều dẫn tới một kết quả chung: nâng cao tri thức và tâm thức con người.

Tóm lại, nghệ thuật dựa trên sự bắt chước và có chủ đích làm đẹp: **làm đẹp tư tưởng là chủ đích của văn, làm đẹp ngôn từ và tư tưởng là chủ đích của thơ.**

Ý niệm làm đẹp ngôn từ dường như phát xuất từ khi loài người có tiếng nói; chúng ta nói *trái tim*, *quả tim* mà không nói cục tim, nói *cánh tay* mà không nói khúc tay hay đoạn tay, nói *áo gối* mà không nói cái bọc gối. Từ đó, có hai giả thuyết:

- Hoặc là: ngay trong ngôn ngữ bình thường, con người đã ngụ ý so sánh: *trái tim* với một trái cây nào đó, *cánh tay* với cánh chim nào đó, *cái gối* với một sinh vật nào đó có thể vận áo, mặc quần.

- Hoặc là: ngược lại, từ cách phát ngôn *trái tim*, *cánh tay*, *áo gối*,...

*mà con người bật ra ý niệm so sánh: trái tim với trái cây, cánh tay với cánh chim,... Nói khác đi, ý niệm so sánh nảy sinh từ ngôn ngữ.*

Cả hai giả thuyết trên đều không phủ nhận hệ quả: *ý thức làm đẹp lời nói, hoặc thay đổi lời nói cho đẹp là ý thức tự nhiên của con người và thuộc phạm vi ẩn dụ (métaphore).*

Aristote cho rằng sự diễn đạt nào muốn có phẩm chất, phải đạt được hai đức tính: sáng sủa và không tầm thường, nhạt nhẽo. Ngôn ngữ bình thường, dễ sáng sủa, nhưng thường bằng phẳng, tầm thường, nhạt nhẽo.

Ẩn dụ giúp ngôn ngữ thoát khỏi sự tầm thường, đem cái lạ vào ngôn ngữ, tạo hình ảnh và đồng thời đem đến cho ngôn ngữ một chiều sâu.

Cho nên, từ xưa ẩn dụ đã là phép tu từ áp dụng trong hai địa hạt: **Thuyết minh** (Rhétorique) và **Thi học** (Poétique).

**Thuyết minh** hay **biện minh** là một biện pháp ngôn ngữ có hai thành tố: *biện luận và chứng minh* dựa trên căn bản *triết lý để thuyết phục con người*(2).

Thi ca, ngược lại, không nhằm chủ đích thuyết phục ai, thi ca thanh lọc những cuồng nhiệt bạo tàn, đẩy đưa con người vươn lên, sống cao hơn trong cái đẹp.

Từ đó, chúng ta có thể phân biệt hai trục chính của ngôn ngữ:

*Biện minh* với các nét khu biệt: bằng chứng và thuyết phục, gồm nghệ thuật hư cấu và nghệ thuật chứng minh, là nguồn của văn.

Thi ca, thuộc địa hạt *bất chước và trình diễn*, là nguồn của thơ và các ngành nghệ thuật khác.

Ẩn dụ có chân trong cả hai địa hạt thi ca và thuyết minh -hai bộ mặt tương phản của văn chương và con người- với một chức năng duy nhất: làm mới, làm đẹp, làm giàu, làm biến chuyển ngôn ngữ.

\*

Định nghĩa xa xôi và sâu xa của ẩn dụ đến từ Aristote: "*Ẩn dụ là sự chuyển đặt cho một vật cái tên để chỉ vật khác, cách chuyển đặt này có thể đi từ loại sang thể loại, từ thể loại sang loại, từ thể loại sang thể loại, hoặc theo mối tương quan tương đồng.*(3)"

Trên phương diện lý thuyết, ẩn dụ là lối cấu trúc ngôn ngữ có những đặc tính sau đây:

1. Ẩn dụ là phương pháp chuyển nghĩa áp dụng cho các danh từ, biến chúng từ chức năng định danh sang chức năng định hình.
2. Ẩn dụ khóa lấp những thiếu sót ngữ nghĩa trong ngôn ngữ bình

thường.

3. Ẩn dụ vay mượn ngôn ngữ để làm giàu ngôn ngữ.
4. Ẩn dụ mang vào ngôn ngữ yếu tố lạ, làm mới ngôn ngữ.
5. Ẩn dụ dựa trên tương quan tương đồng giữa các sự vật.
6. Ẩn dụ là so sánh cộng thêm yếu tố bất ngờ để gây cảm xúc.
7. Ẩn dụ làm cho câu thơ trở nên nhập nhòa, nhiều ý nghĩa.

\*

Trên phương diện thực hành, thế nào là một ẩn dụ?

Từ phạm trù *so sánh thông thường*: mắt em đẹp như nhung, nét mặt em buồn như mùa thu, khuôn mặt em tròn như trăng rằm... chúng ta có nhiều phương cách để thực hiện ẩn dụ:

**I. Cắt gọn.** Nếu viết gọn lại: *mắt nhung, nét thu, khuôn trăng*... là ta đã làm những ẩn dụ. Sự so sánh kín đáo: *mắt, nét mặt* và *khuôn mặt* với những hình ảnh: *nhung, thu, trăng*, biến những danh từ thông thường, từ hình thức định danh tầm thường, nhạt nhẽo, sang hình thức định hình, lạ, đẹp, do đó ... nên thơ.

*Mắt nhung*:

Có lần tôi thấy tôi yêu  
*Mắt nhung*, cô bé khăn điều cuối thôn  
(Hồ Dzếnh)

*Nét thu*:

Chiều xuân dễ khiến *nét thu* ngại ngùng  
(Kiều)

*Khuôn trăng*:

*Khuôn trăng* đầy đặn nét ngài nở nang  
(Kiều)

Trong câu "*Chiều xuân dễ khiến nét thu ngại ngùng*", Nguyễn Du dùng hai ẩn dụ: *Chiều xuân* và *nét thu*. Chiều xuân có thể là tình yêu hay là anh. Nét thu có thể là nét mặt em, mắt em hay chính em. Câu thơ bàng bạc nhiều ý nghĩa: Tình yêu khiến em bẽn lễn hay anh làm em xao xuyến, thẹn thùng; tình yêu xui em ngại ngùng, e lệ... hay chỉ là một buổi chiều nắng đẹp như xuân đến thăm nàng thu ảm đạm, làm thu rung động, xao xuyến, ngây ngất tâm hồn...

"*Mẹ già phơi phất mái sương*" (Chinh phụ ngâm) là một cấu trúc ẩn dụ kép. Khi nói "*mái tóc*" ta đã có ý ví tóc với mái nhà. *Mái sương* là hình ảnh mái tóc mẹ đã ngả sắc tàn phai, tựa mái nhà, thấm màu thời gian, giải dầu sương gió(4).

Đối với chúng ta, những hình ảnh: khuôn trăng, mắt nhung,... đã

được dùng nhiều trong quá khứ, trở nên quen thuộc, cổ điển. Thi nhân hiện đại dùng những hình ảnh khác, mới hơn, lạ hơn như *lệ đá xanh, mắt biếc* (Thanh Tâm Tuyền), *tuổi đá buồn, sỏi đá ngậm ngùi* (Trịnh Công Sơn) ... Những hình ảnh này còn có tên là **siêu thực** (xem chương X).

*Lệ là những viên đá xanh  
tim rũ rượi*

(Thanh Tâm Tuyền)

hay:

*Mắt biếc mắt biếc  
tròn như vùng chân trời thăm thẳm  
ngó vào lạc lối*

(Thanh Tâm Tuyền)

hoặc:

*Tuổi đá buồn:*

*Trời còn làm mưa, mưa rơi, mưa rơi  
từng phiến băng dài trên hai tay xuôi  
tuổi buồn em mang đi trong hư vô  
ngày qua hững hờ...*

(Trịnh Công Sơn)

Thơ Thanh Tâm Tuyền là sự đả lặc và khai phá chữ nghĩa, dùng những ẩn dụ so sánh tinh vi (lệ đá, tim rũ rượi), biểu hình một nội tâm sâu xé đến chói buốt, xót xa.

Thơ Trịnh Công Sơn phức tạp trên phương diện cấu trúc: những ẩn dụ trong thơ (phiến băng dài, tuổi buồn, đi trong hư vô, ngày qua hững hờ) mang nặng tính chất hoán dụ (chúng tôi sẽ trở lại trong chương hoán dụ). Đồng thời kết hợp với các phép tu từ khác như láy âm (mưa, mưa rơi, mưa rơi), đảo ngữ (tuổi buồn em mang đi: em mang tuổi buồn đi) và nối tiếp (enchaînement) ngôn ngữ (mưa rơi từng phiến băng, trong hư vô ngày qua) quyện với nối tiếp âm nhạc, mang sắc thái trừu tượng rất cao, có ma lực lôi cuốn ta theo nhịp điệu và thấm vào tâm cảm vì những biến độ liên tục trong hình tượng và tư tưởng.

\*

**II. Thay thế:** Từ dạng thức so sánh thông thường:  
Anh như con thuyền, em như cái bến

Anh là vế bị so sánh, thuyền là vế đem ra so sánh. Nếu người viết thay thế hẳn vế bị so sánh bằng vế đem ra so sánh, nghĩa là thay thế anh bằng thuyền, em bằng bến:

Thuyền về có nhớ bến chăng?

Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền

(Ca dao)

Chúng ta có hình thức ẩn dụ thay thế hay ẩn dụ ví ngầm.

Ngược lại, khi Xuân Diệu viết:

Người giai nhân: bến đợi dưới cây già

Tình du khách: thuyền qua không buộc chặt

thì Xuân Diệu đã mở ẩn dụ ra, nói một cách khác: Xuân Diệu khai triển để ẩn dụ trở lại thể so sánh trực tiếp.

Câu

Thuyền về có nhớ bến chăng?

Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền

vì đã bỏ vế so sánh "em như, anh như" nên câu ca dao trở nên lơ lửng, mập mờ, không rõ nghĩa ... để mặc cho người nghe tìm tòi, tưởng tượng, gán cho thuyền và bến những viễn ảnh, cận ảnh, những kỷ niệm, kỷ vật,... đã qua trong đời. Khả năng tưởng tượng càng dồi dào, ý nghĩa câu ca dao càng vô cùng vô tận...

Rồi khi Phạm Duy viết "*Trùng dương ơi! Có xót xa cũng hoài mà thôi*" thì thi ca và âm nhạc đã mở ra vô tận: Chúng ta có thể gán ghép cho "*trùng dương*" vô vàn cung bậc, âm hưởng của đắng cay và hạnh phúc: Phạm Duy đem tâm hồn vào vùng không định giới, đưa con người nhập cõi bao la của tình yêu, tình người, đại dương và vũ trụ.

Trên phương diện tâm lý, ẩn dụ, qua sự so sánh ngầm, gây những tác dụng:

- *Bất ngờ: do đó tạo cảm xúc.*
- *Gián tiếp và kín đáo, bất trí óc liên tưởng, rồi từ liên tưởng tới mộng tưởng.*
- *Làm cho ý nghĩa câu thơ trở nên mơ hồ, phiếm định.*

Bài **Trăng lên** thứ nhì trong tập **Tiếng thu** của Lưu Trọng Lư gồm bốn câu tuyệt bút:

Vàng trăng lên mái tóc mây

Một hồn thu tạnh mơ say hương nồng

Mắt em là một dòng sông

Thuyền ta bơi lặng trong dòng mắt em

Qua bốn câu thơ, Lưu Trọng Lư đã dùng một ẩn dụ xác định (*mắt em là một dòng sông*), bốn ẩn dụ ví ngầm (*vàng trăng, mái tóc mây,*

*hồn thu tạnh, thuyền ta*) và năm động từ (*lên, mơ, say, bơi, lặn*) để vẽ nên ít nhất hai khung cảnh lồng ấp lên nhau: hư cảnh dưới ánh trăng thu vừa nhô lên đỉnh mây, một chiếc thuyền tình lặn lơ bơi theo dòng nước; thực cảnh hình ảnh cuồng say, mộng ảo của đôi tình nhân nghiêng xuống nhau trong giây phút ái ân, đắm đuối .... Hư cảnh ôm ấp thực cảnh, hay thực cảnh tan loãng trong hư cảnh ....

Thi nhân thường so sánh khuôn mặt đàn bà với vàng trắng. Cái khác lạ ở đây là Lưu Trọng Lư dùng vàng trắng để mượn tượng vàng trán người thanh niên nghiêng xuống mái tóc người yêu: hình ảnh "*vàng trắng lên mái tóc mây*" vô cùng quyến rũ. Vũ Ngọc Phan là người đầu tiên khám phá ra hình ảnh ấy, ông viết: "Mượn vàng trắng nhô đầu lên đám mây đen mà tả cái phút ái ân của đôi trai gái trong lúc giao đầu thì như thế thật là đầy tình, đầy mộng, thật là thanh cao, thật là tuyệt bút" (Nhà văn hiện đại).

Chữ **mây** hàm chứa nhiều ý nghĩa: mây là *óng mượt* như sợi *mây* (dùng để đan giỏ). mây còn có thể là *mây mưa*, *mây gió*. Mây cũng là cung mây, tột đỉnh của hạnh lạc. Lưu Trọng Lư đã đặt hình ảnh: *vàng trắng lên mái tóc mây* bên cạnh hình ảnh *thuyền ta bơi lặn trong dòng mắt em*, để lòng ấp hai linh hồn, hai hình hài say đắm, mắt trong mắt, trong khung cảnh tuyệt đỉnh thần tiên, thơ mộng...

Thế giới thơ Đinh Hùng trong **Đường vào tình sử** và **Mê hồn ca** phản ánh một hiện thực mộng ảo, một thế giới khói sương, yêu đương, huyền diệu dệt bằng những ẩn dụ kiều sa "*Ảo tưởng nghiêng vàng trán khói sương*".

Vẫn trong cấu trúc ẩn dụ, Đinh Hùng đưa người yêu thơ bước vào không gian da diết, ẩm lạnh, nửa tỉnh nửa mê, nửa cõi không, nửa cõi biết:

Dĩ vãng dầm mưa lén bước về  
Áo trùng, mây tỏ, mặt sầu che  
Run tay áp nửa bàn chân lạnh  
Thương những con đường mưa cuốn đi  
Lác đác trong mê rặng tiếng đàn  
Hồn ai khóc rợn bốn giây oan  
Gót chân thuở ấy vào mưa gió  
Còn thoảng hơi sương đậu cánh màn  
Đinh Hùng tạo nên những câu thơ tha thiết, nhói buốt, đắm say và cay đắng:

Mùa thu tàn nhẩn từ đôi mắt  
Mùi hương sát nhân từ ngón tay

Khả năng sáng tạo của Đinh Hùng nằm trong kỹ thuật sử dụng ẩn dụ đến mức lọc lõi, khơi lên những hình ảnh chấp chờn, hư ảo, ngắt gãy giữa mộng và thực:

Em đi rồi then khóa cả chiêm bao  
Gầy vóc mộng gói tròn manh áo nhớ  
cùng trong bức họa ái ân, Đinh Hùng vẽ những nét:  
Ta khát cuồng lưu vị biển đông  
Dù em trên lá cỏ thu bông  
Cơn say thấm tận lòng thương hải  
Chìm nổi vàng dương đáy thủy cung

Hai ẩn dụ *cuồng lưu* và *vị biển đông* vừa khơi lên hình ảnh nhấp nhô, bão bùng của biển cả, vừa gợi dư vị mặn nồng, của ân ái. *Lòng thương hải* vừa chỉ đáy sâu biển cả mà cũng biểu dương vùng sâu kín, hay hình ảnh của đáy lòng. *Vàng dương* vừa là mặt trời, vừa là vùng trán. *Đáy thủy cung* cũng như lòng thương hải, vừa gợi chốn thâm cung huyền bí của đại dương, vừa tượng trưng vùng chìm lắng, khuất lấp trong con người mà cũng có thể là vực thẳm của tâm hồn.

Trong sương khói chiêm bao, Đinh Hùng bỗng bồng bềnh giữa hai vũ trụ: vũ trụ ngàn khơi, nơi bể biếc, với ánh chiều dương ngụp lặn dưới đáy thủy cung và vũ trụ yêu đương với hình ảnh thi nhân đang ngây ngất đắm chìm trong dư vị mặn nồng của đỉnh đời, hòa giao linh hồn và thể xác.

\*

**III. Điển cố:** Điển cố cũng là một hình thức tu từ có tính cách ẩn dụ. Điển cố rất thông dụng trong thơ cổ, làm cho câu thơ trang trọng hơn, ngôn ngữ đài các hơn.

Xưa, các cụ làm thơ cho bạn đồng liêu, tri âm, tri kỷ thưởng thức. Những bậc ấy thường "lầu thông kinh sử", cho nên, khi viết:

Áng đào kiếm đầm bông nãi chúng  
Khóe thu ba dọn sóng khuynh thành

Ồn Như Hầu không cần bạn tâm chú giải: đào kiếm, thu ba là gì vì đã có sự tương giao, tương cảm nơi độc giả. Đối với chúng ta ngày nay: thu ba thì còn có thể đoán, đào kiếm, không chú thích thì chịu. Vậy muốn hiểu cổ văn, trước hết phải thông điển cố tức là phải có kiến thức về văn học cổ điển.

Về phương diện thực dụng, **thế nào là một điển cố?** Trước khi tìm một định nghĩa, chúng ta có thể phân biệt hai loại: *Điển cố trực tiếp* hay *điển cố từ chương* và *điển cố gián tiếp* hay *điển cố phân*

hóa.

**A. Diễn cổ trực tiếp hay diễn cổ từ chương** là thay thế cách diễn đạt thông thường bằng một từ ngữ, một câu hay một sự việc chép trong sách xưa mà không chế biến gì.

Ví dụ khi nói "*mụ Tú Bà*", "*thằng Sở Khanh*", "*Biết rồi! Khổ lắm! Nói mãi!*" hoặc "*Ai bảo chăn trâu là khổ?*" "*Ôi cảnh biệt ly sao mà buồn vậy!*" v.v.... là ta đã dùng diễn cổ. Thế hệ sau muốn hiểu rõ gốc gác những hình ảnh hoặc cụm từ trên, sẽ phải đọc những hàng chú giải: Tú Bà, diễn lấy trong Kiều; Biết rồi! Khổ lắm! Nói mãi!: Vũ Trọng Phụng; Ôi cảnh biệt ly sao mà buồn vậy!, Ai bảo chăn trâu là khổ? : Quốc văn giáo khoa thư; v.v...

*Lối diễn cổ trực tiếp* có hiệu quả tức khắc: tạo hình ảnh sống động cho ngôn ngữ. Thay vì phải miêu tả dài dòng về sắc diện, tính tình của người đàn ông chuyên nghề quyến rũ và lường gạt phụ nữ, người viết chỉ cần dùng hai chữ *sở khanh* là đã nói lên đầy đủ ý nghĩa và tạo được hình ảnh gã "Sở Khanh" sờ sờ trước mặt người đọc. Vậy diễn cổ trực tiếp có ưu điểm tạo hình, rút gọn lời nói, gây hiệu quả mạnh mẽ và tức thời, nhưng cũng mang nhược điểm chỉ có giá trị tạo hình trong một giai đoạn nhất định mà không vượt thời gian, không gây được cảm xúc cho thế hệ sau. Ví dụ bài hát "Em bé quê" của Phạm Duy: "Ai bảo chăn trâu là khổ? Chăn trâu sướng lắm chứ! ..." hay bài thơ "Quê hương" của Giang Nam:

Thuở còn thơ ngày hai buổi đến trường  
Yêu quê hương qua từng trang sách nhỏ  
Ai bảo chăn trâu là khổ

Tôi mơ màng nghe chim hót trên cao  
chỉ gây xúc động cho các thế hệ đã trải tuổi thơ trên Quốc văn giáo khoa thư, đã thuộc lòng những đoạn "*Ai bảo chăn trâu là khổ? - Không, chăn trâu sướng lắm chứ! Đầu tôi đội nón mê như lọng che ...*", khơi gợi trong lớp người ấy một dĩ vãng xa xôi, thời "*Xuân đi học coi người hớn hờ. Gặp cậu Thu đi ở giữa đàng ...*". Thế hệ sau, không chung dĩ vãng ấy, không thể có những xúc động tương tự được. Vì thế, diễn cổ từ chương chỉ có giá trị đối với độc giả đương thời. Đối với các thế hệ sau, những "*câu cảm tú đàn anh họ Lý*" những "*nét đan thanh bạc chệch chàng Vương*" của Ôn Như Hầu chỉ còn sức hấp dẫn giới hạn trong thành phần giàu kiến thức văn chương cổ điển.

**B. Diễn cổ gián tiếp hay diễn cổ phân hóa** là dùng một câu văn hay một sự việc chép trong sách cũ rồi chế biến thành của mình.

Nguyễn Du sử dụng thần tình cả hai loại diễn cổ trực tiếp và gián

tiếp. Khảo sát về cách dùng chữ của Nguyễn Du, Phan Ngọc tìm thấy: Riêng tích liễu, hình ảnh biệt ly trong thơ cổ điển(5), Nguyễn Du chỉ khai thác một lần theo lối điển cố từ chương "*khi về hỏi liễu Chương đài*". Ngoài ra, Nguyễn Du tìm mọi cách để cá biệt hóa hình tượng liễu quen thuộc trong sách cổ, cho chúng ta đáng về muôn chiều của liễu:

"Lơ thơ tơ liễu buông mành" khi Kim Trọng trở lại vườn thúy,  
"Hoa trôi dạt thắm, liễu xơ xác vàng" khi Kiều nhớ Kim Trọng,  
"Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha" khi Kim Trọng từ giã

Kiều,

"Cổ cao hơn thước, liễu gãy vài phân" khi Kiều nhớ Từ Hải.

Nguyễn Du đã biến liễu ước lệ trong điển tích thành liễu tâm hồn: nó loi thôi, nó lơ thơ, nó hờn, nó chán, ...(6)

Trong thơ mới, những người sành thơ hầu như ai cũng biết "*không khói hoàng hôn cũng nhớ nhà*" của Huy Cận mang nét Thôi Hiệu:

Nhật mộ hương quan hà xứ thị  
Yên ba giang thượng sử nhân sầu  
(Quê hương khuất bóng hoàng hôn  
Trên sông khói sóng cho buồn lòng ai)  
(Tản Đà dịch)

cũng như "*yêu là chết ở trong lòng một ít*" của Xuân Diệu đi từ "*Partir, c'est mourir un peu*" của Edmond Haraucourt; "*Cho rất nhiều song nhận chẳng bao nhiêu*" là biến dạng của "*Offrir beaucoup, et recevoir bien peu de choses*" của Arvers.

Trong "**Confession d'un poète**" (Thổ lộ của một nhà thơ), Xuân Diệu tâm sự: biết bao lần ông đã mượn ý thơ, tứ thơ, kỹ thuật âm thanh của người trước để biến chế thành của mình:

Người giai nhân: bên đợi dưới cây già  
Tình du khách: thuyền qua không buộc chặt

phát xuất từ:

Sống làm vợ khắp người ta  
Hại thay thác xuống làm ma không chồng.

Qua Alfred de Vigny, Xuân Diệu đem nghệ thuật lấy phụ âm vào thơ Việt:

Những luồng run rẩy rung rinh lá

và

Mau với chứ, vội vàng lên với chứ  
Em, em ơi, tình non đã già rồi

sáng tác theo giai thoại văn chương Pháp: có lần Alfred de Musset nói với George Sand: "*Dépêche-toi, George, mon amour est vieux*" (George, mau lên em, tình ta đã già rồi).

Xuân Diệu công nhận Baudelaire đã giúp ông nhận thức sức thâm nhập và chiều sâu của cảm giác, độ nhạy của khứu giác qua sức quyến rũ của hương bưởi, hương cau. Ấn tượng dấy lên từ những mùi hương quay cuồng trong âm sắc qua Âm chiều (Harmonie du soir) của Baudelaire đã đưa Xuân Diệu viết những hàng:

    Gió nọ mà bay lên nguyệt kia  
    Thêm đem sương lạnh xuống đầm đìa  
    Ngẩng đầu ngấm mãi chưa xong nhớ  
    Hoa bưởi thơm rồi: đêm đã khuya  
và cấu trúc bài "**Ca tụng**" sau đây thoát thai từ cấu trúc "**Le balcon**" của Baudelaire:

    Trăng vú mộng đã muôn đời thi sĩ  
    Giơ hai tay mơn trớn vẽ trần đầy  
    Trăng, hoa vàng lay lắt cạnh bờ mây  
    Trăng, đĩa ngọc giữa mâm trời huyền bí  
    Trăng, vú mộng đã muôn đời thi sĩ  
    Giơ hai tay mơn trớn vẽ trần đầy

Xuân Diệu sử dụng tài tình điển cố gián tiếp, mang vào thơ Việt nguồn sinh lực mới với kỹ thuật âm thanh, ngôn ngữ và tư tưởng Tây phương: dùng vốn của người để tạo nên nghệ thuật của mình. Điển cố gián tiếp trong các tác phẩm Nguyễn Du, Xuân Diệu ... có giá trị đương đại và lịch đại: hình ảnh không phai pha theo thời gian. Thế hệ mai sau không cần biết nguồn của điển cố, cũng vẫn tận hưởng được giá trị nghệ thuật.

Một cách khoáng đại hơn: Truyện Kiều là một điển cố phân hóa, Nguyễn Du đã sử dụng tác phẩm của Thanh Tâm Tài Nhân, đãi lọc qua suối nhiên liệu văn hóa, rồi trần trở, biến hóa, nhào nặn, đốt cháy đi để sáng tạo tác phẩm của mình. Điều đó chứng minh tại sao lập luận: mọi sáng tác nghệ thuật dựa trên sự bắt chước và trình diễn của Aritote đã đứng vững trên hai mươi thế kỷ. Nói khác đi, người nghệ sĩ tận dụng nguồn tri thức -hay cái vốn chung lãnh hội của người xưa- rồi thêm vào đó chữ tâm và chữ tài -tức cái vốn riêng của mình- tạo nên tác phẩm nghệ thuật.

Tháng 10/1991

Thụy Khuê

Chú thích:

1. **Poétique**, Aristote (384-322 trước dương lịch).

2. Phương pháp thuyết minh hay thuật hùng biện được các chính trị gia lỗi lạc Đông Tây dùng làm khí giới để thu phục địch thủ bằng ngôn từ, thịnh hành đến giữa thế kỷ 19; rồi bị sa thải vì biện minh tách rời khỏi địa hạt triết lý, trở nên phù phiếm, văn hoa, dông dài.
3. La métaphore est le transport à une chose d'un nom qui en désigne une autre, transport ou du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie (Poétique).
4. Cũng có thể đưa ra lập luận khác: ẩn dụ "mái sương" mang nặng tính chất hoán dụ, chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này trong chương giải thích hoán dụ.
5. Hoài Thanh trong bài "**Buồn như liễu**" in trong **Tác phẩm mới**, tháng 4 năm 1974, in lại trong **Chuyện thơ** (1978), đưa ra một thuyết khác: Liễu xưa không buồn: Liễu trong Hoa Tiên, liễu chung quanh nhà Thúy Kiều không buồn. Chỉ buồn từ Xuân Diệu: "*Rặng liễu đìu hiu đứng chịu tang*". Không biết chữ *saule pleureur* (cây liễu khóc) trong tiếng Pháp có trách nhiệm gì không?
6. theo Phan Ngọc: "**Tìm hiểu phong cách Nguyễn Du trong truyện Kiều**" (NXB Khoa Học Xã Hội, 1985).

## Cấu Trúc Thơ

### VI. Ẩn dụ và hoán dụ

Ẩn dụ và hoán dụ là hai phép tu từ giữ địa vị chủ yếu trong cấu trúc văn thơ. Nếu những tìm tòi về ngữ học không ngừng soi sáng bộ môn thi học, nghiên cứu đến ngành ngọn chức năng của ẩn dụ trong thơ, thì ngược lại, vai trò hoán dụ trong văn xuôi ít được chú ý. Vì sao? Lý do đơn giản: thơ lấy ngôn ngữ làm giá trị tự tại trong khi văn dùng ngôn ngữ như một phương tiện dẫn giải. Giá trị của thơ chủ yếu nằm trong lời, giá trị của văn cốt ngụ ở ý. Vai trò của ẩn dụ trong thơ đã được trình bày trong chương trước.

Phần này chủ đích phân tích **vai trò của hoán dụ**. Tìm một định nghĩa, nhận định sự khác biệt với ẩn dụ và giải thích những áp dụng trong địa hạt văn, thơ.

\*

Xin nhắc lại, *ẩn dụ (métaphore)* dựa trên *tương quan tương đồng*, là thay thế một khái niệm bằng một khái niệm khác, trên căn bản so sánh ngầm, nhưng về bị so sánh và liên từ để so sánh đã bị xóa, chỉ còn lại về đem ra so sánh. Ví dụ: Anh như con thuyền, em như cái bến trở thành:

Thuyền về có nhớ bến chăng  
Bến thì một dạ khăng khăng đợi thuyền  
(Ca dao)

Ẩn dụ là lối tạo hình cổ điển xuất hiện thường xuyên trong ngôn ngữ. Nhưng ẩn dụ dùng quen dễ thành nhàm, sáo, phải thay đổi, phải luôn luôn làm mới. Sự biến đổi không ngừng của ẩn dụ giải thích những tiến hóa của tiếng lóng, ký hiệu ngôn ngữ riêng của một thành phần xã hội (hoặc nghề nghiệp), chỉ người trong bọn mới hiểu nổi. Tiếng lóng dùng quen sẽ "lộ" và bị đào thải.

Trở lại địa hạt văn chương, nhà văn, nhà thơ vẫn có thể cách tân những ẩn dụ đã "sáo mòn" bằng cách tạo một hình ảnh mới. Ví dụ: chim sa, cá lặn là những hình ảnh rất cổ điển ca tụng vẻ đẹp của người đàn bà. Nhưng:

Chìm đáy nước, cá lừ đừ lặn  
Lửng da trời, nhận ngẩn ngơ sa  
(Cung oán)

lại khác. Những trạng từ *lừ đừ*, *ngẩn ngơ* tạo một tâm cảm cho cá, nhận, biến chúng thành những nhân tố có tâm hồn, đã bị sắc đẹp quyến rũ, lôi cuốn, làm say sưa mê hoặc đến độ "ngẩn ngơ, lừ đừ". Ngoài ra *cá lặn*, *nhận sa* chỉ là những động tác chính xác, có tính cách không gian. Nhưng *cá lừ đừ lặn*, *nhận ngẩn ngơ sa* thì khác: ở đây có thêm yếu tố thời gian lạc vào; những trạng từ *lừ đừ*, *ngẩn ngơ* láy âm bằng khuâng, man mác, vừa vang âm trong không gian, vừa kéo dài trong thời gian, vừa phôi pha ý nghĩa. Chúng tôi sẽ trở lại vai trò của từ láy trong chương VIII.

Với những ẩn dụ cổ điển: *chim sa*, *cá lặn* có tính cách chính xác và thuần túy không gian ấy, Ôn Như Hầu đã cách tân, tạo thêm cho ngôn ngữ những chiều kích mới: chiều dài của thời gian, chiều sâu của tâm tư và dàn trải trong chiều rộng nhập nhòa của ngữ nghĩa.

\*

**Hoán dụ** (métonymie) **dựa trên tương quan kết hợp**, là thay thế một khái niệm bằng một khái niệm khác có với nó một liên hệ tất yếu. Ví dụ:

- *Liên hệ giữa đồ vật (objet) và chất liệu (matière)*: mặc (áo) lụa, mặc gấm, mặc nhung, v.v...

- *Liên hệ giữa vật chứa (contenant) và chất được chứa (contenu)*: uống một chén (nước), ăn hai, ba bát (cơm) v.v....

- *Liên hệ nhân quả*: dùng binh đao hay khói lửa... để chỉ chiến tranh. Hoặc viết: đổ mặt tía tai để chỉ tình trạng giận lắm...

- *Liên hệ giữa bộ phận và toàn thể*: dùng *má hồng* để chỉ người phụ nữ.

Trời xanh quen thói má hồng đánh ghen (Kiều)

- *Liên hệ giữa trang phục (hay phụ tùng) và con người*:

Đường hoa son phấn đọi

Áo gấm sênh sang về

(Vũ Hoàng Chương)

Ẩn dụ và hoán dụ có những tính chất giống nhau:

1. Rút gọn lời nói và tạo hình.
2. Vay mượn ngôn ngữ để làm giàu ngôn ngữ.
3. Mang vào ngôn ngữ những yếu tố lạ, tạo bất ngờ, do đó gây cảm xúc.

và đồng thời cũng có những khác biệt sâu xa:

Ấn dụ, tuy dựa trên tương quan tương đồng, nhưng thực ra khi ví: anh như chiếc thuyền, em như cái bến, thì cũng chẳng bắt buộc anh phải có vẻ gì giống thuyền và em phải có gì giống bến; nhất là khi đã bỏ các vế "em như, anh như" đi rồi thì thuyền và bến hoàn toàn tự do, có thể là anh, em hay bất kỳ một hình ảnh nào khác mà người đọc tưởng tượng ra.

Mặt khác, ngay trong tương quan anh-em, thuyền-bến cũng đã mơ hồ, không rõ ai là thuyền, ai là bến:

Theo gió thuyền xuôi

Sóng đưa bèo trôi

Tiếng đàn trầm trầm

Man mác lòng tôi

Nhìn con thuyền xa bến

Lòng ta còn lưu luyến...

(Con Thuyền Xa Bến, Lưu Bách Thụ)

tiếng nhạc luyến say lời ca: Em đã đi, sóng đưa em đi, bèo trôi em đi... *thuyền* đây rõ là em vì có ta xác định vị trí của em. Niềm lưu luyến em cũng là của riêng ta.

Nhưng với **Con Thuyền Không Bến** của Đặng Thế Phong:

Đêm nay thu sang cùng heo may

Đêm nay sương lam mờ chân mây

Thuyền ai lơ lững trôi xuôi dòng

Như nhớ thương ai chùng tơ lòng

...

Biết đâu bờ bến

Thuyền ơi thuyền trôi nơi đâu?

...

Trên sông bao la

Thuyền mơ bến nơi đâu?

thì không rõ ai là thuyền, ai là bến, ai thương nhớ ai... Qua ẩn dụ *thuyền-bến*, qua biến từ ai, qua những trạng từ có tính chất biến từ: *đâu, nơi đâu*, qua những động tác mơ hồ đưa đẩy: *trôi, lững lơ trôi, xuôi dòng*... Đặng Thế Phong tạo sức phiếm định, nhiều chiều: ở đây, lưu luyến, nhớ thương, mơ tưởng đã trùng phùng và mờ xóa trong bao la, không bờ, không bến, không biết ai gửi cho ai. *Ấn dụ có tác dụng làm lu mờ ý nghĩa, do đó mở rộng địa bàn biểu đạt tư tưởng của ngôn từ*. Cho nên, khi Ôn Như Hầu viết: "*Trải vách quế gió vàng hiu hắt*" hoặc khi Phạm Duy dùng hình ảnh "*cỏ hồng*", thì bất cứ một họa sĩ nào cũng có thể họa được *một hay vô vàn vách quế, gió vàng*,

cổ hòng theo cảm tác riêng của mình. Riêng đối với *cổ hòng*, phân tích, tìm hiểu, hoặc nói rõ ra là gì, chỉ làm triệt tiêu giá trị nghệ thuật của từ ngữ nằm trong chỗ mơ hồ, phiếm định. Valéry tuyên bố: *"Người ta gán cho thơ tôi nghĩa gì thì gán. Nghĩa mà tôi định, chỉ đúng với tôi và không buộc ai phải theo. Nếu quả quyết rằng mỗi bài thơ phải mang một ý nghĩa đích xác và độc nhất, phù hợp hoặc đồng nhất với một ý tưởng nào đó của tác giả, là một sai lầm đi ngược với bản chất thơ, hủy hoại thơ"* (Variété).

\*

Hoán dụ, cũng là thay thế chữ, nhưng chữ thay thế phải có *liên hệ tất yếu* với chữ bị thay hoặc ngược lại, như áo với *nhung, lụa, gấm,...*, bát với *cơm, nước...*, *chiến tranh* với *đao binh, binh lửa, gươm đao...* Tóm lại, khi thay thế một từ như áo, bằng lụa, nhung, gấm..., người viết đã làm một hoán dụ.

Khi thay thế áo bằng một từ khác, không nhất thiết phải có liên hệ gì với áo, như: *Người trắng ăn vận toàn **trắng** cả* (Hàn Mặc Tử) hoặc khi thay thế chất liệu để may áo như tơ, lụa, nhung, gấm,... bằng một "thứ" hoàn toàn khác, không có liên hệ gì đến chất liệu ấy như: *Ta vận áo **xuân** đi hón hờ* (Huy Cận) thì nhà thơ đã thực hiện những ẩn dụ.

Sự khác biệt của hai phép tu từ căn bản ở chỗ: ẩn dụ không có giới hạn chọn lựa, hoán dụ bị giới hạn trong cái quan hệ tất yếu.

*Hoán dụ không có tính cách phiếm định như ẩn dụ, ngược lại **hoán dụ dùng cái quan hệ tất yếu để kết hợp** những yếu tố có cùng với nhau một mẫu số chung, thành một hệ thống lô-gích.* Do đó, đặc tính của hoán dụ:

- Bằng kết hợp, biện pháp hoán dụ tạo cho ngôn ngữ sự mạch lạc giữa các ý tưởng.
- Nhờ biện pháp hoán dụ, người viết có thể dùng chi tiết để biểu dương hoặc bổ xung toàn diện.
- Khi thay thế các trạng thái tâm hồn: buồn, giận, ưu tư,... bằng những động tác hậu quả của các trạng thái đó, hoán dụ có tác dụng kích động, gây cảm xúc.

Tất cả những yếu tính trên đây được tận dụng trong tiểu thuyết, kịch, điện ảnh,...

\*

Trong địa hạt tiểu thuyết, biện pháp hoán dụ giúp các tiểu thuyết gia thay thế kỹ thuật kể chuyện trong văn chương cổ điển bằng kỹ thuật hiện thực.

Nghiên cứu về Tolstoi, không thể bỏ qua phương cách tác giả xoáy ngòi bút vào một số *chi tiết* thuộc cá tính, cử chỉ, diện mạo của nhân vật, rồi lặp đi lặp lại nhiều lần trong tác phẩm: những chi tiết này giúp tác giả không cần dài dòng mà vẫn vẽ được chân dung độc đáo của nhân vật, gây ấn tượng, khắc sâu vào trí nhớ người đọc:

Trong **Chiến Tranh Và Hòa Bình**: André mặt mũi khinh khỉnh. Lise có môi trên hơi ngấn, hay cong lên, phủ lông tơ. Hélène hay mỉm cười. Pierre cặp mắt cận thị luôn luôn lơ đãng như muốn tìm ai trong đám đông. Vassili có những thớ thịt giật giật trên má. Bắp chân trái của Napoléon hay run run...

Trong **Anna Karénine**: Anna thay đổi sắc diện hơn một trăm lần. Riêng xen Anna tự tử: Tolstoi rơi kính vào đồ phụ tùng của người bạc mệnh, vào chiếc ví tay "định mệnh" của nàng, tạo "không khí", gây tác dụng bất ngờ, khiến độc giả xúc động đến tột cùng trước cái chết của Anna.

Ảnh hưởng Tolstoi, Nhất Linh cũng đưa những biện pháp hoán dụ tương tự vào tiểu thuyết: Trúc, trong Đôi Bạn, luôn mồm: "Vì tôi đã nhất định thế rồi". Trong Xóm Cầu Mới, Triết hay ngồi buồn. U già hay nói ngang phè nhưng có lý. Bà Ký Ân mở miệng ra là: "Người trần mắt thịt ôi!". Bác Lê gái hay cộc các con thùng đầu...

Thạch Lam nói về kỹ thuật hiện thực: "Tác giả diễn tả bằng chi tiết chứ không bằng lời giảng giải. Những việc xảy ra cả đến sự u uẩn của tâm hồn như những đoạn tả một người sắp chết, một người có ý giết bố, tả tình yêu đắm đuối v.v... tác giả không dùng lời nói dài dòng mà chỉ dùng những chi tiết nho nhỏ để diễn tả. Chính những điều nho nhỏ, một nét mặt, một cử chỉ, một giọng nói, cho chúng ta biết rõ tâm lý hơn; những cái mà ta thường coi là nhỏ nhặt vụn vặt hay tỉ mỉ, chính lại là những cốt yếu của tiểu thuyết hay". (Viết Và Đọc Tiểu Thuyết, Nhất Linh, viết theo Theo Giọng của Thạch Lam).

Nhất Linh hướng dẫn phương pháp nhận xét chi tiết của một nhân vật, ví dụ về cử chỉ: "Có người động ngòi xuống là hai bàn tay phải kéo ống quần tây cho khỏi nát; có người hay chớp mắt luôn; có người hể nói xong một câu hùng biện là y như chum môi, mở to mắt nhìn, vừa lơ đãng, vừa phục mình là tài; có người hay búng tay; có người lúc giảng giải điều gì thì xoay xoay bàn tay mình thành vòng tròn rồi khi kết luận xong, giơ một ngón tay chỉ quăng không, như bảo

ta: đây, chân lý nó ở chỗ ấy đây v.v... Tất cả những thứ trên này và những dáng điệu khác là cử chỉ của một nhân vật. Nếu chỉ viết: cử chỉ ông ấy thật là điềm đạm, hoặc cậu bé táy máy luôn tay, thì nhân vật kém phần linh động. Phải tả một vài cử chỉ để tỏ cho người ta thấy ông ấy điềm đạm, hay cậu bé táy máy, mà tác giả không cần nói ra". (Sách đã dẫn).

Những điều trên đây chứng tỏ Nhất Linh đã sử dụng hoán dụ như một nguyên tắc cơ bản trong kỹ thuật viết tiểu thuyết.

Trong hai trích đoạn dưới đây, Nhất Linh chỉ dùng một chi tiết rửa chân làm động tác chính và vận dụng tất cả những chi tiết khác, xoay quanh chi tiết chính, để mô tả hai nồng độ khác nhau trong tình yêu giữa Siêu và Mùi:

*"- Nước lạnh chân quá, anh có thấy lạnh không?"*

*Miêng nói câu ấy nhưng lòng nàng là muốn diễn với Siêu: "Em đang vui sướng đây! Anh có thấy không?". Siêu nghe tiếng Mùi như vắng ở đâu rất xa lại và thân yêu như một nỗi nhớ nào từ hồi quá vãng. Chàng nhìn hai bàn chân nhỏ nhắn của Mùi đương bắt chéo hững hờ giòng nước từ gáo chảy xuống. Chàng loay hoay nghĩ ngợi để tìm một câu tả nỗi vui được gặp Mùi, được sống gần Mùi, nhưng chàng không biết nói câu gì:*

*- Đôi guốc của cô, tôi đi nhỏ quá, đau cả chân."*

*(Xóm Cầu Mới, trang 265)*

*"Chàng ngồi xuống với đôi guốc đặt cạnh chân Mùi; bỗng chàng yên lặng nhìn hai chân ướt nước của Mùi một lát, hai bàn chân nhỏ xinh và cái bắp chân tròn tròn và chàng nghĩ nếu được ôm lấy hai bàn chân lúc đó mà hôn chắc cũng thích như hôn môi nàng. [...]*

*- Khăn đây, cô lau chân cho khô. Cô lại định đợi tôi hầu như ngày còn bé à? [...]*

*- Ờ nhỉ, thuở bé sao em ghét đi guốc thét, mà anh thì lại cứ bắt em phải đi guốc. Hễ chạy chơi chân không được một lúc là anh đem em đi rửa chân và lau chân một ngày không biết đến mấy bận. Em đến tức. Nhưng bây giờ nhớn rồi, em phải lau lấy chứ!*

*Nàng nói thế nhưng lại khẽ đưa hai bàn chân ra như đợi. Siêu thấy rờn rợn khắp người nửa vì thú nửa vì sợ.*

*- Có nên không?*

*Tuy chàng đã cầm lấy bàn chân mà chàng không biết chàng đã bắt đầu lau từ lúc nào".*

*(trang*

*604-605)*

Nam Cao đổ dồn các chi tiết vào một hồng tâm: cái mặt của Thị Nở. "Cái mặt" là tiền đồn của vô thức, biểu dương bản năng, chi phối mọi nhận thức, chi phối sinh mệnh con người:

*"Cái mặt của thị thực là một sự mỉa mai của hóa công: nó ngắn đến nỗi người ta có thể tưởng bề ngang hơn bề dài, thế mà hai má lại hóp vào mới thật là tai hại, nếu má phình phính thì mặt thị lại còn được hao hao như mặt lợn, là thứ mặt vốn nhiều hơn người ta tưởng trên cổ. Cái mũi thì vừa ngắn, vừa to, vừa đỏ, vừa sần sùi như vỏ cam sành, bành bạnh muốn chen lấn nhau với những cái môi cũng cổ to cho không thua cái mũi; có lẽ vì cổ quá cho nên chúng nứt nở như rạn ra. Đã thế thị lại ăn trầu thuốc, hai môi dày được bồi cho dày thêm một lần, cũng may quét trầu sánh lại, che được cái màu thịt trầu xám ngoách. Đã thế những cái răng rất to lại chìa ra; ý hẳn chúng nghĩ sự cân đối chưa được một vài phần cho sự xấu. Đã thế thị lại dờ hơi; đó là một ân huệ đặc biệt của Thượng đế chí công: nếu sáng suốt thì người đàn bà ấy sẽ khổ sở ngay từ khi mua cái gương thứ nhất. Và thị lại nghèo, nếu trái lại, ít nhất đã có một đàn ông khổ sở. Và thị lại là dòng giống của một nhà có mã hủi: Cái này khiến không một chàng trai nào phải phân vân. Người ta tránh thị như tránh một vật rất tởm. Ngoài ba mươi tuổi, thị vẫn chưa có chồng"*  
(Chí Phèo, trang 27).

Võ Phiến tận dụng những chi tiết với một phong cách khác. Ông tàn nhẫn quan sát đến độ soi mói: quanh cách gấp món ăn, các lượng thông tin đổ đến một cách dồn dập, các chi tiết liên tiếp kéo theo nhau như được rút từ mớ bong bóng, khiến người đọc có cảm tưởng như lạc vào mê hồn trận:

*"Vừa đối diện với mâm cơm, bằng một cái liếc rất nhanh hắn đã định ngay được giá trị từng món ăn, chọn ngay được món ăn ngon nhất. Và từ đầu đến cuối bữa ăn, hắn tấn công vào trọng tâm một cách kiên nhẫn, nhưng khôn ngoan lạ kỳ [...]. Hắn tính toán chu đáo, gấp khắp các đĩa, nhưng tổng kết lại thì thế nào cũng gấp được món ngon nhiều hơn cả, và hắn theo dõi ngon đũa của tất cả các thực khách, không dung thứ cho một người nào hơn mình. Hắn cạnh tranh kín đáo nhưng ráo riết. Hắn bức mình nhất là gặp phải một kẻ lơ đãng. Kẻ lơ đãng đôi khi thỉnh thoảng công liên tiếp vào món ngon, như một cua rờ tự nhiên bức phá, làm cho hắn phải ra sức đuổi theo kèm sát. Có lẽ ý đến thái độ của hắn trong những trường hợp này mới thấy hắn khéo léo thần tình. Hắn làm lì như không hề quan tâm chú ý đến đối phương nhưng hắn suy tính chín chắn và phản công trả đũa, chặn đứng đối phương rất nhẫn tâm. Bình thường thì ngon*

đũa trí trá của hắn thu lại đầy ý thức chuẩn bị, rồi đột nhiên vụt phóng ra nhanh nhẹn lạnh lùng như một con cò già lão luyện phóng mỏ bắt ruồi, trăm lần không sai đích một lần.

Tôi đã thấy những cái liếc trộm lạnh lẽo của hắn có ý nghĩa canh giữ phòng thủ trên mâm cơm, những thủ đoạn giả vờ vô tâm, đấng trí của hắn, sự chọn lựa cân nhắc tỉ mỉ của hắn v.v... Nhưng đáng ghét nhất vẫn là đôi đũa và cái miệng của hắn. Cặp mắt thì chỉ biểu lộ cái gì hắn muốn biểu lộ, còn bàn tay và cái miệng thường vô tình phản ánh cả cái phần vô ý thức mà hắn quên kiểm soát giấu giếm. Người ta thấy đôi đũa của hắn dục lại trong lòng chén như hai chân trước của một con ngựa chắp chới sắp sửa nhảy qua rào, và mép trên của hắn run nhấp nháy lúc nào cũng đang sửa soạn. Cái bình tĩnh bề ngoài của hắn mâu thuẫn với những nét run run khe khẽ nóng nảy ở bàn tay, những giậm giật nhấp nháy của đôi đũa và mép, những ham muốn ti tiện dồn ép bên trong".

(Dung, Truyện Ngắn I, trang 36)

Nguyễn Huy Thiệp cũng dồn công lực vào bữa cơm, nhưng với phong cách hoàn toàn khác Võ Phiến:

"Chị Hiên mời: "Các em xơi tự nhiên". Thằng Tiến đòi: "Cho em làm các cụ với!" Mẹ Lâm gạt đi: "Hỗn nào! Chim bằng quả ớt thì làm các cụ ra sao?" Cái Khanh bụm miệng cười. Tôi đỏ mặt. Bà Lâm thở dài: "Các cụ toàn chim to..." Mọi người cười lẫn, chỉ có bố Lâm không cười. Khuôn mặt ông sạm đen, vất vả, nhưng không buồn tí nào, bình thản, vô sự. Thằng Tiến khóc. Chị Hiên dỗ nó: "Nín đi! Chị cho Tiến cái càng cua này". Thằng Tiến lắc đầu: "Ừ ừ... Càng cua bé tí". Chị Hiên bảo: "Ngày mai chị đi chợ, chị mua cho Tiến bộ tam cúc nhé". Mẹ Lâm bảo: "Cờ bạc là bác thằng bần. Đừng mua tam cúc cho nó. Lớn lên nó ham chơi thì chết! Cứ mua cho nó cái roi!" Thằng Tiến lại khóc: "Mua tam cúc cơ". Chị Hiên đưa mắt sang mẹ Lâm, giấu cái nhìn đồng lõa: "Ừ mua tam cúc". Bà Lâm bảo: "Ngày xưa có ông Hai Chép lái đò ham đánh tam cúc ăn tiền, đầu tiên mất tiền, rồi mất ruộng, mất đến nhà, vợ nó cũng bỏ đi nốt. Thế là đến đêm ra thuyền ngồi khóc. Giận đời, lại muốn chuộc tội, ông Hai Chép lấy dao cắt phăng hai hòn dái của mình vứt xuống sông. Vợ nó cũng chẳng quay lại." Mẹ Lâm bảo: "Đàn bà thế là bạc". Bà Lâm bảo: "Bạc gì? Có hai hòn dái là của quý thì mất rồi còn đâu?" Chị Hiên cười: "Gớm, chuyện của bà cứ rờn rợn là!"

Bữa cơm qua nhanh. Cái Khanh vét nôi quèn quẹt. Chị Hiên hỏi tôi: "Hiếu ăn có no không?" Tôi gạt đầu: "Em ăn được bốn bát. Ở Hà Nội

*em chỉ ăn ba bát." Mẹ Lâm bảo: "Trai tráng ăn bốn bát thì hèn. Ông nhà tôi phải chín bát lên chặt. Tôi cũng sáu bát mới đủ no." Chị Hiên bảo: "Con chịu u, con chỉ ba bát là hết mức." Bà Lâm bảo: "Ăn đi con ạ. Đàn ông nó chẳng thương mình đâu. Rượu thì nó ngồi mâm trên. Ngủ thì nó đè lên mình." Bố Lâm gắt: "Bà lão hay nhỉ!" Bà Lâm lẩm bẩm: "Hay con mẹ mày! Tao tám mươi tuổi đi nói sai à?" (Những Bài Học Nông Thôn).*

\*

So sánh những trích đoạn trên đây của các nhà văn nổi tiếng, chúng ta nhận thấy họ đều đã sử dụng hoán dụ một cách tài tình. Mỗi người chọn một chi tiết trong một khung cảnh và xoáy sâu vào chi tiết đó để mở rộng các khung cửa khác với bút pháp và phong cách khác nhau:

- Nhất Linh trầm tĩnh, an nhiên, tế nhị, thư thái và cốt cách: Nhắm nháp từng mùi hương, hơi thở của cuộc đời trong sự trầm tĩnh khoáng đạt. Nhất Linh sống với thiên nhiên, tìm thấy hạnh phúc trong tự tại và tạo một bình minh trong tâm hồn.

- Nam Cao sử dụng mỗi chi tiết trên khuôn mặt như một trò chơi quái ác của định mệnh. Hoán dụ ở đây được lập lại như một nhấn mạnh để đi đến cùng cực của cái xấu và cái bất hạnh: làm như tả thế vẫn chưa đủ xấu, tác giả còn bồi thêm mỗi lần (đã thế..., đã thế..., và thị lại..., và thị lại... ) một chi tiết mới, tiếp sức cho chi tiết cũ; như thế càng nhìn kỹ cái diện mạo ấy, càng thấy sự tán tận lương tâm của Thượng đế và định mệnh. Nam Cao sần sùi, trần trụi, vẽ cuộc đời trong trạng thái bán khai nguyên thủy: Diện mạo phản ánh bản chất và định mệnh con người.

- Võ Phiến dùng bữa ăn như một bàn cờ người: Qua cách ăn uống, con người bộc lộ phần tâm lý sâu xa của mình trên ba địa tầng: vô thức, tiềm thức và ý thức. Vô thức là phần sâu nhất, có tính bản năng. Vô thức quyết định các hoạt động của cá nhân. Tiềm thức trung gian giữa vô thức và ý thức. Tiềm thức chịu trách nhiệm về con người bình thường trong đời sống hàng ngày. Và ý thức là phần con người "văn hóa" sống trong "đạo đức xã hội". Đối diện với mâm cơm, con người biểu lộ cả ba địa tầng tâm lý, đem hết tiềm lực ra để "tranh đấu cho sự sống còn" của mình và bộc lộ cả bản năng lẫn bộ mặt "đạo đức xã hội": tư cách, thủ đoạn, tham vọng lẫn cuồng vọng.

- Nguyễn Huy Thiệp là một trường hợp đặc biệt phức tạp. Trong văn

phong ông, cấu trúc hình thức đan cài cấu trúc nội dung.

Về mặt hình thức, Nguyễn Huy Thiệp dùng hoán dụ để rút gọn ngôn ngữ đến chỗ quánh đặc. Hầu như tất cả đều là những mệnh đề độc lập. Bỏ liên từ (không còn: vì thế, cho nên, nếu, rằng, thì, là, mà...) theo lối cấu trúc kịch và thơ, nhưng trích đoạn trên đây hầu như không có chất thơ. Cách rút gọn lời nói của Nguyễn Huy Thiệp chủ yếu để sản xuất một lượng thông tin lớn nhất trong một số chữ nhỏ nhất. Trong 395 chữ, Nguyễn Huy Thiệp đã phác họa một bữa ăn gia đình và qua đó là hình ảnh xã hội Việt Nam hiện nay: Chiều trên chiếu dưới, cá lớn nuốt cá bé. Giai cấp có quyền ngu muội (tượng trưng bằng những người đàn ông mà tiêu biểu là ông Hai Chép) đàn áp những người có trí óc, sáng suốt minh mẫn nhưng yếu thế (tượng trưng bằng đàn bà, con nít mà tiêu biểu là thằng Tiến và bà Lâm). Nguyễn Huy Thiệp đã dùng hoán dụ trên ba đẳng độ:

- 1- để rút gọn lời nói;
- 2- rồi dùng lời nói để mô tả bản năng và tri thức của con người. Lời nói (đối thoại) ở đây giữ địa vị chủ yếu, như trong kịch, nó nắm toàn diện tác phong các nhân vật;
- 3- tác phong nhân vật trong bữa cơm nói lên tác phong đạo đức xã hội Việt Nam hiện đại.

Nguyễn Huy Thiệp đã thấu triệt phương pháp hoán dụ. Ngoài ra, dùng một bữa ăn gia đình để nói lên bộ mặt của xã hội Việt Nam cũng lại là một biện pháp ẩn dụ; và ẩn dụ cũng là sở trường của Nguyễn Huy Thiệp. Sau cùng, Nguyễn Huy Thiệp dùng ngôn ngữ trần trụi và dung tục của người dân quê để chống lại thứ ngôn ngữ giáo điều, bài bản, dài dặc và trống rỗng thường thấy trong xã hội.

\*

Trung gian giữa văn và thơ là những tiểu thuyết viết bằng thơ (truyện Nôm). Trong Kiều, sự giao thoa giữa kỹ thuật viết văn và làm thơ được thể hiện trên toàn thể tác phẩm. Ở đây, hoán dụ đóng một vai trò quan trọng.

Tả người, chỉ cần một vài chi tiết, Nguyễn Du đã vẽ nên những chân dung toàn bích:

**Mã Giám Sinh:**

*Quá niên trạc ngoại tứ tuần*

*Mày râu nhẵn nhụi áo quần bảnh bao*

**Từ Hải:**

*Râu hùm, hàm én, mày ngài  
Vai năm tấc rộng, thân mười thước cao*

**Tú Bà:**

*Thoắt trông lòn lợt màu da  
Ăn gì cao lớn đầy đà làm sao.*

**Tả cảnh**, cũng chỉ vài chi tiết chấm phá, Nguyễn Du đã họa xong một bức ảnh tượng:

*Cỏ non xanh tận chân trời  
Cành lê trắng điểm một vài bông hoa*

...

*Dưới dòng nước chảy trong veo  
Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha.*

Trên đây, Nguyễn Du đã dùng hoán dụ như một kỹ thuật hiện thực để tả người, tả cảnh. Ngoài ra Nguyễn Du còn tận dụng hoán dụ như một phương pháp cung cấp lượng thông tin tối đa, tương tự như các tiểu thuyết gia cận đại và hiện đại.

Chúng ta thử so sánh những câu thơ sau đây trong Lục Vân Tiên và Kiều:

*Khoan khoan ngòi đố chó ra  
Nàng là phận gái, ta là phận trai.*  
(Lục Vân Tiên)

và  
*Xắn tay, mở khóa, động đào  
Rẽ mây, trông tỏ lối vào thiên thai.*  
(Kiều)

Không đủ động đến khía cạnh nghệ thuật, chỉ xét sự tương quan giữa lượng chữ với lượng thông tin:

Trong 14 chữ của Nguyễn đình Chiểu, thật ra chỉ có hai chữ đặc dụng: **khoan khoan**. Vì khoan khoan tức là ngòi đố mà ngòi đố thì chó ra. Còn nàng là phận gái, ta là phận trai thì hoàn toàn vô dụng (vô dụng khác với vô nghĩa: trong thơ có rất nhiều chữ, nhiều câu lẫn thẩn, vô nghĩa).

Cũng với 14 chữ, Nguyễn Du diễn tả bốn động tác của Kiều: xắn tay, mở khóa, rẽ mây, trông tỏ và tung ra ba bối cảnh hoặc tâm cảnh: động đào, lối vào, thiên thai.

Như vậy cùng với một lượng chữ, tùy theo tác giả mà chúng ta có thể có những lượng thông tin cao thấp hoàn toàn khác nhau. Chúng ta đã biết Nguyễn Du sử dụng ẩn dụ một cách toàn bích; ở đây lại thấy Nguyễn Du quán triệt hoán dụ tới mức tài tình: do đó mà truyện Kiều rất ít những lời vô dụng.

\*

Biện pháp hoán dụ trong văn vừa có tác dụng rút ngắn ngôn ngữ, vừa có tác dụng mở rộng chi tiết, thể hiện như con dao hai lưỡi. Sử dụng đúng mức, nhà văn có thể làm thành sở đắc: dùng ít lời mà truyền được nhiều lượng thông tin, khiến cho văn bản súc tích. Ngược lại, khi đi sâu vào quá nhiều chi tiết, làm rối rắm độc giả thì thành sở đoản: nhà văn đã sa vào cái bẫy của hoán dụ.

\*

Trong địa hạt điện ảnh, biện pháp hoán dụ được áp dụng tương tự như trong tiểu thuyết: Dùng cận ảnh (gros plan) trên một chi tiết để biểu dương toàn diện.

Trong phim **L'Amant** (Người tình), Jean Jacques Annaud quay gros plan trên đôi giày của cô bé để mô tả nổi phong trần của Duras vị thành niên: chi tiết ấy giúp Annaud tiết kiệm được nhiều bối cảnh và phân cảnh. Trong **Hiroshima mon amour**, Duras dùng gros plan trên vai, trên chân của cặp tình nhân để mô tả cảnh làm tình. Phương pháp ấy giúp đạo diễn nói lên toàn diện một cách kín đáo và tế nhị. Sang địa hạt trinh thám, Alfred Hitchcock hay dùng đồ phụ tùng của nhân vật để tạo cảm giác căng thẳng. Quay gros plan trên dấu giày, khăn foulard, bật lửa bỏ quên, thuốc lá cháy dở,... trước hoặc sau khi xảy ra án mạng; kích thích khán giả liên tưởng tới chủ nhân các vật dụng đó, có thể là nạn nhân hoặc thủ phạm. Những gros plan này gây cảm giác rùng rợn vì tác dụng bất ngờ, khơi gợi trí tò mò, kích thích khả năng nhận xét, tìm tòi của khán giả.

Ngoài ra, biện pháp hoán dụ còn được sử dụng trong kỹ thuật lắp ghép (montage) các chi tiết trong điện ảnh tương tự như trong tiểu thuyết. Nguyễn Phan Cảnh nhận xét:

*"Tiến độ (tempo) của các văn bản thơ từ lâu đã được nhận thức như là một vấn đề cốt tử.*

*Đó là, trong một đơn vị thời gian, số cảnh càng nhiều thì lượng thông tin càng lớn, tiến độ càng nhanh, sức chú ý của người nhận càng tăng.*

*Ngược lại, nếu các cảnh dàn trải thì số cảnh trong một đơn vị thời gian sẽ bị ít đi, lượng tin bé, tiến độ chậm, sức chú ý của người nhận giảm sút."*

*(Nguyễn Phan Cảnh, Ngôn Ngữ Thơ, trang 115)*

Đạo diễn Trần Anh Hùng, trong **Cyclo** (giải Sư Tử Vàng, Venise 1995) đã tận dụng cận ảnh như một biện pháp vừa ẩn dụ, vừa hoán dụ để "quay" cảm giác và "quay" nội tâm nhân vật, đồng thời kích thích cảm giác người xem. Với tiến bộ (tempo) rất nhanh, Trần Anh Hùng tạo không khí dồn ép, bức bách khán giả đến độ nghẹt thở; chưa kịp "tiêu hóa" ảnh này, đã bày ra cảnh khác. Đạo diễn sáng tạo một ngôn ngữ điện ảnh mới, không dùng hình ảnh để kể chuyện mà dùng hình ảnh như một "chất liệu" giống như nhà thơ dùng chữ để tạo dựng một tác phẩm nghệ thuật. Tiến độ cực nhanh cưỡng ép người xem phải tập trung tư tưởng tối đa để giải mã những mấu chốt, nghệ thuật và tâm linh, xã hội và con người ẩn sau mỗi hình, mỗi ảnh.

Biện pháp hoán dụ trong điện ảnh cũng như trong văn chương, có tác dụng cô đọng tác phẩm, sắp xếp các chi tiết một cách mạch lạc, đồng thời tác động vào óc phân tích, óc thực nghiệm, óc hiểu kỳ của khán/độc giả, lôi cuốn họ phải theo dõi cuốn phim hoặc đọc đến đoạn kết câu truyện.

\*

Sau cùng, chúng tôi xin trở lại thí dụ:

*Thuyền về có nhớ bến chăng?*

*Bến thì một dạ khăng khăng nhớ thuyền.*

Khi ví: anh như con thuyền, em như cái bến, tác giả hai câu ca dao trên đã có ẩn ý ràng buộc anh với em bằng liên hệ thuyền-bến: Do đó, ẩn dụ "thuyền-bến" cũng có một quan hệ tương liên, vì thế hàm chứa tính chất hoán dụ.

Trong thơ văn, chúng ta đã thấy Nguyễn Du sử dụng và tận dụng cả ẩn dụ lẫn hoán dụ một cách tài tình. Trong tiểu thuyết, khi Nguyễn Huy Thiệp dùng một bữa cơm gia đình để nói lên bộ mặt của xã hội Việt Nam, khi Nhất Linh mượn cảnh rửa chân để biểu hiện nồng độ tình yêu giữa Siêu và Mùi, khi Võ Phiến dùng mâm cơm để đả động đến tư cách và bản năng của con người, khi Nam Cao dùng diện mạo để biểu dương định mệnh: Tất cả những hoán dụ và ẩn dụ ấy ít nhiều đều có tính cách tương liên. Điều đó chứng minh sự khẳng định của Jakobson: "Mọi ẩn dụ đều phải phát tính hoán dụ và mọi hoán dụ đều có ít nhiều tính cách ẩn dụ" (Questions de poétique).

Mặc dù bản chất của thơ là mơ hồ, phiếm định, bản chất của văn là xác định và dẫn giải, hệ luận trên đây giải thích những tương quan

mật thiết giữa văn và thơ: Tại sao trên căn bản dị biệt sâu xa, thơ  
văn lại giao thoa đến độ khó có thể tách rời nhau ra được.  
Paris 12/1992 - 10/1995

## Cấu Trúc Thơ

### VII. Cấu trúc hình thức thi ca

#### I. Lựa chọn và kết hợp

Có thể nói từ trước đến nay, những nhà phê bình, triết gia như Valéry, J. P. Sartre... phần nào đã xác định bản chất thi ca dưới hình thức phân tâm học, phải đến những nhà ngữ học chủ yếu như Roman Jakobson mới thực sự xuất hiện sự phân tích khoa học về cấu trúc hình thức thi ca.

Ferdinand de Saussure (1857-1913), cha đẻ ngữ học hiện đại cho rằng: Ở trước, ở ngoài ngôn ngữ, tư duy chỉ là một khối hỗn loạn, vô hình thức, một đám mây u ám. Ngôn ngữ là một hệ thống tín hiệu mà con người dùng làm phương tiện giao tiếp xã hội và biểu cảm(1).

Nói tức là truyền một lượng tin từ người nói đến người nghe với điều kiện cả hai có chung một kho từ vựng (nói tiếng Pháp, nói tiếng Việt,...). các nhà ngữ học từ de Saussure đến Jakobson phân biệt hai trục chính trong hoạt động ngôn ngữ: **lựa chọn** (sélection) và **kết hợp** (combinaison) (2).

Ví dụ *đêm* là một chủ đề muốn truyền đạt. Để có một câu nói ngắn nhất về chủ đề này, người nói trước tiên phải lựa chọn giữa các từ tương đương: *đêm, tối, màn đêm, nửa khuya, tàn canh, giờ tý, canh ba...* sau đó lựa chọn yếu tố thứ nhì làm động tác chính, ví dụ: *xuống, buông, phủ, trùm, rơi, điểm, tàn...* *Lựa chọn* xong, đương sự *kết hợp* những yếu tố trên thành câu: ví dụ như *đêm xuống* chẳng hạn. Trong hành trình vừa qua, động tác *lựa chọn dựa trên tương quan tương đồng*, động tác *kết hợp dựa trên tương quan tiếp cận*(3). De Saussure nhấn mạnh đến tính cách tùy tiện và võ đoán (arbitraire)(4) của ký hiệu ngôn ngữ, võ đoán vì hành động đi , tại sao lại gọi là đi trong tiếng Việt, aller trong tiếng Pháp, go trong tiếng Anh mà không là những chữ gì khác; tùy tiện khiến mỗi chữ không bị ràng buộc bởi một nghĩa nhất định: Nghĩa mỗi câu không phải là tổng số nghĩa các chữ trong câu mà tùy thuộc vào tương quan tiếp cận giữa các chữ

trong câu, tùy thuộc cách phát biểu, tùy thuộc bối cảnh và môi trường mà chữ và câu được đặt vào.

Lê Văn Lý trong **Le parler Vietnamien** chứng minh nhóm từ "sao - nó - bảo - không - đến" có thể có tới 40 nghĩa khác nhau, tùy theo cách *kết hợp* trật tự chữ. Trong ngôn ngữ hàng ngày và trong văn xuôi, trực lựa chọn và trực kết hợp có tầm quan trọng ngang nhau. **Trong thơ, trực lựa chọn quy chiếu trên trực kết hợp.**

Về định nghĩa thơ, câu trả lời của Jakobson hầu như bất biến từ 1919 đến 1933, rồi 1960 vẫn là: *Thơ là một phát ngôn nhắm vào thể cách phát biểu* (La poésie n'est rien d'autre qu'un énoncé visant à l'expression). Cụ thể hơn: Thơ là nói cốt chỉ để nghe, để hưởng giá trị cái hay, cái đẹp của mỗi tiếng, mỗi chữ, trong câu mình vừa nói, chứ không phải để đạt tới các mục đích khác như truyền tin, giảng giải, nghị luận, phân tích, mô tả v.v... Định nghĩa này tiềm ẩn giá trị tự tại của mỗi chữ trong thơ và là tiền đề của khám phá thứ nhì: **chức năng thi học trù hoạch nguyên tắc tương đồng giữa trực lựa chọn và trực kết hợp** (la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison) và **thơ có khả năng chiếu trực lựa chọn trên trực kết hợp** (projection de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison). Khám phá quan trọng này giúp chúng ta hiểu rõ hơn về cấu trúc hình thức thi ca, và cho phép dưới một khía cạnh nào đó, định lượng "chất thơ" trong một câu thơ hay một văn bản.

Trước hết, thế nào là chiếu trực kết hợp lên trên trực lựa chọn? Chúng ta thử khảo sát hai trường hợp:

- A. Bóng nguyệt leo song sờ sẫm gối  
Gió thu lọt cửa cọ mài chăn  
(Hàn Mặc Tử)
- B. Trãi vách quế gió vàng hiu hắt  
(Nguyễn Gia Thiều)

Chúng tôi lựa chọn những câu thơ trên vì chúng biểu dương hai loại "chiếu" khác nhau. Ví dụ câu "Long lanh đáy nước in trời, Thành xây khói biếc non phơ bóng vàng". Câu đầu thuộc loại đồ hình B,

câu sau thuộc loại đồ hình A.

Bóng nguyệt Gió thu

leo lọt

song cửa

sờ sẫm cọ mài

gối chần

vách quế

trái hiu hắt

gió vàng

Trong cả hai trường hợp trên đây, tính cách đối chiếu giữa trực kết hợp và chọn lựa cho phép câu thơ, ngoài chiều xuôi, còn có thể đi chiều ngược lại, hoặc chọn các phương cách kết hợp khác.

Ví dụ:

*trái vách quế <----> vách quế trái*

*hiu hắt vách quế <----> vách quế hiu hắt*

*hiu hắt gió vàng <----> gió vàng hiu hắt*

*trái vách quế gió vàng hiu hắt <----> gió vàng hiu hắt trái vách quế*

Câu thơ của Nguyễn Gia Thiều, tính cách đối chiếu mở ra những hình ảnh tương đồng, khác nhau vì tiểu dị (nuance).

Hai câu thơ của Hàn Mặc Tử, tính cách đối chiếu mở ra những hình ảnh đối lập, có tính cách hỗ tương và đồng lõa:

*bóng nguyệt leo song <----> song leo bóng nguyệt*

*song sờ sẫm gối <----> gối sờ sẫm song*

*bóng nguyệt sờ sẫm gối <----> gối sờ sẫm bóng nguyệt*

*bóng nguyệt leo gối <----> gối leo bóng nguyệt*

*gió thu lọt cửa <----> cửa lọt gió thu*

*cửa cọ mài chần <----> chần cọ mài cửa*

*gió thu cọ mài chần <----> chần cọ mài gió thu*

*gió thu lọt chần <----> chần lọt gió thu*

V.V...

Tóm lại: có thể liên kết *bóng nguyệt* với *gối* bằng nhiều ngã, và ngược lại *gối* cũng có thể *chiếu lên bóng nguyệt* qua nhiều góc độ. Đối với *gió thu*, *chăn* và *cửa* mỗi tương quan cũng đa dạng như vậy, tùy theo cách tác hợp những yếu tố với nhau. Và sau cùng còn có thể đối chiếu những phần tử của câu thơ thứ nhất với phần tử của câu thơ thứ nhì (leo - lọt), (sờ sẫm - cọ mài), (gió - trăng), (chăn - gối), (song - cửa). Do đó từ câu thơ nguyên thủy "*Bóng nguyệt leo song sờ sẫm gối, Gió thu lọt cửa cọ mài chăn*" ở dạng thức thẳng và một chiều đã *ẩn dấu cấu trúc không gian* (vì đã nối kết những yếu tố trong với ngoài, gần với xa (gối - nguyệt), (song - nguyệt) v.v.... ) cách nối kết này giúp thơ thoát khỏi hướng một chiều để đi tới nhiều chiều, đa dạng trong không gian đồng thời mở ra khía cạnh dự tính trong cách tác hợp gió-trăng, chăn-gối, leo-lọt, sờ sẫm-cọ mài,... và hòa hợp nhân sinh với vũ trụ bằng cách giao liên nội tâm với ngoại cảnh, mặc dù không có sự hiện diện của người.

Tất nhiên không phải câu thơ nào cũng có và cần có khả năng đối chiếu và đối lập trên đây. Khả năng "đối" và "chiếu" trong một chừng mực nào đó, định lượng cường độ và mật độ "chất thơ" trong thơ, giám định tính chất độc lập tự chủ và bình đẳng của mỗi đơn vị ngữ nghĩa đối với một đơn vị khác, và là một đặc điểm của thơ Đường.

## II. Tính chất phiếm định

Tính chất phiếm định thuộc bản sắc nội tại của thi ca. Về phương cách làm mờ hồ ý nghĩa, ngoài những biện pháp tu từ như so sánh, điển tích, ẩn dụ và hoán dụ mà chúng ta đã biết, còn có những phép tỉnh lược khác, xuất hiện trong lối nói hàng ngày và trong ngôn ngữ nghệ thuật. Có nhiều hình thức tỉnh lược:

### 1- Tỉnh lược chủ từ

Trong giao tế xã hội, nói trống không là một cách nói thông dụng:

- Đi đâu đấy?
- Đau lắm à?
- Không muốn thì thôi!

Những câu nói trên, tuy không có chủ từ nhưng người nói biết chắc đối tượng của mình: hoặc nói với người thân, hoặc muốn nói xăng.

Trong những câu tục ngữ như: "Ăn vóc học hay", "Ăn quả nhớ kẻ

trồng cây"... sự thiếu vắng chủ từ ngụ ý: ai làm chủ từ cũng được, kinh nghiệm sống hay bài học luân lý áp dụng cho tất cả mọi người. Luân lý trở thành chân lý.

Trong thơ, sự cố tình lược bỏ chủ từ có những dụng ý khác: phiếm định hóa câu thơ để mở ra nhiều ý nghĩa, nhiều hình ảnh.

Mở cửa nhìn trăng, trăng tái mặt  
Khép phòng đốt nến, nến rơi châu  
(Hàn Mặc Tử)

Hai câu thơ trên của Hàn Mặc Tử như để nói với chính mình về niềm cô đơn của mình. Thoạt nhìn, có hai hình ảnh đối xứng: *mở cửa nhìn trăng* và *khép phòng đốt nến*, tuy không biết ai làm chủ hai động tác ấy, nhưng cả hai đều dẫn đến kết quả u hoài, trống trải, cô quạnh. Ngoài khả năng đối chiếu hình ảnh và ngữ nghĩa từng câu, từng chữ (*mở cửa* - *khép phòng*), (*nhìn trăng* - *đốt nến*), (*trăng* - *nến*), (*tái mặt* - *rơi châu*), cấu trúc hình thức còn mở ra những bình diện khác:

Hai động từ "*mở*" và "*khép*" vì *vô chủ*, cho phép người đọc "vận" câu thơ vào mình, hoặc vào đối tượng của mình: Sát nhập niềm cô đơn của tác giả vào tâm cảm của mình, hoặc của người yêu. Một mặt khác, các ẩn dụ "*trăng tái mặt*", "*nến rơi châu*", vừa chỉ trăng, nến (vật thể), vừa nhân cách hóa trăng, nến: trăng nến có thể là hiện thân của người yêu đối diện với chính mình, hoặc vừa là người yêu, vừa là mình. Trong giả thiết đó, các mệnh đề "trăng tái mặt", "nến rơi châu" trở thành chủ từ của mở và khép. Nhân sinh "trăng tái mặt" kia mở cửa nhìn trăng "thật". Con người "nến rơi lệ" kia khép phòng đốt nến "thật". Và nếu trăng là người yêu, nến là ta, thì sự xa cách trở nên ngàn trùng mà cũng vô cùng gần gũi... Niềm cô đơn không còn đơn mỏng nữa, mà đã vời vợi, đa tầng, chập trùng những hình ảnh hư hư thực thực, đốn đau, u uẩn, xa cách mà cũng gần gũi vô ngần.

Trường hợp câu thơ "*Bến Tầm Dương canh khuya đưa khách*" đưa ra một bối cảnh khác: Ai đưa khách? *Bến Tầm Dương* và *canh khuya* là những bổ ngữ (complément) chỉ địa điểm và thời gian. Vậy người "đưa khách" có thể là Bạch Cư Dị, là Phan Huy Vịnh, là tôi, là ta, là ai cũng được. Không phải là "tiền khách" mà là "đưa khách", mới đẹp và đau (bản chính là tổng khách: Tầm Dương giang đầu dạ tổng khách). Sự vắng mặt của chủ từ còn bày ra những hình ảnh khác: Có thể chính cái bến Tầm Dương ấy đang "đưa khách" trong

đêm khuya, hoặc chính cái "canh khuya" ấy đang "đưa người" trên bến. Do đó, không chỉ mình người kỹ nữ đưa khách mà cả thời gian, khung cảnh và con người cũng đưa khách với nàng, như nàng.

Tóm lại, sự *tĩnh lược chủ từ* đưa đến *tình trạng nhập nhòa* -nhưng không hỗn loạn- *ý nghĩa*. Và sự nhập nhòa ý nghĩa đưa đến những hình ảnh khác, những niềm riêng khác, những cảm xúc khác, những nhận thức khác... cho câu thơ và cho mọi tầng lớp độc giả.

Tính chất phổ quát của thơ nằm ở chỗ đó, cho nên khi nói về thơ, mà chỉ chú trọng và phô trương "tính chất dân tộc" như một yếu tố nòng cốt để nhận diện giá trị, là đã phần nào tự giới hạn thơ trong một miền, một vùng... Thơ không hẹp hòi như thế, thơ có khả năng vượt biên giới -dù dưới dạng thức ngôn ngữ nào. Văn học hiện đại chú trọng đến ngôn ngữ như một yếu tố nội tại của con người: ngôn ngữ cấu tạo nên nhân vật trong kịch, ngôn ngữ hình thành tác phẩm văn chương (không phải cốt truyện và tình tiết). Và không lạ khi Noam Chomsky, nhà ngữ học tạo sinh coi ngôn ngữ như một sự tạo tác và sinh động không ngừng, chủ trương phải khảo sát các phát ngôn trong cả chiều sâu, ở căn bản của tri thức và ý thức, trước khi đi đến bề mặt của hình thức phát hiện. Cái chiều sâu, cái căn bản sinh ra phát ngôn ấy là gì? nếu không là niềm đau, nỗi khổ, sự ham muốn... nằm trong tư duy của con người: Nỗi đau ở đâu cũng đau thôi, và cảm xúc của con người không mang căn cước. Phong cách Việt, hay tiếng Việt, tiếng Pháp, tiếng Anh, tiếng Ấn, tiếng Wanda,... chỉ là hình thức phát ngôn khác nhau về những điệu tâm hồn và thể xác nhân loại.

## **2. Tĩnh lược động từ**

**a. Trong Hoa Tiên có câu thơ thật hay:**  
Đã sương, đã khói, đã vài mấy năm

lời thơ mơ hồ, phẳng phất như một hiện tại đã hóa thành hư ảo. câu thơ không có chủ từ, mà cũng không có động từ, mở cửa cho những câu hỏi không lời giải đáp: (Ai) đã (thành) sương? (thành) khói? hay Gì cũng thành sương khói? gieo mối trắc ẩn bao la trên cỏ cây, vũ trụ, nói lên cái mong manh, hư ảo nơi cõi nhân sinh, phù thế: Từ gỗ, đá, tro, bụi đến sinh vật con người đều có thể phút giây tan biến như

khói sương trong ảo hư còn mắt.

**b.** Trở về phương diện thực tế ngữ học, tiếng Việt hay lược bỏ động từ, nơi mà người Pháp dùng động từ être (thì, là), người Việt tránh. Trong Việt Nam Văn Phạm, Trần Trọng Kim giải thích: "Khi tiếng chủ từ đã đi với tiếng tĩnh từ để chỉ cái thể của chủ từ, thì không có động từ nữa (bởi vì công dụng của tĩnh từ ở đây là để chỉ cái thể của chủ từ, cũng như động từ để chỉ cái dụng của chủ từ). Ví dụ: Người này giỏi, việc ấy khó, con chó dữ, v.v... Trừ khi chủ từ là danh từ hay đại danh từ và có tiếng danh từ khác đứng làm túc từ, thì phải có động từ là đứng ở giữa:

Việc này là việc khó.

Người ấy là ai?"

Quy tắc văn phạm tiếng Việt này dẫn đến một số nhận xét lý thú trong văn thơ:

Vẫn theo lối đặt câu không có động từ như trên, nếu người viết thay thế một từ đơn bằng một từ láy (láy âm hoặc láy nghĩa), thì câu văn thường, có thể biến thành ... thơ:

lạnh --- buồng không lạnh  
> như tờ (văn)

lạnh --- lạnh ngắt (láy --- buồng không ngắt  
> nghĩa) > lạnh như tờ (Kiều)

xanh --- ngàn dâu xanh  
> một màu (văn)

xanh --- xanh ngắt (láy --- ngàn dâu xanh ngắt  
> nghĩa) > một màu (Kiều)

vân > <sup>---</sup> cái vỏ vân (văn)

vân > <sup>---</sup> vân vân (láy âm) > <sup>---</sup> cái vỏ vân vân (ca dao)

Những nhận xét trên đây cho thấy rằng: Từ văn sang thơ, có khi chỉ cần láy một từ, láy làm nhòe ý, tăng cường độ phiếm định, chuyển văn thành thơ, do đó vai trò quan trọng của từ láy trong ngôn ngữ nghệ thuật (chương VIII).

Riêng về hai câu ca dao

Quả cau nho nhỏ

Cái vỏ vân vân

không có động từ cho nên các chữ xích lại gần nhau, tạo sức hút nội tại giữa những đơn vị ngữ nghĩa. Đồng thời những chữ nho nhỏ và cái vỏ, ừ nhờ sự đồng âm, tự tạo một thể liên hoàn thành một dòng tư tưởng nhất quán khiến hai câu ca dao "Quả cau nho nhỏ, cái vỏ vân vân" khó tách, khó rời. Như thể âm gọi âm, nghĩa gọi nghĩa. Hiện tượng này dường như đã bị chỉ đạo ngầm bởi trạng thái quán quít giữa quả cam và cái vỏ, nho nhỏ và vân vân... để giáo đầu cho sự quán quít anh-anh, em-em đi sau:

*nay anh học gần*

*mai anh học xa*

Vũ Ngọc Phan trong Tục Ngữ Ca Dao Việt Nam cho rằng quả cau nho nhỏ, cái vỏ vân vân không có liên hệ gì tới nay anh học gần, mai anh học xa. Có chứ: Hình ảnh nào tha thiết và gợi cảm cho bằng anh-em quán quít, khăng khít như cau với vỏ (chữ vỏ còn có nghĩa là vỏ để ăn trầu, và dĩ nhiên là có họ hàng với "trầu cau"...). Nhưng tất cả những điều chúng ta vừa nói ra trên đây quá lộ liễu, đã đụng đến phong cách tế nhị của câu ca dao, chạm vào cái duyên thầm của cau với vỏ: ngoài xanh mà nhai vào thì hóa đỏ hồng, dậy lửa.

Vẫn trong nguyên tắc gắn bó ấy, những câu:

*chiếc buồm nho nhỏ  
ngọn gió hiu hiu  
nay nước thủy triều  
mai lại nước rươi*

tạo thành một tổng thể nhất quán hòa hợp khăng khít thiên nhiên và tâm cảnh, báo hiệu cho những câu thơ kế tiếp nói lên sự khăng khít của đôi tình nhân, mặc dù tình yêu và cuộc đời có lên ghềnh, xuống thác:

*Sông sâu sóng cả em ơi  
Chờ cho sóng lặng  
Buồm xuôi, ta xuôi cùng  
Trót đã mang vào kiếp bèo bọt,  
Xuống ghềnh lên thác,  
Một lòng ta thương nhau...*

Vẫn trong địa hạt lược bỏ động từ, câu thơ sau đây của Nguyễn Du mở ra những bình diện khác nữa:

*Vó câu khắp khểnh, bánh xe gập ghềnh  
(Kiều)*

Cấu trúc vắng từ động từ ở đây có nhiều tác dụng:

- Tác dụng quán hút giữa vó câu và khắp khểnh, bánh xe và gập ghềnh tương tự như quả cau nho nhỏ, cái vỏ vân vân mà chúng ta vừa phân tích ở trên.
- Tác dụng độc lập hóa từng từ một dẫn đến khả năng chiếu trực lựa chọn trên trục kết hợp khiến các từ có thể kết hợp trong một trật tự khác để gọi ra những hình ảnh đối lập với câu thơ nguyên thủy: vó câu gập ghềnh - bánh xe khắp khểnh.
- Ngoài ra hai tính từ khắp khểnh và gập ghềnh trong âm đã gọi nghĩa, trong nghĩa đã có âm, chúng biến câu thơ thành một hợp tấu hòa cảnh.
- Vì không có động từ nên những tính từ gập ghềnh, khắp khểnh có thể thay thế động từ, chúng chuyển từ thể tĩnh sang thể động và làm cho câu thơ có một chuyển động. Sức chuyển động đó không chỉ dừng lại ở vó câu, bánh xe, mà còn dẫn chúng ta liên tưởng đến sự chuyển động của con đường, và âm thanh khắp khểnh, gập ghềnh cũng lại phù hợp với trạng thái và biến chuyển của con đường.

Sau cùng, chuyển động ngựa, xe, đường... cuốn theo chuyển động của người trong xe: hình ảnh khắp khểnh, gập ghềnh đồng điệu với hành vi mờ ám, đê tiện của Mã Giám Sinh, và ai bảo là không nói lên tâm trạng phập phồng lo sợ, khúc mắc, đòi đoạn trong lòng Kiều, khi nghe những dư ba đoạn trường, đa âm, đa nghĩa đó?

c. Trong thơ tạo sinh, Lê Đạt lược bỏ động từ với chủ đích khác thơ cổ điển:

Mùi mưa xưa / lòng chưa lạnh / phố nhau đầu  
(Bóng Chữ, trang 20)

Hình ảnh cuối phố nhau đầu không có động từ. Vì không có động từ nên người đọc có thể "thử" vài động từ xem sao:

đầu (đi bên) nhau (ngoài) phố  
phố (chạm) đầu nhau  
đầu phố (gặp) nhau  
(yêu) nhau đầu phố  
(hẹn) nhau đầu phố v.v...

Mỗi lần "thử" một động từ, người đọc lại tìm ra một bối cảnh mới, lượng sáng tạo tùy thuộc lượng ẩn số của động từ do người đọc tưởng tượng ra.

Một câu thơ khác:

Thu rất em và xanh rất cao

Em rất (là) thu? Thu rất (là) em? Em rất (yêu) thu? Thu rất (quý) em?  
Em rất (giống) thu?... Người đọc có thể ... "điền vào chỗ trống"  
những động từ "của mình", do mình "sáng tạo". Bởi vì nhà thơ "giấu"  
động từ nên câu thơ có khả năng biến ảo, và đó là một trong những  
tính cách tạo sinh trong thơ Lê Đạt.

Tháng 2/1995

### Chú thích

(1) **Cours de linguistique générale** (Giáo trình ngôn ngữ học đại cương), Ferdinand de Saussure, Ed. Payot, Paris 1972.

(2) Trục lựa chọn và trục kết hợp của Jakobson tương ứng với quan hệ liên tưởng (rapports associatifs) và quan hệ ngữ đoạn (rapports syntagmatiques) của de Saussure. Sau này các nhà ngữ học trong trường phái chức năng còn gọi là trục hệ hình (axe paradigmatic) và trục tuyến hình (axe syntagmatic).

(3) Trong **Ngôn Ngữ Thơ**, NXB Đại Học và Giáo Dục Chuyên Nghiệp (Hà Nội 1987), Nguyễn Phan Cảnh đã phân tích quá trình hình thành câu "Tôi ăn cơm" rất tường tận.

(4) Trong **Vấn Đề Chuẩn Ngôn Ngữ Qua Lịch Sử Ngôn Ngữ Học**,

NXB Giáo Dục-1993, giáo sư Hoàng Tuệ dịch arbitraire là vô đoán và một số sách ngôn ngữ học khác cũng vậy. Chúng tôi nghĩ rằng vô đoán không bao gồm toàn diện ý nghĩa của chữ arbitraire, theo de Saussure, còn ngụ cả khía cạnh tùy tiện nữa.

## Cấu Trúc Thơ

### VIII. Nguyên lý song song

#### I. Từ láy trong tiếng Việt

Tính chất song song hiện diện trong ngôn ngữ qua những từ kép, từ láy. Trong **Khái Niệm Về Ngữ Pháp Việt Nam** (Sài Gòn, 1963) Nguyễn Hiến Lê và Trương Văn Chình hợp láy với ghép vào một khái niệm chung, gọi là từ kép: "*Tiếng đôi, tiếng ba, tiếng tư ta gọi là từ kép*". Trong **Sơ Thảo Ngữ Pháp Việt Nam** (Sài Gòn, 1972), Lê Văn Lý gọi từ láy là "*từ ngữ kép phản phức! Đó là những từ ngữ đơn được lắp đi lắp lại trong những yếu tố thành phần của chúng*". Hoàng Văn Hành trong **Từ Láy Trong Tiếng Việt** (Hà Nội, 1985), đưa ra một nhận định hoàn chỉnh hơn: "*Từ láy của tiếng Việt chịu sự chi phối của xu hướng hòa phối ngữ âm. Xu hướng này biểu hiện ở quy tắc điệp và quy tắc đối. Điệp và đối ở đây được hiểu với nghĩa rộng: Điệp là sự lặp lại, sự đồng nhất về âm, về nghĩa; còn đối là sự sai khác, sự dị biệt, cũng về âm, về nghĩa.*"

Đái Xuân Ninh, trong **Hoạt Động Của Từ Tiếng Việt** (Hà Nội, 1978), nhắc lại lập thuyết của Haudricourt<sup>1</sup>: "*Thanh điệu tiếng Việt hiện nay là do sự rơi rụng của những nhóm phụ âm đầu và cuối trong tiếng tiền Việt mà thành*", ví dụ, chữ bả dùng hiện nay đã có một quá trình như sau:

|                                                        |       |            |        |            |        |          |
|--------------------------------------------------------|-------|------------|--------|------------|--------|----------|
| Paspah (đầu<br>Công nguyên,<br>không có thanh<br>điệu) | --    | pà (thế kỷ | --     | pả (thế kỷ | --     | bả (hiện |
|                                                        | II, 3 | -          | XII, 6 | -          | tại, 6 |          |
|                                                        | >     | thanh      | >      | thanh      | >      | thanh    |
|                                                        |       | điệu)      |        | điệu)      |        | điệu)    |

Dựa vào lập thuyết trên đây của Haudricourt, Đái Xuân Ninh đưa

ra nhận xét: "Trên cơ sở những từ hình vị 2 đơn âm tiết này, ta sáng tạo ra những từ đa âm tiết (từ láy, từ ghép, từ nhánh) để đáp ứng nhu cầu diễn đạt ngày càng cao."

lạnh ---> lạnh lẽo

Láy đôi:

Láy ba: mờ ---> lơ mờ ---> lơ tờ mờ

Láy tư: bệnh ---> bập bệnh ---> bập bà bập bệnh

Qua ba ví dụ trên đây chúng ta có thể có những nhận xét sơ khởi sau đây:

**Từ đơn:** âm không vang, nghĩa rõ, ít khả năng gợi hình, hình vị tự do(3)

**Từ láy:** âm vang, nghĩa mờ, hoặc chuyển nghĩa, gợi ý, gợi hình, gợi chuyển động, hình vị giới hạn(4).

Theo Đái Xuân Ninh thì từ láy có ba tác dụng chính: Làm giảm hoặc tăng ý nghĩa của từ chính, láy để lặp đi lặp lại và láy để biểu thị ý nghĩa xấu.

### 1. Láy giảm nhẹ hoặc tăng cường nghĩa:

**a. Giảm nhẹ:** Cường độ của một hành động hay mức độ của trạng thái giảm đi, so với từ gốc. Trong trường hợp này, trọng âm (hình vị cơ bản) rơi vào âm tiết thứ nhì:

nhẹ --- nhẹ Mưa rơi nhẹ nhẹ trong hồn  
> nhẹ (Huy Cận)

dịu --- dịu dịu Rơi rơi dịu dịu rơi rơi (Huy  
> Cận)

**b. Tăng cường:** Cường độ của một hành động hay mức độ của trạng thái tăng lên, so với từ gốc. Trong trường hợp này, trọng âm nằm trong âm tiết đầu:

|       |                                |                                                     |
|-------|--------------------------------|-----------------------------------------------------|
| đau   | ---<br>> đau đau               | Nỗi nhớ nhưng đau đau nào<br>xong (Chinh Phụ Ngâm)  |
| phát  | ---<br>> phát phơ              | Hàng cờ bay trông bóng phát<br>phơ (Chinh Phụ Ngâm) |
| lạnh  | ---<br>>                       | lạnh lẽo (láy âm)                                   |
| trong | --- trong veo (láy<br>> nghĩa) | Ao thu lạnh lẽo nước trong veo<br>(Nguyễn Khuyến)   |
| vất   | --- vất vẻo (láy<br>> âm)      | Tiếng ca vất vẻo lưng chừng<br>núi (Hàn Mặc Tử)     |
| đỏ    | --- đỏ lòm (láy<br>> nghĩa)    | đỏ lòm lom (láy âm) (5)                             |

Khác với hình thức giảm nhẹ, hình thức tăng cường có thể láy lại nhiều tầng, ý nghĩa lại càng nhấn mạnh thêm:

|           |             |            |
|-----------|-------------|------------|
|           | <b>Khít</b> | <b>Sát</b> |
| Giảm nhẹ: | Khin khít   | San sát    |

|                  |           |         |
|------------------|-----------|---------|
| Tăng cường<br>1: | Khít khịt | Sát sạt |
|------------------|-----------|---------|

|                  |                |             |
|------------------|----------------|-------------|
| Tăng cường<br>2: | Khít khìn khịt | Sát sần sạt |
|------------------|----------------|-------------|

|                  |                     |                 |
|------------------|---------------------|-----------------|
| Tăng cường<br>3: | Khít khịt khìn khìn | Sát sạt sần san |
|------------------|---------------------|-----------------|

Hình thức điệp kép thuộc sở trường của Nguyễn Khuyến và Hồ Xuân Hương:

Nứt làm hai mảnh hỏm hòm hom (Hồ Xuân Hương)

Nảy vùng quế đỏ đỏ lòm lom (Hồ Xuân Hương)

Đức thầy đã mỏng mỏng mong (Nguyễn Khuyến)

Quyên đã gọi hè quang quáng quác (Nguyễn Khuyến)

Gà từng gáy sáng tẻ tẻ te (Nguyễn Khuyến)

## 2. Láy biểu thị ý nghĩa lặp đi lặp lại:

### a. Lặp lại, tăng cường ý nghĩa:

|      |          |                                                    |
|------|----------|----------------------------------------------------|
| xanh | --- xanh | Thấy xanh xanh những mấy ngàn dâu (Chinh Phụ Ngâm) |
|      | > xanh   |                                                    |

|      |          |                                                      |
|------|----------|------------------------------------------------------|
| ngùi | --- ngùi | Bên đường trông lá cờ bay ngùi ngùi (Chinh Phụ Ngâm) |
|      | > ngùi   |                                                      |

|     |           |                                              |
|-----|-----------|----------------------------------------------|
| dặc | --- đặc   | Đưa chàng lòng đặc đặc buồn (Chinh Phụ Ngâm) |
|     | > đặc đặc |                                              |

|    |           |                                                |
|----|-----------|------------------------------------------------|
| ào | --- ào ào | Thét roi cầu Vĩ ào ào gió thu (Chinh Phụ Ngâm) |
|    | >         |                                                |

|     |     |         |                                       |
|-----|-----|---------|---------------------------------------|
| lớp | --- | lớp lớp | Lớp lớp mây cao đùm núi bạc (Huy Cận) |
|-----|-----|---------|---------------------------------------|

|      |     |           |                                                       |
|------|-----|-----------|-------------------------------------------------------|
| quốc | --- | quốc quốc | Nhớ nước đau lòng con quốc quốc (Bà Huyện Thanh Quan) |
|------|-----|-----------|-------------------------------------------------------|

|       |  |             |                                          |
|-------|--|-------------|------------------------------------------|
| thùng |  | thùng thùng | Thùng thùng trống đánh ngũ liên (ca dao) |
|-------|--|-------------|------------------------------------------|

|       |  |             |                                                    |
|-------|--|-------------|----------------------------------------------------|
| trùng |  | trùng trùng | Nguyệt hoa hoa nguyệt trùng trùng (Chinh Phụ Ngâm) |
|-------|--|-------------|----------------------------------------------------|

Trời biếc biếc nước xanh xanh một vẻ (Nguyễn Khuyến)

Non non nước nước không nguôi lời thề (Tản Đà)

**b. Lập lại, diễn tả ý nghĩa tiếp diễn trong thời gian:**

Mưa mưa mãi ngày đêm rả rích (Tản Đà)

*Đêm đêm* cưới vợ, lại làm quan (Tản Đà)

Bước đi một bước *giây giây* lại dừng (Chinh Phụ Ngâm)

**3. Láy biểu thị ý nghĩa xấu:**

Lặp lại phụ âm đầu, thêm iếc, các nhà ngữ học thường gọi là hiện tượng iếc hóa, hiện tượng này ít thấy trong thơ:

---> hát hiếc

hát

kịch ---> kịch kiếc

Nếu vần láy có chữ **eo**, nét nghĩa của từ bị xấu đi, theo Nguyễn Đức Dân, ví dụ lượn lẹo, vòng vèo, lỏng lẻo, xiên xẹo, nghĩa xấu hơn lượn, vòng, lỏng, xiên và bạc bẽo, đối meo, lạnh lẽo, nhạt nhẽo có nghĩa xấu hơn bạc, đối, lạnh và nhạt.

Ngoài ba tác dụng trên, láy còn có khả năng tạo từ mới, làm giàu ngôn ngữ:

---  
>      bồi rồi, rồi rem, rồi rắm,  
rối      ..

vì thế từ láy giữ một địa vị quan trọng trong ngôn ngữ nói cũng như ngôn ngữ văn chương.

Đái Xuân Ninh làm một thống kê về từ láy trong các tác phẩm của bốn thi sĩ: Chế Lan Viên, Tố Hữu, Đoàn Thị Điểm(6), Nguyễn Du và nhận thấy hiện tượng sau đây:

- Thơ Chế Lan Viên, trong 1600 câu có 70 từ láy, tỷ lệ 22 câu có 1 từ láy.
- Thơ Tố Hữu, trong 3157 câu có 375 từ láy, tỷ lệ 8,5.
- Chinh phụ ngâm: 452 câu có 85 tỷ lệ 5.
- Kiều: 1000 câu đầu có 218 từ láy, tỷ lệ 4,5.

Và đây là cách dùng từ láy trong Chinh Phụ Ngâm:

Trĩ *xập* xòe mai cũng bẻ mai  
Khói mù *nghi ngút* ngàn khơi  
Con chim bạt gió *lạc loài* kêu thương

.....

Gà *eo óc* gáy sương năm trống  
Hòe *phát phơ* rủ bóng bốn bên

Khắc trời *đằng đẳng* mấy niên  
Mối sầu *dằng dặc* tựa miền bể xa

Tóm lại Nguyễn Du và Phan Huy Ích dùng từ láy gấp năm lần Ché Lan Viên. Điều đó giải thích sự giàu có về âm nhạc và hình tượng trong thơ cổ điển.

Từ láy có thể xem như đơn vị **song song** nhỏ nhất trong ngôn ngữ, là sự hòa phối âm thanh và ngữ nghĩa giữa hai yếu tố tương đương hoặc đối lập, tự bản chất đã có khái niệm nhị nguyên của đời sống, mang sẵn hình ảnh âm dương, hai yếu tố tác thành mỗi sinh động của muôn loài. Cấu trúc này giải thích khả năng biểu cảm, biểu niệm, tượng thanh, tượng hình của từ láy, giúp người đọc, người nghe không những nhận diện được vật thể bằng tên gọi, mà còn hình dung ra dáng dấp, nghe được âm thanh và đôi khi cảm thấy cả chuyển động của vật thể. Do đó, từ láy có một địa vị quan trọng trong thi ca, mà cấu trúc cơ bản dựa vào hình ảnh, nhạc điệu và cảm xúc: Dòng nước là một vật thể, nhưng khi Nguyễn Du viết: *Nao nao dòng nước* thì chính *nao nao* đã trở nên tâm hồn của dòng nước, biến dòng nước thành một nhân cách. Nắm đất là một vật thể, nhưng sẽ sẽ *nắm đất* ngoài nghĩa thường là nắm đất thắp còn có nghĩa là nắm đất đang chuyển động, đang sẽ sẽ bắn ra những dấu hiệu muốn kể lể nỗi niềm với Kiều:

*Nao nao* dòng nước uốn quanh  
Nhịp cầu nho nhỏ cuối ghềnh bắc ngang  
Sè sè nắm đất bên đường  
*Rào rào* ngọn cỏ nửa vàng nửa xanh

## II. Tính chất song song trong thơ

Theo Jakobson(7), tính chất song song trong thơ được khám phá qua nhiều giai đoạn:

Từ ngữ "*song song*" xuất hiện lần đầu trong thi học năm 1778, khi Robert Lowth khảo sát về thơ cổ tiếng Hébreu của người Do Thái, tuyên bố: "Tôi gọi tính chất liên vận giữa hai câu thơ là tính song song." Hai từ, hai ngữ đoạn hoặc hai câu thơ cạnh nhau được gọi là song song khi chúng đáp ứng tính chất sau đây: Tương đương hoặc đối lập về mặt ngữ âm, ngữ nghĩa. Lowth phân biệt ba loại song song:

**Song song tương đồng:** Hai câu thơ đi đôi, có quan hệ tương đồng trong âm và nghĩa.

Chòe chành như nón không quai  
Như thuyền không lái, như ai không chèo.

(Ca dao)

**Song song đối ngẫu:** Vế đối vế, từ đối từ.

Chìm đáy nước cá lừ đừ lặn,  
Lững da trời nhận ngẩn ngơ sa.

(Cung Oán)

**Song song tổng hợp:** Hai câu thơ cạnh nhau có quan hệ tương liên, câu sau bổ nghĩa cho câu trước, cả hai hợp thành một toàn bộ hoàn chỉnh.

Thuở trời đất nổi cơn gió bụi  
Khách má hồng nhiều nỗi truân chuyên.

(Chinh Phụ Ngâm)

Trăm năm trong cõi người ta  
Chữ tài chữ mệnh khéo là ghét nhau.

(Kiều)

(Song song tổng hợp giữ một địa vị quan trọng trong thơ cổ điển, chúng tôi sẽ trở lại vấn đề này).

Ba thể loại song song ấy tính chất khác nhau, hiệu quả khác nhau, hiện diện trong cấu trúc thi ca, tạo nên một toàn thể đa dạng và thẩm mỹ.

Năm 1928, J. F. Davis trong khi khảo sát thơ Trung Quốc, đã tìm thấy tính chất song song tổng hợp mà Lowth còn gọi là Tổng hợp - Xây dựng, như một đặc tính cơ bản trong cấu trúc hình thức thơ Trung Quốc.

François Cheng sau này (1977), khi khảo sát ngôn ngữ thơ Trung Quốc, coi nguyên lý song song như sự thể hiện tư tưởng triết học biện chứng Trung Quốc, xây dựng trên nguyên tắc tuần hoàn và đối cực giữa âm và dương, giữa không và có, đặc biệt trong thơ Đường.

\*

Sự khám phá toàn diện về tính chất song song trong thơ kim cổ thuộc về Gérard Manley Hopkins. Trong một bài báo, khi còn là sinh viên, thiên tài này đã khám phá ra nguyên lý: *"Tất cả thủ pháp của thi ca dựa trên nguyên tắc song song"* (Toute forme d'artifice se réduit au principe du parallélisme). Thơ dựng trên cấu trúc song song liên tục, đối cực hay đồng chiều:

**Song song trong nhịp điệu:** Nhắc đi nhắc lại một số chu kỳ ngắt câu:

2/2/2: Dưới dòng / nước chảy / trong veo  
Bên cầu / tơ liễu / bóng chiều / thướt tha  
(Kiều)

2/2/3: Sóng gợn / tràng giang / buồn điệp điệp  
Con thuyền / xuôi mái / nước song song  
(Huy Cận)

3/3: Mai cốt cách / tuyết tinh thần  
(Kiều)

4/4: Mỗi người một vẻ / mười phân vẹn mười  
(Kiều)

V.V...

**Song song trong âm luật:** Lập lại một số chu kỳ chữ: bốn chữ, ngũ ngôn, lục bát, song thất, song thất lục bát, ...

Tám chữ: Xao xác tiếng gà. Trắng ngà lạnh buốt  
Mắt run mờ, kỹ nữ thấy sông trôi  
Du khách đi, du khách đã đi rồi.  
(Xuân Diệu)

**Song song trong niêm luật:** (bằng trắc)

Ngũ ngôn: Cử nhân cậu Ấm Kỷ  
Tú tài con Đô Mỹ  
Thi thể cũng đòi thi  
Ồi khỉ ời là khỉ  
(Tú Xương)

**Song song trong sự láy âm vị** (phonème)

Láy nguyên âm:  
Đố ai biết lúa **máy** cây  
Biết sông **máy** khúc biết mây **mây** tầng  
(Ca dao)

Láy phụ âm:

Đầu tường lửa lựu lập lòe đâm bông (Kiều)  
Những luồng run **rẩy** rung rinh lá (Xuân Diệu)

Láy âm tiết:

**Sương** **nương** theo trăng **ngừng** lưng trời (Xuân Diệu)

Láy hình vị (morphème):

Nghĩ **mình**, **mình** lại thêm thương nỗi **mình** Cung Oán)

Láy từ:

**Gió theo lối gió mây đường mây** (Hàn Mặc Tử)

Láy đoản ngữ (cụm từ):

**Làm cho** cho mệt cho mê

**Làm cho** đau đớn ê chề cho coi (Kiều)

Láy câu:

**Vàng rơi! Vàng rơi!** Thu mệnh mộng (Bích Khê)

**Người ơi! Người ở đừng về**

**Người ơi! Người ở đừng về** (Quan họ Bắc Ninh)

Nguyên lý song song trong thơ phải chăng đi từ song song trong từ láy? Hay bắt nguồn từ tuổi thơ khi trẻ con ê a lặp lại tiếng mẹ đẻ? Bập bẹ tập nói, con người đã ứng xử song song trước cuộc đời? Hay song song thể hiện cái lý nhị nguyên trong đời sống qua hai yếu tố âm dương kết hợp?

Dù sao chăng nữa, song song không phải là sự lặp lại tầm thường mà đó là một cấu trúc nghệ thuật có tổ chức, nằm trong một tổ chức rộng lớn hơn: hệ thống ngôn ngữ. Và François Cheng đã không lầm khi ông nói một cách rất hàm súc: nguyên lý song song là một toán tính tổ chức không gian trong diễn biến thời gian của ký hiệu ngôn ngữ (tentative d'organisation spatiale des signes dans leur déroulement temporel)(8).

A: Thuở trời đất nổi cơn gió bụi

Thiên địa phong trần

B: Khách má hồng nhiều nỗi truân chuyên

Hồng nhan đa truân

Hai câu thơ Chinh Phụ Ngâm nói về số kiếp gian truân của người phụ nữ trong cơn phong trần chung của cuộc đời. Câu A, tiền đề, bối cảnh vũ trụ (trời - đất) mệnh mộng, mịt mù cơn gió bụi. Câu B đến sau, đi vào thực tiễn số phận con người, người phụ nữ. Câu A mở rộng không gian vũ trụ. Câu B đi vào thế giới nhân sinh. Tính cách vừa độc lập, vừa chuyển tiếp, vừa bổ xung, đối xứng, hiện diện đầy đủ trong hình thức song song này. Độc lập: vì cả hai tách rời đã là một "thể" (forme) toàn bích. Đối xứng: vì đối diện vũ trụ với con người. Nhưng khi để cạnh nhau thì lập tức phát sinh sự chuyển tiếp và một sức hút vô hình giữa A và B: Câu A đã làm xong chức năng nghệ thuật. Có thể đứng vững một mình. Câu B đến. Không phải để tiếp tục ý nghĩa và hình ảnh của câu A, mà để mở ra một bối cảnh khác. Bối cảnh thứ hai này, vừa song song với bối cảnh thứ nhất, vừa đối cực với bối cảnh thứ nhất (vũ trụ trời đất - thế giới nhân sinh), vừa có tính cách xác định câu đầu (trời đất và nhân sinh cũng đảo điên

giống nhau), vừa biện hộ cho sự hiện diện của chính mình (chẳng hạn như số phận của người đàn bà).

Tính chất vừa đối đáp vừa bổ xung giữa hai yếu tố độc lập làm thành một toàn thể nhất quán và hoàn chỉnh khiến như cả hai tự cấu tạo một vũ trụ riêng, bền bỉ, trong không gian, thoát khỏi sự tàn phá, hủy hoại của thời gian để trở thành vĩnh cửu.

Paris 3/1995

### **Chú thích:**

(1) André Georges Haudricourt (1911) chứng minh rằng tiếng Việt không thuộc dòng Hán, mà thuộc họ Nam Á, và có liên lạc mật thiết với ngôn ngữ của các dân tộc thiểu số trên đất Việt.

(2) Hình vị (morphème): đơn vị nhỏ nhất của ngôn ngữ, có ý nghĩa.

(3) Hình vị tự do: tự nó có thể làm thành một từ như: lạnh, mờ, ..

(4) Hình vị giới hạn: tự nó không làm thành một từ như leo trong lạnh leo, treo trong treo, v. v...

(5) Nguyễn Phan Cảnh trong **Ngôn Ngữ Thơ** cho rằng từ láy âm nhòe hơn láy nghĩa, vì ấn tượng âm thanh khó xác định hơn ấn tượng về ý nghĩa.

(6) từ năm 1952, trong **Chinh Phụ Ngâm Bị Khảo**, Hoàng Xuân Hãn đã chứng minh Phan Huy Ích là dịch giả bản Chinh Phụ Ngâm hiện dùng.

(7) **Questions de poétique** (Những vấn đề thi học), Roman Jakobson, Editions du Seuil, 1973

(8) **L écriture poétique chinoise** - François Cheng, Editions du Seuil, Paris 1982.

## Cấu Trúc Thơ

## IX. Phân tích bài Nguyệt Cầm của Xuân Diệu

## Nguyệt Cầm

- A Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh  
Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần  
Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm  
Mỗi giọt rơi tàn như lệ ngân.  
\*
- B Mây vắng, trời trong, đêm thủy tinh  
Lung linh bóng sáng bỗng rung mình  
Vì nghe nương tử trong câu hát  
Đã chết đêm rằm theo nước xanh.  
\*
- C 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 ...  
\*
- D Bốn bề ánh nhạc: biển pha lê,  
Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề.  
Sương bạc làm thính, khuya nín thở  
Nghe sầu âm nhạc đến sao Khuê.  
Xuân Diêu

Bài **Nguyệt Cầm** của Xuân Diệu, ảnh hưởng Tỳ Bà Hành, hòa hợp với *thuyết giao ứng* (correspondance) của Baudelaire, là một bài *thơ mới*, âm hưởng cổ điển và lãng mạn.

Xuân Diệu nghe đàn trên sông Hương, trạnh nhớ hận tình Trương Chi - My Nương mà làm nên **Nguyệt Cầm**. Cảm xúc lời thơ, Cung Tiến sáng tác **Nguyệt Cầm**, tình khúc lãng mạn giá trị, mang những cung bậc Tây phương.

Bài thơ **Nguyệt Cầm** thể hiện sự giao cảm giữa hương sắc và thanh âm, giữa đất trời và cỏ cây, giữa vũ trụ và con người, giữa trần gian và âm cảnh. Nói như Baudelaire: Bồi thơ và qua thơ, bồi nhạc

và qua nhạc mà tâm hồn thoảng thấy những ánh hào quang ẩn sau cõi chết. Người thi sĩ bằng trực giác mẫn cảm nắm bắt giây phút hội ngộ thiêng liêng giữa thực tại và siêu hình, giữa nội tâm và ngoại giới để đạt tới thăng hoa trong tác phẩm nghệ thuật.

Chúng ta tìm thấy cấu trúc nội dung trên đây qua sự phân tích cấu trúc hình thức.

Bài **Nguyệt Cầm** mang những tính chất cơ bản của thi ca. Nguyên lý song song xuất hiện liên tục dưới nhiều dạng:

- **Về mặt hình thức**, thơ 7 chữ, 4 câu, 4 khổ. Trong 112 chữ, có 5 trắng, 2 nguyệt, 4 đàn, 3 lạnh, 3 nhạc, 2 nước v. v.... Đặc biệt, khổ một (A) có tới 4 trắng, 1 nguyệt, 3 đàn, và trắng là nguyệt, nguyệt là đàn: cả ba đều có thể chung một nghĩa. Toàn bài gồm ít nhất 9 nhóm từ song song tương đồng ngữ nghĩa:

thủy      pha  
            - lê      - trong  
tinh

lặng      - vắng -

buồn      - hận      - sầu

ghê      - rợn

hối      - ôi      - trời ơi

tàn      - chết - nhập      - hồn

thương - nhớ

lung      long  
linh      -      lanh

lệ      -      giọt      -      sương

- **Về mặt nội dung**, khổ một (A) song song với khổ ba (C): bày ra sự đối diện (hay nội cảnh) giữa trăng và đàn. Khổ hai (B) song song với khổ bốn (D): dàn phần ngoại cảnh (thiên nhiên, trời đất), và tâm cảnh người nghe hoặc người ngắm nguyệt cầm.

Trước hết, **nguyệt cầm** là gì? Ngay tựa đề đã vô cùng hàm súc.

**Nguyệt Cầm.** Nguyệt và cầm: hai yếu tố tương đồng ngữ nghĩa, trùng phùng hình ảnh. Từ vừa đơn, vừa ghép, tuy hai mà có thể trở thành một, hoặc biến hoá đến vô cùng: Trăng là nguyệt, là đàn (đàn hình tròn như trăng), mà còn có thể là người kỹ nữ, là thi sĩ, là anh, là em, là tôi, là ta, ....

Trên bình diện phân tích hình vị thì như thế. Nhưng nếu xét nguyệt cầm trên bình diện cấu trúc thi ca, sự đối xứng và tương đồng ngữ nghĩa giữa nguyệt và cầm có thể mở ra những giải thích sau đây:

1. Nếu nhìn *nguyệt cầm như một cấu trúc tĩnh lược chủ từ và hư từ*, thì **Nguyệt cầm** là **đàn trắng**: đàn trắng mở ra ít nhất ba bối cảnh:

- (đánh) đàn (dưới) trăng
- (nghe) đàn (dưới) trăng
- đàn (ngắm) trăng

**Nguyệt cầm** còn là **trăng đàn**: trăng đàn mở ra ba cảnh khác:

- trăng (đánh) đàn
- trăng (nghe) đàn
- trăng (ngắm) đàn

2. Nếu nhìn *nguyệt cầm dưới dạng cấu trúc ẩn dụ*, thì **Nguyệt** có thể là **em**: **Nguyệt cầm** = **em đàn**. **Nguyệt** cũng có thể là **anh**, và **đàn** là **em**:

- Anh (nghe) đàn
- Anh (nghe) em (đàn)
- Anh (ngắm) đàn
- Anh (ngắm) em (đàn)

Tóm lại mười một bối cảnh trên đây có thể hàm ngụ trong hai chữ **nguyệt cầm**.

Bước vào bài thơ, câu đầu:  
Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh

Hai chữ dây cung mập mờ ý nghĩa, làm môi giới cho tình và ý. Dây vừa là dây đàn mà cũng là dây tơ. Cung vừa là cung Hằng, vừa là cung tơ. Câu thơ đưa ra nhiều hình ảnh chập trùng: Trăng nhập vào trăng? Trăng nhập vào dây đàn? Trăng nhập vào cung tơ? Mà trăng là ai? Nếu trăng là anh: Anh nhập vào cung trăng? Anh nhập vào cung đàn? Hay anh nhập vào em? **Nguyệt** còn đồng âm với **huyệt**. "Trăng - nguyệt" - ẩn dụ cổ điển- nhờ sự táo bạo và mãnh lực của chữ **nhập**, vương mắc vào **dây**, vương tơ (ngâm). Trăng đắm trong ẩm ướt của vùng nguyệt lạnh, gợi lên hình ảnh nồng nàn đầy nhục cảm mà cũng vô cùng dịu dàng, tế nhị, thanh khiết, mà cũng có thể là cõi chết, nơi hội ngộ của những âm hồn.

Chuyển sang câu hai:  
Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần

tính cách đối xứng giữa trăng thương và thương trăng, trăng nhớ và nhớ trăng, tạo nên sức tương ái nhớ thương - thương nhớ giữa đôi bên. Sự kết hợp với chữ hỡi - là tiếng gọi xa, gọi mà không chắc người nghe có nghe tiếng mình không (Trời hỡi! làm sao cho khỏi đối. -Hàn Mặc Tử) - tạo nên khoảng cách muôn trùng giữa hai đối tượng: trăng và đàn.

Nếu "Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh" mở ra bối cảnh gần gũi da diết "Trăng nhập đàn" thì "Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần" dẫn đến niềm nhớ thương đòi đoạ, và sự phân chia nghìn trùng xa cách giữa đôi bên. Vì thế hai câu thơ trên trở thành cặp phạm trù song song đối đẳng. Tiếp đến: "Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm" và "Mỗi giọt rơi tàn như lệ ngân" có sự chuyển đề: đàn đang từ vị trí khách thể ở hai câu thơ đầu:

Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh  
Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần

bỗng chuyển sang vị trí chủ thể ở câu 3, câu 4:  
Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm  
Mỗi giọt rơi tàn như lệ ngân(1)

Nhận xét thứ nhì: Tuy "Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm" vẫn giữ nguyên cấu trúc hình thức như "Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần", nhưng ở đây tính từ **buồn** và **lặng** đã thay thế động từ, biến trạng thái tĩnh thành động, khiến cho mệnh đề **đàn buồn** trở nên đa nghĩa: tiếng đàn buồn? người đánh đàn buồn? hay đàn đang gảy khúc nhạc buồn?... và **đàn lặng** cũng mang những ngụ ý: tiếng đàn lặng đi? người kỹ nữ ngưng đàn? hay khúc nhạc bỗng dừng im bặt? ... cho thấy cách tạo hình ở "Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm" khác với cách tạo hình của "Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần". Câu thơ kế tiếp "Mỗi giọt rơi tàn như lệ ngân" tiếp tục mô tả tiếng đàn và tâm cảm người gảy đàn. Chữ tàn gieo vào giữa câu thơ như nổi trớ trêu của định mệnh. Tàn: Tàn cung? Tàn canh? Tàn phai? mà cũng có thể là tàn nhẫn, rơi vào chính giữa câu thơ, chia loan, rẽ thùy, tạo nên những tác dụng:

- Phân chia câu thơ làm hai vế so sánh: Mỗi giọt rơi = như lệ ngân.
- Chia rẽ chủ ngữ "giọt lệ" ra làm hai nhân cách khác, hai hình ảnh khác: giọt rơi, lệ ngân.
- Hai hình ảnh này và dư âm này tác động một lần nữa xuống nỗi đau thương ly cách giữa trăng và đàn.
- Tàn còn có nghĩa tàn cung là bặt tiếng đàn, là tàn tạ như tiếng đàn rơi xuống, tan đi, vỡ ra ... như khối hận tình mang xuống tuyến đài chưa tan...
- Và tàn còn có thể là tàn phai, như nhan sắc người kỹ nữ trong khoảnh khắc tàn canh, rồi mỗi tiếng đàn như ngân một giọt lệ.

Toàn bộ bốn câu thơ có cấu trúc song song, đối đẳng, nhà thơ tận dụng sự đối xứng giữa những cặp phạm trù (trăng - đèn), (gần - xa), (ngoại cảnh - tâm cảnh), dùng những ngụ ý, hàm ngôn tạo mối tương quan giữa những điều nói và những điều không nói, giữa thực và hư, giữa tĩnh và động, để mở ra đến vô cùng, sự gần gũi và xa cách giữa trăng và đàn.

Sang tiết đoạn B, tác giả đổi thay phong cách:

B     Mây vắng, trời trong, đêm thủy tinh  
        Lung linh bóng sáng bỗng rung mình  
        Vì nghe nương tử trong câu hát  
        Đã chết đêm rằm theo nước xanh.

B mang cấu trúc văn xuôi, với những mệnh đề tiếp cận có tính cách giải thích, bổ nghĩa cho nhau (vì... đã...). Sự bắc cầu trực tiếp

bằng một mệnh đề xé hai (enjambement avec rejet mà Xuân Diệu(2) mượn trong thơ Pháp) liên kết chặt chẽ câu thơ trên với câu thơ dưới, kết hợp bốn câu thành một phát ngôn có trình tự nhất định:  
"Mây vắng, trời trong, đêm thủy tinh lung linh bóng sáng bỗng rung mình vì nghe nương tử trong câu hát đã chết đêm rằm theo nước xanh"

Tuy nhiên, câu trên vẫn là thơ vì những mệnh đề tuy liên tục và có trình tự trong ý, nhưng thiếu chủ ngữ và vị ngữ nên không "thành văn": Mây vắng, trời trong, đêm thủy tinh là ba hình ảnh độc lập, dị biệt nhưng song song về nghĩa: Mây vắng = trời trong = đêm thủy tinh.

Nhịp cầu thứ nhất liên kết **đêm thủy tinh** với **lung linh bóng sáng**, bật ra hai khả năng diễn nghĩa:

- hoặc là có hai cảnh tượng song song: **Đêm thủy tinh lung linh và bóng sáng bỗng rung mình.**
- hoặc là cả cái "**đêm thủy tinh lung linh bóng sáng**" đó bỗng rung mình.

Giải thích thứ hai này ngụ ngầm ý nghĩa: Mây vắng và trời trong cũng rung mình như đêm thủy tinh vì ba yếu tố trên cùng một chức năng ngữ nghĩa và cấu trúc trong câu.

Tại sao rung mình? Vì tất cả đều nghe nương tử trong câu hát. Đến đây sự bắc cầu trở nên huyền nhiệm: Động từ "đã chết" bơ vơ, buông lỏng, không có chủ ngữ. Ai đã chết? Nương tử đã chết? Câu hát đã chết? hay là tất cả những nhân vật: mây, trời, đêm thủy tinh, bóng sáng kia, vì nghe nương tử hát mà cùng tự tử trong đêm rằm dưới nước xanh, như huyền thoại Lý Bạch ôm trăng nhảy xuống dòng Dương Tử?

Tiết đoạn B kết hợp hài hòa khái niệm thẩm mỹ giữa Đông - Tây, trong cấu trúc hình thức và nội dung thi ca.

Tiết đoạn C trở lại cuộc tương kiến giữa Đàn và Trăng:

C 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 ...

Âm hưởng và giai điệu trong tiết đoạn này ngẫu hứng từ tiếng đàn của người kỹ nữ trong Tỳ Bà Hành, nhất là "Đàn ghê như nước, lạnh, trời ơi ..." và "Long lanh tiếng sỏi vang vang hận":

Nước tuôn róc rách, chảy mau xuống ghềnh  
Nước suối lạnh, dây mảnh ngừng đứt  
    Uyết tuyến lưu thủy hạ thán  
    Thủy tuyến lãnh sáp huyền ngưng tuyết

và chính dư âm tiếng đàn đã làm cho thiên nhiên âm nhạc và con người tương tư nhau: Trăng nhớ Tầm Dương nhạc nhớ người làm cho hiện tại luyến lưu dĩ vãng, làm cho sự cách biệt giữa không gian và thời gian, nghệ thuật và tình người ngắn lại, nhưng cũng lại trải ra biên biệt đến vô cùng, và mở đường cho bốn câu thơ cuối:

D     Bốn bề ánh nhạc: biển pha lê,  
        Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề.  
        Sương bạc làm thình, khuya nín thở  
        Nghe sâu âm nhạc đến sao Khuê.

Tiết đoạn D, song song với tiết đoạn B, trở lại quang cảnh vũ trụ và tâm cảnh người nghe đàn, ngẩng trăng: Câu 1 mở ẩn dụ thành ẩn tượng so sánh:

Bốn bề ánh nhạc: biển pha lê,

Thi sĩ giao hòa âm nhạc với ánh trăng thành một biển sáng có âm thanh pha lê.

Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề.

Lần đầu tiên, nhân xưng tôi xuất hiện trong thơ. Sự hiện diện của thi sĩ, đơn côi tuyệt đỉnh. Ẩn dụ **"chiếc đảo hồn tôi"** và tâm cảm **"rợn bốn bề"** phù trợ nỗi hoang lạnh cho hai đoản ngữ **"chiếc đảo"** và **"hồn tôi"**, kèm thêm bốn hình vị độc lập **chiếc - đảo - hồn - rợn** đều mang ẩn nghĩa đơn chiếc, hoang vắng, âm hồn, ghê rợn, ... nói lên sự lạc lõng gầy gầy của thi nhân trong cõi trần âm u hoang lạnh. Niềm tâm sự ấy đắm trong khung cảnh:

Sương bạc làm thình, khuya nín thở

Tình huống "Sương bạc làm thình, khuya nín thở" trên đây nối tiếp với "Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề", như để giới thiệu thiên nhiên "Sương bạc" với không và thời gian "khuya", những nhân tố mới này cùng "làm thình" và "nín thở" để:

Nghe sâu âm nhạc đến sao Khuê.

Thi sĩ đã đem nội tâm của con người hòa cùng âm nhạc, ném vào

vũ trụ hành tinh. Còn lại một mình đối diện với cõi chết, âm u, hoang lạnh. Bệnh bùng ngoài thực tại, trong vị trí giao tiếp giữa không gian và vũ trụ. Lưỡng lự, nửa thăng thiên về một hành tinh lý tưởng, nửa hạ huyết về cõi độc dược, Ác Hoa. Sự đối chất giữa *Lý tưởng* (Idéal) và *Nỗi sầu* (Spleen, Ennui) trong Baudelaire, không chỉ truyền sang Xuân Diệu, thấm vào Huy Cận, mà còn thông suốt cả một thế hệ thi nhân, biến thành nỗi sầu nhân thế, tận diệt thế nhân trong cảm giác ngột thở, bất lực, hoang mang, muôn đời buồn bã.

Paris 3/1995

**Chú thích:**

(1) Tỳ Bà Hành:

|                                           |                                         |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------|
| Ngừng tuyệt bất<br>thông thanh tạm<br>yết | Ngừng dứt nên<br>phút bật tiếng tơ      |
| Biệt hữu u sầu ám<br>hận sinh             | Ôm sầu mang giận<br>ngắn ngơ            |
| hử thời vô thanh<br>thắng hữu thanh       | Tiếng tơ lặng ngắt<br>bây giờ càng hay. |

(2) Theo lời Xuân Diệu kể trong **Confession d'un poète**, thì Huy Cận là người đầu tiên sử dụng enjambement avec rejet:

Thức dậy nắng vàng ngang mái nhật  
Buồn gieo theo bóng lá đung đưa  
Bên thềm - Ai nấn lòng tôi rộng  
Cho trải mênh mông buồn xế trưa.

Thực ra, trong Kinh Thi, người xưa "tình cò" cũng đã "bắc cầu":  
Khiêu hề thoát hề  
Tạ thành khuyết hề.

dịch:  
Em nhẹ nhàng nhảy lên  
Lầu trên thành.

và Thế Lữ là người đầu tiên sử dụng bắc cầu như một kỹ thuật du nhập từ phương Tây, trong thơ mới:

Trời cao xanh ngắt - ô kìa!  
Hai con hạc trắng bay về bông lai  
Như khua động nỗi nhớ nhung thương tiếc  
Trong lòng người đứng bên hồ.

## Cấu Trúc Thơ

### Thơ hiện đại

#### X. Dòng mạch siêu thực trong thơ hiện đại

Hai chữ *tự do tiềm ẩn trong sáng tác*. Nhưng **thơ** và **tự do** là hai người bạn đường không hoà thuận vì chính cấu trúc vần điệu và niêm luật của thi ca đã phần nào gò ép, cưỡng bức tự do.

Ý thức sáng tạo thúc con người tìm cái mới, và ý thức tự do dục nhà thơ đập đổ những gò ép cưỡng bức của vần điệu, niêm luật để tìm đến một vùng đất mới mà thơ và tự do có thể sống chung hoà bình.

Khuynh hướng phá rào trở thành một phong cách sáng tạo nằm trong quy luật đổi thay của trời đất và thế hệ nào cũng có những nhà thơ bỏ rơi thời đại mình để làm *tiền trạm cho người tương lai* (tiếng của Breton). Nguyễn Trãi, một tâm hồn avant-garde, cách đây năm thế kỷ đã viết:

Tuổi già, tóc bạc, cái râu bạc  
Nhà ngật, đèn xanh, con mắt xanh  
hoặc:

Con cò quẫy - rượu đầy bầu  
Đòi non nước - chơi quần dầu  
Đạp áng mây - ôm bó củi  
Ngồi bên suối - gác cần câu.

Bất chấp trắc bằng, thơ Nguyễn Trãi sáng khoái, tự do, thoát tục, mang những hình ảnh mới lạ, ngang tàng, vừa không thể, vừa không tưởng lại mộng tưởng như *đạp áng mây*, *đòi non nước* mà bốn thế kỷ sau, Breton định nghĩa đó là ngôn ngữ "siêu thực".

Những tâm hồn "nổi loạn" cá nhân như Nguyễn Trãi, Kim Thánh Thán, ... thường đơn độc, khó đem lại sự thay đổi toàn diện bộ mặt văn học. Cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, dường như khát vọng đổi mới của con người đã chín muồi, nên khi Mallarmé ở Pháp vận động thay đổi ngôn ngữ (*changer la langue*), hô hào "*đụng đến câu thơ*" (*touché au vers*), với hình ảnh *những hoàng hôn trắng* (*les crépuscules blancs*) ... và Guillaume Apollinaire tiên phong làm thơ phá cách thì hầu như có một cố gắng tập thể xô đẩy bức thành kiên cố mà niêm luật đã áp đặt lên thi ca trong suốt 20 thế kỷ.

Tác nhân chính của những phá phách, đảo lộn trật tự là André

Breton, người sáng lập trường phái siêu thực, năm 1920, năm Apollinaire qua đời.

Khởi điểm từ lý thuyết phân tâm của Freud về mơ (rêve), Breton định vị lại vai trò của mơ trong đời sống con người. Trong **Manifestes du Surréalisme** (Tuyên ngôn siêu thực), Breton luận rằng: Đối với con người, tổng số thời gian sống trong mơ (rêve), kể cả ngủ, không thua gì tổng số thời gian sống trong thực (tức là thức, réveil). Mơ và thực (hay thức) tương đương và đối chọi như đêm với ngày. Đêm đôi khi còn "khôn" hơn ngày, đêm "khuyên" ngày (La nuit porte conseil). Breton phát hiện những nghiệm lý:

- Mơ là hiện tượng liên tục và có tổ chức.
- Sự mơ tưởng đến một hình bóng đã qua trong đời, chẳng qua chỉ là sự bắc cầu giữa quá khứ và hiện tại bằng hành lang mộng tưởng.
- Vấn đề "có thể" hoặc "không thể" không còn là nỗi ám ảnh của con người nữa. Tất cả đều có thể xảy ra (tout est possible).
- Sự sống chung giữa mơ và thực trở nên một thực tế tuyệt đối.

Thực tế ấy Breton gọi là **siêu thực** và đưa ra định nghĩa:

"Siêu thực là thao tác tự động thuần túy tâm linh, qua đó con người diễn tả bằng lời nói, bằng chữ viết hoặc bằng cách này hay cách khác; hoạt động thực của tư tưởng. Là bài chính tả mà tư tưởng đọc ra, vắng mọi kiểm soát của lý trí và ở ngoài vòng quan tâm thẩm mỹ hay đạo đức" (1).

Về mặt triết học, siêu thực -cộng hưởng giữa mơ và thực- dựa trên sự tin tưởng vào một thực tế cao hơn một số hình thức liên tưởng khác đã không màng đến mãnh lực của mơ mộng - trò chơi vô vụ lợi của tư tưởng. Đối với Breton, con người bị giam hãm trong sự kiểm duyệt của lý trí, ngụp lặn trong những lề thói rập khuôn của ngôn ngữ sáo mòn mà họ nặn ra. Tác hợp mộng và thực là đập vỡ bức tường ngăn đôi con người với phần vô thức, để tìm thấy toàn bộ quyền lực của tri năng trong sáng tạo.

Breton kể một giai thoại về mình: Một hôm, trước khi ngủ, tôi chợt nghĩ ra một câu, đại loại: "*Il y a un homme coupé en deux par la fenêtre*" (có một người bị cửa sổ cắt làm hai). Tôi sửng sò vì thấy mình vừa tìm ra một hình ảnh lạ và hiếm, rất thơ, nếu xét kỹ thì đó chỉ là hình ảnh một người nghiêng mình qua cửa sổ.

Và Breton kết luận: *Chất thơ* được hình thành qua những hình ảnh thoát nhìn có tính cách phi lý cao độ, nhưng sau khi khảo sát kỹ càng, tính cách phi lý lui dần, nhường chỗ cho những gì có thể chấp nhận được. Siêu thực là một thể cách nhìn cuộc đời không giống những khuôn sáo cũ. Reverdy viết: **Dans le ruisseau il y a une**

**chanson qui coule (trong suối có một bài hát chảy). Le jour s est déplié comme une nappe blanche** (ngày mở ra như một tấm khăn trắng). Lautrémont viết: **Rubis de champagne** (hồng ngọc champagne) .... Từ đó, siêu thực hình thành một phương pháp tạo hình mới, không giống với những phương cách tạo hình cổ điển.

Trong nghệ thuật cổ điển và lãng mạn, hình ảnh được cấu tạo bằng những phép tu từ như ẩn dụ, hoán dụ, đề dụ (Synecdoque), châm biếm, nói quá, nói nhún, ... Trong siêu thực, *sự gần gũi của những thực thể vô cùng xa nhau* nảy ra ánh lửa, bùng lên hình ảnh. Sự kết hợp này thường không thuận lý và bị lý trí phản kích. Mặc kệ. Nhà thơ cứ tiến, cứ sáng tạo những hình ảnh độc đáo, không tưởng, trải rộng chất thơ trong lượng ảnh và chất ảnh, trong cõi mộng-thực, thực-mộng của mình(2).

Để tạo hình, nhà thơ có thể dùng mọi thủ pháp, kể cả lựa cắt những chữ tình cò trên báo, đặt cạnh nhau, (nếu cần thì giữ đúng cú pháp). Với lối cắt dán như thế, Breton sáng chế ra những hình ảnh lạ lùng như: **Un éclat de rire de saphir dans l yle de Ceylan** (một tiếng cười lam ngọc trên đảo Tích Lan)... Thủ pháp "cắt dán" này không chỉ giới hạn trong thơ mà còn lan sang các ngành nghệ thuật tạo hình khác, chủ yếu trong hội họa siêu thực của Picasso, Chagall, Matisse ...

Breton tuyên bố: *"Hình ảnh đã làm chủ lý trí"*, và tâm hồn siêu thực giúp con người trở về thời điểm tươi đẹp nhất của tuổi thơ với những sinh vật kỳ thú mà óc tưởng tượng có thể sáng tạo ra như: *éléphants à la tête de femme* (voi đầu đàn bà), *lions volants* (sư tử bay) hay *poisson soluble* (cá tan). Những hình ảnh kỳ lạ này thoát trông rất phi lý, nhưng phân tích kỹ, chúng phản ánh thực tại trong chiều sâu: Con cá tan, poisson soluble của Breton, chẳng qua chỉ là hình ảnh của con người qua bóng hình thi sĩ, vừa cá biệt: Breton cảm tinh con cá, vừa phổ quát: con người nào chẳng tan trong dòng tư tưởng của chính mình.

Những "quái thai" đầu người mình thú trong tranh của Max Ernst, Picasso, Dali, ... phản ánh toàn diện phần người và phần thú cộng sinh trong mỗi sinh vật.

Nghệ thuật tạo hình cổ điển (trong họa và thơ), dựa trên thiên nhiên và vật thể, như một toàn bộ hoàn chỉnh nhìn từ phía ngoài. Nghệ thuật siêu thực mở cửa vào nội giới của vật thể và đề nghị: chữ nghĩa, màu sắc, hình thái ... tác hợp với nhau theo một luật chơi mới ... mở đầu một phong cách mới trong sáng tác và ảnh hưởng đến tư duy nghệ thuật trong suốt thế kỷ XX.

Về mặt thực tế, nhóm siêu thực có những hành động "ngược đời": Saint Pol Roux trước khi đi ngủ, treo bảng trước cửa "Thi sĩ đang làm việc". Trong *thời kỳ ngủ* (L'époque des sommeils), Robert Desnos "ngủ", nhưng viết và nói (ảnh chụp trong cuốn Nadja của Breton). Những hình ảnh này có vẻ trái khoáy đối với chúng ta, nhưng thật ra không xa thực tế của giới cầm bút: Những lời hay, ý đẹp thường phát xuất về đêm. Nhất Linh chuyên viết từ nửa đêm đến sáng. Nguyễn Hiến Lê luôn có giấy bút túc trực bên giường. Hoàng Cầm kể rằng bài thơ Lá Diêu Bông được "một giọng đọc" cho ông nghe trong giấc ngủ. Và như Desnos, Kim Trọng cũng đã sống những phút giây "siêu thực" với Thúy Kiều qua ngọn bút Nguyễn Du:

Sinh vừa tựa án thiu thiu  
Dở chiều như tỉnh, dở chiều như mê  
Tiếng sen khẽ động giấc hòe  
Bóng trăng đã xế, hoa lê lại gần  
Bâng khuâng đỉnh giáp non thần  
Còn ngờ giấc mộng đêm xuân mơ màng!

**Siêu thực vừa là một khám phá, vừa là một nhận thức về thực tại mộng ảo trong thơ và trong cuộc sống; và thi nhân, không nhiều thì ít, đã mang tính chất siêu thực trong người.**

Trống Tràng Thành **lung lay bóng nguyệt**

Khói Cam Tuyền mờ mịt **thức mây**

là những câu thơ siêu thực. Và Cung Oán Ngâm Khúc "siêu thực" hơn Chinh Phụ Ngâm. Nguyễn Gia Thiều vào mộng nhiều hơn Nguyễn Du và Đặng Trần Côn; thơ Ôn Như Hầu óng ánh những hình ảnh huyền ảo và không tưởng:

Hơi thê lương lạnh ngắt song phi huỳnh(3)

**Cầu Thệ thủy**(4) ngồi trơ cổ độ

**Quán Thu Phong**(5) đứng rũ tà huy.

Ôn Như Hầu có những câu thơ siêu thực tuyệt bút:

Chiếc thuyền bào ảnh lô xô gập ghềnh

...

Ài đem nhân ảnh nhuộm mùi tà dương?

Trong thi ca của chúng ta,

từ Nguyễn Du: Vàng trắng ai xẻ làm đôi?

đến Hàn Mặc Tử: Có ai nuốt ánh trăng vàng?

rồi Xuân Diệu: Trăng đĩa ngọc giữa mâm trời huyền bí

tới Hoàng Cầm: Chuồn chuồn khiêng nắng sang sông

từ Phạm Duy: Tìm trên mây xa khơi có áo dài khăn cưới

đến Trịnh Công Sơn: Tuổi buồn đi trong hư vô

người nghệ sĩ xưa và nay đã gặp nhau trong sáng tạo, trong những hình ảnh siêu thực, lung linh, ảo hoặc, chao đảo giữa mơ và thực, giữa có thể và không thể, giữa nghệ thuật và cuộc đời.

Nói như thế không có nghĩa phủ nhận những đóng góp của Breton và của nhóm siêu thực. Người xưa lọc chữ, đã hình, vô tình mà "siêu thực". Breton khám phá và hệ thống hóa hiện tượng giao lưu giữa mơ và thực để tìm ra phương pháp tạo hình mới dựa trên căn bản tự do tuyệt đối trong cách chấp nối và lựa chọn các yếu tố ghép hình. Đó là một trong những khác biệt căn bản giữa thơ cổ điển và thơ hiện đại.

Paris, tháng 8/1995

### **Chú thích**

(1)Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée par la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. [Manifestes du surréalisme]

André Breton.

(2) Reverdy cho rằng: Đặc tính của một hình ảnh độc đáo phát xuất từ sự gần cận ngẫu nhiên của hai thực thể rất xa nhau. Và Breton cực đoan hơn: Đối với tôi, hình ảnh mạnh nhất là khi nó trình bày cấp độ tự do (le degré d'arbitraire) cao nhất. Reverdy và Breton đã phần nào nói lên bí quyết tạo hình của siêu thực.

(3) Phi huỳnh: đom đóm.

(4) Thệ thủy: nước chảy.

(5) Thu phing: gió thu.

## Cấu Trúc Thơ

### Thơ hiện đại

#### XI. Khuynh hướng mở đầu

Nguyễn Xuân Sanh

Nguyễn Đình Thi

Thoạt trông thì những bài thơ: **Tổng Biệt** (1)(1917), **Cảm Thu**, **Tiến Thu** (1920) của Tản Đà có vẻ là những bài thơ "tự do" đầu tiên của thể kỷ này. Nhưng thực ra, **Tổng Biệt** là một từ khúc theo điệu Hoa phong lạc rút từ vở chèo **Thiên Thai** của Tản Đà, nhịp điệu hao hao giống thơ tự do, nhưng niêm luật rất chặt chẽ.

Lá đào rơi rắc lối thiên thai  
Suối tiến oanh đưa những ngậm ngùi  
Nửa năm tiên cảnh  
Một phút trần ai  
Ước cũ duyên thừa có thể thôi.  
Đá mòn, rêu nhạt  
Nước chảy, huê trôi  
Cái hạc bay lên vút tận trời  
Trời đất từ đây xa cách mãi  
Cửa động,  
Đầu non  
Đường lối cũ  
Nghìn năm thơ thần bóng trắng chơi.

Phan Khôi, nhà nho đầu tiên muốn đổi mới thi ca. Năm 1928, trên **Đông Pháp Thời Báo**, Phan Khôi trách thể thơ thất ngôn bát cú quá mà mất cả sanh thú. Ông kết án thơ cũ là "*thơ cốt chơn. Thơ cũ bị câu thúc quá nên mất chơn*". Ông trình bày một lối thơ "*đem ý thật có trong tâm khảm mình tả ra bằng những câu có vần mà không bó buộc bởi niêm luật gì hết và tạm mệnh danh là **thơ mới***".(2)

Vai trò của Phan Khôi trong Thơ mới được Vũ Ngọc Phan đưa ra trong **Nhà Văn Hiện Đại**:

" [...] Còn về thơ mới lại chính ông là người khởi xướng trước nhất. Bài thơ mới Tình già của ông đăng đầu tiên trong Phụ Nữ Tân Văn (số 122, ra ngày 10 Mars 1932), báo Phong Hóa số tết năm Quý Dậu (24 janvier 1933) có trích đăng bài ấy như sau này:  
Tình già

Hai mươi bốn năm xưa, một đêm vừa gió lại vừa mưa  
Dưới ngọn đèn mờ, trong gian nhà nhỏ, hai cái đầu xanh kề nhau  
than thở:

- "Ôi đôi ta, tình thương nhau thì vẫn nặng, mà lấy nhau hẳn là  
không đáng

" Để đến nỗi tình trước phụ sau, chỉ cho bằng sớm liêu mà buông  
nhau!"

- "Hay! Nói mới bạc bẽo làm sao chứ! Buông nhau làm sao cho nỡ?

...

Bài này sở dĩ được truyền tụng trong đám thanh niên trí thức mà gây  
nên phong trào thơ mới là vì ý, không phải vì âm điệu. Người ta thấy  
một khi thơ thoát được những luật bó buộc và cân đối thì có thể diễn  
được nhiều ý hơn. Điều đặc biệt trong bài thơ trên này là tính tình ăn  
theo với màu sắc rồi tính tình và màu sắc đều chung đúc cả trong  
một cảnh thiết tha và ảm đạm."

(Nhà Văn Hiện Đại, quyển II, trang 269-270)

Ngoài ra, trong năm 1928, còn có tập thơ buông của Lê Khánh  
Đồng và Nguyễn Văn Vĩnh khi dịch thơ ngụ ngôn của La Fontaine, đã  
dùng những câu thơ không niêm luật, không hạn chữ:

Ve sầu kêu ve ve

Suốt mùa hè

Đến kỳ gió bắc thổi,

Nguồn cơn thật bồi rồi (3)

.....

Tóm lại, *Tổng Biệt* của Tản Đà thuộc thể từ, cổ điển. *Tình Già* của  
Phan Khôi đã phá luật nhưng vẫn còn gần văn biên ngẫu. Thơ  
Nguyễn Văn Vĩnh tuy câu chữ dài ngắn khác nhau nhưng vẫn liên  
kết chặt chẽ với vần. Mặc nhiên *Phan Khôi và Nguyễn Văn Vĩnh là  
những người mở đường cho thơ mới*. Cả hai cho chúng ta một ý niệm  
sơ khởi về hình thức thơ văn xuôi và thơ cách luật, nền tảng của *thơ  
mới* sau này mà những nhà *thơ hiện đại* như Thanh Tâm Tuyền,  
Đặng Đình Hưng muốn đoạn tuyệt. Họ triệt hạ hẳn tính cách vần  
ngâm, luật dấu để bước vào địa hạt thơ không vần, không luật.

\*

Tại Việt Nam, khuynh hướng phá vỡ hàng rào cổ điển và lãng  
mạn để nhập vào dòng hiện đại bắt nguồn rất sớm, gần như song  
song với sự phát triển thơ mới, từ những năm 40.

Trong khoảng 1938 đến 1942, một nhóm nghệ sĩ avant-garde: Nguyễn Đỗ Cung, Phạm Văn Hạnh, Nguyễn Xuân Khoát, Nguyễn Lương Ngọc, Nguyễn Xuân Sanh, Đoàn Phú Tứ, hội họp nhau và hình thành một tuyên ngôn nghệ thuật lấy tên là **Xuân Thu Nhã Tập**, bao gồm phần lý thuyết và phần thực hành trên ba lãnh vực: Thơ, nhạc và họa.

Trong phần lý thuyết, *Xuân Thu Nhã Tập* liên kết mối tương quan giữa các ngành nghệ thuật như thơ, nhạc, họa, kiến trúc và điêu khắc bằng khái niệm phổ quát về cái Đẹp và đưa ra những luận điểm xác đáng và hàm súc về bản chất thi ca:

*Thơ kêu gọi những rung động siêu việt của bản nhạc vô cùng ... có rung động là có thơ. Do đó văn và thơ khác nhau: Văn thuộc địa phận giải bày, thuộc lý trí, vụ ích lợi. Thơ thuộc địa phận tiềm thức, hàm súc và thuần túy. Thơ là kết tinh của sự thật, Thơ trở về cái ta, Thơ là Đạo, là cái lẽ cuối cùng, là cõi vô cùng ...*

Về phần thực hành, *Xuân Thu Nhã Tập* là những người đầu tiên đã dẫn dòng mạch siêu thực của thế kỷ XX vào thơ Việt. Bỏ rơi vai trò của lý trí, đưa tiềm thức và vô thức vào địa vị chủ chốt trong kỹ thuật tạo hình. Bài *Buồn Xưa* của Nguyễn Xuân Sanh tiêu biểu dòng tư tưởng *Xuân Thu Nhã Tập*.

### **Buồn Xưa**

Quỳnh hoa chiều đọng nhạc trầm mi  
Hồn xanh ngát chở dẫu xiêm y  
Rượu hát bầu vàng cung ướp hương  
Ngón hường say tóc nhạc trầm mi  
Lẳng xuân bờ giữ trái xuân sa  
Đáy đĩa mùa đi nhịp hải hà  
Nhài đàn rót nguyệt vú đôi thơm  
Tỳ bà sương cũ đựng rừng xa

...

Xuất hiện cùng thời với thơ mới, nhưng bài *Buồn Xưa* đã tách rời thơ mới một bước khá xa, cả về hình thức lẫn nội dung. Về phần hình thức, tuy vẫn giữ số chữ nhất định trong câu (7 chữ, 4 câu), nhưng thơ Nguyễn Xuân Sanh mang nhạc điệu lạ, khác hẳn với cung bậc trầm bổng cố định dựa theo luật bằng trắc cổ điển. Nhịp điệu này dựa vào sự sắp xếp những hình ảnh tân kỳ, liên tiếp cạnh nhau, theo ý thích của trí tưởng tượng. (Sau này Thanh Tâm Tuyền gọi đó là "nhịp điệu của hình ảnh"). Câu thơ *Quỳnh hoa chiều đọng nhạc trầm mi* có thể tổng hợp ba hình (figure) quỳnh hoa - chiều đọng - nhạc trầm mi, mà cũng có thể chia làm sáu hình: quỳnh - hoa - chiều -

động - nhạc - trầm - mi. Nguyễn Xuân Sanh vừa phân tích vừa tổng hợp ảnh, đồng thời đọc lập hóa mỗi chữ trong câu thơ.

Vì thế, đọc thơ Nguyễn Xuân Sanh, Lê Huy Vân thoát tiên có cảm tưởng: "Không có một cái chấm câu và toàn vần bằng cả. Người ta có cái cảm giác rằng tác giả đã viết rất nhiều "chữ một" vào những mảnh giấy, gập lại để vào trong một cái mũ trắng rồi rút ra từng tờ, biến những chữ tìm thấy chữ nọ bên cạnh chữ kia, đủ bảy chữ lại xuống dòng". (Xuân Thu Nhã Tập, trang 81, NXB Văn Học 1991).

"Cảm giác" ấy có thể Lê Huy Vân rút ra từ việc Breton cắt những chữ bất kỳ trong báo, xếp lại thành thơ. Dĩ nhiên "cắt dán" hay rút thăm "chữ một" chỉ là một cách nói, gọi ba khía cạnh độc đáo của thơ hiện đại:

- Tính cách gián đoạn trong dòng mạch hiện đại - đối lập với tính cách liên tục trong dòng cổ điển.
- Tính cách bất kỳ -hay tự do tuyệt đối- trong việc ghép chữ tạo hình.
- Tính cách độc lập hình vị mà Nguyễn Xuân Sanh sử dụng trong bài *Buồn Xưa*.

Về cách dùng chữ, tuy *Buồn Xưa* vẫn dùng những chữ cổ như Quỳnh hoa, xiêm y, ... nhưng tác giả đã tạo nhiều hình mới lạ vì lắp những yếu tố rất xa nhau với nhau: *Chiều động, nhạc trầm mi, hồn xanh ngát, rượu hát, cung ướp hương, ngón hường, lắng xuân, trái xuân sa, mùa đi, nhịp hải hà, rót nguyệt, ....* Loại hình này khác với loại hình (cũng rất mới, rất đẹp, rất lạ) của Xuân Diệu, nhưng ghép những yếu tố tương đối gần cận, ít gây ngạc nhiên hơn như đêm thủy tinh, biển pha lê, chiều lỡ thì,... vì Xuân Diệu còn dựa trên thực tại lô gích.

Khi người đọc, trong nhiều thế kỷ, đã quen với những công thức thân thuộc như: *chiều xuân, nhạc vàng, hồn thơ, rượu nồng, nguyệt hoa, hoa nguyệt ...*, thì sự xuất hiện của những *rượu hát, nhạc trầm mi ...* hẳn là trái khoáy, nghịch nhĩ, bí hiểm, và không lô gích.

Nhưng chính cái "không lô gích" ấy là một trong những yếu tố nền tảng của thơ hiện đại. Chính cái "không thể" ấy mở ra một chân trời khác: Biến đổi những thực thể bị kết tội chung thân bất động như: *rượu, chiều, mùa ...* có thể xoay vần, chuyển động: *rượu hát, mùa đi, chiều động ...* và làm cho ta biết được những ý niệm siêu hình như "hồn" cũng có lúc xanh, lúc ngát ... Đó là bộ mặt "nổi loạn" thần sầu của tiềm thức và vô thức mà chỉ khi nào con người đập vỡ phần ý thức bề mặt mới có thể tiếp cận được.

*Xuân Thu Nhã Tập* không được số đông công chúng văn nghệ hưởng ứng vì quá mới với thời đại, bị cách mạng liệt vào loại bí

hiểm, điên loạn, cần phải loại trừ. Phải chăng đó là lý do khiến sau này Nguyễn Xuân sanh trở về với thơ mới?

Tác phẩm *Xuân Thu Nhã Tập* đã phải trầm mình 50 năm. Khi nhà xuất bản Văn Học được phép in lại cuối năm 1991, bìa sau có ghi niên đại 1942-1992: như một dấu ấn những phũ phàng của lịch sử.

\*

Tuy nhiên, sau 45, vẫn có những nhà thơ muốn thoát khỏi khuôn khổ thơ mới, tìm kiếm con đường thơ hiện đại rải rác trong tác phẩm của họ như Văn Cao, Hoàng Cầm, Quang Dũng ... mà Nguyễn Đình Thi là một trường hợp tiêu biểu.

Năm 48, Nguyễn Đình Thi làm bài **Đất Nước** và năm 49 ông viết bài tiểu luận **Mấy Ý Nghĩ Về Thơ**, phân tích bản chất thi ca, khai triển động lực sáng tác và bàn về sự thể hiện một tác phẩm nghệ thuật.

Về mặt hình thức, Nguyễn Đình Thi cho rằng: *"Không có vấn đề thơ thơ tự do và thơ không tự do, thơ có vần và thơ không có vần. Chỉ có thơ thực và thơ giả, thơ hay và thơ không hay, thơ và không thơ ... [...] Thơ của một thời mới [...] chạy tung về những chân trời mở rộng để tìm kiếm, thử sức của nó [...]. Những hình thức ấy gồm những phát minh mới, cùng với những hình thức cũ, nhưng bao giờ cũng dễ tái tạo và nâng cao lên đến một độ khác hẳn xưa. [...] Những hình ảnh của thơ đã bao hàm một nhận thức, một thái độ tình cảm hoặc suy nghĩ [...]. Những hình ảnh mới lạ ấy đều ở trong đời thực, chúng ta đều thấy!"*

Đứng trên quan điểm triết học duy tâm, Nguyễn Đình Thi đặt câu hỏi: Đầu mối của thơ có lẽ ta tìm bên trong tâm hồn con người chăng? Và trả lời:

- Thơ là tiếng nói bên trong, tiếng nói của tâm hồn với chính nó.
- Thơ là tiếng nói đầu tiên, tiếng nói thứ nhất của tâm hồn khi đụng chạm với cuộc sống.
- Làm thơ là đang sống, làm một câu thơ yêu, tâm hồn cũng rung động như khi có người yêu trước mặt.
- Tâm hồn chúng ta có một rung động thơ, khi nó không còn chuỗi theo thói quen như một dây da trong bộ máy.
- Hiểu thơ kỳ thực là vấn đề của cả tâm hồn.
- Những "lửa cảm hồn", "làn sóng cách mạng" là những cái sáo mới của thơ hiện thời.

và Nguyễn Đình Thi đã vẽ cho thơ một chân dung lạ và đẹp:

Đụng chạm với hành động hàng ngày, tâm hồn tự nảy lên bao nhiêu hình ảnh như những tia lửa lóe lên khi búa đập vào sắt trên đe. Người làm thơ lượm những tia lửa ấy, kết nên một bó sáng, nó là hình ảnh thơ. (Mấy Ý Nghĩ Về Thơ, Nguyễn Đình Thi, 12-9-1949)

Giữa không khí "hừng hực lửa cách mạng" và trước "ánh sáng chói lòa" của duy vật biện chứng, quan niệm duy tâm về thơ của ông và lối cách tân trong thơ ông đã bị chỉ trích nặng nề.

Bài thơ *Đất Nước* của Nguyễn Đình Thi có thể xem là một trong những bài thơ đầu tiên thoát ly khuôn mẫu của thơ cổ điển và thơ mới, từ hình thức đến nội dung, đã gây tiếng vang trong dư luận văn học, ảnh hưởng tới những người đồng thời và giữ địa vị khai phá trong thơ hiện đại.

### **Đất Nước**

Sáng mắt trong như sáng năm xưa  
Gió thổi mùa thu hương cốm mới  
Cỏ mòn thơm mãi dấu chân em.  
Gió thổi mùa thu vào Hà Nội  
Phố dài xao xác heo may  
Nắng soi ngõ vắng  
                thêm cũ lối ra đi lá rụng đầy  
Ôi nắng dội chan hòa  
                nao nao trời biếc  
Nắng nhuộm hương đồng ruộng hương rừng chiến khu  
Tháp Rùa lim dim nhìn nắng  
                mấy cánh chim non trông vờn nghìn nẻo  
Mây trắng nổi toai bời  
Mấy đũa giết người hung hăng một buổi  
Tháng Tám về rồi đây  
                hôm nay nghìn năm gió thổi  
Đàn con hè phố môi hồng hớn hờ  
                ngày hẹn đến rồi  
Hôm nay nghìn năm trời muôn xưa  
Các anh ngậm cười bãi núi ven sông.  
Hà Nội ơi núi rừng.

Nguyễn Đình Thi (1948), theo bản chép tay của Phạm Duy

Sau này bài *Đất Nước* được in trong tập *Tia Nắng* (NXB Văn Học, 1983), dài hơn, thêm những hình ảnh vô cùng, đốn đáu:

Ôi cánh đồng quê chảy máu  
Dây thép gai đâm nát trời chiều

Những đêm dài hành quân nung nấu  
Bỗng bồn chồn nhớ mắt người yêu  
Nhưng toàn thể "khuôn khổ" hơn, và rất tiếc là đã phải thêm vào  
những đoạn không thơ:  
Thằng giặc Tây, thằng chúa đất  
Đứa đề cổ, đứa lột da

...  
Lòng dân ta yêu nước thương nhà  
và đã loại bỏ hẳn những hình ảnh vào loại đẹp nhất trong buổi bình  
minh của thơ hiện đại như: Cỏ mòn thơm mãi dấu chân em, Tháp  
Rùa lim dim nhìn nắng ....

Thơ Nguyễn Đình Thi khác thơ Xuân Thu Nhã Tập. Nguyễn Xuân  
Sanh, Nguyễn Văn Hạnh, Đoàn Phú Tứ, tuy làm "cách mạng thơ"  
nhưng vẫn hoài cổ: Trừ một vài ngoại lệ, *vẫn giữ số chữ nhất định  
trong câu*; dùng nhiều từ Hán Việt: quỳnh hoa, xiêm y, tỳ bà, ngọc  
quế, dung nhan, nghệ thường, tẩn phi, quân vương ...

Nguyễn Đình Thi *biến đổi cả nhịp điệu lẫn số chữ trong thơ, hầu  
như chỉ dùng tiếng thuần Việt*, và lời thơ của ông là lời nói đơn sơ,  
không trau chuốt nhưng dọi sâu vào tâm hồn, vì dường như nó thoát  
ra tự -đáy của- tâm hồn.

Những lời giản dị như: "*Sáng mát trong như sáng năm xưa, nắng  
soi ngõ vắng, thêm cũ lối ra đi lá rụng đầy ...*" vừa nhận diện một  
thực tại, vừa như mình nói với chính mình, vừa như mình chưa từng  
nói với mình như thế bao giờ. Những hình ảnh trong suốt, trực tiếp,  
chưa được thanh lọc qua những phép tu từ, chưa bị bàn tay của lý trí  
vày vò, sửa sai, cho nên nó thật, sâu, đậm và tự nhiên như *Tháp  
Rùa lim dim nhìn nắng, như gió thổi mùa thu*, hoặc nhẹ nhàng trong  
sáng như "*em mát trong toa đầy nắng ấm*", đôi khi âu yếm như một  
thì thầm: "*em có anh rồi em có anh*", hoặc dịu dàng như một "*dòng  
sông hiền hậu trôi không nói*", cũng có lúc ngậm ngùi như "*Tháp Rùa  
rơi lệ cười trong mưa*", hoặc trầm u bát ngát như

*Đám mây trắng ngàn*

*ôm lấy nỗi buồn của núi,*

hoặc lung linh âm thầm như: "*đêm đêm thâm lặng ánh sao trời*".

Chúng ta sẽ tìm thấy loại hình trực tiếp này trong thơ Thanh Tâm  
Tuyền, nhưng ở một phong độ khác hẳn Nguyễn Đình Thi. Những lời  
nói đơn sơ và thuần khiết như thế, trong sáng và dịu dàng như thế,  
chưa mấy khi xuất hiện trong thơ Việt.

Thơ Nguyễn Đình Thi là những lời nói thật bình dị, nhưng tự nó có  
chất sống, tự nó là cuộc đời, thâm lặng vô cùng sinh động, say đắm,

thiết tha. Sau này, thơ ông trí tuệ hơn, chín hơn và đau hơn, vẫn trong phong thái ấy, lời ông gay gắt và hiện thực hơn xưa.

**Một khoảng trời xanh kia**

Một khoảng trời xanh kia  
Không phải là chuyện đùa  
Bão điên cuồng muốn dập tắt mọi ánh đèn trong ta.  
Lớp lớp mây đen đùn lên đe dọa.  
Những cơn lốc cuốn bụi rác bay mù  
Hất vào chúng ta  
Một khoảng trời xanh kia  
Đâu phải chuyện đùa

**Trong ngõ tối**

Thêm một lời phóng đi  
như mũi dao găm tằm độc  
Thêm một hòn đá từ trong bụi rậm  
ném vào gáy người qua đường kia  
Chiều nhập nhoạng dơi bay  
Hắn rẽ vào ngõ tối cười gằn  
Nhìn những móng tay hắn mọc vuốt dài.

Sau nhiều thăng trầm, cay đắng, Nguyễn Đình Thi vẫn nói với chính mình -như Zarathoustra của Nietzsche nói chuyện với tim mình: *"Một khoảng trời xanh kia, đâu phải là chuyện đùa"* và bằng những hình ảnh bạo liệt hơn xưa: *"bão điên cuồng muốn dập tắt mọi ánh đèn trong ta", "lớp lớp mây đen đùn lên đe dọa", "một lời phóng đi như mũi dao găm tằm độc", v.v...*

Thơ Nguyễn Đình Thi phản ánh phần sâu lắng của nội tâm - một nội tâm sóng gió trầm u trong bão loạn của thế sự mà ông vừa là nạn nhân vừa là người nhập cuộc.

Không chủ trương lật đổ quá khứ, có khuynh hướng bắc cầu giao lưu nhưng rất khác thơ mới của những người cùng thời, thơ Nguyễn Đình Thi ban đầu là những thôi thúc lãng mạn, chên vênh giữa tình yêu đôi lứa và tình yêu đất nước, chuyển sang tình yêu đất nước. Ở mặt trái, sau này, là hiện thực bất trắc, hiểm họa, với những hệ lụy trong cuộc sống mà ông đã trải qua.

Những hình ảnh trong thơ Nguyễn Đình Thi là những hình ảnh đơn, đối lập với loại hình kép trong thơ Lê Đạt sau này; luôn luôn dựa vào thực tại, trái ngược với quan niệm siêu thực; *đưa lời nói trực tiếp vào thơ*, không qua trung gian những biện pháp tu từ hay những thuật ngữ khác và là một tác phong độc đáo trong thơ Việt hiện đại.

...

Anh yêu em mỗi ngày thành dòng suối mới  
Và đêm thành cánh đồng sao cho anh lượm đầy tay  
Những nỗi vất vả thành niềm an ủi  
Giọt nước mắt thành giọt mặt trời  
Anh yêu em nắm chặt bàn tay anh cùng đi  
Nắng cháy mưa rơi Anh đi bên em  
Gió mờ đêm lạnh Anh đi bên em  
Mặt đất thành than đỏ Anh đi bên em  
Mặt đất đầy hoa nở Anh đi bên em  
Anh yêu em - vậy thôi - anh có em trong đời  
Em dịu dàng cánh chim của anh  
Niềm thương của anh lo lắng của anh  
Dòng sông không bao giờ yên của anh  
Ánh đèn đường xa của anh

...

(*Trên Con Đường Nhỏ*, Nguyễn Đình Thi, trích tập *Tia Nắng*)

Tháng 9/1995

### **Chú thích**

- (1) Nguyễn Phan Cảnh trong **Ngôn Ngữ Thơ** cho rằng "Tản Đà đã dành một trong những bài thơ hay nhất của mình cho thể loại tự do - Tổng Biệt."
- (2) Hoài Thanh, Hoài Chân, trong **Thi Nhân Việt Nam** trích trong **Chương Dân Thi Thoại** của Phan Khôi in năm 1936 tại Huế.
- (3) Theo Hoài Thanh, Hoài Chân, **Thi Nhân Việt Nam**.

## Cấu Trúc Thơ

### Thơ hiện đại

#### XII. Sáng Tạo

Trong khoảng thời gian từ 45 đến 54, những xu hướng muốn làm mới văn học nghệ thuật đều bị cản trở, Nguyễn Xuân Sanh trở về với thơ mới, Tô Ngọc Vân vẽ tranh tuyên truyền, Nguyễn Đình Thi cũng làm thơ khuôn khổ, Văn Cao im lặng, ...

Sự đòi hỏi tự do sáng tác và đổi mới tư duy văn học trỗi dậy sau ngày chia đôi đất nước. Miền Bắc xuất hiện phong trào Nhân Văn Giai Phẩm, với ý thức cải tạo toàn diện đời sống con người, dân chủ hóa đất nước và tự do sáng tác. Riêng trong địa hạt thi ca, những nhà thơ như Hoàng Cầm, Trần Dần và nhất là Lê Đạt còn muốn đoạn tuyệt với thơ mới để bước vào thơ hiện đại.

Nhưng họ thất bại và phong trào Nhân Văn Giai Phẩm bị dẹp tan. Mãi đến những năm 90, Đặng Đình Hưng và Lê Đạt mới lại được phép xuất hiện trên văn đàn. Đặng Đình Hưng với **Bến Lạ** và **Ô Mai**, Lê Đạt với **Bóng Chữ**. Thi pháp của họ đánh dấu ngổ quặt trong thơ hiện đại.

Ở miền Nam, tháng 10 - 1956, tạp chí **Sáng Tạo** ra đời tại Sài Gòn như một sự "nổi loạn", một "chất nổ phá đổ cái cũ, tạo dựng cái mới". Trên **Sáng Tạo** xuất hiện những tên tuổi: Mai Thảo, Thanh Tâm Tuyền, Doãn Quốc Sỹ, Nguyễn Sỹ Tế, Trần Thanh Hiệp, Duy Thanh, Ngọc Dũng, Thái Tuấn, Quách Thoại, Tô Thùy Yên, Cung Trầm Tưởng, Nguyên Sa, Dương Nghiễm Mậu, Nguyễn Đức Sơn ...

Họ tạo dựng cái mới như thế nào? Mai Thảo bảo: "Văn học nghệ thuật mặc nhiên không thể còn là tả chân Nguyễn Công Hoan, lãng mạn lối Thanh Châu, những khái niệm Xuân Thu, những luận đề Tự Lực ... Những trào lưu cạn dòng phải nhường bộ rút thoát cho những ngọn triều lớn dậy thay thế. [...] Cái vấn đề lớn nhất của chúng ta bây giờ, trước sau vẫn là phải làm sao đoạn tuyệt được hoàn toàn với những ám ảnh và những tàn tích của quá khứ [...]. Công tác chặt đứt với những trói buộc cũ phải được đặt lên hàng đầu ... và thơ bây giờ là thơ tự do"(1). Ở bình diện khác, Thanh Tâm Tuyền định nghĩa nổi loạn: "Nổi loạn là một hành động đòi được gia nhập đời sống: Kẻ nô lệ đòi quyền sống như những người tự do. Như thế nổi loạn là điều kiện sáng tạo."

Trên thực tế, có thể nói Sáng Tạo đã làm được "ngọn triều lớn"

trong thời điểm 50 - 60, tương tự như Tự Lực Văn Đoàn những năm 39 - 45: Thổi nguồn gió mới vào thời đại của họ, thay đổi bộ mặt văn học nghệ thuật.

Về nội dung của thay đổi, khi viết "*Đặt Nguyễn Xuân Sanh lên đỉnh cao của đường cong*", Trần Thanh Hiệp muốn tiếp tục công việc mà *Xuân Thu Nhã Tập* đã thử nghiệm những năm 40 trong sáng tác: đưa tự do vào thơ, vào nghệ thuật. **Sáng Tạo** đã thành công trong việc hiện đại hóa văn học, đem hai dòng mạch lớn của thế kỷ XX vào văn học Việt: Dòng hiện sinh và dòng siêu thực, với những tính chất nền tảng: Hoài nghi và Mơ mộng.

Về văn xuôi và tiểu luận, xuất hiện những tiêu đề chính trong văn học hiện đại, chủ yếu biện chứng của Sartre:

**1. Đặt lại vấn đề tác phẩm** (oeuvre). Có thể có tác phẩm văn học hay không? Có thể có một cuốn tiểu thuyết, một kịch bản, một bài thơ được không? Chữ nghĩa có giá trị gì? Đặt lại vấn đề viết (écriture). Viết như thế nào? Lối viết kể chuyện, có cốt truyện, và cả lối viết hiện thực, tả chân kiểu Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng ... đã lỗi thời vì không đạt tới tận cùng tính cách chính xác và xác thực. **Bếp Lửa** của Thanh Tâm Tuyền là một ví dụ về cách viết, cách đặt lại vấn đề viết.

**2. Tác phẩm mở:** tác phẩm không còn mục đích hướng dẫn người đọc tới một chủ đích như luân lý, đạo đức, triết học, văn chương, xã hội, v.v... nữa. Tác phẩm không cần kết luận, mà tác phẩm trình bày một biện chứng, một thẩm mỹ của sự dang dở, mở cửa cho những suy nghĩ khác và sẵn sàng chờ đón những nối tiếp về sau (**Bếp Lửa** của Thanh Tâm Tuyền, **Tháng Giêng Cỏ Non**, **Bản Chúc Thư Trên Ngọn Đỉnh Trời** của Mai Thảo ...).

**3. Tính chất biến dạng của tác phẩm:** tác giả không còn là chứng nhân biện hộ (témoin de la défense) kiểu Gide, mà trở thành chứng nhân không thể loại trừ (témoin inéliminable), kiểu Sartre, chứng nhân nằm trong diễn biến, chao đảo với hoàn cảnh, chịu sự chia phối của các áp lực nội tâm cũng như ngoại cảnh (Tâm trong **Bếp Lửa** của Thanh Tâm Tuyền).

**4. Đưa vai trò của nhận thức (perception) vào tác phẩm.** Tác phẩm không còn nhiệm vụ khơi gợi cảm xúc và làm mủi lòng theo nghĩa lãng mạn, mà tác phẩm gây nỗi đau, gây khó chịu bằng nhận thức (thơ Thanh Tâm Tuyền).

**5. Xuất hiện hình thức mỉa mai, châm biếm hiện đại** (ironie moderne) kiểu Sartre, Beckett, thay thế lối châm biếm lãng mạn (ironie romantique), kiểu Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng. Dạng

thức này cay độc hơn vì người viết không ở ngoài để ghi nhận hiện thực mà ở ngay trong cuộc, hiểu mình, cười mình. Lối tự trào này rải rác trong các tác phẩm của những người cùng thời với **Sáng Tạo** như Túy Hồng, Nhã Ca, Trần Thị Ngh, ... gọi nôm na là sự "chọc quê" chính mình.

**6. Tính cách dẫn thân của người nghệ sĩ** trong sáng tạo và trong cuộc sống, thể hiện trên hai mặt:

- Chính trị: Chiến sĩ tự do, chống Cộng, truyền thống anh hùng (kiểu Malraux) như Trần Thanh Hiệp, Doãn Quốc Sỹ, Thanh Tâm Tuyền,

...

- Văn nghệ: Cực lực đổi mới, bài trừ cái cũ: Chống Tự Lực Văn Đoàn, đả kích Vũ Hoàng Chương ... Thái độ "chặt đứt" với quá khứ, tính cách "nổi loạn" và những tuyên ngôn thái quá làm gai mắt những người cựu trào như Nguyễn Hiến Lê (*Đời Viết Văn Của Tôi*), Võ Phiến (*Văn Học Miền Nam*).

**7. Hoài nghi:** trên tất cả là hư vô, không có gì hết (Mai Thảo: **Bản Chúc Thư Trên Ngọn Đỉnh Trời, Ta Thấy Hình Ta Những Miếu Đền**).

**8. Dòng mạch siêu thực hòa hợp mộng vào đời,** mở những ngưỡng cửa mới cho sáng tác: đập vỡ bức màn kiểm duyệt của lý trí, của ý thức xã hội, tìm đến bề sâu của tâm hồn ẩn dấu trong phần tiềm thức và vô thức, nâng cao vai trò của tưởng tượng, tìm ra những phương pháp tạo hình mới cho thơ và họa, mở thêm một cánh cửa nữa về phía Tự do. Sáng Tạo đã nắm bắt được luồng sinh khí ấy và đem vào văn học Việt.

Tháng 9/95

**Chú thích**

(1) *Tuyển Tập Sáng Tạo*, Sống Mới tái bản tại Hoa Kỳ.

## Cấu Trúc Thơ

### Thơ hiện đại

#### XIII. Thơ tự do

#### Thanh Tâm Tuyền

Một tác phẩm văn học có thể phản chiếu được thời đại hay không?

**Tôi Không Còn Cô Độc** của Thanh Tâm Tuyền có thể trả lời được câu hỏi đó.

Xuất hiện tháng 10/1956 cùng với tạp chí *Sáng Tạo*, tác phẩm gây những phản ứng cực kỳ tương phản và nhiều năm sau, lời yêu, tiếng ghét vẫn chưa nguôi cường độ và nồng độ ban đầu.

Cùng thời Thanh Tâm Tuyền, thơ của Quách Thoại, Cung Trầm Tưởng, Đoàn Thêm, Nguyễn Sỹ Tế, Trần Thanh Hiệp, ... dạng thức tự do, Tô Thùy Yên, Hoàng Trúc Ly, Nguyên Sa, ... vẫn còn lưu luyến thơ mới, Bùi Giáng, Nguyễn Đức Sơn, ... hình ảnh mới nhưng hình thức cũ.

**Tôi Không Còn Cô Độc** đứng riêng một phía -cô độc- trong hành trình tự do của mình. Trước Thanh Tâm Tuyền cùng Thanh Tâm Tuyền và sau Thanh Tâm Tuyền, chưa có tác phẩm nào gây nhiều tương phản như thế, bởi chính nó là sự tương phản.

#### Thanh Tâm Tuyền nhà thơ tương phản

Là một nhà lý luận, Thanh Tâm Tuyền lý giải hành trình thơ tự do của mình trong bài tiểu luận *Nỗi Buồn Trong Thơ Hôm Nay*: Tại sao phải đổi mới? - Bởi vì thơ luật gò bó nhịp điệu trong tám câu. Thơ mới biến hóa hơn, nhưng rút gọn phạm vi trong bốn câu. Thơ phá thể là thơ mới trong ngõ cụt: Các câu dài ngắn khác nhau nhưng đầy đặn điệu giả tạo, vì thế mà có thơ tự do. Nhịp điệu của thơ tự do *không gieo lối đồng âm, đồng thanh, mà là nhịp điệu của hình ảnh, nhịp điệu của ý thức*.

Dựa vào sự phân biệt của Nietzsche giữa hai quan niệm nghệ thuật đối chọi nhau: Nghệ thuật Apollon với cái đẹp toàn bộ, hoàn chỉnh và nghệ thuật Dionysos phá vỡ những hình thức sẵn có, Thanh Tâm Tuyền chọn nghệ thuật thứ nhì:

"(Người làm thơ hôm nay) không mơ mộng, nghĩa là không tạo những hình dáng cho cuộc đời vốn đã là một hình dáng, họ muốn nhìn thực tế bằng con mắt trợn tròn, căng thẳng phá vỡ hết mọi hình

dáng để sự vật hiện ra với cái thực chất hỗn loạn không che đậy."  
(*Nỗi Buồn Trong Thơ Hôm Nay*, 1956, in lại trên VĂN số đặc biệt  
Thanh Tâm Tuyền tháng 10/1972)

Đồng ý với nghệ thuật Dionysos. Nhưng cũng trong tạp chí VĂN ấy, ở bài tiểu luận *Nhân Nghĩ Về Hội Họa*, Thanh Tâm Tuyền viết: "Nghệ thuật là cách xây dựng cụ thể của đời sống. Do đó trong danh từ nghệ thuật tự nó đã loại trừ danh từ trừu tượng [...]. Hội họa trừu tượng là một hủy thể thuần túy. Người xem không tìm thấy ý nghĩa nào ngoài sự đổ vỡ hoàn toàn của mọi hình thể, sự rối loạn vô định của đường nét." (Sách đã dẫn)

Nhà thơ trẻ tuổi quá lời chăng? (bài viết năm 1956, in lại năm 72, các tác phẩm chủ yếu của Thanh Tâm Tuyền xuất hiện lúc ông 19, 20 tuổi). Một dấu hỏi được đặt ra: Tại sao người làm thơ có quyền phá vỡ hết mọi hình dáng để sự vật hiện ra với cái thực chất hỗn loạn của nó, mà người vẽ lại không được quyền hủy thể? Cho rằng hội họa trừu tượng là hủy thể thuần túy đi. Nếu đã quan niệm *tự do tuyệt đối*, tại sao không chấp nhận *hủy thể thuần túy*? Văn chương không chỉ có những tích cực. Đối diện với Malraux còn có Céline, trước Céline có Sade. Không phải ngẫu nhiên mà Nietzsche ca tụng tính *déclin* nơi con người. Những hình ảnh *mưa rơi sao, lệ đá xanh* của Thanh Tâm Tuyền thì dựa trên thực tế nào trong đời sống? Và xây dựng gì cho đời sống? Mà vẫn là nghệ thuật, nghệ thuật huyền ảo và quyền rũ.

Nghiem cho cùng, nhìn một cách nào đó, hội họa trừu tượng có thể là người bạn đồng hành của thơ tự do. Kandinsky để cảm hứng tự do, tràn ra những thể (formes) vô hình thức, cực kỳ khác lạ, biểu dương thế giới nội tâm và khả năng tưởng tượng của tác giả. Ở bình diện đối lập, Malévitch và Mondrian biểu hiện vũ trụ một cách thuần lý và đơn giản nhất bằng những đoạn thẳng nói lên tính cách đứt đoạn của không gian và đời sống. Hội họa trừu tượng hòa hợp hai quan niệm tương phản trên, mở ra một ngã mới cho người nghệ sĩ. Nếu hội họa truyền thống *tổng hợp* những đường nét, hình thể, màu sắc để tạo nên những toàn bộ hoàn chỉnh thì hội họa trừu tượng phản ánh khả năng phân tích những toàn bộ hoàn chỉnh của người nghệ sĩ, cùng trong chức năng phục vụ nghệ thuật. Có thể nói đó cũng là hai khía cạnh của nghệ thuật: Apollon và Dionysos.

\*

Những điều dông dài trên đây chỉ để chứng minh rằng Thanh Tâm Tuyền là một *tác giả phức tạp và tương phản*. Một đặc trưng hiếm hoi trong văn học Việt từ trước đến giờ.

Điểm tương phản thứ nhất mà người đọc có thể tìm thấy ở Thanh Tâm Tuyền, có lẽ là ông sống một lúc hai thực tại: Thực tại hiện sinh trong cái nghĩa đi đến tận cùng của nhận thức (perception), lý trí chủ động biện chứng. Và thực tại siêu thực, phủ nhận vai trò của lý trí, tìm đến phần vô thức trong sáng tạo. Tác phẩm của Thanh Tâm Tuyền chao đảo giữa hai dòng nước ngược chiều: Tạo hình bằng những giấc mơ, qua mơ tìm đến một hiện thực chất chứa, bạo liệt. Không phải là hiện thực phê phán xã hội *Bỉ Vỡ* -Nguyễn Hồng, *Chí Phèo* -Nam Cao nữa, mà là hiện thực cực thực, đớn đau, khốc liệt, buồn nôn của mình trực diện với chính mình: Roquentin trong Sartre, Tôi trong Phục Sinh của Thanh Tâm Tuyền.

Điểm thứ nhì: tư tưởng hoài nghi xuất hiện cùng với sứ mệnh anh hùng (Malraux, Eluard) tranh đấu cho tự do dân chủ, gây ra nghịch lý của tự do, đưa đến câu hỏi: Có thể có tự do? Đó là vấn đề của **Bếp Lửa** (1957) được thể hiện ngay trong lời mời người đọc tự do bước vào tác phẩm **Tôi Không Còn Cô Độc**.

Ở đây tôi là vị hoàng đế đầy đủ  
quyền uy. Bởi vì người vào  
trong đất đai của tôi  
người hoàn toàn tự do  
để cai trị tôi có những luật lệ  
tinh thần mà người phải thần  
phục nếu người muốn nhập  
lãnh thổ.  
Người hoàn toàn tự do  
và có thể ném cuốn sách qua cửa sổ.  
(trang 10)

Hình ảnh này tương tự như hình ảnh *"tôi khắc tự do vào mỗi tâm hồn"* (trang 63), có thể là hình ảnh của người Việt, sau hiệp định Genève được đúng 300 ngày để *tự do lựa chọn* giới tuyến của mình. Sau khi đã lựa chọn rồi, người *phải thần phục* vì đã *nhập lãnh thổ*.

Vì vậy ở Thanh Tâm Tuyền, tôi yêu những cái tôi *"về chữ Tự Do mọi người cười ào ạt"* (trang 62) hơn những cái tôi *"khắc Tự Do vào mỗi tâm hồn"* (trang 63). Nhưng nếu loại trừ những cái tôi *"khắc Tự Do vào mỗi tâm hồn"*, thì ngọn lửa đấu tranh tiêu tán và tác phẩm

không có lý do tồn tại. Đó là mâu thuẫn sâu xa giữa tác phẩm và biểu tượng, giữa đấu tranh và lý tưởng tranh đấu, giữa hai cực và con người (không thể lựa chọn, không biết lựa chọn). Con người ở vị trí trung gian, không đen, không trắng, con người chịu đựng và bắc cầu. Tác phẩm như cái cầu nổi bắc giữa hai cực mà con người tồng teng trên đó. Nó biểu thị những nhận thức nội tại của con người về mình, về thời đại mình đang sống, bao gồm những phi lý, bất lực của cuộc đời nhọc tiều, chia đôi đất nước, chiến tranh, tự do, cộng sản, bạo lực, đàn áp, rác rưởi, hận thù, với cái nhìn chủ quan của người nhập cuộc và tranh đấu. Nó phản ánh một giai đoạn chủ quan của lịch sử mà mọi người đều phải nhập cuộc và tranh đấu dù cảm thấy cái phi lý của đấu tranh: Tự do cũng như sự thật, hai sức mạnh tối thượng của con người, nhưng đều là những thực thể không nắm bắt, tranh đấu được: **Con người không sở hữu tự do. Con người không sở hữu sự thật. Con người là tự do. Con người là sự thật.** Khi cất tiếng tranh đấu cho tự do, cho sự thật, hấn đã loại trừ tự do và sự thật ra khỏi bản chất của mình, chúng trở thành đối tượng chiếm lĩnh và mặc nhiên hấn đã bước vào cương vị của kẻ xâm lấn: Tranh đấu cho hòa bình là hình thức khô hài nhất của các hình thức đấu tranh.

Tác phẩm của Thanh Tâm Tuyên thể hiện sự mâu thuẫn đó.

\*

Về bí quyết sáng tạo, Thanh Tâm Tuyên thổ lộ:  
*Tôi sống thường trực bằng hình ảnh.  
Bài thơ này tôi viết trong giấc mơ.  
(Hình Ảnh - trang 40)*

Mơ đây là mơ tỉnh trong vô thức, cái kho vô tận của con người, là tiềm lực của sáng tạo, cho nên thơ Thanh Tâm Tuyên tràn ngập hình ảnh:

*Đêm giao thừa thế kỷ mưa rơi sao.  
Mái sáng đường nằm chiêm bao biển giận dỗi  
bàn tay mây mắt trắng môi nhiệt đới  
(trang 46)*

Ba câu thơ trên quy tụ tám hình ảnh độc đáo liên tiếp, loại hình chưa xuất hiện trên thơ Việt từ trước đến giờ: Đêm giao thừa thế kỷ, mưa rơi sao, mái sáng, đường nằm chiêm bao, biển giận dỗi, bàn tay

mây, mắt trắng, môi nhiệt đới. Biện pháp siêu thực tận dụng đến kiệt cùng. Thanh Tâm Tuyền là một trong những nhà thơ giàu hình ảnh nhất trong thơ Việt.

Cái mới đầu tiên mà Thanh Tâm Tuyền đem vào thơ Việt là dứt bỏ hình thức hoàn chỉnh và đóng cửa của câu thơ truyền thống kiểu "Thuở trời đất nổi cơn gió bụi", để đi đến hình thức mở, dang dở, có thể nối tiếp:

Tôi buồn khóc như buồn nôn  
ngoài phố  
nắng thủy tinh

Tính cách dang dở, dứt đoạn này không chỉ hiện diện trong thơ mà là tính cách chung của văn học nghệ thuật thế kỷ XX. Picasso "cắt" mặt của các cô gái Avignon (Mesdemoiselles d'Avignon) ra làm nhiều mảnh, thể hiện khuôn mặt chuyển động, với nhiều khía cạnh, kể cả những khía cạnh nội tâm; thay thế chân dung cổ điển, hoàn mỹ (khuôn mặt im lìm - đối tượng chết) không có trong thực tế. Dos Passos ghép những "mảnh chuyện", thỉnh thoảng đưa ống kính camera quét sang phía khác - lại có thời sự lọt vào, để người đọc cảm nhận được môi trường sống sinh động trước mắt.

Tóm lại đời sống là những mảnh **đứt đoạn**. Tư tưởng chúng ta cũng đứt khúc: đang nghĩ cái nọ, xọ sang cái kia. Văn chương cổ điển kể chuyện một mạch từ A đến Z: Anh A đang buồn, cô B, cô C đến an ủi, vỗ về, hết buồn. Sự thực cuộc đời không diễn biến theo tình tự thẳng tắp như thế. Mà khi tôi buồn khóc như buồn nôn, tôi nhìn ra ngoài phố thì nắng vẫn thủy tinh. Vậy tính cách đứt đoạn trong thơ mà Thanh Tâm Tuyền gọi là nhịp điệu của hình ảnh và nhịp điệu của ý thức chỉ là một lối diễn tả gần gũi với thực tại hơn: Thực tại là một chuỗi liên tục những đứt đoạn. Bài Phạm Văn Thông (1) của Quách Thoại là bài thơ hình thức tự do, có giá trị nhân bản cao, nhưng nội dung vẫn còn cấu trúc liên tục của chuyện kể. Bài Cánh Đồng Con Ngựa Chuyển Tàu (2) của Tô Thùy Yên, có nhịp điệu, có chuyển động cuốn theo hình ảnh, nhưng vẫn sắp xếp các diễn biến theo tình tự liên tục. Tính cách đứt đoạn này cho tới nay chỉ có hai nhà thơ thực hiện trong hai chiều hướng khác nhau: Thanh Tâm Tuyền và Lê Đạt. Thanh Tâm Tuyền cắt đứt mạch liên tục bằng hình ảnh. Lê Đạt sử dụng những con chữ.

### **Cái tôi Thanh Tâm Tuyền**

Bài thơ Phục Sinh có thể coi như một thông điệp tư tưởng và nghệ thuật của Thanh Tâm Tuyền, đặt ra nhiều nghi vấn tiếp nhận. Thoạt

nhìn có vẻ dễ: Nhịp điệu hình ảnh gắn liền với nhịp điệu ý thức để trở thành nhịp điệu nhận thức về nội dung tư tưởng: Cần hủy để tái sinh trong đời sống, trong sáng tạo. Phương tiện thực hiện: Mình trực diện với chính mình, mình tự bóc vỏ mình, để lột xác, tái sống. Hai chữ buồn nôn ngay dòng đầu gọi người đọc đến một phương trời khác: một Roquetin - Sartre và một Tôi - Thanh Tâm Tuyền. Hai hữu thể cách nhau vạn dặm nhưng cùng chung một nỗi đau, cùng chịu khảo hạch của nhận thức, cả hai đều phải học lại cảm giác với tất cả giác quan của mình, và bỗng thấy vũ trụ xã hội, vũ trụ văn hóa, thấy đều đổ vỡ, cần phải hủy diệt để tái sinh:

### **Phục sinh**

Tôi buồn khóc như buồn nôn  
ngoài phố  
nắng thủy tinh  
tôi gọi tên tôi cho đỡ nhớ  
thanh tâm tuyền  
buổi chiều - sao vỡ vào chuông giáo đường  
tôi xin một chỗ quỳ thâm kín  
cho đứa nhỏ linh hồn  
sợ chó dữ  
con chó đói không màu  
tôi buồn chết như buồn ngủ  
dù tôi đang đứng trên bờ sông  
nước đen sâu thao thức  
tôi hét tên tôi cho người giận  
thanh tâm tuyền  
đêm ngã xuống khoảng thì thầm tội lỗi  
em bé quàng khăn đỏ ơi  
này một con chó sói  
thứ chó sói lang thang  
tôi thèm giết tôi  
loài sát nhân muôn đời  
tôi gào tên tôi thảm thiết  
thanh tâm tuyền  
bóp cổ tôi chết gục  
để tôi được phục sinh  
từng chuỗi cuộc đời tiếp nối  
nhân loại không tha thứ tội giết người  
bọn đao phủ quỳ gối  
giờ phục sinh

tiếng kêu là kinh cầu  
những thế kỷ chờ đợi  
tôi thềm sống như thềm chết  
giữa hơi thở giao thoa  
ngực cháy lửa  
tôi gọi khẽ  
em  
hãy mở cửa trái tim  
tâm hồn anh vừa sống lại thành trẻ thơ  
trong sạch như một lần sự thật

Tự hủy để tái sinh, chưa giải quyết vấn đề. Bạn bèn thử cách tiếp nhận thứ nhì: Từ khoảng tối nội tại, phóng ra những hình ảnh hỗn loạn, ghê gớm mà con người dấu kỹ trong tiềm thức và quên đi trong vô thức: Những tội ác, giết người, lang sói, ... của cái tôi được phanh phui, trần trụi trước ánh nắng thủy tinh, tia mắt băng trinh của em bé quàng khăn đỏ.

Tôi gọi tên tôi cho đỡ nhớ: Có một cái tôi hiện hữu (tôi gọi tên tôi) và một tôi vắng mặt (cho đỡ nhớ). Sự phân thân và phân tâm này vừa chứng minh sự đổ vỡ không cứu vãn được trong con người, vừa là nhận thức sâu xa về những mất mát, tứ tán của chính mình.

Tôi hét tên tôi cho người giận: Vẫn có hai tôi. Một tôi đang hét và một tôi đang làm bậy (cho người giận). Cái tôi nhận thức chạy xông vào vùng tiềm thức để tìm kiếm lục lọi cái tôi tội lỗi, trốn vào bóng tối, vào chỗ quên đi của tâm hồn. Cái tôi "vô tội" bóp cổ cái tôi có tội và trở thành kẻ sát nhân. (Đây không chỉ là một hình ảnh siêu thực, mà còn cực thực: hình ảnh của những người đòi kết án tử hình những kẻ sát nhân). Trong khi đó thì những hình ảnh tương phản của một thế giới khác: em bé quàng khăn đỏ cận kề, vô tư, trong sáng, chưa một lần ngờ vực đến cái mờ ám của con người chứa đựng trong các vùng sâu.

Và cuối cùng, cứu cánh, cứu rỗi, trên hết vẫn là tình yêu:  
em  
hãy mở cửa trái tim  
tâm hồn anh vừa sống lại thành trẻ thơ  
trong sạch như một lần sự thật

Nhưng tình yêu chỉ là phương tiện hành động "thế giới tuyệt đối của Tình Ái bị phá vỡ, những thần tượng sụp đổ. Tình Ái cũng bị làm phương tiện khám phá đời sống, khai quật ý thức".

(Tựa Liên Đêm Mặt Trời Nhìn Thấy, sđd)

Không có cứu cánh, không còn cứu cánh, con người quay trở lại sự hủy diệt tròn (destruction circulaire), vô tội - có tội cùng sát nhân như nhau, một vòng luân hồi trong hư vô, gặp lại Nietzsche. Tác phẩm của Thanh Tâm Tuyền nằm trong quỹ đạo nghi vấn liên tục, luôn luôn đặt lại vấn đề.

\*

### **Thanh Tâm Tuyền và tình yêu**

Rất may nhà thơ nói vậy nhưng không phải vậy. Dù tình yêu chỉ là phương tiện khai quật ý thức, nhưng ông cũng vẫn dành cho tình yêu những lời tha thiết nhất:

Tôi biết những người khóc lẻ loi  
không nguôi một phút  
những người khóc lệ không rơi ngoài tim mình  
em biết không  
lệ là những viên đá xanh  
tim rỉ rỉ  
đôi khi anh muốn tin  
ngoài đời chỉ có trời sao là đáng kể  
mà bên những vì sao lấp lánh đôi mắt em  
đến ngày cuối  
đôi khi anh muốn tin  
ngoài đời thơm phức những trái cây của thượng đế  
mà bên những trái cây ngọt ngào đôi môi em  
nguồn sữa mật khởi đầu  
đôi khi anh muốn tin  
ngoài đời đầy cỏ hoa tinh khiết  
và bên cỏ hoa quyến rũ cánh tay em  
vòng ân ái  
đôi khi anh muốn tin  
ôi những người khóc lẻ loi một mình  
đau đớn lệ là những viên đá xanh  
tim rỉ rỉ

Đối chất với trữ tình lãng mạn: Tin tưởng và thần thánh hóa tình yêu, thì ở đây là một thái độ hoài nghi: đôi khi anh muốn tin. Nhưng hoài nghi trong xác quyết bằng những hình ảnh cực kỳ đớn đau: Những người khóc lệ không rơi ngoài tim mình, lệ là những viên đá

xanh, tim rũ rượi mà thi ca cổ điển và lãng mạn chưa mạo hiểm để  
liên kết những chất vô cơ như đá, với hữu cơ như nước mắt, cùng  
sinh vật huyền nhiệm như trái tim con người.

Anh xin em ngọn tóc cỏ cái hôn tím  
mắt chột xăm chiều  
bởi trôi qua những miền tâm sự viếng thăm  
có thể em chết trước khi anh kịp về  
không ai khép cửa sổ  
cúi xuống viếng mi những bóng tối bên ngoài  
có thể rồi anh sẽ yêu người đàn bà thứ hai  
anh không chối  
nhưng mãi mãi em còn là đất dĩ vãng  
mã rề tình cảm đòi bén gần  
và những viên gạch những lối xưa  
còn chiêm bao gót em mềm âu yếm  
...  
vậy sao em lại ngủ  
ngủ trong lòng mộ trong nghĩa địa thân thể anh  
với áo cỏ may châm da thịt  
(Liên Những Bài Thơ Tình Thời Chia Cách)

Sự tiếp cận của nhà thơ với tình yêu ở đây dường như đã ra  
ngoài cõi sống, ngoài cõi biết: ngủ trong lòng mộ, trong nghĩa địa  
thân thể anh, với áo cỏ may châm da thịt, bất ngờ, không nằm trong  
tầm với của nhiều người, nó lớn lao trong tình yêu, trong sáng tạo.  
Maurice Blanchot đã từng liên kết tình yêu, sự sống với cái chết như  
một guồng máy sinh động của cuộc đời, hiển nhiên qua nhiều giai  
đoạn: Tình yêu là cơ nguyên của sự sống, trong một cuộc chiến cam  
go: Khi vượt tuyến vào vòng trứng, bao nhiêu tinh trùng đã bỏ mạng?  
Cuộc đời thoát thai từ chiến tranh, từ nhiều cái chết và tình yêu đưa  
đến sự hủy hoại trước khi tái tạo một tinh thể mới.

Trường ca Đêm trong Liên Đêm Mặt Trời Tím Thấy trời dậy  
những nét đờn đau ấy, có phần khốc liệt hơn: Tội ác dần dần tái  
chiếm lãnh địa, tình yêu mắc bạo bệnh, thổ huyết, chết quằn quại  
bên một nhân loại làm lì, sa đọa và cô độc.

### **Đêm**

I ...

Ở cuối đêm  
em rũ tóc nói những lời mê sảng  
những ám hiệu

của mặt biển đen không  
tình yêu tuyệt vọng  
anh xé tóc em cùng những cánh lá chết  
mùa thu  
gây thương tích nơi cườm tay  
khóa chặt  
anh xô ngã em từ chóp đỉnh hạnh phúc  
khuôn mặt vỡ tan  
như cẩm thạch  
như nước mắt  
như muôn đời

...

## VII

Những bài thơ tình không viết được  
những hồn ma hoang đầu ngọn cây  
xác chết rữa nát  
trong kẹt rừng khô  
đêm thức dậy mở mắt  
đã mù  
hai con sâu nằm trên chân mày khoét lỗ  
con quạ hồi hám mở lồng ngực bay lên  
mỏ ngậm quả tim đựng đầy hình ảnh đời người  
đời người thản nhiên như tên gọi

...

## X [...]

Có ai gọi tên tôi tôi giữa phố, phố hoảng sợ cái tên lẫn như một xác chết nhập hồn. [...] Anh không phải là một cái tên [...] Mỗi lần muốn gặp anh em chỉ việc chọc dao thẳng vào tim, máu sẽ chảy và anh tới theo con đường máu tinh khiết ấy. Anh sẽ uống những giọt máu thơm tho của tình yêu làm anh bất tử. [...]  
Có ai gọi tên tôi giữa phố, ngay sau lưng phố cụt cái tên mọc hai cánh tay chơi vơi. Tôi dừng lại rút khí giới, con dao của em, ...  
Sao không ai gọi tôi nữa? Tôi đứng im đây, vực sâu trước mắt, cái tên sau lưng. [...] Cái tên chết điếng. [...] Hóa ra tôi đâm tôi chết tốt. Cũng xong.

Con đường tìm bản thể (cái tôi) dẫn đến hủy thể. Hủy thể ở đây là tình yêu. Tình yêu vừa là cứu cánh, tình yêu còn đi đôi với tội ác, cái chết - Trong tình yêu có cái chết và tội ác, trong cái chết và tội ác có tình yêu. Khó có tác phẩm nào trình bày được sự tương phản đến

cực độ ấy trong con người. Người đọc loạn thần trước những hình ảnh cực kỳ đen và đẹp: Anh xé tóc em cùng những cánh lá chết, mùa thu ghi thương tích nơi cườm tay khóa chặt, anh xô ngã em từ chóp đỉnh hạnh phúc khuôn mặt vỡ tan như cẩm thạch như nước mắt như muôn đời., con quạ hồi hám mở lồng ngực bay lên, v.v... và sau cùng hình ảnh Orphée tìm người yêu qua nhiều miền địa ngục và giết người yêu bằng tình yêu của mình: Khi Orphée ngoái lại, bánh xe hủy diệt luân hồi giữa tình yêu, tội ác, sự sống và sự chết lại vận hành, vận hành cho tới khi nào còn con người trên nhân thế, ngoài nhân thế.

\*

### **Thanh Tâm Tuyền và màu da.**

Trong những nỗi đau của Thanh Tâm Tuyền, có cái đau nhỏ: đau chia đôi đất nước (bài Vĩ Tuyền), có cái đau lớn: đau màu da, đau thân phận nhược tiểu của con người (bài Đen).

#### **Đen**

Một người da đen một khúc hát đen  
bầu trời đen sâu không cùng  
những giòng nước mắt  
xé nát thân thể bằng tiếng kèn đồng  
bằng giọng của máu của tủy của hờn bắt đầu ngày tháng  
giữa rừng không lối rừng mãi trống không  
ném mình ném đám đông và trần trường tử cực hơn xác thịt  
tan vỡ hôm qua hôm nay kể gì ngày mai  
tội rằng không quên chẳng thể được quên  
vì blues không xanh vì điệu blues đen  
trêm màu da nức nở  
trong hộp đêm  
bắt đầu chảy máu những thềm kín khóc cổ họng mình  
ngón tay cầu lấy ông kèn như một bùa thiêng  
chọn ngoài thể xác ngoài thương yêu ngoài dữ tợn  
chọn thể giới va chạm những loài kim reo gọi  
thời gian mềm  
không gặp thời gian  
không gian quay thành những vật kỷ niệm  
rồi một buổi nào blues hiện về xanh

Đen đoạn tuyệt với lối phê phán xã hội để bước vào hiện thực

hiện sinh: Nhà thơ không đứng ngoài để tả chân về một người nghệ sĩ da đen, ông nằm trong da, trong thịt, trong máu, trong nước mắt, trong tiếng kèn của người nghệ sĩ để phóng ra những âm thanh, những hình ảnh khốc liệt của một khúc hát đen, trong bầu trời đen, với những giòng nước mắt xé nát thân thể bằng tiếng kèn đồng, trên màu da nức nở. Ở ngoài không thể làm được như thế, phải ở trong, ở sâu mới đi đến kiệt cùng, đến thế. Xác đáng ghê gớm về mặt hiện thực, nhưng cả bài thơ là một dòng tư tưởng trong trạng thái quặng mỏ, chưa đãi lọc, chưa có dấu vết kiểm duyệt của lý trí, những hình ảnh cứ mặc sức tuôn ra theo giòng máu, bắt người đọc phải nín thở trườn theo mạch thơ vì mỗi xuống hàng đều bắt cầu liên tục với câu trên, không ngừng dứt: Niềm đau hội tụ từ hồng tâm đen, tóe máu đen ra tứ phía, nhuộm đen vũ trụ, không gian, thời gian và âm nhạc. Đồng thời cũng từ hồng tâm huyết cầu này toát ra những hủy thể trường kỳ của sự sống: Xé nát thân thể, giòng của máu của tủy của hờn, tan vỡ hôm qua hôm nay kể gì ngày mai... toát ra những bất công mẫn kiếp của những số phận: trần truồng tử cực hơn xác thịt, quên chẳng thể được quên, chọn ngoài thể xác ngoài thương yêu ngoài dữ tợn, chọn thể giới kim châm ... toát ra tính chất bất kỳ, phi lý của màu da, của người dân nhược tiểu không có quyền lựa chọn, và cuối cùng pha trộn với sự trốn chạy của thời gian và không gian làm nên một thứ hủy diệt tròn: **không gì có thể giải quyết nổi.**

Nỗi đau đen không chỉ là nỗi đau của người nghệ sĩ kèn đồng đêm ấy, nó là nỗi đau của nhân loại, tiết ra từ xương, từ tủy, từ giòng máu đen khốn nạn trong mỗi chúng ta với những ác tâm, kỳ thị, phân biệt chủng tộc. Chính dòng máu đen ghê gớm ấy đã xé nát thân thể, đã cào cấu huyết mạch những tâm hồn không được quyền chọn màu da của mình. Dòng máu đen "vô tội" của mỗi người được dấu kín trong tiềm thức, giả đờ quên đi trong vô thức, nhưng luôn luôn chảy ngầm trong huyết quản mà chỉ những nghệ sĩ đích thực mới cả gan đào sâu, cắt mạch cho nó tóe ra trong địa ngục con người. Họ là **tự do**. Họ là **sự thật**.

Tháng 9/1995

### Chú thích

(1) Trong tập **Giữa Lòng Cuộc Đời**, Quách Thoại, tạp chí Văn Nghệ, Sài Gòn 1963.

(2) Trong tập **Thơ Tuyển**, Tô Thùy Yên, tác giả xuất bản, Hoa Kỳ, 1995.

## Cấu Trúc Thơ

### Thơ hiện đại

#### XIV. Thơ văn xuôi

#### Thi giới Đặng Đình Hưng

##### Bến Lạ

Thơ tự do không chỉ là một hình thức bãi bỏ niêm luật thông thường trong thơ cổ điển, mà còn thể hiện một nhu cầu, một đòi hỏi, một cần thiết của con người nói những điều muốn nói và nghĩ những điều muốn nghĩ một cách tự nhiên, không bị ràng buộc bởi quy luật của chữ nghĩa và lẽ luật của đời sống. Thơ tự do, cũng như hội họa trừu tượng, vì gạt bỏ những hình thức bề ngoài như niêm luật (trong thơ cổ điển), như tỷ lệ hình thái, phân lệ bối cảnh, ước lệ không gian (trong hội họa cổ điển), nên có khả năng mở rộng tâm giới, tìm đến cõi vô biên của tiềm thức mà không một quy luật cụ thể nào của loài người có thể giam hãm nổi.

Gạt bỏ niêm luật còn có nghĩa là tìm đến một trật tự mới cho ngôn ngữ tâm thức, trật tự do chính mình đặt ra hoặc có khi nó tự đến. Trật tự đó thể hiện sức sáng tạo của mỗi cá nhân, không ai giống ai, không ai có thể áp đặt cho ai. Tự do trong thơ hay trong nghệ thuật bao hàm ý nghĩa toàn diện, sinh động và tâm linh: con người, do đó, có thể sống hoàn toàn "tự do" trong một ngục tù hãm giam thể xác. Hoàn cảnh trớ trêu, nghiệt ngã và hạnh phúc đó, Đặng Đình Hưng đã cố gắng tìm đến, đã cố gắng vươn tới trong thi phẩm **Bến Lạ**(1).

Thi giới Đặng Đình Hưng nơi *Bến Lạ* quanh quẩn trong một quỹ đạo tròn. Tròn đây là vòng tròn tương sinh trong *Xuân Thu Nhã Tập* hay sự bay bổng của tư tưởng trong vùng nội tâm. Tròn đây cũng là vòng tử sinh của kiếp người. Và tròn đây cũng là vòng tròn tù túng, chật hẹp gói trọn Đặng Đình Hưng trong cái án Nhân Văn Giai Phẩm đàng đẵng suốt đời.

Đặng Đình Hưng sinh ngày 9-3-1924 tại làng Thụy Dương, huyện Chương Mỹ, Hà Đông và mất ngày 21-12-1990 tại Hà Nội. Thi phẩm *Bến Lạ* của Đặng Đình Hưng xuất bản tại Sài Gòn cuốn năm 1991 là một công trình nghệ thuật khác lạ và xa lạ với chúng ta.

Qua lời giới thiệu, Hoàng Hưng viết về hoàn cảnh sáng tác dẫn vào thi giới Đặng Đình Hưng với những lời cân nhắc, hàm súc, và

khó có thể chính xác hơn trong nhận định về cảm quan và thể giới quan của Đặng Đình Hưng:

"Bắt đầu làm thơ từ cuối những năm 1950, đến khi qua đời, nhà hoạt động nghệ thuật Đặng Đình Hưng để lại sáu tập thơ. Tất cả đều chưa từng công bố rộng rãi, song một vài đoạn trích được in trên các báo vào dịp ông qua đời khiến công chúng thơ sửng sốt vì một tính cách thơ, một thi pháp hết sức độc đáo.

"Bến Lạ là bài thơ dài tác giả viết trên giường bệnh vào lúc ông bước đến tuổi 60. Từ những không gian chật chội cầm tù thân xác: "Tôi lại đi ... giữa cái nóng hình záng lưng tôi ..." ông hành hương vào thế giới vô tận của nội tâm [...].

" Có lúc mĩa mai vì thất vọng, có lúc cố lấy dáng một người hùng, có lúc như lẫn thẩn, ngây dại ... Tâm sự rối bòng bong ấy thật ra ai chả có. Chỉ có điều là ông thành thật nói hết. Thật với chính ông vì toàn bộ thơ ông là độc thoại trong nỗi cô đơn khó lòng chia sẻ.

" Có lẽ cái cảm giác khó hiểu khi tiếp xúc lần đầu với thơ Đặng Đình Hưng cũng từ đó. Lại thêm lối nói nhiều chiều, dấp dính, lưng chừng, mâu thuẫn, xa xôi, hàm súc, vốn là lối nói thường ngày của ông." (Tựa, tr. 5&6)

Những lời mở đầu của Hoàng Hưng, người bạn vong niên của tác giả đã dẫn đường cho chúng ta an nhiên bước vào *Bến Lạ*.

Về hình thức, *Bến Lạ* có thể gọi là thơ tự do, hay thơ văn xuôi, hoặc thơ tự do làm theo thể văn xuôi. Lối cấu trúc gồm những câu đơn (mệnh đề độc lập - theo cấu trúc thơ), xen kẽ những câu phức tạp (gồm mệnh đề chính, mệnh đề phụ, chuyển tiếp bằng liên từ hay không có liên từ - theo cấu trúc văn xuôi) với một vài cách tân đúng hơn là lập dị trong cách thay đổi mẫu tự: d viết thành z, gi viết thành j ... Câu văn thường không chấm, phẩy, hoặc không sắp đặt theo thứ tự lô gic: đó là ngôn ngữ riêng của Đặng Đình Hưng, lạ lùng, lập dị, không giống ai.

Dòng đầu trong *Bến Lạ*, Đặng đình Hưng viết:

Tôi lại đi ...  
giữa cái nóng hình záng lưng tôi, một bảng đen trước mặt, một vòng phấn zười chân, zính zính... những con 8 lộn zọc nhẩn thín nam  
châm gói trong hạt thóc jống của không biết

Đó là một thứ ngôn ngữ bệnh não, ngôn ngữ tâm thần, tự sự nội tâm, qua lớp vỏ bề ngoài bí hiểm, lửng lơ, đứt khúc, ẩn giấu bề trong

đau thương tột độ.

Động tác đi, tôi đi hay anh đi, thông thường thể hiện hình thức tự do của con người: qua hành động đi, con người làm chủ động tác và điều khiển phương hướng theo ý mình.

Nhưng " *Tôi lại đi ... giữa cái nóng hình záng lưng tôi, một bảng đen trước mặt, một vòng phấn zười chân, zính zính... những con 8 lộn zọc nhẩn thín nam châm gói trong hạt thóc jống của không biết*" thì khác. Vì động tác đi ở đây bị giới hạn trong quỹ đạo tròn, giống như cái nóng - có lẽ là hình ảnh cái lưng gù của ai hay chính tác giả. Và mỗi bước chân lại được quây kín bởi một vòng phấn. Bao vây hai lần: vòng trong vòng ngoài. Hơn nữa *tôi lại đi* khác với *tôi đi*. Tôi lại đi, có nghĩa là tôi đã đi nhiều lần rồi và lần nào cũng chỉ có thể: chỉ đi được trong cái vòng tròn tròn như cái nóng hoặc hơn nữa là cái vòng tròn vắn chéo thành con số 8 lộn dọc, vắn kín mít mà thôi. Không những thế còn có bảng đen chặn trước mặt, vòng phấn vẽ dưới chân, bồi thêm những yếu tố "ngoại vật": dính dính, nam châm, gói trong ... loại "ngoại vật" thu hút, không nhả ai ra cả. Và sau cùng là ... *không biết*. Tất cả những thứ đó, nhào lên một hợp kim tù túng, một trạng thái đóng, một bi kịch của kẻ bị giam hãm chung thân *không biết từ đâu và do một mệnh lệnh nào*. Nhưng chính hình dáng con số 8 lộn dọc, lộn ngang

lại dẫn đến vô cực, vô cùng trong quy ước toán học: Thi sĩ sử dụng sự giam hãm của mình để tìm đến vĩnh cửu qua động tác sáng tạo.

Hiểu được tâm trạng ấy của tác giả, chúng ta dễ dàng đi hết đoạn đường còn lại. Thông thả bước vào thế giới Đặng Đình Hưng, chúng ta lật trang thơ thứ nhì:

Tôi khắc biết mệnh mông một cái bện Epicure ngập chìa trường bốn  
fía cơn mưa tu lơ khơ xanh đỏ con sập sành -bọ ngựa bấu vào nhảy  
tung! cồng đi chơi trên lưng Nilông -Cáctông của Định Mệnh!

Tôi hề biết

/ kể cả quả mít nứt

Tôi đã tìm ở sau cái gương / cũng không có jì hết

Tôi đã tiếp đau thương những nhỏ nhỏ thường thường

Đã húp ra đi từng bát những nhạt nhạt mềm mềm và rất ngon

Có nhiều cách cảm nhận những dòng trên đây:

- Cảm nhận như một bức hoạ lập thể gồm nhiều lớp cảnh (plan) dồn ép, chen vai thích cánh nhau. Mỗi plan là một hình ảnh hiện ra, khắc vào tâm trí trong đơn vị nhỏ nhất của thời gian: cái bện Epicure, cơn mưa tu lơ khơ (tu lơ khơ là loại bài lá 56 con, khi chơi, ai đánh hết

bài trước là được), con sập sành, con bộ ngựa...

- Cảm nhận triết lý: cái ben Epicure biểu hiện tư tưởng triết lý theo Epicure: cảm giác là cơ sở của mọi nhận thức. Mục đích của con người là tìm hạnh phúc. Mà hạnh phúc là thú vui trong cảm giác. Thú vui ở đây không có nghĩa là hưởng lạc một cách dung tục mà là tìm đến sự rung động tuyệt vời trong cảm giác: tự giải thoát mình khỏi những thành kiến, những gò bó, áp bức của xã hội như tôn giáo, cường quyền, dư luận...

Nhà thơ, trong vòng tù túng thân thể và thể xác đã tìm thấy hạnh phúc trong sự sáng suốt nhận diện cảm giác của mình và do đó tìm đến chính mình, đến bản thể của mình. Đồng thời, mỗi lúc đang sống, tức là mỗi nghiệm sinh, con người có một quyết định tự do hành động mà không một lý tính nào có thể giải thích được, theo nhân sinh quan của Sartre. Nhân sinh quan này thoát thai từ tiền đề: bản chất của cá nhân không có tính cách định mệnh. Vì thế mà Đặng Đình Hưng nói đến *Định Mệnh* một cách hài hước và châm biếm: *Cổng đi chơi trên lưng Nilông - Cáctông của Định Mệnh*.

Những dòng chữ khập khiễng, khật khờ, vô trật tự và có vẻ vô nghĩa trên đây phủ đầu cho một cách nhìn sâu sắc và có cơ sở triết học:

Trên đường tìm về bản thể của mình và của sự vật, Đặng Đình Hưng đã tiếp cận, đã sờ mó được những đau thương, cụ thể hóa chúng, khiến chúng trở thành *những nhỏ nhỏ thường thường* và còn *biết thêm rằng: đau thương không dễ cách đêm phải hăm lên mới dùng được. Ra đi cũng vậy. Ra đi*, một hành động nhờ sức xúc tác của *đợi chờ*, một trạng thái, đã biến chất thành thể lỏng khiến nhà thơ có thể húp được và thấy rất ngon. Vai trò của giác quan do đó là nguồn của mọi nhận thức - và làm chủ cá thể.

Trong sâu lắng của tâm linh và cảm giác, nhà thơ còn tiếp xúc được với những hiện tượng bất thường và độc đáo như những *chiều zài zại zọt*, những *chân trời chấm hết*, những *cột đèn - đã đi*, những *cái tôi đuổi theo níu lại hai mùa*.

Ở Đặng Đình Hưng còn hiện diện một vùng thèm muốn, khát khao những cái tầm thường nhỏ nhoi như: *một thỏi phẩn, tắm nước nóng, cọ bàn chân khô, lau cái khăn lông, những miếng ngon đầy lòng bàn...* và những khát vọng đắm say: *căng lên cái yếm thắm nồng nàn ...*

Ở Đặng Đình Hưng còn có những nghĩ ngợi lẫn lẩn:

Ai mà jữ lại được làn khói thuốc lá cứ cuộn khoanh đổ anh về nổi màu xanh?

Trong đôi guốc, tôi chú ý nhất cái chặt chặt của đôi quai  
Sao cứ đi đi, những cái va li cứ về Bến lạ!

Ở Đặng Đình Hưng, mọi giam hãm trở thành vô nghĩa, bởi thi nhân đã thoát ra ngoài vòng kiềm tỏa của sức mạnh và áp bức và những khát vọng tầm thường, cơ bản của con người nếu không được thỏa mãn trong cõi đời thường thì vẫn sống trong cõi đời riêng, trong vô thức. Thế giới riêng của Đặng Đình Hưng, có những đau thương rỉ máu, khô kết thành vết sẹo, bông to, thập thò như những con ếch, gồ ghề và đầy rẫy trên mọi nẻo đường:

Hể mưa

Một cái túi to tôi ra đường vồ sẹo

Cuối cùng *Bến Lạ* là gì? *Bến Lạ* không những lạ lùng trong bút pháp và thi pháp mà còn làm ta sửng sốt vì những hình tượng mới trong thơ; như sự tù hãm của hai chữ **RA ĐI**: cứ đến l tôi lại nhớ lộn về, như sự khám phá *những chiều dài khôngkilômét*, như sự bắt lức của con người trước thời gian: *tôi già rồi, tôi không làm gì được quyền lịch*, như sự di chuyển của cố định: *cột lumière cũng lể mẽ đi về Bến lạ*, như sự cầm nín chung thân của *những hình thù im lặng xúc lên từng cùi dĩa kí ức ...*

*Bến Lạ*, là một cứu cánh xa vời, là chân trời Đặng Đình Hưng muốn đạt đến, là một chuyến đi xa, một miền đất hứa, nhưng không thể hiện được.

*Bến Lạ*, cũng lại rất gần, có thể ở ngay *gầm giường*, bởi vì trong mỗi chúng ta đều chở một con tàu. Cho nên, nếu không thực hiện được cuộc viễn du trong đời thường thì ai cấm được ta thể hiện trong vòng nội tâm, riêng lẻ.

*Bến Lạ* là thơ, là Tự Do, do đó không ai rào được, không ai cấm phẩy được và cũng không có cách nào ngăn chặn được.

Đó là phong cách độc đáo của Đặng Đình Hưng, một phong cách lập dị, bí hiểm để nói những điều muốn nói, nghĩ những điều muốn nghĩ, và dĩ nhiên không phải ai cũng hiểu và ai cũng thích.

### **Ô Mai**

*Ô Mai*, theo lời giới thiệu của nhà xuất bản là tác phẩm cuối cùng của Đặng Đình Hưng, được viết ít lâu sau *Bến Lạ* (1991). *Ô Mai* do nhà xuất bản Hội Nhà Văn ấn hành.

Cũng như *Bến Lạ*, *Ô Mai* là một sáng tạo nghệ thuật độc đáo, một

thi pháp lạ lùng trong văn - thơ, mà chúng tôi xin mượn chữ của Đặng Đình Hưng, gọi là một *thể nghiệm*. Đây không phải là văn mà cũng không phải là thơ. Đây là sự phủ nhận văn chương (phủ nhận việc làm văn), phủ nhận văn vần. Nhưng sự phủ nhận này lại là một xác quyết: *có thơ mặc dù không có vần; có vần, mặc dù không làm văn chương*. Hệt như sống không cần vung vãi cử chỉ, ba hoa chích chòe, vẫn là sống. Kể phung phí động tác, xả láng ngôn từ, khoa lộng ngôn ngữ, đôi khi không sống. Mà chính cái kể im lìm, bị cùm mồm bịt mắt kia, tưởng như chết, vậy mà đang sống, sống sâu xa, mãnh liệt, sống đài các, an nhiên, sống cao hơn người. Ở Đặng Đình Hưng có cái kiêu sa của kẻ khinh người, có cái phong lưu quyền quý của kẻ hơn người: đó là tác phong tự tại. *"Trên cái nền tự tại này, thỉnh thoảng ... lại chồm lên một cơn xáo động..."* "xáo động thể nghiệm". Thể là có thơ.

Có lẽ khó tìm được chữ nào phù hợp hơn chữ "nhập" của Đặng Đình Hưng để diễn tả ấn tượng mà Ô Mai gieo vào tâm hồn người đọc. Gọi là tùy bút, là tự sự, là độc thoại nội tâm, là thể nghiệm hay là gì ... gì... đi chẳng nữa, thì đó cũng là thơ, là sống, là tình yêu. Nó nhập vào ta, ám ta, bắt cóc ta, như một thứ mẹ mìn, nháy mắt đã chớp hồn đứa trẻ.

Sự *nhập* ấy cũng có thể lĩnh hội như một sự nhập thiền. Tức là đi đến tận cùng của cảm xúc, đi đến tận cùng của nhận thức, đó là sự lãnh hội bằng trực giác. Nhưng trái với thiền, sự lãnh hội này không khô khan trãi tịnh, mà là một sự lãnh hội nghệ thuật vô cùng kỳ vị, linh động và hào hứng, bởi nó dồn dập những hình ảnh, rạo rực những cảm xúc, xốn xang phá giới, nó là sản phẩm của nhà thơ.

Thể cách "nhập" này, ngay trong khai từ, Đặng Đình Hưng cũng đã rõ ràng định vị nó:

"Những câu hỏi thường lệ: đi đấy à - giờ này chưa đi à - vừa có người tìm ông.

Ai nhỉ? Hỏi thôi, chứ người đó thì biết. Chỉ người đó, không ai, không ai tìm cả.

Vắng. Anh thường ngồi jờ dài, chẳng nghĩ. Chỉ cảm. Cảm bằng da. Da của mắt - bàn tay- chủ yếu là lưng. Tới mức toàn thân gắn hẳn vào không khí, đồ vật, tường, buồng. Râm rì một cái chợ không lời dưới chân, anh râm rì vỗ theo. Toàn thân, một con sông trôi, xô đẩy những cảm giác, những sức chột. Một cơn mưa hình záng. Những hạt hột vỗ vỗ. Anh gọi đó là "nhập" - Thấy.

Hình ảnh cuộc sống *khuôn nhíp*, cuộc sống thuộc lòng mà nhà thơ

vừa mở ra cho chúng ta xem chính là cuộc sống được theo dõi, được chiếu cố, được chỉ điểm, giờ đi, giờ về của chính tác giả.

Nhưng trên cuộc sống còm cõi, xanh xao, vo ve ruồi nhặng KGB ấy, Đặng Đình Hưng thể nghiệm một đời phong lưu tài tử khác: một cuộc nhập thiền. Thiền ở đây là sống thực. Là kệ thầy ruồi muỗi. Là cứ sống dào dạt trong nội tâm, sống trực tiếp bằng xúc giác: *"cảm bằng da tới lúc toàn thân gắn hẳn vào không khí, đồ vật, tường, buồng"*. Nhà thơ nuôi mình bằng những phút nhập thiền như thế và đã thăng hoa trong cuộc đời triền miên tù túng của mình.

Về mặt hình thức, đoạn "văn" trên nếu viết xuống hàng thì có thơ ngay:

... rầm rì một cái chợ không lời dưới chân  
anh rầm rì vỗ theo  
toàn thân  
    một con sông trôi  
    xô đẩy những cảm giác, những sực chột  
Một cơn mưa hình záng  
Những hạt hột vỗ vỗ  
Anh gọi đó là nhập - thấy

Bởi cấu trúc thơ tiềm ẩn qua những mệnh đề độc lập, tự chủ, qua những hình ảnh sinh động vừa hiện thực vừa vô thường. Nếu "diễn nghĩa" thì có thể có một bối cảnh như thế này: *"... tới lúc anh không còn nghe thấy tiếng động bên ngoài nữa, tất cả là một cái chợ không lời, rầm rì, gợn sóng, dưới chân anh. Lòng anh rầm rì vỗ theo những đợt sóng ngầm, xô đẩy những cảm giác, sực đến rồi đi, chột lúc vô cùng vô tận như những cơn mưa hình záng, sa xuống, vỗ xuống, vỗ xuống tâm hồn anh ... Anh chột tỉnh ... Anh chột thấy..."*

Đây mới chỉ là một cách "diễn nghĩa", còn nhiều cách khác. Sự thiếu vắng chủ từ và liên từ làm cho ngữ nghĩa trở nên lấp lửng, hình ảnh lửng lơ. Vắng vắn nổi nên nhịp điệu ngầm âm thầm tác dụng. Tất cả có thể đảo ngược và chòng chéo lên nhau, tùy theo trí mường tượng của người đọc. Ngay câu đầu, chữ ai, đã có ý nghi vấn - xác định. Ai? Chữ còn ai nữa! Những hình ảnh liên tiếp kéo theo cứ lấp lửng, nhát gừng (Vắng - chẳng nghĩ - chỉ cảm - cảm bằng da ...) chứng tỏ nhà thơ sử dụng khoảng trống như một phát biểu: nói những điều không nói. Cho nên, những chữ, những trạng thái, có vẻ đơn phương như "vắng", chẳng nghĩ, chỉ cảm, ... thực ra chỉ hiện diện để khỏa lấp lớp địa tầng đang rạn nứt dưới da, cơn đông tố đang bão bùng trong huyết quản.

Đừng lầm rằng đây là những dòng văn đơn giản, viết dễ dàng. Sự dễ dàng này chính là một cuộc thử nghiệm không đơn giản, tựa như những đường cong arabesques của Matisse trong những bức *La danse*. Đó là sự đơn giản tìm tòi ròng rã hàng năm, hàng nhiều năm, bằng cách vẽ đi, vẽ lại trên nhiều bản phác thảo. Đó là sự vụng về toan tính. Đó là những sơ hở cố tình chỗ này để lấp đầy chỗ khác: một tổng thể đơn giản nhưng cực kỳ phức âm. Đó chính là sự đơn giản trong văn chương mà Trang Tử khơi nguồn như mẫu mực nghệ thuật.

Đọc *Ô Mai* của Đặng Đình Hưng, chúng ta có cảm tưởng trở thành trẻ con, chưa biết gì về những cái gọi là "sự đời", kể cả những tầm thường nhất như "cái thèm" chẳng hạn. Từ thuở cha sinh mẹ đẻ, con người có bao lần thèm trong đời? Nhưng hiểu cái thèm ấy đến độ bóc trần tới xương tủy, giải phẫu nó, phân chất nó, thì chỉ ngòi bút của Đặng Đình Hưng mới đi đến kiệt cùng.

Về nhân dáng cái thèm, nhà thơ dùng ẩn dụ "*ô mai*" để nhận diện, để chụp ảnh. Khó có chân dung nào thay thế và đồ đúc chữ thèm khéo và giống bằng *Ô Mai*. "*Ô Mai em*", "*em Ô Mai anh*", những hình ảnh vô cùng đẹp, vô cùng kín đáo, vô cùng quyến rũ, đắm say và nồng nàn. *Ô Mai*, ngọt bùi, chua, mặn, là "*sức nặng ghê gớm của tình yêu, vị cuối của tình đời*". Và cũng chính *Ô Mai* đã mang sự sống, *Ô Mai* là cái dạ dày, là trái tim, là cơ nguyên, cơ năng, cơ quan tác thành và dinh dưỡng con người:

"Ném cả một cái chợ không fải chuyện dễ. Fải có một động cơ cực mạnh: Thèm. Có thèm mới ăn được. Kiểu nhà thơ, người ta ăn tái ăn tái bình minh  
ăn tái buổi chiều  
ăn (rầu rầu) cả mặt trời

...

Anh cảm thấy bất lực. Không phải thiếu thèm. Ngược lại, thèm cứ chồm. Mênh mông! Không điều khiển được. Chợt thu gọn lại - một thèm bé- bé da diết: một mùi hương tóc.

Tóc cả thầy bầy loại: ngắn - dài vai - tóc óng chanh bờ kết - tóc mờ hôi nức nở (vuốt cho em) - tóc đêm nhòe dưới vòm đèn

Hương trời tóc -thở tóc- jật mình! hương người.

....

Có người bảo đây là cơn thể nghiệm số 7. Thực ra, anh không đặt tên, đánh số [...]. Không đánh số được cái thèm.

Kể từ buổi một dùm nguyên âm ă ă ra đi, chưa bao giờ anh thấy fức tạp hơn cái cơn thể nghiệm này - cơn thèm. Thèm tổng hợp, đóng

cực, đem cắt ra bằng các fích tự vị, không được [...]. Mà thú vị, thềm đi, thềm lại. Một cực thềm có thể tới ba lần. Có khi hàng ngày. Đỉnh cao của thềm có khi chụm lại tất cả các thứ thềm: ăn, nghe, nhìn, ngắm.

....

Anh lại phải ra chợ.

Không như trước ngồi ngắm sông ở một quán, mà sà xuống cụ thể như mọi người: ăn - gấp - xin tí tương dấm. Ăn trực tiếp xách lên tay một con cá chép, mở cái mang ra xem có hồng tươi. Lên tay một tảng thịt. Nghe trọng lượng. Đi duyệt một lượt các mẹt gan - tim - bù dục - chân jò - thủ - lòng tràng. [...] Nhưng đẹp nhất vẫn là gạo. Gạo có khuôn mặt hiền. Đố thấy một mảy may ác ý. [...] Anh đi duyệt một lượt - có khi hai lượt - các loại: tẻ - nếp - trắng - đỏ (may ra còn đỏ lốc). Nói riêng về nếp, với cái mùa chớm sương, chỉ nom hình một hạt nếp là đã thấy sữa và hương trời. [...]

Nhìn anh loay hoay [...]. Từ một quả bầu - dài mặt - đến con kiến - tha hương. Từ một bóng gà xa đi vào bụi thẳm tới những vết bước chân đi quên bên một sườn đồi. Từ một cựa mình gối bé đến bóng đôi đi trên bãi biển xa vời...

Trái với quy ước tạo hình thông thường trong thơ cổ điển: bằng những phép tu từ như ẩn dụ, hoán dụ, bằng phép tỉnh lược ngôn từ để làm nhòà ý, phiếm định câu thơ, nhà khoa học Đặng Đình Hưng ngược lại, tạo những hình ảnh rõ, sắc, nét, in sâu vào tâm cảm người đọc, rồi bỏ lửng, chém treo ngành, tạo khoảng trống. Chính những *khoảng trống* ấy, nhân chéo hình tượng, gây ấn tượng mới. Sự phức âm trong thơ Đặng Đình Hưng được hình thành bằng cách nhân chéo những lời lấp lửng với khoảng trống. Nói cách khác, bằng sự giao thoa giữa trống và đầy, giữa không và có.

Từ một động tác hoặc một trạng thái tầm thường và thường xuyên của con người (như thềm), nhà thơ đào sâu, mở rộng và nâng cao mãi ra bằng những hình ảnh, bằng âm thanh, bằng nhạc tính, bằng màu sắc, bằng cụ thể hóa, bằng trừu tượng hóa, ... để đi tới những mối tương quan với các động tác và các trạng thái khác. Rồi từ những động tác và các trạng thái phụ trội ấy, lại nảy sinh những hình ảnh khác, trong những môi trường khác: Từ thềm sang tóc, từ tóc sang hương, từ hương sang gạo, từ gạo sang ... bước chân đi quên bên sườn đồi... v.v.

Do đó mà từ cái "thềm" đơn mỏng và nhạt nhẽo của một ký hiệu ngôn ngữ, nhà thơ đã cụ thể hóa (thềm đóng cực) và trừu tượng hóa

(thèm tổng hợp), nhân cách hóa (ăn trực tiếp, nghe trọng lượng, ...) đã sống với nó triền miên, biết rõ tâm khảm và bệnh lý của nó, từ đó nhà thơ xây dựng nên một "nhân vật" với những vật vĩa thể xác và tâm linh, với những toan tính dự trù, lo âu, phiền muộn. Thèm không còn là một ký hiệu ngôn ngữ, một trạng thái sinh lý nữa, thèm chi phối não trạng và tâm linh con người, thèm trở thành bạn đồng hành trong đời sống, thèm chính là sống, là sự thèm sống, thèm yêu, thèm giao lưu, thèm ăn, thèm ở... Thèm là sức sống của con người đẩy đến tận cùng, đứt điểm.

Nhà thơ xử lý như vậy không riêng gì với cái thèm mà với những ký hiệu khác của ngôn ngữ. Nhìn ảnh, nhà thơ hỏi tội thời gian: "Ảnh. Thuốc long ra. Những khuôn mặt chập lại. Fải nhẹ tay bóc ra. Lâu chưa? Không mở ra mà nhìn [...]. Thời gian ăn cả đá và sắt ... Chả cứ người - nhan sắc và công danh".

Dưới mắt nhà thơ, cô đơn, trần trụi và gợn gàng:  
"Cô đơn, tôi về tôi - ông về ông. Tiện!"

Để vẽ một con phố, ông cũng chỉ cần dăm ba nét phác:  
"Phố: Những dòng đi, lúc đậm, lúc nhạt, vội - vương - tránh xe nhau."

mà chỉ những người đã sống với phố, đã ở trong phố, đã thuộc lòng tâm hồn phố, mới vẽ được như thế.

Và đây là cuộc đối thoại giữa hai cô đơn:

- jó! jó! em phong phanh không lạnh?
- lạnh sao! ngồi bên lửa anh.
- lửa vòm tóc em - lửa mùa hương một - hương chanh- hương bàn tay hương sớm - ôi bàn tay em trắng
- áo lấm anh ơi, khỏa vào chậu trắng - về anh

.....  
tặng em cốc lửa ban đầu - ước mơ tặng người mơ lên môi cùng  
uống lửa - uống mùa hương vị ấy ngày ngày ngày chớm lửa - lửa bồi  
hồi biết lửa - lửa bùng quên - bùng bốc cháy - xoay vần"

Chúng ta tìm thấy đốm lửa Bachelard nơi đây: Tình yêu là giả thuyết khoa học đầu tiên về sự hình thành lửa: Lửa là sản phẩm của sự cọ sát giữa hai thân. Trước khi là con của Thượng Đế, lửa là bào thai của tình yêu, phát xuất tự con người. Tình yêu là đốm lửa truyền đi và đốm lửa chính là tình yêu tình cờ bắt gặp. Với Đặng Đình Hưng trong cuộc sống cách ly tuyệt đối, tình yêu vừa là biến thể của cô

đơn, vừa là sự *giao lưu giữa con người và cái bóng của chính mình*. Tình yêu ở đây thể hiện như một ngộ giác: Người yêu là sản phẩm của chính mình, của tác dụng xúc giác giữa mình với *không khí, đồ vật, tường, buồng, ...* và cuộc thám hiểm ấy đưa nhà thơ tới cơn thể nghiệm cuối cùng: "*thôi thêm*" mà Đặng Đình Hưng gọi là "đồng xu cuối", nói chữ là "thể chân tường", tức là đã đạt được trình độ siêu hằm:

"Thôi nghe - nhìn - nếm - ngửi

....

Chui lên khỏi hằm, ngồi đối diện với người đời sống động, mà anh vẫn thấy cách li như thể ngồi trong một cái lồng trong suốt bằng không khí, việc người, người làm, việc mình, mình làm. [...] Người đời thấy buồn cười - không chấp - người ta quen dần đi, rồi quên."

Trạng thái "*thôi thêm*" dẫn nhà thơ vào vùng trời khác: vùng trời vô cảm giác, đoạn tuyệt với giao lưu, vùng trời cô đơn tuyệt đối mà cũng đau xót vô vàn:

mưa cả bốn mùa  
lại bốn mùa đi  
một hằm  
một bóng

Cả một thế hệ Nhân văn, những Văn Cao, những Đặng Đình Hưng, những Hoàng Cầm, Lê Đạt, Trần Dần, Phùng Quán ... đã bị sa thải, bỏ quên đi như thế: một hằm, một bóng, với những cái "vali đựng các cơn thể nghiệm buộc từng chồng, fân loại đánh số và những thể nghiệm dở dang (non) quàn lại ... Cái đóng hiện thân một mảng đời dài. Một cuộc tổng tảo mộ ... Một thể nghiệm xong, vào vali. Tiếp một thể nghiệm, lại vào vali. Thế thì hết đời. Jời đầy...

tàn xuân...

tàn thu...

lại tàn thu...

Từ kiếp *jời đầy* bắt nguồn sự *phủ nhận*: *phủ nhận văn chương, phủ nhận khuôn sáo, gò ép văn điệu, phủ nhận mẫu tự cổ điển, phủ nhận khoa ngôn lộng ngữ*, và cũng từ đây nảy sinh một nghệ thuật mới: *thi pháp Đặng Đình Hưng*. Trong *Bến Lạ* và *Ô Mai*.

Nếu *Bến Lạ* mang ám ảnh tù tội của chữ đi - *cứ đến / tôi nhớ lộn về-*, thì *Ô Mai* dang tay mở rộng, vẽ nên hình hài, náo trạng của chữ *thêm* kèm theo định mệnh *jan truân*, *jời đầy* của những con người trên trái đất, vì ngòi bút, vì nghệ thuật, vì nhân cách của mình mà

phải ... xuống hầm, *siêu hầm* ... trong suốt cuộc đời.

Hôm nay nhà thơ đã đi xa, mang theo *thể nghiệm của mình trong vali, về bến lạ*. Ngày tiễn đưa:

"Hôm ấy, trời se se - mùa chuyển, anh thấy người gai gai khó nói - như man mác - như mây trôi - lại như trống trải cô li - như tiếng gọi mùa:

Xuân hạ thu đông  
đi giữa mùa em jó lộng  
thu cùng.

.....

Vĩnh biệt nhà thơ, nhà thơ đi vào mùa, vào mưa, vào nắng, vào không gian, vào thời gian, vào vũ trụ, vào cỏ, cây, mây, gió, vào vạn vật, vào tình yêu... và như thế, người đã rời xa cõi vo ve trần thế để bước vào vĩnh cửu.

Tháng 2/1995

### **Chú thích**

(1) Đặng Đình Hưng, **Bến Lạ**, Nhà xuất bản Văn Nghệ Thành phố Hồ Chí Minh, 1991.

## Cấu Trúc Thơ

### Thơ hiện đại

#### XV. Thơ Tạo Sinh

Lê Đạt

#### Cái tôi trong thơ hiện đại

Như chúng ta đã biết dòng mạch siêu thực ra đời những năm 20 với phong trào "Đa Đa" từ Zurich, sang Paris - New-York. Đối với thi ca, André Breton, Jean Cocteau chối bỏ cấu trúc cổ điển, dựa trên nguyên lý song song: Song song trong vần điệu, song song trong điệp âm, điệp ý, song song trong đối âm, đối ngẫu, ... để mở ra một phong cách sắp xếp chữ nghĩa khác, trong đó cấu trúc du dương không còn giữ địa vị độc tôn như xưa nữa. Cấu trúc mới còn gọi là *cấu trúc không vần* "non vers", phát hiện ngay từ đầu thế kỷ với ý hướng giải thoát câu thơ từ hình thức thẳng sang hình thức nổi, hay hình thức âm thanh, hoặc đảo lộn ngữ pháp từ thời kỳ Đa Đa. Guillaume Apollinaire là một trong những người tiên phong bước vào thể loại vô hình thức.

Trong nửa đầu thế kỷ XX, những khuynh hướng đối lập trực diện với nhau. Đôi khi trong cùng một tác giả hoặc trong cùng một tác phẩm, xuất hiện cả hai quan niệm: Quan niệm thẩm mỹ liên tục - của bài thơ- kết hợp, đồng nhất và hài hòa với quan niệm gián đoạn, rời rạc, tư tán trong cấu trúc. Sự trung thành với hình thức cổ điển và sự chối bỏ cổ điển xuất hiện thường xuyên trong các tác phẩm của Paul Claudel, Paul Valéry, Blaise Cendrars ... Ảnh hưởng vừa đối tác, vừa giao hòa của các nhà thơ này chấm dứt những năm 50, để nhường chỗ cho một thể hệ thi nhân mới, khuynh đảo thể hệ đi trước và sáng lập ra ngôn ngữ cách tân hiện đại, dựa trên ngữ căn học, chối bỏ mọi thỏa hiệp với cổ điển và lãng mạn. Họ là những Pierre Jean Jouve, Jules Supervielle, St John Perse, rồi Paul Eluard, René Char, Henri Michaux, Francis Ponge, Yves Bonnefoy, ...

Ngoài khác biệt cơ bản trong cách tạo hình giữa siêu thực và cổ điển như chúng ta đã biết, sự khác biệt thứ hai giữa thơ hiện đại với thơ cổ điển và lãng mạn là ở "*cái tôi*".

Từ xưa đến nay, *cái tôi* -le moi- vẫn được coi như là căn nguyên hay sự khơi nguồn của động tác sáng tạo. Thời lãng mạn, cái tôi, với trạng thái ý thức và sự nhận thức của nó, là yếu tố chủ động cấu tạo

nên bài thơ.

*Cái tôi*, được quan niệm như một dữ kiện, trọng tâm của ý thức, tiếp nhận những cảm xúc. Sự tiếp nhận đó tạo nên được tổ, kích thích nó, khiến *cái tôi* tô màu những nhận thức của mình về cuộc đời: tình yêu, buồn vui, hoang mang, lo sợ. Thi pháp của Eluard, dưới một khía cạnh nào đó, vẫn còn giữ truyền thống này.

Nhưng đối với Paul Eluard cũng như đối với thế hệ thi nhân hiện đại, vị trí của *"cái tôi"* đã không còn như trước nữa: nó đã mất địa vị độc tôn, hoặc đã lu mờ, hay đã bội phân, lũy thừa trở thành *cái tôi multiple* tùy theo bài thơ.

Đối với thơ hiện đại, cứu cánh của động tác thi ca nằm ở sự biểu lộ, phát giác, thoát thai, giải phóng *cái tôi chưa biết* -le moi inconnu-, thám hiểm thế giới của nó bằng ánh sáng ngôn ngữ. Paul Eluard cho rằng: *Bài thơ thực hiện bằng lời, sự ngẫu hợp kỳ diệu của cái tôi và ngoại giới và là một hình thái kết hợp tình yêu*. Theo Breton và Eluard, tình yêu là một phong cách thơ, ngoài tầm lý trí, là nguồn của sự hội nhập *cái tôi ý thức* trong *cái tôi vô thức*.

Đối với Henri Michaux: *Không có một tôi, không có mười tôi. Tôi chỉ là vị trí thăng bằng. Và người ký tên tác phẩm chỉ là một hình thái nhất thời của những yếu tố rời rạc, không ngừng chuyển động để dàn ra những thực thể bất kỳ và gián đoạn*. Điều đó giúp ông thoát khỏi sự hỗn loạn và có thể làm chủ mình.

Francis Ponge từ bỏ *cái tôi* để giải đáp một vấn đề khác: Đó là làm sao thể hiện bằng động tác ngôn ngữ, mối tương quan sâu xa giữa người và sự vật. *Từ bỏ cái tôi*, Ponge từ bỏ những chủ đề lấy *cái tôi* làm gốc, như những lo âu, ám ảnh, sự tìm kiếm siêu hình ... và rất an nhiên Ponge đem vật thể *objet* làm thành vật chơi *objeu* và vật vui *objoie*. Trong thú vui của mình với đồ vật, Ponge tìm thấy nguyên lý: *"Thế giới cảm mới là tổ quốc"*.

Tóm lại, thi ca hiện đại, đặt lại vấn đề thân phận của *cái tôi* đã từng chi phối hệ thống tư tưởng của con người trong suốt hai mươi thế kỷ.

Với St John Perse, nhà thơ kỳêu kỳ và linh thiêng vì có khả năng thiên bẩm, nhà thơ vừa là ngoại nhân mà còn là nhân chứng, tham dự vào chuyến phiêu lưu mà bài thơ đề cảm.

Nhà thơ, đối với Breton, là người giải phóng, và là tiền trạm của người tương lai.

Đối với René Char, không phải là ngoại giới mà là đất, miền đất đặc biệt của quê hương ông (vùng Isle sur la Sorgue, Vaucluse) đã cung cấp chất liệu cho những bài thơ của ông. Và qua đất mà Char định vị

mình như một con người ý thức, con người nhất thời và muôn thuở. Sống bởi và sống bằng tư tưởng, giữa những biên giới của những thực tại vô nhân, vô luân, đáng ngại.

Lửa, nước, đất, không khí, cái cuộc, cái cây, mùa màng, sống, chết, tình yêu, ánh sáng và bóng tối tạo một vũ trụ ngữ học giàu có, ở đó những phức tạp và những nghịch lý đối chất nhau trong kinh nghiệm con người.

Theo Char: "*Chúng ta chỉ có thể sống trước ngưỡng cửa hé mở, đứng trên con đường niêm phong ranh giới giữa ánh sáng và bóng tối.*" Thi sĩ, là người dùng lời lẽ chính xác, hòa hợp con người với tình trạng trọn vẹn nắm bắt ấy.

Người nghệ sĩ, theo Nietzsche, hủy hoại những hình thức đã có để tái tạo những kết hợp mới bằng trò chơi.

Sự nổi dậy của thơ hiện đại do đó có hai chặng: Chặng phá vỡ ngôn ngữ, trước tiên là một dụng cụ, một khí giới và nhờ khí giới ấy, thi nhân đạt tới mục đích là *con người tự do*.

Henri Michaux viết: "*Độc giả, bạn cầm ở tay đây một quyển sách không phải tác giả làm*" và *cái không tôi* - không tác giả- đề nghị với độc giả làm chung một quyển sách khác.

Michaux biệt lập *cái tôi* để khách quan nó, để loại trừ vai trò ưu tiên của nó trong văn bản, và rải rác nó vào nhiều cá thể khác, đủ loại, sinh ra và biến đi trong mỗi bản văn.

Một mặt khác, *cái tôi* là một đơn vị cố hữu đối với tác phẩm, một tổ chức nội tại của văn bản, mà ở trong đó mạch thông không bị gián đoạn từ bài này sang bài khác, mỗi bài thoát ra một hình thức hư cấu khác nhau. Và *cái tôi* đó nói lên tính cách phi lý của tất cả những cách xây dựng dựa trên bất kỳ một thực tế nào.

Francis Ponge là một nhà xây dựng, một người thợ; ông đã lao động 10 năm trước khi cho in tuyển tập **Le parti pris des choses** (1942) (Về phe sự vật). Nhận thấy mình không thể "diễn tả" được, Ponge tìm đến sự vật để chơi. Ông nói: "Tôi nhìn những vật gần nhất, nhìn những hòn sỏi dưới chân tôi, tôi quan sát nó cho đến khi nó mở ra, để lộ ra một hố sâu, và cái hố này ít nguy hiểm hơn cái hố sâu nơi con người, vì bằng những phương tiện diễn tả, tôi có thể khép nó lại được." Muốn thể hiện điều đó, trước hết phải quên đi tất cả những gì chúng ta đã biết về vật thể: tất cả những thành kiến đã có sẵn về nó. Sau đó, muốn để cho nó tái sinh trong ý thức ta, thì phải vận dụng đến kiến thức ngôn ngữ, nhưng không phải trong cái nghĩa miêu tả thông thường, mà dùng phương pháp lắp ghép -gọi là *objeu*- để chế tạo ra văn bản, cũng lạ lùng và đặc biệt như vật thể.

Nhưng "trò chơi" chữ của Ponge dường như có những giới hạn của nó. Ponge *vật hóa* con người (deshumaniser, chữ của Sartre) và *người hóa* các sinh vật và tĩnh vật như hòn sỏi, con ốc. Ponge nhìn con người qua đôi mắt con ốc, hòn sỏi, đó là cái nhìn tuyệt vời mới trong sáng tạo nhưng gây nghịch lý: Có thể có sáng tạo nếu con người phủ nhận con người? Con người đứng ngoài con người để "diễn tả" được không? Thơ là "cuộc chơi" mà thi nhân đem cả đời người để thử nghiệm. Vậy thi nhân có thể đứng "ngoài người" để "thử nghiệm" nhân sinh?

Cuộc thử nghiệm trường kỳ ấy, những Đặng Đình Hưng, Lê Đạt, Văn Cao, Trần Dần, Hoàng Cầm, ... đều đã trải qua. Ponge "may mắn" hay "rủi ro" hơn họ đã thoát khỏi cuộc thử nghiệm đời mình.

### **Bóng Chữ Lê Đạt**

Tập thơ **Bóng Chữ** của Lê Đạt do nhà xuất bản Hội Nhà Văn in năm 1994 gồm 138 bài thơ, sáng tác trong khoảng thời gian trên 30 năm. Tác phẩm của một đời người và người đọc cũng không thể một sớm một chiều hiểu hết được.

Thơ Lê Đạt nằm trong dòng thơ hiện đại. Bản chất mang sắc thái đa ngã -le moi multiple- thám hiểm những *cái tôi chưa biết* -le moi inconnu- chưa thành hình.

Về cấu trúc, rời bỏ hình thức thẳng -forme linéaire- sang hình thức nổi -typographique-, đi vào cấu trúc không gian, không vắn -non vers-, đảo lộn ngữ pháp cổ điển: cắt chữ, phân câu theo một trật tự mới. Phong cách này bắt nguồn từ quan niệm thẩm mỹ và triết lý gián đoạn, đối lập với quan niệm thẩm mỹ liên tục trong văn chương và trong cuộc sống, hiện diện trong thơ văn từ trước đến giờ.

Muốn tìm hiểu tác phẩm và tác phong văn học đó, trước hết phải đặt **Bóng Chữ** vào bối cảnh của nó, vào gia đình thơ hiện đại, với dòng mạch thế kỷ XX. Dòng mạch này, đối với phần đông chúng ta, dường như vẫn còn là một hoang đảo, mà trước tập **Bóng Chữ** của Lê Đạt, cũng chỉ có một vài tên tuổi như Thanh Tâm Tuyền, Đặng Đình Hưng, mỗi người một lối, đã tìm cách bước vào.

Ở ngã ba, giữa tinh thần khoa học và trí tuệ trong thơ hiện đại, giữa truyền thống tạo vật huyền đồng trong triết lý Lão Trang, và bằng chữ Việt, đắm trong lịch sử chữ, qua thơ văn, ca dao, tục ngữ ... Lê Đạt tha thần tạo nên *Bóng Chữ*.

Là một nhà lý luận và nghiên cứu, Lê Đạt đã sắp xếp tác phẩm của mình theo tình tự khoa học. Song song với *Bóng Chữ* nhà thơ còn cho ra đời tập truyện ngắn Hèn Đại Nhân, kết hợp những bài viết nói lên vị thế và nhân cách của người cầm bút. Riêng truyện ngắn

Hèn Đại Nhân, viết về ý nghĩa của cái chết, sự sống và sáng tác, một tự truyện của tác giả: Khi cần nhẩn nhục sẵn sàng gạt cái gọi là danh dự sang một bên, để sống còn, để sáng tác. Sống và sáng là cứu cánh của người nghệ sĩ. Nhưng khi tác phẩm đã hình thành, nếu tập bản thảo của mình bị chiếm đoạt, thì người nghệ sĩ lại là kẻ sẵn sàng đem sinh mệnh của mình để bảo vệ tác phẩm, đòi lấy sự ra đời của tác phẩm. Tập truyện xuất hiện bên cạnh tập thơ, là giấy khai sinh và là lý do hiện hình của *Bóng Chữ*.

*Bóng Chữ* nằm trong dòng thơ hiện đại của thế kỷ này, mà chúng tôi xin tạm gọi là **Thơ Tạo Sinh**, đánh dấu sự ra đời của một dòng thơ, khác với thơ mới trong quan niệm cũ, khác với thơ tự do mà hai chữ tự do bị lạm dụng đã nhiều. Tạo trong nghĩa sáng tạo, sinh trong nghĩa sinh ra, sinh sôi, nảy nở, phức âm đa tầng, đa nghĩa và đa ngã.

Tác phẩm chia làm 4 phần:

1. Phần giáo đầu: Tiểu sử và chân dung tác giả.
2. Phần thứ nhì: Chiều Bích Câu là tình yêu hay sự hội ngộ giữa người và thơ.
3. Phần thứ ba: Lão Núi, chân dung lịch sử trong khung cảnh đất nước.
4. Phần thứ tư: Mùi sầu riêng, hợp thể về tình yêu và con người trong quá trình lịch sử và văn hóa, xưa và nay.

Sự phân đoạn chỉ có tính cách rất tượng trưng, vì trong cả bốn phần đều có sự liên tục những gián đoạn, và gián đoạn những liên tục của những hệ hình:

- Hệ tình yêu,
- Hệ dục tính,
- Hệ chiêm biếm,
- Hệ đấu tranh,
- Hệ nghệ thuật.

Trước khi vào tập, chúng ta thử đọc lại hai chữ "*bóng chữ*". *Bóng chữ*, một hình ảnh vừa mơ hồ, vừa xác thực. Mơ hồ vì có ai biết *thế nào là bóng chữ*? Nghĩa bóng của chữ chẳng? Đúng mà chưa đủ. Xác thực vì khó tìm một định nghĩa nào gần gũi thơ Lê Đạt hơn "*Bóng chữ*". Bởi mỗi chữ trong thơ ông chỉ là cái bóng, đề lên những chữ khác. Lê Đạt dùng "*con chữ*" để chỉ những thực thể chữ nghĩa của mình. Vì nó sống, nó chuyển động, nó biến đổi, nó tự nhân lên. Bản sắc của nó là đa ngã.

Thơ là nghệ thuật tạo hình bằng chữ. Mật độ hình ảnh trong thơ định lượng chất thơ trong thơ. Thơ Lê Đạt, ngoài những biện pháp tạo hình thông thường như ẩn dụ, hoán dụ, so sánh, cùng các phép tỉnh lược danh từ, tính từ, động từ, ... xóa bỏ ý niệm trung gian, còn xuất hiện những biện pháp khác dựa trên các thành tố khác:

- Tạo hình bằng tính chất đa ngã của chữ,
- Tạo hình bằng cách cắt chữ, cắt câu, gián đoạn mạch chữ, mạch văn,
- Tạo hình trong cách chuyển động mạch văn, chối bỏ sự ngắt câu cố định, chuyển sang cách ngắt câu bất định,
- Tạo hình bằng tính cách đối hình, đảo ngữ và nói lái trong ngôn ngữ Việt.

Và trên tất cả, *Bóng Chữ* mang tính chất hồn nhiên, thơ đại, nói đúng ra là ngây ngô, trong ý nghĩa naif hội họa, của một người: Ngây ngô quên hết lối về già

\*

*Con chữ* của Lê Đạt tương đương với *objeu* và *objoie* của Francis Ponge, một trò chơi chữ, một thú vui chữ, một mặt trận chữ, một trận đồ bát quái mà tác giả bày ra trong địa đồ và địa chỉ Lão Núi.

Lão Núi là những bức chân dung lập thể có tính cách châm biếm rất Tú Xương, Xuân Hương, ngay trong tựa đề: Ông phó cả Ngựa, Ông cụ chẵn dê, ông cụ Nguồn.

Trong Ông phó cả ngựa, cả ba chữ phó, cả và ngựa đều hàm súc. Ngựa có thể gợi ý từ ngựa Hồ:

Tình riêng chim Việt ngựa Hồ

Chim Việt ngựa Hồ biết nhớ nước thương non

Ngựa viết hoa còn có thể là Người viết hoa, là Nguyễn viết hoa; Ngựa có thể là hóa thân của người trong giấc mơ Trang Châu hóa bướm. Ngựa còn gần với gia đình bộ ngựa: ngựa, ngó, ngoáy, ... nhờ liên tưởng âm thanh.

Chữ Cả là anh cả, là xếp, và còn gần âm với cà như cà rịch cà tang, cà tong cà teo mà cũng có thể là cà như cán, đề, đàn áp, ...

Chữ Phó cũng vô cùng phức tạp, phó có thể là phó bảng, phó mộc, phó tiến sĩ, phó thường dân, .... Phó dẫn đến các quan hệ thầy - thợ, cha - con, bác - cháu, quan - dân, chủ - tớ, ...

Chữ dê gợi những âm đồng nghĩa: dê, dâm, dương, mà còn gợi những âm khác nghĩa: như dương trong thái dương, như dâm trong

canh dần, như dân trong quốc dân, hay *Quốc và dân* ... Ông cụ chặn dê hình như còn là một *người chặn chữ* :

Ở những con A con B con C

con Dê

bản trang trắng thảo thơm

(trang 60)

Chữ Nguồn viết hoa, cũng có thể là chữ Người viết hoa, mà Nguồn còn có thể là nguồn nước như:

Nhớ nước đau lòng con quốc quốc.

(Bà Huyện Thanh Quan)

hoặc:

Nơi Bác về Nguồn nước mới sinh.

(Tố Hữu)

Nguồn đây cũng có thể là phản nguồn, đối cực với quan niệm nguồn gốc cụ thể, cố định và hoài cổ. Nguồn gốc đối với nhà thơ ở đây mang tính chất huyền thoại và luôn luôn chuyển động nó ở bên kia *biên thùy cõi biết*:

Nguồn nơi đang trong

(trang 68)

*Đang trong* có thể là đối lập của *đang ngoài*. *Đang trong* vừa có nghĩa là *trong đục* ... vừa có nghĩa là *nội tâm* của Nước:

Tay áp ngực

trầm ngâm

tiếng nước tâm sự đáy

Người thâm canh sống

(trang 69)

Nguồn phần nào tương tự với bản lai diện mục của các thiền sư. Thế giới của các ông Lão Núi là Sáng Thế Xuân của chữ.

Về mặt ngữ căn và triết lý, ba bài thơ trên có sự tư thông giữa người và vật như người và ngựa, ngựa và mộc; chúng là chân dung phác thảo những kiếp người-ngựa, ngựa-người, mà cũng là chân dung gỗ, *chân dung ngựa gỗ, đánh số hoặc không đánh số, một đàn lốc nhốc, quần cộc, lộc ngọc, nhong nhong* như nhau.

Mà cũng có thể là một huyền thoại về nước, từ cái ngày *mười chín tháng tám* nào đó, Đê Đồng Lao bị vỡ, nước vỡ bờ, người ta đốt pháo mừng tuổi nước, mừng ngôi sao mới ra đời, huyền thoại kéo dài cho tới đêm Đại Mùa Thắng Xuân:

Mười chín ... tám

Thì reo

Rồi ùng ục

Rễ nước đại thụ  
từ sơ địa  
mịt mù đã sử  
phun sáng ngàn  
Đêm pháo hoa mừng tuổi nước  
Một ngôi sao mới lớn

Mà cũng có thể là những mảnh puzzle của một bức dư đồ rách, trải bao thăng trầm, tụt xuống thời *ma mọt*, tiến lên văn minh Xahara; bức dư đồ đã qua những *ga Kỳ Lừa*, những *hợp tác Rừng* ... những *đại lộ Rừng chưa kịp đặt tên*.

Mà cũng có thể là chân dung anh Cả, anh Kề, anh Ké, có công cải cỗ nường Voi(1) thích món ... giả hùm "*phập phồng một vị riêng quê*", ưa trò đồ mi, nói như Xuân Hương gọi là "cắm giếng":

Ông cắm giếng  
Cồn đất múp  
Sừng gái mười bảy  
Đào lút hai vầu cột cờ

Mà cũng có thể chỉ là một chuyện bạch đàn. Một lịch sử mười năm trồng cây. Trăm năm trồng người.

Mà cũng có thể là một loại sấm, trong đó những con chữ thông minh tự biết ứng xử với đời: Khi nguy biến thì chui, thì đảo; khi an toàn thì nổi, có khi trở tục thành thanh ... bằng tất cả những thủ pháp có thể mượn tượng được trong tiếng Việt.

Tính chất đa ngã của chữ, hợp cùng cách xếp đặt lập thể những hình ảnh cắt nghiêng, chồng chéo, đảo lộn trật tự, những lớp lang úp mở, tất cả phối hợp thành tác phẩm đa thực (méta-réalisme) về một mệnh nước, mệnh người, mệnh ngựa, mệnh gỗ, mệnh ngựa gỗ. Chất lượng hình ảnh tùy thuộc sự khám phá, sáng tạo trong kho ngôn ngữ và lịch sử ngôn ngữ của người đọc.

\*

Về mặt cấu trúc hình thức, Lê Đạt dùng rất nhiều biện pháp cách tân để tạo hình mới, tạo ngôn ngữ mới. Tạo hình bằng cách cắt chữ: Một đóa mimosa mở ra ba hình: mi - môi - xa:

Mimosa chiều khép cánh mi môi xa

Mở ắn dụ cổ điển, cắt mây mưa thành

Mưa mấy mùa

mây mấy độ thu

(trang 27)

Lê Đạt đưa ra những hình ảnh mới về mắt, chưa từng xuất hiện bao giờ:

Từ hình ảnh mắt xanh, cổ điển, Lê Đạt viết:

Mắt vạn niên thanh  
trưa hồ thủy

(trang 88)

như thế thì mắt không chỉ xanh thôi, mà còn to, tròn, có đuôi như lá vạn niên thanh, xanh vĩnh cửu: Câu thơ áp ủ giấc mộng trường sinh trong biển lục. Rồi hình ảnh *trưa hồ thủy* bắt chợt đến sau, đem *trưa*, một ý niệm thời gian hữu hạn, cắt đứt *vạn niên*, ý niệm thời gian vô hạn bằng một màu xanh khác: xanh hồ thủy. Vết cắt ấy chính là sự giao thoa giữa hai màu lục và lơ và là điểm hẹn giữa hiện tại và tương lai, giữa hữu hạn và vô hạn. Tính cách giao lưu kim cổ này tạo những hình ảnh lạ lẫm và dài các trong thơ Lê Đạt:

Mây may thu mắt thủy mặc hồ

(trang 30)

Và từ đôi mắt xanh, Lê Đạt tạo những biến tổ khác nhau trong nồng độ, âm độ và sắc độ, pha trộn giữa hội họa, thi ca và âm nhạc: Mắt xưa xanh

mưa màn

sương liễu sóng

Mùa sang may

thu đánh ngải lông mày

(trang 94)

Từ mắt xanh thời quá khứ, chuyển sang mắt bão, thời hiện đại:

Mắt chuyển làm mày cau mi chớp giật

Tim dài xanh bão thổi cấp mười hai

(trang 80)

và những đôi mắt lá rậm rất ca dao, rất Xuân Hương:

Nắng cúc lăm rậm vũng nhỏ

Mà cho đầy rửa lông mày

(trang 26)

hoặc:

Nước rửa lông mày

anh tưới tâm cây

Vùng lửa hạn

mắt lá ngày rậm mát

(trang 32)

Như thế, riêng hình ảnh về mắt, tính chất tạo sinh đã mở ra vô tận, tùy theo cách kết hợp giữa quá khứ với hiện tại, giữa con chữ

hôm qua và con chữ hôm nay.

Ngờ Nguyễn Du và Đạm Tiên đã đi *bát phố*, nhà thơ gõ cửa Hồn thanh minh và hỏi:

Hồn có nhà hay bát mộ đi xanh  
(trang 134)

và nhà thơ vẽ tranh khỏa thân thủy mặc:

Bãi nổi, sông thon, chiều vỗ én  
Đồi mềm, mây lưu thủy, mắt thuyền quên  
(trang 75)

Có khi ông đem hội họa về miền điền dã:

Hội kênh đầy  
chân trắng ngấn sông quê  
(trang 22)

Với *Bóng Chữ*, trạng thái u mê có thể mở ra thành một quang cảnh đầy âm thanh và thiết tha tâm cảm:

Vỗ ốc u u gọi mê miền cát ngủ  
(trang 77)

và *Bóng Chữ* vẽ "đèn phố" dưới dạng khỏa thân, phân thân và phức âm:

Chấp chới đèn lên tóc phố  
Gáy nê ông chiều lả liễu lam bay  
(trang 79)

*Bóng Chữ tạo hình bằng đảo ngữ*: Trong câu thơ "Bến cửa, ngực đèn, lòng ga, trắng rồi", mỗi hình đều có khả năng đảo ngược thành những hình ảnh đối xứng:

Cửa bến, đèn ngực, ga lòng, rồi trắng

*Bóng Chữ* còn làm mới cổ tích, đem cô Tấm lòng vào hồn thơ hiện đại:

Anh rình / trắng nghìn trắng / nghiêng ngõ mộng  
Bước thị thơm chân / chữ động em về  
(trang 82)

và nhà thơ bỏ cách ngắt câu cố định:

Hoa hồng hoa hồng bông  
có thể đọc nhiều cách:  
Hoa | hồng hoa | hồng bông  
hoặc:  
Hoa hồng hoa | hồng bông

V...V...

Mỗi cách ngắt câu đem lại một cục diện âm thanh và ngữ nghĩa khác:

Hè thon cong thân nắng cựa mình

Gió ngổ tình

                    xanh nín lộc

                                    giả làm thình

(trang 33)

Tóc hoa đèn

                    tim lần giở trang em

(trang 24)

Mùi mưa xưa

                    lòng chưa tạnh

                                    phổ nhau đầu

(trang 20)

Đàn từ non

                    âm hé cong mỏ hót

(trang 87)

Mỗi câu thơ trên đây bày ra ít nhất hai cách ngắt câu khác nhau. Linh động cách ngắt câu như thế, nhà thơ tạo chuyển động cho câu thơ và cho hình ảnh, khiến các từ có thể kết hợp theo những ngữ nghĩa khác, những mô hình khác:

Hè thon | cong thân nắng | cựa mình

khác với:

Hè thon cong | thân nắng cựa mình

và

Hè thon | cong thân | nắng cựa mình

Rồi

Tóc hoa đèn | tim lần giở trang em

khác với:

Tóc hoa | đèn tim | lần giở trang em

và

Tóc | hoa | đèn | tim | lần giở trang | em

...

Tính cánh di động ảnh theo cách ngắt câu, phát xuất từ sự gián đoạn những liên tục và liên tục những gián đoạn trong mạch câu. Nói khác đi, mỗi chữ trong câu vừa có vị trí độc lập đối với những chữ khác, vừa có khả năng kết hợp với những chữ khác, không nhất thiết phải theo một trật tự nhất định.

*Bóng Chữ* còn tạo hình nhờ cận ảnh (gros plan) bằng cách đẩy vào giữa mạch câu thơ một âm thanh xa lạ, khác hẳn với nhịp câu:

Từng thớ thịt  
anh sống em trọn hện  
chỉ bóng anh  
ò e

xe Văn Điển

(trang 23)

Áo buồn cong nét nắng

(trang 24)

Phố cũ ồ lên đèn

(trang 24)

U ú thiên hà

tàu nhả khói

ngã ba

(trang 25)

Tà áo bay sao phố bồi hồi trời

(trang 25)

Những chữ *ò e* , *cong* , *ồ* , *u ú* , *bồi hồi* lạc vào câu thơ như những trái phá, cắt đứt mạch văn, gián đoạn không gian, tạo sự ngạc nhiên. Ngoài tác dụng gợi thanh, gợi hình, tạo linh hồn cho khung cảnh và động tác, chúng còn là những âm được chiếu gros plan thành âm thanh nổi, tựa những hình cube của Cézanne trong không gian phẳng của hội họa, làm đổi toàn diện cục bộ nghệ thuật tác phẩm.

Trong trường hợp câu đối cổ điển "Da trắng vỗ bì bạch" của Đoàn Thị Điểm, *Bóng Chữ* tách làm hai ảnh em, rồi tổng hợp lại, chiếu gros plan lên âm thanh "ồ hô" gợi hình ảnh khỏa thân:

Ơi em rất ô

Ơi em rất hồ

Trắng vỗ ồ hô trúc bạch

Bước động ngày thon róc rách

(trang 28)

Nhà thơ đã tái sinh câu đối của người xưa trong trận đồ ngôn ngữ hiện đại.

\*

Đến đây, chúng ta đã có gần đầy đủ phương tiện để phân tích bài *Bóng Chữ*, bài thơ quy tụ những yếu tố tiêu biểu cho phong cách tạo sinh trong thơ Lê Đạt.

Trước hết, như chúng ta đã thấy ở trên, hai chữ "bóng chữ" là tiền

đề báo hiệu trạng thái nhập nhòa và cạm bẫy của *con chữ* trong tác phẩm. Ngoài ra, nhìn dưới dạng ẩn dụ, *chữ* cũng có thể là *em*, là *ai*. Do đó, *bóng chữ* còn có thể là *bóng em* hay *bóng ai* ...

- A. Chia xa rồi anh mới thấy em
- B. Như một thời thơ thiếu nhỏ
- C. Em về trắng đầy cong khung nhớ
- D. Mưa mấy mùa

mây mấy độ thu

- E. Vườn thức một mùi hoa đi vắng
- F. Em vẫn đây mà em ở đâu
- G. Chiều Âu Lâu

bóng chữ động chân cầu

Bài thơ 49 chữ + bóng chữ = 51 chữ.

Câu A mở ra sự cách biệt giữa hai cá thể.

Câu B cố tình lạm phát lời, ba chữ: *thơ*, *thiếu*, *nhỏ*, chụm lại một hình: (tuổi *thơ* = niên *thiếu* = tuổi *nhỏ*), ngược lại với cách phân tích một chữ thành ba hình trong mimoza = *mi*, *môi*, *xa*. B, bắc cầu (enjambement) với chữ cuối của A, mở ra những hình ảnh khác nhau tùy theo cách ngắt câu:

- Em như một thời *thơ* | *thiếu* *nhỏ*
- Em như một thời | *thơ* *thiếu* *nhỏ*

Dưới hai dạng thức này, *thơ* và *thiếu* đã biến nghĩa: *Thơ* có thể là *thơ* ngây, *nàng thơ*, mà cũng có thể chỉ là *thơ* không *thôi*. *Thiếu* trở thành biến từ, nghĩa là vắng hoặc chưa đủ:

Em như một thời vắng tuổi *nhỏ*  
Em như một thời *thơ* ngây, chưa đủ ngây *thơ*  
Em như một thời *nàng thơ* hết *thơ* ngây  
Em như một thời *thơ* đã già ...

hoặc còn có thể đọc A và B như hai câu *thơ* độc lập, và như thế, B được hiểu như một phép tỉnh lược chủ từ:

Chia xa rồi anh mới thấy em.  
(Anh) như một thời *thơ* *thiếu* *nhỏ*.

Câu C: *Em về trắng đầy cong khung nhớ* vừa tha thiết, vừa đắm say. *Khung nhớ*, hình ảnh đẹp và hiếm, vừa cụ thể hóa niềm nhớ, vừa gọi lên tính chất sùng bái, dồn nén, hữu hạn và vô hạn của nhớ thương. Chữ "*cong*" trai lơ nằm giữa *trắng đầy* và *mây mưa* (trong câu *thơ* kế tiếp), gợi nhục cảm.

Câu D trở về với cách biệt: Chia ly giữa *mùa* và *thu*, giữa *mây* và *mưa*, ở đây nhà *thơ* mở ẩn dụ *mây mưa* thành hai hình:

Mưa mấy mùa

mây mấy độ thu

Và hai hình ấy lại có khả năng tạo hình bằng phiếm định, dường như chúng hỏi nhau trong câu thơ, về "chuyện ấy". *Mấy*: Bao nhiêu? Vài? Một ít? Biết bao nhiêu mà kể? Chẳng bao giờ? ... *Mấy* mang trong mình một quá trình văn học, trải hơn một đời tình:

Nước non cách **mấy** buổi chiều - Kiều - (mấy: bao nhiêu? vừa hỏi vừa cảm thán)

Đã dễ tình cờ **mấy** khi - Kiều - (mấy: chẳng nhiều lắm đâu)

**Mấy** lòng hạ cố đến nhau - Kiều - (mấy: vài, một ít)

và *mấy* còn có ý hoài nghi về một sự khước từ, đoạn tuyệt:

**Mấy** lần cửa đóng khen cài - Kiều -

Bao nhiêu ân tình, bao nhiêu trạng huống qua một chữ *mấy*!

Chưa dứt chia ly, đã tràn sang nhung nhớ:

Vườn thức một mùi hoa đi vắng

Cả trực nhớ nằm trong chữ *thức*: Hoa đi vắng, vườn không ngủ. Hoa đi vắng, vườn vẫn sực mùi hương. *Thức* khơi động cả một vườn, một vùng thiên nhiên sống trong cõi nhớ, tỉnh dậy trong cõi nhớ. *Thức* đưa đời vào mộng, khiến mộng và đời tan loãng trong nhau. Rồi *thức* báo hiệu tâm cảm hôn mê, chạng vạng:

Em vẫn đây mà em ở đâu?

để:

Chiều Âu Lâu

bóng chữ động chân cầu.

Âu Lâu là quê hương của Lê Đạt, một bến sông ở Yên Bái. Âu Lâu đồng âm với Âu Lạc, cũng quê hương của Lê Đạt và của nhiều người. Mà *âu* còn là có lẽ:

Ba sinh *âu* hắt duyên trời chi đây - Kiều -

Hoặc *âu* cũng là thà :

Âu đành quả kiếp nhân sinh - Kiều -

Hay *âu* chỉ đơn giản như là âu yếm, và *lâu* còn là mái lâu như Hồng Lâu Mộng. Và như thế *âu lâu* là mái lâu buồn, lâu yêu, lâu yêu buồn, hồng lâu mộng, ...

Trong chiều âu lâu ấy, bóng chữ *động* chân cầu.

Ở đây, bóng chữ hay bóng em vụt thoáng qua trong chữ *động* (Cá đâu đớp động dưới chân bèo, Nguyễn Khuyến) và vụt biến đi trong chữ "bóng". Nhưng nếu đọc lái hai chữ "chân cầu" bằng giọng Bắc thành "câu chân" thì câu thơ trở thành:

Bóng chữ động câu trần

lại mở ra một thực tại khác vô cùng đắm say và thơ mộng giữa hai thực thể *chữ* và *câu* .

*Bóng chữ* chao đảo giữa mộng và thực, giữa tục và thanh, giữa người và ảnh, giữa phù phiếm và vĩnh cửu.

\*

**Bóng Chữ** là tập thơ tình, là mối sầu riêng, không tên - không tôi - không địa chỉ. Nấp sau bóng của những hình hài hóm hỉnh, trêu ngươi, là một tình yêu thiết tha, trầm lắng, là nỗi buồn riêng tìm kiếm triền miên tình yêu và nghệ thuật: Tình yêu đã lẫn trong nghệ thuật hay nghệ thuật đã trốn trong tình yêu:

Sóng thấp bút  
bước mở trầm  
âm lắng

Mưa búp măng  
buông phím nắng dạo ngàn.

Cũng có khi là sự hoài vọng một vết yêu chưa lành:  
Anh đổ thổi những dấu hôn tro phủ.

Ở phần sầu riêng ấy, bóng chữ ẩn bóng tôi, bóng ta, mà cũng không tôi, không ta, để trở thành cái tôi phổ quát của con người lạc loài rồi tan loãng trong thiên nhiên, trong vũ trụ như những cánh thư lạc trong hư vô:

Vàng hồ bay  
thư không người nhận  
gió trả về.

Ngay cả những cánh thư có người nhận cũng hóa thân sang kiếp khác:

Chiều gió cả, tiếng ngàn xưa khản lá  
Thảm vàng khô  
ai hóa  
những thư già

Và trong cõi âm dương hòa hợp chung sống ấy, cả đến *bước chân* cũng vô chủ:

Bãi trắng rằm  
dấu chân cam vắng chủ

Trên ngã rẽ đôi âm - thế, sầm uất cộ xe, chiều cũng lạc loài:  
Chiều ngu ngơ xe phố luân hồi

Sự hoang vắng, xa lạ chiếm đoạt cả linh hồn Đức Mẹ đồng trinh:

Mắt Maria

thoáng bóng người lạ ở

Và chúa vô ngôn, lang thang, đi hoang ngoài cửa Bắc:

Chúa không lời

mưa cửa Bắc

chuông rơi

Vô vàn hình ảnh vượt trùng u uẩn như thể mang tính cách giao hòa giữa hai cõi tử sinh, giữa ngàn xưa và hiện tại trong những góc cạnh thiết tha và sâu lắng nhất. Sự hợp tác giữa mơ và thực, giữa con người và thiên nhiên, giữa lịch sử và văn hóa kết tinh trong thơ Lê Đạt:

Cây ải cây ai

gió sải

tóc buông thề

*Cây ải cây ai* (gợi nỗi buồn Tú Xương: Đêm nào đêm nao tở cũng buồn) gặp cơn *gió sải* (anh gió này đang phóng bước thật dài, hai tay giăng ra), thì lập tức cây ải cây ai hóa thân thành người con gái tóc buông thề.

Tính chất biến ảo liêu trai -từ nỗi buồn sang người con gái, từ thảo mộc sang con người- trong thơ Lê Đạt, có lẽ bắt nguồn từ những ảo ảnh của cuộc đời, vô thường của sinh tử, mà thực tế, phải chăng, chỉ là không không sắc sắc.

*Bóng Chữ* là tác phẩm của một đời. Người yêu thơ không thể khám phá hết cái hay trong một lúc. Nhưng chính vì mỗi lần đến với *Bóng Chữ* chúng ta lại thấy một khía cạnh liêu trai mới, một chập chờn hư thực mới mà tác phẩm gắn bó với ta và biện minh cho hình thức cộng tác sáng tạo giữa người viết và người đọc.

Thơ Lê Đạt khó và tối. Tác giả niêm phong tác phẩm của mình bằng sự cô đọng chữ nghĩa. Nhưng đó là cái khó của sự tìm tòi khoa học, cái tối là ẩn số của bình minh, là sự niêm phong gạn lọc tư tưởng. Cho đến nay chúng ta chưa có một tác phẩm nào thể hiện sự thay đổi toàn diện trong phong cách thơ, từ bản sắc triết học, đến cấu trúc hình thức và nội dung như thế. Với *Bóng Chữ* thơ mới đã thực sự nhường ngôi cho một dòng thơ khác, **Thơ Tạo Sinh** hiện đại trong tinh thần khuynh đảo và tái sinh những giá trị cổ điển.

Paris tháng 4/1995

### Chú thích

(1) Xem thơ Voi (Tổ Hữu): Voi là đại bác.

Nguồn: thuykhue.free.fr  
Người đăng: MS  
Thời gian: 30/01/2004 6:31:46 SA