

ĐỖ LAI THÚY

con mất tho'



ĐỖ LAI THÚY
92





*Ta bày thực hư lên bàn cuộc đời
Thực hư bày ta lên trình loài người*

T.M.H.





•
người
thơ
trong
mắt
thơ



.....

.....



**khúc dạo :
thơ mới,
nhìn từ góc
độ cái tôi**





Ta là Một, là Riêng, là Thứ Nhất

Xuân Diệu

THƠ MỚI, lâu nay thường được coi như một chiếc nấm lạ trên cây gia hệ văn học dân tộc. Cái nhìn chặt khúc đã biến nó trở thành một hiện tượng "không đầu không cuối". Từ đó, nảy sinh hai ứng xử: hoặc sùng bái như một đợt biến, hoặc rẻ khinh như một dị vật.

Thơ Mới, nếu được đặt vào toàn cảnh văn hóa Việt Nam sẽ phát lộ những cội rễ cắm sâu vào văn mạch đất nước. Điều đó làm cho cái nghịch lý: "tĩnh liên tục của Thơ Mới biểu hiện ở chỗ đứt đoạn của nó" trở thành một thuận lý.

Thơ Mới, nếu được coi là sự bùng tỉnh của ý thức cá nhân, của *cái tôi cá nhân*, thì đó cũng chỉ là một biểu hiện, một giai đoạn của cái tôi Việt Nam trên "hành trình đau khổ" của nó.

Nền *văn minh nông nghiệp* của xã hội Việt Nam cổ truyền chỉ có thể sản sinh ra được *cái tôi tập đoàn*. Cái tôi cá nhân ra đời trên cơ sở nền *văn minh công nghiệp*. Chính sự tiếp xúc với Phương Tây đã bắt đầu hình thành ở Việt Nam một nền văn



hóa đô thị *bên cạnh* nền văn hóa nông thôn cổ truyền. Thơ Mới là tiếng nói của tầng lớp trí thức đô thị mới xuất hiện.

Thơ Mới, nhìn từ góc độ cái tôi không chỉ để kiểm tìm những sợi dây phát xuất từ xa xưa, vắt qua những trang Thơ Mới để rồi mất hút vào tương lai, mà còn khám phá những phong cách, những bí ẩn sáng tạo nghệ thuật, những... "con mắt thơ".

● TỪ "ÔNG TÂY AN NAM" ĐẾN NGƯỜI TRÍ THỨC VIỆT NAM

Một trong những thành quả của thế giới hiện đại, với nền văn minh công nghiệp, là *cái tôi cá nhân* mà sự ra đời của nó gắn liền với các đô thị công thương nghiệp. Ở Việt Nam, vào những năm đầu thế kỷ, những đợt khai thác thuộc địa ồ ạt của người Pháp đã dần dần tạo nên những đô thị kiểu mới, chất *thị* nhiều hơn chất *đô*. Mặc dù sự *xem ghép* (chứ không phải *thay thế*) của các thành phần kinh tế công nghiệp và tiền công nghiệp thể hiện tính chất thực dân, nhưng các thành phố, nhất là những thành phố nhượng địa như Hà Nội, Hải Phòng, Đà Nẵng, Sài Gòn, đã sinh ra một tầng dân cư mới, với lối cảm, lối nghĩ và lối sống chẳng những khác với người tiểu nông mà khác cả với thị dân cổ truyền. Sau đó, do nhu cầu cần người làm việc trong bộ máy hành chính, các hãng, công ty..., người Pháp đã mở một hệ thống tiểu học Pháp-Việt trên toàn cõi Việt Nam. Bởi vậy, vào những năm 20, tầng lớp trí thức "Tây học bản địa" ra đời. Khác với lớp con quan được đưa đi đào tạo ở mẫu quốc để trở thành những "ông Tây An Nam" và lớp học sinh tiểu học Pháp-Việt khác đâu được đào tạo với vàng để ra làm việc, tầng lớp trí thức Tây học bản địa vừa đông về số lượng, vừa cao về chất lượng. Họ lớn lên trong không khí dân tộc, dân chủ của

phong trào đòi ân xá Phan Bội Châu, đám tang Phan Chu Trinh... Ý thức dân tộc thức tỉnh. Đồng thời, họ đủ điều kiện bỏ qua thứ "văn hóa thuộc địa" để tiếp thu tinh hoa của văn hóa Pháp. Chính họ đã là chủ nhân của nền văn hóa mới, văn hóa đô thị dựa trên tinh thần khoa học thực nghiệm. Chữ quốc ngữ ra đời góp phần thúc đẩy các phương thức truyền bá văn hóa như báo chí, nhà xuất bản. Văn học lần đầu tiên được coi như một thể loại nghệ thuật ngôn từ. Các thể loại văn chương mới như: *hịch nói, tiểu thuyết, phóng sự, Thơ Mới* ra đời... Cái tôi cá nhân với tư cách vừa là sản phẩm, vừa là chủ thể của nền văn hóa mới xuất hiện. Một mặt, nó tiếp nối *cái tôi tập đoàn* (hay đại diện) của xã hội cổ truyền đã phát triển qua các hình thái như *cái tôi làng xã, cái tôi vô ngã Lý-Trần, cái tôi quân tử* và nhất là *cái tôi tài tử*. Nhân cách và cá tính cao của con người tài tử là yếu tố nội sinh cần thiết để cái tôi cá nhân ra đời khi gặp điều kiện thuận lợi từ bên ngoài đưa vào. Mặt khác, cái tôi cá nhân này là sự khác biệt về chất, ra đời trên cơ sở một xã hội đang có những biến động về cấu trúc. Như vậy cái tôi cá nhân ("30-45") không phải là một kẻ vong bản, một thứ hàng nhập ngoại, mà là sự phát triển *tương ứng* (correspondance - mượn chữ của Baudelaire), tuy lệch pha thời gian với hình thái phổ quát của loài người đã ra đời ở Phương Tây trước đó.

Tuy nhiên, ra đời trong điều kiện không bình thường của lịch sử, cái tôi thị dân Việt Nam giai đoạn này mang trên mình nó những dấu ấn riêng và mau chóng phân hóa. Một bộ phận ưu tú của tầng lớp này vì quyền lợi dân tộc đã làm cuộc khởi nghĩa Yên Bái, "sát thân thành nhân". Bộ phận khác đi vào con đường cách mạng vô sản. Ở đây, vì nghiệp lớn, họ khẳng định bản ngã của mình bằng sự phủ định nó. Cái tôi của họ, vì thế, hời quang những hình thái cổ truyền. Số đông còn lại đi tìm cuộc sống bình thường trong cái không bình thường của dân tộc. Họ có điều kiện để phát triển và khám phá ra cái tôi của mình. Những người có tài năng và tâm huyết đến với văn



chương nghệ thuật để nói nên tiếng nói mới, để được bộc lộ mình như một giá trị riêng và, bằng cách đó, đóng góp vào văn hóa dân tộc, đẩy lên một cuộc cách mạng văn chương.

● MỘT CÁI NHÌN THẾ GIỚI

Cuộc cách mạng đó trước hết ở *cái nhìn thế giới*. Mỗi nền hoặc thời đại văn hóa tạo ra một vùng khí hậu riêng mà bất kỳ ai sống trong đó đều nhiễm, lâu dần đọng lắng lại thành *tâm thế* ngự ở cả hai cõi hữu thức và vô thức. Chính tâm thế này quyết định cái nhìn thế giới của mỗi loại hình cá nhân. Đó là những *quan niệm về con người, quan niệm về thời gian, quan niệm về không gian...*, những viên gạch-phạm trù xây lên bức tranh thế giới. Cái nhìn thế giới của cá nhân trong nền văn hóa đô thị khác với cái nhìn của cá nhân tập đoàn trong xã hội nông nghiệp cổ truyền. Do vậy, bức tranh thế giới của họ, không chỉ khác ở chất liệu, vật liệu, mà, quan trọng hơn, ở cả cảm xúc, ở cái đầu duy lý và bàn tay đo đạc, tính đếm kiểu Phương Tây.

Nếu *thiên nhiên* trong tranh cổ truyền không phải là thiên nhiên thực, mà nặng về tượng trưng ước lệ, ngay trong cả những bài thơ nhằm tả cảnh, vịnh vật, thì thiên nhiên trong con mắt đô thị là khách quan. Người thơ xưa, coi mình *chỉ* là một bộ phận của thế giới, một tiểu vũ trụ, nên dùng thiên nhiên như một tấm gương để soi ngắm mình và chiêm nghiệm các định luật vũ trụ. Với người thị dân, thiên nhiên đã trở thành một đối tượng phải chinh phục. Bởi vậy, người ta mới đo đạc và tính toán. Đồng thời, với vẻ đẹp của nó, thiên nhiên cũng trở thành một đối tượng hưởng thụ. Nó được xúc cảm, mô tả một cách sống động, chân thực và cụ thể.

Đời sống đô thị giải phóng con người trước hết ở không gian. Đầu tiên là không gian địa lý, sau đó - không gian xã hội, và cuối cùng - không gian tinh thần. Con người làng xã bị cột chặt vào mảnh đất họ sinh sống. *Núi cao chỉ làm núi ơi! - Che lấp mặt trời chẳng thấy người thương*, hoặc *Yêu nhau tam tử núi cũng trào, - Thứt bát sông cũng lị, ngũ lục đeo cũng qua*. Bởi vậy, mọi sự đi lại buôn bán, đi lính hay ra sống ở kẻ chợ đều làm con người mất đi sự thuần nhất của thôn quê. Loại người như Chí Phèo, đúng như Bá Kiến nhận xét, mười thằng thì có đến chín thằng đi xa về. Người thiếu nữ "chân quê" của Nguyễn Bính chỉ ra tỉnh có một hôm mà đã bay đi chút hương đồng gió nội... Những người định cư hẳn ở thành phố cõi bỏ được những ràng buộc của các cộng đồng làng xóm cũ: họ đã vượt không gian xã hội cổ truyền. Sự phân công lao động, khoa học thực chứng đã dẫn đến sự định lượng hóa không gian. Xưa kia, những cảm xúc không gian bao giờ cũng nhuộm màu tôn giáo và triết học. Không gian là một khối thiêng liêng, không thuần nhất, có trung tâm và có ngoại vi. Trong cái nhìn đô thị, tính không thuần nhất và toàn khối của nó bị biến mất. Đúng hơn, nó đã vỡ vụn ra thành những không gian nhỏ, trần trụi như những con đường, bến đò, khúc sông, quán trọ... cho vừa tầm tâm sự của những cá nhân.

Thời gian trong xã hội cổ truyền là thời gian vũ trụ được ngắt theo nhịp điệu của mùa màng, như một cuốn lịch thiên nhiên: *Tháng giêng lừ tháng ăn chơi - Tháng hai trồng đậu, trồng khoai, trồng cà*... Thời gian sản xuất và nghỉ ngơi để hội hè đình đám cứ xen kẽ và quay vòng hàng năm khiến con người có cảm giác sống ngoài thời gian. Trong quan niệm bác học, chỉ có một thứ thời gian tuần hoàn theo nhịp điệu vĩnh hằng của vũ trụ. Mọi vật dường như chỉ tồn tại trong không gian. Vì thế người ta không hề lo lắng đến quỹ thời gian cá nhân. Mọi người



nhìn thời gian trôi một cách bình thản: *Nhất nhật thành nhàn, nhất nhật tiên.*

Con người của xã hội thị dân không còn sống theo nhịp đi muốn thuở của mùa màng, thời tiết nữa. Họ tuân theo nhịp điệu của công việc, của sự thành đạt cá nhân trong cuộc sống. Thời gian với họ dường như trôi chảy nhanh hơn. Cảm giác thời gian về phát triển theo thời gian dần dần được bình thành. Trước đây, tuổi đời được coi là *tuổi tự nhiên* (thiên tước). Con người cứ lần lượt trải qua các giai đoạn ấu thơ, hoa niên, thanh niên, trung niên, già... một cách tự nhiên. Con ở đó thì, người ta trở thành người như thế nào là do sự cố gắng của chính nó trong thời gian. Thời gian là của cải, là công danh, là sự nghiệp. Bởi vậy, người ta có nhu cầu đo đếm thời gian một cách chính xác. Đồng hồ cơ khí thay thế cho đồng hồ thiên nhiên: *sen tàn, cúc lại nở hoa*... Thời gian đã trở nên khoa học và khách quan.

Những quan niệm của con người về thế giới phản ánh quan niệm của chính nó về bản thân mình. Thiên nhiên, không gian, thời gian... thay đổi làm đổi thay chính con người. Ở thời Phục Hưng, khi con người cắt đứt với các ràng buộc cộng đồng nông nghiệp, xác định mình như là chủ thể của hành vi và ý chí của mình thì tương quan giữa nó và thế giới cũng thay đổi. Nếu cá nhân tập đoàn khẳng định bản ngã *thông qua* các quan hệ xã hội thì cá nhân cá thể khẳng định cái tôi *bất chấp* các quan hệ xã hội. Nó cảm thấy mình là trung tâm. Toàn thế giới xoay quanh nó. Ngược lại, các họa sĩ thời Tống coi vũ trụ như một chuỗi xích, con người chỉ là một mắt. Trong tranh Tống, con người không xuất hiện ở vị trí trung tâm. Trong khoảnh khắc non trùng điệp, nó hiện diện khiêm nhường, lặng lẽ như một chiếc cầu tre, một cọng cỏ... Các họa sĩ Phục Hưng bao giờ cũng đặt con người vào vị trí trung tâm theo một điểm nhìn cố định: thiên nhiên chỉ là nền tô điểm cho con người. Cái nhìn này

cũng bộc lộ rõ trong văn chương đô thị, đặc biệt ở thơ Xuân Diệu. Nếu trong thơ cổ điển, người ta thường lấy vẻ đẹp của thiên nhiên làm chuẩn mực cho vẻ đẹp của con người (*mặt hoa da phấn*; - *Những người thả dây lưng ong* - *Lòng mây là liễu đáng trăm quan tiền* - CA DAO), thì, ngược lại, Xuân Diệu lấy con người làm mẫu mực cho thiên nhiên (*Lá liễu dài như một nét mi*; - *Mây đa tình như thi sĩ thời xưa*; - *Tháng giêng ngon như một cặp môi gần*...). Nguyên tắc mỹ học "lấy con người làm thước đo" là một cái nhìn nhân văn, một cách tân nghệ thuật độc đáo của văn hóa đô thị.

Sự đảo lộn địa vị của con người trong giới tự nhiên đã mang lại cho nó nhiều giải phóng. Trước hết là giải phóng thể xác, giải phóng giác quan. Những quan niệm miệt thị thể xác và những gì cùng đi với nó được phá bỏ. Các giác quan thoát khỏi sự kìm hãm của những định kiến được tự do chứng nghiệm. Văn chương đô thị tràn ngập những cảm giác tươi mới, ban sơ. Tuy nhiên, điều có ý nghĩa nhất của sự giải phóng con người là quyền tự do *lựa chọn*. Chính sự chọn lựa tự do là một tiêu chí quan trọng để con người trở thành một cá nhân đích thực. Nhân vật *sử thi* không hề có lựa chọn. Những hành động anh hùng mà nó thực hiện là siêu cá nhân. Con người chịu sự sai khiến của số phận, sự đồng đánh của thần linh hay các quy tắc về danh dự của tập thể. *Bi kịch* đặt con người trước sự lựa chọn. Nhưng đó là sự lựa chọn giữa hai trật tự sự vật siêu cá nhân, hai số phận thiêng liêng, hai quy luật cao cả, chứ không phải sự lựa chọn cho mình. Con người bị kịch suy nghĩ, than vãn, bướng bỉnh, nhưng không thay đổi. Con người Thiên Chúa giáo trung đại khẳng định cá nhân mình, bởi vì nó chịu trách nhiệm trước lương tâm, nhưng cái lương tâm ấy lại thuộc về Chúa. Chỉ có con người cá nhân của nền văn minh công nghiệp mới có sự lựa chọn tự mình và cho mình. Con người đó được bộc lộ rõ rệt trong *tiểu thuyết*, trong những nhân vật nổi loạn của *thơ lãng mạn* như *satan* của Baudelaire, *Démon* của Byron

và Lermontov, những kiểu nghệ sĩ của các hộp đêm và đường phố...

Ngay từ khi ra đời, con người thị dân Việt Nam đứng trước sự lựa chọn thiết yếu: tình yêu và hôn nhân. Là những thanh niên Tây học, họ yêu theo tiếng gọi của trái tim và muốn “lấy nhau vì tình”. Nhưng rồi tình yêu của họ vấp phải rào cản của những khuôn vàng thước ngọc cổ truyền “cha mẹ đặt đâu con ngồi đấy”, “môn đăng hộ đối”. Những tiểu thuyết thời danh thuộc ấy như *Hồn Bướm Mơ Tiên*, *Nửa Chừng Xuân* của Khải Hưng, *Đoạn Tuyệt* của Nhất Linh đã đề cập đến vấn đề “lựa chọn” này một cách khá sâu sắc và phương diện xã hội, còn Thơ Mới ở cạnh khía con người, tâm linh.

● NHỮNG PHONG CÁCH

Cái nhìn thế giới của con người cá nhân được phản ánh trọn vẹn trong Thơ Mới. Khác với tiểu thuyết, thơ trữ tình là bộc bạch trực tiếp của chủ thể sáng tạo, của cái tôi, Bởi vậy, có thể nói, Thơ Mới là tiếng nói trực tiếp của cái nhìn thế giới mới mẻ này. Những quan niệm tân kỳ về con người, về không gian, thời gian... là cơ sở của một *triết học văn hóa* cho *cái nhìn nghệ thuật* của Thơ Mới. Đây là sự quán xuyến, là tính chính thể của Thơ Mới. Nét khu biệt nó với những dòng thơ tồn tại cũng, trước hoặc sau nó.

Mỗi nhà Thơ Mới đều có cái nhìn nghệ thuật giống nhau, chung cả dòng thơ. Nhưng mỗi vị lại là những cá nhân, có một “chương trình sinh học” riêng, những “ám ảnh thơ ấu” và khuyết tật thân thể riêng, hoàn cảnh kinh tế - xã hội riêng, nên họ còn có một, cái nhìn nghệ thuật riêng. Nghĩa là, trong những yếu tố tạo nên “bức tranh nghệ thuật” của nhà thơ thế nào cũng có một yếu tố *trội nổi* (dominante) bắt tất cả những yếu tố



còn lại phải phục tùng nó, phải phản chiếu ánh sáng của nó. Có điều, yếu tố chủ đạo này ở mỗi thi nhân mỗi khác, tùy thuộc vào trời phú hay người phú. *Mấy Văn Thơ* của Thế Lữ là một quan niệm nghệ thuật về *con người*, con người đô thị, con người nghệ sĩ. Xuân Diệu, Đinh Hùng, Nguyễn Bính... lại có những cảm nhận sâu sắc về *thời gian*. Thơ họ nhìn thế giới bằng con-mắt-thời-gian. Trong khi đó, thơ Huy Cận là ngọn *Lửa Thiêng* của nỗi nhớ tiếc khôn người cái *không gian* toàn khối và vĩnh cửu của vũ trụ. Người ta còn có thể thấy sự hình thành cái nhìn nghệ thuật riêng biệt qua mỗi xung đột giữa văn hóa nông thôn và văn hóa đô thị trong thơ Nguyễn Bính, Anh Thơ, Đoàn Văn Cừ, Bằng Bá Lân, hoặc sự xung đột văn hóa Đông Tây ở Nguyễn Nhược Pháp, Phạm Huy Thông, Vũ Đình Liên và Vũ Hoàng Chương. Khi Thơ Mới chuyển từ Lãng Mạn sang Tượng Trưng, nó đã đạt được bước phát triển mới về nghệ thuật. *Đau Thương* của Hàn Mặc Tử, khối kết tinh của *tinh trữ tình + tư duy tôn giáo + yếu tố cá nhân hiện đại* ấy, là một hiện tượng độc đáo của tư duy thơ Việt Nam. *Tinh Huyết* (và *Tinh Hoa*) của Bích Khê là một cuộc cách mạng ngôn từ. Từ ngữ từ địa vị đây tổ phục vụ ý tưởng đã trở thành chủ thể sản sinh ra tư tưởng. Thơ, nhờ thế, không còn phải làm nhiệm vụ của cỗ xe, con thuyền chở đạo nữa, mà bản thân nó đã là một thứ đạo.

Như vậy, trong dàn hợp xướng chung của Thơ Mới, mỗi nhà thơ đều có âm chủ riêng, độc đáo của mình. Nếu cái nhìn nghệ thuật chung của cả dòng thơ như là một *chuẩn mực*, một phong cách chung cho cả "một thời đại thi ca" thì mỗi cái nhìn nghệ thuật riêng của mỗi thi nhân là một *lệch chuẩn*. Và chính sự lệch chuẩn này tạo nên *phong cách* riêng của mỗi nhà thơ.

Phong cách là cá tính của chủ thể sáng tạo và sự tự do lựa chọn các phương tiện ngôn ngữ để thể hiện nó trong tác phẩm. Cá tính, cái chút riêng biệt nhỏ nhoi ấy, là tất cả. Đây là chỗ cá nhân phân biệt mình với người khác, khẳng định mình như



một thực thể duy nhất không lặp lại: *Ta là Một, là Riêng, là Thứ Nhất!* Cá nhân sẽ hoàn toàn tan rã nếu bị tước mất cái riêng biệt ấy, cái cá tính ấy. Và niềm hân hoan sáng tạo cũng chẳng còn. Nếu trong nghệ thuật cổ truyền, nhà thơ không thoát khỏi những ràng buộc thủ công thì trong nghệ thuật Lãng Mạn, nó đã là Hóa Công, là Thượng Đế. Thi nhân xưa chỉ có quyền và khả năng sáng tạo ở những tiểu tiết, vẽ lá trở hoa cho một ngôi nhà đã dựng sẵn. Họ tìm cách bắt chước một thực tế đã bị quy phạm hóa thành khuôn mẫu sao cho có nghệ thuật nhất. Thi nhân của Thời Đại Mới có quyền xây dựng cho mình hẳn một thế giới khác, tương ứng hoặc đối lập, với thế giới thực tại như là một mô hình thẩm mỹ để đối thoại với nó. Vai trò của chủ thể sáng tạo thay đổi khiến mô hình thẩm mỹ của anh ta cũng thay đổi theo. Đó không còn chỉ là một *mô phỏng, phản ánh*, mà chủ yếu là một *biểu hiện*, tức xây dựng một thế giới theo cái nhìn nghệ thuật riêng của mình. Trong dòng Thơ Mới, không phải ai cũng có một thế giới nghệ thuật riêng, nhưng hầu hết ai cũng có một cá tính nghệ thuật riêng, một phong cách riêng.

Phong cách cũng là chỗ đặc dị, nơi chứa đựng *mật số* của tác phẩm văn chương. Nếu thi phẩm là một *thông điệp nghệ thuật* mà nhà nghệ sĩ ngôn từ muốn gửi đến cho độc giả thì thông điệp đó phải được *mã hóa*. Sự *vào mã* của thi nhân có thể diễn ra ở tầng hữu thức hoặc vô thức, thường thì ở cả hai. Nhiệm vụ của nhà phê bình là cùng bạn đọc tìm được cách *giải mã* tác phẩm. Trên hành trình thám mã có khi là vô tận này, độc giả sẽ được hưởng những khoái cảm thẩm mỹ. Nếu mật số được cất dấu ở tầng hữu thức, sự kiểm tìm cũng dễ vì nó chỉ có thể để ở vài "nơi qui định". Còn khi sự mã hóa diễn ra ở tầng hàm vô thức thì cứ coi như chìa khóa đã rơi vào rốn bể. Tuy

nhiên, sự kiếm tìm càng khó bao nhiêu thì sự đền đáp cũng theo đấy mà gia tăng bấy nhiêu.

● CON MẮT THƠ

Điểm xuất phát cho hành trình đi tìm những "con mắt thơ" của tôi là *tác phẩm*. Cũng có thể có người khác còn có những xuất phát khác, từ *tiểu sử tác giả* hoặc *hoàn cảnh xã hội* chẳng hạn. Nhưng với tôi, dẫu bao giờ cũng chỉ là những bàn đạp không có lò so. Mảnh đất trống của suy diễn và áp đặt. Nhưng nói đến thi phẩm như là một khối nguyên cũng còn quá chung chung. Chính xác hơn phải là *ngôn ngữ* tác phẩm. Thoạt nghe, ai đó có thể buồn cười. Sao lại nghiền cứu một pho tượng cần củ vào *gỗ* hoặc *đá*? Xin thưa, ngôn ngữ đâu phải là một thứ vật liệu *trơ* như *gỗ* *đá*: Đó là tiếng nói của con người, là sản-phẩm-người.

Mã số của thơ chỉ có thể cất dấu *trong* và *bằng* ngôn ngữ. Có khi nó nằm ở những *từ-chìa-khóa* (nhân tự, thần tự, như từ: bóng xế tà; (và những đồng nghĩa khác như "bóng tịch dương", "bóng ác tà, (...) trong thơ Bà Huyện Thanh Quan, "Vườn" ("vườn xưa, "vườn ai", "vườn dâu"...)) trong thơ Nguyễn Bính, "trăng", "hồn", "máu" trong thơ Hàn Mặc Tử, "hư ảnh" trong thơ Vũ Hoàng Chương... Đó là những ám ảnh, những vết nứt địa chấn, những dòng dung nham núi lửa... cho phép người đọc cảm và hiểu được những gì đã xảy ra trong hồn người, trong lòng đất. Cũng có khi mật số đó nằm ngay ở *nhân đề* tác phẩm, SAY và MÂY của Vũ Hoàng Chương, TINH HUYẾT của Bích Khê, GỬI HƯƠNG CHO GIÓ của Xuân Diệu... tự nó đã nói nhiều điều. Riêng trường hợp Nguyễn Bính, nếu ta thử lấy tựa đề các tác phẩm của thi nhân sắp xếp lại, ta sẽ được một thứ chìa khóa nào đấy để hiểu được động lực sáng tạo của nhà thơ:



TÂM HỒN TÔI (tâm hồn một thanh niên nông thôn) - LỘ
 BƯỚC SANG NGANG (trót ra sống ở đô thị xa lạ với nền văn
 minh thôn dã) - MỘT NGHÌN CỬA SỔ; MƯỜI HAI BẾN
 NƯỚC (ở đô thị không gian bị chia vụn, định lượng hóa, nên
 luôn mơ về) - MÂY TÀN (quê cũ), HƯƠNG CỔ NHÂN (người
 cũ)... Nếu ở văn xuôi (truyện ngắn, tiểu thuyết), nghĩa tác phẩm
 nhiều khi nằm ở một câu mở đầu câu chứa đựng những yếu tố
 dự báo, câu bắt vào một *giọng điệu* thích hợp nào đó của tác
 phẩm, thì ở thơ trữ tình, nghĩa của toàn bộ thi phẩm đôi khi có
 thể lượn được ở ngay *bài thơ vào tập*. Đó là trường hợp Huy
 Cận. Thi nhân đã treo chiếc chìa khóa mở vào LỬA
 THIÊNG-một Tỏa Cổ Tự-ở ngay phòng thường trực-bài thơ
Trình Bày. Toàn bộ LỬA THIÊNG là tâm sự của một kẻ đã
 từng được sống ở Thiên Đường-cõi hải hòa tuyệt đối-này bị đẩy
 xuống Trần Gian để sống trong nuôi tiếc. Ở đây, Thiên Đường
 được biểu trưng bằng một không gian toàn khôi và vĩnh cửu. Ở
 phần lớn các sáng tác mã số không nằm ở một nơi nhất định
 nào, mà đan cài vào mọi cấp độ của tác phẩm như ngữ âm, ngữ
 pháp, từ vựng, bố cục... Lúc này, nhà phê bình phải dùng *trực
 giác nghệ thuật* để định hướng, dò tìm, Anh ta phải xây dựng
 một mô hình hay một giả thuyết làm việc. Mô hình này sẽ như
 một chùm âm thanh phát đi để dò tìm độ sâu của đáy biển, hay
 một cành cây nhúng xuống bể dung dịch vô thức để vớt lên
 những tính thể archetype bám vào. Để làm được việc đó, nhà
 phê bình phải tháo dỡ tác phẩm ra thành những yếu tố riêng
 biệt rồi cấu trúc lại theo sự mạch báo trực giác của mình. Quá
 trình tái cấu trúc này đòi hỏi nhà phê bình, ngoài năng lực
 thẩm văn, phải có hiểu biết, phương pháp, thao tác khoa học.
 Lúc này người ta có thể dùng các sự kiện tiểu sử (nhất là những
 ám ảnh thơ ấu), hoàn cảnh kinh tế-xã hội để chiếu sáng, lý giải
 tác phẩm. Như vậy, nhà phê bình đã tiến từ *văn bản* đến *văn
 cảnh*. Tác phẩm được đặt vào một cấu trúc lớn hơn bao hàm nó
 là *Thời Đại Văn Hóa*. Mô hình nghiên cứu thơ Thế Lữ, Huy



Cận, Nguyễn Bình, Vũ Hoàng Chương... đều được xây dựng theo một quy trình như vậy.

Các mô hình nghiên cứu hay giả thuyết làm việc có khi sai lầm hoặc khiếm khuyết nên không mang lại những kết quả mong đợi. Trong trường hợp này, có lẽ, ngoại cảm ở nhà phê bình kém nhạy bén hay bị nhiễu. Sự kiểm nghiệm khoa học đã minh chứng điều đó. Mô hình phải được sửa chữa hay làm lại. Tuy nhiên đầu các mô hình có hoàn thiện đến đâu, thao tác khoa học có chính xác đến đâu cũng không thể giải mã được hết thông tin nghệ thuật của tác phẩm. Xét cho cùng, đây cũng chỉ là một lối thám mã riêng, một *cách nhìn riêng* của nhà phê bình; cái nhìn này cũng chịu sự quy định của cá tính, thị hiếu, tư tưởng của bản thân anh ta và thời đại anh ta sống. Người khác sẽ có cái nhìn khác. Thời đại khác cũng sẽ có cái nhìn khác. Không gian thẩm mỹ của tác phẩm, vì thế ngày một gia tăng các chiều kích. Và cuộc hành trình thám mã còn tiếp tục...

Một lối phê bình như trên không chỉ cảm thụ, là ấn tượng... Đó là chuyến du hành cùng nhà thơ vào thế giới của cái đẹp. Trên văn bản của thi nhân, nhà phê bình xây cất một văn bản khác, một siêu văn bản. Giữa hai văn bản này không bao giờ đứt quãng nhau, dĩ nhiên, những cũng không bao giờ trùng khít. Hai thế giới soi ngắm nhau, ảnh xạ nhau tạo nên một trường thẩm mỹ dành cho người đọc. Như vậy, nhà phê bình không chỉ *khám phá* ra cái đẹp của tác phẩm, mà còn, bằng cách của mình, *sáng tạo* ra nó. Bởi lẽ, tác phẩm không phải là một cái đẹp có sẵn, một quả chín nằm im chờ rụng xuống tay người đến ngắm. Nó chỉ thật sự tồn tại khi tồn tại người đọc, nhà phê bình.

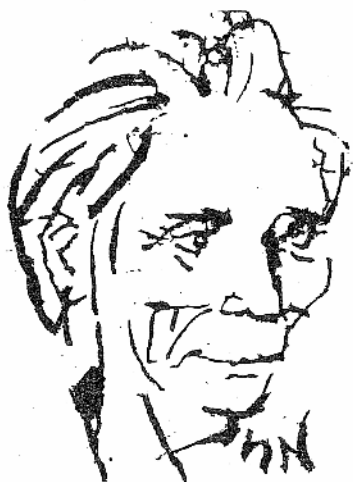




**thế lữ,
người bộ
hành
phiêu
lãng**









Người thơ phong vận như thơ ấy

Hàn Mặc Tử

Thế Lữ là khởi điểm của những khởi điểm. Ông không chỉ là người mở đầu, vị chủ tướng của phong trào Thơ Mới, mà còn là người khai sơn phá thạch cho nền kịch nói Việt Nam, cây bút đầu tiên, ở một số trường hợp đến nay là duy nhất, của một vài thể loại văn xuôi nghệ thuật, như tiểu thuyết trinh thám, truyện đường rừng, truyện khoa học... Nhưng không ở đâu cốt cách người- đi- tiên- phong của Thế Lữ lại được bộc lộ đầy đủ như ở Thơ Mới. Có lẽ thơ, thứ nghệ thuật đầy tính chủ quan này, đã cho phép tác giả bộc lộ cái tôi của mình một cách trọn vẹn bằng việc đưa ra một quan niệm nghệ thuật mới về con người.

Tôi là người bộ hành phiêu lãng

Đường trần gian xuôi ngược để vui chơi

Từ con người của gia đình, dòng họ, làng xóm trong xã hội nông nghiệp cổ truyền đến con người cá nhân có giá trị tự tại là một bước ngoặt lớn trong tiến trình lịch sử- xã hội Việt Nam nói chung và thơ ca nói riêng. Từ phạm trù cái ta cả khối, một



cục bước sang phạm trù *cái tôi* có phân biệt là đã chuyển qua một nền văn hóa mới, văn hóa đô thị hiện đại.

Ý thức về *cái tôi* trước hết biểu hiện bằng sự tự xưng hô, tự minh định, bằng những đại từ nhân xưng. Tiếng Việt vốn không có đại từ nhân xưng thuần túy, xét về mặt từ nguyên học. Người Việt thường phải dùng các từ chỉ quan hệ thân tộc để xưng như *chú, bác, anh, em...* Như vậy, cá nhân không có giá trị tự thân; giá trị của nó do quan hệ với các thành viên khác trong cộng đồng đưa lại. Cá nhân tự nó không có giá trị gì lắm. Bởi vậy, chữ *tôi* do cá nhân tự xưng vốn chỉ loại người *tôi tở*, thuộc hạ. Tư tưởng coi thường cá nhân mạnh đến mức nhà vua cũng thường tự xưng là *quả nhân, trẫm* (kể cô độc), thậm chí *bệ hạ* (kể dưới bệ). Thơ văn bác học lảng tránh chữ *tôi* bằng cách nói trống không, hoặc dùng chữ *ta*, tức *cái tôi* đại diện, *cái tôi* tập hợp. Tục ngữ ca dao tuy có dùng đến *tôi*, nhưng đấy là *cái tôi* rộng nghĩa, vô diện mạo, như chiếc mặt nạ diễn xướng, ai lên sân khấu thì đeo vào: *Người ta đi cấy lấy công. Tôi nay đi cấy còn trông nhiều bề...* Chỉ đến Thơ Mới, chữ *tôi* đích thực mới được đăng hoàng ra mắt. Hơn nữa, nó còn được cấp một diện mạo cụ thể, diện mạo của cá nhân-chủ thể sáng-tạo.

Cùng với Phạm Huy Thông, Lưu Trọng Lư, Vũ Đình Liên..., Thế Lữ đã dặt tay người khách lạ ấy vào thơ để giới thiệu cùng bạn đọc. Đóng góp riêng, độc đáo của Thế Lữ là ở chỗ, với đầu óc khoa học, logic của Phương Tây, thi nhân đã đưa ra rất nhiều *định nghĩa* về *cái tôi*, về con người mới đến này. Nói chung, người mới thi ai mà chả thích giải bày, nhưng giải bày bằng phương pháp định nghĩa, nhất là ở thơ, thì thật xa lạ với kiểu tư duy định tính, óc đại khái của người Việt Nam cổ truyền.

— *Tôi chỉ là một khách tình si*

Ham vẻ đẹp của muôn hình, muôn thể.

Cây Đàn Muôn Điều

- Tôi chỉ là người mơ ước thời
Là người mơ ước hão: than ôi!

Bên Sông Đưa Khách

- Ta là một khách chinh phu

Tiếng Gọi Bên Sông

- Thế Lữ là một chàng kỳ khôi

Tự Trao

- Đó là kẻ không nơi trú ẩn
Bốn phương trời xuôi ngược bấy lâu nay.

Con Người Vơ Vẩn

Những câu thơ được kiến tạo kiểu khoa học trên có thể quy thành công thức TÔI LÀ... Dĩ nhiên, ở đây những *ta, đó, Thế Lữ...* chỉ là những biến thể khác nhau của *tôi*, của *cái tôi trữ tình*. Như vậy, trong công thức này chủ từ chỉ là *một*, là cây đàn, là con người cá nhân cá thể, còn tân từ thì *muôn* điệu, *muôn* hình, *muôn* thể, *muôn* cá tính: người bộ hành phiêu lãng, người mơ ước, khách tình si, khách chinh phu, kẻ không nơi trú ẩn, anh chàng kỳ khôi...

Tiêu biểu của xã hội nông nghiệp quân chủ nhỏ giáo là con người *chức năng*, phục tùng lợi ích, phục tùng sự bắt buộc của hoàn cảnh, nó bị trói buộc trong bao nhiêu chức phận: làm con, làm chồng, làm cha, làm người của dòng họ, của một địa phương. Con người *phiêu lãng* trong thơ Thế Lữ chỉ có thể là kẻ đã bật gốc rễ khỏi mảnh đất quê ra sống ở đô thị. Sống theo sở thích cá nhân, sống như là một cá nhân ngoài những ràng buộc của các cộng đồng cổ truyền. Do vậy, dưới những con mắt thông tục, nó đã trở thành anh chàng *kỳ khôi*, thành kẻ *không nơi trú ẩn*... Đồng thời sự phi chức năng hóa cũng khiến nó thành con người *vơ vẩn*, khách *tình si*, hoặc người *mơ mộng*...



Đó là những biểu hiện đầu tiên của sự khẳng định cái khởi nguyên "bên trong" của cá nhân.

Sự nội tâm hóa, đặc điểm của con người cá nhân đó thật, bắt đầu xuất hiện khi nó chuyển từ tình trạng không nơi trú ẩn trong không gian địa lý, không gian xã hội (cổ độc) sang tình trạng không nơi trú ẩn trong không gian tinh thần (cổ đơn).

Nhân vật trữ tình của Thế Lữ thường tồn tại song hành cả hai trạng thái này. Người khách chính phủ quyết chí ra đi bỏ lại sau lưng tiếng gọi yêu đương (Tiếng gọi Bên Sông). Con Người Vơ Vẩn lang thang trên đường phố trong tiếng pháo giao thừa. Người kỹ nữ tiễn khách đi rồi thì Thuyền chèo, trở vờ đứng với sông (Bên Sông Đưa Khách). Con hổ gầm nhấm nhồm Nhớ Rừng trong cũi sắt... Con người chức năng xưa không biết đến những trạng thái tâm lý ngoài đạo đức học. Trên bảng màu tình cảm, họ chỉ biết đến những màu nguyên không pha trộn như yêu, ghét, buồn, vui... Họ xa lạ với sắc độ trung gian, đặc biệt không chịu nổi sự kết hợp những màu sắc đối nghịch. Thế Lữ là cây đàn muôn điệu, có đủ các cung bậc tâm trạng như sầu, buồn, chán, tuyệt vọng... Tâm cảnh cũng luôn luôn biến đổi. Nhưng với ông, đặc trưng hơn cả là những tình cảm còn nằm trong cũi mù mờ, còn chưa định hình diện mạo. Thi nhân gọi thứ sương mù nội tâm đó là băng khuôn, man mác. Đây là tâm trạng của những "cô em" - thiếu nữ mới lớn (Tôi than với người thiếu nữ băng khuôn - Cây Đàn Muôn Điệu; Man mác với lòng cô man mác, cô để tâm hồn tẻ tái băng khuôn - Tiếng Trúc Tuyệt Vời), biểu tượng của cái tôi mới thức tỉnh ở Thế Lữ.

Sự thức tỉnh của cái tôi cũng thường gắn liền với thể loại chân dung tự họa, bởi lúc đó con người đã biết phản thân để nhìn mình từ bên ngoài với con mắt của kẻ khác, biết biến mình thành đối tượng quan sát của chính mình. Chân dung cá nhân cổ truyền chỉ là tranh thờ hay thơ chúc tụng, vẽ viết theo

quy phạm. Các đặc điểm cá nhân bị tẩy xóa hoặc uốn nắn cho phù hợp với mục đích giáo dục, nêu gương. Thơ tự trào của Nguyễn Khuyến, Tú Xương tuy có đôi nét cá nhân, nhưng, xét đến cùng, nó chỉ là phương tiện để nói chuyện nhân tình thế thái. Tự Trào của Thế Lữ không chỉ khắc họa đúng các chi tiết ngoại hình, tính cách của ông, mà, quan trọng hơn, còn là bức chân dung tinh thần của người nghệ sĩ - nhân vật tiêu biểu của cái tôi đô thị bấy giờ:

*Thế Lữ là một chàng kỳ khôi:
Sống hôm nay không biết có ngày mai
Cũng không thiết nhận cảnh đời trước mắt
Tính giản dị lại ưa điều bí mật
Trưa mùa hè đi cảnh vẽ đêm trăng.
Ở Đồ Sơn thuật truyện trên rừng
Đến khi lên thượng du, có lẽ
Anh lại nghĩ chuyện văn vơ dưới bể.*

Trong xã hội cổ truyền, người nghệ sĩ bao giờ cũng cặp đôi với ông quân, người chức việc của Nhà nước. Có lẽ thế nên họ thường hay giáo huấn, hoặc hay nói đến cái chí của mình *Văn dĩ tải đạo, thi dĩ ngôn chí*. Trong nền văn hóa đô thị, việc người nghệ sĩ tách khỏi người viên chức, ông quan không chỉ mang lại sự giải phóng, mà cả sự dân chủ cho thơ và nhà thơ. Người nghệ sĩ của đô thị là người *bộ hành*, không gian *phiêu lãng* của nó là *đường trần gian*, mục đích hoạt động của nó là *vui chơi* và, cuối cùng, tuyên ngôn nghệ thuật của nó là *lấy thanh sắc trần gian làm tài liệu*. Ở đây người thi sĩ không đóng vai trò kẻ cứu thế. Như một kẻ vô danh, anh ta hòa mình và đắm đuối, sống không có mục đích gì khác hơn là tìm cảm giác, là trải nghiệm... Mục đích sáng tạo đã thay đổi, anh ta không còn nhăm nhăm đi giáo dục đạo đức nữa. Người nghệ sĩ - đó là



khách tinh si của cái đẹp. Anh ta xa lánh tất cả những gì phi nghệ thuật, hoặc làm tổn hại đến sự phụng thờ "Chị Ly-Tao": Anh dù bảo: *tinh tinh tôi hay đôi* / *Không chuyên tâm không chủ nghĩa: nhưng cần chi?* hoặc: Anh ta buồn bộ lối chẳng nên thơ / *Và giữ lại chiếc mũ tàng, đôi giày trắng,* / *Với chiếc áo đã lệt màu vì sương nắng.* / Anh ta đi, đi tìm chị Ly-Tao... Cái đẹp mà chàng nghệ sĩ đô thị tôn thờ cũng nhiều sắc thái, nhiều biểu hiện: *Vẻ đẹp u, trầm, đắm đuối hay ngây thơ,* / *Cũng như vẻ đẹp cao siêu, hùng tráng* / *Của non nước, của thi văn, tư tưởng.* Nhưng điều quan trọng hơn cả là quan niệm về cái đẹp cũng thay đổi. Nếu trước đây, cái đẹp hướng về phía đạo đức, phía lý tưởng, thì bây giờ nó hướng về phía thực tại. Nghệ thuật từ chỗ *tả thần dân* dần dần đã chuyển bút vào *tả thực*: *Tôi yêu đời với cảnh làm thơ,* / *Cảnh thương tâm, ghê gớm hay dịu dàng,* / *Cảnh rực rỡ, ai ăn hay dữ dội...* Cái đẹp ở trong cái thực hay chính là cái thực là một sản phẩm của đô thị, của Phương Tây.

Với tư cách là tiếng nói của văn hóa đô thị, thơ Thế Lữ gắn liền với *cái thường nhật*, hay nói khác đi, cái thường nhật đã trở thành thơ. Trước đây, cái thường nhật bị bỏ quên bởi nó nằm ngoài hệ giá trị cổ truyền. Cũng như lịch sử đã từng không ghi nhận con người vô danh. Chúng ta có cả một truyền thống tâm lý, văn chương và tư tưởng phủ nhận cái hàng ngày. Thế Lữ khám phá ra cái thường nhật không phải ở phòng giấy, học đường hay thư viện mà ở ngoài đường phố, *con đường trần gian* của ông. Đó không phải là con đường với ý nghĩa tượng trưng của những người đi tìm hình ảnh nước, những khách chinh phu, mà là đường phố theo nghĩa đen của đô thị hiện đại. Đây cũng là một không gian công cộng như quảng trường thời cổ đại ở Phương Tây, hay đường làng ngõ xóm ở làng xã, nơi kéo dài, tiếp nối đời sống của mỗi người trong gia đình. Trên đường phố, mọi sự đều bày ra mắt thiên hạ, không có gì giấu kín, nhưng cũng không có gì lộ mặt thật sự. Đó là điểm giống nhau và khác nhau của đường phố với các không gian công cộng cổ truyền



như đường làng, ngõ xóm, sân đình, cửa chùa... Ở ngoài phố người ta gặp nhau và đánh mất nhau từng giây phút và không bao giờ biết tên tuổi của nhau. Người đường phố tự nguyện làm một kẻ nặc danh. Có thể nói, không gian đường phố là không gian hoạt động chính của các nhân vật trữ tình của Thế Lữ. Các không gian khác như rừng, biển, Thiên Thai... chỉ là những không gian của tuổi thơ hay không gian mơ ước. Bởi lẽ, chỉ có đường phố với tính chất vô danh của nó mới dung nạp những con người phóng dăng, ngoài lề xã hội cổ truyền như nghệ sĩ, gái giang hồ...

Chưa thấy được tính “dân chủ đường phố” như một điều kiện bảo vệ và phát triển cá tính, Cao Bá Quát, nhà thơ tài tử tiêu biểu trước đây, đã có thái độ “xin bái ngành cùng anh phường phố”. Thế Lữ, ngược lại, là con đẻ của đường phố; thơ ông là tiếng nói của đô thị. Nó trở lại với ngôn ngữ đời thường, không còn vận xoắn (mã hóa) từ ngữ nữa. Nhưng thơ không thể không có vận xoắn, không thể không có cái bất bình thường như là nơi cất giấu chất thơ. Từ ngữ đã bình thường, giọng điệu đã bình thường thì Thế Lữ phải tìm sự không bình thường ở cú pháp. Sự cách tân của Thế Lữ nói riêng và Thơ Mới nói chung chủ yếu nằm ở cú pháp: Sự chọn lựa này không chỉ của thơ ca, mà của cả tiếng Việt, của tư duy Việt Nam trong quá trình hiện đại hóa. Sự di chuyển nơi cất giấu chất thơ từ từ vựng sang cú pháp là sự thay đổi cái nhìn. Bởi lẽ, sự tìm tòi những *thần tư*, *nhân tư* cũng chỉ là kiếm tìm những ngọn đèn để thắp sáng ngôi nhà thơ, soi rõ những gì vốn có trong đó, còn sự thay đổi cú pháp là thay đổi cả thiết kế ngôi nhà. Cú pháp thơ cổ điển ổn định, ít biến hóa, còn phải dựa vào sự đăng đối và bị khuôn vào giới hạn của câu thơ. Cú pháp Thơ Mới tự nhiên, phóng khoáng hơn, chỉ tựa vào chính bản thân nó.

Trước hết, do ảnh hưởng của tư duy khoa học Phương Tây, Thế Lữ đã sáng tạo ra những câu thơ định nghĩa: *Ta là một khách chính phu* hay *Thế Lữ là một chàng kỳ khôi* theo mẫu



Danh từ + là + Danh từ. Đây là cú pháp thuần túy khoa học nhằm làm nổi bật bản chất của sự vật, hiện tượng. Thơ vốn là những gì bản chất, cốt lõi, tinh chất. Cú pháp này về sau được Xuân Diệu sử dụng có biến hóa hơn: *Là thi sĩ nghĩa là ru với gió/Mơ theo trăng và vơ vẩn cùng mây...* Trên cơ sở cú pháp này Bích Khê, Hàn Mặc Tử... đã sáng tạo ra loại “thơ định nghĩa” (thần thi) cao hơn loại “thơ miêu tả” dù là miêu tả tâm trạng (tâm thi). Bằng đi một thời gian dài chìm lấp, cú pháp này lại xuất hiện trở lại ở dạng ban sơ với Phạm Tiến Duật khi anh làm thơ về “những miền đất lạ” ở Trường Sơn (*Lửa Đền*). Có lẽ, sự ngộ ngãng trước một thực tế mới khiến nhà thơ phải định nghĩa để nhận thức, luận giải. Nhưng tiếc rằng sự định nghĩa của anh vẫn nặng về miêu tả.

Thứ hai, do không chịu dồn ý vào một câu thơ, nên mỗi câu thơ của Thế Lữ không tương ứng với câu ngữ pháp, mà mỗi câu ngữ pháp là cả một mảng thơ, kiến trúc theo văn phạm tiếng Pháp. Loại câu này, theo Nam Chi, tiêu biểu là một khổ trong *Cây Đàn Muôn Điệu*:

*Dáng yêu kiều tha thướt khách giai nhân;
 Ánh tung bồng linh hoạt nắng trời xuân;
 Về sâu muộn, hay hơng ngày mưa gió;
 Cảnh vĩ đại, sông nghiêng trời, thác ngàn đổ;
 Nét mong manh thấp thoáng cánh hoa bay;
 Cảnh cơ hàn nơi nước động bùn lầy;
 Thúi sùn lặn mơ hồ trong ảo mộng;
 Chỉ hàng hái gành đua đời nào động;
 Tôi đều yêu, đều kiếm, đều say mê.*

Một đoạn thơ dài chín câu, tám câu đầu là những tân từ đảo ngược, đặt trước câu động từ với chủ từ nằm ở cuối đoạn. Lối đặt câu như thế trước đây chưa hề có; tuy hơi nặng nề nhưng

giải phóng được tư duy logic ra khỏi khuôn khổ gò bó của câu thơ cũ.

Thứ ba, câu thơ cũ vì hạn chế khuôn khổ nên thường đặt hàm súc, cô đọng làm tính thứ nhất. Nó sẵn sàng gạt bỏ các hư từ vì vậy câu thơ thường thiếu khúc chiết. Thơ Thế Lữ đề cao tính dư thừa và nhu cầu diễn đạt khúc chiết, có logic. Bởi vậy, câu thơ ông thường dùng rất nhiều hư từ luận lý như mà, trong lúc, vì chưng, (Vì chưng ta cũng biết yêu đương, / Mà cuộc tình duyên gặp giữa đường, / Trong lúc non sông mờ cát bụi / Phải đâu là hồi kết nguyên ương? - **Tiếng Gọi Non Sông**; Song le (Đường vẫn còn xa, còn phải đi, / Song le tiếng hát bên sông gọi.) Cũng vì nhu cầu diễn đạt khúc chiết nên câu (ngữ pháp) của Thế Lữ thường chảy tràn từ câu (thơ) trên xuống câu dưới hoặc chấm câu giữa dòng để diễn đạt trọn ý:

*Tôi muốn sống cuộc đời thi sĩ, để
Độc chên mơ màng, nhưng chỉ thấy chua cay.*

Lựa Tiếng Đàn

*Cát bụi tung trời, Đường vút vù
Còn dài. Nhưng hãy tạm dừng chân.*

Giây Phút Chạnh Lòng

Tuy nhiên, những cách tân của Thế Lữ nhiều lúc cũng đi quá đà. Ngày nay đọc lại thấy nhiều câu chữ thơ ông ném na đến vụng dại. Các hư từ luận lý dùng thừa thãi đến làm tổn hại chất thơ. Ví như câu: *Với chiếc áo đã lợt màu vì sương nắng*, mà bỏ đi chữ *vì* thì câu thơ vẫn đảm bảo nghĩa như ý muốn nhà thơ mà còn dồi nghĩa nữa, vì *áo màu sương nắng* rất thơ, đa nghĩa. Sau Thế Lữ, các nhà Thơ Mới khác cũng thường dùng lối thơ này. Và người dùng có nghệ thuật nhất, có lẽ, là Bích Khê.

Những thay đổi cú pháp tạo điều kiện cho những thủ pháp nghệ thuật khác như cho phép đảo ngữ (*Ta đợi chết mảnh trời*



gay gắt, hoặc Đổ bờ sông trống, con thuyền bé...) tạo hình ảnh táo bạo,, nhưng quan trọng nhất là tạo ra một nhịp điệu mới. Đó là nhịp điệu nhanh, giàu biến hóa của nội tâm, nhịp điệu của đô thị.

Tất nhiên, đô thị cũng có mặt trái của nó. Người lãng mạn do gần gũi và kết nối với thiên nhiên nên dễ nhạy cảm với mặt *nhân tạo*, phi tự nhiên của thành phố. Anh ta so sánh *vườn bách thú* ở thành phố với *rừng* qua con mắt của con hổ:

*Ghét những cảnh không đời, nào thay đổi,
Những cảnh sửa sang, tìm thương, giả dối;
Hoa chàm, cỏ xén, lối phẳng, cây trồng;
Giữa nước đen giả suối chẳng thông dòng
Len dưới nách những mô gò thấp kém;
Đêm vừng lá hèn lênh, không bí hiểm,
Cùng học đời bắt chước vẻ hoang vu
Của chốn ngàn năm cao cả, âm u.*

Nhớ Rừng

Nền văn minh công nghiệp ồng khởi phát triển quá lên là sẽ chuyển sang mặt trái của nó: chủ nghĩa kỹ trị, sự đồ vật hóa con người và san bằng cá tính. Tuy mới tiếp xúc với thành phố, và thành phố Việt Nam cũng chưa phải là những thành phố công nghiệp hoàn chỉnh, nhưng Thế Lữ với trực giác của nhà thơ đã nắm bắt ngay được tính nước đôi của thành phố. Một mặt, sự "dân chủ đường phố" giải phóng con người khỏi ràng buộc của những cộng đồng cổ truyền, tạo điều kiện bình thành cá nhân cá thể, mặt khác, thành phố vô danh hóa con người, xóa nhòa cá tính bởi những thoáng chốc và bèo bọt của nó:

*Tôi tiễn đưa anh đến tận thuyền
Để dài thêm hạn cuộc tình duyên;*





*Đôi mắt cô em như say như đắm
Như buồn in hình ảnh giấc mơ xa*

Phụ bản thơ của Trần Bình Lộc



*Thuyền đi, tôi sẽ rời chân lại
Tôi nhớ tình ta, anh với quên.*

Bên Sông Đưa Khách

Bởi vậy, con người rơi vào một tâm thế bất an “đi không yên ổn, ngồi không vững vàng”: Ở Đờ Sơn thuật chuyện trên rừng/Đến khi lên thượng du, có lẽ/Anh lại nghĩ chuyện vẩn vơ dưới bể. Trước Cảnh Cao Rộng của thiên nhiên, Thế Lữ “thao thức” những suy nghĩ về mình, về bản thể. Thi sĩ coi cuộc đời như một cơn *Ác Mộng*, còn mình chỉ là một *Thế Lữ-người lữ khách đi ngang qua trần thế*. Bởi vậy, sống trong đời ông luôn luôn nghe thấy những tiếng gọi, những tiếng nói của ngày xưa, của thời thơ ấu, của thiên nhiên... 47 bài thơ trong tập *MÂY VÀN THƠ* đã có nhiều tựa đề có chữ *tiếng* (Tiếng Gọi Bên Sông, Lúa Tiếng Đàn, Tiếng Trúc Tuyết Vời, Tiếng Sáo Thiên Thai), *lời* (Lời Than Thở của Nàng Mỹ Thuật, Lời Múa Mai, Trà Lôi, Lời Tuyệt Vọng), *khúc* (Khúc Ca Hoài Xuân, Khúc Hát Bên Sông), *vân* (Mây Vân Thơ), *điệu* (Cây Đàn Muôn Diệu)...

Trong những “tiếng gọi trở về” đó, thì tiếng gọi trở về với nghệ thuật là lời tha thiết nhất. Bao lần, Thế Lữ muốn rời bỏ nền văn minh thành thị để đến với Nàng Thơ:

*Bỗng một hôm, rầu rầu nét mặt,
Vất trên tay “bộ quần áo văn minh”,
Anh đến báo tôi rằng: “Cái bước công danh
Thực chẳng có chút nào thi vị cả!
Đừng đón hỏi, đồ dành tôi nữa,
Để cho tôi yên cuộc sống riêng tôi,
Cuộc đời lang thang giản dị nhưng mà vui
Riêng cùng với nàng thơ làm bầu bạn
Cái sụng sướng phồn hoa tôi đã chán!”*

Tự Trào

Nhưng thi sĩ không thể rời bỏ được thành phố, bởi lẽ thơ của ông như một bông hoa mọc trên nền văn minh đô thị và người say mê hương sắc của nó cũng là những thị dân. Ông dành cứ ở thành phố mà mơ tưởng sự xa rời thành phố, đánh cứ ở đây mà nhớ xa xưa. Có lẽ, nhớ là tâm trạng đặc trưng khác của thơ Thế Lữ.

Thế Lữ nhớ về ngày xưa, thuở anh còn chưa hoặc mới đến thành phố: *Ngày xưa lòng còn dễ tin, trí còn bỡ ngỡ/Mắt còn thấy toàn màu rực rỡ/Tôi bước đi trong cánh trần gian: nhớ về thiên Nhiên trong sự đối lập với Thành Phố Vì cảnh thiên nhiên không lừa dối bao giờ; nhớ đến đám mây như là biểu tượng của sự siêu thoát, lánh đời: Tôi muốn đi bên cạnh cuộc đời/Trăm năm theo dõi đám mây trôi... Có lẽ trong cõi nhớ của Thế Lữ, rừng là một âm ảnh mãnh liệt hơn cả Rừng (Kẻ Lặng) gắn với tuổi thơ của Thế Lữ. Nó là biểu tượng của thời anh nhi. Bông Hoa Rừng trong thơ Thế Lữ là tượng trưng cho sự chất phác, là vẻ đẹp nguyên sơ chưa bị bàn tay của nền văn minh thành thị đục chạm đến: Ở đây mây núi, cây rừng./Nước non thanh sạch cách chừng phồn hoa. Còn rừng với con hổ vườn Bách Thú lại là biểu tượng của Tự Do, của Quá Khứ Oai Hùng.*

Nhớ Rừng là một trường hợp thơ khá tiêu biểu. Con hổ, một oai linh của rừng thâm, một đứa con của Tự Do hiện đang nằm dài trong cũi sắt của một vườn Bách thú, trong thành phố. Bị chế điều bởi lũ người mắt bé, chịu ngang lầy cùng bọn gấu dở hơi, nó nhớ về, mơ về với rừng, "định nghĩa" rừng bằng cả một loạt những đồng nghĩa: sơn lâm bóng cả cây già, chốn thảo hoa không tên không tuổi, cảnh oai linh, nước non hùng vĩ, nơi thề non thứa, chốn ngàn năm cao cả âm u... Rừng cũng là nơi chứa đựng cả một thời xưa oanh liệt:

Nào đâu những đêm vàng bên bờ suối,

Ta say mồi đắng uống ánh trăng tan?

Đâu những ngày mưa chuyển bốn phương ngàn,

Ta lặng ngắm ~~nhìn~~ giang san ta đổi mới?
Đâu những ~~con~~ bình minh cây xanh nắng gội.
Tiếng chim ca giấc ngủ ta tưng bừng?
Đâu những ~~hỏi~~ chiều lành lừng máu sau rừng
Ta đợi chết mảnh mặt trời gay gắt,
Để ta chiếm lấy riêng phần bí mật?

Như vậy, ở bài thơ này chứa đựng hai quan hệ đối lập: 1) về không gian: Ở đây (cúi sát, thành phố...) đối lập với ở đây (rừng, thiên nhiên, thiên thai...); 2) về thời gian: bây giờ (hiện tại) đối lập với ngày xưa (thời thơ ấu, thời cổ tích, thời nông nghiệp...). Con người cá nhân suốt bấy giờ không ai nằm ngoài những quan hệ này, bởi vậy *Nhớ Rừng* là *tâm thế* của cả một thế hệ. Bài thơ có tiếng vang lớn vì được cộng hưởng trong tâm hồn mỗi người. Và mỗi người theo hoàn cảnh, theo trải nghiệm riêng của mình lại tìm được một ý nghĩa mới, thâm kín của bài thơ.

Cũng như nhiều thi sĩ đương thời, Thế Lữ tìm sự giải thoát tâm trạng "*Nhớ Rừng*" của mình bằng nhiều cách: giang hồ vật, ca lâu từ quán, *Ma Túy*, *Truyện Lạc*...) Nhưng cách thức riêng của ông đó là *tìm cảnh mộng bên hồ*:

Đã biết bao phen những buổi chiều thu
Ta băng khuâng tìm cảnh mộng bên hồ
Nhưng ta chỉ tiếc khi ngồi lặng ngắm
Đôi mắt cô em như say như đắm
Như buồn in hình ảnh giấc mơ xa.

Nhan Sắc

Hồ trở thành một ám ảnh khác trong thơ Thế Lữ, theo cách nói của Xuân Diệu, hồ là "sở hữu" của riêng ông. Thế Lữ luôn luôn mơ về cội nguồn, về xa xưa, bởi thế, từ trong vô thức, nước



quyển rũ thi nhân. Nước là cái nôi đầu tiên của sự sống, cái nôi đầu tiên của con người. Bị hấp dẫn bởi tính chất "nôi" của nước, thi nhân yêu thích hồ, một không gian tĩnh, chứ không phải sông. Hơn nữa, hồ có tính chất phản ánh mạnh hơn, là con mắt của thiên nhiên, của đất đai. Trên mặt hồ, cũng như trên mặt người, thi nhân luôn nhận ra *hình ảnh giấc mơ xa*. Giấc mơ đó gắn liền với những cổ tích, huyền thoại về các nàng tiên nữ thường xuống hồ tắm, khởi đầu cho những cuộc tình duyên tiên-trần... Đến với hồ, thi nhân tìm lại cái Vẻ Đẹp Thoảng Qua ấy:

*Hôm qua đi hái mấy vòn thơ
Ở mãi vườn tiền gần Lạc Hồ
Cảnh tĩnh, trong hoa chìm mách lèo
Gió đào mon, tròn liễu buông tơ.*

*Nước mát hơi thu thấm sắc trời,
Trời xanh ngần ngát đượm hồng phai.
Ái tư, bờ cỏ ôm chân trúc,
Sau trúc, ô kìa! Xiêm áo ai...*

Hồ của Thế Lữ cũng thường gắn với hình ảnh người thiếu nữ. Có lẽ có một tương đồng nào đó về vẻ đẹp, về nỗi buồn: *Trên vầng trán ngầy thơ trong sáng/Vân vờ qua một áng hương buồn* (Hồ Xuân và Thiếu Nữ)? Hơn nữa, hồ là một không gian nghệ thuật, không gian mơ mộng, không gian *nhỏ nhưng thương tiếc* có tác dụng tĩnh tâm, an ủi những tâm hồn bất an của bao người đứng bên hồ:

*Ánh chiều thu
Lướt mặt hồ thu
Sương hồng lam nhẹ lan trên sóng biếc;
Rặng lau già xào xác tiếng reo khô,*



*Như khua động nổi nhớ nhưng thương tiếc
Trong lòng người đứng bên hồ.*

Tiếng Trúc Tuyết Vời

Có thể nói, đến với hồ, người bộ hành phiêu lãng, kẻ lữ hành đi ngang trần thế, đã về đến điểm cuối cùng của cuộc hành trình. *Cái tôi cá nhân cá thể* sau những hứng khởi ban đầu đã dần dần chán nản và mơ ước được về nghỉ ngơi trong *cái ta* cổ truyền. Trên hành trình này, thơ Thế Lữ là một *Cây Đàn Muôn Điệu*. Những nhà thơ sau ông chủ yếu phát triển những “âm thanh đầu tiên” (Phúc Âm) của cây đàn thơ này. Họ làm cho nó sâu sắc hơn, riêng biệt hơn, nghệ thuật hơn...





**xuân diệu,
nổi
ám ảnh
thời
gian**





mt —
MT/MM-
22-8-1965



Xuân Diệu trong mắt

Nguyễn Sáng



Đi đâu mà vội mà vàng...

Ca Dao

Không phải đến Xuân Diệu, thơ Việt Nam mới đụng đến thời gian. Xưa, Nguyễn Du đã từng than: *Ngày vui ngắn chẳng tày gang!* Gần chúng ta hơn, Tân Đà cũng tác lười: *Trăm năm là ngắn, một ngày dài ghê!* Nhưng chỉ với Xuân Diệu, thời gian mới trở thành một nỗi ám ảnh. Thời gian trong thơ ông không chỉ là cảm xúc, là thi hứng, mà còn là nhân tố kiến trúc của tác phẩm nghệ thuật. Có thể nói, Xuân Diệu nhìn đời bằng con-mắt-thời-gian; “chất Xuân Diệu”, phong cách thơ ông là ở đó.

Xuân Diệu có hẳn một bài thơ trực tiếp trình bày quan niệm của ông về *Thời Gian*. Ông ví thời gian như dòng nước chảy, đời người như con thuyền trôi. Dòng nước thời gian cứ trôi vô tình, không để ý đến tình cảm, ý chí của người đi trên thuyền (*Nước không vội vàng, / Cũng không trễ tràng, / Nước trôi vô tình*). Thời gian cũng như đời người “một đi không trở lại” (*Thuyền không trở về, / Nước cũng mất luôn*). Nhưng thời gian mất là mất số tháng ngày hữu hạn trong cái quỹ “ba vạn sáu ngàn ngày là mấy” của đời người, còn thời gian khách quan thì



tồn tại vĩnh viễn như trời đất. Đời người, do vậy, càng trở nên thoáng chốc và quý giá!

Dùng hình tượng dòng nước để nói thời gian không phải là một phát hiện mới mẻ gì. Trước Xuân Diệu hơn nghìn năm, Lý Bạch đã nói trong một bài thơ mời rượu (*Tương Tiểu Tử*). Cái khác của nhà thơ Việt Nam, sinh sau đẻ muộn, chỉ là sự lồng vào đây một quan niệm mới, khoa học về thời gian. Sáng tạo riêng của ông, có lẽ, ở hình tượng *ngọn gió thời gian*. Các cụ xưa thích dùng cái cụ thể, cái hữu hình (*dòng nước*) để tượng hình hóa cái trừu tượng, cái vô hình (*thời gian*). Chắc hẳn với họ, thời gian còn nằm trong khoảng mù mờ của ý thức. Xuân Diệu và thế hệ ông đã khái niệm hóa được thời gian, nên thi nhân dám dùng cái vô hình này (*ngọn gió*) để chỉ cái vô hình kia (*thời gian*). Hơn nữa, gió có tốc độ nhanh hơn, biến hóa hơn nên phù hợp hơn với sự cảm nhận thời gian của lớp người mới. Nói vậy, không, cố nghĩa là hình tượng thời gian trong thơ Xuân Diệu sẽ sa vào trừu tượng. Trái lại, nó rất cụ thể. Hãy đứng hơn, nó nằm trên đường biên của cụ thể và trừu tượng. Một đường biên luôn chuyển động và khó nắm bắt.

Thời gian, với Xuân Diệu, mang tính lưỡng giá. Một mặt, ngọn-gió-thời-gian đem tuổi trẻ, tình yêu đến (*Tình thổi gió, màu yêu lên phơi phơi*). Và sự sống, tình yêu lại được gió mang đi gieo vãi khắp nơi (*Giữ Hương Cho Gió, Phấn Thông Vàng*). Tạo vật được tiếp thêm sinh khí, sự giao cảm với đồng loại, mỗi khi có gió đến thăm (*Hoa cúc dường như thổi ần ần, Hoa hồng có vẻ bẽn lẽn soi gương*). Mặt khác, gió cũng mang lại bao sự phơi pha, úa héo. Cảnh tượng một khu vườn khi gió đi qua:

Cây bên đường, trụ lá đứng tần ngần

Khắp xương nhánh chuyển một luồng tê tái

Và giữa vườn im, hòa run sợ hãi

Bao nỗi phơi pha, khô héo rụng rời

Tiếng Gió

Trên cây đời, lá đã rụng, lia cành; hoa tuy còn ở trên cây, nhưng đang run sợ hãi. Lá và hoa đều là những âm điệu của phối pha, nhưng nhấn vào đâu, nốt nhạc nào, thì không chỉ tùy thuộc vào ngón tay của nhà nghệ sĩ, mà còn phụ thuộc vào cả thời đại. Nguyễn Du đã làm vần chiêu hồn lá: *Mảnh thân chiếc lá biết là về đâu?* Thơ Tản Đà ngập những lá: *lá thu, lá hồng, lá vàng, bóng lá, xác lá...* Biểu tượng của phối pha ở Xuân Diệu lại không phải là lá mà là hoa. Hoa với hương thơm và màu sắc! Các nhà thơ - nhà nho tài tử, kể cả người chót là Tản Đà, dễ cảm với lá, với tính chất phiêu linh và trải nghiệm của nó. Còn với Xuân Diệu, nhà thơ của lớp người mới, của mùa xuân, của tuổi trẻ, sự phối pha, tàn lụi còn đang ở dự cảm, ở sự thấy trước, biết trước do nhận thức được tính khách quan của thời gian. Hoa là hiện tại. Là sự sống đang sống chưa hết cái đời sống tự nhiên của nó. Sự tàn phai của một bông hoa gieo một ấn tượng mạnh hơn: *Hơn một loài hoa đã rụng cành - Đây Mùa Thu Tới; Bông hoa rứt cánh rơi không tiếng/Chẳng hái mà hoa cũng hết dần* - Ý Thu. Và, sau cùng, là sự ngạc nhiên, tự hỏi: - *Ừ nhỉ! Sao hoa lại phải rơi?* - Ý Thu.

Ở Xuân Diệu, cũng như ở nhiều nhà thơ khác, mùa thu thường choán một chỗ đặc biệt trong thơ. Phải chăng bởi tính giao mùa? Hè đã qua nhưng nắng tháng Tám còn râm cùi buốt. Đông chưa đến mà tín hiệu đã nườm nượp phía chân trời. Nằm áp giữa hai khối nóng lạnh đó, thu là một lãnh thổ bị lấn cả đôi đầu nên hay có những trở trối. Những khi không có sự đảo chiều thời tiết này, không gian lửng lơ treo một cảm bằng mộng mẩn, thu là khoảnh ngưng kỷ diệu thuận cho tạo vật bùng sắc một lần chót trước khi đi vào héo úa. Các nhà thơ xưa thường chớp lấy cái giây phút an lạc vịnh hàng này của trời đất để nương gửi cái hài hòa của tâm hồn mình (Nguyễn Khuyến: *Thu Điếu, Thu Vịnh, Thu Ẩm*). Xuân Diệu, ngược lại, cảm ứng mạnh với các trạng huống trở trối của mùa thu. Sự tồn tại hép, thậm chí *tam trùng* của khí hậu (hè, thu, đông) và trạng thái

đang tàn phai (chữ chưa phải đã mất, hết, thiếu, vắng) của tạo vật làm cho con người dễ cảm nhận được sự hiện diện của thời gian. Bài thơ *Đầy Mùa Thu Tôi* với điệp khúc *Đầy mùa thu tôi - mùa thu tôi!* không chỉ là tiếng báo mùa, mà là sự hồi thức của thời gian.

Mùa thu là thế giới của phơi pha: *Lá ỨA cành KHÔ vẫn RỤNG đôn!* Từ sự phai của cảnh vật với ảo mơ PHAI dệt là vàng đến sự phai của lòng người: *một chút hương PHAI của ái tình*; - *Để lòng ước với tình PHAI ấy...* Sự cảm nhận này, khi chưa ý thức được, nhất là ở các thiếu nữ đã tạo nên nỗi “buồn không nói” (*Ít nhiều thiếu nữ buồn không nói*), hoặc nỗi “buồn vô cớ” (*Hôm nay trời nhẹ lên cao/ Tôi buồn không hiểu vì sao tôi buồn*).

Nỗi buồn ấy tồn tại trong “vô thức tập thể” của cả một lớp người. Nó tạo nên một khí hậu tinh thần đặc biệt lúc bấy giờ như một thứ “bệnh thời đại”. Đó là bệnh nuôi tiếc thời gian. Không hiểu do trời phú cho một cảm quan đặc biệt, hay do một “âm ảnh thơ ấu” nào, Xuân Diệu, hơn những thi sĩ khác, đã ý thức sâu sắc được sự mất mát thời gian:

Thong thả chiều vàng thong thả lại...

Rời đi... đêm xăm tôi dần dần...

Cứ thế mà bay cho đến hết

Những ngày, những tháng, những mùa xuân.

Giữ Tàn

Mất thời gian là mất tất cả. Thậm chí, cả cái tưởng như tuyệt đối: *Sự thật hôm nay không thật đến ngày mai!* Từ nỗi “*BUỒN không nói*”, mang tính chất vô thức, chuyển thành nỗi “*HẬN tháng ngày*”, rồi cuối cùng là “*nỗi KHỔ vô hình*”, sự thức nhận thời gian do mùa thu gợi lên đã trở thành sâu sắc, đồng giá. Thời gian không chỉ làm thay đổi khách thể mà đối thay cả chủ thể nữa:



Cái bay không đợi cái trôi

Từ tôi-phút-ấy sang tôi-phút-này

Đi thuyền

Sự thay đổi của con người, từng phút, từng phút, sẽ làm nó mất tuổi trẻ và, cuối cùng, là cái chết. Cái thuyết tuần hoàn, luân hồi chuyển kiếp chỉ có tác dụng khi con người tin rằng nó là một bộ phận của cái đại ngã vũ trụ. Nghĩa là, thời gian là một vận động tuần hoàn. Trống tròn rồi lại khuyết, khuyết rồi lại tròn, không có gì mất đi cả. Còn khi con người là cá nhân, cá thể, đặt cuộc đời mình vào giới hạn trăm năm thì các thuyết đó không giải quyết được gì hết. Con người trở nên lạnh nhạt với đời sống sau khi chết. Và người ta nhận thức được ý nghĩa của cái chết nằm trong ý nghĩa của đời sống. Sống như thế nào, điều đó mới quan trọng; Bởi vậy, cá nhân cô đơn phải tự tìm lấy phương thuốc của mình và cho mình ngay ngày hôm nay, trên cõi đời này.

Các phương thuốc của người xưa dù khác nhau đến đâu vẫn không thể tránh khỏi thang thoát ly. “Trẻ Nho già Lão” hoặc “Vào Nho ra Phật” là phương châm ứng xử của cả vùng văn hóa Đông Á. Các nhà thơ cùng thời với Xuân Diệu chủ yếu vẫn tuân theo ứng xử trên, tuy biểu độ dao động của họ có biên độ lớn nhỏ khác nhau. Người này đi tìm sự xê dịch trong không gian bằng những chuyến “giang hồ vật” như Nguyễn Tuấn, Nguyễn Bình... kẻ khác đi vào nhảy đầm, thuốc phiện như Vũ Hoàng Chương, Vũ Bằng, Đinh Hùng...; người thứ ba đi tìm cuộc sống ở ngoài đời bằng “thiên thai” hoặc mơ mộng như Thế Lữ, Lưu Trọng Lư... Chỉ có Xuân Diệu là cứ ở trong đời, bám riết lấy trần thế, níu cuộc sống mà chống lại thời gian:

Ta ôm bó, cánh tay ta ôm rắn

Làm dây da quấn quít cả mình xuân



Không muốn đi ở mãi mãi vườn trần

Chăm hóa rễ để hút mùa dưới đất

Một quan niệm sống "dấn thân", khoa học và thực dụng như vậy thật xa với truyền thống phương Đông. hẳn nó chỉ có thể được xây dựng trên nhận thức mới về thời gian. Và điều đó, một lần nữa, được trình bày bằng văn xuôi một cách rõ ràng: *Thời gian chỉ là sự cử động. Nếu tôi đứng, nếu máu tôi ngừng... thời gian của tôi sẽ không còn nữa*" (Thương Vay, TRƯỜNG CA). Bởi vậy, để thời gian không mất đi, con người phải không ngừng vận động, phải "lấn với đời quay". Nhưng điều quan trọng là phải quay ngang với tốc độ quay của cuộc đời, ngang với nhịp điệu chuyển vận của vũ trụ. A. Einstein đã phát hiện ra là nếu đi ngang với tốc độ của ánh sáng thì tháng ngày sẽ trở nên vĩnh cửu. Sản tìm tốc độ, coi tốc độ là cứu cánh chẳng những là trái ngược với tư tưởng của một xã hội nông nghiệp cổ truyền là nhìn thời gian trôi qua một cách thư thái mà còn là một ý tưởng rất hiện đại của thơ Xuân Diệu. Thi nhân ao ước có *Cặp Hài Vẹn Dậm* để đi khắp không gian trong chốc lát và, quan trọng hơn, đi ngang với tốc độ của ngon-gió-thời-gian: *Ta theo gió mạnh, gió nhanh, / Gió hung dữ, gió sát sanh, gió cuồng!* Chỉ có chế ngự được thời gian thì mới chế ngự được sự phai tàn của đường nét, màu sắc, âm thanh và lòng người:

Đi mau! Trốn nét! Trốn màu!

Trốn hơi! Trốn tiếng! Trốn nhau! Trốn mình!

Nhưng đạt được một tốc độ như vậy chỉ là ảo tưởng. Xuân Diệu, thực tế hơn, đã thay thế đôi giày cổ tích bằng *lời sống đơn trước* để bắt kịp thời gian: *Tôi không chờ nắng hạ mới hoài xuân*. Bởi vậy, *Vội Vàng* là một triết lý sống, một ứng xử nghệ thuật của nhà thơ. Thế giới thơ Xuân Diệu đầy những từ ngữ *Giục giã, Vội vàng, mau, mau lên, gấp...*, bởi thi nhân e sợ *lòng, muộn màng, không kịp, lỡ thì...*



Thiếu nữ
Phụ bản thơ của Lương Xuân Nhị



- Mau ^{vội}lên chứ, vội vàng ^{chạy}lên chứ.

Em ^{(ai)em} tình non sắp già rồi:

- Mau ^{vội}lên chứ! Thời gian không đứng đợi.

Tình thời gió mùa yêu lên ^{phối}phối;

Nhưng đôi ngày tình mới đã thành xưa

- Gặp đi em, anh rút sợ ngày mai,

Đời trôi chảy lòng ta không vĩnh viễn.

Thắng vượt thời gian bằng tốc độ sống không đủ, mà phải thắng bằng cả *cường độ sống* nữa. Cường độ sống có thể có nhiều cách hiểu, nhiều cách lý giải. Nhưng, *trước hết*, phải trân trọng bám niu lấy sự sống trong mọi hình thái đa dạng, từ vi đến vĩ của nó. "*Tôi sợ mất sự sống của tôi, không muốn nó rơi rớt chảy trôi theo dòng ngày tháng, tôi đã ráng bỏ từng mảnh đời tôi trong hàng chữ, để gửi đi, gửi cho người, cho người bốn phương*" (Lời Đưa Duyên - THƠ THƠ). Thứ hai, thi nhân biết sống với hiện tại và coi trọng hiện tại. Đây cũng là một đặc sắc của Xuân Diệu mà cùng thời ít ai đạt được. Trong xã hội cổ truyền, khi thời gian là tuần hoàn, quá khứ là khuôn vàng thước ngọc thì phút giây hiện tại mỏng manh là vô nghĩa. Coi trọng hiện tại cũng là một ý tưởng thiên, là tư tưởng hiện sinh thuần khiết. Thứ ba, phải biết nén tối đa sự sống vào một khoảnh khắc thời gian nhỏ nhất: *Trút ngàn năm trong một phút chơi vui*.

Thơ Xuân Diệu là một sự khát thèm sự sống. Ông ca ngợi mọi hình thái chứa giấu sự sống: *mùa xuân*: thời kỳ của sự sống sinh sôi; *tuổi trẻ*: lúc sức sống tràn đầy; *tình yêu*: sự bùng nổ của sức sống... Vũ trụ của thi nhân là một vũ trụ của sự thụ hưởng cuộc sống, trong đó hình thái thụ hưởng cơ bản, cổ sơ là *trội nổi hơn cả*. Thơ ông đầy những động tác: uống (*uống hôn em*), ôm (*ta muốn ôm / Cả sự sống đã bắt đầu mơn mơn*), cắn (*Hỡi xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi!*), môi (*Tháng Giêng ngon như một cặp môi gần*)... Xuân Diệu tự định nghĩa mình:

Tôi kẻ đưa rương bầu một trời, / Kẻ đựng trái tim trĩu màu đất,
Hai tay chín móng bám vào đời. Và tư thế thường trực của thi
nhân là:

Mau đi thôi! mùa chưa ngã chiều hôm,
Ta muốn ăn
Cả sự sống ~~đầy~~ bắt đầu món mơn,
Ta muốn riết mây đưa và gió lượn,
Ta muốn say cánh bướm với tình yêu.
Ta muốn thâu trong một cái hôn nhiều
Và non nước, và cây, và cỏ rạng
Cho chuyển chóng mũi thơm, cho đã đầy ánh sáng
Cho no nê thanh sắc của thời tươi;
- Hỡi xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi!

Mặc dù vô vấp sự sống như vậy, nhưng biết sống với phút giây hiện tại là rất khó, bởi vì cái hiện tại tuy thực, nhưng nó rất mỏng manh. Nhưng hình như sự việc lại bắt đầu từ đó, từ cái nghịch lý này. Hạt nhân nguyên tử tuy nhỏ bé nhưng lại chiếm hầu như toàn bộ khối lượng của nguyên tử. Phút giây hiện tại là sự cô đặc thời gian. Biểu dương hiện tại và biết dồn nén thời gian vào hiện tại, Xuân Diệu viết:

Thà một phút huy hoàng rồi chợt tối
Còn hơn buồn le lói suốt trăm năm.

Lúc này, cái thời gian khách quan đo đếm được bằng máy móc không tồn tại nữa, mà đã chuyển qua thời gian của cảm giác, tâm trạng. Đó là thứ thời gian tâm linh, không có quá khứ, hiện tại, tương lai, khoảnh khắc, thiên thu. Đó là nỗ lực phi thời gian hóa của con người trên chính thời gian. Với trực giác về thời gian đó, con người mau chóng đạt tới sự vĩnh cửu - sự vĩnh cửu trong giây lát. Từ sự vĩnh cửu đó, con người bước sang hạnh phúc vì trút được gánh nặng thời gian. Như vậy, thời

gian khoa học không phải là tất cả, mà chỉ là một chiều kích trong con người. Thời gian tâm linh biến cái thoáng chốc thành cái vĩnh cửu, tức là không gian hóa thời gian, tính hóa cái động. Hàn Mặc Tử đã từng viết: *Vạn lý không gian xóa những ngày*.

Một hình thức chiến thắng thời gian khác là lấy chủ quan thắng khách quan, tức là lấy cái năng lượng, nội lực trong lòng mình để chủ quan hóa cái khách quan; biến cái mùa xuân giới hạn, định kỳ của thiên nhiên thành Xuân Vĩnh Cửu, Xuân Không Mùa:

Xuân không chỉ ở mùa xuân ba tháng:

Xuân là khi nắng rọi đến tình cờ,

Chim trên cành há mỏ hát ra thơ

Xuân là lúc gió về không định trước

Đông đang lạnh bỗng một hôm trở ngược

Mây bay đi để hở một khung trời

Thế là xuân. Ngày chỉ ấm hơi hơi

Như được nắm một bàn tay son sè...

Ở Xuân Diệu, cái "xuân lòng" của ông chủ yếu phát xuất từ tình yêu. Xuân Diệu nổi tiếng là một nhà thơ của tình yêu. Nhưng sự hấp dẫn của thơ tình Xuân Diệu, sức trẻ bền lâu của nó, không phải ở những ngôn từ mà bấy giờ ít nhiều đã ngả màu cái lương, không phải ở giọng điệu tha thiết chàng nàng, chính là xuất phát từ một triết lý sống thấm đẫm. Đó là tình yêu có khả năng chiến thắng thời gian, bởi vì tình yêu là sự sống, *sự sống bất tử, sự sống chẳng bao giờ chán nản*. Thơ tình Xuân Diệu sau này mất cái triết lý ấy làm hậu thuẫn để trở nên vụn vặt, tụn mún. Tình chỉ còn lại là "một chút nghĩa cũ càng".

Xuân Diệu đã từng viết: *Làm sao cắt nghĩa được tình yêu*. Nhưng thực ra sự định nghĩa của ông rất rõ ràng. *Tình yêu với ông là sự sống*. Tình yêu vốn là sự tự có của thiên nhiên. Nó có ý nghĩa cố sơ một cách sâu xa. Tình yêu có ở vạn vật. "*Tình yêu của loài cây xa xôi, viễn vọng như thế, không toàn tình gần gũi*

như loài người. Hoa thông để nhĩ vầng chày ra tự trong lòng, và chỉ biết chứng nấy. Có một việc là yêu, là giữ đi, là cho. Phần thông sẽ đến, sẽ không đến? kể làm chi"; (Phấn Thông Vàng).

Cơ sở sâu xa của tình yêu là sự sống, nên tình yêu là sự cảm thông, sự giao cảm của tạo vật với nhau:

- Một tối bầu trời đêm sắc mây,
Cây tìm nghiêng xuống nhánh hoa gầy,
Hoa nghiêng xuống cỏ, trong khi cỏ
Nghiêng xuống làn rêu, một tối đầy

Những lời huyền bí tỏa lên trắng,
Những ý bao la rủ xuống trần,
Những tiếng ân tình hoa báo gió,
Gió dào thò thè báo hoa xuân.

Với Bàn Tay Ấy

- "Trong đêm nhung, hoa trông cách vời hoa máu, gọi nhau bằng chút niềm bối rối trong không khí, chỉ gần nhau bằng mảnh phấn hương. Còn những đóa hoa của mỗi người, ứng nhau thì được đến làm nhau, gần thành đóa hoa cảm giác. Thời gian đứng đi qua, đôi cặp mỗi người đông dẫu vào nhau để lấy một phút giây cực lạc, cùng khấn ếp một quảng nhỏ không gian; và từ ấy trong kỷ niệm trăm năm, còn mãi một đêm hồng"

Phấn Thông Vàng.

Tình yêu là sự sống, sự sống là mùa xuân, mùa xuân là tuổi trẻ nên tình yêu trong thơ Xuân Diệu đồng nghĩa với tuổi trẻ, mùa xuân:

Xuân của đất trời nay mới đến;
Trong tôi xuân đến đã lâu rồi:

Từ lúc yêu nhau, hoa nở mãi

Trong vườn thơm ngát của hồn tôi.

Nguyễn Đán

Xuân Diệu làm nhiều thơ xuân: *Nụ Cười Xuân, Xuân Rừng, Xuân Đầu, Xuân Không Mùa...* Và, có lẽ, cái tên Xuân Diệu (Sử ký diệu của mùa xuân?) cũng nằm trong chuỗi cảm xúc ấy! Đặc biệt, cái nhìn tinh yêu - sự sống của Xuân Diệu đã cho phép thi nhân nhìn ra, khám phá ra ý nghĩa mới của mùa thu. Ông làm nhiều thơ về mùa thu (*Đầy Mùa Thu Với, Ý Thu, Thu...*), một lẽ, thu tăng sự cảm nhận thời gian, lẽ khác, thi sĩ thấy mùa thu là mùa yêu. "*Với lòng tôi trời đất chỉ có hai mùa: Xuân và Thu, hai mùa đặc biệt ý nhị, hai mùa có bình minh. Từ xuân sang hè là từ ấm sang nóng, từ thu sang đông là từ mát sang lạnh, sự thay đổi làm ta bức tức mà lại không có gì thực mới cả; đông với hè chỉ là sự thất quá của thu với xuân... Xuân với thu là hai bình minh trong một năm, sự thay đổi hệ trọng nhất của tâm hồn. Và bởi vậy thu cũng là một mùa xuân; Đầu xuân là bình minh ấm của lòng tôi, đầu thu là bình minh mát của lòng tôi. Và ấm hay mát, thu hay xuân, lòng tôi cũng rạo rức những tiếng gọi mùa, ái tình ghé mời gọi lời trong gió..." Thu - TRƯỜNG CA)*

Những mọi thứ tinh yêu của tạo vật, của thời tiết cuối cùng cũng qui vào tinh yêu trai gái của con người. Con người không chỉ là tinh hoa của trời đất "người ta là hoa đất", mà còn chính là trời đất vĩ trụ. *Tinh yêu là sự sống* với con người không chỉ là chuyện duy trì và bảo vệ nòi giống, mà còn là một hình thái đủ đầy nhất của sự sống. Trong tìm về sự hòa hợp nguyên thủy, sự hợp nhất ban đầu của hai người yêu nhau chỉ có thể đạt được bằng cả cường độ lẫn tốc độ tình yêu. Tình yêu khắc phục được sự phối pha của thời gian, người đi được nỗi "hận thời gian": "*Với bàn tay ấy ở trong tay Tôi đã quên quên hận tháng ngày*".

Trong tình yêu, bởi thế, Xuân Diệu rất sợ khoảng cách, cả khoảng cách tâm hồn lẫn khoảng cách thể xác, cả khoảng cách thời gian:

Tiếc nhau chi, mai một đã xa rồi;
Xa là chết, hãy tận tình lúc sống.
Chớ chia rẽ để gì ta gặp mộng!
Những dòng đời muôn hướng đã chia trôi.

Tặng Thơ

Thi sĩ kiếm tìm, một cách tuyệt vọng, sự hợp nhất tình yêu
trong sự hợp nhất thể xác:

Hãy sát đôi đầu! Hãy kè đôi ngực!
Hãy trộn nhau đôi mái tóc ngắn dài!
Những cánh tay! Hãy quấn riết đôi vai!
Hãy nâng cả tình yêu lên sóng mắt!
Hãy kháng khí những cặp môi gần chặt
Cho anh nghe đôi hàm ngọc của răng;
Trong say sưa anh sẽ bảo em rằng,
"Gần thêm nữa! Thế vẫn còn xa lắm!"

Xa cách

Tình yêu không chấp nhận cô đơn, không chấp nhận cá lẻ,
không chấp nhận khoảng cách đến nỗi người kỹ nữ, nhân vật
tưởng đã dày dạn với chia xa, cũng biết bao đau khổ khi tiễn
khách vì sợ cảnh mình gặp lòng mình:

Khách ngồi lại cùng em trong chốc lát
Vội vàng chi, trăng sáng quá khách ơi.
Đêm nay rằm: yến tiệc sáng trên trời;
Khách không ở, lòng em cô độc quá.

Lời Kỹ Nữ

Bởi vậy, Xuân Diệu luôn luôn khao khát tình yêu. Thi sĩ
thấy tình yêu như một nguồn nước mà mình như kẻ qua sa

mặc. Ông như luôn luôn bị một cơn khát siêu hình dày vò. Bầu trời trong mắt ông thành chiếc chén:

*Trời cao treu như chén xanh em;
Biển đáng khờn người nổi khát thèm;
Nên lúc mới ta kề miệng thắm
Trời ơi, ta muốn uống hồn em.*

Vô Biên

Ông rất hiện đại và thành thật trong chuyện "quảng cáo" mình để *Mối Yêu*, luôn luôn lo sợ phải rơi vào tình cảnh "*Lan mấy đoá lạc loài sơn dã / Ướt mùi hương vương giả lấm thây*" của người cung nữ xưa. Như cây thông kia, ông gửi hương phấn của tình yêu cho gió để hy vọng gặp được tình yêu. Thơ tình Xuân Diệu đây một sự hồi hộp, pháp phóng, đây lạc quan và bi quan, đây hy vọng và thất vọng. Tình yêu quá thật đã khó tìm kiếm, những lời *Mối Yêu* kia cứ như *Nước Đổ Lá Khoai*. Thậm chí ngay cả khi có tình yêu rồi, thì nó cũng không mang lại được sự hợp nhất:

*Em là em; anh vẫn cứ là anh
Có thể nào qua Vạn lý trường thành
Của hai vũ trụ chứa đầy bí mật.*

Xa Cách

Hạnh phúc trên đời này là không có thật chăng? Thơ tình Xuân Diệu là tiêu biểu nhất của thế hệ thi sĩ 32 - 45, một thế hệ tìm thấy ở tình yêu những điều to lớn hơn bản thân nó. Họ thấy ở đó cả cứu cánh, phương tiện, sự hướng lạc, nơi trú ẩn... Nó phát triển, giống và khác, với tình yêu của thế hệ nhà nho tài tử trong thời đại Nguyễn Du. Đó cũng là tình yêu có gắn với yếu tố *xác thật* (Nguyễn Du, Nguyễn Gia Thiều, Hồ Xuân Hương...). Đó cũng là tình yêu gắn liền với sự *một mắt, hạnh phúc mong manh* (*Nghĩ mình phạm mộng cánh bướm / Khờn thiềng biết có vương tròn cho không* - KIEU). Nhưng sự giống nhau chỉ là

bề ngoài. Thế hệ nhà thơ tài tử tin hạnh phúc do tình yêu mang lại là *có thật*. Và con người có quyền được hưởng hạnh phúc ấy, nhưng thực tế xã hội đã làm cho hạnh phúc tan vỡ, cho nên con người phản uất, phản kháng. Tình yêu với thế hệ Thơ Mới chỉ là một trái cây có vẻ ngọt, bao nhiêu người hăm hở bậm mồi vào mới biết đó là một trái đắng. Chính trong hạnh phúc tình yêu đã chứa đựng khổ đau. Đến với tình yêu như là một đối tượng để hưởng thụ, dần dà các nhà Thơ Mới coi tình yêu chỉ là một phương tiện để giải thoát.

Có lẽ sự giống nhau và khác nhau này nằm ở trong loại hình cái tôi. Cái tôi tài tử chủ yếu vẫn là cái tôi đại diện, nhưng ý thức cá nhân đã được thời đại thức tỉnh. Nó khao khát đi đến tình yêu và hưởng thụ hạnh phúc; coi đó là chuyện tự nhiên: "Tài tử với giai nhân nợ sẵn". Trong khi đó cái tôi cá nhân trong hoàn cảnh lịch sử cụ thể bấy giờ mang tính hướng giá. Một mặt, nó phát triển hơn, được tự do hơn. Mặt khác, càng lên cao nó càng cảm thấy mình chông chênh hơn. Xét cho cùng, sự bi quan đó là do nó bị tước mất quan niệm cũ về thời gian. Với quan niệm thời gian tuần hoàn, con người dù hạnh phúc hay đau khổ, được yêu hay thất tình đều có được sự an bằng nào đó trong tâm hồn. Còn khi đã thấy thời gian là một chiều thì mảnh đất dưới chân sụp đổ. Cái ta bền vững thừa nào đã mất. Tình yêu, hạnh phúc cũng chỉ là một vật trôi nổi với thời gian, và cuối cùng sẽ kết thúc cùng với đời người. Còn neo được trên dòng thời gian họa chăng là con thuyền nghệ thuật?

Xuân Diệu tìm đến với thơ ca như là một phương tiện triển vọng để đến với bất tử, tức có danh tiếng để chiến thắng thời gian. Có thể thế hệ tài tử quan niệm *danh tiếng* (công danh) khác với thế hệ Thơ Mới. Nguyễn Công Trứ coi công danh cũng là một thứ công nghiệp, một thứ nghĩa vụ của kẻ sĩ:

- Đã mang tiếng ở trong trời đất

Phải có danh gì với núi sông

hoặc:

- Không công danh thì nát với cỏ cây

Còn thế hệ Thơ Mới ham mê bắt từ, danh tiếng, bắt nguồn từ cảm giác bất an ngấm ngầm do tư thế đơn độc của cá nhân trong một thế giới xa lạ. Nếu ý nghĩa của đời sống trở nên đáng nghi ngại. Nếu tương quan của con người với chính mình và với người khác không đem lại an bằng thì danh tiếng là một phương tiện có thể khóa lấp cái nghi ngờ đó. Cũng như công cuộc xây cất Kim Tự Tháp của người Ai Cập hay lòng tin vào sự bất tử của tín đồ Ki-tô giáo, danh vọng có khả năng "nâng cấp" đời sống cá nhân từ tình trạng chật hẹp, bất chắc lên bất diệt. Nếu tên tuổi của một người được thời đại mình biết đến, và nếu y còn có thể hy vọng rằng tên tuổi đó sẽ được thế kỷ sau truyền nhắc thì cuộc đời y sẽ có ý nghĩa, do nó sẽ được phản ánh trong cuộc đời của người khác. Như vậy, con người đã thoát khỏi thời gian cá nhân hữu hạn để sống với thời gian lịch sử lâu dài hơn.

Với Xuân Diệu, sự say mê danh tiếng đồng nghĩa với sự say mê một sự nghiệp thơ ca, say mê cái đẹp, say mê nghệ thuật. Nghệ thuật với ông cũng là Tình yêu - Sự sống. "*Tình yêu có bao giờ mất! Phấn thông vàng không gấp hoa cái chàng, thì phấn cũng đã làm lộng lẫy không gian... Sự phung phí đã trở thành mỹ thuật*" (Phấn Thông Vàng). Như vậy, những mối tình không kết trái, những mối tình không, những mối tình đau khổ đã thăng hoa thành nghệ thuật. Nghệ thuật bao giờ cũng xuất phát từ sự phung phí, nhưng bản thân nó lại không phải là sự phung phí. Nghệ thuật là một công cụ giao nối vạn vật, bởi vậy thi sĩ, theo thiên chức của mình, chỉ là một *medium* của vạn vật. Một khi đã nắm được nghệ thuật, nghệ sĩ có thể tìm lại được *thời gian đã mất* bằng cách đưa được quá khứ về với hiện tại. Trong bài *Nhị Hồ*, qua mỗi một khúc điệu lại lấy lại được một không gian khác, một thời gian khác:



Cây cỏ bình yên, khuya tĩnh mịch
Đồng đầu lên khúc Lạc - âm - thiếu...
Nhị hồ để bốc niềm cô tịch
Không khóc nhưng mà buồn huu huu.

Điệu nga sang bài Mạnh lệ Quân
Thu gòm xa vắng tự muôn đời.
Sương nương theo trăng ngừng lưng trời
Tương tư nâng lòng lên thơi với...

Tiếng đàn thâm diệu dẫn tôi đi
Qua những sân cung rộng hải hồ.
Có phải A-phòng hay Cô tô?
Lả lếu dài như một nét mi.

Thơ cũng là sự vĩnh cửu hóa, sự không gian hóa thời gian.
Trong thơ cất giấu màu xuân, cất giấu tuổi trẻ:

Xuân là đã cất trong thơ phú
Tuổi trẻ trong thơ thấm với đời

Tặng Bạn Bảy Giờ

Biểu tượng của sự vĩnh cửu của cái đẹp, của nghệ thuật trong thơ Xuân Diệu là Trăng. Thi sĩ làm nhiều thơ về trăng: *Trăng, Ca Tung, Nguyệt Cầm, Bùn Trăng*. Thơ Xuân Diệu nói chung và các bài thơ trăng nói riêng tồn tại tại hai phong cách, khi thì tách riêng ra, khi thì xen kẽ nhau: phong cách lãng mạn và phong cách tượng trưng. Phong cách lãng mạn trực tiếp bày tỏ ý nghĩ, tâm trạng, cảm xúc như bài *Ca Tung*. Phong cách tượng trưng tác giả ẩn mình đi để cho biểu tượng tự phát ngôn, ví như *Nguyệt Cầm*... Sự xen kẽ cả hai phong cách này ở các bài *Trăng, Bùn Trăng*... Cái nhìn tượng trưng phản ánh một thế giới của những bản chất. Nó vượt lên trên kinh nghiệm để thành những chủng loại của một *Thơ*, một cái *Đẹp*, một *Lý Tưởng*... Quá trình đi đến một sự vĩnh cửu hóa nghệ thuật để

chiến thắng thời gian cũng là quá trình Xuân Diệu chuyển sang cái nhìn tượng trưng. Từ *Cảm Xúc* thi nhân đã đi đến *Cảm giác* (*Huyền Diệu*) trong sự nhất thể hóa của chúng. Nhà thơ đã sử dụng các thủ pháp như *biểu tượng hóa*, *thực thể hóa*, *âm nhạc*... *Nguyệt Cầm* là *đàn trăng*, là *đàn* (nghệ thuật) và *trăng* (thiên nhiên vĩnh cửu), là nghệ thuật vĩnh cửu:

*Trăng nhập vào gảy cung nguyệt lạnh,
Trăng thương, trăng nhỏ, hồi trăng ngần.
Đàn buồn, đàn lạnh, bi đàn chậm!
Mỗi giọt sương tàn như lệ ngân.*

*Mây vắng, trời trong, đêm thủy tinh,
Long lanh ánh sáng bỗng rừng mình
Vị nghe nương tử trong câu hát
Đã chết đêm rằm theo nước xanh.*

*Thu lạnh càng thêm nguyệt tỏ ngời,
Đàn ghê như nước, lạnh, trời ơi...
Long lanh tiếng sỏi vang vang hận!
Trăng nhỏ Tầm Dương, nhạc nhỏ người.*

*Bốn bề ánh nhạc biển pha lê
Chiều đảo hồn tôi rợn bốn bề
Sương bạc làm thính, khuya nín thở
Nghe sâu âm nhạc đến sao Khuê.*

Thơ Xuân Diệu là một thế giới rộng mở, đa thanh. Trong bản giao hưởng âm thanh này nổi lên những giai âm như *Mùa thu*: Sự thức nhận thời gian; *Vội Vàng*: một ứng xử với thời gian, một triết lý thời gian; *Gửi Hương Cho Gió*: tình yêu như



là sự chiến thắng thời gian; và sau cùng *Thơ Thơ*: nghệ thuật như là sự vĩnh cửu hóa thời gian. Trong từng bài thơ, từng giai đoạn thơ, những âm giai này thay nhau nổi lên làm *chủ âm* (dominante) khiến cho toàn bộ sáng tác của Xuân Diệu vừa phong phú, đa dạng, vừa xuyên suốt, nhất quán.



**huy cận,
sự khắc
khoải
không
gian**







Huy Cận trong mắt

Lương Xuân Đoàn



Vạn lạp không gian xóa những ngày

Hàn Mặc Tử

Các nhà nghiên cứu *Lửa Thiêng* trước đây thường ít lưu ý đến bài thơ *Trình Bày* (và *Thân Thờ*) mở đầu thi phẩm. hẳn vì họ cảm thấy cái khí vị tôn giáo ở đây có phần xa lạ với giọng điệu chung của tập. Nhưng lẽ nào chính sự dường như lạc điệu ấy lại không làm cho độc giả cảm nhận được sự độc lập của bài thơ đối với phần còn lại của tác phẩm như chìa khóa đối với ổ khóa? Huyền thoại về Con Người, do ăn Quả Cấm Trí Thức, bị đuổi khỏi Thiên Đường đã được Huy Cận sử dụng như là một ẩn dụ nghệ thuật để *Trình Bày* động lực sáng tạo và cấu trúc không gian nghệ thuật của *Lửa Thiêng*.

Nhân loại, trong lịch sử của mình, đã trải qua một giai đoạn, có thể gọi là "giai đoạn thiên đường". Thuở ấy con người sống hạnh phúc trong sự hòa đồng với thiên nhiên và đồng loại. Không chỉ sống kề cận trực tiếp với thiên nhiên, con người còn cảm thấy mình là một phần hữu cơ của cỏ cây, muôn thú trong cái cơ thể thiên nhiên kỳ vĩ. Cái nhìn hòa đồng đó đã để lại trong huyền thoại phương Tây những con nhân sư, người cá, thần Dionysos chân dê... hoặc các kiểu người-thú, người-cây



trong các hội các-na-van trung đại, còn ở Việt Nam, cư dân chủ yếu sống bằng hái lượm và trồng trọt, là những mẹ Mọc, bà Dầu, bà Y La... và rất nhiều thần cây đa, ma cây gạo, cú cáo cây đề. Ở *Lửa Thiêng*, dấu vết của thứ tư duy cổ sơ ấy vẫn còn đậm đà trong cái nhìn *Thần Thế* như *bàn tay hoa nở, cây chân, gió mây trong miệng thở...*

Ném Quả Tri Thức, lần đầu tiên con người thức nhận ra mình là một con người, nghĩa là như một cá thể: biết xấu hổ vì tình trạng *như* tự nhiên của mình: còn Adam, bằng hành động che thân, bỗng biết mình *khác* E-vơ. Như vậy, con người vừa tách được mình ra khỏi thiên nhiên và đồng loại thì lập tức nó trở thành *kẻ mất thiên đường*, tức mất sự an bằng nội tâm, trở nên cô đơn trên trần thế, cô đơn giữa đồng loại: *Nhưng cô độc đã thấm ghi trên trán, Lòng lạc loài ngay từ thuở sơ sinh.*

Sống ở cõi đời đầy chông gai (...*chân muôn đầu rẫy thừng gai đời...*), con người không người nuôi tiếc cái "Thiên Đường đã mất" (*Lòng tôi đầy trọn một đời thương nhớ*). Trái tim đau luôn luôn có nhu cầu *Trình Bày*, nhu cầu đáng hiển cho đời thứ ngọc đau buồn kết tinh từ nước mắt, mơ mộng và tình yêu cho vợi bớt cô đơn.

Tình trạng của con người, *kẻ mất thiên đường*, cũng là tình trạng của *cái tôi* Việt Nam trong giai đoạn Thơ Mới. Vừa thoát ra khỏi bào thai cái *tà* làng xã cổ truyền ngàn năm trong cuộc trở dạ hơn thế kỷ, *cái tôi* thị dân hiện đại, sau những phần chấn ban đầu (khởi nghĩa Yên Bái năm 1930), đã rơi ngay vào sự cô đơn. Diện mạo tương lai thì mờ mịt, hiện tại thì bất ổn, *cái tôi* lãng mạn lộn ngược quá khứ làm tương lai, bởi vậy, nó luôn luôn nhớ tiếc quá khứ như một cái gì bình ổn, hạnh phúc và đẹp đẽ. Một phản ứng vô thức đối với thực tại bấy giờ.

Huy Cận, thi sĩ, nghiệm sinh ý tưởng triết học đó bằng không gian. Không gian *Lửa Thiêng* là sự hóa thân của Thiên đường, của sự hòa đồng nguyên thủy thuở xưa. Đó là không

gian mang tính chất vĩnh viễn và là đối tượng để con người chiêm nghiệm và chiêm ngưỡng. Là *trời xưa* như một quá khứ (*Đại bàng vỗ cánh muôn năm trước* - Ai biết trời xưa rộng mấy khơi), là *cõi biếc* mênh mông (*Tề mà cõi biếc bên bờ là đầu*), là *trên cao chơi với* (*chờ hồn lên tận chơi với*), là *nơi xa biếc* tượng trưng cho Chân, Thiện, Mỹ tồn tại ở trên cao đối lập với tất cả những cái giả dối, mỏng manh ở dưới thấp, ở *cõi đời* (*Cõi đời cái mặt quên xa biếc*). Như vậy là ở đây huyền thoại thiên đường, còn mang một chức năng khác: yếu tố tổ chức không gian theo trục dọc trên-dưới, cao-thấp, đẹp-xấu, vô biên-hữu hạn... Trong thang bậc giá trị này con người sống ở dưới thấp, trong cô đơn (*Hầu hết đây tôi giữa xứ hờ*) và không người quên sự âm ảnh của không gian ở trên cao.

Bởi thế, *Trông Lên*, với Huy Cận, không chỉ là một động tác trữ tình thuần túy thủ pháp, mà là một thái độ nghệ thuật nhằm chiêm ngưỡng không gian như là một lý tưởng thẩm mỹ. Tâm trạng *nhớ không gian, buồn bờ không gian, sầu không gian*... tràn ngập khắp *Lửa Thiêng*. Thậm chí, cội người còn *hứng không gian*, mang không gian vào trong bản thân mình để rồi trải mình ra với không gian. Đó là những động thái khác nhau của *Hồn Xa Huy Cận*.

Không gian *Lửa Thiêng* là không gian trung đại, truyền thống, là *Trời xưa*, mà con người, *kẻ ngồi thương ở dưới trần* ấy, không còn là *đại bàng vỗ cánh muôn năm trước*, tức con người siêu cá thể đồng nhất mình với vũ trụ, một tiểu vũ trụ. Cá nhân lãng mạn nhỏ nhoi không ôm trùm nổi không gian vũ trụ, chỉ biết nhìn nó bằng một cái nhìn đo đếm kiểu phương Tây. Bởi thế, không gian lớn của *Lửa Thiêng* cũng còn tự phân hóa thành những khuôn mặt trần thế (*căn phòng, con đường, mảnh vườn, dòng sông...*) gần gũi, thân mật cho vừa tầm *Trò Chuyện, Tình Tự*, để chính từ đó Huy Cận lại chìm sâu vào cảm thức mênh mông với không gian.



Không gian trần thế của Huy Cận nghiêng về không gian tự nhiên, mà ở đây tượng trưng là không gian nông thôn với cảnh sông, hồ, đường làng, vườn tược... Ông ít viết về thành phố, mà có viết thì thành phố thường gây cho nhà thơ cảm giác bức bối, âu lo, buồn nản của cái chết (*Chết, Nhạc Sầu*). Ngược lại, phong cảnh khoáng đã của đồng nội mang lại cho nhà thơ sự thư thái, trấn an được tâm hồn cô đơn của con người.

Vườn trong thơ *Lửa Thiêng* gợi nhớ đến vườn Địa đàng, nơi con người buộc phải từ bỏ thì nay họ tìm lại nó ở trong những mảnh vườn thực tại. Hơn nữa, trong truyền thống thơ phương Đông trung đại, vườn vẫn là nơi con người tìm về để sống một cuộc sống hòa hợp với thiên nhiên (thứ điền viên), ẩn trốn mọi sự chường tai gai mắt của cuộc đời. Mảnh vườn hoang sơ lại mọc đầy cây trâm nữ trong *Ngậm Ngùi* là nơi con người được mơ mộng, yêu và ngủ trong lời ru âu yếm để được tiếp tục mộng mơ.

Nét độc đáo của hình tượng *con đường* và *dòng sông* trong *Lửa Thiêng* là chúng không phát triển tuyến tính, mà đường như bị giới hạn bởi một biên giới vô hình nào đó, để trở thành một không gian tĩnh. Con đường ở đây chỉ là một khúc "đường thơm", nơi con người đến để thả hồn mơ. Dòng sông ở đây chỉ là một khúc sông, một đoạn sông phẳng lặng được nhìn ra từ một bến đò, một bãi bờ nào đó.

Không gian trần thế của *Lửa Thiêng* bao giờ cũng có tính nước đôi. Một mặt, đó là tính chất vĩnh cửu, vô hạn, mặt khác, bao giờ cũng có những giới hạn, bởi chúng được nhìn bằng cái nhìn định lượng.

Trăng Giang là một bài thơ về không gian, chứa đầy không gian. Nhà thơ mô tả cái mênh mông của không gian bằng những vật thể nhỏ như một *cành cải*, *cồn nhỏ lơ thơ*, những *đám bèo* dạt trên mặt nước... bởi lẽ, chúng dễ chuyển chỗ cảm giác cô đơn, dọn ngủ của con người. *Không khói hoàng hôn*

cũng nhớ nhà, câu thơ được gợi ý trực tiếp từ hai câu kết trong bản dịch Hồng Học Lâu của Tần Đà: "Quê hương khuất bóng hoàng hôn, Trên sông khói sóng cho buồn lòng ai", và vẫn thường được ca ngợi là hay hơn Tần Đà ở sự "không khói". Nội nhớ quê hương thường trực trong lòng đến nỗi không cần đến sự gợi nhắc. Nhưng đây là câu kết của bài thơ nói về không gian, nên nhớ nhà ở đây chính là nhớ không gian. Dĩ nhiên, không gian tượng trưng: bằng khung trời rộng nhớ sông dài.

Lửa Thiêng là một không gian mở: giữa con người và không gian luôn luôn có sự tương giao. Mỗi sự thay đổi của thiên nhiên bên ngoài đều gây nên sự thay đổi tương ứng trong con người (Y mùa cũng rộn trong thân một), Con người cũng luôn luôn mở rộng lòng để đón chờ giao tiếp: cửa thì mở (Đáy của mộng lòng em, anh hãy mở), lòng thì chẳng rào (Tiếng mưa về gọi lòng em dậy, - Lo dâng lòng tôi chẳng kịp rào). Thậm chí không gian cư trú của con người cũng luôn để ngỏ: giường kê cửa sổ, mùng không che, (Giường bên cửa sổ, cây dừa mát - Không chịu mùng che để ngỏ trời)...

Nhớ không gian, giao tiếp không gian và khát vọng cao nhất của chủ thể trữ tình trong thơ Huy Cận là chiếm lĩnh không gian như một đối tượng thẩm mĩ. Khi đó con người trở thành không gian và không gian trở thành con người, không còn sự phân biệt chủ thể-khách thể nữa: trạng thái mà con người siêu cá thể trung đại đạt được với tư cách là tiểu vũ trụ hoặc trạng thái hòa đồng nguyên thủy cổ xưa. Trong trạng thái này con người cá thể, cá nhân thị dân, cái tôi Thơ Mới rũ được tâm trạng cô đơn, cảm giác bất lực, sự không hòa hợp với ngoại cảnh. Huy Cận đã tìm ra được những con đường kinh nghiệm nội tâm để chiếm lĩnh không gian: nước, mơ mộng và tình yêu.

Huy Cận hay làm và làm hay thơ mưa. Với thi sĩ, mưa là vật môi giới cho nội tâm và ngoại cảnh gặp gỡ. Giữa vô thể và hữu thể, mưa là là một khiêm thể, một thể không định hình, đang chuyển hóa.



Mưa buông một tấm màn xám phủ lên mọi vật, xóa nhòa không gian, làm mất không gian. Thực ra, chỉ mất đi cái không gian-nhìn-thấy, còn không gian-nghe thấy thì được gia tăng:

Đêm mưa lèm nhò không gian

Lòng run thêm lạnh nổi hèm bao ta...

Tại nương nước giọt mái nhà

Nghe trời nặng nặng, nghe ta buồn buồn (...)

Rơi rơi... dều dệu rơi rơi...

Tràn vườn giọt nhẹ nổi lời vu vơ...

Buồn Đêm Mưa.

Chính âm thanh đều đều của những giọt mưa đã làm phương tiện để chuyển hóa không gian thành tâm hồn và không gian được nội tâm hóa, không còn phân biệt giữa cái tôi và phi tôi nữa. Đó là "hạnh phúc hòa đồng".

Sau Cách mạng Tháng Tám, cái tôi trữ tình của Huy Cận thay đổi: nhà thơ vẫn làm thơ mưa (*Mưa Xuân Trên Biển*) nhưng mưa lúc này chỉ là phương tiện để tác giả bày tỏ *sự hòa hợp* của mình với ngoại cảnh là cuộc đời mới. Thơ đã vơi đi chất nội tâm đậm đặc của *Lửa Thiêng*.

Những biến thể khác của mưa là *mây* và *mù*. Đó cũng là những khiếm thể có chức năng môi giới cho sự nhất thể hóa chủ thể và khách thể trong thơ Huy Cận (*Bể dưng buồn bã không gian*.- *Mây bay lững tháp giăng màn âm u* hoặc *Hoàng hôn mù xuống nặng*.- *Gió sông buồn, em ơi!*). Ngoài ra, trong *Lửa Thiêng* còn rất nhiều những từ liên quan đến mưa, đến nước như *sưởi* (*Đã chảy về đâu những suối xưa*), *sông* (*Thuyền đi, sông nước ầu phiến*), *biển* (*Hòn cô đơn như đảo rời dặm biển*), *sương* (*Sương sâu gieo xuống vai*)... Thơ Huy Cận có những câu đắm nước:



in negro

65cm.

81

Phụ bản thơ của Trần Bình Lộc



Sông mát tràn xuân nước đậm bờ

hoặc có những đoạn thơ có rất nhiều từ gợi đến nước trực tiếp hoặc gián tiếp:

Sang đêm thuyền đã xa vời

Người ra cửa biển, nghe hơi lạnh buồn.

Cánh khuya tạnh vắng bên cồn

Trông phơ đầu bãi, nước dồn mênh mang

Thuyền Đi

Một tập thơ có tựa đề là *Lửa Thiêng* mà lại *dầm nước* như vậy hẳn không khỏi không gây lên những băn khoăn trong lòng bạn đọc? Nhưng khi ngọn lửa của khát vọng hợp nhất bốc lên cao, dường như muốn thiêu đốt tất cả, thì theo "ngũ hành tương khắc" chỉ có nước và những thể đồng tính với nước là có khả năng làm nguội dịu, người quên được một hiện thực cay đắng: thế giới bị chia cắt.

Một phương tiện khác để đạt được sự chiếm lĩnh không gian, đó là *mơ mộng*. Theo triết học Ấn Độ, con người có ba trạng thái: *tỉnh thức* (jagrat), *mơ mộng* (svapna) và *ngủ không mơ* (sushypti). Cuộc sống là sự liên tục từ trạng thái này sang trạng thái khác, và giữa chúng không có một biên giới "hành chính" cố định. Mơ mộng được Đông phương coi như một thế giới khác thế giới thực tại, một không gian khác không gian thực tại. Mơ mộng là sự mở rộng không gian, hay hợp nhất không gian nội tâm với không gian vũ trụ. *Lửa Thiêng* rất nhiều mộng mơ, đó là một thế giới mơ mộng.

Mơ mộng lên một thế giới khác ở trên cao như là một lý tưởng thẩm mỹ, đó là nét mới của thơ Huy Cận. Đỗ Phủ ngày xưa cũng *Đăng Cao* để chiếm lĩnh không gian. Nhưng với nhà thơ đời Đường, đó là một cách để đạt tới sự cảm thông vũ trụ, để có cơ hội hòa nhập cái tôi siêu ngã của mình (tiểu ngã) vào



vũ trụ (đại ngã). Nguyễn Khuyến thì “đăng cao” lên núi An Lão để khẳng định sự “không an lão” (cam phận già) của mình. Đó là cốt cách cứng vững của cái tôi siêu cá thể (Đỗ Phủ) và cái tôi tập đoàn (Nguyễn Khuyến) của hai nhà thơ trung, cận đại. So với họ, cái tôi cá nhân của Huy Cận yếu ớt hơn: nó chỉ “đăng cao” bằng sự mơ mộng; nhưng nó cũng hùng mạnh hơn vì nó có thêm một phương tiện mới: đi sâu vào thế giới nội tâm, chiếm lĩnh không gian thực bằng sự đồng hóa nó với nội tâm của mình:

Chở hồn lên tận chơi vơi

Trần chèo của Nhạc, muôn lời của Thơ

Quên thân như đã quên giờ

Tê mê cõi biếc bên bờ là đầu.

Trông lên

Ngoài ra, mơ mộng cũng là cầu nối giữa lòng với lòng (cũng là không gian với không gian), một sự tìm về với cộng đồng của cá nhân cô đơn, một lối thoát khỏi thực tại nhàm chán.

Đỉnh cao của trạng thái mơ mộng của chủ thể trữ tình ở bài *Đi Giữa Đường Thơm*. Các yếu tố để mời mơ mộng là *không gian*: đường làng vào mùa gặt hái, no đủ; *thời gian*: buổi trưa, điểm lặng trên hành trình của mặt trời, lúc thời gian đứng im; *màu sắc nhạt nhòa*: hoa dại; đặc biệt là rất nhiều *bóng*: *dắt thêu nắng bóng tre đời bóng phượng* (sau này thơ Huy Cận còn có một loại bóng rất đặc biệt: *anh là bóng thức của hồn em*). Bóng tuy không còn là vật thực (hình) nữa, nhưng cũng chưa phải là vật ảo... Trong một khung cảnh như vậy, bạn đồng hành lại là người khác giới, mà hành trang thì đã “*giắt sẵn ít hương hoa tưởng tượng*”, nên chủ thể trữ tình rơi ngay vào trạng thái mơ mộng cao. Con người và sự vật đều ở tình trạng *nhòa mình*. Khó phân biệt được giữa thực và hư, giữa cái tôi và cái ngoại

cảnh. Các giác quan bị mất: phương hướng: *Lên bờ cao hay đi xuống bờ sâu?*; thời gian: *Một buổi trưa không biết tự thuở nào?* hay là buổi trưa trong ca dao, còn đôi lứa đây là trong cổ tích? Thôi "*lòng nhớ rõ lăm chi*" nữa, hay nói đúng hơn, không thể nhớ rõ được. Đó đã là trạng thái không phân biệt giữa Trạng sinh và Bướm vàng. Trong trạng thái đó trí lặn đi trở thành vô tư, nhường chỗ cho bản năng thức dậy, sống đủ đầy (*Trí vô tư cho đa thờ hương tình*). Tuy nhiên trí vẫn dai dẳng sống thức:

Trí băng qua thoáng nghĩ nhưng buồn nhiều

"Chân hết đường thì lòng cũng hết yêu"

Ra khỏi cảnh trí ấy, con đường thơm ấy, bóng cây lá ấy, mùi hương hoa đại ấy thì cũng hết yêu, hết mơ mộng. Nuối tiếc và muốn kéo dài mơ mộng:

Chân đang bước bỗng e dè dừng lại

Giữa đường lòng thơm mùi hoa đại

Tình yêu trong *Lửa Thiêng* diễn ra trong không gian chứ không phải trong thời gian. Bởi vậy, mất không gian là mất tình yêu. Điều đó tạo nên sắc thái đặc biệt của thơ tình Huy Cận. Thơ tình Xuân Diệu: tha thiết, sôi nổi, có nhiều yếu tố thanh sắc, mang nặng tính chất hưởng thụ. Với Xuân Diệu tình yêu là cường độ sống, mà sống, theo nhà thơ, là để chiến thắng sự trôi chảy của thời gian. Còn với Huy Cận tình yêu chỉ là phương tiện giao nối lòng người để chiếm lĩnh không gian, chiến thắng sự cô đơn, bơ vơ.

Tình yêu Huy Cận như là một thứ tình yêu không đối tượng. Tình yêu hòa lẫn với mộng. Anh yêu, nhưng ít sống trong phút giây hiện tại như Xuân Diệu, mà yêu như một sự chấp nối lại những duyên xưa, cho nên bao giờ cũng có tính chất *Ngậm Ngùi*:

Lòng em nhớ lòng anh từ vạn kỷ,

Gặp hôm nay nhưng đã hẹn ngàn xưa



*Yêu giữa đời mà lòng ở trong mơ
Tình rộng quá tình không biên giới nữa.*

Tình tự

Hạnh phúc sống bên nhau như:

*Đời lửa thần tiên suốt một ngày
Em ban hạnh phúc chứa đầy tay.*

Trong thơ Huy Cận quả thật hiếm hoi và ngắn ngủi. Nhưng cả điều đó cũng chỉ có được nhờ hồi tưởng, trong ký ức:

*Áo trắng đơn sơ mộng trắng trong
Hôm xưa em đến...*

Áo Trắng

Lửa Thiêng phần nhiều là những tình sâu, tình máu, tình uẩn vơ do sự lộn pha không gian, do sự xa cách trong không gian. Bởi vậy, trong thi phẩm đây rấy chia ly, tiễn đưa, cầu, đòi bờ, thuyền, bến dò, đợi chờ, trông nhau, nhớ nhau... Những tình cảm đó bằng bạc khắp không gian, giăng mắc khắp không gian:

*Người ở bên trời, ta ở đây;
Chờ mong phương nọ, ngóng phương này
Tương tư đôi chốn, tình ngàn dặm,
Vạn lý sâu lên núi tiếp mây*

Vạn Lý Tình

Tâm hồn bị không gian chia cắt, nhưng tâm hồn cũng được không gian hợp nhất, bởi những sự tương ứng của không gian:

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

Vạn Lý Tình

Tình yêu vạn dặm cũng là vạn dặm tình yêu. Tình yêu đã hẹp nhất không gian.

Cũng như Baudelaire, Huy Cận hay làm thơ về cái chết. Với ông cái chết không mang một ý nghĩa triết lý siêu hình nào cả, mà đơn giản chỉ là chuyển sang một không gian khác. Điều đáng kinh sợ nhất của cái chết là không gian đó rất chật chội "*Thân hay nhẩy gian trong mớ nhỏ tẻ*", đó là không gian của hư vô "*Dám bày lòng thương xót đến bên mớ - Để cho hồn khi sắp xuống hư vô*", và chết là sự lẻ chiếc tuyệt đối "*Bỏ chung nằm chạ khô một bóng*".

Người chết không còn các phương tiện như người sống để để khóa lấp sự cô đơn, bơ vơ: tình yêu, mơ mộng. Chết là vĩnh viễn mất không gian, hay không gian trở thành không gian thuần túy: hư vô.

Nói đến không gian không thể không nói đến thời gian, bởi vì "không gian là thời gian trường tồn. Thời gian là không gian đang lần bước" (Uxpen-xki). Thời gian trong *Lửa Thiêng* của Huy Cận đã ngưng kết thành không gian, cho nên có thể nói như H.Bergson thời gian là những hoài niệm.

Quên thôn như đã quên giờ

Tê mê cõi biếc bên bờ là đầu

Trông Lên

Chìm sâu vào không gian (*quên thôn*) thì thời gian ngừng lại (*quên giờ*), tức là nó chuyển hóa thành không gian (*cõi biếc*) có tính chất vĩnh viễn (*bên bờ là đầu*). Thời gian không xác định được là hiện tại hay là quá khứ: *Một buổi trưa không biết tự thươ nào - Như buổi trưa hè dịu dịu trong ca dao - Có cu gáy và bướm vàng nữa chứ...* Sự vật từ xưa đến nay không có gì thay đổi trong thời gian. Đám mây ngày nay nhìn thấy vẫn là đám mây tự thươ hồng hoang, cơn gió vẫn là cơn gió cũ, còn dòng sông thì là nơi dường như ta có thể tắm hai lần.

Chính vì tính chất phi thời gian, hoặc ngoài thời gian đó của cảnh vật, mà thi nhân có thể *Trở Chuyện* với các thi sĩ của nghìn xưa.



Chiều lại xuống ở trên lầu cô tịch;

Chờ thi nhàn đã chết tị ngàn xưa

Nói chuyện cùng - Chiều không nắng, không mưa

Không sương gió, chỉ có sầu vụn thủa.

Hoặc nói chuyện với *Mai Sau*, vì Huy Cận tin rằng hậu thế cũng chẳng có gì thay đổi nên vẫn có thể hiểu được tâm sự của một người hôm nay:

Hồn đơn chiếc như đảo rời dặm biên,

Suốt một đời như núi đứng riêng tây,

Lòng chàng xưa chốn nọ với nơi này,

Đầy hay đó chỉ dưng chời cô độc.

Còn chuyện Ngưu lang Chức nữ thức huyền thoại, hoặc mối duyên kỳ ngộ Bích cầu trở thành chuyện tình của muôn năm, thành *Hồn Xa* của thi nhân: *Một chiếc linh hồn nhỏ. Mang mang thiên cổ sầu.*

Linh hồn của một cá nhân cá thể (*Linh Hồn Nhỏ*) phải gánh chịu một cái sầu nghìn năm như là một thứ "tội tổ tông" của con người, quá thật, vừa nặng nề vừa... nhẹ nhõm, bởi vì chính trong mối sầu dài đặc của đồng loại đi trước mà cá nhân thấy bớt cô độc, lẻ loi.

Nếu thời gian là những sắc thái tâm hồn (Kant) thì tâm hồn Huy Cận hòa vào phong cảnh, cảnh vật. Đó là thứ phong cảnh gợi cảm, chứ không nhằm mục đích truyền cảm:

Nai cao gót lẫn sương mù

Xuống rừng neo thuộc nhìn thu mới về

Sắc trời trời nhạt dưới khe;

Chim đi, lá rụng, cành nghe lạnh lũng.

Thu Rừng



Đó là *Đẹp Xưa*

*Ngập ngừng nép núi quanh co,
Lung đèo quần dựng, mướt lò mái ngang...
Vì vu gió hút nẻo vàng;*

Một trời thu rộng mây hồng mây nao.

Trong cảnh sắc đó, bao giờ cũng phảng phất tâm hồn thời gian tự ngàn xưa hiện về trong gió, trong âm thanh, tạo thành hồn cảnh vật:

*Đồn xa quần quai bóng cờ
Phất phơ buồn tự thời xưa thôi về*

hoặc:

*Đêm mơ lay ánh trăng tàn
Hồn xưa gửi tiếng thời gian, trống đồn.*

Chiều Xưa

Thời gian và không gian trong *Lửa Thiêng* hòa vào nhau chặt chẽ. Đọc *Lửa Thiêng*, người đọc có cảm giác như vào một Tòa Cổ Tự (tự theo hai nghĩa: *Chùa* và *Chữ*), bắt gặp thứ ánh sáng vĩnh cửu. Có thể nói, đó là một thứ “thời - không gian” đặc trưng của Huy Cận khác biệt với “thời không” trung đại; không gian vĩnh cửu và thời gian vĩnh viễn của nghệ thuật trung đại được nhìn bằng con mắt kỹ hà học và đầu óc phân tích phương Tây.

Lửa Thiêng là khát vọng không người của con người trong sự chiếm lĩnh không gian. Con người với tư cách là một thực thể hữu hạn về mặt thời gian lại luôn có ước mơ trở thành bất tử. Chiếm lĩnh được không gian, trở lên trường tồn như không gian có nghĩa là con người khắc phục được thời gian để đi vào bất tử. Ước mơ tưởng chừng như rờ rại đó lại là một ước mơ rất nhân bản, mà chỉ có con người mới có được. Đó là bi kịch lớn nhất, sâu sắc nhất của nhân loại. Điều này giải thích được về



đẹp của *Lửa Thiêng*, âm điệu buồn của nó, một thứ khí quyển của thi phẩm.

Không gian nghệ thuật của *Lửa Thiêng* là nơi hội tụ của những yếu tố trái ngược nhau. Ở đây chúng hòa hợp với nhau để tạo thành một thể thống nhất. Đó là phong cách đặc sắc của *Lửa Thiêng*.

Trước hết, đó là những yếu tố trung đại và hiện đại, phương Đông và phương Tây, lối ăn nói ví von của ca dao tục ngữ, ngôn ngữ tượng trưng Đường Thi và chủ nghĩa tượng trưng của thơ ca Pháp... mà nguồn cội sâu xa của chúng là cái tôi cá thể cảm thấy mình cô đơn, bất lực nên vẫn liếc mắt về cái ta truyền thống của làng xã, công xã nông thôn, như nhìn về một quá khứ tốt đẹp. Các yếu tố này đối lập và thống nhất với nhau trong từng thành phần và cấp độ của tác phẩm. Điều đó làm cho *Lửa Thiêng* trở thành một *cấu trúc nghệ thuật* chặt chẽ, hoàn chỉnh, có quy luật nội tại của nó, chỉ phối tới tất cả các thành tố của tác phẩm như thể thơ, ngôn ngữ...

Trong *Lửa Thiêng* Huy Cận sử dụng những thể thơ cũ/mới theo một tỷ lệ tương đối cân bằng: tám chữ 18/50, bảy chữ 17/50, năm chữ 5/50, bốn chữ 2/50, sáu tám 8/50. Trong đó thể hoàn toàn là sản phẩm của Thơ Mới có *thơ tám chữ*; *thể ít nhiều có cái biên từ truyền thống có thất ngôn, ngũ ngôn, thơ bốn chữ*; thể cổ truyền trăm phần trăm có *lục bát*. Điều đáng lưu ý là chúng đã được thi nhân hoán cải để mang được tính chất không gian của *Lửa Thiêng*. Để đạt được sự cân đối hài hòa, giàu tính bác học, ít chất dân dã, Huy Cận đã xếp các câu thơ của mình thành từng khối chữ (khổ thơ) bốn câu hoặc hai câu. Với *thơ lục bát* thì ông bẻ ra thành *câu đối nhau* hoặc *câu đối xứng* theo nhịp ngắt 3/3 hoặc 4/4...

Ngôn ngữ *Lửa Thiêng* thích dùng từ Hán Việt để có màu sắc trang trọng phù hợp với không khí thi phẩm:

Nắng hoe rải nhạt hoa trên đất,
Đời dụi vữa như NGUYỆT trước rèm

Học Sinh

Chuyển đổi từ loại (đánh từ thành động từ) một cách uyển chuyển: "hai đứa THÂN TIỀN suốt một ngày", hoặc cách dùng từ độc đáo, rắn chắc:

"Ngàn năm sức tinh là thơ

Trên thành sơn nhát. Chiều TỀ CÚI ĐẦU."

Chiều Xưa

Tư duy thơ là tư duy lựa chọn, theo trục dọc, trục không gian, Thời gian thơ cũng là thời gian theo trục dọc chứ không phải thời gian kế tiếp, theo trục ngang, bởi thơ luôn luôn là sự quay trở về với chính bản thân nó, phá vỡ tính liên tục của thời gian để chấp nối với không gian, với vĩnh cửu. Tư duy Việt Nam cũng thiên về tư duy không gian, nên thơ trữ tình phát triển. Như vậy, Huy Cận với *Lửa Thiêng* đã hội tụ được, cùng một lúc, vào trong bản thân mình cả hai thể mạnh của thơ và của Việt Nam. *Lửa Thiêng* vừa đắm mình trong mạch nguồn dân tộc, vừa là một thế giới ngưng kết bởi nó. Một thế giới riêng biệt tồn tại song hành với thế giới thực tại, không đứt rốn, không đối lập, mà song song phản chiếu lẫn nhau. Xuất hiện trong sự giao thoa của những luồng ánh sáng đó là khuôn mặt của Cái Đẹp, của sự Thanh Lọc...





**nguyễn
bính,
đường
về
“chân
quê”**







Nguyễn Bình
trong mắt Tạ Tỵ



*Hoa chanh nở giữa vườn chanh
Thầy u mình với chúng mình chân quê
Hôm qua em đi tỉnh về
Hương đồng, gió nội bay đi ít nhiều!*

Nguyễn Bính

Đôi bây tập in ra trong một quãng thời gian ngắn phong phú và dường như tản mạn: *Lỡ bước Sang Ngang* - 1940; *Tâm Hồn Tôi* - 1940; *Hương Cổ Nhân* - 1941; *Một Nghìn Cầm Sô* - 1941; *Người Con Gái Ở Lầu Hoa* - 1942; *Mây Tàn* - 1942; *Mười Hai Bên Nước* - 1942, người đọc Nguyễn Bính hầu hết ít ai chú ý đến *Giấc Mơ Anh Lái Đò*, một bài thơ nhỏ. Có lẽ người lái đò không được coi là nhân vật tiêu biểu của một nhà thơ vốn mang danh ca sĩ của đồng quê? Thế nhưng trong thơ Nguyễn Bính, hình ảnh dòng sông, bến đò, con thuyền, sang ngang... không chỉ là những đường nét quen thuộc của cảnh quan đồng bằng Bắc bộ, mà còn hiện diện như những *án ảnh*. Người lái đò, do đó, không thể không sắm trong thơ ông một vai trò hướng đạo nào đó. Tuy vậy, điều cần nói trước tiên ở bài thơ này là cấu trúc cảm hứng của nó: Cầm thuyền trên bến vắng ~~của~~ dòng

sông hiện tại, người lái đò ngồi mơ lại giấc mơ xưa:

Năm xưa chở chiếc thuyền này

Cho cô sang bãi tước đay chiều chiều.

Tình yêu, nhất là tình yêu đơn phương, bao giờ cũng tìm được những bám víu vô vọng nhất để mộng mơ. Từ *cây đay* người ta nghĩ đến *chiếc võng*, rồi từ chiếc võng nghĩ đến *giấc mộng vịnh quy*; rồi từ hai vòng người ta nghĩ đến một đò:

Tung bồng vua mở khoa thi

Anh đỗ quan Trạng vịnh quy về làng.

Võng anh đi trước võng nàng

Cả hai chiếc võng cùng sang một đò.

Nhưng rồi giấc mơ không thành, anh lái đò muốn bán con thuyền bán mệnh của mình đi: *Lơng thang anh dọn bán thuyền*. Có người già chín quần tiền lại thôi. Qua đoạn thơ ngắn này, nhà thơ dùng chữ chín đến bốn lần (*chín chiếc đò, chín nghìn cau, chín nghìn tiền cheo tiền cười, chín quan tiền*). Theo quan niệm của phương Đông và cũng theo hệ thập phân, 9 (3 x 3) là con số lớn nhất của hàng đơn vị, nó chỉ thiếu 1 nữa là chuyển sang hàng khác, hàng chục, là trở nên "mười phân vẹn mười". Số phận của anh lái đò bị dang dở có lẽ do thiếu con số 1 quan trọng đó chăng?

Một tí nhân vật chữ tình chân nắn với hiện tại ở nơi này bằng giấc mơ tìm về nơi quá khứ ở nơi kia là cảm hứng chủ đạo của nhiều bài thơ khác của Nguyễn Bình như *Hoa với Ruồi*, *Xuân Tho Hương*... Và quan trọng hơn, trên bình diện vĩ mô, đó cũng là cấu trúc cảm hứng của toàn bộ sáng tác của nhà thơ. Với một cái nhìn như vậy, tự nhiên nhan đề các thi phẩm của Nguyễn Bình cũng như đi vào một trật tự mới và mang những hàm nghĩa mới: **TÂM HỒN TÔI - LỘ BƯỚC SANG NGANG** - (trong một không gian bị chia cắt, do đặc) **MỘT NGHÌN CỬA**

SỐ, MUỐI HAI BẾN NƯỚC - luôn mơ về quê cũ) MÂY TÀN .
(người cũ) NGƯỜI CON GÁI Ở LẦU HOA, HƯƠNG CỔ
NHÂN. Cõi cấu trúc này như một code để ra văn bản, người
đọc có được một cái nhìn thấu suốt về Nguyễn Bính và thế giới
thơ ông với tất cả những chiều kích, những biến chuyển, đồng
thời khu biệt được cá tính sáng tạo của ông. Còn nếu chỉ xem
xét trên bình diện cụ thể của từng bài thơ, bạn chỉ thấy một
Nguyễn Bính hàng xén, tản mạn, thậm chí có những mâu
thuẫn khó lý giải.

*

* *

Nguyễn Bính, tuy không sinh ra trong một gia đình nông
dân, làm ruộng, nhưng sống gia truyền ở nông thôn nên là một
thôn dân, một nhà quê, kẻ quê theo cái nghĩa đối lập với *thị*
dân, kẻ chợ. Tuổi thơ, với năng khiếu thi sĩ bẩm sinh, ông đã
tiếp thu trọn vẹn tinh hoa của nền văn minh thôn dã, nền văn
hóa xóm làng, đặc biệt là chất thơ bàng bạc của nó.

Hoa niên, ông ra sống ở thị thành. Bảy giờ, Hà Nội, Hải
Phòng, Sài Gòn... đang biến mình thành những đô thị hiện đại,
chớm bắt vào nền văn minh công nghiệp. Văn hóa châu Âu đã
có những ảnh hưởng chiều sâu. Tầng lớp trí thức đô thị ra đời.
Cuộc sống thị dân hiện đại tuy lạ lẫm với một người nhà quê, ít
nhiều được giáo dục kiểu cũ như Nguyễn Bính, nhưng ánh
sáng, và cả bóng tối của nó nữa, không phải là không hấp dẫn
hòn thơ trẻ. Tuy nhiên, Nguyễn Bính không phải là người “đảo
bì ngạn”. Ông chỉ là kẻ quá giang, người lái đò qua lại giữa hai
bờ nông thôn và thành thị, Đông và Tây trên khúc sông của



buổi giao thời. Thơ Nguyễn Bính là những con sóng vỗ về cả hai phía. Tiếng dội của nó vọng từ bờ này sang bờ kia, tạo nên những âm hưởng lạ kỳ, đa diết.

Bỏ lại vườn cam, bỏ mái gianh

Tôi đi đan dẫu với kinh thành.

Nguyễn Bính coi hành động *bỏ lại vườn cam, bỏ mái gianh*, để ra sống ở *kinh thành* của mình là chuyện "lỡ bước sang ngang" và bản thân ông là một "con chim lia đàn". Từ *đan dẫu*, được dùng ở đây khiến *vườn cam, mái gianh* và *kinh thành* mang thêm một hàm nghĩa. Bất giác, người đọc nghĩ tới mô típ truyền thống trong các chuyện nôm khuyết danh như Phạm Công - Cúc Hoa; Phạm Tải - Ngọc Hoa: nhân vật chính từ chối gả kinh kỳ quay về với người vợ tấm cám nơi thôn ố. Câu thơ chứa đựng một nỗi ân hận kín đáo. Nỗi niềm này thường day đi trở lại trong thơ Nguyễn Bính bằng sự nhấn mạnh các từ *tôi đi, em đi* ("*Em đi theo đuổi mãi tơ duyên*", "*Em đi giang gở đời mưa gió*", "*Em đi mất tích một mùa xuân*") như một nấc nghẹn.

Khuôn mặt thị thành, bởi thế, hiện ra trong thơ Nguyễn Bính với tính lưỡng giá, vừa hút vừa đẩy, vừa quen thuộc vừa xa lạ. Nhà thơ dùng đến ba lớp từ vựng khác nhau để gọi thành thị: 1) Tên gốc của những thành phố nơi ông đến và đi, như *Hà Nội, Huế, Sài Gòn*... Đây vốn là những từ trung tính, nhưng đã được ngữ cảnh truyền sắc thái biểu cảm: "*Giời mưa ở Huế sao buồn thế!*", "*Một buổi sớm mai đến Sài Gòn, Thân em chẳng khác con chim non*". 2) Những từ đồng nghĩa với thành phố lúc này bị giảm giá bởi những định ngữ đóng đinh vào nó, như: *cát bụi kinh thành, thành thị gió mưa phai...*; 3) Những từ vốn không có nghĩa chỉ thành phố được nhà thơ sử dụng để đối lập thành thị với nông thôn như *phần hoa đối thanh đạm, xứ người đối với quê mình, ở đây đối ở đây...* (*Ở đây cha khóc mà thương nhà. Đâu Huế đậm mưa mấy tháng tròn*). "*Bơ vơ trong xứ người*

xa lạ"). Ngoài ra, thành thị trong thơ Nguyễn Bình còn gắn liền với những gì dễ đổi thay ("Cỏ bồng trở lại kinh kỳ được, Hoa đợt hay bay xứ khác rồi"), cảm giác tang tóc ("Kinh thành Hà Nội chút khăn xô") và bất an ("Hà Nội cơ hồ loạn tiếng ve, Nắng dâng lên lụi cả trưa hè, Lẽ ủa hình thành rơi ngập đất, Lòng vòng hỏi vẫn nhớ thương nhau?"). Sự tha hóa ("Ở mãi kinh kỳ bất với nghìn, Đêm đêm quán trọ thức thi điên, Xót xa một buổi soi gương cũ, Thấy lệch bao nhiêu mặt chữ điền!")... Tất cả những cái đó tạo cho con người cảm giác lạc loài, bơ vơ và âu lo được nhà thơ định danh là "sầu đô thị":

*Chẳng đợi mà xuân vẫn cứ sang
Phồn hoa thời hết mộng huy hoàng
Sáng nay sức tỉnh sầu đô thị...
Tôi lại về đây rất vội vàng*

Sao Chẳng Về Đây?

Cuộc sống đô thị hiện đại phá vỡ gia đình truyền thống như là một đơn vị kinh tế, địa lý, giáo dục. Nó lôi người ta ra khỏi tổ ấm của mình, gây nên bao cảnh biệt ly mà nhà ga là một biểu tượng: "Những cuộc chia lìa khởi từ đây, Cây đàn xum họp đứt từng dây, những đời phiêu bạt thân đơn chiếc, Làn lướt theo nhau suốt tối ngày". Trong xã hội tiền công nghiệp, làm chức năng này của nhà ga là bến đò, cây cầu, trường đình, đoàn đình... Ở đây con người có đủ thời gian để "Nhủ rồi tay lại cầm tay, Bước đi một bước giây giây lại dừng" và cảnh vật có đủ âm thanh và màu sắc để họa điệu với lòng người. Còn ở nhà ga, những cuộc chia ly diễn ra trong tiếng thét thúc giục của còi tàu và sự sắc lạnh của bê tông, sắt thép. Con người bị lệ thuộc vào những vật do chính mình tạo ra, rốt cục, trở thành cái bóng của nó. Nguyễn Bình, người quan sát, sau khi đã liệt kê *Những Bóng Người Trên Sân Ga* với đủ kiểu chia ly của họ, đã dừng lại ở một thể đặc biệt: *Một mình làm cả cuộc phân ly!* 'Trạng thái



giăng xé, tự phản thân, cô đơn và vô hướng này chỉ có thể là tâm trạng của người thị dân hiện đại, kẻ đã đánh mất sự hài hòa cổ điển để đạt tới cái chênh vênh của cá nhân cá thể.

Một cạnh khía khác của đời sống đô thị làm con người nhận cảm được sự hữu hạn của đời sống và sự thật sống là phôi pha, mất mát là quan niệm mới về thời gian. Trước đây, trong tâm thức người thôn quê và cả người kẻ chợ trung đại, thời gian là không mất đi đâu cả, như vàng trắng với rồi lại đây theo nhịp điệu tuần hoàn của vũ trụ và mùa vụ sản xuất. Kể thức già thì đề cao chữ *nhàn*, “nhất nhật thanh nhàn nhất nhật tiên”, còn người nhà quê thì chế diễu sự vội vàng “Đi đâu mà vội mà vàng. Mà vội phải đá mà quàng phải đây...”. Bởi vậy, họ không cần phải đo đếm thời gian một cách chính xác, ngay cả trong hò hẹn tình yêu: “*Láng giềng đã đỏ đèn đầu, chờ em chừng giết miếng trâu em sang*”. Với người thị dân của đô thị hiện đại, thời gian là một chiều và một đi không trở lại.

Chính quan niệm thời gian là một chuỗi các sự kiện nối tiếp nhau đã mang lại vẻ tân kỳ cho bài thơ *Xuân về*, bất chấp những ngôn từ ít nhiều sáo cũ. Ở đây, sự chuyển động từ *đồng sang xuân* được nhà thơ mô tả qua *tính liên tục của các sự kiện* (sk). Sk 1: “*Đã thấy xuân về với gió đông*”. *Xuân* cùng về với *đông*, hay đúng hơn, *đông* vẫn là chủ nên *xuân* phải ăn theo. Sk2: “*Vội trên màu má gái chưa chồng*”. *Gái* chưa *chồng* hết sức nhạy cảm; *má* họ lại là chỗ càng nhạy cảm hơn, nhất là với nóng lạnh, nên chỉ cần một chút hơi *xuân* là đủ thay đổi màu sắc. Sk 3: “*Từng đàn con trẻ chạy xum xoe*”. Sk 4: “*Lá nôn thành non ai trắng bạc*”. Sk 5: “*Lúa thì con gái mượt như nhung*” Sk 6: “*Thong thả đàn gian nghĩ việc đông*”. Mùa *xuân* là lúc nông nhàn.. Sk 7: “*Đầy vườn hoa bướm hoa cam rụng*”. Hoa là biểu tượng của mùa *xuân*. Hoa *rụng* là lúc mùa *xuân* đã chín. Sk 8: “*Trên đường cát mịn một đôi ch, Yếm đỏ, khăn thơm trảy hội chùa*”. Nếu xếp 8 sự kiện này theo trục ngang,





Phụ bản thơ của Trần Bình Lộc



chúng ta thấy được từng bước di hữu hình của mùa xuân, từ mơ hồ đến rõ rệt, từ nụ xuân đến xuân chín qua các từ chỉ sự phát triển: *trẻ con, lá non, nhành non, con gái, hoa rung, bà già, trái hội chùa*. Đó là trục thời gian. Nhưng nếu chúng ta xếp 8 sự kiện này theo trục dọc, thì sẽ có một bước đi khác của mùa xuân. Xuân khởi từ vũ trụ xuống đến vạn vật rồi đến lòng người. Mùa xuân được nhân văn hóa theo chiều từ trên xuống dưới, từ cao xuống thấp. Đó là không gian. Xuân về là sự gặp gỡ của không gian và thời gian. Không gian là cái quen thuộc, thời gian là cái mới lạ.

Tuy nhiên, thời gian không chỉ là một chuỗi các sự kiện nối tiếp nhau mà còn là sự đổi thay trong bản thân mỗi sự vật. Một vật nào đó ở vào một thời điểm khác thì nó đã không còn là nó nữa, mặc dù vô ngoài hoặc tên gọi không thay đổi. Chỉ có thay đổi quan niệm thời gian mới có thể làm cho câu thơ sau của Nguyễn Bính thoát khỏi cái mâu thuẫn logic hình thức: "*Hôm nay có một người du khách, Ở Ngự Viên mà nhớ Ngự Viên*". Thời gian hiện diện quan trọng như vậy, nên người đô thị cần phải định lượng một cách chính xác để hạn chế sức mạnh "tàn phá" của nó.

Càng sống lâu trong môi trường đô thị, Nguyễn Bính càng ý thức về bản thân mình một cách sâu sắc hơn. Trong mảng thơ viết về thôn quê, hầu như bao giờ nhà thơ cũng hóa thân vào các nhân vật của mình, những *anh Khôa, quan Trạng, anh lái đò, bà mẹ, cô hái dâu...* như là những mảnh hồn thôn dã. Trái lại, khi viết về thành phố, Nguyễn Bính thường xuất hiện lộ diện và xưng *tôi* một cách mạnh dạn, tự khẳng định. Cái *tôi* của nhà thơ vừa là một sản phẩm đô thị, vừa là một thực thể độc lập, tách biệt với thế giới bên ngoài, nhất là với chính cuộc sống đô thị. Bởi thế, nhà thơ thường cũng tự gọi mình là *khách, khách thơ, khách du...* Con người đó ở đâu cũng cảm thấy mình là kẻ lẻ làng, kẻ ngoài lề. Khi thì trong một cuộc tình duyên: "*Thế rồi trên bến một đêm kia. Người khách tình duyên đã trở*



và. Cò lái do vui duyên phận mới. Khách còn trở lại nữa làm chi? "Khi thi trong một hiện tại lạc lõng: "Hôm nay có một người du khách Ở Ngự Viên mà nhớ Ngự Viên". Cũng có khi Nguyễn Bính gọi mình bằng cái tên khác, nhưng vẫn ngầm ngửi "phận khách". Đó là người bên sông xa ("Chúng tôi người bên sông xa, Giang hồ một chuyến về qua xứ này"), là cô bông, là thi sĩ ("Ai bảo mắc vào duyên bút mực, Suốt đời mang lấy số long đong!). Người ta đi kiếm giàu sang cả. Minh chỉ mơ toàn chuyện viễn vông").

Cuộc sống đô thị đầy lo âu, bất chắc và sự cảm nhận được bản thân mình không hòa nhập nổi với nó đã làm đậm đặc thêm mối sầu đô thị. Và để làm tan loãng khối sầu này, nhà thơ phải quay về nông thôn, như một đối cực. Sự đi về, giăng mắc, bằng tâm tưởng, giữa hai cực đó chỉ có thể thực hiện được nhờ một trạng thái tâm hồn đặc biệt, không còn những phân biệt, ngăn cách giữa chủ thể và khách thể, hiện tại và quá khứ, ở đây và ở đây. Thể duy nhất này được biểu hiện bằng ba ngòi: *tương tư*, *mơ mộng* và *chiêm bao*.

Không phải đợi đến Nguyễn Bính và Thơ Mới thì mới có *tương tư*. Ca dao đã *tương tư*: "Đêm qua ra đứng bờ ao - Trông cá cá lặn, trông sao sao mờ - Buồn trông con nhện trăng tơ - Nhện ở, nhện hời, nhện chờ duyên ai". Và cổ thi cũng đã *tương tư*: "Quán tại Tương giang đầu - Thiếp tại Tương giang vĩ - Tương tư bất tương kiến - Đồng âm Tương giang thủy". Nhưng chỉ đến Nguyễn Bính thì *tương tư* mới trở thành một thứ khí quyển bao bọc tác phẩm thi ca. Thơ Nguyễn Bính âm ập những *tương tư*. Theo hồi tưởng của những bạn bè ông, thi sĩ là người dễ yêu, hầu như gặp ai cũng yêu, hoặc tưởng tượng người ta yêu mình để mà yêu, mà nhớ, mà làm thơ. Tương đầu như bầu tương tư chứa chất trong ông chỉ tìm có mà tuôn chảy. Có lẽ vì vậy mà Nguyễn Bính đã phổ quát hóa *tương tư*, gán cho một bản chất tự nhiên, thiên nhiên: "Gió mưa là bệnh của trời - *Tương tư* là bệnh của tôi yêu nàng". Đồng nhất *tương tư* với tình yêu, hay coi *tương tư* là thuộc tính bản chất của tình yêu là

đặc điểm khu biệt của thơ tình Nguyễn Bính; tha thiết, nhuần nhị và kín đáo: *Thôn Đoài ngồi nhớ thôn Đông - Một người chín nhớ mười mong một người*“. Đầu tiên là nhớ nhưng trai gái, sau đó cây cối nhớ nhau, và cuối cùng là miền không gian này nhớ miền không gian kia:

Nhà em có một giàn giầu

Nhà tôi có một hàng cau liền phòng

Thôn Đoài thì nhớ thôn Đông

Cau thôn Đoài nhớ trầu không thôn nào?

Tương tư

Ở đây, *con người, cây cối và đất đai* hòa quyện vào nhau khó tách biệt. Tuy nhiên vẫn có một khoảng cách nhất định giữa *nhà em và nhà tôi, thôn Đoài và thôn Đông, trầu và cau* để tạo lên một không gian thương nhớ và giấc mơ hợp nhất. Bởi vậy, tương tư thừa bấy giờ, trong hoàn cảnh mất nước, đã trở thành một thứ *bệnh thời đại*. Ý thức hoặc không ý thức, ai cũng cảm thấy mình vương vấn, nhớ nhung một cái gì đó, hoặc vô hình, hoặc hiện diện cụ thể trong hình hài một con người, một làng quê, một kỷ niệm... Chỉ có vậy mới giải thích nổi hiện tượng nhập tâm thơ Nguyễn Bính. Người ta thuộc thơ ông lúc nào chẳng biết. Như ca dao, tục ngữ, đâu như nó nằm sẵn trong tiềm thức của mỗi người.

Từ tương tư đến *mơ mộng* nhiều khi đã khó phân biệt. Mơ mộng như một màn sương mỏng bằng bạc thơ Nguyễn Bính, nhưng nó được kết tụ trong *Cô Hái Mơ*. Khung cảnh núi rừng thanh sạch của Hương Sơn vốn dễ gây mơ, nhất là với giống thi sĩ:

Thơ thần đường chiều một khách thơ

Sợ nhìn xa rừng núi xanh lơ

Khí trời lặng lẽ và trong trẻo

Thấp thoáng rừng mơ cô hái mơ.



Cánh mộng là một rừng mơ; khách thơ là khách mơ. Cô hái mơ kia cũng chính là người đi hái mộng, là sự phân thân của thi nhân trong một trạng thái mộng mơ đã chín (*mơ già*). Bởi vậy cô hái mơ chỉ có hình mà không có tiếng. Lời khách thơ trở thành lời độc thoại. Và khi bóng cô hái mơ đi khuất thì mộng cũng rụng *rừng mơ hua hắt lá mơ rơi*.

Lá mơ rơi kia có lẽ đã hóa thành cánh bướm. Trạng thái mơ mộng ở Nguyễn Bính thường nhanh chóng chuyển thành *chiêm bao* hay "giấc mơ giữa ban ngày": *Tôi chiêm bao rất nhẹ nhàng, Có con bướm trông thường sang bên này*. Cánh bướm là biểu tượng của giấc mơ. Nó nhẹ nhàng, thấp thoáng, hư thực. Nó cũng gợi nhắc đến chuyện Trang Chu mơ mình hóa bướm, rồi không còn phân biệt nổi mình là Trang Chu hóa bướm hay là bướm hóa Trang Chu. Bởi vậy, bướm cũng là *thể bất phân* như chiêm bao.

Nhờ có *cánh bướm - chiêm bao* này mà nhân vật trữ tình trong *Người hàng xóm* khắc phục được *giấu mình* tới gần cách hai nhà và khắc phục được sự cô đơn đang là rào chắn ngăn cản con người giao cảm với nhau: "*Hai người sống giữa cô đơn, Nàng như cũng có nỗi buồn giống tôi*". Bởi vậy, khi *Hết Bướm Vàng*, con người lại trở về thực tại, với buồn khổ và nỗi cô đơn đã trở nên đặc quánh, vốn cực.

Sự hóa thân "*người-bướm*", không chỉ giúp tác giả thực hiện được giấc mơ hợp nhất trong hiện tại: "*Đêm qua mơ thấy hai con bướm - Khép cánh tình chung ở giữa trời*", mà còn đưa ông về với *Ngày Xưa* nay đã trở thành "*Truyện Cổ Tích*". Ước vọng ngàn đời: thi đồ ("*Con bướm vàng tuyên đầu thắm hoa*"), lấy vợ đẹp ("*Vua liền gọi gả con gái yêu*"), sống trong thế giới Tiên Hoa đã được thực hiện trong hình thể bướm. *Đám Cười Bướm* này là sự hồi cố đẹp nhất của người nhà quê trên hành trình đến với đô thị hiện đại.

Hình ảnh nông thôn trong thơ Nguyễn Bính như một cái gì đó bất biến trong không gian và thời gian gắn liền với những

đêm hội chèo, nơi mỗi cá nhân được nghỉ ngơi, được tiếp thêm sức mạnh trong cộng đồng và bởi cộng đồng (*Đêm Cuối Cùng*). Nông thôn là nơi có cuộc sống giản dị và thơ mộng (*Thanh Đàm*). Có sự huy hoàng của ước mơ *Quan Trạng*, nhưng thường hơn, là những tấm tình bao dung, lặng lẽ của người mẹ, người chị, người vợ, cô lái đò, cô hái dâu... Ở đây cũng đầy những yêu thương, nhớ nhung, ghen tuông, oán hận... nhưng vượt lên trên tất cả là bổn phận, sự hy sinh lặng lẽ của mọi người. Điều này khiến cộng đồng làng mạc dù có bị xô lệch đến đâu vẫn không bị phá vỡ. Lũy tre xanh ngăn đời vẫn là một không gian vừa bảo vệ vừa giam giữ...

Điều đáng lưu ý là biểu tượng nông thôn trong thơ Nguyễn Bình là mảnh vườn. Nó trở đi trở lại với bao nhiêu là định ngữ: *vườn nhà, vườn ai, vườn cũ, vườn cam, vườn dâu, vườn trâu, vườn tiên giới...* vườn đồng nghĩa với nhà ("*Em ơi, em ở lại nhà, - vườn dâu em đồn mẹ già em thương*"), với quê hương ("*Đem thân về chốn vườn dâu cũ. Buồn cũng như khi chị lấy chồng*"), với kỷ niệm tuổi thơ ("*Nhưng mộng mà thôi, mộng mất thôi. - Hoa thừa rượu ế, ế tình tôi - Xa rồi vườn cũ hoa cam rụng - Gặp lại nhau chi muộn mất rồi!*"), với hạnh phúc ("*như chuyện Tương Như và Trác Thi - Đưa nhau về ở đất Lâm Càng - Vườn xuân trắng xóa hơn cam rụng - Tôi với em Nhi kết vợ chồng*")...

Mỗi nhà thơ, do thể trạng và trải nghiệm cá nhân, có những ám ảnh riêng. Nếu như ở Chế Lan Viên là Sọ Người, là Tháp đổ, Hàn Mặc Tử là Trăng, Hồn, Máu, ở Thế Lữ là Hồ, Rừng... thì ở Nguyễn Bình là Vườn. Kể ra, là một người nhà quê, sống trong một xã hội nông nghiệp trồng lúa nước, mà biểu tượng - ám ảnh của nông thôn lại là vườn chứ không phải là ruộng thì cũng là điều lạ lạ. Có thể nơi chôn rau cắt rốn của nhà thơ có nhiều vườn tược? Hoặc giả chỉ là một thôn dân chứ không phải nông dân nên Nguyễn Bình gắn bó, nhiều kỷ niệm với vườn, một không gian bao chứa nhiều sinh hoạt văn hóa hơn là sản xuất? Nhưng hẳn chắc điều này còn dính dáng đến một nguyên

nhân sâu xa hơn nằm trong cõi tâm linh người Việt, một dân tộc cần tính nông dân. Ai cũng biết, trước khi làm ruộng, người này đã từng làm rẫy, làm nương. Khi họ tiến xuống chính phục đồng bằng để trồng lúa nước, ruộng trở thành không gian sản xuất chính, thì nương rẫy lui về phía sau, mang chức năng hoài niệm, tín ngưỡng và được bảo lưu trong biến thể của nó là vườn. Ruộng vườn đi đôi với nông tang. Câu chuyện Ngưu lang Chức nữ hẳn là sự huyền thoại hóa giai đoạn lịch sử bản lẻ này. Theo nguyên tắc của đời sống tâm linh, cái gì cổ sơ hơn thì thiêng liêng hơn. Mảnh vườn, nương dâu, Chức nữ kề gần nguồn cội hơn thửa ruộng, Ngưu lang. Với biểu tượng của nông thôn là vườn, thì nhân chăng những đã quay về với nguồn cội như một nhu cầu giải thoát và bù đắp, mà còn lòng được dân gian vào dân tộc, tạo ra ảnh tượng một *chân quê*, tình hoa chân truyền của nền văn minh thôn dã.

Nhưng rồi trong sự tiếp xúc với đô thị hiện đại, sự già của một nền văn hóa khác, một nền văn minh mới và cao hơn, sự thân mật với thiên nhiên và sự cộng cảm giữa người với người của nông thôn cổ truyền bị phá vỡ. Đầu tiên chỉ là một sự việc tưởng như hết sức nhỏ nhoi: chiếc *khuy bấm* trên cổ áo người thôn nữ! Nhưng than ôi, vật mọn đó lại là một sản phẩm công nghiệp. Sự có mặt của nó đã đẩy lùi những sản phẩm thủ công cổ truyền khác như *yếm sồi*, *dây lưng dũi*... Khổ tâm trước sự đổi lốt y phục của người yêu, người con trai dự cảm được sau đó sẽ là đổi thay lối cảm, lối nghĩ...

Người thôn nữ trong *Mưa Xuân* tự giới thiệu mình như một cô gái theo nề nếp cổ truyền:

Em là con gái trong khung cửa

Dệt lụa quanh năm với mẹ già

Lông trẻ còn như cội lụa trắng

Mẹ già chưa bán chợ đường xa.

Tưởng rằng con người sống trong khung ấy sẽ cam chịu số

phận của tấm lụa như câu ca dao xưa: "Thân em như tấm lụa đào - Phất phơ giữa chợ biết vào tay ai?" Nhưng rồi *Mưa Xuân* đến gieo vào lòng cô những niềm hạt mới (*Lòng thấy giăng tơ một mối tình*). Không thụ động chờ đợi bàn tay xếp đặt của người khác, cô lựa chọn và đi đến với chọn lựa của mình trong đêm hội chèo. Sự vội vàng, nhẹ nhàng của cô khi đi và sự làm lại, nặng nhọc của cô khi về với những giọt mưa đồng hành lúc này đã trở nên nặng hạt nói lên nỗi thất vọng cay đắng của người đi tìm hạnh phúc. Nhưng niềm hy vọng đã thấp lè tè thì không thể tắt được, một lần được ném hương vị tự do thì sẽ không thể người quên nỗi khát thèm. Vấn đề là ở nghệ thuật đợi chờ, hay đối với chúng ta, quan trọng hơn là nghệ thuật không đợi chờ: *Bao giờ em mới gặp anh đây? - Bao giờ hội Đống về ngang ngõ - Để mẹ em rằng hát tới nay?*

Trong số các nhà thơ cùng thời viết về nông thôn như Bằng Bá Lân, Anh Thơ, Đoàn Văn Cừ... có lẽ chỉ có Nguyễn Bính là nhận thức sâu sắc được sự thay đổi của thôn quê trước "cuộc xâm lăng" của đô thị. Nếu thơ của các thi sĩ trên chỉ là những "bức tranh quê", những bài "thôn ca", những hoa phẩm phong tục và lịch sử quý giá, thì thơ Nguyễn Bính là thương nhớ, âu lo, khắc khoải về sự phôi pha của quê hương. Bởi vậy, khác nhau cơ bản giữa thơ họ là một đẳng là *nghệ thuật tĩnh mang tính chất không gian*, một đẳng là *nghệ thuật động, đậm tính chất thời gian*. Sắc trẻ của thơ Nguyễn Bính, có lẽ, là thơ về sự thay đổi của cái đường như không thay đổi.

Như vậy là *chân quê* cũng thay đổi. Ở đây xin mở ngoặc nhấn thêm một điểm nữa là người chủ động tiếp nhận cái mới và vượt ra ngoài khuôn phép trong thơ Nguyễn Bính thường là người nữ, còn đàn ông tỏ vẻ bảo thủ hơn: "*Và em, em hãy giữ nguyên quê mùa*". Như vậy, phải chăng trong tâm thức Việt, người phụ nữ luôn là *yếu tố thứ nhất* không chỉ trong kinh tế (tay hòm chìa khóa), trong gia sự (nội tướng, lệnh ông không bằng công bà), trong tín ngưỡng (tục thờ mẫu), chỗ dựa tinh thần (Chị Hoài là lý tưởng thẩm mỹ của Nguyễn Tuân, chị

Trúc là người chị Tinh thần Nguyễn Bình), mà còn cả trong sự tiếp thu cái mới, đều có nguồn gốc ngoại lai, để tự đổi mới. Một khi hình ảnh người phụ nữ được hòa lẫn với hình ảnh *chân quê* thì, phải chăng, bản sắc Việt nghiêng về nữ tính, mềm mại và cổ mĩ, với tất cả điểm mạnh và điểm yếu của nó?

Bằng sự mẫn cảm của nhà thơ và linh giác của kẻ thấu thị, Nguyễn Bình, dù không bảo thủ như gã trai quê nọ, nhưng phần nào đồng thái độ với y, chỉ ít cũng trên cảm quan mỹ học và triết học. Nhà thơ muốn níu kéo cái quê hương đang dần dần đi đến "cảnh biến thiên". Ông bòn mót lại những giá trị của một nền văn hóa đang với cạn, kiếm tìm lại cái hài hòa đã mất. Nguyễn Bình giang hồ là để khóa lấp cái "sầu đô thị", "buồn sông núi" và cũng để vẩn vơ tìm lại khuôn mặt quê hương.

Nếu Thâm Tâm, trong *Tổng Biệt Hành*, ra đi với một thái độ "quyết lời dứt áo" của tráng sĩ xưa, với sự định hướng rõ ràng, thì Nguyễn Bình ra đi tùy tiện, tùy hứng, không có định trước nào. Các chuyến giang hồ của thi sĩ như là chuyện "đi để đi". Nó như được dẫn dắt bởi một định mệnh khắc bạc nào đó. Giang hồ của Nguyễn Bình là *sự trôi dạt vô định* thiếu vắng cả niềm tự hào của một lãng tử "Giang hồ mà chơi quên quê hương". Hình ảnh người thi sĩ giang hồ, bởi thế, chỉ còn là ánh hời quang yếu ớt của lớp thi sĩ phương Đông bị lưu đầy như Bạch Cư Dị, Tô Đông Pha..., hay những vị trích tiên như Lý Bạch, Tản Đà... Ở họ, ngay cả khi vạt áo xanh có dẫm nước mắt thì vẫn lộ một cốt cách cứng cỏi. Còn người du khách ở *Ngư Viên* mà *nhớ Ngư Viên* kia đã phảng phất khí vị của kẻ *exilé* hiện đại, hoài niệm quê hương ngay trên chính quê hương.

Sự cô đơn, lòng sầu xứ, tâm trạng lưu đầy cùng lúc phả vào thơ Nguyễn Bình giai đoạn này hơi thở chua chát, thê lương và đốt nóng lên ngọn lửa khao khát của một *ngày về*, nhất là khi Tết đến (*Xuân Tha Hương, Xuân Văn Tha Hương, Xuân Lại Tha Hương*). Sự trôi dạt giang hồ càng đẩy Nguyễn Bình xa vào phía Nam (*Hành Phương Nam*), nỗi cô quạnh trong ông càng lớn, thì ngọn lửa khát vọng ngày về càng bùng cháy. Nó xua tan

bóng tối của cõi vô thức làm hiện lên *áo giặc ngày về*. Điều đó phải chăng đã để ra những vằn thơ chất lòng gửi chị Trúc, người phụ nữ mà tác giả tôn thờ, ảnh tượng của quê hương, biểu tượng của *sự nương náu, dùm bọc và tái tạo*.

Nỗi hoài niệm quê hương chẳng những là một hương thơm đặc biệt của thơ Nguyễn Bính, mà còn là một dòng nước mạnh làm thay đổi cả đôi bờ thể loại của dòng sông thơ ông. Từ những vằn thơ lục bát hài hòa, duyên dáng với những ngôn từ gần gũi với ca dao tục ngữ, nhà thơ chuyển sang làm thể *hành* và *trường thiên độc vận* với những ẩn dụ và thi liệu Đông phương. Thế là thơ Nguyễn Bính bằng lăng một sắc màu hoài cổ. Thực ra, thi nhân chỉ mượn thể loại cổ phong phóng túng để chở tải chất hoài niệm, chất nội tâm hiện đại. Dĩ nhiên, giọng điệu vẫn là kể lể, tâm sự, đôi khi dài dòng, nhưng các sự kiện miêu thuật được cảm xúc nung nóng, đốt cháy thành một khối nham thạch phun trào vào bên trong, hướng nội. Nhờ vậy, nhà thơ đã diễn đạt được cả những khoảng tối trong tâm hồn mình như buồn rầu, u uất, chán chường, thê lương... vốn là sự thâm màu, sự quách đặc của bóng trăng, cánh bướm, mơ mộng trước kia. Tóm lại, xét trong toàn bộ sáng tạo của Nguyễn Bính, thì mảng thơ giang hồ hoài niệm quê hương này có một vị trí đặc biệt. Dường như nó hắt tỏa thứ ánh sáng kỳ ảo làm tồn lên vẻ đẹp của *chân quê* đang biến đổi trong sự tiếp xúc với đô thị hiện đại và tấm lòng tha thiết của nhà thơ trước sự thay đổi đó.

Thơ Nguyễn Bính không phải là bản khai hoàn ca của cái mới, hay khúc bi ca của cái cũ.. Trong thơ ông, cũ mới cùng hiện diện, cùng tồn tại trong một sự tương tranh không ngừng. Sự dùng dằng cũ mới đó, về cạnh khía xã hội, có thể là non yếu, nhưng trong lĩnh vực nghệ thuật thì chưa hẳn đã thế, có khi còn ngược lại. Thơ Nguyễn Bính thuộc trường hợp hiếm hoi này, bởi vì trong sự cọ xát cũ mới ấy, đã bộc lộ những sâu sắc trong tâm hồn không chỉ của một cá nhân, mà cả của một dân tộc, không chỉ của một thời, mà, có lẽ, của nhiều thời.





vũ
hoàng
chương,
“đào
nguyên
lạc
lối”



1. The first part of the document is a title page. It contains the title of the document, the author's name, and the date of the document. The title is "The History of the United States of America". The author is "John Adams". The date is "1776".

2. The second part of the document is a table of contents. It lists the chapters of the document and the page numbers where they begin. The chapters are "The Declaration of Independence", "The Constitution", "The Bill of Rights", "The Federalist Papers", and "The Anti-Federalist Papers".





Vũ Hoàng Chương
trong mắt Hoàng Lập Ngôn



*Cổ lai thánh hiền giai tthch mịch
Duy hữu âm giả lưu kỳ danh*

Lý Bạch

*Trích Tiên đã khuất, đời ai kẻ
Tìm thấy trong men ý nhiệm màu*

Vũ Hoàng Chương

Có thể nói Vũ Hoàng Chương đã cô đúc toàn bộ triết lý cuộc đời và nghệ thuật của mình vào một chữ *Say*. Chỉ duy cái cách đặt tên cho những đứa-con-có-văn đã nói lên điều đó. THƠ SAY là một chính danh. MÂY thường được các nhà nghiên cứu có thẩm quyền (thường là bạn chơi của tác giả) khẳng định đây là sự lộng tên người yêu của thi sĩ, cô gái *Thu Vân* nào đó. Mây là sự dấy xa hơn của *Vân Muội*, nhân vật vở kịch thơ cùng tên. Chỉ tiết này, dù đúng hay sai, chỉ nhiều quan trọng với các nhà làm tiểu sử hay các nhà nghiên cứu văn học ngoại quan. Trên văn bản, cần cứ vào tần số xuất hiện của từ *say* và *khôit*, người



ta hoàn toàn có quyền nghĩ rằng, *mây* ở đây còn là khối thuộc phiến, một loại mây nhân tạo, một ám chỉ về *say*. Tính chất chia khóa của từ *say*, còn được tác giả lưu ý bằng cấu trúc các tiểu mục của tập THƠ SAY: *Say - Mưa - Yêu - Lỡ Lãng - Lại Say*. Nếu căn cứ vào ý tưởng ta gom các tiểu mục giữa: *Mưa, Yêu, Cười* thành một tiểu mục chung là *Tĩnh*, ta sẽ có một sơ đồ chung cho toàn bộ tác phẩm của Vũ Hoàng Chương là *Say - Tĩnh - Lại Say*. *Mây* sở dĩ không chia thành tiểu mục, vì đó là một cơn say dài, tiếp nối *Lại Say*. Cái *Say* đầu là tiền định, a priori, một đam mê tự nhiên của con người, nhất là các thi nhân, còn cái *say* thứ hai đã mang tính nhân tạo. Bí mật của thơ Vũ Hoàng Chương nằm ở đây, *Lại Say*...

● TĨNH

Thế giới trong con mắt *tĩnh* của Vũ Hoàng Chương là một thế giới bị bóp dôi: *tiền cảnh/trần gian, linh hồn/ thể xác, mơ/thức*... Cái nhìn lưỡng phân ấy, thực ra, không lạ. Nhân loại, sau cái nhìn nhất nguyên nguyên thủy, chuyển qua cái nhìn nhị nguyên cổ điển. Ở phương Đông, do truyền thống tâm linh và triết học, thế giới sống đôi sau-cổ tích vẫn được coi là *hai nửa của một thể duy nhất*. Sự đi về giữa chúng, bởi vậy, không cần đến những "thủ tục hành chính" rầy rà. Đó là cõi riêng của *Bích Câu Kỳ Ngộ*, của *Truyền Kỳ Mạn Lục*, của *Liêu Trai Chí Dị*, của "Quý với người chung một mái nhà" hoặc "Hạc theo trăng, tiên còn lẫn với người" (*Xuân Diệu*). Nhưng từ khi tiếp xúc với phương Tây, trừ những ngày hội lễ, cái vô hình trong đời sống thường nhật ngày càng bị thu hẹp và dần dần biến mất. Cho đến một ngày kia, có một người thi sĩ bỗng ý thức được điều đó và thoáng thốt kêu lên:

Cái hạc bay lên vút tận trời



*Trời đất từ đây xa cách mãi
Cửa động/ đầu non/ đường lối cũ
Ngàn năm thơ thần bóng giăng chơi...*

(TẢN ĐÀ, Tổng Biệt)

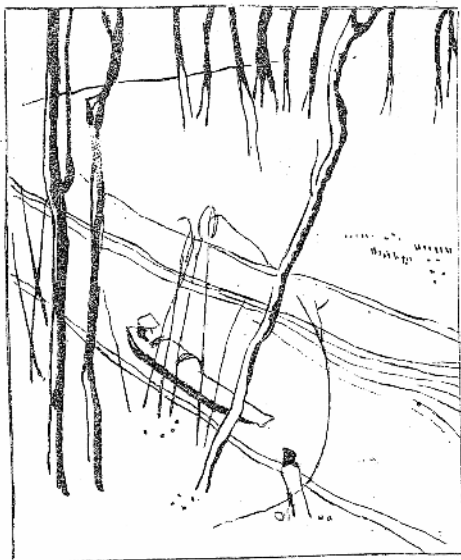
Vũ Hoàng Chương, thế hệ thi sĩ-sau-Tản Đà, chịu ảnh hưởng châu Âu sâu đậm hơn, nên đã nhìn thế giới bằng hai con mắt hoàn toàn tách biệt. Lúc này, hai nửa hữu hình và vô hình chẳng những dứt hẳn những giằng mắc, mà, quan trọng hơn, còn đối lập nhau về giá trị. Những *tiền cảnh, tình hồn, mộng ước*... ở bên trên, cao quý hơn, đẹp đẽ hơn, siêu hơn; ngược lại, *trần gian, thể xác, thực tế*... Ở bên dưới, thấp kém hơn, xấu hơn, phàm hơn. Lấy lại những đối lập của hệ giá trị trung đại, rồi bắt bỏ sự đi về, Vũ Hoàng Chương đôi khi đã tỏ ra duy lý đến tàn nhẫn.

Cái nhìn duy lý này dội bóng xuống toàn bộ tác phẩm, sói đến cả nơi dường như ít đất dành cho sự duy lý hơn cả: *Tôi Tồn Hồn và Động phòng Hoa Chúc!* Thời điểm đặc biệt của mỗi đời người này được nhiều thi sĩ nói đến như một niềm hạnh phúc, hoặc sự thụ hưởng. Người cung nữ của Nguyễn Gia Thiều, suốt quãng ngày âm u còn lại, luôn nhớ đến *Cái đêm hôm ấy đêm gì?* như một kỷ niệm người chói, không ngớt gây bàng hoàng trong ký ức. Lưu Trọng Lư cũng không thể quên một áng mộng: *Còn đâu ánh trăng vàng! Mơ trên làn tóc rồi! Đêm ấy xuân vừa sang! Em vừa hai mươi tuổi.* Còn Vũ Hoàng Chương, do sự miêu tả tỉ mỉ và những chi tiết sống sít của thi nhân, có lúc người ta đã coi ông là kẻ truy tìm lạc thú, thậm chí khiêu dâm. Chính con mắt vạch vôi, tự lột, phò bày tất cả không phải trong ánh sáng lung linh, ẩn hiện của được hoa, mà dưới ánh trời mùa hạ, đã bộc lộ âm hưởng đích thực của bài thơ: *sự thất vọng, chán chường của nhân vật trữ tình, chàng Sĩ tị nghiệp, về sự phân cách giữa Hồn và Xác, Mơ và*

Thực, Thượng giới và Hạ giới.

Trong đêm *Động Phòng Hoa Chúc* Tần Lang đến với Tần giai nhân không với niềm xúc động của người trần được vào động tiên ăn Quả Cấm, mà, ngược lại, như người tiên bị biếm trần: *Do dự mãi đêm nay rời xứ Mộng; Lia xứ Mộng giống thuyền qua bến Tục.* Chàng hình dung sự việc đó như một thảm họa; tất cả đều xuống cấp: từ rượu, *Rượu hợp cầm đèn theo từ Nguyệt Điện! Mây vô thơm, chuốc mãi tận Sông Ngân! Nhưng đến lúc kẻ mới trên miệng chén! Chỉ than ôi nồng cháy những men trần,* - đến thân xác, *Nhưng đã biến, trên màu nâu mái tóc/ Vòng linh quang phơn phớt của Thiên Đường,* rồi tâm hồn, *"Và dương rụng, giữa luồng giăng chành chênh/ Cảnh hoa tàn sau chót của Ngây Thơ",* để cuối cùng là: *"Từ Cung Trăng rơi ngã xuống Trần Gian/ Ta sắp uống bùn như, và Sự Thực/ Sẽ mai đây đây xéo Giấc Mơ tàn".* Sự đối lập giữa Tiên giới và Trần gian, giữa Mơ và Thực ở đây vừa là sự ám chỉ, vừa là điểm báo sự không hòa hợp giữa hồn và xác trong một thời điểm để hòa hợp nhất. Hình ảnh cuối cùng đọng lại là sự tuyệt vọng của hai thể xác đang lẫn vào nhau để chạy trốn sự đơn lẻ.

Sự phân chia thế giới và vạn vật thành hai nửa một cách "cưa đứt đục suốt" như vậy là đặc trưng của cái nhìn cá nhân đô thị hiện đại do kiểu tư duy khoa học phương Tây mang đến. Với Vũ Hoàng Chương, một tú tài toán học và cử nhân luật học, óc duy lý đó lại càng phát triển cao hơn. Nhưng con người là một nghịch lý hay dễ sa vào nghịch lý. Càng tách biệt với gốc rễ bao nhiêu thì nó càng mơ về hợp nhất với gốc rễ bấy nhiêu. Nhất là, với Vũ Hoàng Chương, một nghệ sĩ có căn cốt Đông Phương thâm hậu, do sự di truyền văn hóa của đất nước, gia đình. Mẹ ông là một người biết chữ Hán, giỏi thơ, giỏi đàn. Âm ảnh về một Phương Đông Hồn cũ Thịnh Đường muôn nẻo sáng, về triết học Lão Trang đưa thi nhân vào một tình trạng gần như "Bí kịch của Lý Trĩ". Để giải quyết các mâu thuẫn của hai



Phụ bản thơ của
Trần Bình Lộc



nền văn minh Âu Á này, trong đời sống, Vũ Hoàng Chương đã làm một cử chỉ dấn thân: vứt bỏ con đường công danh được đảm bảo của một viên chức thời Tây để sống cuộc đời nay ấm mai lạnh của một người làm nghề tự do, một thi sĩ lang thang. Từ bỏ bản thân cũng chính là từ bỏ thực tại. Lập lại cuộc sống của các thi sĩ giang hồ, hay lưu đầy xưa như Lý Bạch, Tô Thức... Vũ Hoàng Chương hòng gan lại chút *Cảm Thông* của Mùa Xưa. Còn trong nghệ thuật, THƠ SAY và MÂY là sự kiếm tìm tuyệt vọng những "viên đá" để vá lại bầu trời đã bị rạn vỡ, hàn gắn lại cái thế giới đã rã ra thành những yếu tố biệt lập, và mất đi cái linh hồn sống của nó: *Gỗ đá còn tro gỗ đá thôi*. Phải chăng *Dương* (Tây Dương, Châu Âu, thành phố) đã thịnh và Âm (Châu Á, nông thôn) đã suy theo vận số:

Khí thiêng chàng sớm lia nhân thế

Dương thịnh rồi chàng Âm đã suy

Quên quê thu phần thơ bút tiếng

Lầu hoang chim cô dẫu hồ ly.

Cảm Thông

Lần theo dấu vết của Hồ Ly Tinh, ngược lại thời gian, nhà thơ lần tìm về với *Mùa Xưa Thông Cảm*. Trong thế giới ấy, các yếu tố của nó: *trăng, hoa, gỗ, đá...* ở trong một sự hòa hợp tương giao ("*Xao xuyến muôn lời thơm nhạc sống*", "*Âm dương kể sát hai bờ xuôi? Vạn nhịp cầu thơ chấp ý duyên*"), không còn những cản trở (*Tương tư có nghĩa gì non ái*), dễ dàng chuyển từ không gian này sang không gian khác, từ thời gian này sang thời gian khác ("*trăng sách ngập ngừng run tựa nền*! *Hài thiếu thu gọi ngán không gian*"/ "*Ta nhớ tiền thân phòng lại ngội Giốc hồ thơm tóc gái Liêu Trai*"). Với con người hiện đại, không phải là phù thủy hoặc nhà ngoại cảm, sự phá vỡ "*lớp lớp biên cương tình chập hẹp*" để trở về với trạng thái *Cảm Thông* ấy là muôn vàn khó khăn. Người ta phải đặt mình vào trạng thái

quên mình (cái tôi xã hội, bề ngoài, tiểu ngã) để lại được là mình (cái tôi bên trong, đại ngã). Đó là trạng thái của sự Say.

● SAY

Đi tìm lại sự thông cảm giữa con người và vạn vật, giữa vạn vật và vạn vật, như là sức mạnh bản thể của cá nhân, “*vết giữa trần ai một chút ta*”, nhà thơ có thể dùng phương tiện khác nhau, tùy theo hoàn cảnh và thể tạng mình, nhất là những cái thiên về tình cảm, hay gần kề với tự nhiên, thiên nhiên. Công cụ thích hợp và trong tầm tay của mọi thi sĩ là *nghệ thuật*, với tư cách là cái đối lập với *lý trí*. Nếu lý trí làm cho Mơ và Thực cách xa nhau, thì nghệ thuật thu ngắn khoảng cách lại. Nghệ thuật là “*nét hư huyền*” nằm giữa Mơ và Thực, có khả năng hòa nhập Mơ và Thực. Khúc đàn của Kiều cũng đã từng đưa Kim Trọng vào trạng thái hóa thân, xóa nhòa mọi ranh giới như vậy (Khúc đầu đầm ấm dương hòa! Ấy là hồ điệp hay là Trùng Sinh?/ Khúc đầu êm ái xuân tình! Ấy hờn Thực Đế hay mình Đỗ Quyên?). Với nghệ thuật tạo hình, từ gỗ, đá, lụa, những vật liệu trợ, mà sáng tạo cuộc sống, nghệ sĩ thực sự là những hóa công tạo những sinh thể mới. Nhưng hôm nay, họa sĩ bất lực: “*Chàng họa sĩ hôm nay vừa ném bút. Bởi vì Mơ và Thực chẳng đi đôi. Nét hư huyền thấp thoáng ở hờn thời. / Tôi non kém chẳng đưa vào lụa được*”. Liệu có phải do “*tài non kém*” hay cái hôm nay đã mở rộng khoảng cách giữa hai bờ hư-thực/? Một đằng là quá siêu trần, là ngọc trắng..., một đằng là lòng thực tế, là bùn nhơ..., nên cánh vĩ đại của nghệ thuật cũng không bay qua nổi? Nhà thơ, họa sĩ phải cầu đến *Rượu* để phụ trợ cho nghệ thuật đạt đến *Lý Tưởng* hợp nhất:

Đùn vôi bút, thôi sơ không chép nổi

Những cao xa để mộng chẳng nên hình,

Hãy còn Men, người vợ góa Lưu Linh

Đưa lối những chàng say về Lý Tường

Lý Tường

Ở Đà Giang cũng vậy, mặc dù có đủ các yếu tố chài mồi như thiên nhiên: *trăng, nước, thuyền, sông*; nghệ thuật: *thơ, tiếng đàn...* như trên bến Tầm Dương thuở nào,, nhưng thi nhân vẫn *lạc đường*, không tìm lại được niềm *ái ân xưa* không hóa thân được thành chàng Giang Châu Tư Mã, dù cùng một phận áo xanh. Vũ Hoàng Chương lại phải mượn đến *Rượu* để đạt đến *nẻo say hư thực* nhằm thực hiện giấc *mộng Liễu Trai*:

Cách rượu thu gần vọn đậm khơi.

Nẻo say hư thực bóng muôn đời,

Ai đem xáo trộn sầu kim cổ?

Trăng nước Đà Giang, mộng Liễu Trai.

Đà Giang

Thất bại trong sử dụng phương tiện nghệ thuật, nhà thơ quay sang *tình yêu*, một phương tiện phổ quát hơn, hòn đá thử của các nhà Thơ Mới. Tình yêu, thứ nguồn-vui-dau-khổ, thứ hy-vọng-thất-vọng này là một *thể trung gian*. Trước đây Nguyễn Du đã từng mô tả tình yêu: "**CHẬP CHỜN CÒN TÌNH CÒN MỀ**" hay "**BĂNG KHUANG như TÌNH như SAY một mình**", còn bây giờ Vũ Hoàng Chương: "**Hãy chính BĂNG KHUANG là ÁI TÌNH**"; và "**CHẬP CHỜN**", bến **THỰC** hay nguồn **MƠ**?. Nhờ tính chất cầu nối này (*băng khuang, chập chờn*) mà tình yêu, một khi đạt đến độ say đắm nào đó, đã hợp nhất được hai bờ *tình và say, mơ và thực, cá nhân và tha nhân...*

THƠ SAY của Vũ Hoàng Chương, căn cứ vào các tiêu mục của nó, như là sự giải trình của tác giả trên đường đi đến LẠI SAY, trong đó sự thất bại của tình yêu là nguyên nhân chính: MÙA là trạng thái chớm yêu hay yêu-không-đối-tượng. Tâm



trạng nhân vật trữ tình lúc này còn đầy hài hòa, tràn trề;
DIU NHE, là khoảng khắc trong sáng của mùa thu, mùa của
những tín hiệu đổi thay sắp sửa; YÊU với đầy đủ các sắc thái
của nó, từ ngây thơ "Yêu Mà Chẳng Biết" đến "Hòn Dồi"...;
CƯỜI là sự thất vọng chán chường của Tội Tàn Hồn, Động
Phòng Hoa Chúc; LỖ LẮNG với những nghịch cảnh yêu nhau:
Tạm Ghé Thuần, Tình Si, U Tình, Chạm Quá Rồi... Tình yêu
trần gian với những thất bại và đau khổ của nó phát triển lên
đến đỉnh cao với đêm Mười Hai Tháng Sáu, đêm người yêu đi
lấy chồng, đêm tác giả uống rượu say, hát lên để chôn một mối
tình: "Men khời đêm nay sâu đựng một Bia đề Tháng Sáu ghi
Mười Hai". Vũ Hoàng Chương đã cố học triết lý Vô Vi của
Trang Tử nhưng không có được thái độ thân nhiên bèn quan
tài vợ của nhà hiền triết này. Lòng thi nhân sau mười năm còn
đầy uất hận, đau đớn như chàng trai hai mốt tuổi thuở nào:

Kiều thu hề Tổ em ơi

Ta đương hủ dỗi tới bờ mải Tỳ

Hàm ca gõ nhịp khời bay

Hồ Xư Xang Xế bàn tay diên cuồng

Kiều thu hề trọn kiếp thương

Sầu cao ngùn ngụt mấy đường tơ khò

Xư Xang Xế Xư Xang Hồ

Bàn tay gõ nhịp diên rồ khời lên

Mười Hai Tháng Sáu

Khuôn mặt bi thảm của tình yêu hằn lên trong tâm khảm
Vũ Hoàng Chương một vết hằn khổ nhục. Thi nhân choáng
váng. Ông phải đắm mình trong dòng sông Mê của men khời để
làm tê liệt mối tình đau. Từ đây, Vũ Hoàng Chương chuyển
sang một thứ tình yêu khác, "Tình Liêu Trai". Nhà thơ thấy
người mình yêu hay người yêu mình là do Hồ Ly tình biến

thành, hoặc hậu thân của những cô gái Việt ở Giang Nam từ thuở Việt Vương Câu Tiễn (*Nửa Truyền Hồ Ly, Giang Nam Người Cả, Em là Công Chúa...*). Người đọc có cảm tưởng rằng, những người đàn bà ấy có thể chỉ là những *tiền thân*, những *hóa thân* của chính thi nhân để người chạy trốn cô đơn chạy trốn khổ đau. Tình yêu được nhìn qua một bức màn huyền thoại loảng tan cả mùi da thịt, mờ mờ... Với loại tình yêu này thi không còn những đau khổ lớn và cũng mất luôn cả những hạnh phúc lớn. Đó là trạng thái của Mộng Mị, của Ngợi Nghi?

Với Vũ Hoàng Chương, tình yêu đã không hàn gắn được sự chia cắt, phân biệt thì tình dục cũng bất lực. Ở Phương Đông, từ xưa, người ta đã biết "thân xác" cũng là một phương tiện để cá nhân hợp nhất với bản thể. Phật giáo Tây Tạng coi *giao hợp*, *ma túy* và *ngiht lễ* là ba phương pháp để các Đạt Ma đạt đến trạng thái xuất thần, tức trạng thái tiểu ngã gặp được đại ngã, cái tôi gặp cái ta. Xuân Diệu, trong cô đơn, cũng đã cố tìm một sự hợp nhất bằng thân xác: "*Hãy sát đời đau! Hãy kẻ đời ngục! Hãy trộn nhau đôi mái tóc ngắn dài / Những cánh tay! hãy quấn riết đời vai! Hãy dâng cả tình yêu lên sông máu!*" Nhưng rồi thực tế giữa hai người vẫn còn là *Xa cách*: "*Em vẫn là em, anh vẫn cứ là anh / Có thể nào vượt qua Vạn Lý Trường Thành / Của hai thế giới chứa đầy bí mật*". Vũ Hoàng Chương cũng cố tìm trong thân xác một cầu cứu. Nhưng, như trên kia đã nói, nhà thơ đã thất bại trong sự tìm kiếm sự hòa hợp giữa tâm hồn và thể xác trong đêm *Động Phòng Hoa Chúc*. Và ông cũng thất bại luôn, như Xuân Diệu, cả trong sự truy tìm hợp nhất giữa thể xác và thể xác. Trong suốt thời gian giao hoan, nhân vật trữ tình luôn luôn rơi vào trạng thái phân tâm. Họ không chú ý đến đối tượng của mình, mà để tâm hóng nghe tiếng gọi vũ trụ, cầu mong sự trở về bản thể:

Ngực sát ngực, môi kề môi

Nàng cùng ta, nhìn nhau cùng chẳng nói

Tối Tàn Hôn

Cho đến khi Đêm tiền thời gọi! Âm thầm xa bật tiếng tiêu",
thì sự hợp nhất đã không xảy ra, con người đã không về được
tiền cảnh. Đó chỉ là trạng thái QUÊN, "một giấc ngủ nhân tạo":
Ta cũng như nằm cảnh mộng Bồng Lai đầu NHỚ

Thơ tình Vũ Hoàng Chương, có lẽ bởi vậy, khác với thơ tình
Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử, Đinh Hùng... Thơ ông thiếu sự say mê
thanh sắc, ít yếu tố trần gian, nặng về mộng ảo, siêu thoát.

Nghệ thuật, tình yêu, tình dục không giúp gì được cho cá
nhân Vũ Hoàng Chương trong cuộc phiêu lưu tìm sự hợp nhất
với Toàn Thể. Có lẽ cá nhân bấy giờ đã là một thực thể tự nó
chứ không chỉ là một cá-nhân-thành-viên của cộng đồng. Hơn
nữa, cái cộng đồng xưa mà cá nhân từng gắn bó hiện cũng đang
thay đổi. Chính vì vậy mà cá nhân càng cảm thấy mình xa lạ
với cộng đồng. Cảm giác lạc loài khởi lên từ sự trống không
này: *Lũ chúng ta, lạc loài, dăm bảy đứa! Bị quê hương ruộng bô,
giống nòi khinh.* Quê hương và giống nòi ở đây cũng là quê
hương và giống nòi từ thâm sâu quá khứ, là bến hoang sơ mà
cá nhân đang mong ước được ghé thuyền. Ở đây và bây giờ (đời
kiêu bạc, đầu thai nhầm thế kỷ) không dung nổi ước mơ xưa
(hồn giãn dị):

Nhổ neo rồi, thuyền ơi! xin mặc sóng,

Xò về dòng hay dạt tới phương òa.

Xa một đũa giữa vô cùng cao rộng.

Lòng cô đơn cay đắng hòa dần vào.

Phương Xa

Bài thơ tưởng như lặp lại mô típ exotique: nhân vật khao
khát phương trời viễn xứ. Nhưng hóa ra cuộc chạy trốn quyết
liệt đó chỉ là cuộc chạy trốn bằng tâm tưởng. Sự bất lực của các

chuyến “giang hồ vật” trong thực tế khiến cá nhân hiện đại phải quay về với lối ứng xử cổ truyền Á Đông. Nhờ Men Khôi tìm *Phương xa* ngay trong lòng mình. Nhưng hồi ời, giờ đây Đào Nguyên, Thiên Thai chỉ là những “thiên đường nhân tạo”.

● LẠI SAY

Thiên đường đó được xây dựng trên *Men* và *Khôi*. Những Thiên Thai sập của trước mặt các chàng Từ Thức, Lưu, Nguyễn đời nay, những Đào Nguyên tuyệt lộ, những Rừng Mai khép cánh... họ đành trở về trong men khói. *Con tàu say* đưa khách trở lại “quê hương”:

Chiều nay nghe vang gọi tiếng quê hương. (...)

Gỡ dây trời sơ sinh cùng thể phách

Trên neo hư vô mơ hồ chiếc bách

Khôi đi, men đầy phía sau khoang.

Đào Nguyên Lạc Lối

Chán nản với hiện tại, mặc cảm bởi thân phận hèn yếu, nô lệ, nhờ thuốc phiện, qua một *đêm nâu*, Vũ Hoàng Chương tìm được lịch sử oai hùng của Châu Á xưa để an ủi:

Phơi phới linh hồn lòng khóa then

Say nghe giọt nhựa khóc trên đèn

Mê ly... Cả một trời Đông Á

Sự tình trong lòng nắm mộ đen.

Hơi Tàn Đông Á

Hình ảnh Đông Phương cường thịnh với vó ngựa của Thành Cát Tư Hãn, với Vạn Lý Trường Thành... hiện dần lên theo những “thảo tác” tuần tự của việc hút thuốc phiện: *Đáy Cốc... Thuốc cháy... Nhựa chín... Khôi lên cao... Lệnh đèn xác thịt... Thuyền Say... Sương Khôi Phù Dung ngập bến bờ, để rồi:*

Thế kỷ huy hoàng của Á Châu

Hiện về trên gối một đêm nâu.

Mây xanh cánh rộng ai mơ đó

Hồn có tiêu tan vạn cổ sầu?

Tại sao, với Vũ Hoàng Chương, tình yêu, thân xác, nghệ thuật, *exotique*... không tạo ra được những "thiên đường", mà chỉ rượu, thuốc phiện mới có khả năng đó? Vũ Hoàng Chương dường như đón trước được câu hỏi này, đã chỉ ra cơ chế sinh ra ảo giác do men và khói trong *Mời Say*, một thiên tuyệt bút về nghệ thuật, tâm lý và triết học. Bài thơ là hành trình của một người chán nản, tuyệt vọng ("*người gió sương*") bước dần vào thế giới say: Từ sự phân biệt, ngăn cách giữa *tôi* và *phí tôi*, giữa *hồn* và *xác* tiến dần đến sự hài hòa, sự hợp nhất. Các yếu tố dẫn dụ con người đi vào thế giới này là *rượu*, *nhạc đàn* (âm nhạc, ánh sáng, nhịp điệu, hương vị của thân xác ...) Ở trạng thái tình thì *hồn* với *xác* còn chịu những sự tác động riêng biệt, không có những hô ứng lẫn nhau, nhưng khi âm nhạc nổi lên, cuộc khiêu vũ bắt đầu thì *hồn* với *xác* đã cùng chịu một sự tác động của màu sắc, âm thanh, nhịp điệu trong sự *tương ứng* (correspondances- chữ của Baudelaire) của chúng: *khúc nhạc hồng êm ái/ Điệu kèn biếc quay cuồng*. Trong sự nhất thể hóa cảm giác về ngoại cảnh này, thì:

Hồn ngã lâu rồi, nhưng chân còn rêu

Lòng trôi nghiêng mà bước vẫn du dương

Lòng nghiêng tròn hết yêu đương

Bước chân còn nhịp nghệ thuật lảng lờ.

Hồn, có lẽ, do linh hoạt, nhẹ nhàng và mềm dẻo hơn, nên chịu ảnh hưởng mạnh hơn: *hồn ngã lâu rồi, lòng nghiêng*; còn *xác* thì thô lậu hơn, nặng nề hơn nên ảnh hưởng chậm hơn; *chân còn dẻo, bước vẫn du dương*... Sự khập khiễng này cho thấy *hồn*, *xác* vẫn là hai thực thể riêng biệt, chưa hòa *nhập* với nhau.



Sang giai đoạn sau, hồn và xác đã hòa nhịp với nhau theo sự chuyển động của các động tác khiêu vũ (*chân là lướt, hồn đi mê...*), tuy vậy chúng vẫn là hai thực thể:

Ánh đèn tha thướt

Lưng mềm, nảo nuốt dáng tơ

Hàng chân là lướt

Đê mê hồn gửi cánh tay hồ.

Nhưng rồi dưới sự tác động ngày càng gia tăng của âm nhạc, ánh sáng, men rượu và sự chuyển động nhịp nhàng của thân thể (*Lui dỗi vai, tiến dỗi chân, riết dỗi tay, ngả dỗi thân*), hồn và xác lẫn vào nhau trong một trạng thái say. Các giác quan cũng bị nhòe đi. Thị giác: "*Không biết nữa, màu xanh hay sắc đỏ*", "*Bốn tường gương đèn đảo bóng giai nhân*"...; xúc giác: "*Sàn gỗ trơn chập chờn như biển gió*"... Cuối cùng, ảo giác xuất hiện: người thực (bạn nhảy) biến thành *hư ảnh*:

Ta quá say rồi!

Sắc ngã màu trời...

Gian phòng không đứng vững

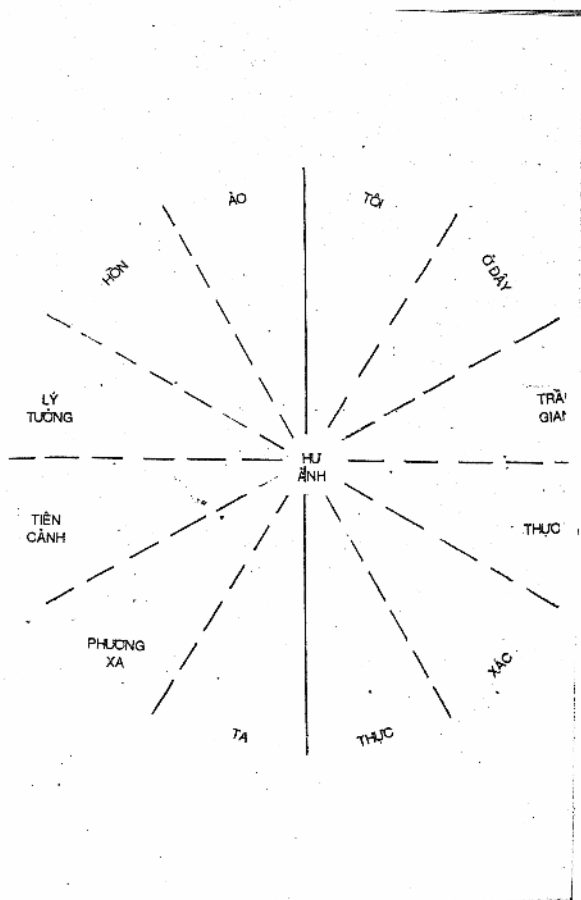
Có ai ghì HƯ ẢNH sát hề môi?

Hư ảnh là một ảo giác, nằm trung gian giữa Mơ và Thực. Đây là khái niệm trung tâm của thơ Vũ Hoàng Chương. Là cái nhìn thế giới, quan niệm triết lý nhân sinh của thi sĩ. Điều này được phản ánh đầy đủ trong từ vựng của hai tập *THƠ SAY* và *MÂY*. Ngôn ngữ hai thi phẩm này có thể chia thành ba phần: ngôn ngữ của thế giới cái *THỰC* và ngôn ngữ của thế giới cái *ẢO* đối xứng với nhau qua ngôn ngữ của thế giới cái *HƯ ẢNH*. Ranh giới giữa *hư ảnh* và *thực*, cũng như giữa *hư ảnh* và *Ảo* là vô hình, mơ hồ, khó xác định. Cấu trúc từ vựng của thơ Vũ Hoàng Chương có thể biểu diễn như sau:



← HƯ THỰC →		
Ao		THỰC
hồn	tiền thân, kiếp trước, hậu thân, giấc bướm	xác
Tiên cảnh, thượng giới, đảo nguyên, thiên thai, hồng lai, xứ thanh tao	mộng liễu trai	trần gian, dương trần, hạ giới, bùn nơ
Lý tưởng, toàn - hương, tâm mỹ	nét hư huyền	lông thực tế
Phường xa, ở đây, bến hoang sơ	nẻo say hư thực	ở đây
Xưa, Á châu, Phương Đông	bằng khuông	nay
Ta, Vô - Vi	chập chờn, giấc hồ, chiếc bướm	tôi

Để làm rõ hơn cơ chế sinh thành và vận động của cái nhìn thế giới của Vũ Hoàng Chương, có thể biểu diễn cấu trúc từ vạng thơ ông theo kiểu khác. Nếu hình dung toàn bộ từ vạng của THƠ SAY và MÂY là một hình tròn, thì *hư ảnh* và các trạng thái tương đồng của nó nằm ở tâm đường tròn, còn *Ao* và *thực* cũng như toàn bộ các trạng thái tương đồng của chúng nằm ở ngoại vi, phân bố trên những múi không gian đối xứng nhau qua tâm điểm. Khi con người ở trạng thái *tĩnh*, đường tròn đứng im TĨNH, ranh giới giữa các múi không gian, các khái niệm, ngữ nghĩa, từ phân biệt nhau rõ ràng và *hư ảnh* chiếm phần không gian nhỏ nhất (cực tiểu). Trái lại, khi con người ở trạng thái say, đường tròn chuyển ĐỘNG xoay, các múi không gian như đan cài vào nhau, ranh giới giữa chúng, cũng như giữa các khái niệm, ngữ nghĩa, từ nhoe đi, không còn phân biệt rõ nữa. Nếu đường tròn chuyển động với tốc độ lớn, tức khi đã *diễn say*, các đường ranh giới mất hẳn. *Ao*, *Thực* hòa lẫn vào nhau, là một; *Hư Ảnh* từ chỗ chiếm diện tích nhỏ nhất bùng nổ thành to nhất (cực đại) có khi bao trùm cả vũ trụ.



Do ảnh hưởng của cấu trúc này, mà ngôn ngữ thơ Vũ Hoàng Chương, tất cả các từ đều được dùng với ngữ nghĩa và giá trị riêng, phần lớn không có trong từ điển. Điều này đã tạo nên một trường từ vựng của thi phẩm, tính thống nhất của nó. Một kiệt tác, ở những mức độ khác nhau, bao giờ cũng là một ngôn ngữ không quen thuộc, đôi khi là một ẩn ngữ mà chúng ta chưa có trong tay chìa khóa.

Tâm hồn Vũ Hoàng Chương như những sợi dây tơ căng trên vùng *hư ảnh*. Một trang sách, một bông hoa, một ngọn gió... cũng để lại những âm hưởng thâm trầm, đưa thi nhân về với quá khứ, với mơ ước ngàn xưa. Ông có thể trò chuyện với ma quỷ, Hồ Ly như những người bạn, Có thể trả lại hồn sống cho gỗ, đá, cỏ, cây. Đặc biệt, nhà thơ thường tiếp xúc với *tiền thân* của mình: *Vạn thừa tiền thân lòng vốn khép; - Tiền thân nửa gối vườn mưa lá; - Ta nhớ tiền thân phòng lại ngò...* Hình như qua sự tiếp xúc này, Vũ Hoàng Chương đã tìm lại được mình ở vóc dáng dĩ vãng, Hư ảnh đã nổi lại đường dây *Thông Cầm*, lấp đầy khoảng cách xưa-nay, tôi-ta, Âu-Á.

Hư là Thực, Thực là Hư, hay *Thực, Hư là Một* trong cái nhìn thế giới ở Vũ Hoàng Chương thật gần gũi với định đề của triết học Lão Trang. Trong *THƠ SAY* và *MÂY* thi nhân còn như bị ám ảnh bởi các ý niệm như *luân hồi, tang thương, tang điền, hóa thân, mộng hồ điệp...* Nhưng Vũ Hoàng Chương, theo tôi, không dừng lại ở tư tưởng Lão Trang và cũng không đi đến những kết luận như các nhà-thơ-nho-sĩ chịu ảnh hưởng của tư tưởng này, như Đỗ Phủ:

Tế suy vật lý tu hành lạc

Hà dụng phù danh bản thủ thân

Khúc Giang

Nguyễn Công Trứ:

Cuộc hành lạc chơi đâu là lối đấy

Nếu không chơi thiết ấy ai bù?

Chơi Xuân Kéo Hết Xuân Đi

Hay Cao Bá Quát:

Ba vạn sáu ngàn ngày là mấy

Cảnh phù du trông thấy nực cười

Thời công đầu mà chuốc lấy sự đời

Tiêu khiển một vài chung lếu láo.

Uống Rượu Tiêu Sầu

Sự khác nhau giữa Vũ Hoàng Chương và “các cụ” biểu hiện ở thái độ phát ngôn về cái say và mục đích của say.

Xét cho cùng, đó là sự khác nhau của cái tôi của nhà thơ trung đại và cái tôi của nhà thơ hiện đại, Thơ Mới. Cái tôi phi ngã của các nhà thơ tiền công nghiệp không có sự cách biệt rạch ròi với thế giới xung quanh, tiêu ngã của họ dễ dàng hòa nhập vào đại bản ngã của vũ trụ. Ngay cả trong cuộc đời thực, các cụ cũng thường xuyên giao tiếp với các thần tiên, đạo sĩ, để tìm thấy động Tiên hay chốn Bồng Lai Tiên Cảnh. Cảm thức của họ luôn coi mình là những vị “trích tiên” bị biếm xuống trần vì một lầm lỗi hay một “sứ mệnh” nào đó. Họ tin chắc ở một ngày về... Bởi thế, ở các cụ, ít thấy những “khắc khoải siêu hình”. Họ không cần phải dùng “say” để quay về với bản thể. Say với họ chỉ là một “ứng xử xã hội”, một triết lý sống. Lưu Linh, một “âm giả lưu kỳ danh”, trong Trúc Lâm - Thất Hiền (Bây ông gần trong rừng trúc), ngoài việc viết “Tứ Đức Tung”, đi đâu ông cũng mang theo một be rượu và một cái mai. Họ Lưu tuyên bố: uống rượu say chết thì sẵn sàng có mai đào hố chôn! Rõ ràng, say rượu là một hành vi “lệch chuẩn” nhằm chống lại cái xã hội nông nghiệp nhò giáo đày quy phạm, chuẩn mực. Bởi thế, họ ca ngợi sự say với một thái độ sáng khoái, ít nhiều ra vẻ ta đây: “*Ngồi vòng cương tỏa chân cao thấp/Trong*

thú yên hà mặt tỉnh say! "Còn cái tôi cá nhân cá thể của Vũ Hoàng Chương, như anh chàng Từ Thức thuở nào, bị chặt đứt đường về với Thiên Thai, với sự hợp nhất của bản thể, với cái ta, nên phải dùng các phương tiện nhân tạo (*Rượu, Thuốc Phiện*).

Cái say đã làm cho thơ Vũ Hoàng Chương chân thực và sâu sắc hơn. Nhà thơ đã nắm bắt, thể hiện đời sống trong tính toàn vẹn của nó. Cuộc sống không chỉ có *thực tế* mà còn có *lý tưởng*, không chỉ có *xác* mà còn có *hồn* không chỉ có *thinh* mà còn có *mộng*... Và chính sự chuyển đi liên tục từ cái THỰC sang cái ẢO và ngược lại đã tạo nên vẻ đẹp của *Thơ Say*. Mộng ảo làm cho cuộc đời đã bị trơ cạn có chiều sâu. Ngược lại, cuộc đời làm cho mộng ảo có tính logic và khuôn diện.

● TỈNH SAY

Say mấy rồi cũng tỉnh., hướng hồ cơn say nhân tạo. Men mau nhạt, khối mau tan. Nhưng thực ra Vũ Hoàng Chương ít khi được say hẳn. Trạng thái nửa tỉnh nửa say chẳng những không giúp ông rũ được nỗi buồn, mà còn làm cho sự cảm nhận nó càng thêm sâu sắc:

Có ai say để quên sầu

Lòng ta lảo đảo càng sâu vết buồn.

Chén Rượu Đôi Đường

hoặc:

Đất trời nghiêng ngửa

Mà trước mắt thành Sầu chưa sụp đổ

Đất trời nghiêng ngửa

Thành Sầu không sụp đổ em ơi!

Mời Say



Còn khi đã say thật thì tâm trạng khi tỉnh say thật là ngao ngán. Người chinh phụ xưa khi tỉnh mơ đã từng than: *Khi mơ tiếc những khi tàn. Tỉnh trong giấc mộng muôn vãn cũng không.* Hồ Xuân Hương cũng nói lên sự phi lý sau cuộc tàn: *Cọc nhỏ đi rồi, lỗ bỏ không* (Đánh Đu). Vũ Hoàng Chương cũng cho ta thấy tất cả nỗi chán chường đó. Trong khi say, thi sĩ đã không bắt gặp được những Toàn-Hương, Tận Mỹ, xứ Thanh Tao... mà chỉ có cái *Chết Nửa Vời, Trời Quên* một cách thuần túy sinh lý:

*Hãy buông lại gần đây làn tóc rối
Sát gần đây, gần nữa, cặp môi diên,
Rồi em sẽ dịu anh trên cánh khói
Đưa hồn say về tận cuối trời Quên.*

Quên

Trong trạng thái đó các giác quan đều bị tê liệt, dập tắt hết cả cảm xúc và tưởng tượng: *Tu cố gọi những giác quan lười biếng! Để ghi cho hậu thế phút mơ màng hoặc Ta để mà cảm được phút gì đâu! Hồn với xác chỉ còn thoi thóp thôi* Trong hai bàn tay sắt bọc nhung nâu. Tính chất nhân tạo của những thiên đường do thi nhân tạo lập bằng rượu và thuốc phiện cũng được ông cảm nhận sâu sắc. Người thi sĩ hiện đại biết rằng ông sẽ không bao giờ đến được Đào Nguyên như Lưu Nguyễn xưa, hay chí ít cũng tin rằng có thể đạt tới "cõi Đào Nguyên" như các thi sĩ trung đại. Thiên Thai với ông chỉ là thứ *quê muộn*, còn thi sĩ chỉ là đứa con vầy. Sau mỗi một lần tỉnh say, là một lần hao mòn tinh thần và thể xác, một lần tan rã nhân cách. Thi nhân đã khóc nhiều cho đời mình đang tàn trong ngõ hẹp: *Phai say nằm khóc mộng ban đầu. Ai khóc đời ai trên BẮC lại/Đầy mùa thu sớm LỬA dần chiều...*

Đời Tồn Ngổ Hẹp là nỗi chán chường của một người tỉnh mộng sau giấc ngủ trưa. Kẻ đó chợt nhận thấy ngày đã ngã sang chiều và cuộc đời cũng đã ngã sang chiều. Sự huy hoàng

của giấc mộng còn chưa phai nhạt hẳn (*Giấc hồ nga phấp phới! Cờ biên nhịp mơ màng! Đường hoa sơn phấn đợi! Áo gấm về xanh sang...*) chỉ càng làm tương phản với sắc xám của một chiều tà và ngõ hẹp:

Mưa rơi, chiều, ngõ hẹp

Lá vàng bay ngón ngang...

Sự lẩn quẩn và bế tắc được thể hiện bằng các điệp từ: *góc xếp, ngõ hẹp* (không gian) với các âm *ép, ẹp* chỉ sự chật chội, sự thu lại, xiết lại; *xế tà, mùa thu* (thời gian) là khoảnh khắc giao thời, và sau đó là đêm tối và mùa đông; *giọt mưa, lá vàng* (thân phận con người) là những biểu trưng từng gắn bó với ca dao (*Thân em như hạt mưa sa...*), với Văn Chiêu Hồn (*Mảnh thân chiếc lá biết là về đâu*). Đó là những nốt nhấn trong một khúc nhạc buồn, nét đậm trên một bức tranh thủy mặc nhạt nhòa, những ngón tay ngà điểm huyết vào nơi nhạy cảm nhất của lòng người. Và trên giọng điệu đều đều, nén cảm của bài thơ, bỗng chốc lại òa vỡ một tiếng kêu, một điệp khúc:

Ôi! ta đã làm chi đời ta?

Ái đã làm chi lòng ta?

Nếu *Đời Tâm Ngõ Hẹp* là một chán chương được nâng lên thành cảm xúc về số phận của một cá nhân, thì *Táy Hậu Cường Ngón* là một chán chương được nâng lên thành cảm xúc về thân phận con người nói chung.

Nhớ thuở xưa chưa có ta hề đường đi thênh thênh

Kịp tôi khi có ta hề chồng gai móng mênh.

Cường vọng cả mà thôi, bốn phương hề vương mắc,

Ba mươi năm trên vai hề trống không bình sinh.

Bài thơ đặt con người vào thời gian “tháng ngày trời xuôi” ở cả tam thể, trước khi có nó (“*thủa chưa có ta*”, “*đọc truyện cổ nhân*”), sau khi có nó (“*Kịp khi có ta hề chồng gai móng mênh*”). Bí mật của “thời hiện đại” nằm ở cụm từ *chồng*

gai/mòng mênh. Đây là một cụm từ ngược nghĩa: *chông gai* là trở ngại lại kết hợp với *mòng mênh* là *khai phóng*. Có lẽ đó là tình thế của cá nhân cá thể: sự giải phóng đồng thời cũng là sự trói buộc mới. Hẳn đây là định mệnh của con người? Con người sẽ không bao giờ được hoàn toàn tự do" *như mây cao đơn chiếc cánh chim bằng*" bởi nó không bao giờ có thể rời bỏ được những ràng buộc của áo cơm (*Hà vì cơm áo chẳng tạo làm?*), của công danh *Áp ửng cơn đai*, của nhu cầu *cảm thông* (*Hà vì đời không ai mắt xanh?*)...?

Túy Hậu Cường Ngâm làm người đọc nhớ đến *Đông U Châu Đài Ca* của Trần Tử Ngang và *Lý Tao* của Khuất Nguyên không chỉ bằng tựa đề bằng chữ Việt Hán, từ cổ, thể ngâm với chữ hề ngắt nhịp mà chủ yếu vì ý tưởng rộng lớn và tính chất khái quát của nó. Những suy tư về thân phận con người lặp đi lặp lại thành điệp khúc:

Ôi lòng ta sao buồn không người?

Niềm u uất dâng cao hề tháng ngày trôi xuôi.

Nỗi chán chường của sự bế tắc, luẩn quẩn là một thứ Đạm Tiên theo sát gót Vũ Hoàng Chương. Nhà thơ muốn gạt bỏ nó cũng không gạt nổi. Thi nhân chỉ còn biết nói lên điều đó một cách nghệ thuật. Không phải ngẫu nhiên mà những bài hay nhất của THƠ SAY và MÂY là những thi phẩm của nỗi chán chường: *Mời Say*, *Phương Xa*, *Mười Hai Tháng Sáu*, *Túy Hậu Cường Ngâm*, *Đời Tàn Ngổ Hẹp*... Những bài thơ này khắc phục được, *một mặt*, sự bực bực dài dòng của con nước lãng mạn lúc này đang là mình trong khô cạn, *mặt khác*, lối nói khoa trương của kịch thơ mà Vũ Hoàng Chương là một tác giả xuất sắc. Chúng có một kết cấu chặt chẽ, hợp logic. Đó thường là kết cấu rỗng-đỏ phỏng theo vũ điệu tôn giáo của các tộc người nguyên thủy. Và trên cái vòng tròn đơn giản, hài hòa và chắc chắn đó là vô vàn những biến thái của nhịp điệu, màu sắc, động



tác... Một cấu trúc như vậy lại đòi hỏi mỗi câu (cú pháp), mỗi từ (từ vựng) đều được cân nhắc, tính toán kỹ lưỡng. Sự bỏ sót hoặc thay thế dấu một dấu phẩy, một con chữ đều có nguy cơ làm đổ vỡ toàn bộ bài thơ, bởi lẽ sau mỗi chữ không chỉ có sự tính toán của trí tuệ mà còn có cả bề dày của trí thức, của văn hóa Đông Tây.

Biển nổi buồn thành cái đẹp đã được Aristote nói đến trong THI PHÁP HỌC, và sau đó được Hegel dựng lên thành một luận điểm MỸ HỌC: "Cái đẹp nằm trong bi kịch". Biển cái ác (hiểu theo nghĩa triết học) thành cái đẹp, Baudelaire đã tạo nên một tác phẩm có tính chất cách mạng: ÁC HOA. Nàng nổi chán chương lên thành nghệ thuật, đó là đóng góp, chỉ ít cũng ở Việt Nam, của Vũ Hoàng Chương, tính chất "suy đồi" (hiểu theo nghĩa "nổi loạn") và hiện đại thơ của ông.



**hàn
mặc
tử,
một
tư duy
thơ
độc
đáo**







Hàn Mặc Tử
trong mắt Tạ Tỵ



*Con người là một con vật biết chế tạo
công cụ và biết chôn cất nhau khi chết*

R. Garaudy

*Tuyệt vời là khúc thương tâm
Biết bao tiếng nức thành ngậm muôn đời.*

A. Musset

"... **M**ai sau, những cái TÂM THƯỜNG, MỤC THUỐC
sẽ biến đi và còn lại của cái thời kỳ này, chút gì đáng kể đó là
HÀN MẠC TỬ (Lan Viên, Tạp chí NGÀY MỚI, ngày
23-11-1940) và Hàn mạc tử là" người đầu tiên làm cuộc CÁCH
MẠNG VĂN CHƯƠNG ở thế kỷ XX" (Trần Thanh Mạt: HÀN
MẠC TỬ, Tân Việt, 1940). Những dòng chữ như khắc trên bia
mộ kia ngày càng được thời gian mài sáng. Bài - viết - hình -
hương - đến - với - Hàn Mạc Tử này chỉ là một chìa khóa để đi
vào tòa lâu đài nghệ thuật của thơ ông, không định lại những
điều mà bạn bè ông bằng trực giác đã khẳng định.

● TÌNH TRỮ TÌNH

Thơ Mới là sự tiếp nối một cách đứt đoạn dòng thơ trữ tình truyền thống - con sông cái trong hệ thống thủy văn văn học Việt Nam. Nếu Tản Đà, nhà thơ tài tử - kiện tướng cuối cùng, chạy đến hụt hơi mà vẫn không vượt qua được ngưỡng *Thơ Mới*, thì Hàn Mặc Tử là hiện thân sinh động cho sự tiếp tục cuộc chạy đua tiếp sức đó. Và điều cần thiết để bắt lên phía trước là lúc chạy khởi động ở cuối chặng đường thơ cổ điển, Hàn Mặc Tử dường như đạt tới tốc độ của Tản Đà.

Hàn Mặc Tử làm thơ từ khi còn nhỏ (1926, 14 tuổi). Sau đó một vài năm, Tử đã xướng họa với Phan Bội Châu và được Ông Già Bến Ngự hết lòng khâm phục. Tập thơ Đường luật *LỄ THANH THI TẬP* đã đạt đến trình độ mỹ học cổ điển với những câu: *Khóc dùm thân thể, hoa rơi lệ / Buồn giúp công danh, để dạo đầm (Thức Khuê)*, với thuật làm xiếc ngôn từ ở bài *Cửa Sổ Đêm Khuya* có 6 cách đọc. Tuy nhiên, ngay từ giai đoạn này, thơ Hàn Mặc Tử đã trở ra những ánh khác lạ: *Hé cửa, nhìn trong, TRĂNG TÁI MẶT/Cái then, thấp nền, nền rơi châu (Lầu Tranh Đêm Dòng)* hay *Bóng nguyệt LEO song SỔ SẮM gói / Gió thu LOT của CỎ MÀI chân...*

Chuyển sang làm *Thơ Mới*, với các tập *GÁI QUÊ* (1936), *ĐAU THƯƠNG*, *XUÂN NHƯ Ý*, *THƯỢNG THANH KHÍ*, *CẨM CHÂU DUYÊN*, Hàn Mặc Tử cùng các nhà thơ khác như Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyễn Bính, Vũ Hoàng Chương... tiếp tục đưa thơ trữ tình Việt Nam lên những đỉnh cao mới. Điều này trước hết nhờ có sự giải phóng cá nhân. Bởi lẽ, thơ trữ tình là sự chiếm lĩnh kinh nghiệm thực tại thông qua một cá nhân cụ thể. Dòng thơ trữ tình truyền thống, từ Đoàn Thị Điểm đến Tản Đà, là sự vật và quyết liệt và đau khổ để giải phóng cá tính, chống lại những qui phạm đã trở thành thiên la địa võng. Cuộc vật lộn trường kỳ đó được các nhà thơ mới kết thúc có khái hoàn ca, tuy còn đầy mặc cảm. Chưa bao giờ và

chưa ở đâu như ở các nhà Thơ Mới, thâm cung bí hiểm của nội tâm được thăm dò ở nhiều tầng bậc như vậy. Sức mạnh của *tiếng nói nội tâm* đã phá vỡ những rào cản ngôn ngữ cũ để đưa ra những nhịp điệu mới làm biến đổi cả ngôn từ, thể thơ và các phương tiện biểu hiện khác.

Tuy nhiên, những thành tựu trên là chung của cả "một thời đại thơ ca". Riêng Hàn Mặc Tử, đóng góp của ông, chỉ xét ở *khía cạnh trữ tình*, so với những người cùng thời đã có nhiều khác lạ.

Nếu Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Phạm Huy Thông, Nguyễn Bính là dòng lãng mạn thuần khiết, nếu Xuân Diệu, và nhất là Huy Cận, là dòng lãng mạn được cườm vào những yếu tố tượng trưng... thì Hàn Mặc Tử là sự hòa sắc của cả lãng mạn, tượng trưng, thậm chí siêu thực nữa. Dĩ nhiên, một căn cốt Đồng phương thâm hậu đã làm cho tượng trưng của ông có bóng dáng tượng trưng Đường thi, và xa hơn nữa là tượng trưng Thiền, còn siêu thực thì đậm nhạt một màu sắc Liêu Trai. Điều này tạo nên sự riêng biệt, vừa phong phú vừa sâu sắc, trong *phong cách trữ tình* của thơ Hàn Mặc Tử.

Trữ tình Hàn Mặc Tử, trước hết, là *gợi cảm* chứ không phải *truyền cảm*. Nhà thơ không truyền thẳng cảm xúc của mình tới độc giả nhờ phương tiện ngôn ngữ, mà bằng bản thân ngôn ngữ, thức dậy thứ năng lượng đó vốn tiềm ẩn trong mỗi độc giả, vì vậy mà cảm giác thẩm mỹ của người đọc no đủ hơn, sâu sắc hơn bởi như tránh được một sự áp đặt từ bên ngoài.

Trăng nằm sóng soài trên cành liễu

Đợi gió đông về để lả lơi

Hoa lá ngầy tình không muốn động

Lòng em hời hợt chị Hằng ơi

Bên Lề



Nhà thơ ở đây đã phóng chiếu những rạo rức bản năng ra ngoài vũ trụ. Cái nhìn của ông ve vút, lơ lửng cả tạo vật. Cảm giác này được thi nhân thể hiện theo lối ứng xử phương Đông vừa lẹ lẹ, vừa kín đáo, khác với lối nói trực tiếp của Xuân Diệu (*Hãy sát đôi đầu! Hãy kẻ đôi ngực! / Hãy trộn nhau đôi mái tóc ngắn dài! / Những cánh tay! Hãy quấn riết đôi vai! / Hãy dâng cả tình yêu lên sông mát!*), Hàn Mặc Tử đã giằng mắc một mạng lưới các danh từ như *trăng, Chị Hằng, gió, hoa, lá...* và những từ chỉ động thái *nằm sông sâu, ngủ tình, hồi hộp, là lời...* Những từ này, nếu đứng riêng rẽ thì không làm sao, nhưng một khi đứng cạnh nhau thì lập tức làm người ta nhớ đến những cụm từ khác được chuyển dùng chuyển tình ái như *gió trăng, trăng hoa, phong tình, trêu hoa ghẹo nguyệt...* Nghĩa là, chúng ta đã thu phát xạ để tạo nên một trường ngữ nghĩa, khiến mỗi yếu tố ngôn ngữ trong đó đều lấp lánh cái hàm nghĩa ái ân. Cảm xúc được gọi lên từ những tín hiệu ngôn ngữ, nhờ liên tưởng, cứ lan truyền đi xa mãi như những làn sóng.

Nhà thơ cổ điển nhìn thiên nhiên như nhìn vào một tấm gương phản chiếu để tự nhận thức mình với tư cách là một bộ phận của nó, một tiểu vũ trụ. Nhà thơ lãng mạn thì sử dụng thiên nhiên như một đối tượng hưởng thụ, hoặc một công cụ để giải bày nội tâm. Thiên nhiên trong thơ Xuân Diệu thường đóng vai trò yếu tố khai thác hay nghiệm chứng cho những ý tưởng sáng tác của ông. Nhà thơ thường lồng trăng vào những dòng tư tưởng có tính cách triết lý (*Trăng sáng trăng xa, trăng lạnh quá / Hai người nhưng chẳng bắt bờ vơi*), hay nói đúng hơn, vào một thế giới trữ tình, mà trong đó có những diễn biến, nếu muốn có thể giải thích thuần nhất theo một ý hướng tâm lý của cảm giác (Vầng trăng trong *Lời Kỳ Nữ*). Hàn Mặc Tử, ngược lại, thường trình bày trạng thái *tĩnh* của thiên nhiên như là một họa điệp của hồn ông, đồng thời chi phối nó trong một nét tương quan thủy chung thanh thoát.



Ánh trăng mỏng quá không che nổi

Những vè xanh xao của một hồ

Những nét buồn buồn tẻ tiêu rử

Những lời năm nỉ của hư vô

Huyền Ảo

Thi nhân đã khéo léo gài vào trạng thái tĩnh này những chuyển động hững hờ. Ông đặt các yếu tố *động* ấy vào môi trường ngoại ý thức để chúng chỉ đóng vai trò làm nổi bật trạng thái tĩnh. Vầng trăng, thiên nhiên... thậm chí cả con người nữa, chỉ là những tượng trưng (symbol) của một thế giới vô hình, huyền ảo. Nhờ vậy, Hàn Mặc Tử đã tạo ra được một cách thuần khiết thế giới thơ của riêng ông: khi ông vẽ lên bối cảnh thiên nhiên thì đồng thời chính ông cũng *tan biến* vào thiên nhiên. Đặc điểm này về sau trong "giai đoạn *đau thương*" còn được đẩy lên một bước nữa: Nhà thơ đã làm mất luôn cả bối cảnh thiên nhiên ấy để thế giới thơ ông trở thành vô thường.

Tính chất vô thường của thế giới Hàn Mặc Tử còn gắn với *hệ thuật siêu thực* trong thơ ông. Trong các nhà thơ Việt Nam bấy giờ có lẽ không ai đậm chất siêu thực như ông. Hãy xem, cặp mắt "đau thương" của nhà thơ nhìn một bông hoa: *Sao bông phượng nở trong màu huyết / Nhỏ xuống lòng tôi những giọt châu?* Còn đây là một tâm trạng khác của nhà thơ: *Tôi ngồi dưới bến đợi nương Mơ / Tiếng rú ban đêm rạn bóng mờ / Tiếng rú hồn tôi xô vỡ sóng / Rung rần không khi bật vì lò / Ai đi lững thững trên làn nước / Với lại ai ngồi khít cạnh tôi...* Theo Quách Tấn kể lại thì một khuya mùa đông, Tử ngồi ngắm trăng một mình trên biển. Vầng chi là vầng. Bỗng có một bóng người đến ngồi khít bên Tử. Tử bóng ấy ra bóng nữa... Điều này có thực hay không không quan trọng bằng những hình tượng thơ của Hàn Mặc Tử đã tạo ra một thế giới siêu thực, ảo hóa



giúp ta thâm nhập vào trạng thái tâm hồn chân thực của thi nhân.

Tại sao thơ Hàn Mặc Tử lại giàu yếu tố siêu thực như vậy? Có thể tiến trình Thơ Mới mười lăm năm là sự tương ứng với hơn một thế kỷ thơ Pháp. Sau lãng mạn sẽ đến tượng trưng và siêu thực. Hàn Mặc Tử, tuy tự mình một mạch từ cổ điển đến siêu thực, nhưng thơ ông chín rộ vào quãng gối đầu giữa tượng trưng và siêu thực. Hơn nữa, điều này quan trọng hơn, là tạng thơ của Hàn Mặc Tử. Kiểu tư duy, khí chất và bệnh tật làm cho ông luôn luôn phân thân, giấc mơ và hoang tưởng. Do vậy, siêu thực với ông không phải là *thủ pháp kỹ thuật*, mà là *bản chất sáng tạo* của thơ ông.

Sau cùng, sự khác lạ của trữ tình Hàn Mặc Tử còn ở tính chất *sexe* của nó. Với một nền văn học không có truyền thống ấy như của chúng ta thì điều đó lại càng lạ hơn nữa. Có lẽ tính chất nhục cảm trong thơ Hồ Xuân Hương phát xuất từ *triết lý phồn thực* (lingaisme), nên đọc thơ Bà Chúa đầu đàn cũng thấy những biểu tượng Âm, Dương này, tưởng như lạc vào một ngôi chùa Tây Tạng. Còn nhục cảm của thơ Hàn thì rõ ràng đi từ một "ấn ức" nào đó của những *gái quê, gái đồng trinh, ni cô, cung nữ ở Lành Cung...* Bởi vậy nó len thấm vào thực thể của những câu thơ, khi thì biểu lộ ra bằng từ ngữ (*sờ sờ, cọ mài, trần truồng...*), bằng những hình ảnh (*khuyên vàng dưới đáy khe...*), bằng sự ám chỉ đến hành động giao hoan (các bài *Ra đời, Đêm Xuân Cầu Nguyện, Đàn Ngục...*) tạo thành một thứ vi khí hậu của tác phẩm. Sự kết hợp của chất nhục cảm, dân dã, trần tục với chất thánh thiện, siêu thoát trong thơ Hàn Mặc Tử tạo ra sự nghịch dị, chương, dấu hiện đại (modernité), của thơ Hàn, nhưng ở tầng cao, Sexe và tôn giáo đều mang lại sự giải thoát bởi chúng đều đưa con người về với nguồn cội của mình.

● TƯ DUY TÔN GIÁO

Đọc Hàn Mặc Tử, người ta vấp ngay phải vấn đề: *Hàn Mặc Tử, anh là ai?* hoặc hẹp và ít trừu tượng hơn: *Hàn Mặc Tử có phải là nhà - thơ - tôn - giáo không?* Câu hỏi này có nhiều câu trả lời. Để khỏi vướng vào những tranh luận không lối thoát, chúng tôi giải đáp vấn đề theo cách riêng của mình. Nếu Nguyễn Trọng Trí là một tín đồ Thiên chúa giáo thì Hàn Mặc Tử lại là một nhà thơ. Với nhà thơ thì nghệ thuật là tối thượng, là đạo. Nhưng nhà thơ ấy lại không thể không liên quan đến vị tín đồ kia, nhất là trên phương diện hình thành *nhân cách* và *kiểu tư duy*. Hơn nữa, Hàn Mặc Tử với tư cách là một nhà thơ coi tôn giáo với tất cả tinh thần của chữ ấy là một cái gì đó đời đời vĩnh hằng và tuyệt đích của nghệ thuật (*Tựa tập thơ TINH HUYẾT* của Bích Khê). Với một quan niệm tôn giáo như vậy, những chúa, những phật, những Tây Vương mẫu... chỉ là những biểu tượng cụ thể của cái Duy Nhất, cái Vĩnh Hằng. Đến với Hàn Mặc Tử, từ cạnh khía tư duy, tư duy tôn giáo, là hợp lý hơn cả. Điều đó chẳng những khắc phục sự tranh chấp bất phân thắng phụ về vấn đề “Hàn Mặc Tử có phải là nhà thơ tôn giáo không?”, mà còn cho phép thâm nhập vào bản chất nghệ thuật của thi nhân. Dĩ nhiên, tôn giáo là một hiện tượng đa tạp, có khoáng sáng và có vùng tối, có thoát tục và có trần tục, nhất là với tư cách là một thiết chế xã hội. Ở đây chúng tôi chỉ xét tôn giáo trên phương diện thuần túy lý luận là một *kiểu tư duy*.

Tư duy ma thuật, và chừng nào đó là tư duy huyền thoại, do tính chất đa thần, đã xé vụn thế giới ra thành những mảnh riêng rẽ (*Tục ngữ: đất có Thổ công, sông có Hà bá*). Còn với tư duy tôn giáo, do tính chất độc thần, thế giới vỡ vụn đã được thống nhất trở lại. Nhờ đó, con người mới có điều kiện để nhận thức bản chất thế giới, trả lời những câu hỏi mang tính toàn nhân loại như nguồn gốc vũ trụ và con người, ý nghĩa của cuộc sống và cái chết... Tôn giáo, do đó, đóng vai trò *cơ chế tư tưởng* chuyển những giá trị riêng tư, cá nhân, dân tộc, khu vực thành

những giá trị chung, thế giới, nhân loại. Phật giáo coi mọi người đều có chung một thân phận là ai nấy đều phải gánh chịu là từ khổ: *sinh, lão, bệnh, tử*. Do đó, ước mơ được vớt khỏi bể khổ không là của riêng ai. Coi mọi người bất kể sang hèn, giàu nghèo đều có Phật tính, nghĩa là có khả năng trở thành Phật, là một tư tưởng bình đẳng, nhân đạo. Thiên Chúa giáo cũng thừa nhận mọi người đều bình đẳng trước Chúa, vì giá trị của mỗi người là ở bản thân hành động của anh ta, chứ không phải ở tài sản, địa vị.

Như vậy, xét trên cạnh khía tư duy tôn giáo, các nhà thơ - thiền sư Lý Trần (Phật giáo) và Hàn Mặc Tử (Thiên chúa giáo) đều có trong tay một công cụ như nhau (cơ chế tư tưởng) để nhân loại hóa thơ mình. Đó là sự *giống nhau* ở họ. Còn sự *khác nhau*, trước hết và chủ yếu, là ở những sự khác nhau giữa Phật giáo và Thiên chúa giáo. *Một là*, con người trong mắt các nhà thơ thiền là con người siêu cá thể, trừu tượng. Con người trong thơ Hàn Mặc Tử là con người cá nhân, cụ thể. Thiên chúa giáo coi trọng cá nhân, nhìn con người như một cá nhân là do việc xưng tội buộc nó phải đánh giá, phán xét tâm hồn, hành vi con người một cách riêng tư. Tin đồ Thiên Chúa giáo tự chịu trách nhiệm trước Chúa về bản thân mình, với tư cách cá thể. *Hai là*, các nhà thơ Lý Trần coi *Hữu*, Vô như nhau, sự sống, cái chết như nhau (Vạn Hạnh: *Thân như điện ảnh hữu hoàn vô*). Bởi vậy họ rất coi thường *thân*, thân là không, cái thân hiện ra, tức sắc thân, chỉ là ảo. Hàn Mặc Tử, ngược lại, rất coi trọng cuộc sống và cái chết, coi trọng thân xác. Tóm lại, nguyên cơ cơ bản khiến Hàn Mặc Tử *khác* và cũng là *mới* hơn các nhà thơ Lý Trần là ở *tình chất cá nhân* đến với ông bằng hai nẻo: Thiên Chúa giáo và nền văn minh phương Tây được xây dựng trên cơ sở Thiên Chúa giáo.

Chính tư duy Thiên chúa giáo đã làm cho sáng tác của Hàn Mặc Tử có một cấu trúc nội tại, không những ở cấp vi mô



Trăng
phụ bản thơ của Lương Xuân Đoàn



(từng bài thơ), mà cả ở cấp độ vĩ mô (toàn bộ các tác phẩm), tạo nên một vũ trụ thống nhất, hoàn chỉnh. Theo nhà nghiên cứu Đặng Tiến thì GÁI QUÊ là thế giới đợi chờ Diêm La, đợi chờ Chúa ra đời, ĐAU THƯƠNG là tâm hồn mong mỏi Chúa trở lại. Trong *Đau thương*, Hàn Mặc Tử chấp nhận bệnh tật như là nguyên tội, là "phương tiện thần xác" mà Chúa đã dùng để cứu thế. Bệnh tật là sự tham gia vào công đức cứu rỗi, mà nối liền người bệnh với bản thân Chúa - hiện - làm - người. Còn XUÂN NHƯ Ý là thế giới khai huyền; con người rửa sạch được tội lỗi *Đau Thương* (tạp chí Văn, số 179, năm 1971). Như vậy, trên bình diện cấu trúc tác phẩm, sáng tác của Hàn Mặc Tử, một cách vô thức, đã "minh họa" cho con đường cứu rỗi của Thiên Chúa giáo. Hành trình tác phẩm của Hàn Mặc Tử là hành trình đi tìm một giải pháp cho *Đau Thương*. Với ý nghĩa này, ta còn có một lý giải khác từ góc độ tôn giáo - nghệ thuật là chia toàn bộ sáng tạo của nhà thơ thành ba thời kỳ. Một là giai đoạn cổ điển với LỆ THANH THI TẬP. Đây là sự hài hòa của Hàn Mặc Tử với chính mình và với xung quanh, tương ứng với thời thơ ấu của con người hay "thuở thiên đường" của nhân loại. Hai là, giai đoạn lãng mạn, tượng trưng và siêu thực với GÁI QUÊ, ĐAU THƯƠNG, một phần của XUÂN NHƯ Ý... Hài hòa bị phá vỡ. Con người bất ổn với chính mình và hoàn cảnh: khổ đau, mơ ước, điên dại... Nó tương ứng với thời kỳ trưởng thành, vấp vấp, bệnh tật của con người và nhân loại "mất thiên đường". Ba là, giai đoạn tân-cổ điển với một phần của THUẬN THANH KHÍ và toàn bộ CẢM CHÂU DUYÊN. Sự hài hòa lại được tái lập, dĩ nhiên là trong mơ ước, trong giấc mơ tôn giáo. *Đau thương* rũ bỏ. Con người được trở lại "thiên đường" của mình. Các tôn giáo Đông Phương cũng đi tìm một giải pháp cho *Đau Thương*. Phật giáo coi cuộc đời là bể khổ, mà nguồn gốc của đau khổ là dục vọng. Cho nên, diệt dục là con đường cứu khổ cứu nạn. Lão giáo thì đưa ra thuyết vô vi, sống theo tự nhiên thì sẽ chữa được những lầm lạc của người đời. Chỗ gặp nhau của

những tôn giáo lớn - những tư tưởng lớn là ở đây. Hạt nhân triết học của những tôn giáo lớn cũng là ở đây.

Tư duy tôn giáo còn là một công cụ hữu hiệu để nâng cánh cho trực giác nghệ thuật tuyệt vời của thi nhân bay cao, bay xa vào cõi siêu hình. Nhà thơ có một cái nhìn vũ trụ trong tính toàn thể, tính siêu việt của nó với một cảm xúc tràn đầy:

Mối hay cõi siêu hình cao tột bậc

Giữa hư vô xây dựng bởi trăng sao

Xa lắm rồi, xa lắm, hỡi những bao!...

Ái tôi đó chẳng mê man thần trí

Tòa châu báu kết bằng hương kỳ dị

Của tình yêu rung động bởi hào quang

Những cù lao trời nổi xứ mệnh mang

Sẽ quy tụ thâu về trong một mối

Và tư tưởng chẳng bao giờ chấp nổi...

Bức tranh vũ trụ được thi sĩ dùng trực giác để vẽ ra tưởng như đã gặp đâu đó trong một cuốn sách thiên văn học hiện đại nào. Con người bay vào vũ trụ (cõi siêu hình cao tột bậc), thoát tiền còn có cảm giác cô đơn, nhỏ bé trước sự bao la (hỡi những bao!), nhưng rồi thần trí mê man trước vẻ châu báu của vũ trụ, cuối cùng là sự hòa hợp giữa con người và vũ trụ, vũ trụ là thống nhất (Những cù lao trời nổi xứ mệnh mang / sẽ quy tụ thâu về trong một mối), nên tư duy của con người, cái phản ánh của vũ trụ, cũng mang tính thống nhất (Và tư tưởng không bao giờ chấp nổi). Bài thơ cho thấy Hàn Mặc Tử đã đạt đến một *tinh thần tôn giáo - vũ trụ* (khái niệm của A. Einstein): đó là toàn thể tính của thế giới và nhất thể tính giữa con người và thế giới.

Hàn Mặc Tử thường hay quay trở về với cội nguồn, với mùa xuân đầu tiên của trời đất và con người. Đường như ông tìm

thấy ở đây sự nhất tính nguyên sơ giữa con người và vũ trụ -
căn nguyên của mọi nghệ thuật, châu báu mà con người đời sau
đã đánh mất trong biến thời gian, và chỉ còn giống thi sĩ là cố
công ngưng lặn, mò tìm:

Thuở ấy còn khôn mới dựng lên

Mùa thơ chưa gột tõe tươi lên

Người thơ phong vận như thơ ấy

Nào sẽ ra đời ngọc biết tên

Xuân Đầu Tiên

Nhờ tinh thần tôn giáo - vũ trụ đó, các bài thơ xuân của
Hàn Mặc Tử (Mùa Xuân Chín, Xuân Đầu Tiên, Đêm Xuân
Cầu Nguyên) chẳng những giữ được vẻ trinh nguyên của đất
trời, mà còn được một cảm giác huyền bí thiêng liêng của cuộc
đời. Đó là ánh thiếu quang khác lạ của thơ xuân Hàn Mặc Tử so
với thơ xuân của các thi sĩ cùng thời.

● MÔ HÌNH VÀ SÁNG TẠO

So với các thơ của các thi sĩ cùng thời như Xuân Diệu, Huy
Cân, Vũ Hoàng Chương... thơ Hàn Mặc Tử có một sự khác
biệt. Đó là tư duy tôn giáo kết hợp nhuần nhuyễn với chất trữ
tình trên cơ sở cái tôi cá nhân hiện đại. Tinh ưu việt của "hợp
chất" mới này thể hiện ở những cạnh khía sau: Một là, tư duy
tôn giáo với tính hệ thống chặt chẽ của nó làm cho các yếu tố
tượng trưng, cổ điển của thơ Đường, tượng trưng tôn giáo, lãng
mạn, siêu thực... vốn rời rạc, lẻ tẻ trước đây được kết thành
một cấu trúc nghệ thuật hoàn chỉnh. Hai là, con người cá nhân
cá thể hiện đại kết hợp với con người siêu cá thể trung đại làm
cho cái nhìn con người trong thơ Hàn Mặc Tử vừa có chiều
sâu, thậm chí tầng sâu vô thức, vừa có chiều rộng, chiều phổ

quát toàn nhân loại, đồng thời có chiều cao tâm linh, Hàn Mặc Tử đã phá vỡ con người nguyên phiên để tạo ra con người đa chiều kích, con người, với thi nhân, không chỉ là một, mà là hai, thậm chí vô số. Nếu Cao Bá Nhạ trong *Tự Tình Khúc* thấy "trong một mình bảy tâm biệt ly", thì Hàn Mặc Tử còn thấy sự phân thân, hóa thân sinh động hơn: "*Bóng ai theo dõi bóng mình, / Bóng nàng yêu tình, / Nụ cười như tiếng vỗ pha lê*". Với cách nhìn con người từ bên trong như vậy, Hàn Mặc Tử báo hiệu sự ra đời của chủ nghĩa nhân văn mới, phi cổ điển. *Ba là*, yếu tố siêu thực và tôn giáo đã làm cho thơ Hàn Mặc Tử mang tính chất huyền bí của cuộc đời. "*Điều đẹp nhất mà ta có thể cảm giác được chính là cái khía cạnh huyền bí của cuộc đời. Đó là tình cảm sâu xa ở trong nội của khoa học và nghệ thuật đích thực*" (A.Einstein). *Bốn là*, tính trữ tình kết hợp với tư duy tôn giáo đã đẻ ra những hình tượng tân kỳ, như: *Lua trời ai dệt với ai căng / Ai thả chim bay đến Quảng Hàn / Vũ ai gánh máu đi trên tuyết / Mảnh áo da cừu ngắm nở nang...*

Từ mô hình trên, ở bình diện sáng tạo cụ thể, bước đổi mới của thơ Hàn Mặc Tử đó được thể hiện bằng những hình tượng nghệ thuật vừa độc đáo, vừa nhất quán. Đó là các ký hiệu - biểu đạt: *trăng, hồn và máu*.

Trăng là một mô típ, một biểu tượng của nhiều thế hệ thi sĩ Việt Nam. Trăng xuất hiện trong thơ thiên như một cái gì lạnh và tĩnh lặng tuyệt đối. Hơn nữa nó lại thường sống đôi với hình ảnh dòng nước chảy để biểu hiện quan niệm thiên hữu, không.

Hữu không như thủy nguyệt

Vật trước hữu không không

(Vàng trăng vàng vạc in sông,

Chắc chỉ có có không không mơ màng)

Tính chất *tĩnh lạnh* của vàng trăng thiên biểu lộ sự không chú ý đến hiệu hữu của ngoại vật, mà chỉ chú ý đến cái hư

không của nội tâm. Điều này ngược với vàng trắng của thơ lãng mạn, vốn rạo rực nồng ấm.

Trăng với Hàn Mặc Tử có một quan hệ đặc biệt. Có người cho bệnh phong có một tương tác đặc hiệu nào đó với trăng, kiểu thủy triều. Điều đó có thể có hạt nhân hợp lý. Tuy nhiên, nếu có, đây cũng chỉ là "cái hích ban đầu" thúc đẩy cỗ xe sáng tạo lăn bánh, chứ không phải là động cơ trực tiếp. Điều đáng nói là một nhà thơ lớn lao bao giờ cũng biết "khai thác" đến tận cùng cái tiểu sử cụ thể của mình. Nếu không bị cũi thì hẳn Hàn Mặc Tử đã không chú ý đến cái sắc độ dị thường trên gò má: *Người trăng ăn vận toàn trăng cả, Gò má riêng thời lại đỏ hươm*. Nếu bản thân không nghèo đói, không yệu trăng thì thi sĩ cũng không thể có những câu thơ như: *Ao ta rách rưới trời không vớt, hoặc Trời hỏi nhờ ai cho khỏi đói / Gió trăng có sẵn làm sao ăn...* Chỉ có Hàn Mặc Tử mới có thể nói về cái nghèo đói của mình cao sang như vậy.

Có thể nói, trăng, ánh trăng đã để lại những cảm giác vật chất lên thân xác Hàn Mặc Tử. Bởi thế, trong khi các nhà thơ lãng mạn khác thi vị hóa trăng, Hàn Mặc Tử lại trần tục hóa nó. Từ chỗ *Bóng nguyệt leo song sà sấm gối* của thơ luật đến *trăng nằm sóng soãi trên cành liễu...* *Lộ cái khuôn vầng dưới đáy khe* thì đã là một bước tiến dài. Tuy nhiên, bên cạnh sự *người hóa trăng* đó, Hàn Mặc Tử còn *trăng hóa người*. Điều này khiến ngòi bút ông nảy ra những câu thơ khác lạ: *Mới lên trăng đã thẹn thò / Thơm như tinh ái của ní cô*. Đây là một sự kết hợp đầy kỳ cục giữa các từ rất xa nghĩa nhau như *ní cô* và *tinh ái* và *thơm*... Nhưng đằng sau cái vẻ nghịch lý đó là sự thuận lý: trăng với Hàn Mặc Tử như một con vật lưỡng thể, vừa vật chất vừa tinh thần, vừa trần tục vừa thiêng liêng... Cảnh khuya thứ hai của trăng được bộc lộ rõ hơn vào giai đoạn sau của thơ Hàn Mặc Tử.

Ở giai đoạn *Đau Thương* này, trăng trong thơ Hàn Mặc Tử đã trở thành một *âm ảnh* ghê gớm. Nó vừa là ánh sáng, vừa là bóng tối, hay đúng hơn, là sự tương tranh của ánh sáng cùng

bóng tối, một thế giới thích hợp với Hàn Mặc Tử. Nhà thơ cũng là ánh trăng:

Không gian đầy độc toàn trăng cả

Tôi cũng trăng mà nàng cũng trăng

Trăng cũng còn *hồn là máu*. Đó là ba cạnh khía khác nhau của thế giới Hàn Mặc Tử, một thứ "tạm vị nhất thể":

Gió rít từng cao TRĂNG ngã giữa

Vỡ tan thành vũng động vũng khô

Ta nằm trong vũng TRĂNG đêm ấy

Sáng dậy đèn cuồng mùa MÁU ra

Say Trăng

Và

Thịt da tôi sưng sần tê điếng

Tôi đau vì rừng rậm đến vô biên

Tôi chìm HỒN xuống một vũng TRĂNG êm

Cho TRĂNG ngập dần lên tới ngực.

Hồn Là Ai

Ba hình tượng trăng, hồn, máu dồn động lại trong một tương quan chặt chẽ: nhà thơ khạc hồn ra khỏi miệng, điên cuồng mưa máu ra hay ngấm cả một miệng trăng. Như vậy cả ba, trăng, hồn và máu, đều từ thân xác *Đau Thương*.

Ngoài ra, thơ Hàn Mặc Tử đầy những *máu lệ tiếng thét gào*, (ông còn có bút danh *Lệ Thanh*), *gió bụi* (bút danh Phong Trần)... Chúng tồn tại như những *biệt thể* của thân xác, khi tụ khi tán. *Đau Thương* trong thơ ông có tính lưỡng trị: *một mặt*, nó làm ông suy nhược, hao mòn, tan loãng, *mặt khác*, nó khơi dậy trong ông một nguồn sáng tạo vô biên. Máu, hồn trăng là *đau thương* trở thành *sáng tạo*. Điều này giải thích được sở thích

kỳ lạ của Hàn Mặc Tử, thoát đau có vẻ bệnh hoạn: nhà thơ muốn được nhìn thấy máu mình chảy và máu càng chảy thì ông càng cảm thấy khoái lạc và thơ ông cũng tuôn chảy:

*Lời thơ ngậm cứng không rên rỉ
Và máu tìm anh vọt lảng lơi
Thơ ở trong lòng reo chẳng ngớt
Tiếng vang tha thiết dội muôn nơi*

Hàn Mặc Tử có vẻ say mê cái "thứ đau thương" này:

*Cứ để ta ngất ngư trên vũng huyết,
Trải niềm đau trên mảnh giấy mong manh,
Đừng nắm lại, nguồn thơ ta đang siết
Cả lòng ta trong mở chữ rung rinh.*

Với Nguyễn Trọng Trí, tín đồ Thiên Chúa giáo, *đau thương* là một phương tiện cứu chuộc tội lỗi. Còn với Hàn Mặc Tử, nhà thơ, giải pháp đau thương là hành vi sáng tạo. Thơ Hàn Mặc Tử, là *kinh nghiệm đau thương*, kinh nghiệm của con trai kết ngọc. Không phải ngẫu nhiên mà tập thơ hay nhất của ông là **ĐAU THƯƠNG**: *Hương thơm* là đau thương của khứu giác, *Một Đấng* là đau thương của vị giác, *Máu Cưỡng* là đau thương của thân thể rí ra để biến thành những dòng chữ:

*Ta muốn hồn trào ra đầu ngọn bút
Bao lời thơ đều dính não cầm ta
Bao dòng chữ quy cuồng như máu vọt
Cho mê man tê điếng cả làn da.*

Một kinh nghiệm, hay một giải pháp đau thương khác của Hàn Mặc Tử là hòa tan vào vũ trụ, bay sang một thế giới khác. Đọc thơ ông, thường bắt gặp những từ chỉ sự biến đổi này với một tần số cao như: *tan, hóa, tiêu tán...*

- Bao giờ một nhật tan thành máu

Và khối lòng tôi cũng tơ si.

- Cả niềm yêu, ý nhớ cả một vùng

Hóa thành vũng máu đào trong ác lặn.

Hàn Mặc Tử diễn tả cảm giác hay ý thức tiêu tán qua những biến đổi ngược chiều: những gì thường ngày liên tục tuôn chảy như dòng đời, nguồn sống thì *cứng đông* lại, còn cái gì chắc chắn, có hình thù, khối lượng thì *tan loãng* ra, Hàn Mặc Tử có thái độ tha thiết với cuộc sống-càng vui càng tha thiết-Thoạt đầu có chút hốt hoảng, gào thét, nhưng dần dần đã đi đến chấp nhận, an nhiên. Lúc này, ý thức tiêu tán chuyển đến mơ ước một *thế sống mới*, một dạng vật chất mịn hơn, nhẹ nhàng, thanh thoát không giới hạn:

Đây là tất cả người anh tiêu tán,

Cũng trăng sao bằng bạc xứ mơ say.

Tiêu tán thân phận hữu tình, hữu hạn để được sống trường tồn với trăng sao, vũ trụ vô hạn, trở về với sự nhất tĩnh vĩnh hằng giữa con người và tự nhiên.

*

* *

Thiên tài bao giờ cũng là hiện tượng đơn nhất không lặp lại trong lịch sử. Nhưng thiên tài nào cũng đứng lên vai người khổng lồ để chiếm lĩnh tầm cao mới, để cắm cây mốc mới trên hành trình đi tới. Thực chất của mỗi một bước tiến là đưa ra được một mô hình mới. Các thế hệ sau học tập một thiên tài, thực chất, là chiếm lĩnh và cải biến mô hình đó mà thôi. Hàn Mặc Tử là người đã xây dựng được cho thơ mình một mô hình.

Đó là tính trữ tình + tư duy tôn giáo + cá nhân hiện đại.

Nhìn vào diễn trình lịch sử của thơ Việt Nam, có thể ghi nhận một điều là: Khi tính trữ tình phát triển đơn độc hoặc kết hợp với tư duy đạo đức để làm nhiệm vụ "văn dĩ tải đạo" thì thơ phát triển không cao, lại thường bị sa vào tình trạng rời rạc, lẻ tẻ, không kết thành hệ thống. Còn khi tính trữ tình kết hợp được với tư duy tôn giáo hoặc triết học thì thơ được nâng lên một tầm cao mới. Những đỉnh nhọn của thi san vượt qua tầng địa quyền nhỏ vào khoảng không vũ trụ, hòa vào nhịp điệu miền viễn của nó.

Thời đại Lý-Trần, tư duy tôn giáo và triết học phát triển, nên thơ thời đại này phóng khoáng, cao viễn. Nghĩa là ở đây, cả hai yếu tố: tính trữ tình và tư duy tôn giáo (hay triết học) đều đã có, nhưng do thiếu tính chất cá nhân hiện đại làm chất xúc tác, nên không xảy ra một "phản ứng hóa học" nào để tạo ra một hợp chất mới cao hơn như ở Hàn Mặc Tử. Trên thế giới, nhiều thiên tài thơ ca cũng đã được sinh ra từ mô hình này, như Holderlin (1770-1843), Tagore (1861-1941), Paul Claudel (1868-1955)...

Đến đây, tôi xin tạm khép lại dòng suy nghĩ của mình về Hàn Mặc Tử bằng một câu viết của Chế Lan Viên "*Trước không có ai, sau không có ai Hàn Mặc Tử như một ngôi sao chổi xẹt qua bầu trời Việt Nam với cái đuôi chói lòa rực rỡ của mình*" TUYÊN TẬP HÀN MẶC TỬ, Văn học, 1987).





**bích
khê,
sự
thức
nhận
ngôn
từ**







Bích Khê
trong mắt Lương xuân Đoàn



*Ta muốn hồn trào ra đầu ngọn bút;
Mỗi lời thơ đều dính não cân ta;
Bao nét chữ quay cuồng như máu vọt
Như mê man chết điếng cả làn da.*

Hàn Mặc Tử

● TRÊN CỔ VIỆN PHƯƠNG ĐÔNG...

*Hồi lời ca man dại
Điệu nhạc thở hơi rừng
Đêm nay xuân đã lại
Thuần túy và tượng trưng*

Xuân Tượng Trưng

THƠ có tự mùa xuân đầu tiên của vũ trụ và con người. Sau đó, mỗi bước đi của con người là một bước xa rời cái bản chất cổ sơ và thuần túy ấy. Tượng trưng là một bước tiến trong khao khát trở về với cái nghệ thuật cội nguồn ấy của lời ca man dại, của điệu nhạc thở hơi rừng... Bởi vậy, từ *Lãng Mạn*

đến *Tượng Trưng*, thơ đã có một thay đổi lớn. Trước, ở cái nhìn thế giới, sau, ở quan niệm thơ. Chủ nghĩa lãng mạn nhìn thế giới chủ yếu ở mặt hữu hình, coi trọng *cảm xúc*. A. Musset, nhà thơ lãng mạn tiêu biểu Pháp, hô hào: *Hãy đập vào trái tim, thiên tài là ở đó!* Chủ nghĩa tượng trưng, ngược lại, đặt thơ vào cái vô hình, và xuất phát từ *cảm giác*. Thơ tượng trưng, vì thế, không còn là *truyền cảm* nữa mà đã là *gợi cảm*, gợi ý. Với thơ truyền cảm, cảm xúc do thơ tạo ra là đồng hạng, nghĩa là, bất cứ độc giả nào cũng thấy rõ được những ý tưởng, những hình ảnh và thu được một xúc động tương ứng. Trong khi đó, thơ gợi cảm thường để lại những khắp khảnh trong bạn đọc. Bởi thơ được coi là một huyền diệu, thuần túy nên sự nắm bắt khó dễ tùy thuộc mỗi người. Muốn đi từ "hạ đẳng" cảm giác đến "siêu đẳng" tâm linh, người đọc phải tự khai mở những huyết đạo tâm hồn mình để thấu nhận những hình ảnh và ý tưởng mơ ảo nhất, tế vi nhất. Cũng từ trường tượng trưng, thơ áp ứng những *cảm giác nhục thể* như một ẩn ngữ. Điều đó chứng tỏ rằng, một mặt, con người phá vỡ được *cái tôi* bề vỏ, bị trói buộc bởi nhiều lễ thói xã hội, để trở về với *cái mình* bề ruột, riêng tư, cổ sơ, mặt khác, nhục thể cũng là một *cửa*, rộng rãi và phổ quát, đưa con người từ cảm giác sang vùng siêu cảm, vương quốc của thơ thuần túy.

Với loại thơ này, ngôn ngữ thời là một *phương tiện* để trở thành một *câu cánh*. Lúc này cần một thức nhận. Nhất là với Bích Khê. Một người làm thơ cũ nổi với *Tiếng Dân*. Một đồ đệ thơ của cụ Phan, làm thơ cốt để thức tỉnh hồn nước, trọng ý hơn lời. Bích Khê bày tỏ sự thức nhận ngôn ngữ của mình qua bài *Duy Tân*:

Đường kiến trúc nhịp nhàng theo điệu mới
Của lời thơ lỏng đẹp. Hạt châu trong.
Hạt châu trong ngời nhò giọt vô lông
Trần âm hưởng như chiều thu sông nằng.

Thi nhân muốn thơ mình theo điệu mới. Ông nói rộng đường biên ngôn ngữ thơ mình sang địa hạt nghệ thuật lân cận. Ngoài kiến trúc là hội họa (*Hội hội họa, đến muôn đời nước nở*), điêu khắc (*chữ điêu khắc tia nghệ thuật sâu còm*), nhiếp ảnh (*Đường nhiếp ảnh, sắc khua màu...*), vũ (*Múa song song khiêu vũ dưới đêm hồng*), âm nhạc (*Rong âm nhạc của lòng trai ộp mái*)... Điều quan trọng là các loại hình nghệ thuật này không nằm cạnh nhau, riêng rẽ, mà ứng chiếu nhau để tạo nên sự nhất thể hóa các giác quan. Sự tương ứng theo chiều ngang của các yếu tố của vũ trụ (*âm thanh, màu sắc, nhịp điệu, hình ảnh...*) dẫn đến sự tương ứng theo chiều dọc giữa con người và vũ trụ:

Người họa điệu với thiên nhiên ân ái

Buồn và xanh trời. (Tôi trời với bờ

Êm biếc khóc với thu: lời ủa ngô

Vàng... Khi cách biệt giữa hồn xây mộ -

Tình hờn qua - dài hờn nay thương nhớ

Im lặng nhìn bóng ý, lặng lẽ lên

Những dáng hình thanh khí...) Giữa mộng mênh...

Trên tọa độ của trục hoành vũ trụ-vũ trụ và trục tung con người-vũ trụ dựng lại một ấn tượng phi hình thể do những mảng màu sắc, hình khối, âm điệu, cảm giác tương quan với nhau tạo nên. Đồng thời ở chỗ vô hình, vô ảnh ấy lại xuất hiện cái có khuôn diện với sự cặp đôi: "bóng/ ý" "dáng hình / thanh khí"... Bích Khê tìm thấy cái đẹp trong hỗn độn này:

Mộng?

Thiên tài?

Trên hỗn độn khỏa thân

Đẹp tỷ mỹ, hời rung động truyền thần

- Một hỗn độn đẹp xô bờ say đây.

Đi tìm cái thống nhất của hỗn độn là nguyên lý chỉ phối đường hướng cách tân thơ Bích Khê: *Và MỐI MÊ trên CỔ viện Đông phương! / Ai có nghe sức tiềm tàng bí mật?* Thi nhân đã hiểu được bí mật đó nằm ở bản thân ngôn ngữ, tiếng Việt, ở những tòa cổ tự như *Cung Oán*, *Thơ Xuân Hương*... Như một thuật sĩ luyện đan, Bích Khê cầm cùi đun nấu, pha chế, thử nghiệm các con chữ. Ông dò tìm các năng lực tiềm ẩn của chúng: ngữ âm? ngữ pháp? ngữ nghĩa? hình ảnh?... Nhiều phen thất bại, song không ít khi nhà thơ đã nắm trong tay chiếc gậy chỉ đá hóa vàng. Và thơ Bích Khê khi ấy:

Lời truyền sóng đánh điện khắp muôn trời

Chữ bí mật chứa ngầm bao chất nổ.

Như vậy, TINH HUYẾT và TINH HOA của Bích Khê không còn là bản phiên dịch đơn giản của một kinh nghiệm, mà là sự hiện thực hóa những tiềm năng diễn tả của ngôn ngữ, một thứ ngôn ngữ sinh ra ý tưởng.

● MỘT NGHỆ THUẬT ẨN DỤ

Nhà thơ nào cũng sử dụng ẩn dụ. Nhưng ẩn dụ được dùng như một thủ pháp chính yếu để cải biến thế giới một cách thơ ca thì thuộc về những nhà lãng mạn. Trong làng Thơ Mới, Bích Khê là người đã đưa ra một nghệ thuật ẩn dụ táo bạo, độc đáo góp phần tạo nên phong cách thơ ông.

Ngôn ngữ đời thường cũng nhiều ẩn dụ. Đó là một trong những cách tạo từ, như *bàn chân*, *cánh bướm*, *hoa đèn*... Nhưng ở đây, trong giao tiếp, để dễ bề sử dụng, người ta luôn có xu hướng xóa đi trong trí nhớ cái nghĩa nguyên thủy của tiếng cấu thành ẩn dụ: *chân*, *cánh*, *hoa*. Còn ở ngôn ngữ nghệ thuật, ngược lại, nhà thơ phải chống lại sự xói mòn ngữ nghĩa đó, chống lại sự tự động hóa trong nhận thức làm cùn nhụt cảm



xúc ngôn từ, bằng cách phục sinh nghĩa từ nguyên. Ví dụ, thay thế từ *lệ ngọc* chồn mòn đến thành sáo ngữ, Bích Khê viết: *Lệ tích lại sắp tuôn hồng dĩa ngọc, hoặc Những đôi mắt, kho tàng muôn châu báu/ Cỏ những hàng dĩa ngọc gấp hương yêu*. Hình ảnh *hàng dĩa* đã chiều tuyệt cho từ *ngọc* mòn rỗng. *Trắng tinh* cũng vậy, bệp dĩ hình ảnh, nhưng khi ngọn bút thần của thi nhân chêm vào giữa một chữ *như*, tách làm đôi để phục hồi nguyên nghĩa cho từ *tinh* thì ẩn dụ tức khắc lại phồng lên, đầy sinh khí: *Những vú non: đôi cong thon, nhỏ nhỏ / Với đôi hồng suốt sữa trắng như tinh*. Trong các nhà thơ cùng thời, cũng có người, như Nguyễn Bính chẳng hạn, không chống lại các quy tắc của lời nói thông thường. Nhưng khi ấy, nhà thi sĩ *chân quê* phải “la hóa” những ngôn từ quen thuộc bằng cách thổi vào đây “cái thần” của riêng mình. Bích Khê không thuộc kiểu nhà thơ như vậy. Ông xây dựng tòa kiến trúc thơ mình từ bùn đất của từng con chữ. Thi nhân không chỉ phục hồi ý nghĩa từ nguyên cho các ẩn dụ, mà, quan trọng hơn, còn cải tạo chúng theo cái nhìn thế giới của riêng mình. Chuyển từ *môi đỏ, môi son* của ngôn ngữ thông thường thành ẩn dụ thơ ca *nụ cười hồng* là cách làm quen thuộc. Nhưng Bích Khê, trong một bài tình, biến cái quen đó thành cái không quen: *nụ cười trắng*:

Nụ cười ai trắng như pha lê

Trắng xóa bên kia vùng trời Phan Thiết

Màu trắng dị thường này (chỗ khác cũng vẫn màu trắng ám ảnh ấy: *Nụ cười ai trắng như hoa lê; Chết già nhưng cười trắng thủy tinh*) làm câu thơ không bị trượt đi trong trí nhớ, bắt người đọc phải đi tìm ý nghĩa của sắc màu này. Tình yêu thanh khiết không với tới được ở những phương trời trắng xóa nơi xa xôi kia. Một chút men chua xót ngấm lan tỏa từ chữ *xóa*...

Ngòi bút Bích Khê biệt tài trong việc tạo ra những ẩn dụ mới, độc đáo, lạ lẫm, tuy giống các ẩn dụ cũ về nghĩa chung, nhưng khác về diễn tả ngôn từ: “*Muôn thứ đàn run trên da*

thịt tuyết / Đón và thơ kết thành giấy tinh huyết.", "Da thịt pho bày ý tuyết bằng", "Ngọc trắng xây vàng trên muôn cành/ Nhưng mây tề ngồi sao kim cương"... Lệ thường, mặt trăng thường được ví với *mặt vàng, đĩa ngọc* (Trăng đĩa ngọc giữa mâm trời huyền bí... XUÂN DIỆU, Tụng Ca), còn Bích Khê thì gọi là *chén trắng*:

*Lò mò đường lên mây
Chén trắng vừa tầm với
Chàng ơi, vàng ròng đây
Kề môi, say ăn ái.*

Ngũ Hành Sơn

Ấn dụ *chén trắng* đã làm nổ một dây chuyền ngữ nghĩa. Trăng màu vàng, nên chén trắng cũng là chén vàng (màu vàng), nhưng khi thi nhân hạ bút *vàng ròng* thì chén trắng lại thêm một lần chuyển nghĩa nữa, chén bằng vàng, biểu tượng quý giá. Chén làm liền tưởng đến thứ đựng trong chén, rượu, nên có thể *kề môi* và *say*, nhưng *say ăn ái* thì chén trắng lại là chén tình yêu. Vàng trắng bỗng thoát biến thành người yêu, hoặc người yêu biến thành vàng trắng lúc nào không ai hay. Thế giới hiện thực (Lên Ngũ Hành Sơn vào đêm) nhờ ấn dụ chén trắng trở thành thế giới nghệ thuật. Thế giới của cái đẹp và sự hân thưởng cái đẹp. Như vậy, ấn dụ đã trở thành một thực thể thi ca, ít nhiều tự trị.

Ấn dụ còn làm cho một hình ảnh *tĩnh* chuyển động:

*Nâng lên núp vú đôi
Sữa trắng nhí nhí giọt*

Ngũ Hành Sơn

Ấn dụ dề ra hiện tượng hô ứng, chữ gọi chữ, âm thanh hô hoán âm thanh: không gian *tơ* thì phải gợn *sóng*, đã có *sóng*

nước thì phải có bến... tạo nên sự nhất quán, một vẻ đẹp của câu thơ:

*Không gian tư-Không gian tư gọn sóng
Ngọc kiều ơi, hờn đến bến xa khơi!*

Mộng Cầm Ca

hoặc:

*Thơ bay, thơ bay vô bàn tay ngà
Thơ ngà ngà say, thơ ngà ngà say*

Nhạc

Từ *bàn tay ngà* (bằng ngà, đẹp) đến *thơ ngà ngà say* (chỉ mức độ say) hoặc *thơ ngà, ngà say* (ngà 1: bằng ngà, đẹp; ngà 2: mức độ say) là âm thanh không chỉ để ra âm thanh mà để ra cả ý nghĩa, hình ảnh... Ở đoạn thơ sau của bài *Tỳ Bà các từ thương* (cung thương, âm nhạc) và *từ yêu* (tình cảm) đi cạnh nhau; *từ lâu* (kiến trúc) và *từ cung* (cung bậc, âm nhạc) đi cạnh nhau; điều này đã gây ra hiện tượng giao thoa ngữ nghĩa khiến từ *cung* được chồng thêm nghĩa khác nữa là *cung điện* (kiến trúc), và từ *thương* thành *thương yêu* (tình cảm). Từ đó, từ ghép *cung thương* vừa có ý nghĩa âm nhạc, kiến trúc và tình cảm. Trong sự mỏng lung ngữ nghĩa đó, từ *tình tang* (âm nhạc) mà được nghe ra thành *tình lang* (tình cảm) tưởng cũng không có gì là lạ. Ngôn ngữ ở trạng thái “trần bỏ ngữ nghĩa” chắc hẳn vì con người cũng đang ở trạng thái nhất thể hóa các giác quan:

*Tôi qua tìm nàng vầy du dương
Tôi mang lên lâu lên cùng Thương
Ồi, tôi bao giờ thôi yêu nàng
Tình tang tôi nghe như tình lang.*

Ngôn ngữ cứ tự động triển khai như vậy (chữ gọi chữ, âm thanh kêu âm thanh, hình ảnh tiếp nối hình ảnh) theo các qui

luật nội tại của nó, đôi khi, đẩy ẩn dụ đến tình trạng mâu thuẫn với logic vật thể của các từ xung quanh, thậm chí khiến nó ít nhiều trở nên phi lý: *"Đấy gầy trĩnh bạch khóc miết trong mịt"*, *"Đầy hồn ngọc thạch xanh xao như tờ"*, *"Cây du dương, lâu dài song sông"* hoặc *"Da trắng trắng tựa hầu"*...

Con mắt duy lý của chủ nghĩa cổ điển coi những ẩn dụ có hàm chứa sự phi lý ấy là những "lỗi phong cách", còn các đại biểu của chủ nghĩa duy lý hiện đại trong nghệ thuật thì, cực đoan hơn, phủ nhận chúng, coi đấy là sự "giả dối thơ ca". Tuy nhiên, nếu theo quan điểm triết lý của họ, thì ẩn dụ nào mà chả là sự "giả dối thơ ca", bởi lẽ, trước tòa án logic thì nghệ thuật không có đất tồn tại! Thơ lãng mạn mang vào cho nghệ thuật những ẩn dụ đầy dấu ấn cá nhân và đó là công cụ chính yếu để cải tạo thế giới một cách thi vị. Nhưng cùng với điều đó có cả những "lỗi phong cách" như là sự giả của thơ ca tượng trưng hoặc siêu thực. Khi triển khai so sánh theo các qui luật nghệ thuật bên trong, *loại ẩn dụ này* không tránh các mâu thuẫn logic với hiện thực bề mặt, với ý nghĩa vật thể của các từ nằm cạnh nó, mà dường như còn cố ý nhấn vào sự khập khểnh này, một mặt, để tạo ra nhiều cách đoán hiểu, mặt khác, gieo một ấn tượng huyền ảo, siêu thực.

Thơ Bích Khê, với tư cách là "thơ ẩn dụ", đã mạnh dạn sử dụng các thủ pháp của phong cách này. Nhà thơ không chỉ tự giải phóng mình khỏi sự phụ thuộc vào các chuẩn logic của sự phát triển ngôn từ, mà, đôi khi, còn đi vào con đường mâu thuẫn logic, ý đồ làm phi lý. Như vậy, Bích Khê đã vượt quá địa hạt lãng mạn sang lãnh địa tượng trưng, và trở thành "chủ soái" của trường thơ này. Nhưng do thiên hướng cảm thụ hình khối, kiến trúc, không thần bí, nên Bích Khê đã dừng lại trước ngưỡng cửa tòa lâu đài siêu thực, trong khi bạn ông, Hàn Mặc Tử, đã bước một chân vào. Và, vì vậy, để thâm nhập sâu hơn vào bản chất bí mật của đời sống và nắm bắt nó ở một trình độ

Buckley



Chữ ký của Bích Khê



cao hơn, Bích Khê phải phối hợp sử dụng thêm những công cụ khác nữa, như *biểu tượng* và *âm nhạc*...

● NHỮNG BIỂU TƯỢNG TRÙNG PHỨC

Biểu tượng cũng là ẩn dụ, nhưng *loại ẩn dụ đặc biệt*: một vật thể hoặc một hành động của thế giới bên ngoài được dùng để chỉ hiện tượng của thế giới bên trong theo nguyên tắc của sự tương tự. Dân gian và tôn giáo thường dùng biểu tượng để chỉ cái khó nói ra, hoặc cái không thể nói ra được bằng ngôn ngữ tường minh. Phúc Âm, Kinh Coran, các sách Kinh điển của Trung Hoa cổ đại là những kho biểu tượng. Biểu tượng Đường thi, hay thơ Việt Nam trung đại, mang tính chất vô ngã. Các nhà Thơ Mới vừa cải tạo lại các biểu tượng cổ truyền, vừa sáng tạo ra các biểu tượng mới. Đặc điểm biểu tượng thi ca của họ là đều ẩn náu cảm xúc cá nhân về cái vô tận hoặc kinh nghiệm tâm linh. *Con voi già* của Phạm Huy Thông, *Con hổ Nhỏ Rừng* của Thế Lữ, *Ông Đồ* của Vũ Đình Liên, *Con nai vàng* của Lưu Trọng Lư... là những biểu tượng in dấu một thời.

Tuy nhiên, những biểu tượng trên, ở những nhà khơi dòng lãng mạn, đều là những biểu tượng đơn. Nó nặng về phản ánh cái tôi bên ngoài, cái tôi xã hội. Bích Khê, và từ Bích Khê về sau, ưa dùng những biểu tượng trùng phức và gợi ý. Không phải lúc này thế giới đã trở nên phức tạp mà cái nhìn thế giới của thơ đã trở nên phức tạp. Thơ tượng trưng đã phát hiện ra cái tôi bên trong, cái tôi tâm linh bí ẩn. Khi Arthur Rimbaud, thi sĩ mở trường thơ này, tuyên bố: *Tôi là một người khác* (*Je est un autre*), thì ông đã đối lập hai cái tôi với nhau, đối lập hai thế giới với nhau: *le je* và *le moi*, *cái tôi* và *cái mình*, *cái vô hình* và *cái hữu hình*. Từ nay, thơ xuất phát từ thế giới hiện thực để đi vào thế giới phi hiện thực, thế giới của vô cùng. Hay đúng hơn, thơ là sự giằng mắc, di về giữa hai thế giới. Biểu tượng thi ca, bởi

vây, phải chuyển từ đơn sang trùng phức. Phải là một phức thể những ấn tượng, cảm giác, hồi tưởng, chiêm bao, huyền tưởng, tiềm thức và vô thức trườn lên không gian và thời gian, có chức năng gợi nghĩa chứ không phải mô tả. Thơ Bích Khê đầy những biểu tượng trùng phức như: *Sợ Người*, *Đồ Mị Hoa*, *Gã Ân Mây*, *Ty Bà*, *Ngũ Hành Sơn*...

Sợ Người là một biểu tượng quen thuộc của văn hóa Đông Tây. Thời Phục Hưng do sự đàng quang của tinh thần khoa học, người ta hay dùng sợ người để trang trí thư phòng coi đây là tượng trưng cho trí tuệ. Trong *Hăm Lét*, hai người phu đào huyết cảm sợ người để triết lý về sự sống và cái chết theo tinh thần hoài nghi khoa học như vậy. Ngược lại, *Cái Sợ Người* trong *DIỆU TÀN* của Chế Lan Viên theo một xu hướng tâm linh Phương Đông. Người Chàm và nhiều dân tộc khác đều cho rằng đầu là nơi linh hồn trú ngụ, cả khi sống lẫn khi chết. Vì vậy, Chế đã đối thoại với Sợ, thậm chí muốn nuốt Sợ vào người "*Đề nắm lại cả một thời xưa cũ / Cả một dòng niên tháng đã trôi qua*". Như vậy thi nhân đã biến một biểu tượng từ tôn giáo thành nghệ thuật. Tuy nhiên, ở Chế, đó vẫn là một biểu tượng đơn. Bích Khê không mô tả chiếc đầu lâu, mà liên tiếp đưa ra những "gợi nghĩa" về đầu lâu, nhưng cặp mắt mơ mộng của thi nhân đã xô cái thực sang cái ảo:

Ôi khối mộng của hồn thơ chênh chaoáng!

Ôi buồng xuân hơ hớ cánh đào sương!

Ôi bình vàng! ôi chén ngọc đầy hương!

Ôi hồ nguyệt đọng nhiều trăng lấp loáng!

Từ chỗ nhìn sợ người thành bình vàng, chén ngọc, hồ nguyệt, thi nhân liên hệ tới "tiền thân" của nó: *Miệng yêu kiều mơn ảnh sáng say no! Nguồn trinh tiết gầy hồng tươi xanh thắm! Bàu sữa người êm mắt vạn sầu lo*, để rồi lại đưa liên tưởng trở về thực tại và đóng chốt: *Ôi sợ người! Sợ người!*

Gương phép tắc! “Phép tắc” ở đây là *luật thiên nhiên*, bộ máy huyền vi đã tạo từ hư không một cuộc sống và một vẻ đẹp rồi lại đưa nó trở về với hư không. Từ đó, Bích Khê nhấn nhá người yêu mình đến soi “Gương phép tắc” để tự cảnh tỉnh: - *Ngọc Kiều ơi! Ghé lại ngắm dung nhan!* Bởi lẽ, sợ người cũng là “dung nhan” mai hậu của nàng. Sợ người cũng còn biểu trưng cho sự tàn nhẫn của một người đàn bà đẹp: *Ngọc Kiều ơi! Ta chợt thấy tim nàng, Tim nàng bằng đá, tim nàng bằng sắt.* Cái sợ người cũng là hậu quả của một sự đau khổ, có thể là tuyệt vọng: *Ngọc Kiều ơi! Hơi độc sắp lan tràn!* Sau cùng, Sợ người báo trước người đàn bà đẹp phải chết. Đó cũng chính là cái chết của mọi sinh vật trong vũ trụ, cho nên tác giả hỏi: *Người là ai? Người có phải là Ta?*

Đào Mi Hoa cũng là một biểu tượng. Loài hoa có cái tên là lạ này xưa nay thường chỉ người con gái đẹp gắn với những cảnh ngộ xác thịt: *Tiệc thay một đóa Trà mi / Con ong đã tỏ đường đi lối về - KIỀU*, hoặc *Cái đêm hôm ấy đêm gì? Bóng dương lồng bóng Đào Mi chập chùng - CUNG OÁN*. Vậy mà Bích Khê đã lấy thứ hoa này làm biểu tượng cho sự thanh khiết của thơ mình: *Đặt một đóa Đào Mi, ta đôn lấy / Ấp hờn hoa...đem đặt giữa bài thơ.*

Sau đó, cả bài thơ là một sự chuyển hóa, biến ảo:

Đời nện nhụy hòa nguồn trinh tinh khiết

Ướp một làn hương rượu quện lãng iang;

Tròng cánh trắng biến ra da thịt tuyết

Một tiên nương mùa hạ một giai nhân,

Ngừng đôi mắt chứa mùa xuân phẩm tiết,

Giữa bài thơ...đưa vàng tiếng ngân ngân.

Từ bông hoa thoát biến thành người “*Tròng cánh trắng biến ra da thịt tuyết*”, rồi cái “*da thịt tuyết*” đó lại trở thành



thơ, mà ở đó sắc màu, hương vị, âm thanh, ánh sáng cũng chuyển hóa, biến ảo trong nhau:

*Ta những muốn sâu thương thời biểu lộ
- Sắc trong màu, màu trong sắc, hân hoan...
Ta những muốn mùa đông nhường lại chỗ.
- Nhạc gây hương, hương gây nhạc, lan man
Ta những muốn màu đen về cõi mờ
- Cả không gian là bề sáng tròn lan...*

Đồ Mi Hoa là biểu tượng của giai nhân, của thơ mà "sắc đẹp vừa hiện giữa đóa đồ mi".

Ngũ Hành Sơn (Tiền, hậu) đem so sánh với Chùa Hương của Nguyễn Nhược Pháp để trong cái giống nhau (thăm một thắng cảnh chùa, thể ngũ ngôn) thấy được cái khác nhau của bút pháp. Nếu ở nhà thơ lãng mạn, Chùa Hương chỉ là cái nền, là bối cảnh cho một thiên ký sự tình yêu, thì với nhà thơ tượng trưng, Ngũ Hành Sơn đã là một biểu tượng trùng phức.

Trước hết, Ngũ Hành Sơn là một thắng cảnh, một hòn Non Nước theo cả nghĩa đen lẫn nghĩa hàm của từ:

*Lên chơi hòn Non Nước
Gót trở ngọc song song
Chàng ơi đêm đã ướt
Mắt sao trên sườn cong*

Non / Nước với tính chất đối lập (cứng / mềm; tĩnh / động) là dương / âm, là trai / gái (Thề Non Nước của Tản Đà, lời thề hải minh sơn của Kim Kiều); mắt sao, sườn cong, đêm ướt (vội sương hay vì ánh trăng?), gót ngọc song song (gợi nhắc: Hai hàng chân ngọc dưới song song của Hồ Xuân Hương)... những từ ngữ như vậy đi suốt toàn bài làm cho Ngũ Hành Sơn trở thành biểu tượng cho vẻ đẹp của thân thể người phụ nữ. Và



cuộc ngoạn du trở thành cuộc du ngoạn tình yêu. Sắc đẹp nguyên thủy của phụ nữ lại là thơ ca, mà thơ đối với tác giả cũng là một thứ đạo, một thứ tôn giáo, nên Ngũ Hành Sơn thoát biến thành biểu tượng của thơ (như Hoàng Hạc Lâu), khách du trở thành một khách thơ, một đạo sĩ, thậm chí thành một thứ Như Lai Phật Tổ của thơ:

Mặt nguyệt rót êm đêm

Mặt trời tuôn sáng tạo

Thần trí mở kho tàng

Tượng trưng vẫy cao đạo

Cho chính phẩm văn chương

Như vậy, Ngũ Hành Sơn một quả núi trong những hoàn cảnh khác nhau thoát hiện thoát biến thành *thống cảnh*, *vẻ đẹp thân thể đàn bà*, *thơ*, *cuộc du ngoạn tình yêu*, *chốn linh thiêng tôn giáo*... Tuy nhiên, sự trùng điệp ẩn dụ đó vẫn chỉ như những yếu tố cơ bản, là *ngũ hành* (kim, mộc, thủy, hỏa, thổ) của một quả núi (*son*) duy nhất, một bản thể duy nhất của vũ trụ là đạo, là thơ.

❁ TIẾNG KHÔNG LỜI

Có thể nói, thơ lãng mạn đã phát hiện ra âm nhạc, bởi như nó quan niệm, thơ là câu chuyện của trái tim, thơ truyền cảm. Lưu Trọng Lư đã có những bài-thơ-nhạc như *Tiếng Thu*, *Thơ Sầu Rung*... Nhưng coi "âm nhạc là trên hết" (De la musique avant toute chose - Paul Verlaine) chỉ đến các nhà tượng trưng. Chắc hẳn âm nhạc đã thức dậy được những bản tính cổ sơ và gõ vào những cánh cửa tâm linh của mỗi người? Nhưng âm nhạc mà thơ tượng trưng tìm kiếm không phải là thứ âm nhạc hùng hồn, sôi nổi, mà êm dịu, nhưng có sức rung động sâu xa.



Nhạc điệu đó đôi khi ta không cảm thấy rõ rệt, tuy nó vẫn có: nó thấm dần vào lòng ta, len lén, lẻ thè khiến ta băng khuông ngày ngất. Đó là thứ nhạc điệu làm cho độc giả đi vào cõi mộng. Thơ phát ra thứ âm nhạc này có giá trị như những câu thần chú.

Bích Khê khổ công tìm kiếm cho mình thứ âm nhạc ấy. Thi nhân sáng chế ra những bài thơ toàn vần bằng, hoặc chủ yếu là vần bằng như *Mộng Cầm Ca, Nhạc, Thi Vị, Con Mè, Hoàng Hoa, Nghê Thường, Tiếng Đàn Mưa...* Trước hoặc cùng với Bích Khê, nhà thơ Xuân Diệu cũng đã thử nghiệm lối thơ này. Trong bài *Nhị Hồ* thi sĩ viết: *Sương nương theo trăng ngừng lưng trời / Tương tư nâng lòng lên chơi vơi*. Nhưng những thử nghiệm của Xuân Diệu chỉ có mấy câu, có tính cục bộ, tuy vậy đương thời cũng được độc giả rất lưu ý. Bích Khê đã đi xa hơn. Thi sĩ sáng tạo trên cơ sở toàn bài và đã tạo ra hẳn một lối thơ. Thơ "bình thanh" tạo được thứ âm nhạc êm đềm, có nhiều sức gợi cảm. Hãy đọc thật chậm, khẽ khàng như cầu nguyện bài thơ quen thuộc dưới đây:

TỶ BÀ

Vòng sọc nằm im trên hoa gầy

Tương tư người xưa thời qua đây

Ôi! nàng nằm xưa quên lời thề

Hoa vùn đưa hương gầy đẽ mà

Tôi qua tìm nàng vạy du thương

Tôi mang lên lầu lên cung Thương

Ôi, tôi bao giờ thôi yêu nàng

Tình tang tôi nghe nhẹ tình lang

Yêu nàng bao nhiêu trong lòng tôi



*Yêu nàng bao nhiêu trên đôi môi
Đâu tìm Đào Nguyên cho xa xôi
Đào Nguyên trong lòng nàng đây thôi*

*Buồn lưu cây đào xin hơi xuân
Buồn sang cây tùng thăm đông quân
Ô! Hay buồn vương cây ngô đồng
Vàng rơi! Vàng rơi: Thu mênh mông.*

Bài thơ có điệu nhạc rất êm đềm, được phát sinh từ sự dụng ý sau đây của tác giả: một là tất cả những tiếng trong bài đều là tiếng bằng, không sản sượng một tiếng trắc nào cả, hai là, sự lặp đi lặp lại của một số từ như "tôi" (Tôi qua, Tôi mang, Tôi nghe), cụm từ "Yêu nàng bao nhiêu" (Yêu nàng bao nhiêu trong lòng tôi/Yêu nàng bao nhiêu trên đôi môi), rồi từ "Đào Nguyên", "tiếng" "buồn" (Buồn hay; buồn sang; buồn vương), cụm từ "Vàng rơi"... Cuối bài thơ, nhạc điệu êm đềm cầu nguyện đó được phát triển lên thành tiếng kêu Ô! (nếu đọc nhanh thành Ô hay!...) với sự kết nối hình ảnh cây ngô đồng, nỗi buồn của mùa thu trong một sắc vàng chói gắt. Bởi vậy, có thể nói, nhịp điệu bài thơ gấp gáp bằng sự lặp đi lặp lại. Đó là kết quả của hai lực đối lập, một đang hướng về sự lặp lại, đang khác hướng tới sự phát triển. Do đó, sự trùng điệp không chỉ như hồi ức, trí nhớ, mà còn như một chờ đợi, một tiếng gọi xa xăm...

Thi Vị cũng là một bài thơ có một nhạc điệu như vậy:

*Lá vàng rơi
(Tôi khóc, anh ơi!)
Đàn rung tiếng
Người yêu đương ngồi...
Trăng vàng rơi*



(Tôi khóc, anh ơi!)

Đàn nghen tiếng

Người yêu dậy rồi...

Hoa vàng rơi

(Tôi khóc, anh ơi)

Đàn cầm tiếng

Người yêu đi rồi...

Sao vàng rơi

(Thời hết, anh ơi)

Đàn bẻ phím

Người yêu chết rồi

Nhạc tính của bài thơ phát sinh từ những sự liên hệ sau đây của kỹ thuật chế tác có tính ý hướng: Đó là sự nhắc đi nhắc lại một trạng thái tương đồng (vàng và rơi) của Lá, Trăng, Hoa, Sao, Đèn. Đồng thời lại có những trạng thái và cử động khác nhau (*rung tiếng, nghen tiếng, cầm tiếng, bẻ phím*) của danh từ "đàn", (*dương ngồi, dậy rồi, đi rồi, xa rồi, chết rồi*) của danh từ "người yêu". Tất cả những tiếng đó được lấy đi lấy lại, quấn quýt với nhau thành những điệp khúc nhỏ quay quanh một điệp khúc nổi trội hơn (*Tôi khóc, anh ơi*) trong bốn khổ để rồi cuối cùng, trong khổ cuối, vụt đổi (*Thời hết, anh ơi!*). Hơn nữa, không chỉ các âm thanh của các dụng cụ tạo ra nhạc, mà cả các hình ảnh cũng tạo ra nhạc, một thứ nhạc chuyển từ thấp đến cao. Đó là hình ảnh "người yêu" trong các trạng thái: *dương ngồi, dậy rồi, đi rồi, xa rồi, chết rồi*. Cứ mỗi trạng thái lại gợi một âm thanh trừu tượng càng lúc càng nức nở thêm.

Một đóng góp khác của Bích Khê là thi nhân đã tạo ra một tiết tấu mới cho *thơ tám chữ*. Thơ Mới ngoài việc sử dụng có sáng tạo thể thơ cổ truyền như *lục bát, ngũ ngôn, thất ngôn*

bằng việc sử dụng phép cân đối, cân bằng ngắt nhịp, việc truyền chất nội tâm cá nhân cá thể, còn sáng tạo ra một thể thơ mới là thơ tám chữ. Nhưng không ai bảo ai, việc cắt mạch câu thơ đều ở các chữ thứ 3, thứ 5, thứ 6 chữ ít người dám cắt ở chữ thứ 4, như vậy, vô hình trung trở lại với thể tứ ngôn xưa. Bịch Khê chẳng những không ngại điều tối kỵ này ở từng câu, từng đoạn, mà còn vận dụng sự cắt mạch đó ở toàn bài, lại có vần lưng nữa khiến người đọc càng có cảm tưởng là hai bài tứ ngôn xếp cạnh nhau:

Ôi! nắng vàng thơm/trung rinh điệu ngọc
Những cánh hồng đơm/những cánh hồng đơm
Nhẹ nhàng, nhịp nhàng/thở đều trong sương
Màu trắng không gian/như gợn gợn sóng
Từ ở phương mờ/nhạn mang thư về
Đàn thơ cơ hồ/lên cung âm điệu
Đầy đầy trinh bạch/khúc lướt trong mơ
Đầy hồn ngọc thạch/xanh xao như tờ?
Ô! còi lâu mây/ánh gươm kim cương
Áo nàng thơ ngây/nao nao nghề thường
Thơ bay, thơ bay/vô bàn tay ngà.
Thơ ngà ngà say/thơ ngà ngà say!
Nàng ơi đừng động/cổ nhạc trong gầy
Nhạc gảy hoa mộng/nhạc ngắt trời mây
Nhạc lên cung hưởng/nhạc vô đảo động
Ôi nàng tiên nương/hớp nhạc đầy hương

Nhạc

Nhưng hiệu quả thực tế của bài thơ đã không như vậy. Có lẽ sức mạnh của nhạc điệu tàn kỳ, của ý tưởng mới mẻ đã cuốn

phăng cảm xúc của người đọc, không kịp để cho anh ta đủ thì giờ nhớ đến thể tứ ngôn cũ. Hơn nữa, theo Hàn Mặc Tử, việc sáng tạo ra tiết tấu mới còn làm thơ Bích Khê nửa như riêng tây, nửa như hòa thuận, phù hợp với tâm hồn Bích Khê đang đi tìm một sự kết hợp cũ mới, Tây Đông trên một nền chung nhân loại.

❁ CÁI ĐẸP THỊ GIÁC

Sống trong thời đại truyền hình, thời đại tư duy thị giác, trong một thế giới đầy hình ảnh do kỹ thuật hiện đại sáng tạo và nhân lên, đọc Bích Khê người ta không khỏi kinh ngạc: thơ Bích Khê là *thơ thị giác*! Cảm nhận này có lẽ bắt nguồn từ chất liệu, *vật liệu* trong thơ ông. Như một nhà điêu khắc, Bích Khê yêu thích vật liệu, những thứ cứng rắn, có màu sắc và cảm giác lạnh. Thơ ông là một thế giới đầy những *trần châu, ngọc thạch, kim cương, mã não, lưu ly, hổ phách, xà cừ, san hô...* Thi nhân thích chinh phục chúng, khắc phục bản tính tự nhiên và thuần dưỡng chúng trong thơ mình.

Bức *Tranh Lửa Thế* là một ví dụ tiêu biểu cho cái đẹp của thơ Bích Khê:

*Dòng tâm xuân uốn trong tranh Tố Nữ
Ô tiên nương Nàng lại ngụ nơi này?
Nàng ở mô? Xiêm áo bỏ đâu đây?
Đến triển lãm cả tấm thân kiều diễm
Nàng là tuyết hay da nàng tuyết diễm?
Nàng là hương hay nhan sắc lên hương?
Mắt ngồi châu rung ánh sóng nghề thương;
Lệ tích lại sắp tuôn hàng đũa ngọc
Đêm u huyền ngủ mơ trên mái tóc*

Vài chút trắng say động lại ở lần mới.

Con mắt của hôm nay, quen với kỹ thuật, có thể thấy chân dung này *quá kỹ thuật*, hoặc một kỹ thuật *đứng ngoài*. Nhưng thời ấy, đây là cả một cuộc cách mạng kỹ thuật. Chính nhờ tính *chất phát minh* này mà Cái Đẹp Lúa Thê của Bích Khê vừa có sự thanh tân nguồn cội của *Vịnh Tranh Tố Nữ* của Hồ Xuân Hương, vừa có cái nhìn hiện đại của Tô Ngọc Vân, Nguyễn Gia Trí. Cái trần tục, cái xác thật ở đây đã được thanh khiết hóa, trở thành một tác phẩm nghệ thuật.

Để đạt tới cái đẹp, trước hết Bích Khê *xử lý vật liệu* theo thiên hướng thẩm mỹ của ông. Thi nhân biến tất cả những vật liệu có đặc tính thiên nhiên khác nhau thành loại vật liệu mang các tính chất mà ông yêu thích là *cứng rắn, có màu sắc và cảm giác lạnh*. Ngọn bút thần của Bích Khê nhúng vào nước (lông, mềm) để biến nó thành *thủy tinh* (cứng, lạnh): *Thủy tinh ai để lòng gương hồ?* hoặc *biến nước mắt, lệ thành châu, ngọc*, thành những đôi *dĩa ngọc*: *Những đôi mắt, kho tàng muôn châu báu, / Có những hàng dĩa ngọc gấp hương yêu...* Còn *mộng* là một cái gì đó *mông lung* khó nắm bắt cũng được Bích Khê *dính vào* một thể rắn, cứng và lạnh là *ngà*, dĩ nhiên ở đây thiên về chỉ sắc trắng: *chúng tôi lạc giữa mộng như ngà*. Mộng cũng còn được cấp thêm những màu sắc khác tùy theo tâm trạng: *mộng rất xanh, mộng trắng phau phau*. Sự cụ thể hóa của thi nhân, nhiều khi đến mức gây cảm giác có thể sờ, mó, nếm, ngửi được cái vô hình. Âm thanh như hơi thở của hoa hồng, có thể hấp được hương của nhạc. Còn giây phút tan hôn với tính chất phức tạp đầy màu thuẫn của nó được thi nhân nói bằng một hình ảnh rất cụ thể: *Tôi hoan hô phút giây thần diệu/Chết giả nhưng cười trắng thủy tinh*.

Với Bích Khê, quá trình xử lý vật liệu cũng là quá trình *mơ mộng vật liệu*. Trong khi chuyển hóa vật liệu theo những tính chất mà ông yêu thích thì đồng thời ông cũng thực hiện một quá trình khác theo hướng ngược lại: *lâm thăng hoa* những đặc tính cố hữu của vật liệu. Đây là sự *mơ mộng về môi, về tóc* của



Bích Khê: *Đêm u huyền ngủ mơ trên mái tóc. Vài chút trắng, say đông ở làn môi, hay Những môi son phản ánh cả trời chiều. Một trời chiều mà muôn hoa nín thở, hay Suối tóc mát nhúng trong vùng mộng tuyết... Sự thăng hoa vật liệu đưa mọi cảm giác vào vùng siêu cảm. Ở đây, chúng trở thành những cái tương ứng của nhau và đi vào một chu trình chuyển hóa liên viên:*

Trắng gây vàng, vàng gây lên sắc trắng

Của gương hồ im lặng tựa bài thơ.

Chân nhịp nhàn, lắng nghe hương nặng nặng.

Đầy bài thơ không tiếng của đêm tơ.

Trắng gây vàng, vàng gây lên sắc trắng

Của hồn thu đi lạc ở trong mơ...

Mộng Cầm Ca

Màu sắc (vàng, trắng) biến thành Âm thanh (im lặng, không tiếng), âm thanh biến thành nhịp điệu (nhịp nhàn), nhịp điệu thành hương vị, rồi thành mơ, thành thơ. Chính trên cơ sở đó, Bích Khê mới viết được: *Ồi, nắng vàng thơm... rung rinh điệu ngọc hoặc Mát như xuân và ngọt tự hương.*

Cái đẹp của thơ Bích Khê là cái đẹp thị giác, hay đúng hơn là cái đẹp đang vượt thoát ấn tượng thị giác (do sự ưa thích một loại vật liệu đưa lại) để lên chỗ siêu việt. Cái nhìn nhất thể hóa các giác quan biến cái ảo thành cái thật, dẫn thực tế nhập vào những cơn mơ mộng, nói đến chiêm bao như là một vật có thể sờ mó được trong một trạng thái tỉnh mê lẫn lộn. Đó là kết quả của phép luyện đan từ ngữ của Bích Khê. Những khi sự cọ sát chủ nghĩa không phát lửa, hay lò hồn chưa đủ nóng để nung chảy là làm thăng hoa vật liệu, thơ Bích Khê chỉ là những bức tranh khắc. Đường nét sắc bén, tinh vi, nhưng chính sự tinh vi điêu khắc đó mà tác phẩm đã khoanh lại ở giá trị tự tại, không mở một lối đi thông thoáng cho tưởng tượng. Cái đẹp khi ấy trở



nền yên tĩnh, lạnh, (sự tĩnh lạnh của vật liệu!) và ngủ yên trên từng con chữ được chọn kỹ càng và cố ý của thi sĩ. Vì vậy, thơ Bích Khê đã không tránh khỏi sự đơn điệu, trùng lặp, bởi các phương án do đầu óc đưa ra bao giờ cũng hữu hạn, nghèo nàn. Đây là những chỗ thiệt thòi riêng cho các nhà phát minh kỹ thuật: đóng góp lớn cho đương thời, nhưng rất dễ bị hậu thế qua vai.

Nhưng Bích Khê không chỉ có kỹ thuật. Ông còn có tâm hồn. Một tâm hồn lớn. Vậy nên tòa kiến trúc ngôn từ do ông tạo dựng không chỉ mang lại những vật liệu, màu sắc, đường nét của kỹ thuật, mà còn, quan trọng hơn, mang chiều kích của tâm hồn Bích Khê. Thế giới thơ Bích Khê, đúng như ông tự ý thức, là *Một Cõi Trời*. Dĩ nhiên, một cõi trời ở ngoài trời...



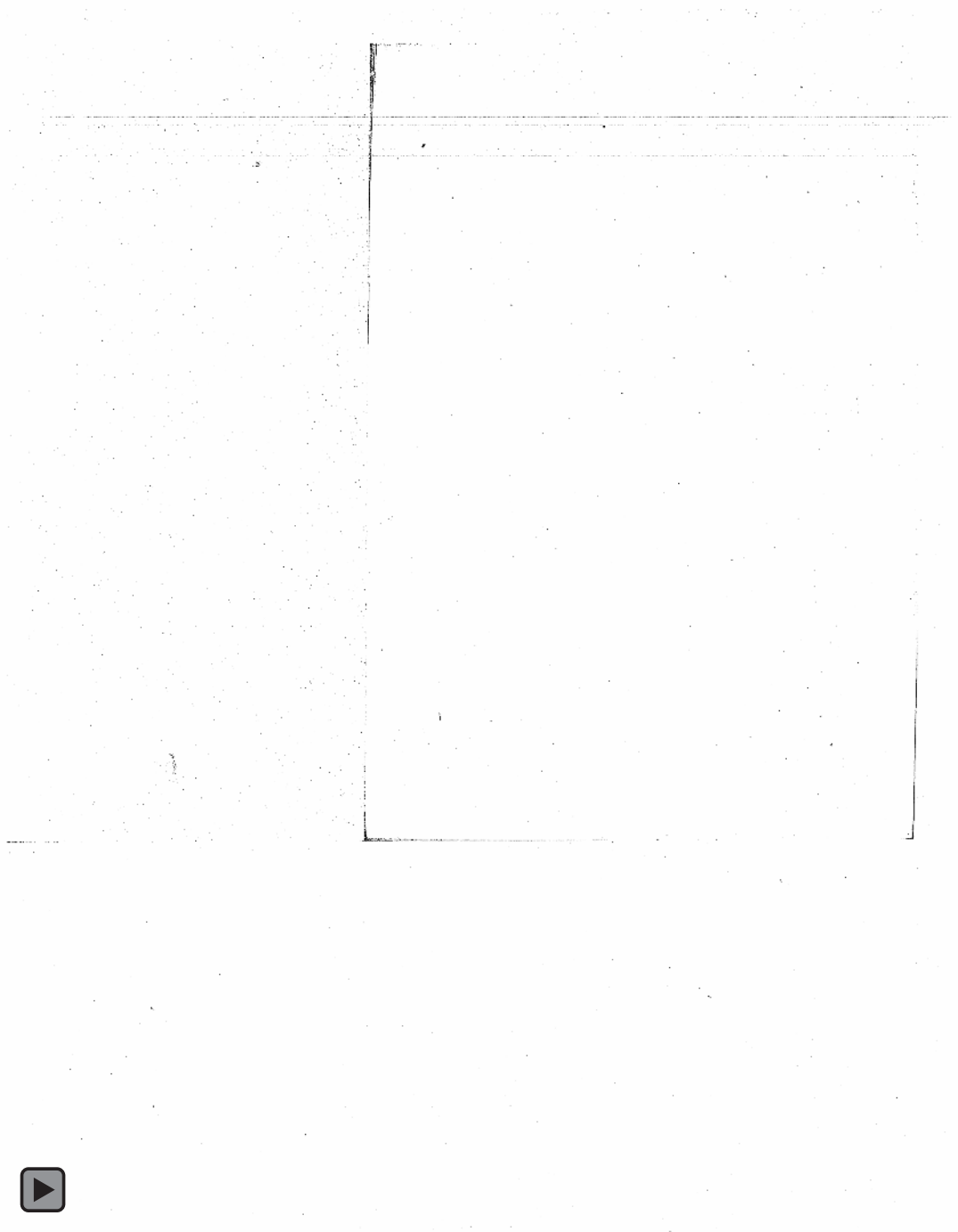


khúc ngân:
thơ mới,
hành trình
cái tôi,
hành trình
nghệ
thuật









*Đưa người ta không đưa qua sông
Sao nghe tiếng sóng ở trong lòng?
Bóng chiều không thấm không vàng vọt
Sao đây hoàng hôn trong mắt trong?*

Thâm Tâm

• TINH THẦN THỜI ĐẠI

Cái tôi cá nhân đó thì không phải là nhất thành bất biến. Nó cũng nổi trôi và biến đổi trên dòng thời gian lịch sử. Chỉ trong khoảng mười lăm năm, 30-45, dường như nó đã đi trọn một đoạn đường. Từ những bờ ngỡ, hào hứng buổi đầu, cái tôi đã nhanh chóng đi đến sự khẳng định mình một cách quyết liệt trong cô đơn, bằng cô đơn, và, cuối cùng, giải thoát khỏi cô đơn bằng sự trở về trong vòng tay êm ả của cái ta.

Mạng sống của cái tôi thị dân có vẻ phù du, thoáng chốc như vậy, trước hết hẳn vì nó thiếu một cơ sở kinh tế - xã hội vững chắc. Việt Nam giai đoạn này chưa phải đã là một xã hội công nghiệp. Các thành phố như Hà Nội, Hải Phòng, Đà Nẵng, Sài Gòn... tuy không còn là những đô thị cổ truyền nữa, nhưng sức mạnh kinh tế, văn hóa, lối sống của chúng chưa chi phối nổi nông thôn. Ngược lại, chúng như những hòn cỏ dại trên đại dương tiểu nông tù hãm. Để bù lại sự thiếu hụt dinh dưỡng đó



của đất đai, cái tôi đô thị phải vươn lên hấp thụ khí trời, nhất là những dòng không khí luân chuyển từ phương xa. Đó là những tư tưởng ánh sáng, những tinh hoa văn hóa đô thị phương Tây. Như vậy, sự đô thị hóa, sự hiện đại hóa, sự thế giới hóa nền văn hóa nông thôn Việt Nam cổ truyền không khỏi có phần xoắn luyến với sự Âu hóa, Tây hóa, tuy chúng không phải là một. Trong cảnh đất nước bị thực dân cai trị bấy giờ, người ta không đủ thì giờ và lòng kiên nhẫn để tách bạch gỡ mỗi tình trạng chồng chéo này. Bởi vậy, như các tín đồ Thiên chúa giáo vừa sinh ra đã mắc tội tổ tông, cái tôi đô thị nhiều lúc không khỏi có "mặc cảm tội lỗi". Gột rửa mặc cảm đó, tốt nhất là hãy quay về với nền văn hóa cổ truyền, với cộng đồng dân tộc.

Hơn nữa, trong xã hội đô thị công nghiệp cổ điển, cá nhân rơi vào một mâu thuẫn nan giải. Càng phát triển cao thì nó càng rơi sâu vào trạng thái biệt lập và tách rời khỏi đồng loại. Trong khi đó, tính tộc loại, tính cộng đồng lại là một bản chất của con người. Sống xa thiên tính đó, con người đau khổ. Đó là một trong những nguồn gốc của nỗi cô đơn tinh thần của con người. Cái tôi đô thị Việt Nam bấy giờ, tuy chưa phát triển cao, nhưng một mặt, sớm cảm thông với cá tính của cái tôi tài tử (Cao Bá Quát, Nguyễn Công Trứ...), mặt khác, dinh dưỡng trong một khí hậu xã hội đặc biệt, nên đã đạt tới trạng thái cô đơn sâu sắc của văn học hiện đại Âu Mỹ, nền văn học đã đi trước nó cả một "trăm năm cô đơn".

Với Xuân Diệu, cá nhân là một cái gì đó rất cô đơn; hai cá thể không hòa được vào nhau ngay cả trong tình yêu, ngay cả trong lúc yêu:

Hãy sát đôi đầu! Hãy kề đôi ngực!

Hãy trộn nhau đôi mái tóc ngắn dài!

Những cánh tay! Hãy quấn riết đôi vai!

Hãy dâng cả tình yêu lên sóng mát!

Hãy không hít những cộp môi gần chặt...

Thế mà vẫn cứ là "Xa cách", vẫn cứ là "Em vẫn là em, anh vẫn cứ là anh", hai thế giới đóng kín, bí mật. Cái điệu Xuân Diệu diễn đạt trực tiếp, theo kiểu Tây, được Huy Cận nói thâm trầm, kín đáo hơn. Không gian trong cái nhìn tâm tưởng đơn côi của ông:

Tại nghe RỒI RẠC trong hồn

Những chân XA VẮNG, dặm mìn LẺ LOI

Vũ Hoàng Chương ngay cả khi "say" (rượu và nhảy đầm) mà vẫn cô đơn. Ôm vào lòng mà tác giả *Say Đi Em!* vẫn tưởng: "Có ai ghi HƯ ẢNH sát kề môi." Trước đây, trên miền bắc cực hoang giá, "Cây Thông" của Lermontov phải phân thân thành một cây cọ phương Nam, để hai nửa nhớ nhau cho vợi nỗi cô đơn. Còn Vũ thì cô đơn đến mức người đẹp bằng xương bằng thịt trước mắt ông, trong vòng tay ông cũng chỉ là hư ảnh!

Cô đơn càng lớn thì sự khắc phục (hoặc chạy trốn) khỏi nó càng mạnh mẽ, kiên quyết. Con đường thì khác nhau, nhưng cùng một đích đến: cái ta. Cá nhân chỉ cảm thấy bớt bơ vơ, được an ủi trong cái ta vĩnh hằng của cộng đồng dân tộc. Trở về với dân tộc, đó là tinh thần thời đại, là ý niệm động lực ngự trị đầu óc mọi người, chi phối mọi ứng xử, mọi kiếm tìm nghệ thuật của thi nhân, bề hướng cho cả một dòng thơ. Hẳn ai cũng còn nhớ, khi cách mạng tháng Tám xảy ra, các nhà Thơ Mới đều hồ hởi đón chào. Bích Khê bị ho lao sắp chết cũng bảo người nhà cạo ra đường để tận mắt nhìn một Ngày Mới. Xuân Diệu, nhà thơ luôn cùng nhịp bước với thời gian, có ngay hai trường ca NGON QUỐC KỶ và HỘI NGHỊ NON SÔNG. Vũ Hoàng Chương ra khỏi những "thiên đường nhân tạo" để viết lên những câu thơ đẹp nhất không chỉ của riêng ông:

Phấp phới vầng sao hoa vĩ đại

Năm cánh xoè trên năm của ô.

Khi chiến tranh bùng nổ, họ đều hăm hở đi theo kháng chiến, tự nguyện "lột xác", tự nguyện khước từ bàn ghế để hòa nhập vào quần chúng nhân dân. Ở đây là sự hoàn toàn tự nguyện, không có một áp đặt nào từ bên ngoài, bởi lẽ, một mặt, họ là người yêu nước, yêu dân tộc, mặt khác, trong vô thức, đây cũng là sự trở về với cái ta của dân tộc, chấm dứt cô đơn không phải bằng tâm linh, bằng nghệ thuật, mà bằng hành động của đời sống xã hội: làm một tên lính tự nguyện của Cộng Đồng.

● NHỮNG CON ĐƯỜNG ĐẾN LA MÃ

Tinh thần thời đại thấm sâu và bề hướng cho cả dòng Thơ Mới. Cái tôi lần đầu xuất hiện với Thế Lữ còn có dáng vẻ e ấp của cái thuở ban đầu. Nhưng tinh thần đô thị hướng về tư duy khoa học phương Tây của nó thật mạnh mẽ. Thế Lữ đã chống lại trữ tình điệu ngâm của thơ cũ bằng lối trữ tình điệu nói của ông. Thơ ông do vậy có những cách tân táo bạo về cú pháp. Đến Xuân Diệu sự "Tây hóa" còn được đẩy lên thêm một bước, không chỉ ở sự cảm nhận và diễn đạt. Cái tôi của Xuân Diệu cô đơn hơn. Có thể nói, thơ Xuân Diệu là đỉnh cao của sự hướng về phương Tây, hướng về nền văn hóa đô thị. Bởi vậy, sau chút lã lăm ban đầu, người ta nhất trí tôn ông làm hoàng tử của thi ca bấy giờ.

Thơ Huy Cận và Vũ Hoàng Chương dường như là khoảnh khắc Thơ Mới đạt được sự cân bằng mong manh trên hành trình đi từ cái tôi đến cái ta của nó. Người ta thấy ở *Lửa Thiêng*, *Thơ Say và Mê* có sự hài hòa Đông Tây, cổ truyền và hiện đại ở ngôn từ, thể thơ, nhịp điệu... Còn có thể thấy cả sự hài hòa của yếu tố lãng mạn và tượng trưng. Đúng hơn là sự dâng cao bất phân thắng bại của lãng mạn rớt và tượng trưng so. Dấu sao thì chính sự hài hòa đó đã mang lại một vẻ đẹp toàn

bích cho các tập thơ trên, nhất là *Lửa Thiêng*, một vẻ đẹp sau này ít tập thơ nào đạt tới.

Sự cân bằng bị phá vỡ khi cái tôi tiến gần đến cái ta và tính chất tượng trưng chiếm vị trí chủ đạo ở *Thơ Điện* của Hàn Mặc Tử và *Tinh Huyết* của Bích Khê. Sự gặp gỡ của chủ nghĩa tượng trưng phương Tây với truyền thống tượng trưng của ca dao tục ngữ và thơ Đường mà tác giả của hai tập thơ trên vốn xuất thân từ "thơ cũ" đã mang lại một bước tiến mới về nghệ thuật thơ. Khi hành trình đã đi về đoạn cuối, cái tôi gần như hòa tan vào cái ta thì Xuân Thu Nhã Tập ra đời. Đây là một trường thơ kém năng sản. Hình như có một khắp khiêng nào đó giữa tuyên ngôn lý luận và sáng tạo cụ thể.

Tinh thần thời đại không chỉ bề hướng dòng thơ mà còn chi phối đến từng thi sĩ. Các nhà thơ thuộc ấy vô thức hay hữu thức đều dần bước trên hành trình này, hành trình về với cái ta. Tuy nhiên do hoàn cảnh hoặc thiên hướng, mỗi thi nhân đều chọn cho mình một lộ trình riêng.

Con đường nhiều người đi hơn cả, có thể chỉ do sự thuận chân, hay phản ứng tự nhiên, là trở về với cái *Ngay Xưa* trong sự đối lập với cái hôm nay. Hình như tiếng gọi của xa xưa nghẹn giọng thường trực trong mỗi con người chỉ chờ dịp là lên tiếng: *Lòng ta là những thành quách cũ / Trại ngàn năm bỗng vắng tiếng loa xưa* - VŨ ĐÌNH LIÊN. Nhưng cái xa xưa hiện hờn ở mỗi người mỗi khác. Với Phạm Huy Thông, đó là những mối tình xưa trong sử sách: *Ngu Cơ, Hạng Vũ, Tây Thi...* Thi nhân muốn tiếp nối giấc mơ xưa: *Đi! cùng anh lên Cô Tô thành cũ / Chờ trăng lên mơ tiếp giấc mơ xưa*. Với Nguyễn Nhược Pháp, Vũ Đình Liên, đó là những nhân vật ngày xưa xuất hiện trong khung cảnh văn hóa dân tộc: cô gái trong thiên ký sự *Chùa Hương*, Ông Đồ viết câu đối tết...

Cái xa xưa trong Nguyễn Bính, Anh Thơ, Bằng Bá Lân, Đoàn Văn Cừ hiện hình ở nông thôn. Họ tìm thấy tâm hồn dân tộc ở những *Bức Tranh Quê*: một chiếc *Cổng Làng* (Bằng Bá



Lên), một *Đám Cưới* (Đoàn Văn Cừ) một *Bến Đò Ngồi Mưa* (Anh Thơ)... Với mỗi người Việt, nông thôn cổ truyền hầu như bao giờ cũng trùng khít với dân tộc, bởi khi nền văn hóa thành thị làm cho họ cảm thấy bơ vơ bao giờ họ cũng quay về nền văn hóa xóm làng để tìm lại dân tộc, như một nơi trú ẩn.

Cái ta của Vũ Hoàng Chương hiển hiện trong triết học Lão Trang, một biểu tượng của trí tuệ Phương Đông. Dùng *Say và Mây*, thi nhân muốn hòa trộn cái tôi của mình trong cái tôi vũ trụ, trong đại ngã. Đó là một chuỗi những tiền kiếp, những hậu thân... của cái bản ngã hiện thời.

Khi đi tìm "giải pháp của Đất Thương", Hàn Mặc Tử đã đến với Chúa, với Thượng Đế, đem cái tôi của mình hòa lẫn với cái ta bản thể. Còn Đinh Hùng, chán ghét những giới hạn của thành thị "hoa chăm, cỏ xén, lối phẳng, cây trồng", đi tìm những tuyệt đối ở thời gian tiền sử: tuyệt đối sắc đẹp, tuyệt đối tình yêu, tuyệt đối tự do... *Bài Ca Mạn Rợ* của thi nhân là một tuyên ngôn của ứng xử nhân thế, một tuyên ngôn của nghệ thuật tượng trưng, một loé sáng thần khôi như ở Rimbaud. Tiếc rằng trên đường về tiền sử và tình sử, Đinh Hùng đã để cho những ngôn từ cũ kỹ làm hỏng mất sự cách tân của bút pháp và cái nhìn nghệ thuật. Trong khi đó, Bích Khê dường như đã đạt được sự đồng bộ của ngôn từ, bút pháp và cái nhìn nghệ thuật. Thi nhân không chỉ hiểu được vẻ đẹp và sức mạnh của ngôn từ, mà ông còn mang lại cho nó một giá trị cứu cánh. Chính trong sự khám phá và chế tác ngôn từ, Bích Khê đã quên được cái tôi hay nói đúng hơn, dâng hiến cái tôi cho nghệ thuật. Thơ Bích Khê cũng có tính chất huyền bí của tôn giáo, nhưng đó là tôn giáo của cái đẹp.

Cuối cùng, hành trình từ cái tôi về cái ta của Xuân Diệu và Huy Cận xem ra có vẻ đặc biệt hơn cả. Nếu thơ Xuân Diệu là cuộc hành hương từ thời gian duy lý, khoa học về thời gian tâm linh, về thời gian phi thời gian, thì thơ Huy Cận là chuyến viễn

du bằng ngọn *Lửa Thiêng* sáng tạo từ không gian đô thị bị chia cắt, giới hạn lên không gian toàn khối của vũ trụ.

Những con đường... chứng tỏ sự phát cao của ý thức cá nhân, sự đua nở của cá tính sáng tạo. Cá tính, do bản chất của nó, bao giờ cũng có xu hướng đi tìm cái phổ quát. Và cá tính càng mạnh thì nó càng rộng mở để đi đến phổ quát. Cái phổ quát mà cá nhân Thơ Mới kiếm tìm là cái ta triết học. Trong dòng Thơ Mới, không phải thi sĩ nào cũng đến được cái phổ quát ấy. Cũng cần nói thêm một điều, đến với cái ta bằng khát khao sáng tạo để giải trừ cô đơn và mặc cảm bất lực, chứ không phải hòa tan vào cái ta trong thực tế. Mọi sự hòa tan cá nhân dù trong trường hợp nào đều thủ tiêu sáng tạo nghệ thuật.

● NHỮNG CHỐC LÁT VĨNH CỬU

Mọi con đường đều đến La Mã, nhưng hình như mỗi người đều có một La Mã riêng của mình. Điều này vừa đúng lại vừa không đúng. Sự khác nhau chỉ ở bề ngoài, cấp độ thấp hoặc góc tiếp cận. Những ai coi đề tài chỉ là chỗ tựa của cảm xúc, là tài liệu, vật liệu để xây cất những tầng lầu cao thì họ sẽ giống nhau. Chân núi và lưng chừng núi thì hết sức khác nhau; nhưng những đỉnh núi xuyên mây thì lại hết sức giống nhau. Nếu nông thôn trong thơ Nguyễn Bính chỉ là nông thôn như trong thơ bao người khác thì thi nhân chỉ là một người đặt ca dao không hơn không kém. Nếu Thượng đế, Chúa trong thơ Hàn Mặc Tử chỉ là Jesus Christe thì người thơ ấy chỉ là một tín đồ bày thơ tình cảm tôn giáo của mình bằng văn vần... May mắn thay, đằng sau những *vườn trời*, *vườn đau* là một cố kết nào đó vĩnh hằng trong tâm linh dân tộc, còn sau những biểu tượng tôn giáo pháp phông nổi khao khát về nguồn, khao khát một tinh thần tôn giáo-vũ trụ. Vượt qua địa phận của đề tài là lãnh địa của thơ ca. Vượt qua địa phận của cái xã hội là lãnh địa



của triết học. Nghĩa là từ cái một thời, khả biến đi đến cái vĩnh cửu, bất biến. Sự gần gũi nhau của thơ ca và triết học mà Aristote nói đến có lẽ ở chỗ này. Những cây bút lớn của dòng Thơ Mới kể nhiều người ít, kể trước người sau đều có lần đặt chân lên mảnh đất ấy.

Con người mang trong nó cả một mớ mâu thuẫn. Nó vừa là một sinh vật cá thể vừa là một sinh vật quần thể (cộng đồng). Bị hữu hạn bởi không gian và thời gian, nó luôn khao khát sự vô hạn, sự toàn hiện... Chính cái bản chất mâu thuẫn đó làm cho con người trở thành con người, đồng thời cũng là nguồn gốc của mọi khổ đau, thân phận bi kịch của nó. Nghệ thuật sử dụng hấp dẫn con người, con người sống không thể thiếu được nghệ thuật là vì nó là một phương tiện lành mạnh và hữu hiệu nhất để hóa giải các mâu thuẫn này. Trong sáng tạo hoặc hưởng thụ nghệ thuật, con người nở rộng hoặc phá hủy được những ranh giới thường nhật, bất gặp những không tưởng khả thi. Nghệ thuật mang lại sự vĩnh cửu trong chốc lát, ngồi một chỗ mà có mặt ở mọi nơi, không gian và thời gian chuyển hóa thành nhau... Có lẽ sự triệt tiêu các mâu thuẫn đó, sự giải thoát khỏi chúng đã mang lại những cảm xúc thẩm mỹ.

Con người cá nhân Việt Nam vừa mới ra đời đã vấp phải bao mâu thuẫn, ngoài những mâu thuẫn thường hằng của bản chất người. Đó là mâu thuẫn giữa nền văn hóa nông thôn cổ truyền và nền văn hóa đô thị mới hình thành, giữa Đông và Tây, giữa dân tộc và thế giới, giữa truyền thống và hiện đại, giữa cái ta và cái tôi... Thơ Mới là sự hóa giải các mâu thuẫn này.

Thơ Mới đạt được những thành tựu nghệ thuật cao như vậy, bởi lẽ trên hành trình kiếm tìm sự hóa giải các mâu thuẫn đã có sự trùng hợp may mắn của cái xã hội, cái triết học và cái nghệ thuật. Trên bình diện xã hội, con người tìm về với dân tộc; trên bình diện triết học, cái tôi tìm cách hòa nhập với cái ta với tư cách là đại ngã, là cái tôi vũ trụ; trên bình diện nghệ thuật, thi

nhân tìm về với thuở ấu thơ của cá nhân mình và thuở anh nhi của nhân loại, lúc con người còn giữ được khả năng sống đời sống của vạn vật, không phân biệt chủ thể, khách thể, luôn có cái nhìn tươi mới, bất ngờ-cái nhìn từ bên trong. Sự hội quang này đã tạo ra một cộng hưởng lớn có sức nâng đỡ những tài năng bình thường đi xa hơn, những tài năng lớn mang vóc dáng thiên tài.

Sau năm 1945, tinh thần thời đại đã khác, tâm thế con người đổi thay, điều kiện cộng hưởng không còn. Thơ ca Việt Nam đã rẽ sang một nẻo khác. Một số nhà cựu Thơ Mới vẫn viết theo bút pháp cũ như Vĩ Hoàng Chương, Đình Hùng... Câu chữ vẫn còn đó, nhưng hồn thơ đã đi đường nào. Thời đại mới đòi hỏi một thi pháp mới. Điều đó chỉ càng chứng tỏ Thơ mới là một đỉnh cao, một thoáng chốc mà cái vĩnh cửu hạ cánh.





•
**người
thơ
trong
mắt
nhau**









THẾ LỮ

Tiểu sử

Thế Lữ (1907-1989) tên thật là Nguyễn Đình Lễ, sau đổi là Thứ Lễ; khi viết báo còn có bút danh Lê Ta. Sinh tại ấp Thái Hà, Hà Nội, quê ở Phù Đồng, Gia Lâm, ngoại thành Hà Nội. Thuở nhỏ sống ở Lạng Sơn, sau về học Thành Chung ở Hải Phòng. Năm 1929 lên Hà Nội học dự thính Cao Đẳng Mỹ Thuật Đông Dương. Được một năm bỏ học để viết văn. Các truyện ngắn đầu tiên viết năm 1930. Bắt đầu làm thơ từ năm 1933. Từ năm 1937, Thế Lữ chuyển hẳn sang hoạt động kịch nói.

Tác phẩm (trước 1945): *Mấy vần thơ* (1935), *Mấy vần thơ tập mới* (1941), *Vàng và máu* (1934), *Bên đường thiên lữ* (1936), *Lê Phong phóng viên* (1937), *Mai Hương và Lê Phong* (1937), *Đòn hẹn* (1939), *Gối thuốc lá* (1940), *Gió trắng ngàn* (1941), *Trại Bò Tàng Linh* (1941), *Dương Quý Phi* (1942), *Thoa* (1943).

(Sau 1945): *Truyện tình của anh Mai*, *Tay đại bọm* (1953), *Cụ đạo, sư ông* (1946), *Đội trình sát biệt động* (1947), *Đội chó* (1949), *Tin chiến thắng Nghĩa Lộ* (1952)...



Trần tiên rồi kia / Xuân đến rồi
Hên sao hoa nở / Trông lòng
Đao? Ma? / Không chữ bình hoa liễu
Gốc / Mãi mãi Nham đất bầy sơn

Thơ

Thủ bút Thế Lữ

TÔI LÀ...

Thế Lữ kể
Xuân Diệu ghi

Ngày còn bé, những khi ở với cha, lêu lổng, không ai ngăn giữ. Trong khi ấy tiếp xúc với thiên nhiên, thì cái sợ nhiều hơn là cái đẹp. Rừng núi đầy vẻ bí mật. Chuyện người lớn kể cho nghe toàn là chuyện ghê sợ: chuyện đẽ cưa, chuyện thổ phỉ, chuyện ma cà rồng, ma gà, ông chú xem họ xử chém người ở bên kia biên giới, về kẻ, làm tôi sợ. Thuở ấy, tiếng chim kêu nghe ra cũng có những âm vang ghê sợ. Mặt khác: những tên thực dân Pháp. Tôi sợ "Tây" đến nỗi cuối phố thấy Tây râu xồm, tôi hét lên, chạy! Nó muốn mơn tôi, móc ra một đồng xu mới vàng chói, cho; tôi càng sợ. Ở Lạng Sơn xưa: nhớ thương và sợ.

Xuống Hải Phòng ở với mẹ; mẹ tôi, công giáo, coi việc lấy bố tôi là một sự phạm tội, cho nên chuộc bằng ăn ở có nhân đức; có tiếng là hiền lành, thương người. Làm thuốc cũng để "cứu người, chuộc tội". Mẹ tôi biết chữ nôm, đọc chữ nôm (không biết quốc ngữ). Mẹ tôi thương tôi một cách hết sức sâu xa, mà cũng nghiêm ngặt. Mà tính tôi lại say mê; có lần tôi biên thư cho một cô gái, mẹ biết được, đánh cho một trận, và khóc như là mình nuôi con cho trong sạch, ai ngờ con lại thế này.

1924, tôi thi đỗ "cephi" (sơ học) rồi ốm một năm. Ông cha (linh mục) công giáo bảo "lấy vợ cho nó". Mẹ xách đi dạm vợ;

thế là tôi lập gia đình lúc tôi 17 tuổi! Có vợ rồi, vào trường Thành Chung Hải Phòng. Học ba năm thì bỏ trường.

Từ năm 1924-1925, tinh thần ái quốc nhóm lên trong học sinh, qua báo *Việt Nam* hẳn từ bên Pháp gửi về, truyền nhau đọc. Thêm ảnh hưởng tốt của các ông giáo: Trịnh Đình Rư, Hoàng Ngọc Phách, Nguyễn Hữu Tảo. Thầy Trịnh Đình Rư dạy quốc văn, Hán văn, đem chuyện hoạt động cách mạng ở Tàu, ở Pháp nói trong lớp, học trò và thầy đồng tình nhau, cho nên giữ kín. Thầy Hoàng Ngọc Phách dạy lịch sử, giai đoạn Pháp bắt đầu đến nước ta "Các anh nên đọc thêm sách"; tôi tìm sách đọc, xem mình mất nước ra sao. Thầy Nguyễn Hữu Tảo dạy khoa học, khuyến học sinh thành nhà khoa học giỏi để sau này giúp nước; cuối năm học trò đến thăm thầy, thầy nói tâm sự, thầy trò tâm đắc với nhau.

Đến năm thứ ba, tôi thấy không chịu được cái học "cô-le" (College, trung học) nữa. Nhân một trận ốm, tôi thưa với mẹ "Con mà học nữa thì con chết mất". Mẹ tôi bằng lòng, tôi đến trường xin thôi.

1929-30, tôi lên Hà Nội thi vào trường Mỹ thuật, không đỗ loại chính thức, cho nên theo học với tư cách "bằng thỉnh tự do". Tưởng rằng vào trường Mỹ thuật thì tự do thoải mái, ai ngờ cũng phân biệt giáo sư Tây, giáo sư ta; tôi vẽ giỏi, tuy nhiên, qua một ông giáo lối dạy hết sức gò gáp "vẽ trang trí thì chép nhiều mẫu cổ để cho nhiệm vào mình" và với người giám hiệu Pháp khi đó khinh học sinh Mỹ thuật Việt Nam, chưa đầy một năm, tôi cũng thôi học vẽ. Còn có một nguyên nhân nữa, là tôi muốn viết, tôi muốn viết văn, viết báo để ta cũng "mở mây mở mắt": Pháp họ có nhà văn thì mình cũng có nhà văn, họ làm báo viết văn, thì ta cũng làm được.

Ở trường Mỹ thuật, thân nhất với tôi là Nguyễn Đỗ Cung và Trần Bình Lộc, mọi chuyện đều bàn với nhau, đọc được một sách hay, thì báo cho nhau biết, sách tiếng Pháp cũng như quốc ngữ. Lúc đó, chúng tôi ưa thích *Tổ Tâm*, *Người quy to*, *Quốc*

*dưa dồ...Ở Hà Nội, do các cuộc tiếp xúc, tôi tổ chức một "salon" (salon), một nhóm văn chương nho nhỏ, có Vũ Đình Liên, Ngô Bích San (1930); chúng tôi học tập viết văn quốc ngữ cho giỏi, và dịch những sách hay của văn học Pháp cho đồng bào mình đọc. Chúng tôi rất thích và dịch *Những người khốn khổ* (les Misérables) của Vich-to Huy-gô, *Người đi đánh cá biển khơi* (Pêcheur d'Islande) của Pi-e Lô-ti, nhất là *Không nhà* (Sans famille) của Hec-to Ma-lô, rất gần gũi với chúng tôi. Công việc về sau không tiếp tục được, nhưng còn lại tình bạn.(...)*

Tôi về Hải Phòng. Thời này, tôi *lập chí*, tức là làm văn. Tôi bắt đầu viết. Một trong các bài thơ đầu tiên là *Lời thăm hỏi của Nàng Mỹ thuật và cả Lạ tiếng dân*, gửi cho các bạn Mỹ thuật Hà Nội (1930-31). Tôi xuống Đồ Sơn ở hai năm; rồi mẹ tôi làm cho một nếp nhà lá cách Hải Phòng mấy ki-lô-mét, tôi về ở. Lúc ấy tôi bị lao; dốc tờ báo: "Anh có cái gì thì ăn uống cho hết, chứ bệnh anh thế này, tôi không dám đảm bảo"... Rồi Đồ Sơn để về Hải Phòng, cánh đồng chiêm phải đi thuyền; bước xuống thuyền trên nước mênh mang, như đời tôi vào chỗ vô định. Tuy nhiên, tôi nghĩ rằng tôi không thể chết. Tôi tìm thuốc chữa, rồi khỏi; cuối cùng cũng chỉ do ăn uống, nghỉ ngơi.

Trong khi còn học Mỹ thuật, tôi đã thử viết ra ba truyện *Một truyện báo thù ghê gớm*, *Tiếng nói thầm của người chết*, *Tiếng hú hồn của mẹ kẻ* do những xúc động khi ở Lạng Sơn, nghe u tôi và bà con kể chuyện ma quái; "Báo thù ghê gớm" là do bố tôi kể, "Hú hồn" là do một ông cụ kể. Có một người đàn bà Mán bị hổ cướp đứa con gái, bèn cướp lại một hổ con treo lên, làm cho con hổ tức, và giết nó, rồi về sau cùng chết. Lúc đọc lên ở nhà trọ, ông chủ nhà trọ bảo: "Cậu phải làm văn sĩ, chứ không làm họa sĩ được". Tôi đem ra đọc ở nhóm văn học của chúng tôi như là một "salon littéraire", một phòng khách thính nho nhỏ, gồm có Vũ Đình Liên, Trần Bình Lộc, Nguyễn Đỗ Cung, Hoàng Lập Ngôn, Ngô Bích San... Hàng tuần, chúng tôi gặp nhau, bàn làm sao cho văn học ta không kém gì Âu



cháu; nghe xong các bạn nhìn tôi bằng con mắt khác; tự nhiên tôi có uy tín và các bạn tôi còn cho rằng: tôi có thể nhận xét được về văn tài người khác. Những cuộc họp nhau của chúng tôi thế mà cũng bị mật thám nó theo dõi, chúng tôi phải đình. Vũ Đình Liên với tôi bàn nhau: "Đem xuất bản cái này đi". Chúng tôi vào hỏi các nhà in, chẳng nhà in nào chịu xuất bản cả, họ không phải là nhà xuất bản. Chúng tôi bèn đưa cho nhà Tân Dân; tôi bàn với Liên "Phải làm thế nào thu hút sự chú ý" và nghĩ thêm một cái tên phụ nữ tương tượng: Đào Thị Tò cùng viết với Thế Lữ. Đến Vũ Đình Long, ông ta bảo: "Các ông cứ để đấy, nửa tháng nữa, chúng tôi sẽ trả lời".

Hôm đến theo đúng hẹn, tôi cố ăn mặc sang: một áo the tốt, cái quần trắng hơn mọi ngày. Vũ Đình Long tiếp, lời thứ nhất là khen. Vũ Đình Liên nghe mà cảm động hơn tôi đến nỗi cầm chén nước chè, đánh đổ cả chén nước; tôi giữ vẻ bình tĩnh, ra về đàn anh, thân ái lấy mùi xoa đưa cho Liên lau. Vũ Đình Long nói:

- Ông sẽ là một nhà văn có tài, đọc không dứt ra được; từ trước đến nay tôi chưa đọc được một quyển truyện nào như thế này. Tôi không có vẻ bối rối, nhưng rất vui sướng. Chúng tôi xin xuất bản ngay. Và ông nói tiếp:

- Lệ chúng tôi, 100 trang giấy viết là 15 đồng.

Tôi hỏi:

- 15 đồng là thế nào a?

- Chúng tôi cũng phải có giấy có mực để in. Đây là tiền nhuận bút.

- Thôi thì chúng tôi xin bán thảo vè.

- Có lẽ nào lại thế. 15 đồng là lệ thưởng. Nhưng với ông, thì tùy ông.

Tôi đưa mắt cho Vũ Đình Liên, không tiện kéo nhau ra mà bàn. Tôi nghĩ bụng: Chả lẽ mình nói 100 đồng, tôi chỉ trả lời:

“Ông đã có lòng yêu xuất bản sách cho tôi. Thì ông muốn đưa bao nhiêu thì đưa!”

- Thì ông cứ hãy nói đi một tiếng.

Tôi không biết trả lời thế nào, thì Vũ Đình Liên liền nói:

- Tôi xin tặng gấp đôi: 40 đồng.

Lập tức đưa giao kèo để ký.

Mãi về sau, khi làm báo, nghe anh em nói, mới biết là họ bóc lột mình.

Hôm ấy, cùng Vũ Đình Liên đi chơi, tôi lấy tiền túi ra, cùng Liên ăn phở. Con cái món tiền khá tôi mang về Hải Phòng.

Tôi đem về cho mẹ. Mẹ hỏi, tôi đáp: “Tiền con viết sách đấy”. Mẹ vui, đem khoe cả bà con họ hàng; mẹ trích một phần, mua cho tôi một chiếc xe đạp Diamant của Pháp; tôi đem xe lên Hà Nội; trước đó tôi không dám nghĩ đến sắm cho mình một cái xe đạp bao giờ.

Sau khi sách xuất bản, tôi càng quyết tâm rời trường Mỹ thuật. Hồi đó, đã ký tên Nguyễn Thế Lữ. Trước đây đã có một bài trong *Sách chơi xuân* Tân Dân: truyện ngắn *Suối lệ*, nhớ thương hết sức lãng mạn. Ngày xưa tên tôi là Nguyễn Đình Lễ, trước đó còn tên là Thứ Lễ, vì là con thứ, sau người anh mất, chữ Thứ bỏ đi. Tôi còn một tên nữa Nguyễn Khắc Thảo (bố tôi tên là Thuận); đầu như là trùng tên với người khác, cho nên bỏ. Do cái tên Đình Lễ, tôi đã định ký là Nguyễn Đề Linh, vì không muốn có cái tên văn vẻ, và muốn trái khoáy nói lái tên. Rồi sau lại dùng cái tên Nguyễn Thứ Lễ, nhưng cũng lại đem nói lái ra thành Nguyễn Thế Lữ. Tên Lễ là do mẹ tôi khi đánh thảo tôi từ Lạng Sơn xuống Hải Phòng, lên cướp tôi về thì đem vào nhà thờ cho tôi rửa tội và khấn: “Đây là của lễ đem dâng cho chúa”. Mẹ tôi hay kể cho tôi nghe chuyện trong Kinh thánh Abraham dâng con mình cho Chúa. Mẹ tôi cũng vậy. Trong tôi đã có một phần tính cách thần bí; tôi giữ hiếu thảo, không ăn gian nói dối, không nói tục, không nghĩ bậy, tôi giữ trọn vẹn đến nỗi chung



quanh khen tôi là đứa con ngoan. Một mặt khác, tôi lại thấy: sao mà khổ sở thế này, nhất là cái khoản yêu đương. Tôi là thiếu niên sớm biết yêu, nhưng không đi đến hành sự, chủ yếu là tình cảm; cứ mỗi lần xưng tội luyện ái, thì tôi nặng tội lắm. Khi anh xưng tội, người ta giảng giải cho nghe, sau đó ra một cái phạt: đọc ba kinh A-vê Ma-ria (Kinh chào Đức Mẹ) hoặc ba kinh Pater (Lạy Cha); nếu nặng hơn thì 15 phút; nặng nữa thì giao cho một tràng hạt, tức 150 kinh như thế. Nếu tội nặng quá, thì đọc ba tràng hạt, tội nặng hơn nữa thì không được chịu lễ, tức là rút phép thông công trong tuần, một tháng hoặc một năm. Tôi bị như thế trong một tuần, thì sợ quá, vì sợ buồn cho mẹ. Nhưng tôi yêu đương phạm vào điều răn thứ sáu. Tôi nghĩ: "Vì điều răn này khiến cho tôi không thể giữ đạo; mình thì chỉ thương yêu, mình có làm gì nên tội. Do đó, tôi suy ra những cái khác. Chúa có lòng thương người rất rộng lớn, làm sao lại ác đến nỗi dằn người ta xuống địa ngục đời đời kiếp kiếp!" Tôi có một lối cảm thông với những tình sử đau khổ; ví dụ phong tục "bắt được vợ ngoại tình thì đóng bè trôi sông", tôi nghe thì tưởng tượng: bè đi đến đâu, hai bên bờ sông không vớt, mà lại lấy sào đẩy đi; tôi thấy thương vô hạn. Tôi thương yêu là đường hoàng chính đáng, sao lại phải vụng trộm? Do đó, trong bối cảnh của xã hội trước Cách mạng tháng Tám, còn nặng nề phong kiến, đối với tôi, văn học Pháp, màn ảnh Pháp, cho tôi cảm thấy một sự tháo mở phóng khoáng: tôi mê xine (diện ảnh) lắm; tôi đã mê tường chèo thế nào, thì mê xine chẳng kém. Về sân khấu tôi là loại diễn lối hiện thực (réaliste) chứ không ước lệ (symbolique) như sân khấu tường chèo, mặc dầu tôi rất thích tường chèo.

Cái ý phá những lễ lối trói buộc là nhất quán trong tôi; trước đây, khi tôi viết truyện, tôi cũng muốn phá thói quen. Trong người mình, chứa chất những tình cảm mạnh mẽ về yêu đương, nhưng đương thời đã có bao nhiêu người viết truyện tình rồi, mình còn viết làm gì nữa; cho nên tôi tìm kiếm về một

khía cạnh, một mạch khác. Truyện *Cái ve* là do tôi kể, rồi Khái Hưng viết. Khi nào, có truyện ly kỳ rùng rợn, thì các bạn lại kể cho tôi, để tôi viết. Tên Lê Ta, tôi ký khi làm báo, viết văn ngắn trào lộng, châm biếm, cũng là do nghịch ngợm; lấy chữ tên Lê mà thành ra "Lê ngã", rồi hóa "Lê Ta".

Khi tôi thôi học trường Mỹ thuật, mẹ tôi có ý mừng: "Nhu thế này, nó khỏi phải xa nhà". Trông gia đình, hầu như có truyền thống, hễ con trai thì không ở nhà. Mẹ cũng giống bố mày, tuổi mùi (con dê) hay rông đi". Cuối vợ sớm cho tôi, cũng để giữ chân tôi. (Một lần tôi đánh cắp tiền, định trốn sang Pháp cùng bạn Vũ Đình Quý, nhưng việc không thành). Bố Mỹ thuật, còn một nguyên nhân nữa là ốm, phải về quê. Ở đồng chiêm, rồi ra Hải Phòng chữa. Để hắc chần tôi không bỏ nhà đi, mẹ tôi làm cho căn nhà lá ở làng Phong (Phụng Pháp) ngoại ô Hải Phòng, gần con sông Kiến An. Tôi ở một mình, lúc ấy đã ra hai quyển sách *Một chuyện báo thù* và *Tiếng hú hồn*, làm cho bạn hữu thỉnh thoảng nhắc đến tên. Tôi ở đây và có ý chỉ dọn con đường vào văn học...

(Trích từ cuốn *Thế Lữ,*
cuộc đời trong nghệ thuật
NXB Hội nhà văn, 1991.)





XUÂN DIỆU

TIỂU SỬ

Xuân Diệu (1916-1985) họ Ngô, quê nội ở Trảo Nha, Can Lộc, Hà Tĩnh, quê ngoại ở Tuy Phước, Bình Định. Học tiểu học ở Qui Nhơn, học tú tài phần 1 ở trường Bưởi Hà Nội, tú tài phần 2 ở Huế và gặp Huy Cận ở đây. Tham gia Tự Lực Văn Đoàn và in *Thơ Thơ* năm 1938. 1940-42 làm tham tá nhà Đoàn ở Mỹ Tho. Từ năm 1943 về sống ở Hà Nội cùng Huy Cận. Sau năm 1954 chuyên hoạt động văn học.

Tác phẩm (trước 1945): *Thơ Thơ* (1938), *Gửi hương cho gió* (1943), *Phấn thông vàng* (truyện ngắn - 1939), *Trường ca* (bút ký - 1944).

(Sau năm 1945): *Ngon quốc kỳ* (1945), *Hội nghị non sông* (1945), *Ngôi sao* (1955), *Riêng chung* (1960), *Mũi cà mâu-Cầm tay* (1962), *Một khối hồng* (1964), *Hai đợt sóng* (1967), *Tôi giàu đôi mắt* (1970), *Hồn tôi đôi cánh* (1976), *Thanh ca* (1982), *Tuyển tập Xuân Diệu* (I,II,1983, 1984) nhiều tập bút ký, phê bình tiểu luận, và thơ dịch.



THƠ DUYÊN

Khỏi này hỏi thối trên nhai chấy.
 Cơm me dĩa sít cày chĩa chấy.
 Bớt bớt xamb nọc qua mướn lã;
 Thưa dĩa nhai mồi tọng tọng chấy.

- em thấy nhá nhá, rồi rồi 2 cái
 là là của hoàng này trở lại.
 Nhưng đây là ta nghĩ ý của
 nhà thơ này rất rất thú vị.

The birds are white, & long winged; and the legs are short, & the feet are small. - A body of birds, but the birds are not very numerous.

Mây trắng và xanh (màu sáng) phủ;
Còn có thể thấy cánh phôi đã vỡ.
Chim nở trời này gần như cánh;
Hạt cánh chim (thực sự) xuống đất.

Đi hay đứng lầy dưới trời em,
Tay chân bắt nhện ga to nhện,
Thầy thầy nhện lùn nhện nhện này -
Lầy anh thầy đã cút lầy em...

Thủ bút Xuân Diệu

MỘT NGƯỜI CỦA ĐỜI

Thế Lữ

Nhà thi sĩ ấy là một chàng trai trẻ hiền hậu và say mê. Tóc như mây vướng trên đài trán ngày thơ, mắt như bao luyến mọi người, và miệng cười mở rộng như một tấm lòng sẵn sàng ân ái. Chàng đi trên đường thơ, hái những bông hoa gấp dưới bước chân, những hương sắc nảy ra bởi ánh sáng của lòng chàng, *Thơ thơ* là cụm đầu mùa chàng tặng cho nhân gian. Và từ đây chúng ta đã có Xuân Diệu.

Loài người hãy hiểu con người ấy!

Xuân Diệu là một người của đời, một người ở giữa loài người. Lầu thơ của ông xây dựng trên đất của một tấm lòng trần gian: ông đã không trốn tránh mà lại còn quyến luyến cõi đời, và lời nguyện ước của ông có bao nhiêu sức mạnh:

Ta ôm bó, cánh tay ta lăm rần,

Làm đầy da, quần quýt cả mình xuân,

Không muốn đi mãi mãi ở vườn trần,

Chân hóa rễ để hút mùa dưới đất.

Là một người sinh ra để mà sống, Xuân Diệu rất sợ chết, sợ lặng im và bóng tối, hai hình ảnh của hư vô. Mục đích của đời người có phải là hạnh phúc đâu! Mục đích chính là sự sống. Mà còn gì làm cho sự sống đầy đủ hơn Xuân và Tình?

Cho nên Xuân Diệu say đắm với tình yêu và hằng hái với xuân, thả mình bơi trong ánh nắng, rung động với bướm chim, chất đầy trong bầu tim mây trời thanh sắc. Ông hăm hở đi tìm



những nơi sự sống dồi dào tụ lại. Khi ông khao khát vô biên, tuyệt đích, chẳng phải ông muốn lên tới đỉnh cao nhất của sự sống đó sao? Ham yêu, biết yêu, Xuân Diệu muốn tận hưởng tình yêu, vì ông thấy chỉ tình yêu mới gồm được bao nhiêu ý nghĩa.

Nhưng xuân không dài dặc, tình có bền đâu! Xuân với Tình cũng vô định như sự thực không bền, và lại còn mong manh hơn cuộc đời chảy trôi. Bởi thế, Xuân Diệu vội vàng, bao giờ cũng lo âu thắc mắc. Luôn luôn tận tâm, siêng năng mà sống, ông mau mau đem hết cả tâm hồn mà tặng cho đời, và ông cũng đòi hết cả tâm hồn của người yêu dấu, của trời đất, của mọi sự vật trên trần gian.

Ta thấy cả nỗi cuồng quýt sáng sủa của thi nhân gợn tay với lấy giây phút qua, bám lấy bầu xuân hồng, và rên rỉ thở than với người yêu dấu. Người tình nhân ấy có những câu nào ruột thấm thía, khiến nụ cười ta rung ở miệng cùng nước mắt ứa dưới hàng mi...

Sở dĩ Xuân Diệu tham lam tình yêu, chất chứa vào lòng, không chán, không đủ, không nguôi, là bởi thi sĩ rất sợ cô độc. Ông muốn biến ra nhiều thân, hóa thành muôn ức triệu, vì ông thấy người ta đều chỉ trở trọi một mình. Ông tìm gần gũi vì ông quá riêng tây, ông thấy nỗi mệnh mông của tâm hồn nên ông muốn thành một cây kim để hút vào mình thiên hạ.

Thơ Xuân Diệu do đấy mà buồn tình mịch ngay trong những điều ấm nóng reo vui. Lạnh lùng ảm khắp mọi nơi, "xa vắng gồm tự muôn đời", ở đâu cũng là nỗi nhớ nhưng, thương tiếc. Lòng thi sĩ thấy rõ điều trái ngược: nồng nàn bởi vì thê lương, khát khít nhưng vẫn hững hờ, bao nhiêu éo le của cảnh đời mà Xuân Diệu yêu tới đau khổ. Thơ Xuân Diệu là hơi thở thầm kín, giấu giếm, trong đó ẩn sự huyền bí ghê rợn của một đêm trăng, sự náo nức bao la của một buổi chiều, và tất cả tâm hồn khó hiểu của người, của cảnh.

Rồi càng khó hiểu, người thì sĩ càng cố tìm. Ông dò xét cái “hế giới bên trong”, lượn nhát từng sợi tơ mền yếu, từng mảnh nhỏ thương, từng vụn sâu tối. Ông nghiệm thấy rằng:

Phải can đảm mới bền gan yếu đuối,

Phải khôn ngoan mới dư trí dai dẳng.

nên chịu mất một ít kiêu căng để được thêm rất nhiều sự sống. Vì ông đã du ngoạn trong xứ yêu mến, nói cho ta hay những đường lối ẩn khúc quanh co.

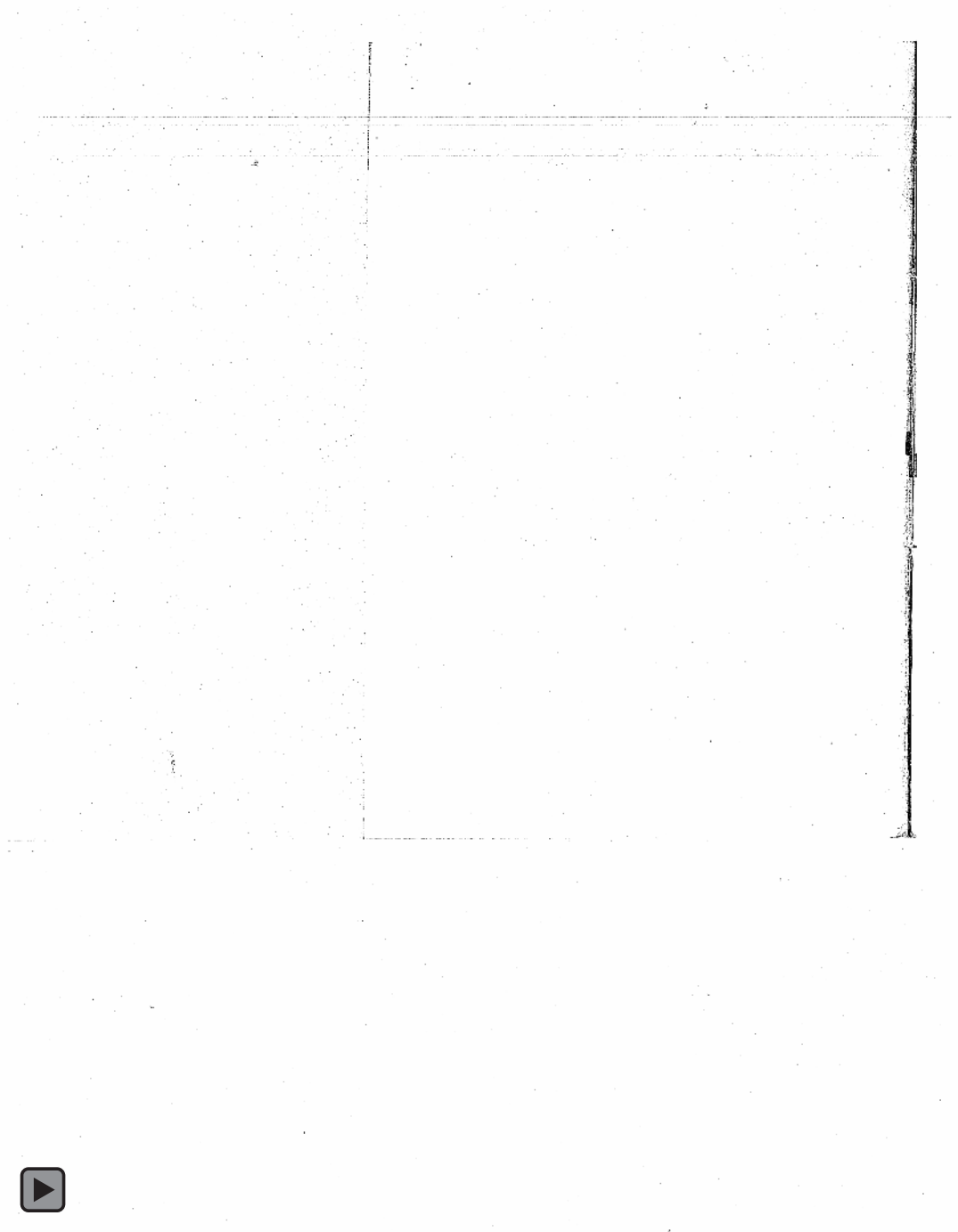
Ông còn nghe thấu sự mơ hồ, như đã thao dò la những điều tinh tế. Con người phức tạp cũng đơn sơ, con người thiết thực cũng mơ mộng: ông có một trái tim, nhưng ông còn có một linh hồn. Ông tỏ ra đã từng vào trong thế giới của mọi sự u huyền: hương trầm, âm nhạc, thời khắc, khói sương... tất cả đều nói cho ông nghe những lời chỉ lý và những dây liên lạc.

Với những câu thơ ít lời nhiều ý, xúc tích như đọng lại bao nhiêu tinh hoa, Xuân Diệu lại là một tay thơ biết làm ta ngạc nhiên vì nghệ thuật dẻo dăng và cần mẫn.

Nhưng ở trên nhà nghệ thuật, ở trên nhà thi sĩ, ta thấy lòng ta mến yêu một linh hồn mở rộng, một tấm lòng chào đón, một con người nhân ái đa tình. Người ấy chắc không cần phải quá dợt chữ, van xin, vì lẽ nào cõi đời còn mãi mãi lạnh lùng vô tri, khi đã nghe tiếng đàn ai oán của Xuân Diệu?

(Tựa tập Thơ Thơ - 1938.)





HUY CẬN

Tiểu sử

Huy Cận (1919), họ Cù, quê xã An Phú, Hương Sơn, Hà Tĩnh, một xã thiên nhiên nguyên sơ, con người lưu giữ nhiều dấu tích văn hóa cổ. Học tú tài ở Huế. Năm 1936 gặp Xuân Diệu ở thành phố này. Năm 1938 đăng bài *Chiều xưa* trên số Tết Báo Ngày nay. Từ năm 1939 ra Hà Nội học cao đẳng Nông Lâm vừa làm thơ vừa tham gia Văn Hóa Cứu Quốc. Sau năm 1954, chủ yếu hoạt động trong lĩnh vực Văn hóa đối nội và đối ngoại.

Tác phẩm (trước 1945): Lửa Thiêng (1940), Vũ trụ ca (chưa in - 1942), Kinh cầu tự (Văn xuôi - 1942)

(Sau 1945): Trời mỗi ngày lại sáng (1958), Đất nở hoa (1960), Bài thơ cuộc đời (1963), Hai bàn tay em (1967), Phù dung thiên vương (1968), Những năm sáu mươi (1968), Cô gái Meo (1972), Chiến trường gần đến chiến trường xa (1973), Những người mẹ, những người vợ (1974), Ngày hàng sông ngày hàng thơ (1975), Sơn tinh Thủy tinh (1976), Ngôi nhà giữa nắng (1978), Hạt lại gieo (1984), Tuyển tập (1986), Chim làm ra gió (1991).

Lấp lụp mây cao đùn núi bạc
Chùm nghiêng cánh nhỏ bóng chiều sa
Lòng quê dợn dợn vời không nước
Không khói hoàng hôn cũng nhớ nhà.
Trăng Giang.

Huy Cận
Chép lại bài thơ anh Đỗ Lai Thúy

Thủ bút Huy Cận

CHÀNG HUY CẬN KHI XƯA HAY SÀU LẮM

Xuân Diệu

Đời xưa có một người thi-sĩ lành như suối nước ngọt, hiền như cái lá xanh: gần chàng, người ta cảm nghe một nỗi hòa vui, như đứng giữa thiên nhiên, tắm hồn thơ thời. Thi-sĩ thuở xưa làm những bài thơ bao la như lòng tạo-vật. Xưa kia, chàng thương mến cỏ hoa, yêu dấu ân tình. Xưa kia... nhưng không! chàng sống bây giờ đây ở "nửa thế kỷ hai mươi", đang đi giữa đường phố kia mắt ngược lên, mái tóc sau đầu vòng như túp lông con cò, con hạc. Ấy là Huy Cận đó: - nhưng một thi-sĩ "thiên nhiên" như chàng thi ở thời nào cũng được, ở thời này cũng như ở thời xưa; chàng như không ở trong thời gian mà chỉ ở trong không gian: người ta muốn tưởng linh-hồn Huy-Cận là đám mây kia là nổi hắt hiu trong cõi trời, là hơi gió nhớ thương...

Trong thơ Việt Nam, nghe bay dậy một tiếng địch buồn. Không phải sáo Thiên Thai, không phải điệu ái tình, không phải lời ly-tao kể chuyện một cái "tôi"; mà ấy là một bản ngâm ngùi dài; có phải tiếng đìu hiu của khóm trúc, bông lau, có phải nằm than vãn của bờ sông, bãi cát; có phải mặt trăng một mình đang cảm thương cùng các vì sao? Tiếng rền rĩ đìu ềm sẽ vẫn lấy ta như một giải lụa ôm ấp một vết đau: tiếng len thấm thía vào hồn ta như khí-hậu của núi đèo: tiếng làm thành sương, đọng lệ trên mắt ta... Thơ Huy-Cận đó ư? ai nhắc



làm chi những nỗi thê thiết của ngàn đời, ai động đến cái lớp sâu dưới đáy hồn nhân thế: những lời muôn năm than thầm trong lòng vạn vật, ai thuật lại mà nào ruột làm sao!

Thơ Huy-Cận không được vui. Ấu cũng là một sự tự nhiên của đất trời: hàng phi lao đứng bên sông xanh kia, gió xa thổi vào, cứ tự nhiên phát ra những lời rầu rĩ. Tại phi lao buồn hay tại gió buồn? Tại gió buồn hay chỉ vì tại gió bay qua biển cả, thấy nhiều không gian quá mà sinh ra bằng khuâng? Làm nên điệu buồn thương, duyên cớ vốn là biển cả đó thôi: mệnh mông bao giờ cũng buồn: biển ra chân trời rồi biển tiếp với đại dương, biển càng sâu lo vì biển quá rộng lớn.

Linh hồn Huy-Cận là một linh hồn trời đất: nói thế không sai đâu! Xem suốt tập LỬA THIÊNG, cái cảm giác cái trời nhất của anh là một cảm giác không gian: ta nghe xa vắng quanh mình: ta đứng trên thiên-vân-đài của linh hồn, nhìn cõi bát ngát; một cái buồn vời vời dàn ra cho đến hư vô. Huy-Cận quá cảm nghe cái mệnh mông, thì giọng thơ của người cũng lấy cái sâu của vũ trụ. Những bài thơ đôi khi vắng vẻ quá: “đeo cao quán chặt, bến đò lau thưa”, “mái nghiêng nghiêng gửi buồn theo hút người”, hay là “sầu thu lên vút song song”: chỉ có trời đất ngơ ngẩn với nhau.

Thơ Huy-Cận có một hồn xưa là tại đó. Phong cảnh thường bay hết sắc màu, thường chẳng có xôn xao, chỉ những nét lặng lẽ như tranh, làm thành những ước mơ tuyệt diệu. Cho đến những tình người của Huy-Cận cũng như không có thời khắc; ta không thấy chi tiết nhỏ nhặt của đời hằng ngày, những rạo rức mau chóng trong phút giây: chỉ thấy một tâm lòng thương yêu không biết có từ đời nào, và đoạn thăm, hỏi vui cùng nhuộm một màu vĩnh viễn.

Chàng than nỗi tháng ngày vut vut, báo rằng hoa xuân không đậu, đời thoáng mùi ôi, trong khi mình chưa sống hết tuổi xuân, đang còn ở giữa độ măng trẻ của đời người! Cái tiếc sớm, cái thương ngựa ấy chẳng qua là sự trá hình của lòng ham đời, là cái tật dĩ nhiên của kẻ yêu sự sống. Không yêu sự sống hay sao, một người thường có những cái nghiêng lại kỳ diệu: khi mùa xuân của mình, khi những ý tươi lên rún rẩy trong cổ chim, khi "nhạc vượn lên trời"... lòng ông cũng theo hăng hái; và thơ ông mang ngầm sinh lực như men ủ nắng, tưởng chừng câu thơ có nhựa, sắp nứt ra như một cái mầm căng.

Nhưng mỗi sau câu vui, lại có câu sầu. Ta cũng đứng vì vậy mà trách chàng Huy! Cái buồn Huy-Cận là cái thương vô hạn hóa thành cái tủi vô cùng; ấy là thứ "hận sâu dài đặc bền nó gieo họa trong lòng bọn thi sĩ". Nỗi buồn đó vốn là nỗi buồn chung của con người; bọn thi sĩ chúng tôi nhẹ lòng nhẹ dạ, nên linh mang giùm tất cả cho nhân gian! Chuyện ngày tháng phơi pha, chuyện cuộc đời quanh quẩn, chuyện linh hồn từ hăm, thân thể bùn lầy, chuyện mùa đông hay buổi chiều quá đổi thê lương như thế gian sắp tiêu diệt chắc không phải là chuyện một mình Huy-Cận: chúng tôi nghe rõ và nói ra, nên chúng tôi thành những người hay thổ thán.

Huy-Cận nói hộ cho ta đó: những giọt nước mắt thường đến quanh mí rồi ngừng. Huy-Cận đã vì ta để rơi xuống má: cái linh hồn ấy bơ vơ không kể hết, kiếp người lang thang, dạt trôi trôi nổi, lạnh lấm, nhân gian ôi! ta thấy người thơ đi trốn có đơn: trốn ở đâu bây giờ? hồn bọn thi nhân thường là một món hàng ế: bán thì người ta không biết giá, mà cho, họ nhặn cũng chẳng ra tuồng. Vũ trụ mệnh mang thế, một người đời



làm sao cho ta người được những ám ảnh bao la! Và có say đắm một đời ngày, cũng không quên được cái bằng phẳng để lại từ kim cổ. Trông đời, Huy-Cận còn nghe đơn chiếc, hướng chi tưởng tượng lúc sang bờ vô định bên kia! Nghĩ mà xem, cái chết rét mướt là chừng nào! Nay còn đây, nằm ngủ với gối chân, khăn khít cùng da thịt, mà chưa đủ ấm; đến khi một mình nằm dưới đất, thì còn si vào thăm, còn ai ôm ấp, còn đầu mặt trời và chim kêu!

Nói về cái chết. Baudelaire, thi sĩ sở trường môn ấy, tỷ mỹ đến từng con dòi, vạch từng bộ phận ước thời rửa tan: Baudelaire chỉ làm ta gớm ghê như gớm những vật dơ bẩn. Huy-Cận không tả gì hết, mà đem đến những cảm giác tái tê, thấm thía hơn biết bao! Người thi sĩ Tây phương đứng bên ngoài nhìn những thi thể, người thi sĩ Đông phương nghe cái chết bằng tình bên trong của mỗi người. Hư vô càng giá cảm cảm, khi Huy-Cận bày những cảnh sống tội nghiệp của người chết: họ tránh ngọn gió lò của mộ, họ ngủ nhờ với nhau, họ nằm dơi chờ: ta thấy những hồn lạc loài bơ vơ trong lạnh buốt, tối tăm: ta quá xót thương, và rợn mình, như gió âm ty đã thổi đến.

Mà Thê-Lương của sự chết cũng chỉ là một phần của Thê-Lương lớn, của The-Lương chung. Sóng gợn tràng giang, trăng phơi đầu bãi, hay dấu chân gió thốc, gánh xiếc đi qua: cũng vẫn là một nỗi vắng vẻ ấy: ta thấy xa, xa, và rất xa; lòng người rộng rãi quá cho đến nỗi làm một đất trời: và trời đất, và lòng người là một cõi mỏng lung, một khung mơ nó dịu dàng ru ta, nhưng vừa ru, vừa làm cho ta khóc.

Xuống dưới đáy tâm hồn ta, tất nhiên ta thấy cái sâu cốt tủy. Sự thật ấy, Huy-Cận cứ thấy luôn:



« *Chàng Huy-Cận khi xưa hay sầu lắm.*

Chính ông cũng tự nhận thấy vậy. Và nghe thơ Huy-Cận, tự nhiên lòng ta lấy cái cảm thương không cùng của thi-sĩ và trước nhất ta cảm thương người thi sĩ rất nhiều cảm thương. Ta muốn nâng linh hồn bơ vơ kia, ôm lấy an ủi; “Chúng tôi khuấy khỏa trong chuyện đời, ráng lấp cho đầy cái khoảng trống trong linh hồn bằng những sự thể linh tinh; chúng tôi sợ sầu, nên làm ngơ với nỗi thương dằng dặc. Nay người nói ra, chúng tôi càng nhớ lại: chúng tôi ngược mắt nhìn lên cõi trời để thấy hình ảnh hồn chúng tôi. Chúng tôi cũng bơ vơ: mỗi hồn người là một cõi bơ vơ trong đất trời là một khung bơ vơ, chúng ta đồng một bơ vơ với nhau, vậy thì người cũng bơ vơ một chút”.

Mỹ Tho, 1940
(Tập *LỬA THIÊNG*)



NGUYỄN BÌNH

Tiểu sử

Nguyễn Bình (1918-1965) tên thật là Nguyễn Trọng Bình quê ở thôn Thiện Vĩnh, xã Đồng Dội, Vụ Bản, Nam Hà. Học với cha và cậu ở quê, sau đó, theo anh ra sống ở Hà Nội. Làm thơ từ nhỏ, năm 1937 đăng bài thơ *Cỏ hái mơ*. Tập thơ đầu tay *Tâm hồn tôi* được giải thưởng của Tự Lực Văn Đoàn. Tham gia kháng chiến chống Pháp ở Nam Bộ. Năm 1954 tập kết ra Bắc. Làm chủ nhiệm báo *Trần Hoa*. Sau khi báo bị đình bản về sống ở Nam Định.

Tác phẩm (trước 1945): *Tâm hồn tôi* (1940), *Lỡ bước sang ngang* (1940), *Hương cố nhân* (1941). *Một nghìn cửa sổ* (1941), *Người con gái ở lầu hoa* (1942). *Mười hai bến nước* (1942), *Mây Tần* (1942), *Bóng giai nhân* (kịch thơ-1942), *Truyện Tỳ Bà* (truyện thơ-1944), (sau 1945): *Ông lão mài gươm* (1947), *Đồng Tháp Mười* (1955), *Tră... ta về* (1955), *Gửi vợ miền Nam* (1955), *Trông bóng cờ bay* (truyện thơ-1957), *Nước giếng thời* (thơ chọn-1957), *Tiếng trốn đêm xuân* (Truyện thơ-1958), *Tình nghĩa đôi ta* (1960), *Đêm sao sáng* (1962), *Người lái đò sông Vị* (chèo-1964).



Hoa Xuân

Quê hương một buổi xuân
Tóc tơ mưa bụi trải trên đường
Cây cỏ cây quýt vàng
Bên sông bên lũy hoa đào nở

Ngồi ở một thềm đá
Thơ thơ mưa bụi
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông

Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông

Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông

Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông
Trên sông, trên sông

Thủ bút Nguyễn Bình

Thủ bút Nguyễn Bình

GHÉ BẾN HÀ TIÊN

Mộng Tuyết

Một buổi xế chiều, ngay đầu mùa hạ năm 1944, tôi đang ngồi trên máy may ở Yếm Yếm thương điểm, cũng vừa là Yếm Yếm thư trang tại chợ Hà Tiên.

Một người khách lạ bước vào, với chiếc vali nhẹ xách tay. Người khách thâm thấp, phong trần hiện trên mái tóc đen rậm, rồi bỗng, dài tới tận mang tai. Bộ âu phục cũ, nhàu nát làm tăng thêm phần tiêu tụy.

Khách dăm dăm nhìn vào người ngồi trên máy may, không có vẻ muốn mua bán cái gì trong hiệu. Tôi nghĩ có lẽ là một khách đi chào hàng. Với chiếc vali nhẹ như vậy chỉ có thể chứa đựng một vài món hàng mẫu mà thôi.

Khách đang ngập ngừng:

- Có phải chị Tuyết không? Bính đây!

Tôi ngừng tay kim chỉ, à lên một tiếng ngạc nhiên, và nhớ lại lời hẹn cùng với bài thơ *Xóm Ngự Viên* từ Huế gửi vào cách mấy tháng trước đó, khoảng Bính ở xóm Ngự Viên cùng với Vũ Trọng Can và Xuân Khai tức Yến Lan.

Sau bài thơ *Xóm Ngự Viên* đó, bằng đi một khoảng lâu lâu, không nhận tiếp theo tin nào của Bính nữa.

Chiều này không đợi mà được tiếp người khách tự xưng là "Bính đây!"

Khả liên cô quán tài thi dạ

Tiều tụy Phan lang mẫn tự bông



(Quán khách đưu hưu đưu biếng chầu)

Chàng Phan gầy gò lúc làm thơ!

Tôi vừa cười vừa nhắc lại mấy câu cổ thi mà khi Bình ở Huế tôi đã viết cho Bình.

Bởi sợ “chàng Phan” tóc rối bông và gầy gò thêm, nên anh Đồng Hồ đã nhường gian Nam Phong tiểu các cho Bình, để thi sĩ năm đó mà làm thơ, và bắt tôi cắt may cho chàng nghệ sĩ “khăn gói gió đưa” này một bộ đồ bà ba bằng lụa Hà Đông, cây lụa vừa từ Hà Nội gửi vào theo chuyến hàng chót.

Bình thích lắm, ca tụng mãi bộ đồ mát của tỉnh nhỏ miền Nam.

Cứ thế mà đi chợ, đi chơi, thực là nhẹ nhàng thoải mái. Người Hà Nội mà nào có được mặc lụa Hà Đông bao giờ!

Một hôm Bình lật bèn trong lá dính vật trước mà khoe với tôi: Đồ chỉ mấy chữ này là nghĩa gì?

Tôi cầm vật áo lên nhìn thấy bốn chữ: “Khả thủy sơn nhưn” thêu bằng Hán tự.

Tôi không đoán ra, Bình nói anh Đồng Hồ thấy thì biết ngay. Hôm sau tôi kể lại cho anh Đồng Hồ nghe, anh Đồng Hồ bảo Bình đã chiết tự hai chữ HÀ TIÊN đó.

Bốn chữ Bình kẻ vào dính áo và nhờ tụi trẻ thêu bằng nét chữ màu son, rồi Bình lại cười bí mật:

- Đây là của Ngọc thêu cho “chú Bình” đấy!

Mỗi buổi tối đi xe đạp từ cửa hiệu ở chợ về nhà riêng ở xóm Rẫy, Bình đi theo. Mà cô Bình đi theo đưa, thì tôi phải dẫn xe đạp đi bộ. Một hai lần như vậy, Bình thấy xấu hổ vì Bình chẳng biết đi xe đạp. Thế là Bình hi hục ban đêm về tập xe đạp. Nhưng mà Bình dẫu tôi.

Một buổi chiều tôi ra về, không thấy Bình theo đưa. Tôi đạp được một quãng thì thấy Bình đạp xe đi đón đầu dành cho tôi một ngạc nhiên. Mặc dầu đi xe chưa vững, nhưng Bình cũng đưa tôi về Rẫy bằng xe đạp được rồi.



Bính thường quần quýt bên tôi như một chú em ngoan ngoãn.

Quãng này, tôi còn tang cha, luôn luôn mặc chiếc áo dài vải trắng, thứ vải thô xấu, may đôi gấu đôi theo tang phục. Bính thường ngắm tôi và nói: "Người con gái Việt Nam mặc áo tang xô gai có một vẻ đẹp nào nùng, khá ái như một bài thơ buồn". Có những lúc tôi bận suy nghĩ một điều gì, Bính nói chuyện, tôi lơ đãng không trả lời, thì Bính gắt gỏng: "Trông chị nghiêm như một bà hoàng, ghét quá!"

Cứ buổi ăn uống xong ở nhà riêng anh Đồng Hồ ở cạnh hồ Đồng thì Bính ra tiệm với tôi. Tôi ra chợ trước tiệm, mua thêm bánh ngọt cho Bính uống trà. Bính thích hơn hết là thứ bánh quy. Bính bảo: "Bánh chỉ mà đẹp như một chiếc ấn son". Bính ra cửa hàng để trông cửa hàng cho chị, để xem chị may áo, để gửi thư cho chị.

Mỗi khi tôi viết thư xong thế nào Bính cũng dành đi bỏ thùng cho được. Bính học thuộc các địa chỉ trên phong bì. Có bạn, Bính nhìn địa chỉ một người, Bính làm vẽ hờn dỗi: "Sao chị viết cho người này lảm thế? làm cho Bính phát ghen!"

Bính thường kể chuyện giang hồ, kể chuyện gia đình, kể chuyện "chị Trúc", người chị tinh thần đã an ủi Bính trong những khi chán nản. Bính hứa xem tôi như một người thứ hai của mình.

Cứ mỗi chiều Bính đưa tôi về Rẫy, rồi trở về nhà anh Đồng Hồ ăn cơm tối, xong là Bính rủ anh Đồng Hồ lại vào Rẫy chơi. Hôm nào anh Đồng Hồ không đi thì Bính cũng đi một mình.

Nhà ở Rẫy chàng vang tôi là khép cửa rồi. Dưới ngọn đèn dầu lửa lù mù, một cô cháu tôi, cô Tú Ngọc, đọc *truyện Tam Quốc Chí* của Phan Kế Bính dịch cho Má tôi nghe. Có khi Bính vào trễ, cửa đã cài then thì Bính ngồi ngoài hiên cho tôi khuya mới về mà không dám gọi cửa. Bính nói "ngồi trong đêm sương khuya, nghe trộm tiếng người ngọc đọc sách cách một lần cửa đóng kín, cũng có một thú vị riêng".



Trong khi nghe anh Đồng Hồ và tôi ngồi bàn truyện Tam Quốc, Bình không góp truyện được, vì Bình chưa từng đọc Tam Quốc bao giờ.

Bình thấy xấu hổ cũng như đã xấu hổ vì chưa biết đi xe đạp, càng thấy xấu hổ vì tôi và anh Đồng Hồ tỏ vẻ ngạc nhiên vì sao mà Nguyễn Bình lại có thể chưa đọc *Tam Quốc Chí*.

Thế rồi, Bình đọc ngấu ngiến suốt mấy đêm hết bộ truyện đó. Từ đó, Bình luôn tán tụng bộ truyện Tàu danh tiếng.

Bình thích nhất anh chàng đẹp trai "Cầm Mã Siêu". Bình chép miệng: "Mã Siêu mà còn là Cầm Mã Siêu thì thích thật!".

Bình rất thương thức chữ "Cầm" đó. Tôi đùa bảo: "Thì cũng như" "Cầm Nguyễn Bình" chứ gì! Tài cầm tù văn chương của Nguyễn Bình còn đáng được nhận chữ "Cầm" đó hơn anh tướng mặt đẹp trong truyện Tàu.

Nguyễn Bình khởi thảo một truyện dài bằng thơ lục bát. Bình bảo là sẽ làm dài hơn quyển truyện Kiều.

Mỗi đêm, dưới ánh hồng lạp, Bình viết được bốn, năm trang thơ lục bát. Thời kỳ bấy giờ không dầu lửa. Ở tỉnh nhỏ ai cũng phải đốt đèn bằng dầu dừa, dầu cá. Duy với Bình thì anh Đồng Hồ phải dành trên "Nam phong tiểu các" cho Bình những ngọn hồng lạp để đêm Bình làm thơ. Mỗi sáng ra Bình đọc cho chúng tôi nghe, bàn lại, cũng thương thức.

Giữa lúc đó, vào tiết Đoan Ngọ, theo tục lệ ở Hà Tiên, tôi nấu nước lá thạch sương bô để tắm gội. Bình thích ba chữ "thạch sương bô" và lấy ba chữ đó để đặt tên cho tác phẩm khởi thảo của mình.

Trong lúc sáng tác Bình thường bảo viết truyện thơ tả cảnh tả tình không khớp, tự sự mới thiệt khó khăn. Bình nói: "Bình có làm rồi mới biết văn tự sự bằng lục bát của Nguyễn Du quả là tài tình. Người sau khó mà theo kịp".

Bình sáng tác truyện "Thạch sương bô" được gần ba trăm trang. Tôi lúc rời đi truyện mới chỉ xong được một phần. Nếu Bình còn nằm ở Hà Tiên ít lâu nữa thì chắc chắn đã hoàn tất

được một quyển diễn ca khá độc đáo. Bởi chúng tôi thấy khi đó Bình viết rất hào hứng, rất dồi dào, Bình viết lục bát như vãn xuôi.

Anh Đồng Hồ và tôi tiếc vì tác phẩm chưa hoàn thành mà Bình đã bỏ đi, bỏ dở dang thì uống. Chúng tôi cố lưu Bình ở lại thêm một thời gian nữa mà Bình nhất quyết ra đi. Bệnh giang hồ đã lại nổi dậy trong con người nghệ sĩ.

Bình đi rồi không biết có viết nữa chăng? Chúng tôi không nghe nhắc tới. Có lẽ là hoàn cảnh không thuận lợi cho nhà thơ họ Nguyễn nữa. Bình về Sài Gòn, lại lang thang, lại trác táng. Sau khi đó có dịp nói chuyện lại về Bình, thì lại nghe những câu khinh bạc như sau:

Đã coi đồng bạc to như núi

Lại học đòi theo thói Mạnh Thường.

Bình rời Hà Tiên ít lâu, có gửi về một bài thơ vãn Rẫy mà tôi sẽ lục đăng trọn vẹn ở phần sau.

Tôi chỉ nhận được tin của Bình do một người bạn thân, người bạn mà những ngày ở Hà Tiên, Bình đã đem bỏ thùng những phong thư hộ tôi. Có lẽ Bình cần mới tìm đến người bạn đó để kể chuyện Hà Tiên mà cũng để cho biết mặt mà người Bình đã "ghen" vì sao mà nhận được nhiều thư của chị Tuyết thế.

Những ngày ở Hà Tiên, Bình rất yêu đời, lành mạnh, vui vẻ sống cuộc đời màu mực.

Tôi không biết là với anh Đồng Hồ, Bình có kể gì về cuộc sống bất thường và vô định của nhà thơ trác táng đến vong khuếch hình hài hay chăng. Mới đây, đọc Sơn Nam, tôi mới biết đó là những ngày Nguyễn Bình ép mình để xa lánh à phù dung. Bởi là sự ép mình, cho nên chỉ có một giới hạn nào đó. Vì thế mà khi Bình từ già chúng tôi ra đi, mà năn nỉ mãi Bình cũng không ở lại.



Bình thường tỏ ra kính trọng anh Đồng Hồ, và thân mến tôi như người chị. Bình rất sung sướng được làm đứa em trai ngoan ngoãn để được chị chăm sóc từ vật chất đến tinh thần.

Rồi thì, phong yên nổi dậy. Cuộc kháng chiến bắt đầu. Chúng tôi cùng trôi nổi người một phương. "Trôi nổi" là tiếng của Bình nói với chúng tôi khi từ giả lên Sài Gòn và đã nhắc lại trong một câu thơ.

Chị ơi, trôi nổi là thân tôi...

Yếm Yếm thương điểm đã tan tành hết. Còn Yếm Yếm thư trang mở lại ở phố Nguyễn Thái Học Sài Gòn. Tôi lại bận bịu chuyện buôn bán, bận bịu chuyện phát hành để anh Đồng Hồ thung dung làm nhà đại án.

Một buổi chiều có người con gái quê đến trao cho tôi một mảnh giấy nhàu nát, trong giấy xin một cây bút máy tốt và chiếc đồng hồ đeo tay, lợi nước. Dưới ký: "Người yêu ngọc".

Đó là Bình ký ẩn danh bằng câu thơ.

Than ôi, không có giá liền thành

Để đổi cho tròn viên ngọc ấy.

Sau ngày tập kết 1956, cũng người thiếu phụ quê quê mà tôi đã cho là nàng thôn nữ đạo trước, tay bồng đứa con về ghé nhàn tôi: "Anh Bình bảo là ngày trước chị Tuyết thương Bình như em, thì nay Bình mong là vợ con Bình cũng còn giữ được tấm lòng thương đó của chị".

Tôi còn gặp vợ Bình đôi lần.

Rồi ít hôm sau thì bất tin.

Mới đây lại nghe Bình mất ở Bắc.

Than ôi! Nhớ lại người bạn ghé bến Hà Tiên năm xưa mà ngậm ngùi. Mùa này, trời miền Nam, mưa đang rơi nặng hạt.

*(Trích trong tập tùy bút của Mộng Tuyết
thất tiểu muội, nhan đề "Dưới mái trắng
non," nhà Xuất bản Mạc Lâm.*

VŨ HOÀNG CHƯƠNG

Tiểu sử

Vũ Hoàng Chương (1915-1975) sinh trong một gia đình khoa bảng tại Nam Định. Học trung học Albert Sarraut ở Hà Nội. Tú tài Pháp (phần I: Cổ ngữ la tinh; phần 2: Toán học). Theo học đại học luật, làm việc ở Sở hỏa xa, học Cử nhân toán một năm, bỏ đi hoạt động văn nghệ, 1946 theo kháng chiến. 1950 bỏ về Hà Nội dạy học tư, 1954 đi cư vào Nam dạy học. Vợ là Đinh Thục Oanh, chị thi sỹ Đinh Hùng.

Tác phẩm (trước 1945): Thơ Say (1940), Vần Muội (Kịch thơ-1942), Mây (1943), Trương Chi (kịch thơ-1944).

(Sau 1945): Lửa (1947), Tâm sự kẻ sang Tàu (kịch thơ - 1951, Thăng Cuội (kịch thơ - 1952), Rừng Phong (1954), Hoa Đăng (1959), Communion (Cảm thông - 1960) Les vingt huit étoiles (Tâm tình người đẹp - 1961), Poèmes choisis (Thi tuyển - 1963), Trời một phương (1962), Bút nở hoa đàm (1967), Cảnh mai trắng mộng (1968).

K. H. C.
 từ tá mĩn hãm
 lũng hĩa
 đũng chũy
 hĩa
 trĩa đũa

武英事

Thủ bút của Vũ Hoàng Chương

MỘT CHUYẾN GIANG HỒ VẬT

Vũ Hoàng Chương kể

Không nhớ rõ năm 1942 ấy đã đi đến tháng thứ bao nhiêu. Chỉ nhớ chắc rằng chuyện xảy ra vào khoảng mùa Hạ. Vì, nếu không phải mùa Hạ, thì sao có mực "Dạo mát trên bờ sông Thương" chứ!

Chiều hôm đó, Hoàng định lên Bắc-Ninh, thăm "Biệt phòng" ở xóm Niêm. Mà đã phải nghĩ tới chuyện này, là trong túi đã xu, hào không còn rủng rỉnh nữa. Cần một chỗ nằm yên, có người cung phụng đủ thứ, và rủ rì đôi lời ân ái suông!

Ai ngờ, cái số thật trở trêu! Vừa ra khỏi căn nhà phố hàng Cót, để tiến tới ga Đầu Cầu, thì đụng ngay hai gã: Tô-Hoài, Nguyễn Bính.

Tác giả "Lỡ bước sang ngang" tự mắc luôn vào Hoàng, điều này đâu có lạ gì đối với nhà thơ cát bụi ấy. Lại là lạ ở chỗ anh chàng học trò mặt trắng, hiền lành như con gái kia, là Tô Hoài, cũng nhất định xin kết thành bộ ba "Giang hồ vật".

Hoàng cảm thấy hơi nguy, cái nguy của một đầu tàu đang lúc cạn than, củi. Không lẽ chạy toàn bằng nước là hay sao?

Nhưng, đã đi thì phải đi cho trót. Đến đâu thì đến đâu. Hãy biết một điều: Không mất tiền mua vé thì cũng cứ "đi" và cứ "đến" được. Hoàng quen mặt khắp các "xếp tanh" (chef de train) trên quãng đường sắt này mà!

Bính và Tô Lang thích thú lắm, mặc đầu riêng chàng Tô có hơi run...



Bánh sát quay thong thả, chừng 30 cây số một giờ, nhưng rồi thoáng cái đã đến ga Bắc-Ninh lúc nào không biết.

Trên sân ga chỉ thưa thớt mấy chục hành khách; Hoàng nhận ngay ra trong số những tà áo màu tung bay phấp phới một dáng vẻ quen quen. Thì vừa đúng dịp đôi mắt lá râm nhìn lên, và tiếng reo lớn được ném ra, át cả tiếng “sinh..sịch” của máy hơi-nước:

“Anh Hoàng đấy hả? Chị Tuyết vừa xuống Hà-nội rồi! Em ra đón người quen nhưng chưa thấy bóng vía đâu cả. Anh xuống chứ?”

Hoàng đẩy vợ hai ông bạn quý vào trong toa rồi cũng vào theo; và lộ đầu ra ngoài khuôn cửa, nói một cách uể oải lửng lơ:

“Xuống làm gì bây giờ? Thời để ít hôm nữa Tuyết nó về hăng hay.”

Cô-đào-rượu ở nhà hát của Tuyết-xóm-Niềm nhe răng cười có vẻ thông cảm lắm.

Cờ lại phất. Cờ lại thổi. Và chuyến xe lại tiếp tục lên đường, đem theo ba gã hành khách bất đắc dĩ...

Nhưng chỉ một giờ đồng hồ sau thì đến chỗ sơn-cùng-thủy-tận. Vì chuyến xe này chỉ đến Phủ-lạng-thương là hết nhiệm vụ. Mà đây, Phủ-lạng-thương rồi. Ngụ chưa!...

Đành kéo nhau xuống vậy. mặt trời cũng đang xuống. Màu nắng quái lè thè trên tỉnh lỵ Bắc-Giang. Ngày mùa Hạ đại thật. Và như thế, đêm nay sẽ ngắn. Lối tục nói “Tháng năm chưa nằm đã sáng”; âu cũng là một điều may cho Hoàng.

May nữa là Tô-Hoài chợt nhớ ra một người, chắc chắn đang có mặt trong dây phố yên tĩnh của phủ Lạng, sông Thương. Người ấy là Bàng-quân Bá Lân, có nhiều thơ đăng báo và in thành sách, lại có nhà cửa ruộng nương, đồn điền trang trại, khét tiếng vùng này.



Khốn nỗi cả ba đều chẳng ai từng có dịp nhất kiến với ông Bá-họ Bàng cả. Không biết đến quấy rầy người ta có tiện chăng?

Nhưng suy đi xét lại, đằng nào cũng là trong văn giới với nhau. "Tương phùng hà tất tăng tương thức," Bạch Cư Dị đã chẳng bảo thế là gì!...

Quả nhiên khi gặp nhau. Chẳng một ai lơ ngơ; khách thì rất tự nhiên, mà chủ thì cười nói liên hồi, ra chiều thích thú, an nhiên tự tại lắm.

Rồi cơm được bưng ra, khá dĩ ăn no bụng. Câu chuyện thơ văn cũng được đề cập đến, khá dĩ thêm hương cho chén trà mạn đàm...

Và rồi chủ nhân mời khách cùng ra đường:

"Chúng ta đi dạo phố một lát cho tiêu cơm. Đến cầu sông Thương sẽ quay về ngủ cũng còn sớm chán!"

Câu nói giản dị này đã tác động với ba chiều hướng khác nhau trong tâm lý rất phức tạp của bộ ba Hoài, Hoàng, Bình.

Chàng Tô thì mãn ý quá. Nhà văn thư sinh này chỉ phiêu lưu theo kiểu Dế Mèn. Bỗng nhiên được ngao du không phải mất tiền, lại được ăn ngon và hứa hẹn một giấc ngủ kỹ, thế là nhất rồi!

Còn Hoàng, thì chẳng vui chẳng buồn. Chương trình dự định đã sai bét cả, thôi đành lẽ phó cho Định Mệnh đẩy đưa. Đối với Hoàng, cái tình lý Bắc-giang này quá quen thuộc. Cả đến con sông Thương nước chảy đôi dòng kia, đục phía nào, trong phía nào, Hoàng cũng nhắm mắt mà thấy được. Lại thấy cả trong ký ức những nhà ai nhà ai nơi xóm hát bên kia cầu! Nhưng thôi, gió chưa lên hãy dạo mát đôi ba vòng rồi về ngủ cũng tạm ổn. "Đáo giang tùy khúc, nhập gia tùy tục" mà!

Tuy nhiên, Bình thì hận lắm. Nhà thơ này cứ tưởng thế nào chủ nhân cũng đãi một chầu hát linh đình, gọi là đánh dấu cuộc



hội ngộ. “Tứ-bát-tử” mới đích đáng chứ! Đi khắp thiên hạ, môn gậy bánh xe, để tìm “tri kỷ” lại bảo đạo phố rồi về ngủ sớm, trước 10 giờ tối, hỏi có ưc không?

Thế rồi linh kinh suốt đêm hôm ấy, Bính cứ ngồi dậy hút thuốc lao vật hoài.

- Lắm muối quá, Hoàng nhỉ?

- Ừ thì lắm muối. Ở đây gần rừng rồi mà! Phũ lạng còn khá đấy, chứ lên chút nữa, như Bô-hạ, Bắc-lệ thì phải biết. Thiếu mần, không nhắm mắt được yên đâu!

- Thế mà Tô-Hoài nó ngã lưng xuống là “kéo gỗ” liền. Chịu thật!

- Thì đang sức ăn sức ngủ của người ta.

- Đành rồi! Nhưng chúng mình khác. Làm thế nào cho qua được đêm nay đây?... À, Bính với Hoàng liền ngâm một bài thơ chơi đi. Thử lấy vần điệu làm binh lực phá cái thành Sầu này xem sao!

- Phá thì phá. Ra quân trước đi! Cho nó “Lỡ bước...” một thế.

- Khó gì. Đây câu đâu:

Tô Hoài, Nguyễn Bình, Vũ Hoàng Chương.

- Vần này dễ, Hoàng nổi đây này:

Còt thét vào ga Phủ Lạng Thương

- Hay! Tiếp câu ba luôn đi; rồi Bính sẽ đối cho thành câu bốn và ném ra câu năm liền.

- Thông thả! Ý thì sẵn, nhưng vận dụng chữ nghĩa thì hơi khó. À, đây rồi:

Sở tại bồng quan châu xuống xóm.

- Chữ “bàng quan” nhẹ quá, nhưng chữ “Sở tại” thì hay, hay!... Bính đọc tiếp câu bốn câu năm nhé!



Nói vậy thôi, chứ Bính loay hoay mãi, hút đến cả chục gói thuốc lá, và bị Hoàng giục đến lần thứ ba rồi Bính mới cười vang lên, và lấy giọng đọc:

Thì nhân bá ngọc chuyển lên đường.

Hai dòng trong đục thêm ngao ngán,

Hoàng thoáng trầm ngâm một phút:

- Dùng chữ "bá ngọc", người ta tưởng là sư thì sao? À mà... "Anh hùng mạt lộ bán vi tăng"⁽¹⁾ làm "sư-một-nửa" thì "bá ngọc" được lắm! Nhưng "Hai dòng trong đục", khó đối cho Hoàng quá! Đề nghị sửa thể này này:

Dòng trong dòng đục thêm ngao ngán,

và Hoàng sẽ đối:

Chùm chín chùm xanh uống vồn vương.

Bính nhảy dựng lên:

- Tài lắm. Gọi cầm đến chết người! Hoàng làm cho Bính càng hận vô tả. Nghe rõ từng tiếng đàn đáy đang "chùm chín chùm xanh" ở bên tai...

Thế rồi cả hai cùng nằm xuống giường nghỉ nốt hai câu kết. Loanh quanh thế nào ngủ quên mất. Chắc chắn là Bính ngủ sau Hoàng.

Mãi đến khi cáo biệt Bàng-quân ra ga Phú-lạng để "hồi đồ", mới hoàn tất được bài Liên ngâm, trước sự ngạc nhiên của tác giả "O chuột" và "Đề mèn phiếu lưu ký".

Chép lại toàn bài như sau:

(1) Thơ Khiển Sầu (tác giả khuyết danh) có hai câu :

Nhi nữ đa tình nguyên thị Phật

Anh hùng mạt lộ bán vi tăng

Tạm dịch là:

Lồng tình, có em nguyên kiếp Phật

Cùng đường, cậu bán nửa làm Sư,

Tò-Hoà, Nguyễn Bình, Vũ Hồng Chương
Coi thét vào ga Phú-Lạng-Thương.
Sở-tại Bàng-quan châu xuống xóm,
Thị-nhân bát-ngọ chuyển lên đường.
Đồng trong đồng đục thêm ngao-ngân,
Chùm chín chùm xanh uống vẩn-vương
Năm mười qua đêm chờ sáng vầy;
Còn xe Phong-hỏa xé màn sương!



HẦN

Dương Thiệu Mực

Lần đầu tiên tôi gặp Hần tại nhà riêng anh Ng.Đ.L. (vào năm 1942), chủ nhiệm nhật báo *Tin Mai*, tòa soạn đặt sau phố Chợ Hôm, Hà-nội.

Vừa bước chân vào cửa, tôi đã trông thấy một gã nhỏ sinh đang ngất ngưỡng ngồi trên chiếc ghế bành đen bóng. Tôi ngỡ ngang trước lối phục sức kỳ dị của Hần: mình mặc áo gấm trần, đầu không khăn, chân mang guốc. Trông mặt gã có vẻ vừa kiêu hãnh, cao kỳ, vừa có vẻ thơ ngây, chất phác. Tôi chưa kịp tiến lại bắt tay anh Lộc thì Hần đã hồn nhiên hướng về phía tôi, vừa cười vừa nói: "À, Cáp Tô Văn. Ta nghe danh "nhà người" đã lâu, hôm nay, không biết cơn gió nào kéo thổi, đưa "nhà người" đến gặp ta đây?". Trước cử chỉ sỗ sàng này, tôi không khỏi không "nổi máu nóng", và nhất là khi Hần kêu tôi hồn danh tôi, cái hồn danh mà anh em bè bạn đã tặng tôi sau những trận "tiểu ngoạn giang hồ", cuộc vui đầy sáng, trận cười thâu đêm. Tôi vừa toan tỏ thái độ với Hần, thì anh Lộc đã tươi cười đứng dậy giới thiệu Hần với tôi. Vừa nghe tên Hần, tự nhiên sự nóng giận của tôi tan biến, tôi tiến lại xiết chặt bàn tay Hần, rồi kéo ghế ngồi. À, ra Hần là một nhà thơ. Với tôi, tuy chưa có dịp gặp gỡ thân mật, nhưng cả hai đã biết tiếng nhau, vì đã có chung một số bạn. Hơn nữa, gia đình Hần và gia đình tôi đều là chỗ nhỏ phong, thanh khí, nên khi gặp Hần, tự nhiên tôi thấy quý mến Hần ngay.

Vốn sẵn máu bốc đồng, lại thêm kẻ lãng tử hay “vương sầu vạn cổ” nặng nợ trúc ty, thế là ngay tối hôm ấy, lũ chúng tôi đã là thượng khách của căn gác nhà Di Năm, dưới xóm Khâm-thiên, một căn nhà gác mà bọn nhà văn, nhà báo và bọn bán trời không vãn tự thường đêm đêm lui tới để thưởng thức “tiếng oanh vàng” của người nữ danh ca nổi tiếng một thời, đã được tặng phong tước hiệu Ngũ Di.

Bây giờ mới đến châu xâm-ban-h để gây thêm hào hứng. Đồng thời, phía bên kia, trên chiếc xập gu chân quỳ cổ kính, Di Năm, với hai bàn tay xanh gầy, nhỏ nhắn, vờ lấy cổ phách, nhẹ nhàng reo tiếng ròn tan, so dây, nắn phím, chỉ chờ tiếng châu nổi dậy, là bài hát nói được giọng oanh vàng thỏ thẻ, véo von.

Hắn chưa phải là tay “thượng thừa” về môn đá cổ (đánh trống châu). Nhưng nhờ được khiếu thẩm âm, và cái phong thái của kẻ giang hồ lão luyện, hắn đã tỏ ra người sành sỏi thường thức giọng hát, cung đàn, và nhất là cái hay của điệu hát Tỳ Bà, Cung Bặc.

Tiếng hát trong canh trường tĩnh mịch càng thêm ai oán, não nùng. Khách nằm thưởng thức như ru hồn trong cõi mộng, chấp chờn nửa tỉnh, nửa say.

Hắn vẫn nằm dài trên chiếc chiếu hoa trải vương vấn giữa sân nhà, hai mắt thả theo khói thuốc quện bay, tỏa khắp gian phòng ảm cúng. Bóng người ca sỹ, bóng ả phù dung, bóng chàng thơ Lý Bạch, tất cả đều hiện hình, hỗn độn quay cuồng.

Thì giờ cứ lặng lẽ trôi qua, hết phút này, sang phút khác...

Bỗng... một tiếng khàn khàn từ dưới chiếu vang lên, làm tôi chú ý: “Uống, uống, uống để ban khen cho dào, cho kếp, và đặc biệt cho nghệ thuật đá cổ của Cáp Tồ Văn, quả là bất phụ kỳ danh. À, mà ta còn nghe nói “nhà người” ngâm thơ cũng vào bậc khá, vậy thì bài thơ “Say” của ta, nhà người còn chờ gì mà không lên tiếng ngâm cho “quả nhân” nghe? Thế có “giết người” không? Giữa lúc trong người đang nồng nặc những

rượu, túy lúy càn khôn, mà Hân lại bắt mình ngâm nga thơ phú thì quả là một điều nan giải, biết tính sao đây? Thôi, thì cũng đành chiều Hân, con người Thơ, Rượu, suốt đời chỉ sống với rượu với thơ, chẳng lẽ lại để Hân vì mình mà cụt hứng? Thế là tôi đành cất tiếng ngâm vang, bất chấp dở, hay, mà cũng chẳng cần đếm xỉa gì đến con người tài nghệ có thừa, đang lù lù ngồi trước mặt tôi (Dì Năm). Ấy thế mà cũng không “đền nổi nào”, nhờ được giọng “thiên phú” và một phần nhờ có từ hưởng cũng nên. Hân khoái quá, vỗ đùi đen đét, khen lý, khen đề, rồi còn cao hứng, ban thưởng cho tôi “ba củ”, làm tôi khó chịu hàng giờ không hết.

Rồi, đêm cứ xuống dần, tàn dần...

(Trích tạp chí Văn - số 150)



KHÁCH QUÊ NÂU

Tạ Ty

Cách đây 27 năm, vào buổi tối đầu thu, thành phố Hà-nội vừa lên đèn. Gió từ bờ Hồng Hà thổi nghe thấm lạnh. Những chiếc lá đầu mùa đã thả xuống lề đường làm duyên cho thành phố. Nguyễn Đức Nùng, người bạn cùng trường đưa tôi lên gặp Vũ Hoàng Chương tại một căn nhà cổ, sau đền Bà Kiệu. Đến nơi tôi gặp thêm Đinh Hùng, Lê Trọng Quý cùng vài ba bạn khác. Căn nhà thấp, rất thấp, tối om om. Đó đây từng ngọn dạ đăng cháy lập lờ không soi tỏ mỗi khuôn mặt. Tôi được giới thiệu với Vũ và các bạn. Hình ảnh đầu tiên ghi nhận ở Vũ, đến hôm nay còn in rõ trong tôi như vết tích không phai với thời gian, đó là một thanh niên mảnh mai chìm khuất dưới bộ bà ba trắng đã ngả màu, nằm nghiêng bên ngọn đèn dạ đăng ma quái. Vũ đưa mắt nhìn tôi mà tôi tưởng như Vũ nhìn vào khoảng trống. Đôi mắt ấy toát ra ánh sáng kỳ lạ. Nó loé lên giống tia chớp rồi vụt tắt giữa màu mây nặng chiu hơi mưa. Vũ nằm bất động như thiếp vào cơn mơ bỏ dở. Hương nha phiến chấp chờn quyen rũ. Lát sau nghe chừng đã hạ cơn say, Vũ mời tôi vào thăm quê Nâu. Tôi từ chối. Vũ nhếch môi cười - *"Toa" không chịu vui với anh em thì đến đây làm gì?* Tôi định trả lời, tôi đến đây vì mê thơ chứ không vì mê khói. Nhưng Nùng đã vội nói - *"Moa" biết, nó chỉ thích thể thao và con gái thôi. Mặc nó!* Tôi bèn lên ngồi như cậu bé bị kẻ tội. Lê Trọng Quý nằm gần đấy, cất tiếng ngâm thơ. Giọng ngâm của Quý sang sảng, âm lạ thường. Tiếng thơ đi theo khói thuốc gây cho tôi ấn tượng là lạ vì chưa một lần được biết. Quý ngâm bài "Mười Hai Tháng Sáu" trong tập MÂY của Vũ, do nhà Đời Nay vừa xuất bản.



Chính thi phẩm này đã đưa Vũ lên tột đỉnh của trời Thơ thừa ấy. Vũ gõ que sắt vào thành chén giữ nhịp, đôi mắt nhắm lại như không muốn thấy sự vật xung quanh. Tôi biết Vũ đang trờ vào giấc ngủ mười năm lơ đãng. Tiếng ngậm của Quý vút lên nhưng lại bị ngăn trở bởi kích thước không gian nhỏ hẹp nơi đây nó dội lại, trở thành chua chát, náo nê. Tôi choáng váng rồi thoát vào không khí cuồng say lúc nào chẳng biết.

Từ buổi ấy, chúng tôi là bạn. Chúng tôi thường gặp nhau, nhưng không một lần Vũ mời tôi chung say nữa. Tôi mê thơ Vũ đến nỗi thuộc hết cả tập MÂY lúc nào không hay. Tôi còn thích Vũ ở lối ăn mặc đặc biệt. Vũ thường mặc áo gấm màu lam, đi giày ta, mang khăn xếp, tay cầm quạt và luôn luôn có đem theo cuốn Liêu Trai Chí Dị của Bô Tùng Linh bằng chữ Hán. Vũ đi thất thểu, chậm rãi với phong độ nho gia. Sau đó ít lâu Vũ về quê nhà ở Nam Định.

Bằng đi một dạo, cho tới năm kháng chiến thứ ba, tôi mới gặp Vũ tại Đống Nam thuộc tỉnh Thái Bình, nhân buổi họp mặt Văn Nghệ. Vũ vẫn thế, chiến tranh không làm Vũ thay đổi từ bản thân tới suy nghĩ. Chiếc áo gấm năm xưa đã phai màu gió bụi trường chinh, nhưng phong cách Vũ vẫn y nguyên. Trong thời gian ấy, Vũ làm thơ một phần để tỏ bày thái độ, một phần để người ngoài tâm sự.

"...Mới hôm nào góc Di Nham

Lời thơ ai đẹp tiếng cùm ai say

Tang thương một cuộc ai bày

Giấc Thiên Thai để trống tay Liêu Thên

Xa Cố Đô vắng cố nhân

Trái tim mềm chiu hai lần nhớ thương

Lần này chính Vũ ngâm cho tôi nghe trong một quán nước bên bờ đê. Giọng ngâm của Vũ âm đục, thê thiết như vương ghen bởi sương khói quê Nâu. Vũ ngâm thơ như khóc, như hồn tử, như cơn đau xé ruột.

(Trích trong Mười Giờ Mặt Văn Nghệ)



HÀN MẶC TỬ

Tiểu sử

Hàn Mặc Tử (1912 - 1940), tên thật là Nguyễn Trọng Trí; các bút danh khác Minh Duệ Thi, Phong Trần, Lệ Thanh; quê Lệ Mỹ, Đồng Hới, Quảng Bình, học tại Bình Định, Huế. Làm thơ từ nhỏ, thơ được cụ Phan Bội Châu khen ngợi và họa lại. 1932 - 1933 làm ở Sở Đặc điền Quy Nhơn; 1934 - 1935 làm báo ở Sài Gòn. 1936 in tập *Gái Quê*, bị mắc bệnh phong. Từ đó trở đi chữa bệnh, làm thơ và mất ở nhà thương Quy Hòa.

Tác phẩm: Lệ Thanh thi tập (thơ Đường, chưa in), *Gái Quê* (1936, tựa Phạm Văn Ký), *Đau Thương* (chưa in), *Xuân như ý* (chưa in), *Thương Thanh Khí* (chưa in), *Cầm Châu Duyên* (kịch thơ - chưa in), *Chơi giữa mùa trăng* (Thơ văn xuôi, chưa in).

Trời ơi! sao lại cho khổ thế!
Gió trăng có đôi! Lửa sao còn?
Lòng anh giờ đây ngoài trời mây
Đi tìm "thất duyên" dưới "phân" (phân)

hanmact

Thủ bút của Hàn Mặc Tử

HÀN MẶC TỬ, HỒI ẤY

Yến Lan

Tôi gặp Hàn Mặc Tử trong một hoàn cảnh tình cờ. Hồi ấy trong sinh hoạt văn học cuộc bút chiến giữa nhóm Tự Lực Văn Đoàn và nhà văn Nguyễn Công Hoan, lúc đó đã xuất bản tập truyện ngắn "Kép Tư Bền". Cuộc bút chiến kết thúc và phần thắng lợi nghiêng về Nguyễn Công Hoan. Đa số tán thành và ủng hộ tác giả kép Tư Bền. Sau đó để đáp lòng hâm mộ của bạn đọc các địa phương và cũng để làm cho cuộc chu du, Nguyễn Công Hoan đi vào miền Trung. Ông đã đến Quy Nhơn. Bạn đọc nô nức đến chào đón và xin chữ ký. Tất nhiên trong đó có Tử. Vì là tác giả, và từng đứng về phía bên vực, nên Tử sớm thành tri âm tri ngộ của Nguyễn Công Hoan. Không biết Tử dẫn ông đi đến những đâu, chỉ biết là sáng hôm ấy, hai người vào viếng Chùa Ông ở Bình Định. Chùa Ông lúc ấy còn có dài tường cao bao quanh cả mặt trước, ngấm cách điện tẩm, xa hẳn con đường số 1 chạy ngang. Cửa chính đóng kín, bên trong là cả một thế giới hoa cảnh mát tươi, đi vào phải thông qua cái cửa ngách. Tôi còn nhớ khi cả hai nhà văn vào sân trước, điểm trước tiên là Tử chạy đến cụm hồ hoa đang nở vàng chói, với tay bẻ một cành đưa cho Nguyễn Công Hoan, và họ cùng tiến lên bậc cấp của cánh cửa hông mở vào chính điện. Tôi ở nhà nghĩa tự và đang làm thơ. Ông cụ thân sinh tôi vốn là từ thừa ở đó, lên hướng dẫn hai người, sau cùng mời hai người vào xơi nước nơi nhà nghĩa tự. Tử thấy tôi cứ ngồi mặc nhiên viết, và hình như có liếc nhìn qua trang giấy, liền rất nhã nhặn lại ngồi bên:

- Xin quấy rầy đôi chút nhé, cậu em. À, mà cậu em đang làm thơ à?

Tôi bẽn lèn, nhưng không mất vẻ tự hào:

- Vâng, tôi đang tập tành.

- Cậu có bài đăng báo chưa.

- Có một bài trong tập *Bến Mỵ Lăng*.

Bỗng nhiên Tử lộ vẻ hân hoan:

- Thế thì tôi biết; cậu là Xuân Khai, là Yến Lan.

Rồi Tử vỗ vai tôi, nói tiếp luôn:

- Tôi là Phong Trần là Lệ Thanh.

- Thế là rất hân hạnh được biết. Tôi đọc anh đã lâu ở báo *Lời Thăm* xuất bản ở Lòng Sông, và những bài thơ anh xướng họa cùng cụ Phan Sào Nam từ năm xưa năm xưa.

Từ quay sang giới thiệu tôi với nhà văn Nguyễn Công Hoan. Thế là câu chuyện xoay vào cuộc bút chiến vừa qua, vào tin tức văn học, tin tức sách báo ở Hà Nội, ở Sài Gòn. Khi từ biệt. Tử không quên dặn tôi khi nào đi Quy Nhơn thì ghé lại nhà chơi, và anh để lại mảnh giấy ghi địa chỉ.

Đó là một tạng người nhả nhặn và lịch thiệp. Tôi không ngờ cái bộ ngoài của con người ăn vận sang trọng, chỉnh tề: com-lê tussor - D.ligon Phú Phong, mũ panama màu trắng lụa với ca-vat thắt ngang cổ áo như một ông "má chín", lại là một nhà thơ viết ra "*Gái quê*" với cả một tấm "tình quê" bằng khuàng nòng đơm cũng bốc lên màu rạ vàng, sắc mạ xanh tươi.

Từ đó, cứ mỗi bận có dịp đi Quy Nhơn thì tôi kết hợp đến thăm anh. Có khi kèm với Chế Lan Viên, có khi đi một mình, nhất là giai đoạn anh lâm bệnh. Anh thường tiếp chúng tôi ở số nhà 20 Khải Định. Tôi còn nhớ đây là ngôi nhà xây để ở chứ không phải theo quy cách nhà có thể mở ra làm cửa hàng buôn bán. Nó dựng trên một khoảng đất chéo, nên hàng ba bước vào



phòng chính không quay mặt ra đường. Có cổng và tường ngăn. Phòng khách bày biện ít đồ đạc. Cái tôi nhớ nhất là cái đồng hồ treo với tiếng gõ kỷ cách suốt năm tháng của nó, giữa cơn anh đau ốm, như người lè sinh đứng đó không xuống lên lè thức mà chỉ đếm thời gian, từng giọt từng giọt, nhắc với Tử, bằng cách gây nên những xáo trộn tâm tư, có khi thăm thi báo hiệu cái cò đơn đang vẫy phủ xung quanh anh. Cái thứ hai là bộ ghế bành lùn, rộng và khoẻ bằng ruột mây đan. Mỗi lần chúng tôi đến, ở phòng trong ra, anh đến bắt tay từng người. Đó là lúc bệnh anh mới sơ phát, còn ở dạng nghi ngờ. Và sau thì anh chỉ chấp hai tay chào và khẽ khàng ngồi xuống chiếc ghế kê sát vách cửa vào phòng. Lòng ghế lót bằng một tấm vải cũ gấp lại.

Anh đọc thơ cho chúng tôi nghe, không giải thích, rồi anh ngâm. Nếu ai đã có lần nghe anh ngâm thơ thì mới cảm thấy hết cái cảm giác kỳ lạ lần đầu bắt gặp: Nồn nao, nồn nao... và cộng với lời thơ, gây nên một không khí mỏng lung. Chúng tôi như bị đôn vào thế giới nào có suối, có đồi, có bóng dáng những cuộc hành hương, và nhạc điệu cung vãn, đông bóng. Trông anh như cảnh liễu mùa đông đang bị cơn gió lạnh tuôn về day trở. Giọng nói của anh thì ngọt và mát như dòng sông Nhật Lệ quê anh từ thủa ấu thơ; nó đã được tiếng khen là nuôi dài tất cả những mái tóc để tăng thêm vẻ yêu kiều của lớp người sông Lũy Thầy, Trường Dục nhưng trong giọng ngâm, anh đã biến thành những chuỗi dài đau khổ, cao thấp chen nhau như từng tia lửa bùng lên, như mảnh lụa tươi vàng bị xé vụn. Anh đã lấy xác thịt mình họa cho lời thơ. Có khi chúng tôi chảy nước mắt. Còn anh, anh đã thành một người say. Các lần ngâm thơ của anh đều diễn ra như thế vì những bài thơ ấy đều là những bài xót xa nhất. Đặc biệt là hôm anh ngâm bài *Thánh nữ đồng trinh Moria*. Xáo trộn trong đau thương, còn có nỗi triu mến hân hoan kỳ lạ. Chúng tôi có cảm giác như anh bay lên với đôi cánh sải rộng ra, khi vút lặn vào mây, khi là là sông bể. Có lúc tưởng như anh đang ngồi trên lưng con tuần mã phi nhanh trở về sau



một chiến công, thỉnh thoảng dừng lại ngược nhìn xuôi thăm, khe sâu vừa mới vượt qua.

Số là, theo anh kể lại, bạn ấy người bạn thân thiết nhất là Quánh Tấn ở Nha Trang ra, giới thiệu với gia đình, ông cậu của Tấn vốn là một võ sư lừng danh tên là Đoàn Phong. Ông này có môn thuốc gia truyền chữa lành nhiều người mắc bệnh phong hủi, và Tử đã được tiếp cận, được cho đơn. Thang đầu hiệu quả chưa rõ rệt, đến thang thứ hai thì có biến chuyển bất ngờ. Tử ăn, ngủ thấy ngon, tâm tư thư thái, hết ngứa ngáy, tê buốt. Anh vui mừng quá, gọi mẹ, gọi chị, em, nói cười rí rít và anh bảo rằng: Đó là do có Đức Mẹ Đồng Trinh, đã xui khiến anh được như vậy. Bạn ấy anh tưởng anh thoát nạn:

Lạy bà là đấng trinh tuyền thánh vẹn

Giàu nhân đức, giàu muôn hộc từ bi,

Cho tôi dâng lời cảm tạ phò nguy

Cơn lăm lẹy vừa trải qua dưới thế...

Tôi không sắp xếp theo một cách có hệ thống theo khoa học những trật tự thời gian và địa điểm các cuộc lui tới thăm viếng giữa chúng tôi với Tử. Đó là những cái dễ quên thường tình qua quãng cách quá dài của năm tháng, nhưng cái không thể quên, không có cái gì khác làm cho quên được là cuộc thăm viếng sau cùng với Tử: Đó là cuộc vĩnh biệt nghìn thu, mặc dù anh còn sống một thời gian nữa.

Một ngày se se lạnh vào cuối tiết tháng chạp, tôi và Chế Lan Viên đến số nhà 20 Khải Định như thường lệ. Bà cụ thân sinh anh ra đón ở bậc cấp hàng ba ngôi nhà. Cụ vừa mếu máo vừa bảo: Tử đã được giấu ở nơi khác. Chính quyền thành phố ra lệnh bắt đưa Tử vào Quy Hòa. Xin lưu lại vài ba ngày cũng không được. Bà cụ đã gọi một em bé, theo yêu cầu của chúng tôi, dẫn đường đến đó. Hồi ấy Quy Nhơn chưa mở rộng như bây giờ. Lớp người thuộc thành phần lao động, buồn thúng bán bún bưng và số ít công chức nghèo, nối tiếp nhau chen chúc vào

trong khu động cát phía tây thành phố dựng lên nhà cửa sơ sài, tạo thành xóm dân cư đông đúc. Nhiều nhà không có nền, người đi lội trong cát. Những mái lều xoan, tre xiêu vẹo được phủ lên những tấm mái bằng tranh rạ, thỉnh thoảng mới có nhà lợp tôn hoặc ngói vảy. Lối đi vào theo thế đứng không trật tự của lều chái, thành ra chỗ phình, chỗ eo và quanh co hun hút. Từ ở trong nhà một lều tranh thuộc về loại tồi tệ nhất, nhì ở đây. Tiếp chúng tôi, anh ngồi ở bên trái cái bàn, nơi có lối thông ra phía sau, một ngăn ô nhỏ nhỏ kê chiếc giường chông. Bàn là một tấm ghép hai lá gỗ thùng đặt lên một chân bàn cũ, chân kia là khúc củi còn nguyên nhánh nhóc róc xơ. Hai chân kia dựa vào hai cây trấu chống thẳng lên mái làm cột. Đây là nhà của một bác phu xe kéo tay (hay làm lao công bốc vác gì đó) hòm icky chủ nhà đi vắng. Một nỗi quanh hịu dề nặng lên lòng. Từ có vẻ mệt nhọc, tư lự, nói ít và mỗi câu nói có vẻ tràn trề của sự cố gắng bình thân. Chúng tôi biết là anh tránh cho chúng tôi những lo phiền cho sức khỏe. Nhìn anh lại cứ nhớ mãi đến câu thơ trong bài *Lưu Luyến*:

*Anh đứng cách xa hàng thế giới
Lặng nhìn trong mộng miệng em cười
Em cười anh cũng cười theo nữa
Để nhân hồn em đã tới nơi...*

Những phút yên lặng nhìn nhau nhiều hơn trò chuyện. Cho đến giờ tan tầm, khu lao động trở lên ồn ào tấp nập. Em Hành đã về nhà và xách cái cà-mên từ lúc nào chúng tôi không hay, vì lúc ấy tôi và Chế Lan Viên ngồi trên khúc tre cán ngang hai chân cột làm ngạch cửa, day lưng ra phía ngoài. Và Từ ra đầu có ý bảo là đã trưa và trời nắng gắt. Hai chúng tôi đứng dậy. Mỗi người đến cầm một bàn tay anh, không dám siết chặt vì sợ anh đau thêm cả phần thể xác. Sau này lục ra trong đồng di cào, thấy có bài thơ *Những giọt lệ*, không rõ anh viết trong cảm



xúc nào, nhưng tất cả những điều anh viết trong ấy chẳng khác gì những tình huống trong cuộc chia tay lần ấy với chúng tôi.

Giờ đây, tại nơi anh đã vụn nát tâm hồn ra máu để viết nên những bài thơ rung động đến tận cùng sâu thẳm lòng người, tôi tưởng niệm anh, tưởng niệm một *Hồn thơ*. Sở dĩ tôi nhấn mạnh một chữ "hồn" vì thơ của Hàn Mặc Tử có cái thể mạnh nhất để tồn tại là cái hồn của nó.



BÍCH KHÊ

TIỂU SỬ

Bích Khê (1916 - 1946), tên thật là Lê Quang Lương, quê ở Phước Lộc, Sơn Tịnh, Quảng Ngãi. Học tiểu học ở Đồng Hới, trung học ở Huế và đỗ tú tài Triết ở Hà Nội. 1934 - 1936 mở trường tư Hồng Đức ở Phan Thiết; 1937 trở về sống với mẹ và chị ở Thu Xà Quảng Ngãi đọc sách và làm thơ; 1938 lại vào Phan Thiết mở trường Quảng Thuận; 1939 trường bị đóng cửa nên cùng chị trở về Thu Xà; 1941 đang dạy học tại Huế thì bệnh phổi tái phát, vào bệnh viện Pasquier chữa nhưng không khỏi. Bích Khê làm thơ từ nhỏ, sớm nổi tiếng.

Tác phẩm: Tinh Huyết (thơ) do Trọng Miên xuất bản năm 1939, *Tựa* của Hàn Mặc Tử; *Tinh Hoa* (Thơ, chưa xuất bản); *Mấy dòng thơ cũ* (chưa xuất bản), *Lột trường* (tự thuật)... ngoài ra Bích Khê còn dịch cuốn *Retour de L'URSS* của André Gide.



Lời tuyệt mệnh

Phân bình: ngộ vàng, mưa lá rụng,
Bút thần: sóng lạnh ánh sao rơi;
Sáu nghìn thu nữa trên trần thế,
Hồn vẫn ở trong bóng nguyệt soi.

Thủ bút Bích Khê



TRONG BÓNG NGUYỆT SOI

Lê Ngọc Sương

● NHỮNG NGÀY THƠ ẤU

...Thuở bé, Bích Khê còn có tính chơi hí hục khuôn từng tảng đá ong vào sân, xếp lên xếp xuống cho thành nhà cửa, thành lâu đài. Đã có lúc tôi ngắm nghĩ: cái anh chàng là lạ này có lẽ sẽ thành một kiến trúc sư? Và tôi không ngờ lâu đài chàng thường xếp lại là một tòa thơ: một lâu đài khiêm tốn và văn nghệ. Bích Khê là một chàng thư sinh thông minh nhưng mà lười. Đã có lần vì lười mà bị mẹ bỏ tròn vào cột như một bó chà đánh một trận nên thân, tưởng chừng như hồn thơ cũng theo ngọn rơi lên xuống và một đi cho rồi! Ai ngờ từ đó coi người lười trở nên một người siêng năng hết mực: chàng đi từ một thái cực đến một thái cực. Chàng ham học đến nỗi ai cũng lo cho sức khỏe của chàng. Một hôm, Bích Khê bị đau ở đầu gối nhức nhối và phải vào viện. Trong bệnh viện, thầy thuốc phải treo ngược chân chàng lên cho đỡ nhức; áy vạy mà chàng vừa rên vừa học, quyển sách lúc nào cũng có trên tay.

Mười hai tuổi, chàng đã làm thơ Đường luật và đã làm thân sinh chúng tôi hành diện trước các bậc thân hữu: ai cũng nói một thiên tài đã bắt đầu phát sinh. Và thiên tài ấy trưởng thành cùng một lúc với lòng nhân đạo, với tính e lệ: bao nhiêu tiền cha mẹ và anh chị cho, người nghèo hưởng gần hết. Những người dối rách, thiếu thốn vào đến cổng nhà và hỏi thăm "cậu Chín". Hiế có cậu Chín, họ có quần áo cũ, có cơm ăn, có tiền xài...Thích nhất cậu Chín giấu bà cụ, nên có khi được bà cụ cho nữa.



Một con người như vậy lại còn là một con người hay e lệ. Chẳng ít ư tiếp khách, dù là bạn đồng trang lứa. Mỗi lần có khách đến là chàng tránh ra vườn hoặc vào phòng khép cửa đọc sách. Chàng chỉ tiếp bạn thân và bạn làm thơ...

❶ GIÚP BẠN

Một hôm từ Hà Nội chàng viết thư về xin với mẹ thôi học. Chàng xin thôi học là muốn lấy số tiền mẹ cho đi học đem san sẻ với một người bạn nghèo để giúp người này khỏi thất học... Là tự nhiên, gia đình tôi nghĩ đến sự học của Bích Khê, không thể chấp nhận.

Nhưng Bích Khê đã muốn thì không thể cưỡng được và tôi, người mà gia đình cho là có tài thuyết phục nhất đối với em cũng bất lực trước quyết định của chàng. Không những chàng không bỏ ý định giúp bạn, lại còn cho rằng sự phản đối của tôi là một cử chỉ ích kỷ, là tâm lý hèn mọn.

Một tháng sau, người chị thứ sáu đưa Bích Khê cùng với người bạn nói trên vào Phan Thiết, ở nhà người anh cả chúng tôi để học. Đời bạn như đời chim, thắm thiết với nhau đến mức độ chàng vận động cho một trường tư thực ra đời để giúp cho sự tiến thân của bạn được dễ dàng. Nhà trường sống gần hai chục năm, bỗng nhiên tôi bị chính quyền thực dân bắt giải về sinh quán là Quảng Ngãi. Chàng thương chị nên buồn nản, còn cảnh trường cũng mất trật tự. Và kết quả trường chuyển hoàn toàn về người bạn và cũng từ ấy, Bích Khê sinh chán không còn dính dáng đến trường, đến tiền bạc nữa..., người bạn cũng xa dần trong tiềm thức...

❷ SỐNG VỚI THIÊN NHIÊN

Bích Khê sau mấy tháng sống ở núi Tà Cú, về sống với mẹ ở Thu Xà. Chàng nói với mẹ: "Con sẽ ở gần mẹ".



Rồi ngày ngày, Bích Khê vào phòng làm thơ. Chàng làm thơ nhưng chàng không thích ngâm lấy thơ mình vì chàng không có một giọng trong trẻo. Mỗi một bài thơ làm xong là chỉ chàng phải ngâm để chàng thưởng thức. Và những bạn đến chơi cũng phải ngâm thơ chàng, làm cái nhiệm vụ đã không chán lại có hứng thú là khác.

Được ít lâu, chàng đau, ngực hơi mệt. Thế là phổi chàng yếu. Tôi phải đưa em tôi ra Huế điều trị ở bệnh viện và săn sóc chàng suốt một năm. Người nữ hộ lý là tôi phải làm nhiều việc; săn sóc em, gọi mọi thứ chuyện nói với em, ngâm thơ em, họa thơ em...

Một năm sau lành bệnh, chàng về Thu Xá với mẹ thêm một lần, rồi lại dời lên núi ở.

Mẹ và chị phải làm cho Bích Khê một cái chòi trên núi Thiên Ân và gửi đến ở với chàng một chú tiểu.

Lúc này Bích Khê vui lắm. Chàng nói với mọi người bạn đến thăm: "Thật là tuyệt diệu!", rồi chàng tả cái thoải mái của tâm hồn chàng bằng cách chuyển tâm sự qua thiên nhiên, cỏ cây, hoa lá... Chàng hằng say đưa cả cánh tay ra về một vòng bao trùm cả những thắng cảnh đương bày ra trước mắt chúng tôi. Mà phong cảnh đẹp thật! Dưới chân chúng tôi, từ chỗ "Long đầu hí thủy", dải sông Trà bọc lấy chân hòn Thiên Ân khằng khít như tình non nước ấp ủ lấy nhau, tức là thắng cảnh "Thiên Ân niên hà". Và xa xa ở phía bên kia, hiện ra thắng cảnh "Bút lãnh phê vân". Chàng bảo chị:

- Nơi đây là nơi cực lạc của em rồi. Em say mê với cảnh thiên nhiên và nguyện sống ở đây mãi mãi để tận hưởng...

Nhưng một thời gian rồi Bích Khê cũng chán cảnh núi, lại ước mong được sống giữa cảnh trời nước bao la. Thế là một lần nữa, mẹ và chị Bích Khê phải chiều chàng, cho đi chuyến tất cả vật dụng và cái chòi con về dựng ngay tại ven biển.



Nhưng rồi cũng chỉ một thời gian mà thôi. Năm tháng sau vì gió biển không hợp với bộ phổi đã quá yếu của chàng - nhưng nếu không phải tại gió thì cũng có những lý do khác - Bích Khê lại dời về nhà để rồi xin lên ở tại chùa Phú Thọ, vừa làm thơ vừa nghiên cứu triết lý đạo Phật.

Rồi Bích Khê từ già cõi thiên về với mẹ và chị. Vẫn chiều theo sở nguyện của con, bà cụ thuê cho chàng một chiếc thuyền, để chàng bồng bênh trên mặt nước, nay ghé Phú Thọ, mai Cổ Lũy, Sa Kỳ... Chiếc "thuyền con bé tẻo teo" mà trên đó chàng sống, thiên nhiên từ đây lại gây thí hứng cho chàng, một thứ thí hứng triển miên, liên tục...

● NĂM ẤT DẬU XỬA

1945

Một đêm, có tiếng reo hò vang lên: quân Nhật đầu hàng. Sáng hôm sau, thiên hạ hay rằng có cuộc khởi nghĩa.

Bích Khê mừng quá, bắt người nhà khiêng cả chàng nằm trên ghế bố ra cửa đón phong trào đương lên. Chàng nói với chị:

- Em chưa muốn chết! Em yêu đời quá!

Ngay lúc chàng yêu đời, yêu dân tộc đang khởi nghĩa thì chàng không thể sống được nữa... Bài thơ rải bóng trong mộng năm trước lại nhắc nhở cho Bích Khê nhớ cái chết trong mùa xuân.

Một mùa xuân mới lại sắp tới. Chàng nói với chị: "Mùa xuân này chàng? Em có linh tính...". Tháng sau, chàng đưa cho chị bài thơ *Năm mộ* và bốn câu *Đề bia trước mộ*.

Tháng 11 vừa hết, tháng chạp âm lịch bắt đầu: chàng cho gia đình biết chàng thổ hơi cuối cùng trong tháng này. Chàng mời người chị thứ sáu lên, đọc lời di chúc, nhờ chị chép lại và xin mẹ, cần dặn mẹ làm đúng theo lời tuyệt mệnh:



1. Khi chết không được khóc.
2. Chết xong niệm lèn, chôn lèn.
3. Niệm rất giản dị, một tấm vải trắng đắp thi hài, một cái hòm thường và đám tang không cần kèn trống.
4. Bà con bạn hữu đến phúng điếu, không nhận tiền bạc.
5. Ngày giỗ chỉ đốt hương trầm và cắm hoa, không được đặt đồ ăn trên bàn thờ.
6. Các tập thơ, chị Ngọc Sương và người anh rể là Lạc Nhân mang quyền xuất bản.

Một buổi tối, sau khi ăn cơm xong, Bích Khê gọi mẹ lại, âu yếm kéo mẹ ngồi một bên, nắm tay mẹ, nói rất bình tĩnh:

- Còn ba ngày nữa, con không ở với mẹ nữa. Đúng ngày rằm thì con chết.

Rồi chàng xin mẹ mời thầy tụng kinh ba ngày đêm. Trong ba ngày này, Bích Khê chỉ ăn cam và sữa, cốt để cho bao tử nhẹ nhàng, tinh khiết. Đêm thứ ba, Bích Khê nhắm mắt nghe kinh, chốc chốc chàng mở mắt dòm chừng kim đồng hồ... Khi kim đồng hồ chỉ 11 giờ 30 phút, Bích Khê thấy hơi thở của mình chưa báo hiệu cho sự chết, vì chàng còn khoẻ lắm, Bích Khê tỏ ngạc nhiên bằng tiếng: - Ủa... lạ chưa?"

Kim đồng hồ nặng nề đi qua, như muốn kéo dài sự sống của chàng. Bích Khê lấy làm lo ngại, nói một mình: "Tôi chết đêm nay mà!". Khi 11 giờ 45 phút, Bích Khê chỉ còn hơi thở đều, rất nhẹ, rất mong manh. Bích Khê bảo mẹ và các chị đi ngủ, nói rằng trong mình chàng nghe khoẻ lắm, chàng cần ngủ một chút.

Giác ngủ ngàn thu bắt đầu từ giờ ấy: 12 giờ khuya...

1941.

Bích Khê lúc bấy giờ sức khỏe có phần kém. Vóc gầy, nước da mợt. Nhưng đôi mắt đen nhánh và sáng ngời. Năm ấy, Khê mới 26 tuổi, nhỏ hơn tôi đến 6 tuổi. Tánh hay e lệ nhưng tình rất nồng nàn. Vừa gặp nhau liền quyến luyến như đôi "trai gái".

Khê ở chơi được 20 hôm. Những buổi tôi đi làm thì Khê nằm ở nhà đọc sách. Lúc tôi ở nhà thì hết hỏi chuyện này đến chuyện nọ, luôn luôn cặm kề nhau. Chiều chiều gần giờ bãi sở, Khê lững thững đi đón tôi để cặp tay nhau chung về... Thái độ và cử chỉ của Khê đối với tôi thật không khác Hàn Mặc Tử ngày trước! Và tôi thương yêu Khê cũng không kém Từ buổi sanh tiền.

Trong câu chuyện, chúng tôi thường nhắc đến Từ và nhiều khi ngã vào lòng nhau mà khóc ròng.

Hỏi đến đời tình ái của nhau, Khê không chút giấu giếm. Thì ra Khê vẫn còn là một cậu đồng nam và cách đối xử với đời không mấy khi giám sai lời Không Tử viết. Thế mà trong *Tinh Huyết* lại nhan nhản những cái lịch duyệt mà chỉ có người thật sự lịch duyệt mới biết được, cảm được! Tôi toan hỏi thật Khê. Nhưng nghĩ đến Vũ Trọng Phụng, một nhà văn hiền hậu, trong trắng, mà lại viết những quyển *Làm đi, Giòng tố, Số đỏ* v.v... và Bô Tùng Linh, một nhà văn bất kham về sắc giới, mà lại viết *Liêu trai chí dị* chứa đựng toàn những dẹ nhất sướng khoái trong thế gian, tôi bèn đình chỉ.

Tôi lại chợt nhớ, một hôm cùng Chế Lan Viên nói đến Bích Khê, Viên nói:

- Khê có bệnh "tự do xuất dương".



Tôi cười:

- Sao lại nhờ bệnh quốc cấm mà mắc! Nhưng mộng hay đi?

- Phải chi mộng cho đỡ khổ.

- Sao biết?

- Trên đời có gì giữ mãi được bí mật... Và cũng không làm việc trên thực tế được, Khê phải làm việc trong thơ.

- Do đó Khê đi đến "cõi nan y"

Nghĩ đến đó, lòng đang vui trở nên nguội nguội.

Để chữa bệnh cho Khê, tôi nhờ người bạn học là bác sĩ Lê Văn Tân đến coi mạch và cho y tá đến tiêm kim. Vì công không nhiều, tốn kém cũng không mấy, nên Khê không nỡ chối từ. Lại thêm Tân cũng thích nghe Khê nói chuyện thơ, nên mỗi ngày đến thăm nửa giờ hoặc một vài giờ cũng không lỗi. Tân thường nói:

- Cũng là sĩ mà bác sĩ và thi sĩ sống trong hai thế giới trái ngược nhau. Một bên thấy toàn sắc đẹp, ngửi toàn hương thơm, nghe toàn tiếng du dương thánh thót... Một bên ngày nào cũng thấy toàn những nhơ bẩn gớm guộc, ngửi toàn mùi tanh hôi của xương máu, của thuốc men, nghe toàn những tiếng rên, tiếng la, tiếng thét cả tiếng chửi rủa... Nhưng nếu tôi nhìn vào số người mà thấy như Bích Khê "buồng xuân hơ hớ cánh đào sương", nhìn vào người đàn bà trên bàn mổ mà thấy "nhân sắc lên hương"... thì mỗi ngày trước nhà it ra cũng có một âm hồn đến đòi thưởng mạng.

Tôi hỏi riêng Tân:

- Bệnh Khê có hy vọng khỏi chứ?

- Đừng cho bệnh nhân biết nhé! Bệnh Khê đến thời kỳ thứ hai rồi. Chỉ có thể chậm dừng cho vi trùng Koch bành trướng để giữ phần phổi còn tốt đó thôi. Nhưng trường hợp Khê rất khó! Bởi vì rồi rỗng bị sút sút, thuốc bổ nhập nội đều lên cho



“xuất ngoại” hết... Như vậy lực lượng làm sao có đủ để “chống xâm lăng”. Phải tìm cách bế quan tỏa cảng trước.

- Cười vợ có được chăng?

- Ỗ! Đừng bậy! Sẻ làm Con nai vàng ngơ ngác đập lên lá vàng khô đó (...). Thôi anh cứ yên tâm, để tôi lo liệu. Cứ tận nhân lực, miễn các anh đừng biến tôi thành thi sĩ là được...

(Trích *BÍCH KHÊ*, tình hoa và tình huyết,
nxb Hội Nhà Văn, 1992)



• *THAY LỜI BÁT*

48°C.H.

273



MỘT CÂY BÚT PHÊ BÌNH CÓ PHONG CÁCH

Đỗ Đức Hiếu

Vài năm gần đây, xuất hiện trên báo chí, từ Bắc đến Nam, một cây bút phê bình văn học trẻ, có phong cách riêng, hấp dẫn người đọc-anh Đỗ Lai Thúy. Các bài viết của anh bình luận các nhà Thơ Mới, Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyễn Bính, Hàn Mặc Tử, Bích Khê..., một số tiểu luận của anh về Phê bình văn học, mang một tinh thần đổi mới, một văn phong đổi mới rất cơ bản. Tiếng nói mới của anh sẽ góp phần vào trào lưu đổi mới phê bình văn học hiện nay; nó hòa một nhịp với phong cách phê bình của một số ít nhà phê bình gần đây, nó là một sáng tạo của riêng anh-trong tiểu luận, anh công bố phương pháp phê bình của anh là thi pháp học, là phong cách học; nhiều bài phê bình Thơ Mới của anh mang tính triết học, triết học về con người, về không gian, thời gian nghệ thuật, về mối quan hệ con người/vũ trụ, về chủ nghĩa nhân văn hiện đại-Tâm lại, mỗi tiểu luận và mỗi bài bình luận của Đỗ Lai Thúy làm người đọc suy tư về chức năng của thơ, về trào lưu Thơ Mới, về nhiệm vụ của phê bình văn học, tác là anh đóng góp nhiều ý kiến có khả năng làm cho người đọc có cái nhìn khác về Thơ Mới, về phê bình văn học.

Tiểu luận của anh nêu nhiều ý kiến đặc sắc. Bình luận tác phẩm Lý luận và văn học của Lê Ngọc Trà, Đỗ Lai Thúy nói một số ý kiến xác đáng về quan niệm của anh về tác phẩm văn học, - "văn học, nghệ thuật ngôn từ", vì vậy- anh viết-không thể "tách bóc" nội dung khỏi hình thức và ngược lại; và cũng từ đó,

phải đi tìm ở tác phẩm văn học "tính nghệ thuật, tính văn học, chất văn học của tác phẩm" tránh cái nhìn xã hội đơn thuần, điều đã gây nhiều trở ngại trong mấy chục năm qua. Bài bình luận xác định một cách hợp lý chức năng chủ yếu của văn học là chức năng thẩm mỹ, "chức năng chủ đạo"; và đầu nó có những chức năng khác (giáo dục, nhận thức, giải trí, dự báo v. v.) thì "đều phải thông qua chức năng thẩm mỹ". Bài bình luận lâu ý tác giả Lê Ngọc Trà khi nói "văn học là một hình thái ý thức", thì không nên "bỏ qua cái tiềm thức, cái vô thức", nằm ẩn chìm dưới văn bản, không nên "bỏ qua con người vô hình, bên trong". Cuối cùng, ở những dòng cuối bài bình luận, Đỗ Lai Thúy mong muốn - có thể cũng là mong muốn của Lê Ngọc Trà - cuốn sách Lý luận Văn học là một tổng kết sinh động một thời kỳ lý luận văn học và "anh (Lê Ngọc Trà) muốn mình mai chóng bị vượt qua", bởi vì các vấn đề nêu lên trong cuốn sách, ở nước ta, "vẫn còn là vấn đề" (tranh luận), trong khi ở nơi khác "người ta đã quan tâm đến những vấn đề khác".

"Những vấn đề khác" mà Đỗ Lai Thúy muốn nói, là những vấn đề anh đã đề cập trong một tiểu luận khác, như quan niệm hiện đại về con người, - "con người có bản chất nhiều hàng (hay có nhiều bản chất)"; như chủ nghĩa nhân văn mới nhìn nhận ở con người "cả cái hợp lý lẫn cái phi lý, cả ý thức lẫn vô thức"; như văn học hiện đại "khai phá những con đường lý tính, đến với sự thật dòng ý thức, viết tự động", khai thác "những miền hoang sơ nằm ở rìa ý thức", tức là "cái nhìn con người từ bên trong", "con người với tính đa chiều kích", "con người tâm linh". Tóm lại, Đỗ Lai Thúy tiếp xúc và chấp nhận cái nhìn hiện đại về con người, chấp nhận "cái mới đang ra đời, còn chưa được số đông thừa nhận".

"Những vấn đề khác" mà anh muốn nói, còn là một phương pháp phê bình phổ biến trên thế giới, từ sau Đại chiến II, phương pháp thi pháp học. Cũng một số ít nhà phê bình khác ở Việt Nam những năm gần đây, anh xác định ngôn ngữ nghệ



thuật là phương thức duy nhất để nhà văn biểu đạt những tâm xúc, tình cảm, tư tưởng của mình Bởi vậy, anh khẳng định, điểm xuất phát của "hành trình" phê bình của anh là tác phẩm (chứ không phải hoàn cảnh xã hội, tiểu sử tác giả như một số phương pháp truyền thống). Theo anh, người phê bình có nhiệm vụ tìm tòi, phát hiện những mã số của văn bản; những mã số này nằm ở những từ - chìa khóa, những âm ảnh đa diết, trùng lặp, những nhan đề tác phẩm, "bãi thơ vào tập" (hay bài thơ "tuyên ngôn" của tập thơ), ở ngay vồn bản, chứ không phải ở những giai thoại xung quanh tiểu sử nhà văn.

Như vậy, Đỗ Lai Thúy góp một tiếng nói mới vào Phê bình văn học hiện nay, chủ yếu về quan niệm triết học hiện đại về con người và về phương pháp phê bình văn học - Văn học Việt Nam, trong suốt thế kỷ XX, do nhiều trở ngại từ nhiều phía, luôn luôn gặp rất hiện đại hóa, để hòa nhập vào nền văn hóa chung của nhân loại. Đỗ Lai Thúy thực hiện bước đầu thành công phương pháp thi pháp học trong phê bình văn học. Từ nhiên thi pháp không phải là tiếng nói duy nhất, càng không phải là tiếng nói độc tôn, song, trên thế giới nó đã chinh phục nhiều nhà phê bình, nhiều trung tâm nghiên cứu văn học, nhiều trường đại học và đông đảo dân chúng.

*

* *

Với kiến thức ấy về con người, về chủ nghĩa nhân văn hiện đại, về phương pháp phê bình mới, Đỗ Lai Thúy viết nhiều bài phê bình Thơ Mới. Ở đây, anh bóc lộ một bản lĩnh, một phong cách riêng biệt, - phong cách triết lý. Thơ Mới đã được nhiều

nhà phê bình bình luận, với nhiều phương pháp khác nhau: ấn tượng chủ nghĩa, tình cảm chủ nghĩa, xã hội học và gần đây, thi pháp học. Dĩ nhiên, có nhiều cách nhìn Thơ Mới: sự gặp gỡ Đông-Tây, "sự nổi loạn của ngôn từ thơ", một sáng tạo kỳ vĩ của tâm hồn thơ dân tộc v...v Góp vào những cách nhìn ấy, Đỗ Lai Thúy nhìn Thơ Mới bằng con mắt triết học. - Thơ Mới là sự biểu hiện bằng ngôn từ thơ CÁI TÔI, cái tôi hiện đại, cái tôi đô thị, cái tôi tự do và sáng tạo. Xuất phát từ ngôn từ Thơ Mới, đi đến những suy nghĩ triết học chứa đựng trong nó, đó là "hành trình" giải mã Thơ Mới của anh, đó là phong cách của anh.

Đỗ Lai Thúy không định Thơ Mới này sinh và phát triển (trong một hoàn cảnh lịch sử không bình thường) trên cơ sở cái tôi, cá tính sáng tạo, với những quan niệm mới về con người, về thời gian, không gian; nó không phải cái tôi trong làng xã, cái tôi quân tử hay cái tôi tài tử của những thế kỷ trước; nó tự lựa chọn số phận của nó, với cái nhìn mới về con người, thiên nhiên, mối quan hệ con người/vũ trụ. Con người trở thành thước đo của vũ trụ, của cái đẹp, trung tâm của cuộc sống; anh viết: "Nếu trong thơ cổ điển, người ta thường lấy vẻ đẹp của thiên nhiên làm chuẩn mực cho vẻ đẹp của con người (Mặt hoa da phấn, Những người thất dây lưng ong, Lòng mây lá liễu...), thì Xuân Diệu lấy con người làm mẫu mực cho thiên nhiên (Lá liễu dài như một nét mi, Tháng giêng ngon như một cặp môi gần).

Từ những nhận định chung về Thơ Mới, Đỗ Lai Thúy nhận định, phân tích, với nhiều khía cạnh, sắc thái của một số nhà thơ, tức là tìm tòi phong cách mỗi nhà thơ. Thế Lữ sáng tạo một chân dung nghệ sĩ kiêu mới, Xuân Diệu có những cảm nhận sâu sắc về thời gian, Huy Cận, nhớ tiếc cái không gian toàn khối và vĩnh viễn của vũ trụ, Nguyễn Bính., trước sự xung đột thôn quê/đô thị, da diết nhớ "Chân quê", thơ Hàn Mặc Tử là một kết tinh đặc đáo của tư duy tôn giáo + tình trữ tình + yêu tố cá nhân hiện đại, thơ Bích Khê là một cuộc cách mạng ngôn từ. Dựa vào văn bản thơ, anh phân tích kỹ lưỡng "cái nhìn nghệ thuật" riêng của mỗi nhà thơ, và như vậy, anh khai thác, khám



phá những đặc trưng nghệ thuật và tư tưởng của những nhà Thơ Mới tiêu biểu.

Đó là những đóng góp mới của Đỗ Lai Thúy vào phê bình Thơ Mới. Và những bài viết của anh chứng minh sự thành công của một phương pháp phê bình không truyền thống, còn xa lạ với nhiều nhà phê bình hiện nay, với nhiều bạn đọc. Chúng tôi mong mỗi anh sẽ tập hợp các tiểu luận và các bài phê bình Thơ Mới của anh trong một cuốn sách. Cuốn sách này chắc hẳn sẽ được đông đảo bạn đọc yêu mến.



MỤC LỤC

con mắt thơ

PHÊ BÌNH PHONG CÁCH THƠ MỚI

	Trang
Chính văn: NGƯỜI THƠ TRONG MẮT THƠ	
<i>Khúc dạo</i> : THƠ MỚI, nhìn từ góc độ cái tôi	9
<i>Chương một</i> : THẾ LỮ, người bộ hành phiêu lãng	25
<i>Chương hai</i> : XUÂN DIỆU, sự ám ảnh thời gian	47
<i>Chương ba</i> : HUY CẬN, nỗi khắc khoải không gian	71
<i>Chương bốn</i> : NGUYỄN BÌNH, đường về "chân quê"	93
<i>Chương năm</i> : VŨ HOÀNG CHUÔNG, "đào nguyên lạc lối"	115
<i>Chương sáu</i> : HÀN MẶC TỬ, một tư duy thơ độc đáo	143
<i>Chương bảy</i> : BÍCH KHÊ, sự thức nhận ngôn từ	167
<i>Khúc ngân</i> : THƠ MỚI, hành trình cái tôi, hành trình nghệ thuật	195
Phụ lục: NGƯỜI THƠ TRONG MẮT NHAU	
Thế Lữ : Tôi là...	Xuân Diệu ghi 211
Xuân Diệu : Một người của đời...	Thế Lữ 221
Huy Cận : Chàng Huy Cận khi xưa hay sầu lắm	Xuân Diệu 227
Nguyễn Bình : Ghé bến Hà Tiên	Mộng Tuyết 235
Vũ Hoàng Chương: Một chuyến giang hồ vật...	Vũ Hoàng Chương kể 243
Hàn Mặc Tử : Hàn Mặc Tử thuở ấy	Yến Lan 257
Bích Khê : Trong bóng nguyệt soi	Lê Ngọc Sương Quách Tấn 265
THAY LỜI BẠT	
Một cây bút phê bình có phong cách.	Dò Đục Hiếu 274



