**XUÂN DIỆU**

Thơ duyên

Chiều mộng hoà thơ trên nhánh duyên,

Cây me ríu rít cặp chim chuyền.

Đổ trời xanh ngọc qua muôn lá,

Thu đến - nơi nơi động tiếng huyền.

Con đường nhỏ nhỏ, gió xiêu xiêu,

Lả lả cành hoang nắng trở chiều.

Buổi ấy lòng ta nghe ý bạn,

Lần đầu rung động nỗi thương yêu.

Em bước điềm nhiên không vướng chân,

Anh đi lững đững chẳng theo gần,

Vô tâm - nhưng giữa bài thơ dịu,

Anh với em như một cặp vần.

Mây biếc về đâu bay gấp gấp,

Con cò trên ruộng cánh phân vân.

Chim nghe trời rộng dang thêm cánh,

Hoa lạnh chiều thưa sương xuống dần.

Ai hay tuy lặng bước thu êm,

Tuy chẳng băng nhân gạ tỏ niềm,

Trông thấy chiều hôm ngơ ngẩn vậy,

Lòng anh thôi đã cưới lòng em.

(Rút từ tập Tuyển tập thơ Xuân Diệu, T.1, NXB Văn học, 1983)

1. Bén duyên với Thơ duyên

Nếu Thơ duyên là một bài thơ rất Xuân Diệu, thì xem ra những lời bình mà tác giả Thi nhân Việt Nam dành cho thi phẩm này cũng rất Hoài Thanh [1]. Cơ chừng chỉ nhờ những ấn tượng mà ngòi bút bình thơ tài hoa tinh tế kia lẩy ra, nhiều người mới tìm đọc toàn bài. Còn trước đó ít ai ngó ngàng đến cả thi phẩm. Cho đến khi giành được một chỗ xứng đáng trong sách giáo khoa phổ thông trung học, người ta mới thấy Thơ duyên được giới phê bình si mê hơn. Thơ duyên vậy là bén duyên với Hoài Thanh mà vẫn luôn mặn duyên với giới phê bình!

Như cái tên của nó, Thơ duyên có một bình diện nội dung rất dễ thấy là sự xúc động trước cuộc giao duyên huyền diệu của cả thế gian này, mà nhìn kĩ chính là sự hoà quyện của ba mối tơ duyên chính: thiên nhiên với thiên nhiên, con người với thiên nhiên và con người với con người. Cảm hứng giãi bày đó đã thu hút mối quan tâm của hầu hết những ngòi bút phê bình kia. Thế cũng dễ hiểu. Cảm hứng này đã khiến bài thơ hiện ra như một thể sống động tràn ngập cảm xúc. Ở đó, những biến thái mơ hồ nhất của thiên nhiên và của con người đều được thể hiện bằng ngòi bút thật tinh tế. Ở mạch cảm hứng đó quả là thấy rất rõ một nét đặc trưng của hồn thơ Xuân Diệu, ấy là “sự bồng bột của Xuân Diệu được phát biểu ra đầy đủ hơn cả trong những rung động tinh vi” [2]. Nhưng chính vẻ đẹp có phần phô ra này đã làm khuất chìm đi một bình diện nội dung khác, cũng hết sức quan trọng, thậm chí chính nó mới làm nên cái duyên thầm của Thơ duyên: nội dung cắt nghĩa. Lớp nội dung này không phải hoàn toàn chưa được biết đến. Nhưng nó đòi hỏi phải được quan tâm chu đáo hơn, tận tình hơn. Bởi phần lớn bí mật của thi phẩm này hãy còn nằm im ở đó.

Bạn đừng vội vàng lắc đầu rằng: sự rung động hồn nhiên của tâm hồn mới là phần căn bản của thơ, còn lí giải, cắt nghĩa chỉ là thứ yếu, vì rằng “lí” chỉ là sở đoản của thơ. Điều bạn vừa nghĩ chắc bạn đinh ninh là một thứ hiển nhiên? Không hẳn đâu. Nếu cứ tuyệt đối hoá thì vô tình bạn đã phạm phải sai lầm: vừa làm nghèo tiếng nói vốn phong phú của thơ, vừa làm nghèo cả chính Xuân Diệu. Cắt nghĩa mọi thứ, nhất là tình yêu, có thể nói, là ham muốn lớn suốt cả đời Xuân Diệu. Dẫu có lúc thi sĩ than: “Làm sao cắt nghĩa được tình yêu”, nhưng ta cũng đừng vội tin rằng đó là lời thú nhận về sự bất lực. Đơn giản vì, ngay sau lời than vẩn vơ đó thi sĩ đã cắt nghĩa luôn rồi đấy thôi [3]. Không chỉ thế, mà ông còn theo đuổi việc cắt nghĩa tình yêu hết cả một đời. Cho nên, cứ nhìn kĩ mà xem, chẳng phải ý hướng cắt nghĩa, lập lí đã đi vào hình thức tổ chức của mọi bài thơ Xuân Diệu đó sao? Bên dưới mạch xúc cảm sôi nổi, bồng bột ta vẫn thường gặp một mạch luận lí ở mức nào đó, mà đôi khi là cả... lí sự nữa! Tóm lại, những dài dòng này, chỉ nhằm để khẳng định rằng: Thơ duyên còn là một vỡ lẽ, một khám phá về tơ duyên đã được nảy nở thế nào giữa hai cá thể vốn xa lạ trên cõi sống này.

2. Cảm quan nghệ thuật Xuân Diệu

Ý tưởng cắt nghĩa của Thơ duyên có lẽ đã khởi nguồn từ một cội rễ sâu xa hơn: cảm quan nghệ thuật của Xuân Diệu. Có thể hiểu cảm quan như là lối cảm nhận riêng trong đó chứa đựng quan niệm và cách cắt nghĩa riêng về thế giới của người nghệ sĩ. Trong những trường hợp thật điển hình, cảm quan ấy thường đọng lại trong những hình mẫu tổng quát nào đó. Nó khiến cho cảnh quan thế giới đi vào tâm hồn người nghệ sĩ được khúc xạ qua hình mẫu ấy, được qui chiếu vào hình mẫu ấy. Do đó khi hiện hình trong sáng tạo, thế giới xung quanh sẽ hiện ra như những biến thể, những hoá thân, phân thân khác nhau của cái hình mẫu ấy. Dĩ nhiên phải là những biến thể cực kì sống động. Đọc Xuân Diệu, thì thấy thế giới dường như được qui chiếu về hai hình mẫu tổng quát: Mảnh vườn tình ái và Sa mạc vô liêu [4]. Hình ảnh tạo vật thiên nhiên hết sức đa dạng và sống động trong thơ ông chỉ là những hoá thân, những biến thể khác nhau của hai hình ảnh ấy mà thôi. Thực ra, chúng chỉ là hai phía đối lập biện chứng của cùng một cảm quan nghệ thuật Xuân Diệu. Bởi vì, hai hình ảnh tổng quát này vừa tương sinh lại vừa tương khắc - chúng tương phản nhau nhưng lại chuyển hoá sang nhau. ở phía này, thế giới hiện ra như một mảnh vườn tình ái, trong đó vạn vật đang rạo rực đắm say, đang giao duyên tình tự với nhau - Tình thổi gió màu yêu lên phấp phới; bao trùm lên là một bầu sinh khí ngập tràn ánh sáng và hơi ấm. ở phía kia, thế giới lại hiện ra trong diện mạo một hoang mạc vô liêu, tất cả cứ như một cõi hoang vắng, sinh khí suy biến tiêu tán - và cảnh đời là sa mạc vô liêu; tạo vật thành lẻ loi, trống trải, lạnh lẽo, âm u, âu sầu. Nếu mảnh vườn tình ái là thiên nhiên gợi tình, thì hoang mạc vô liêu là thiên nhiên gợi buồn. Một đằng đánh thức dậy trong con người khát khao luyến ái yêu đương, một đằng lại đánh thức nỗi cô đơn cố hữu trong từng cá thể. Dù gợi tình hay gợi buồn, thế giới xung quanh đều dẫn lối cho con người đến một cái đích duy nhất thôi: tình yêu! Bởi chỉ đến với tình yêu con người mới được thoả những khát khao tình ái, cũng chỉ đến với tình yêu mỗi cá thể mới vượt thoát được nỗi cô đơn. Có thể nói, trong thiên nhiên tạo vật của Xuân Diệu luôn giăng mắc hai sợi tơ như thế và sẵn sàng xe duyên cho mọi lứa đôi. Tơ duyên nảy sinh giữa những cá thể vốn xa lạ nhau chính là ý muốn của một thế giới như vậy. Một ý muốn không ai có thể cưỡng được. Không phải tơ duyên hình thành từ kiếp trước một cách siêu hình theo quan niệm nhà Phật. Mà chính tạo vật thiên nhiên quanh chúng ta đây đã xe duyên cho con người. Đó là một quan niệm rất trần thế của Xuân Diệu.

Hoàn toàn có thể coi, Thơ duyên là sự thu nhỏ của Thế giới Xuân Diệu vào khuôn khổ một thi phẩm.

3. Thơ duyên, tình và tứ

Nếu như tứ được hiểu như là sự hoá thân của ý vào toàn thể thi phẩm mà trước hết là vào hình tượng bao trùm, thì cái ý cắt nghĩa này đã chi phối hoàn toàn cấu tứ của Thơ duyên.

Theo tôi, trong một tứ thơ điều quan trọng nhất không hẳn là ý, không hẳn là hình, cũng không hẳn là hình chứa đựng ý. Mà là cái quá trình ý hoá thân vào hình, tức là một sự chuyển hoá. Sự chuyển hoá này khiến cho thi phẩm là cấu trúc động, trong đó, theo mạch tuyến tính của lời thơ, tình ý vừa hiện hình vừa chuyển hoá vào hình tượng thơ một cách hợp lí và trọn vẹn.

Hãy nhìn vào mạch cấu tứ. Đầu tiên là xuyên qua bố cục của nó. Cảm hứng cắt nghĩa dường như đã chọn cho thi phẩm này một bố cục phù hợp, với hai phần khá rõ rệt. Phần đầu, ba khổ; phần sau, hai khổ. Mỗi phần đều có một trình tự gần giống nhau: bắt đầu là một bức tranh thiên nhiên, sau đấy là sự chuyển biến thầm kín bên trong nhân vật trữ tình. Mỗi phần ngầm lí giải về một lí do hình thành tơ duyên của con người. Hai phần nội dung này nối liền nhau vừa theo bước đi của thời gian, vừa theo bước chuyển trong tâm tình của nhân vật. Nhân vật trong vai chủ thể ở đây là một nam nhân trong cái thời khắc thật nhạy cảm: một cậu bé đang thành một chàng trai. Chủ thể vừa đón nhận tinh tế những âm vọng từ thiên nhiên, vừa lắng nghe những biến thái tinh vi mơ hồ nhất của hồn mình - chủ yếu là những biến thái tế vi trong cảm xúc luyến ái. Nghĩa là, vừa cảm nhận bằng dòng mĩ cảm về cái duyên ẩn hiện trong thiên nhiên, vừa cắt nghĩa bằng mạch lí giải về mối duyên càng lúc càng tượng hình rõ nét trong con người.

Cùng với bố cục, ta có thể thấy hai hệ thống hình tượng (cảnh và người) cứ từng bước chuyển hoá. Chẳng phải ở trung tâm của bài thơ là một đôi thiếu niên đi từ chiều mộng đến chiều thưa hay sao? Cảnh chuyển làn từ “mảnh vườn tình ái” thành “hoang mạc vô liêu”, và trên con đường ấy, thoạt tiên con người còn là những kẻ vô tâm, thế rồi thiên nhiên cứ biến họ dần thành kẻ hữu tình. Theo sự chuyển hoá đó, các nội dung cắt nghĩa (ý) cũng thâm nhập xe quyện vào từng phần của mạch thơ. Theo bước chân của họ, mà cũng là theo nhịp thời gian, cứ từng bước, trong lòng mỗi cá thể kia, luyến ái nảy sinh, tơ duyên nảy nở, gắn kết họ thành đôi lứa. Nghĩa là thế giới xung quanh cứ đồng lòng xe duyên cho họ. Mạch vận động như thế chẳng phải chính là trình tự cấu tứ của Thơ duyên hay sao?

4. Bén duyên tất sẽ “cưới lòng”

Hãy đi vào từng phần của thi phẩm.

Bắt đầu bằng một buổi chiều - một buổi chiều rất Xuân Diệu:

Chiều mộng hoà thơ trên nhánh duyên

Cây me ríu rít cặp chim chuyền

Đổ trời xanh ngọc qua muôn lá

Thu đến - nơi nơi động tiếng huyền

Con đường nhỏ nhỏ gió xiêu xiêu

Lả lả cành hoang nắng trở chiều

Thuộc về hai khổ thơ, nhưng sáu câu thơ liền mạch này đã dựng lên một bức tranh thiên nhiên quyến rũ. Và nhìn kĩ mà xem, đó chẳng phải là một mảnh vườn tình ái hay sao?

Thế giới Xuân Diệu là thế giới của chữ Tình. Cho nên vườn tình ái là gương mặt tập trung nhất, sống động nhất của thế giới ấy. Trong mảnh vườn kia, vạn vật đang dậy men tình ái, tất cả đều khát khao ân ái. Tạo vật ở đó tất phải được phân lập thành những cặp đôi. Mà đáng nói hơn là quan hệ giữa những cặp đôi kia phải là quan hệ luyến ái. Có như thế mới thành thơ yêu. (Xin mở ngoặc đơn: cần phải nói thật rõ điều này vì rằng phân lập thành những cặp đôi chưa phải là quyết định. Thơ của nhiều người khác cũng có phân lập kiểu ấy. Nói ngay trong thơ Hồ Chí Minh, những “Núi ấp ôm mây mây ấp núi”, “Vạn trùng núi đỡ vạn trùng mây”, “Chòm sao đưa nguyệt vượt lên ngàn”, v.v... chẳng phải cũng là cặp đôi đó sao? Song, nhìn kĩ thì các cặp đôi ở thơ Bác nghiêng về quan hệ bạn bầu, bằng hữu. Nên đó không thuộc phạm trù thơ tình). Thiên nhiên thật khéo đặt bày! Là vườn tình ái nên phải đủ cả địa chỉ dành cho loài vật và con người. Điểm nhìn trong thi phẩm cứ dịch chuyển dần từ địa chỉ này sang địa chỉ khác. Bắt đầu, tất phải từ những gì thiên nhiên nhất. Cho nên bốn câu đầu nghiêng về cảnh trí dành cho cuộc giao duyên của loài vật, mà tâm điểm là cây me đương lúc thu về. Câu thơ đầu, từng chữ một sáng nghĩa nhưng kết vào thành chuỗi thì như bị tối, bị nhoè. Tất cả trở nên mơ hồ. Nghĩa câu thơ chỉ tỏ dần khi ta đọc câu tiếp: Cây me ríu rít cặp chim chuyền. Thì ra đây là duyên cớ. Vì có cặp uyên ương đang tình tự mà câu chữ trở nên đắm đuối. Nhánh cây nơi đôi chim chọn không còn là nhánh vô tình, vô tri. Nó biến thành điểm hẹn tình yêu, thành địa chỉ luyến ái. Liên tưởng thơ bèn biến nó thành nhánh duyên - nơi giao duyên và cũng thật duyên dáng. Lời tình tự ríu rít kia cũng đâu còn là những tiếng kêu vô nghĩa! Nó đã là tiếng lòng của đôi lứa. Nó là lời tình tự. Nó thành cuộc hoà thơ. Và như thế chẳng đủ cho một chiều thực thành chiều mộng sao? Chiều thơ mộng hay chiều trong cõi mộng thì cũng thế thôi. Rõ ràng câu thơ được viết bằng một ngữ pháp rất Xuân Diệu. Đúng như cảm nhận của Hoài Thanh, ngay từ câu thơ đầu này, Xuân Diệu đã sẵn sàng làm “mất đi một tí rõ ràng để được thêm rất nhiều thơ mộng” - tức là thủ pháp mơ hồ hoá.

Dầu sao, cây me, mới chỉ là địa chỉ dành cho cuộc hẹn hò tình tự của loài vật. Đối diện với cảnh tình tứ ở đấy lòng người có xao động nhưng chưa phải là những xao động thật mãnh liệt. Cái nhìn của nhân vật trữ tình di chuyển từ cây me sang con đường. Đây mới là địa chỉ dành cho hò hẹn của con người:

Con đường nhỏ nhỏ gió xiêu xiêu

Lả lả cành hoang nắng trở chiều

Một con đường xinh xắn duyên dáng với những đường nét tình tứ. Tất cả đều đang ở trạng thái say men luyến ái. Các động thái ở đây đều là những biến thái tinh vi của cảm xúc luyến ái. Con đường với gió thành một cặp. Cành hoang và nắng lại thành một cặp khác. Con đường đang làm cho mình thon thả, đang làm duyên để sánh cùng với gió. Gió thì xiêu xiêu như cái dáng của chàng Kim trong buổi tự tình với Thuý Kiều - “Sóng tình dường đã xiêu xiêu / Xem trong âu yếm có chiều lả lơi”. Cành hoang như lả mình vào nắng, trong khi nắng ý tứ né mình gượng tránh, chưa muốn đón nhận một cử chỉ lả lơi, mà thi sĩ diễn tả bằng cái điệu đến là yêu kiều “nắng trở chiều”. Điệu ấy vừa tả sắc nắng mang trong nó cái bóng di chuyển của thời gian, vừa thể hiện được cái tình tứ mà đoan trang của nắng. Tất cả cứ quấn quýt quyến luyến nhau khiến cho con đường hiện ra đúng là con đường để ngỏ, mời mọc những bước chân đôi lứa. Đối diện với cảnh tượng đầy những khiêu gợi luyến ái ấy, ai có thể cầm lòng được đây?

Lạc vào vương quốc của yêu đương, chàng thiếu niên nhận ra một biến đổi thật kì diệu vừa diễn ra trong lòng, và ý tưởng cắt nghĩa loé lên những vỡ lẽ đầu tiên:

Buổi ấy lòng ta nghe ý bạn

Lần đầu rung động nỗi thương yêu

Có một ranh giới thật mơ hồ mà cũng thật rõ rệt giăng qua hai chữ buổi ấy và lần đầu đánh dấu một đột biến trong tâm hồn. Khi những luyến ái đầu đời thức dậy, nó lập tức biến một cậu bé thành một chàng trai. Cùng với nó ta thấy một cuộc “đảo chính” trong lối xưng hô. Kiểu xưng hô của cậu bé bị phế truất, thì kiểu xưng hô đĩnh đạc của một tình nhân cũng bắt đầu tiếm quyền: Ta - Bạn thành Anh - Em. Giọng cắt nghĩa nổi trội lên:

Em bước điềm nhiên không vướng chân

Anh đi lững đững chẳng theo gần.

Vô tâm - nhưng giữa bài thơ dịu

Anh với em như một cặp vần

Từ vô tâm đã hoá thành hữu ý. Vào mảnh vườn tình ái ấy, làm sao còn có thể vô tâm. Trước đó chỉ một chút thôi, em còn điềm nhiên, nghĩa là em dửng dưng, chẳng bận lòng. Anh cũng còn lững đững, thả những bước lững thững với thái độ hờ hững. Nào ai đã để ý đến ai đâu! Nhưng chúng ta đã vào trong chiều mộng, đang đi giữa một cuộc hoà thơ, một bài thơ. (Ở một bài khác Xuân Diệu cũng viết về thiên nhiên xung quanh trong ẩn dụ lớn là bài thơ thế này: Chúng tôi ngồi giữa một bài thơ / Mộy bài thơ mênh mông như vũ trụ). Trong bài thơ ấy, nghĩa là trong cuộc hoà thơ của sự sống ấy, anh với em như một cặp vần. Đây là một sáng tạo tinh tế mà láu lỉnh của Xuân Diệu. Suốt từ dân gian qua trung đại đến hiện đại, những cặp biểu tượng về đôi lứa được tạo ra không kể xiết. Nhưng cặp vần? Có lẽ đây là lần đầu tiên. Đang ở trong một cuộc hoà thơ, một bài thơ, thì còn gì hợp hơn, thi vị hơn khi ví anh với em như một cặp vần. Nó nói được cái ý không thể tách lìa và cũng không thể tách nhau. Vần chỉ là vần khi đi thành cặp đôi thôi. Vậy là trời đất đã hoàn thành việc xe duyên, tơ duyên đã buộc hai kẻ vô tâm vào một cặp vần.

Ấy mới là lí do thứ nhất.

Chưa hết, sự cắt nghĩa của Xuân Diệu còn triệt để hơn. Phần sau còn là một lí do nữa, hợp thành sự hoàn hảo mà đất trời muốn xe kết cho lứa đôi. Cũng thiên nhiên, nhưng ở đây cảnh lại hoàn toàn tương phản. Trên kia thiên nhiên là Mảnh vườn tình ái, thì đây là hoang mạc vô liêu. Trong thiên - nhiên - gợi - tình, đầy một niềm rạo rực đắm say. Ở thiên - nhiên - gợi - buồn, lại đầy một nỗi đìu hiu quạnh vắng. Gợi tình thì đôi chim ríu rít, gợi buồn lại chỉ có một con cò. Thiên nhiên của những cặp đôi đã nhường chỗ cho thiên nhiên của li tán chia rời:

Mây biếc về đâu bay gấp gấp

Con cò trên ruộng cánh phân vân

Chim nghe trời rộng dang thêm cánh

Hoa lạnh chiều thưa sương xuống dần.

Vì bài thơ được viết theo dòng thời gian tự nhiên từ chiều mộng đến chiều thưa tương ứng với các cảnh như thế mà chúng ta dễ quên đi sự phân lập có chủ ý giữa hai cảnh sắc là mảnh vườn tình ái và hoang mạc vô liêu. Nhưng nhìn kĩ sẽ thấy rất rõ sự thay thế của hai thiên nhiên ấy. Tất cả giờ đây đều trống trải, lạnh lẽo, lẻ loi... buồn. Khổ thơ đầy phấp phỏng! Nó gợi ta nhớ đến câu thơ: Tôi là con nai bị chiều đánh lưới / Không biết đi đâu đứng sầu bóng tối (Khi chiều buông lưới). Cả con nai ấy, cả con cò này đều chỉ là hai biến thể khác nhau của cùng một Cái Tôi cô đơn Xuân Diệu mà thôi. Trống trải, người ta cần nương tựa; lạnh lẽo, người ta cần hơi ấm; lẻ loi người ta cần có đôi. Tất cả chỉ là những biểu hiện của trạng thái cô đơn cố hữu. Làm sao có thể vượt thoát được nỗi cô đơn bất hạnh này? Tất cả những nhu cầu ấy chỉ được đáp ứng một khi con người đi đến tình yêu. Chẳng phải đây là lí do thứ hai ư? Tơ duyên cần phải hình thành bởi đó là phương cách duy nhất để con người vượt thoát nỗi cô đơn.

Đến đây, Xuân Diệu đã có thể kết luận chung cho toàn bộ sự cắt nghĩa của mình, để khép lại toàn bài:

Ai hay tuy lặng bước thu êm

Tuy chẳng băng nhân gạ tỏ niềm

Trông thấy chiều hôm ngơ ngẩn vậy

Lòng anh thôi đã cưới lòng em.

Khi nhu cầu cắt nghĩa nổi trội thì lối diễn đạt luận lí lôgíc cũng giành lấy chủ quyền. Bốn câu thơ kia hoàn toàn có thể khôi phục lại thành một câu văn xuôi nhiều mệnh đề, thể hiện một kết luận như đinh đóng cột: Ai có ngờ đâu chiều thu diễn ra bình lặng thế, ngỡ không có một biến cố gì lớn lao khuấy động, tuy chẳng có người thứ ba là mai mối, chỉ cần trông thấy chiều hôm như thế, thì lòng anh đã gắn kết với lòng em rồi. Chữ thôi đã nói cái thế không thể cưỡng lại, không thể còn đảo ngược, một sự đã rồi. Còn chữ cưới lòng nói được một cuộc đính ước ngầm, một cuộc hôn nhân bí mật của hai tâm hồn. Nó diễn tả được cái trạng thái tế nhị Tình trong như đã mặt ngoài còn e của những cặp uyên ương mà Nguyễn Du từng nói hai trăm năm trước đó thôi. Vậy đấy, tất cả cứ diễn ra “như không” mà kì thực chứa đựng bao biến đổi ngấm ngầm mà kì diệu!

Một sự cắt nghĩa rất Xuân Diệu! Vừa tinh tế vừa tinh quái!

\*

Vội vàng

Tặng Vũ Đình Liên

Tôi muốn tắt nắng đi

Cho màu đừng nhạt mất;

Tôi muốn buộc gió lại

Cho hương đừng bay đi.

Của ong bướm này đây tuần tháng mật;

Này đây hoa của đồng nội xanh rì;

Này đây lá của cành tơ phơ phất;

Của yến anh này đây khúc tình si;

Và này đây ánh sáng chớp hàng mi,

Mỗi buổi sớm thần Vui hằng gõ cửa;

Tháng giêng ngon như một cặp môi gần;

Tôi sung sướng. Nhưng vội vàng một nửa:

Tôi không chờ nắng hạ mới hoài xuân.

Xuân đang tới, nghĩa là xuân đang qua,

Xuân còn non, nghĩa là xuân sẽ già,

Mà xuân hết nghĩa là tôi cũng mất.

Lòng tôi rộng, nhưng lượng trời cứ chật,

Không cho dài thời trẻ của nhân gian;

Nói làm chi rằng xuân vẫn tuần hoàn,

Nếu tuổi trẻ chẳng hai lần thắm lại.

Còn trời đất nhưng chẳng còn tôi mãi,

Nên bâng khuâng tôi tiếc cả đất trời;

Mùi tháng, năm đều rớm vị chia phôi

Khắp sông núi vẫn than thầm tiễn biệt.

Con gió xinh thì thào trong lá biếc,

Phải chăng hờn vì nỗi phải bay đi?

Chim rộn ràng chợt tắt tiếng reo thi,

Phải chăng sợ độ phai tàn sắp sửa?

Chẳng bao giờ, ôi! chẳng bao giờ nữa...

Mau đi thôi! mùa chưa ngả chiều hôm,

Ta muốn ôm

Cả sự sống mới bắt đầu mơn mởn;

Ta muốn riết mây đưa và gió lượn,

Ta muốn say cánh bướm với tình yêu,

Ta muốn thâu trong một cái hôn nhiều

Và non nước, và cây, và cỏ rạng,

Cho chếnh choáng mùi thơm, cho đã đầy ánh sáng,

Cho no nê thanh sắc của thời tươi;

- Hỡi xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi!

(Rút từ tập Thơ Thơ, 1938)

1. Cái động thái bộc lộ đầy đủ nhất thần thái Xuân Diệu có lẽ là vội vàng. Ngay từ hồi viết Thi nhân Việt nam, Hoài Thanh đã thấy “Xuân Diệu say đắm tình yêu, say đắm cảnh trời, sống vội vàng, sống cuống quýt”. Cho nên, đặt cho bài thơ rất đặc trưng của mình cái tựa đề Vội vàng, hẳn đó phải là một cách tự bạch, tự hoạ của Xuân Diệu. Nó cho thấy thi sĩ rất hiểu mình.

Thực ra, cái điệu sống vội vàng cuống quýt của Xuân Diệu bắt nguồn sâu xa từ ý thức về thời gian, về sự ngắn ngủi của kiếp người, về cái chết như là kết cục không thể tránh khỏi mai hậu. Sống là cả một hạnh phúc lớn lao kì diệu. Mà sống là phải tận hưởng và tận hiến! Đời người là ngắn ngủi, cần tranh thủ sống. Sống hết mình, sống đã đầy. Thế nên phải chớp lấy từng khoảnh khắc, phải chạy đua với thời gian. Ý thức ấy luôn giục giã, gấp gáp.

Bài thơ này được viết ra từ cảm niệm triết học ấy.

\*

Thông thường, yếu tố chính luận đi cùng thơ rất khó nhuần nhuyễn. Nhất là lối thơ nghiêng về cảm xúc rất “ngại” cặp kè với chính luận. Thế nhưng, nhu cầu phô bày tư tưởng, nhu cầu lập thuyết lại không thể không dùng đến chính luận. Thơ Xuân Diệu hiển nhiên thuộc loại thơ cảm xúc. Nhưng đọc kĩ sẽ thấy thơ Xuân Diệu cũng rất giàu chính luận. Nếu như cảm xúc làm nên cái nội dung hình ảnh, hình tượng sống động như mây trôi nước chảy trên bề mặt của văn bản thơ, thì dường như yếu tố chính luận lại ẩn mình, lặn xuống bề sâu, làm nên cấu tứ của thi phẩm. Cho nên mạch thơ luôn có được vẻ tự nhiên, nhuần nhị. Vội vàng cũng thế. Nó là một dòng cảm xúc dào dạt, bồng bột có lúc đã thực sự là một cơn lũ cảm xúc, cuốn theo bao nhiêu hình ảnh thi ca như gấm như thêu của cảnh sắc trần gian. Nhưng nó cũng là một bản tuyên ngôn bằng thơ, trình bày cả một quan niệm nhân sinh về lẽ sống vội vàng. Có lẽ không phải thơ đang minh hoạ cho triết học. Mà đó chính là cảm niệm triết học của một hồn thơ.

2. Mục đích lập thuyết, dạng thức tuyên ngôn đã quyết định đến bố cục của Vội vàng. Thi phẩm khá dài, nhưng tự nó đã hình thành hai phần khá rõ rệt. Cái cột mốc ranh giới giữa hai phần đặt vào ba chữ “Ta muốn ôm”. Phần trên nghiêng về luận giải cái lí do vì sao cần sống vội vàng. Phần dưới là bộc lộ trực tiếp cái hành động vội vàng ấy. Nói một cách vui vẻ: trên là lý thuyết, dưới là thực hành! Điều dễ thấy là thi sĩ có dụng ý chọn cách xưng hô cho từng phần. Trên, xưng “tôi” - lập thuyết, đối thoại với đồng loại. Dưới, xưng “ta” - đối diện với sự sống. Trình tự luận lí có xu hướng cắt xẻ bài thơ. Nhưng hơi thơ bồng bột, giọng thơ ào ạt, sôi nổi như thác cuốn đã xoá mọi cách ngăn, khiến thi phẩm vẫn luôn là một chỉnh thể sống động, tươi tắn và truyền cảm.

\*

Mở đầu bài thơ là một khổ ngũ ngôn thể hiện một ước muốn kì lạ của thi sĩ. ấy là ước muốn quay ngược qui luật tự nhiên - một ước muốn không thể:

Tôi muốn tắt nắng đi

Cho màu đừng nhạt mất

Tôi muốn buộc gió lại

Cho hương đừng bay đi

Muốn “tắt nắng”, muốn “buộc gió” thật là những ham muốn kì dị, chỉ có ở thi sĩ. Nhưng làm sao cưỡng được qui luật, làm sao có thể vĩnh viễn hoá được những thứ vốn ngắn ngủi mong manh ấy? Cái ham muốn lạ lùng kia đã hé mở cho chúng ta một lòng yêu bồng bột vô bờ với cái thế giới thắm sắc đượm hương này.

Thế giới này được Xuân Diệu cảm nhận theo một cách riêng. Nó bày ra như một thiên đường trên mặt đất, như một bữa tiệc lớn của trần gian. Được cảm nhận bằng cả sự tinh vi nhất của một hồn yêu đầy ham muốn, nên sự sống cũng hiện ra như một thế giới đầy xuân tình. Cái thiên đường đầy sắc hương đó hiện diện trong Vội vàng vừa như một mảnh vườn tình ái, vạn vật đang lúc lên hương, vừa như một mâm tiệc với một thực đơn quyến rũ, lại vừa như một người tình đầy khiêu gợi. Xuân Diệu cũng hưởng thụ theo một cách riêng. ấy là hưởng thụ thiên nhiên như hưởng thụ ái tình. Yêu thiên nhiên mà thực chất là tình tự với thiên nhiên.

Hãy xem cách diễn tả vồ vập về một thiên nhiên ở thì xuân sắc, một thiên nhiên rạo rực xuân tình:

Của ong bướm này đây tuần tháng mật;

Này đây hoa của đồng nội xanh rì;

Này đây lá của cành tơ phơ phất;

Của yến anh này đây khúc tình si;

Và này đây ánh sáng chớp hàng mi,

Mỗi buổi sớm thần Vui hằng gõ cửa;

Tháng giêng ngon như một cặp môi gần;

Có lẽ trước Xuân Diệu, trong thơ Việt Nam chưa có cảm giác “Tháng giêng ngon như một cặp môi gần”. Nó là cảm giác của ái ân tình tự. Cảm giác ấy đã làm cho người ta thấy tháng giêng mơn mởn tơ non đầy một sức sống thanh tân kia sao mà quyến rũ - tháng giêng mang trong nó sức quyến rũ không thể cưỡng được của một một người tình rạo rực, trinh nguyên.

Hai mảng thơ đầu kế tiếp nhau đã được liên kết bằng cái lôgic luận lí ngầm của nó. Thi sĩ muốn “tắt nắng”, muốn buộc gió chính vì muốn giữ mãi hương sắc cho một trần thế như thế này đây. Hương sắc là cái sinh khí của nó, là vẻ đẹp, là cái nhan sắc của nó. Tất cả chỉ rực rỡ trong độ xuân thì. Mà xuân lại vô cùng ngắn ngủi. Và thế là mảng thơ thứ ba của phần luận giải đã hình thành để nói về cái ngắn ngủi đến tàn nhẫn của xuân thì trong sự sống và cái xuân thì của con người. Phải, cái thế giới này lộng lẫy nhất, “ngon” nhất là ở độ xuân; còn con người cũng chỉ hưởng thụ được cái “ngon” kia khi còn trẻ thôi. Trong khi đó, cả hai đều vô cùng ngắn ngủi, thời gian sẽ cướp đi hết thảy. Có lẽ cũng lần đầu tiên, thơ ca Việt Nam có được cái quan niệm này:

Xuân đang tới nghĩa là xuân đang qua

Xuân còn non, nghĩa là xuân sẽ già

Con người thời trung đại lấy sinh mệnh vũ trụ để đo đếm thời gian. Nên hình như họ yên trí với quan niệm thời - gian - tuần - hoàn, với cái chu kì bốn mùa, cũng như cái chu kì ba vạn sáu nghìn ngày của kiếp người. Hết một vòng, thời gian lại quay về điểm xuất phát ban đầu. Con người hiện đại lấy sinh mệnh cá thể làm thước đo thời gian. Nên họ sống với quan niệm thời - gian - tuyến - tính. Thời gian như một dòng chảy vô thuỷ vô chung mà mỗi một khoảnh khắc qua đi là mất đi vĩnh viễn. Cho nên Xuân Diệu đã nồng nhiệt phủ định:

Nói làm chi rằng xuân vẫn tuần hoàn

Nếu tuổi trẻ chẳng hai lần thắm lại!

Không chỉ dùng sinh mệnh cá thể, Xuân Diệu còn đo đếm thời gian bằng cái quãng ngắn ngủi nhất của sinh mệnh cá thể: tuổi trẻ. Tuổi trẻ đã một đi không trở lại thì làm chi có sự tuần hoàn.

Trong cái mênh mông của đất trời, cái vô tận của thời gian, sự có mặt của con người quá ư ngắn ngủi hữu hạn. Nghĩ về tính hạn chế của kiếp người, Xuân Diệu đã đem đến một nỗi ngậm ngùi thật mới mẻ:

Còn trời đất nhưng chẳng còn tôi mãi

Nên bâng khuâng tôi tiếc cả đất trời

Không chỉ quan niệm, mà ngay cả cảm giác cũng hết sức mới lạ. Xuân Diệu đã đem đến một cảm nhận đầy tính “lạ hoá” về thời gian và không gian:

Mùi tháng năm đều rớm vị chia phôi

Khắp sông núi vẫn than thầm tiễn biệt...

Là người đã tiếp thu ở mức nhuần nhuyễn phép “tương giao” (Correspondance) của lối thơ tượng trưng, Xuân Diệu đã phát huy triệt để sự tương giao về cảm giác để cảm nhận và mô tả thế giới, trước hết là thời gian và không gian. Có những câu thơ mà cảm giác được liên tục chuyển qua các kênh khác nhau. Thời gian được cảm nhận bằng khứu giác: “Mùi tháng năm” - thời gian của Xuân Diệu được làm bằng hương - chẳng thế mà thi sĩ cứ muốn “buộc gió lại” ư - hương bay đi là thời gian trôi mất, là phai lạt phôi pha! Một chữ “rớm” cho thấy khứu giác đã chuyển thành thị giác. Nó nhắc ta nhớ đến hình ảnh giọt lệ. Chữ “vị” liền đó, lại cho thấy cảm giác thơ đã chuyển qua vị giác. Và đây là một thứ vị hoàn toàn phi vật chất: “vị chia phôi”! Thì ra chữ “rớm” và chữ “vị” đều từ một hình ảnh ẩn hiện trong cả câu thơ là giọt lệ chia phôi đó. Giọt lệ thường long lanh trên khoé mắt người trong giờ phút chia phôi. Giọt lệ thành hiện thân, biểu tượng của chia phôi. Vì sao thời gian lại mang hương vị - hình thể của chia phôi? ấy là những cảm giác chân thực hay chỉ là trò diễn của ngôn ngữ theo kịch bản của phép “tương giao”? Thực ra cái tinh tế của Xuân Diệu là ở chỗ này đây. Thi sĩ cảm thấy thật hiển hiện mỗi khoảnh khắc đang lìa bỏ hiện tại để trở thành quá khứ thật sự là một cuộc ra đi vĩnh viễn. Trên mỗi thời khắc đều đang có một cuộc ra đi như thế, thời gian đang chia tay với con người, chia tay với không gian và với cả chính thời gian. Tựa như một phần đời của mỗi cá thể đang vĩnh viễn ra đi. Từng phần đời đang chia lìa với cá thể. Cho nên thi sĩ nghe thấy một lời than luôn âm vang khắp núi sông này, một lời than triền miên bất tận: “than thầm tiễn biệt”. Không gian đang tiễn biệt thời gian! Và thời gian trôi đi sẽ khiến cho cái nhan sắc thiên nhiên diệu kì này bước vào độ tàn phai. Một sự tàn phai không thể nào tránh khỏi!

Và, một điều rất đáng nói đã bộc lộ đây đó trong thi phẩm này là: do dùng tuổi trẻ để đo đếm thời gian, nên ở Xuân Diệu đã xuất hiện một ý niệm thời gian khá đặc biệt, đó là thì sắc. Thời gian được nhìn ở phía nhan sắc, gắn với nhan sắc của sự vật. Vì thế mà với hồn thơ này, thời gian, về thực chất không có ba thì phân lập rành rẽ với quá khứ - hiện tại - tương lai, mà chỉ có hai thì luôn tranh chấp và chuyển hoá thôi đó là thời tươi và thời phai. Nó không phải là hai mùa. Không phải Xuân Diệu lược qui bốn mùa vào hai mùa. Mà là hai thì của mỗi một tạo vật thiên nhiên. Thời tươi: vạn vật thắm sắc, thời phai: vạn vật phôi pha, phai lạt. Vật nào trong trần thế này cũng trải qua hai thì ấy. Tất cả những ý niệm thời gian khác như năm tháng, mùa vụ, phút giây... dường như đều tan trong cái ý niệm thì sắc tổng quát đó. Mà ta thấy ở đây, nó hiện diện trong sự đối lập của “độ phai tàn” (thời phai) và “thời tươi”:

- Chim rộn ràng chợt dứt tiếng reo thi

Phải chăng sợ độ phai tàn sắp sửa.

- Cho no nê thanh sắc của thời tươi.

Có thể nói ý niệm thì sắc này đã chi phối toàn bộ nhỡn quan Xuân Diệu đối với việc cảm nhận vẻ đẹp của thế giới trong sự trôi chảy vô thuỷ vô chung của nó.

Thế đấy, không thể buộc gió, không thể tắt nắng, không thể cầm giữ được thời gian, thì chỉ có một cách thực tế nhất, khả thi nhất là chạy đua với thời gian, là tranh thủ sống:

Chẳng bao giờ! Ôi chẳng bao gì nữa...

Mau đi thôi! mùa chưa ngả chiều hôm

Đến đây, phần luận giải cuả tuyên ngôn Vội vàng đã đủ đầy luận lí!

\*

Phần cuối của bài thơ là lúc tuyên ngôn được hiện ra thành hành động, ấy là Vội vàng trong hình thái sống của cái tôi cá nhân cá thể này. Bài thơ được kết thúc bằng những cảm xúc mãnh liệt, bằng những ham muốn mỗi lúc mỗi cuồng nhiệt, vồ vập. Đó là cả một cuộc tình tự với thiên nhiên, ái ân cùng sự sống. Chỉ có thể diễn tả như thế, Xuân Diệu mới phô diễn được cái lòng ham sống, khát sống trào cuốn của mình:

Ta muốn ôm:

Cả sự sống mới bắt đầu mơn mởn;

Ta muốn riết mây đưa và gió lượn,

Ta muốn say cánh bướm với tình yêu,

Ta muốn thâu trong một cái hôn nhiều

Và non nước, và cây, và cỏ rạng,

Cho chếnh choáng mùi thơm, cho đã đầy ánh sáng,

Cho no nê thanh sắc của thời tươi;

- Hỡi xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi!

Nếu chọn một đoạn thơ trong đó cái giọng sôi nổi, bồng bột của Xuân Diệu thể hiện đầy đủ nhất, thì đó phải là đoạn thơ này. Ta có thể nghe thấy giọng nói, nghe thấy cả nhịp đập của con tim Xuân Diệu trong đoạn thơ ấy. Nó hiện ra trong những làn sóng ngôn từ đan chéo nhau, giao thoa, song song, thành những đợt sóng vỗ mãi vào vào tâm hồn người đọc. Câu thơ Ta muốn ôm chỉ có ba chữ, lại được đặt ở vị trí đặc biệt: chính giữa hàng thơ, là hoàn toàn có dụng ý. Xuân Diệu muốn tạo ra hình ảnh một cái tôi đầy ham hố, đang đứng giữa trần gian, dang rộng vòng tay, nới rộng tầm tay để ôm cho hết, cho khắp, gom cho nhiều nữa, nhiều nữa, mọi cảnh sắc mơn mởn trinh nguyên của trần thế này vào lòng ham muốn vô biên của nó. Cái điệp ngữ:“Ta muốn” được lặp đi lặp lại với mật độ thật dày và cũng thật đích đáng. Nhất là mỗi lần điệp lại đi liền với một động thái yêu đương mỗi lúc một mạnh mẽ, mãnh liệt, nồng nàn: ôm - riết - say - thâu - cắn. Có thể nói, câu thơ “Và non nước, và cây, và cỏ rạng” là không thể có đối với thi pháp trung đại vốn coi trọng những chữ đúc. Thậm chí, đối với người xưa, đó sẽ là câu thơ vụng. Tại sao lại thừa thãi liên từ “và” đến thế? Vậy mà, đó lại là sáng tạo của nhà thơ hiện đại Xuân Diệu. Những chữ “và” hiện diện cần cho sự thể hiện nguyên trạng cái giọng nói, cái khẩu khí của thi sĩ. Nó thể hiện đậm nét sắc thái riêng của cái tôi Xuân Diệu. Nghĩa là thể hiện một cách trực tiếp, tươi sống cái cảm xúc ham hố, tham lam đang trào lên mãnh liệt trong lồng ngực yêu đời của thi s!

Câu thơ:

Cho chếnh choáng mùi thơm, cho đã đầy ánh sáng

Cho no nê thanh sắc của thời tươi

cũng tràn đầy những làn sóng ngôn từ như vậy. Từ “cho” điệp lại với nhịp độ tăng tiến, nhấn mạnh các động thái hưởng thụ thoả thuê: chếnh choáng - đã đầy - no nê. Sóng cứ càng lúc càng tràn dâng, cao hơn, vỗ mạnh hơn, đẩy cảm xúc lên tột đỉnh:

- Hỡi Xuân hồng, ta muốn cắn vào ngươi!

Ta thấy Xuân Diệu như một con ong hút nhuỵ đã no nê đang lảo đảo bay đi. Lại thấy thi sĩ như một tình lang trong một cuộc tình chếnh choáng men say.

Sống là hạnh phúc. Muốn đạt tới hạnh phúc, phải sống vội vàng. Thế là, Vội vàng chính là cách duy nhất để đến với hạnh phúc, là chính hạnh phúc và dường như cũng là cái giá trả cho hạnh phúc vậy! Xuân Diệu quả đã mang trong mình nguồn sống trẻ. Xuân Diệu là thi sĩ của nguồn sống trẻ. Ta hiểu vì sao, khi Xuân Diệu xuất hiện, lập tức thi sĩ đã thuộc về tuổi trẻ!

Văn Chỉ, xuân 1996

Chu Văn Sơn

[1] Đó là lời bình cho đôi câu “Con đường nhỏ nhỏ gió xiêu xiêu / Lả lả cành hoang nắng trở chiều” và “Mây biếc về đâu bay gấp gấp / Con cò trên ruộng cánh phân vân” mà ai cũng tấm tắc khen tài trong Thi nhân Việt Nam.

[2] Lời Hoài Thanh trong Thi nhân Việt Nam.

[3] Làm sao cắt nghĩa được tình yêu!/ Có nghĩa gì đâu một buổi chiều / Nó chiếm hồn ta bằng nắng nhạt / Bằng mây nhè nhẹ gió hiu hiu... (‘Vì sao”, Thơ thơ)

[4] Những cụm từ này mượn của chính Xuân Diệu. Từ trong tâm thức, tác giả đã có các ý niệm khái quát ấy tuy là tự phát: “Đem chim bướm thả vào vườn tình ái” (Phải nói) và “Và cảnh đời là sa mạc vô liêu” (Yêu)

Đây mùa thu tới

Rặng liễu đìu hiu đứng chịu tang,

Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng:

Đây mùa thu tới - mùa thu tới

Với áo mơ phai dệt lá vàng.

Hơn một loài hoa đã rụng cành

Trong vườn sắc đỏ rũa màu xanh;

Những luồng run rẩy rung rinh lá...

Đôi nhánh khô gầy xương mỏng manh.

Thỉnh thoảng nàng trăng tự ngẩn ngơ

Non xa khởi sự nhạt sương mờ...

ĐÃ nghe rét mướt luồn trong gió...

ĐÃ vắng người sang những chuyến đò...

Mây vẩn từng không chim bay đi.

Khí trời u uất hận chia ly.

ít nhiều thiếu nữ buồn không nói

Tựa cửa nhìn xa, nghĩ ngợi gì.

(Rút trong tập Thơ Thơ, 1938)

Thơ là thu của lòng người, thu là thơ của đất trời. Câu nói ngỡ như một trò chơi chữ này của người xưa hoá ra đã thể hiện được mối tương thông kì lạ giữa mùa thu và thơ ca. Có phải vì thế mà trong bốn mùa, thơ ca thiên vị với mùa thu hơn cả và mùa thu cũng ban tặng cho thi nhân nhiều thi tứ hơn? Mùa thu gắn bó với thi ca đến nỗi chỉ cần xem xét thơ viết về mùa thu qua các thời đại cũng có thể thấy được phần nào các thời đại thơ ca. Kể tên những áng thơ thu đẹp nhất trong thơ Việt, người ta phải nhắc đến những Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Đoàn Thị Điểm, Bà Huyện Thanh Quan, Nguyễn Khuyến, Tản Đà, Lưu Trọng Lư, Tế Hanh, Nguyễn Đình Thi, Tố Hữu... và không thể không nhắc đến Xuân Diệu. Thoạt nhìn, dễ nghĩ Xuân Diệu chỉ là thi sĩ của mùa xuân. Thậm chí, đọc bài Xuân không mùa, chúng ta có thể quyết rằng: Xuân không mùa - ấy là Xuân Diệu! Thực thì, Xuân Diệu còn là thi sĩ của mùa thu. Không chỉ vì ông nhiều bài thơ thu đặc sắc. Điều cốt yếu là, với thi sĩ, Xuân hay Thu cũng đều là mùa Tình.

Nói thế, không có nghĩa là Xuân Diệu không dành một quan niệm riêng cho cái mùa của những bông cúc vàng ẩn dật này. Trong cảm quan của thi sĩ, thiên nhiên cũng như một giai nhân đầy nhan sắc. Thời kì rực rỡ hoàng kim là thuộc về mùa xuân. Qua hạ vào thu là bước vào kì tàn phai. Một sự tàn phai không thể tránh khỏi. Mùa thu là mùa phôi pha. Nhưng đối với thi sĩ này, thì ngay trong độ phai tàn, giai nhân ấy vẫn cứ kiêu sa, đài các, lộng lẫy. Đây mùa thu tới có lẽ là thi phẩm được nảy sinh trực tiếp từ cảm quan ấy.

Cũng không riêng chuyện cảm quan. Đây mùa thu tới còn thuộc về một cảm hứng rất Xuân Diệu: cảm hứng nghiêng về thời gian. Như cái tên của nó, Đây mùa thu tới đã chọn một thời điểm riêng để đến với mùa thu. ấy là thời điểm giao mùa. Chỉ cần làm một so sánh nhỏ với chùm thơ thu của Nguyễn Khuyến sẽ thấy rõ hơn cảm hứng này của Xuân Diệu. Trong chùm thơ nổi tiếng của mình, Tam nguyên Yên Đổ viết về một mùa thu đã hoàn toàn định hình, đã ngự trị từ lâu ở làng cảnh Việt Nam. Thi nhân chỉ đi tìm kiếm những gì là đặc trưng nhất để vẽ lên bức tranh thu. Nghệ thuật của Nguyễn Khuyến có phần nghiêng về không gian, nghiêng về cái tĩnh. Còn thi sĩ Xuân Diệu thì chờ cái lúc mùa thu từ phương xa về, đáp xuống xứ sở này, dần dần từng bước xâm chiếm toàn bộ thiên nhiên, cây cỏ và con người. Ngòi bút Xuân Diệu bám từng bước đi của thời gian, nắm bắt cái dáng vẻ, cái trạng thái sự vật đang ngả dần sang thu, đất trời cứ thu dần thu dần để thành thu hẳn. Nghệ thuật Xuân Diệu, rõ ràng, nghiêng về thời gian, nghiêng về cái động.

Trong cái thế giới riêng của bài thơ, cảnh sắc đầu tiên mà mùa thu xâm chiếm là rặng liễu - nó lập tức biến thành liễu thu: Rặng liễu đìu hiu đứng chịu tang / Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng. Hành trình xâm lấn của mùa thu, từ đó, dường như cứ lan dần, loang dần ra những khu vườn, những rặng núi, những dòng sông, những tầng trời... và cuối cùng, nó xâm chiếm lòng người. Khi đã tràn ngập những tâm hồn thiếu nữ, ấy là lúc mùa thu đã đi trọn một con đường của nó. Và, mùa thu tới, cảnh sắc cũng theo đó phôi pha. Sắc lá rũa phai đi, cành nhánh gầy guộc đi, trăng ngẩn ngơ đi, dáng núi nhạt nhoà hơn, sông vắng vẻ hơn, khí trời lạnh lẽo hơn, lòng người u sầu hơn... Khi những thiếu nữ cũng “buồn không nói, tựa cửa nhìn xa nghĩ ngợi gì”, ấy là lúc mùa thu đã làm xong phần việc của nó: chuyển toàn bộ xứ sở này thành thu. Chẳng phải mùa thu cũng là mùa phai đó ư? Như thế, hành trình của mùa thu cũng chính là trình tự cấu tứ của Đây mùa thu tới.

\*

Ta vừa thấy dấu ấn Xuân Diệu in đậm lên tổng thể tứ thơ. Ta còn thấy dấu ấn ấy in cả lên từng chi tiết nhỏ nhất của bài thơ nữa.

Đúng là mỗi thi sĩ thường tìm cho mình những tín hiệu riêng để nhận biết mùa thu. Người xưa thấy thu về trong một chiếc lá ngô đồng rụng. Nguyễn Du thấy thu về trong sắc đỏ lá phong. Nguyễn Khuyến nhận ra thu trong dáng cần trúc lơ phơ. Lưu Trọng Lư nghe thấy tiếng thu trong tiếng lá kêu xào xạc. Nguyễn Đình Thi nhận ra thu trong làn hương cốm mới. Trần Đăng Khoa biết thu về khi hoa cau rụng vào những thoáng heo may... Còn Xuân Diệu? ấy là dáng liễu. Khi rặng liễu bắt đầu mang dáng đứng chịu tang, thi sĩ biết rằng mùa thu đã hiện diện ở xứ sở này:

Rặng liễu đìu hiu đứng chịu tang

Tóc buồn buông xuống lệ ngàn hàng

Đây mùa thu tới - mùa thu tới:

Với áo mơ phai dệt lá vàng.

Chúng ta biết Thơ Mới bắt đầu mới trong cảm xúc. Cảm xúc mới nảy nở, bùng nổ, nó phải kiếm tìm thi pháp mới. Ở Xuân Diệu - “mới nhất trong các nhà Thơ mới” - cảm xúc và thi pháp đã giúp nhà thơ làm mới những thi liệu cũ. Nét dễ thấy ở đây là một lối liên tưởng mới. Chính lối liên tưởng này đã tạo ra một vẻ đẹp mới cho đối tượng cũ. Ai cũng biết, liễu là hình ảnh đã quá quen thuộc trong thơ cổ điển. Trong Truyện Kiều thật nhiều những dáng liễu đẹp:

- Lơ thơ tơ liễu buông mành

- Dưới cầu nước chảy trong veo

Bên cầu tơ liễu bóng chiều thướt tha.

Trong các câu thơ trên của Nguyễn Du, liễu có phần nghiêng về vẻ đẹp khách quan, liễu hiện lên chủ yếu bằng vẻ đẹp của bản thân liễu. Nhà Thơ Mới Xuân Diệu không chịu làm thế. Ông đã “áp đặt” vào liễu một vẻ đẹp chủ quan, liễu mang trong nó vẻ đẹp người. Dáng liễu là dáng người. Từng dòng lá liễu rủ xuống mang trong nó những dòng tóc đang buông xuống và trăm nghìn giọt lệ đang tuôn xuống. Tâm trạng liễu là tâm trạng người. Cảm nhận liễu, người ta cứ thấy phảng phất trong liễu bóng dáng những giai nhân đài các, kiêu sa mà âu sầu buồn bã. Trước Xuân Diệu, xem ra, chưa có một dáng liễu nào giống thế. Trước tín hiệu báo mùa ấy, thi sĩ đã kêu lên: Đây mùa thu tới mùa thu tới. Câu thứ ba đúng là một tiếng reo. Nhưng không phải reo vui như có người tưởng. Làm sao có thể reo vui khi cảnh buồn đến thế. Đó chỉ có thể là tiếng reo ngỡ ngàng. Vì sững sờ nhận ra thế là mùa thu đã về, ngay nhỡn tiền đây thôi. Cũng còn vì: dẫu là mùa tàn phai, mà thu vẫn cứ yêu kiều thế - Với áo mơ phai dệt lá vàng. Trong cảm nhận của Xuân Diệu, mùa thu vốn vô hình đã trở nên hữu hình. Và, dường như mùa thu cũng về trong bóng hình, phong thái của của một giai nhân. Ta không nhìn thấy rõ khuôn mặt nàng, nhưng ta nhận ra nàng trong cái vũ điệu bay đến và trong sắc áo hư ảo, chừng như dệt bằng lá vàng và nắng vàng của nàng:

Đây mùa thu tới mùa thu tới

Với áo mơ phai dệt lá vàng

Nó gợi ta nhớ đến hình ảnh trăng trong bài thơ Lời kĩ nữ, cũng dáng điệu ấy, phong thái ấy:

... Trăng từ viễn xứ

Đi khoan thai lên ngự đỉnh trời tròn.

Cảm xúc thẩm mỹ mới về mùa thu của Xuân Diệu, rõ ràng, đã gắn liền với một khía cạnh thi pháp mới, đó là một trường liên tưởng tân kì: vẻ đẹp tạo vật thiên nhiên được qui chiếu về vẻ đẹp của những giai nhân.

\*

Chỉ bốn câu đầu đã là bức tranh thu trọn vẹn và mới mẻ. Không chỉ thế, lắng nghe kĩ còn thấy trong bức tranh kia đang ngân lên một điệu nhạc nào nữa. Đúng thế, Xuân Diệu đã triệt để khai thác nhạc tính của ngôn ngữ để tạo ra chất thơ và chuyển tải cảm xúc của mình. Chúng ta đều biết chủ trương của thi phái tượng trưng là xem nhạc tính như yếu tố huyền diệu bậc nhất của ngôn từ. Thơ thoát ra từ sự giao động bất tuyệt giữa âm thanh và ý nghĩa của chuỗi ngữ ngôn. Tinh thần này thấm rất sâu vào Xuân Diệu. Có thể nói trong suốt thi nghiệp của mình, Xuân Diệu đã tỏ ra là thi sĩ nắm được cái hồn của tiếng Việt. Những sáng tạo của Xuân Diệu về âm điệu trong khổ thơ này có thể xem là một minh chứng. Người đọc có thể dễ dàng nhận thấy ba chuỗi vần được phối hiệp nhuần nhuyễn với nhau trong khổ thơ. Vần “iu” (cận thể là “yêu”) với các từ: liễu, đìu, hiu, chịu...; vần “an” (cận thể là “ang”) với: tang, ngàn, hàng, vàng...; vần “uôn” (cận thể là”uông”) với: buồn, buông, xuống... Đáng nói là chúng vừa kế tiếp vừa đan xen, gợi được thế nương theo nhau, nối đuổi nhau, vừa díu dan ràng níu, vừa trì kéo lẫn nhau, giúp Xuân Diệu tạo hình được những dòng lá liễu đang rủ xuống và cả những thân liễu như đang muốn trùng xuống, trĩu xuống tựa hồ những dáng liễu buồn sầu không mang nổi tâm trạng của chính mình. Cả nhịp điệu ở câu thứ ba cũng phụ hoạ vào lối tạo hình ấy. Câu thất ngôn thường đi nhịp 2/2/3. ở đây Xuân Diệu ngắt thành 4/3:

Đây mùa thu tới / mùa thu tới

Cơ hồ nhịp điệu đã mô phỏng được cả ngữ điệu của một tiếng kêu ngỡ ngàng, cả vũ điệu luân chuyển nào đó rất vô hình của mùa thu nữa. (Trong khổ tiếp theo, ta còn được thấy việc khai thác nhạc tính như thế trong chuỗi phụ âm “r” khi Xuân Diệu viết “Những luồng run rẩy rung rinh lá”). Dùng âm nhạc của ngôn ngữ để tạo hình như vậy, Xuân Diệu đã tỏ rõ thi pháp tượng trưng ngấm vào ngòi bút của mình nhuần nhị như thế nào.

\*

Tuy nhiên, nói đến Xuân Diệu là còn phải nói đến một hồn thơ nhạy cảm với những biến thái tinh vi mơ hồ trong hồn người và hồn tạo vật. Mùa thu chạm vào rặng liễu và làm liễu biến đổi. Mùa thu đi vào vườn, cảnh vật trong vườn cũng từng bước biến suy. Trong cái vẻ biến đổi quen thuộc, thi nhân đã nhận ra những điều thật khó thấy:

Hơn một loài hoa đã rụng cành

Trong vườn sắc đỏ rũa màu xanh

Tôi không muốn nói đến vẻ tân kì, vẻ Tây trong việc dùng các chữ “hơn một” và “rụng cành”. Điều muốn nói và đáng nói hơn chính là chữ “rũa” [1]. Có người đã hiểu đây là chữ “rữa”. Không phải! Xuân Diệu đâu có diễn tả sự phân huỷ của xác lá. Điều thi nhân muốn diễn tả tinh vi và thanh nhã hơn nhiều: sự phôi pha trên màu lá. Cũng nói về sự chuyển mùa bằng việc chuyển màu trên thảo mộc cỏ cây, Nguyễn Du từng có câu:

Người lên ngựa kẻ chia bào

Rừng phong thu đã nhuốm màu quan san

Cùng thời với Xuân Diệu, Nguyễn Bính cũng viết:

Ngày qua ngày lại qua ngày

Lá xanh nhuộm đã thành cây lá vàng

Sau này, Tố Hữu cũng có những câu tinh tế:

Ve kêu rừng phách đổ vàng

Nhớ cô em gái hái măng một mình.

Gần nhau đến thế mà mỗi chữ vẫn mang một sắc thái riêng, một vẻ thần tình riêng. “Nhuốm” mới bắt đầu, đang diễn ra, chưa hoàn kết; còn “nhuộm” hình như đã kết thúc, hoàn tất. Một chữ xem chừng động hơn, nói được nỗi buồn lan ra từ cuộc chia li Kiều - Thúc vương phủ lên rừng phong, khiến màu cây biến sắc. Chữ “nhuộm” có lẽ tĩnh hơn (dĩ nhiên là trong văn cảnh này), nói cái thời gian của kẻ tương tư dài đằng đẵng đến nỗi đủ làm cây héo úa, làm người héo hon. Chữ “đổ” lại nhấn mạnh sắc thái mau lẹ. Những ngày cuối của mùa xuân, phách hãy còn xanh. Thế mà khi những tiếng ve đầu tiên của mùa hè cất lên, rừng phách đã nhất loạt trổ hoa vàng. Ngỡ có ai đem đổ cả một bình màu lớn khiến rừng phách kia lênh láng sắc vàng. Và cũng trong những tiếng ve ấy, hoa phách rụng như trút vàng xuống đất, như những cơn mưa hoa, cơn mưa vàng vậy.

Còn câu thơ và chữ nghĩa Xuân Diệu thì sao? Thi sĩ này không lặp lại sự biến màu trên toàn cục, mà có phần nghiêng về sự biến màu trên mỗi chiếc lá. Thậm chí sự phôi pha trong từng hạt diệp lục. Chữ “rũa” là thế. Ta không chỉ thấy mùa thu về trên những vòm là, những dòng sông, những chân trời, những tầng trời. Mà còn thấy thu đến trong từng hạt diệp lục đang phai màu. Nếu màu xanh thuộc về mùa hạ, thì màu đỏ là mùa thu. Trên từng chiếc lá, thi sĩ thấy thu về và đương tranh chấp với mùa hạ. Màu đỏ lấn tới đâu làm màu xanh phôi pha tới đó. Mùa thu lan tới đâu, mùa hạ lùi bước tới đó. “Trong vườn sắc đỏ rũa màu xanh”, câu thơ như đã thu nhỏ cả cuộc đổi mùa lớn lao vào một góc vườn, vào từng chiếc lá đang phai.

Cũng ở trong vườn, trước một hình ảnh ngỡ quá quen thuộc này, vẫn có những cảm nhận thật mới lạ:

Những luồng run rẩy rung rinh lá

Đôi nhánh khô gầy xương mỏng manh

Có người đã hiểu sự cách tân của Xuân Diệu ở đây là: thay vì gọi “luồng gió” thi sĩ đã gọi là “luồng run rẩy” (!) Nếu thi sĩ có làm thế thật, thì cũng chẳng mới được là bao. Nhưng, cái Xuân Diệu định nói ở đây chính là luồng run rẩy. Vâng, chính là thoáng rùng mình của những thân cành mảnh mai gầy guộc trước làn hơi giá của mùa thu đang lan trong không trung một cách vô hình. Cảm nghe được cả những sóng âm mang hơi thu mơ hồ ấy, thì những nhánh cây mùa thu kia thật nhạy cảm biết nhường nào. Luồng rung động toàn thân ấy gợi ta nhớ đến cái thoáng “Linh lung bóng sáng bỗng rung mình” hay cái trạng thái “Tất cả tôi run rẩy tựa dây đàn”, “Khắp xương nhánh chuyển một luồng tê tái”... rất đặc trưng cho thi cảm Xuân Diệu. Như một người quay phim tinh tế, thi sĩ đã ghé sát ống kính của thơ mình để đặc tả thật cận cảnh, khiến cho những cành nhánh nhỏ nhoi mảnh mai nhất cũng như đang run rẩy lên tựa dây đàn trên dòng thơ. Và ta có thể thấy rõ không chỉ bằng thị giác mà bằng cả thính giác và xúc giác nữa cái luồng rung động tinh vi ấy đang truyền theo nhịp rung qua một chuỗi bốn âm “r” kế tiếp.

Cứ kĩ lưỡng tinh vi như thế, Xuân Diệu thả hồn mình cảm nhận những nét đang tượng hình, đang hiện hình trong mỗi tạo vật thiên nhiên càng lúc càng lan xa mãi:

Thỉnh thoảng nàng trăng tự ngẩn ngơ...

Non xa khởi sự nhạt sương mờ

Đã nghe rét mướt luồn trong gió...

Đã vắng người sang những chuyến đò

Đến đây ta mới thật sự bị cái giá lạnh của mùa thu xâm chiếm, cái cảm giác thu đã thành sắc nét trên da thịt ta. Mùa thu cứ lan ra, xa nhất, rộng nhất, cao nhất với dòng sông, ngọn núi, với mây trời, cánh chim và cả nàng trăng nữa. Nhưng chỉ đến khi xâm chiếm tâm hồn các thiếu nữ thì mùa thu mới chiếm ngự được nơi sâu nhất của cõi này:

Ít nhiều thiếu nữ buồn không nói

Tựa cửa nhìn xa nghĩ ngợi gì

Mùa thu - mùa phôi pha đã gieo buồn vào hồn người? ĐÃ đánh thức dậy nỗi cô đơn? Tựa cửa nhìn xa với khao khát lứa đôi? Hay mùa phôi pha phai lạt đang đánh thức dậy một dự cảm mơ hồ về cái độ phai tàn tuy còn xa xôi mà đã như diễu qua nhỡn tiền đó? Làm sao ta biết được! Chỉ biết rằng khuất sâu trong cái dáng “buồn không nói”, “tựa cửa nhìn xa” ngỡ bất động kia lại chất chứa biết bao xôn xao thấm thía vào bậc nhất của cõi thu này.

\*

Nguyệt Cầm [2]

Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh

Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần,

Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm,

Mỗi giọt rơi tàn như lệ ngân.

Mây vắng, trời trong, đêm thuỷ tinh.

Linh lung bóng sáng bỗng rung mình,

Vì 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 nhớ Tầm Dương, nhạc nhớ người...

Bốn bề ánh nhạc: biển pha lê

Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề...

Sương bạc làm thinh, khuya nín thở

Nghe sầu âm nhạc đến sao Khuê.

(Rút từ tập Gửi hương cho gió, 1945)

1. Nguyệt Cầm và mối thâm giao Thơ - Nhạc

Là một người sành thơ vào bậc nhất ở nước Nam này, Xuân Diệu đã định giá thơ bằng nhiều thước đo. Có lần, vạch một ranh giới dứt khoát giữa cái Hay và cái Tiêu biểu, ông quyết rằng: nếu chọn bài tiêu biểu nhất của mình, Xuân Diệu chọn Biển, còn chọn bài hay nhất, thì sẽ chọn Đây mùa thu tới, Thơ duyên, Lời kỹ nữ và đặc biệt là Nguyệt Cầm. Hay, theo quan niệm của Xuân Diệu phải là sự hài hoà tuyệt vời giữa nội dung và hình thức.

Việc tự bình bầu của tác giả đã gặp gỡ với cuộc bình chọn của đông đảo những người có uy tín về thơ đương đại. Trong danh sách trưng cầu ý kiến của nhiều chuyên gia gồm cả sáng tác, phê bình, nghiên cứu, giảng dạy, ở phần Xuân Diệu, Nguyệt Cầm cũng được xếp ngôi đầu bảng [3].

Thuộc thế hệ sau, một thi sĩ có nhiều cách tân về hình thức thơ cuối thế kỷ này, anh Thanh Thảo, cũng trầm trồ ngưỡng mộ “Nguyệt Cầm thuộc dạng siêu thơ”... Thi sĩ này đã không ngần ngại cho đó là một kiệt tác. Tôi nghĩ thời gian có thể còn sàng lọc tước bỏ. Sang thế kỷ sau, chưa chắc tác phẩm được tôn vinh bây giờ còn giữ nguyên được địa vị. Nhưng có lẽ Nguyệt Cầm sẽ vẫn cứ là cái đỉnh chóp của sự nghiệp thi ca của nhà thơ “mới nhất trong các nhà Thơ Mới” này thôi. Bầu Nguyệt Cầm vào hàng tinh hoa của Thơ Mới và thơ Việt, hẳn không phải là lá phiếu vội vàng.

\*

Trước khi phân tích Nguyệt Cầm như một kiến trúc thi ca toàn bích với một thi pháp tinh xảo (và ở đây chỉ phân tích theo hướng này, còn những hướng khác đã có khá nhiều bài phân tích), có lẽ cần xem xét thi phẩm này trong cái đề tài đã ám ảnh hầu hết các nhà Thơ Mới, đồng thời cũng hiến dâng cho họ rất nhiều áng thơ hay: ấy là Nhạc. Về cảm hứng, thi ca đã khai thác nhạc ở cả hai phía: Người chơi nhạc và bản thân nhạc. ở phía này, là sự ngất ngây trước vẻ đẹp thần tiên của tiếng nhạc, ở phía kia, là sự đắm say trước tài hoa và xót xa cho những thân phận ca kỹ, vốn “cùng một lứa bên trời lận đận”. Thơ coi nhạc vừa là đối tượng mô tả vừa là phương tiện diễn tả. Tôi muốn nói, thi ca cũng đã dùng đến âm - nhạc - của - ngôn - ngữ làm phương tiện để diễn tả ngôn - ngữ - của - âm - nhạc. Cố nhiên, với các mức độ khác nhau! Song phải đến các thi sĩ Tượng trưng thì mối tương giao thơ - nhạc mơí được lý thuyết hoá. Chủ trương nổi tiếng của thi phái này là khai thác triệt để nhạc tính của ngôn ngữ. Thậm chí họ đã từng định nghĩa: “Thơ là sự giao động bất tuyệt giữa âm thanh và ý nghĩa” (Pôn Valêry). Từ những hậu thuẫn lý thuyết, tư duy thơ Tượng trưng đã thoả sức tung hoành trong nhạc như một lãnh địa đặc quyền. Vì thế, viết về nhạc, nhiều người đã say sưa dùng nhạc của ngôn từ để mô phỏng nhạc của âm nhạc. Ở những trường hợp thành công, người đọc có cái khoái thú được đọc một bài - thơ - về - nhạc trong một - bản - nhạc - thơ (chẳng hạn Tỳ bà hay Nhạc của Bích Khê). Nhưng cũng không ít trường hợp mải chạy theo nhạc của thơ mà đánh rơi mất bản thân thơ. Khi ấy xúc cảm về nhạc của thi nhân đã bị lấn át, chèn ép và khô héo trước kỹ thuật về nhạc của người thợ ngôn từ.

\*

Một hồn thơ như Xuân Diệu không thể không viết về nhạc. Cảm hứng lớn về nhạc của Xuân Diệu là đi mãi vào cái thế giới bên trong nhạc. Thi sĩ đã cho nó một tên riêng là “thế giới của Du Dương”.

Hãy tự buông cho khúc nhạc hường

Dẫn vào thế giới của Du Dương

Thực ra, đó chính là thế giới mà một thi sĩ khác - Hàn Mặc Tử - đã chính thức định danh là Thế giới Huyền diệu. Đắm mình trong nhạc là rời bỏ thế giới thực tại để đi vào thế giới huyền diệu. Thế giới ấy ở đây chỉ biểu hiện trong nhạc và bằng nhạc. Dường như mỗi nhạc khí là một cánh cửa, một con đường vô hình mở vào thế giới nhạc. Nói đúng hơn, mỗi nhạc cụ kia giấu trong nó một thế giới đầy bí mật, chỉ cần tấu lên là thế giới ấy sẽ mở ra. Không phải thế giới hoang đường cổ tích; không phải cõi thực, không phải cõi mộng; không phải cõi âm, không phải cõi dương... ấy là thế giới trong tâm linh được âm nhạc đánh thức. Với bài Huyền diệu, hồn thơ Xuân Diệu mới chỉ khởi hành, đẩy cánh cửa vào thám hiểm thế giới ấy. Còn ngay sau đó, thi sĩ đã có cuộc lãng du chính thức vào thế giới du dương của Nhị Hồ. Và giờ đây là phiêu diêu vào thế giới riêng của Nguyệt Cầm [4]. Tìm kiếm ý nghĩa đích thực của thi phẩm này, xin đừng lạc vào những giá trị quen thuộc như lòng yêu thiên nhiên, yêu quê hương đất nước, hay tình yêu đôi lứa, v.v.. Mà tất thảy đều đã hoà tan vào một niềm thơ duy nhất, thành mối tương giao kỳ diệu giữa hồn người, hồn nhạc và hồn tạo vật. Có thể xem thi phẩm là sự thăng hoa của hồn thơ vào thế giới huyền diệu của Nguyệt Cầm.

2. “Linh lung”- hồn vía của Nguyệt Cầm

Đọc bài thơ này, hẳn ai cũng phải phân vân trước chữ “linh lung”. Không ít người đã nghĩ là in lộn. Vì thế mà nhiều bản in đã “lật xuôi” lại thành “lung linh”. Không ngờ, cái việc ngỡ xuôi kia, té ra, là ngược. Phải chăng Xuân Diệu đã dùng phép lạ hoá để làm xiếc ngôn từ? Xuân Diệu không phù phiếm thế. Ngôn từ phải vặn mình lạ vậy là do nhu cầu bộc lộ những cảm giác tinh vi. Lung linh chỉ là sự lay động, nhún nhảy, rung rinh của những làn ánh sáng. Một cảm giác thuần tuý thị giác. Trong khi đó, những gì mà hồn thơ quá ư bén nhạy này cảm nhận được trong cùng một khoảnh khắc lại là một phức hợp nhiều cảm giác tinh vi. Xuân Diệu muốn chữ mình dùng phải làm sống dậy cùng lúc cả cái luồng run rẩy lẫn cái luồng gai gợn bí ẩn tựa như một thoáng rùng mình ớn lạnh. Nghĩa là phải gồm chứa các cảm giác thuộc cả thị giác lẫn xúc giác. Linh lung, vì thế, cứ ánh rợn lên, khơi vơi, tê giá, huyền hoặc ma quái.

Phải, Linh lung chính là Nguyệt Cầm!

Bước vào Nguyệt Cầm là bước vào một thế giới linh lung. Mọi ảnh hình đều rợn sáng. Cả ánh sáng của âm thanh, cả âm thanh của ánh sáng đều tan ra trong từng làn sóng âm tê buốt, tưới lên da ta, len lấn vào tâm trí ta. Cả trăng sao, sóng nước, mây trời, sỏi đá, cả sương bạc, cả canh khuya, cả nàng Nương Tử, cả bến Tầm Dương, cả hồn ta... tất tật đều vừa hiển hiện vừa tan ra trong biển nhạc trong suốt của Nguyệt Cầm không bờ không bến. Tất cả đều diễm ảo, hư huyền, chơi vơi, vô định. Không còn cõi này, không còn cõi khác, không còn hiện tại, không còn quá khứ, không còn hữu thể, không còn vô thể... chỉ còn có Nguyệt Cầm. Cả thương, nhớ, hận, sầu đều phổ vào trong ánh nhạc tê ngời. Vĩnh cửu tan cùng khoảnh khắc, phù du giao ứng vĩnh hằng. Tất cả đều rợn ánh khơi vơi trong đêm nhạc Nguyệt Cầm. Âm nhạc đến từ trăng lạnh, gieo từng chấm lạnh, từng dòng giá lạnh trong suốt vào hồn ta, để rồi khi đã dâng tràn, âm nhạc lại cuốn hồn ta trôi dạt mãi vào vô biên, đến tận bến bờ của sao Khuê. Từ hư không, âm nhạc đã cất tiếng và tiếng nhạc lại mang hồn ta phiêu diêu về lại cõi hư không. Nối cái nhỏ nhoi hữu hạn với cái vô tận vô cùng. Đó chẳng phải là sự thăng hoa huyền diệu vào bậc nhất của hồn người ư?

3. Nguyệt Cầm với thi pháp “Giao thoa - cộng hưởng”

Nhờ đâu Nguyệt Cầm có được sự thăng hoa như vậy? Phải chăng chỉ trông cậy thuần tuý vào phép Tương giao? Nói Xuân Diệu dùng Tương giao để viết nên Nguyệt cầm, cố nhiên, đúng. Nhưng điều ấy đúng hầu như với mọi thi phẩm của nhà Thơ Mới này.

Thế, đâu là thi pháp riêng của Nguyệt Cầm? Đó là lối viết tạm gọi bằng “Giao thoa - cộng hưởng”.

Vâng, gọi như thế là muốn mượn câu chữ của ngành nhạc cho dễ hợp với đối tượng vốn là một nhạc khí thôi. Còn thực chất, đó là lối tổ chức ngôn từ và tạo thi ảnh sao cho thi phẩm thực sự là một kiến trúc nghệ thuật mà:

1. nghĩa chữ có sự cộng hưởng của nhiều làn nghĩa khác nhau,

2. thi ảnh có dạng: một hình thể gồm nhiều hình ảnh giao thoa nhau,

3. và tất cả được thực hiện dựa trên sự giao thoa cộng hưởng của các kênh cảm giác (chứ không chỉ là sự chuyển đổi cảm giác thông thường).

Mà điều thật kinh ngạc là toàn bộ thao tác thi pháp có vẻ phức tạp ấy đều tan vào lòng một sinh thể sống động với bao cảm giác mong manh nhất, bao cảm xúc hư thoảng nhất của thi nhân. Tức là, trực giác của Xuân Diệu đã điều khiển thi pháp một cách thần diệu, khiến cho thi phẩm cứ thăng hoa như một điệu hồn, linh lung như một kiến trúc ngôn từ kỳ ảo.

Do đâu mà Xuân Diệu đã tìm đến thi pháp này? Có lẽ do sự xui khiến của bản thân cái tên Nguyệt Cầm. Cây đàn được người xưa gọi là Nguyệt Cầm có thể chỉ đơn thuần bởi hình tròn của bầu đàn. Nhưng với hồn thơ Tượng trưng Xuân Diệu, thì không chỉ thế. Nguyệt Cầm là cả một cơ duyên, cả một nguồn thi hứng. Bản thân cái tên nhạc khí đã là cộng hưởng - giao thoa rồi.

Hãy nhìn cái tên ấy từ góc độ tổ chức ngôn từ. Là một tổ hợp từ ghép đơn giản, nhưng Nguyệt cầm cùng lúc phát ra nhiều tín hiệu nghĩa khác nhau: a) một nhạc khí; b) cuộc giao duyên trăng - đàn; c) một bản đàn (đàn khúc nguyệt cầm); d) tiếng đàn trong đêm trăng v.v... Các làn nghĩa này có thể nhận được không mấy khó khăn. Nhưng cái kỳ diệu của hồn thơ là cảm nghe được mối giao tình của bản thân ngôn ngữ và mối tương giao giữa ngôn ngữ với nhạc. Về từ tố, đó đơn giản chỉ là sự cộng ghép nguyệt (trăng - ánh sáng) và cầm (đàn - âm thanh). Nhưng bản thân tính danh Nguyệt Cầm đã là cuộc giao duyên về ngữ âm của ngôn từ. nguyệt và cầm đều là những âm gốc Hán, nghiêng về sắc thái trầm đục, âm u. Cho nên chúng lập tức gắn bó với nhau thành hợp thể để cùng cất giữ sâu trong ngữ âm của mình một thế giới huyền bí. Đồng thời, chúng còn là mối giao tình về ngữ nghĩa. nguyệt và cầm là khởi nguyên cho một thế giới làm bằng ánh sáng và âm thanh: gồm cả âm thanh của ánh sáng (nhạc của trăng), cả ánh sáng của âm thanh (trăng của nhạc).

Chúng ta biết, bất cứ nhạc khí nào cũng diễn tả thế giới này bằng sự diễn tấu đầy biến hoá của hai phạm trù âm thanh là: Văn và Vũ (tương ứng với âm - dương, nóng - lạnh) cả hai hoà giọng mới làm nên tiếng nói của nhạc. Đàn Nguyệt cũng có dây Văn và dây Vũ của nó. Cảm hứng của Xuân Diệu về Nguyệt cầm có lẽ khởi đầu bằng cảm nhận về sự tương phùng nào đó giữa nguyệt - cầm với văn - vũ (phải chăng nguyệt tương ứng với văn, còn cầm tương ứng với vũ?). Hai phạm trù âm thanh đó của nhạc khi vào Nguyệt cầm đã được diễn tả tương ứng bằng Trăng và đàn với những biến ảo thật tinh vi, được thực hiện bằng tư duy thơ. Nên thi phẩm không phải dạng thơ vịnh lại hình hài thực của cây đàn nguyệt quen thấy trong truyền thống, mà tạo ra hình tượng thi ca về thế giới nguyệt cầm theo lối Tượng trưng.

4. “Giao thoa - Cộng hưởng”, nhìn từ vĩ mô đến vi mô

4.1. Chữ “nhập” khởi đầu cho tất cả

Bài thơ gồm 4 khổ, được tổ chức theo đà tăng tiến. Từ khổ 1 đến khổ 4, có thể thấy: Về thời gian: ngày một khuya khoắt; về không gian: càng lúc càng tràn đầy với mọi bề cao - rộng - sâu theo sự toả lan của nhạc; về cảm giác: mỗi lúc một ghê lạnh, rợn ngợp; về cảm xúc: càng đêm càng buồn sầu, nhung nhớ, đơn côi... Tất cả những mạch đó của thi tứ xe quyện với nhau và thống nhất trong một thể sống động bởi cùng một thi pháp Giao thoa - cộng hưởng.

Tuy nhiên, khổ đầu tiên có một địa vị tối quan trọng. Chỉ cần tập trung phân tích khổ đầu trong mối liên hệ dọc ngang với ba khổ còn lại, cũng đủ cho ta hình dung về độ chín của thi pháp Xuân Diệu.

Nhất là câu nhập đề. Những nét độc đáo của thi pháp này (mà về sau sẽ phát huy trong toàn bộ thi phẩm) dường như đã hiện ra ngay ở câu đầu. Câu khởi đầu là những suy cảm về sự ra đời huyền hoặc của cây đàn nguyệt và cách cất tiếng của nó. Có thể ví câu đầu như cái tế bào đầu tiên mang trong nó “hệ gen” của hình thức toàn thi phẩm. Nói một cách khác, thi pháp gọi bằng giao thoa - cộng hưởng ngay ở đây đã ra tay rồi:

Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh

Câu thơ dựng lên một ngữ cảnh huyền hoặc, bí ẩn không dễ tường minh. Ta hãy bắt đầu bằng chữ “nhập”. Vì mọi chuyện cũng khởi sự từ chữ này. Thế giới nhạc của Nguyệt Cầm bắt đầu từ sự sống động của nhạc khí. Nhưng cây đàn ấy bắt đầu sống cái sinh mệnh đàn từ bao giờ? Từ lúc trăng nhập vào dây cung vậy! Đây là động thái huyền nhiệm, diễn tả sự nhập hồn, nhập thần... Nó xui ta nhớ đến nghi lễ hô thần nhập tượng khi hoàn thành những pho tượng Phật giáo. Nguyên là: tượng được tạc xong, chưa linh, bởi mới chỉ có phần thân xác tượng; phải sau khi được thần linh nhập vào, tượng mới là hiện thân của đức Phật. Cũng như thế, trong hình dung theo lối thi ca của Xuân Diệu, đàn vừa được làm ra, mới chỉ có thân xác. Phải khi trăng nhập vào dây cung, mới có hồn đàn. Từ cái khoảnh khắc mầu nhiệm ấy, đàn mới bắt đầu sống cái thân phận Nguyệt cầm. Tự bấy giờ, mỗi nốt Nguyệt Cầm tấu lên sẽ là cộng hưởng của âm thanh và ánh sáng. Mỗi nốt nhạc sẽ sinh thành từ sự giao duyên kỳ bí đó của Nguyệt và Cầm.

Sau chữ “nhập” như thế, Trăng và Đàn đã đồng thể. Nhưng cái điểm giao tình của chúng là đâu? ở nơi chữ “cung” vậy. Sự giao thoa ngôn từ cũng chính thức bắt đầu từ chữ đó. “Cung” vừa thuộc về đàn vừa thuộc về trăng. ở đây, vị trí của nó là bắc cầu, ngữ nghĩa của nó là giao thoa. Nếu ngắt theo nhịp 2-2-3, thì đó là “cung nguyệt lạnh” (nghiêng về “cung trăng”), mà ngắt theo nhịp 2-3-2 thì sẽ là “dây cung” (nghiêng về “cung đàn”). Thi vị độc đáo của nó chính là sự giao động bất tuyệt giữa hai bề ngữ nghĩa ấy. Phải chăng cung nguyệt cầm chính là sự cộng hưởng của cả cung trăng lẫn cung đàn? Hai hình ảnh nhập vào một hình thể? nhập thành một duyên phận?

Hoà điệu với nhịp thơ, còn phải kể đến một yếu tố khác là âm thanh. Câu thơ là một chuỗi âm thanh gây thành một ấn tượng rõ rệt. Không phải ngẫu nhiên, cả câu có 3 thanh trắc, thì cả ba đều là thanh nặng: nhập, nguyệt, lạnh. Nhất là hai dấu “nặng” liền nhau trĩu xuống ở cuối câu, cảm giác lạnh từ thanh âm của các nốt “nặng” ấy toát ra đã làm lạnh suốt cả chuỗi âm thanh của câu thơ, mở đầu cho cả gam lạnh rồi đây sẽ trùm lên khắp cả Nguyệt Cầm [5].

Như vậy, bằng chữ “nhập” và câu thơ nhập đề kỳ lạ, Xuân Diệu đã ngầm lý giải (hay khám phá ra) cái tính linh kỳ bí của Nguyệt cầm. Câu thơ đã chính thức dẫn dụ người đọc vào cái thế giới huyền diệu của nguyệt cầm.

4.2. Cộng hưởng nhạc - thơ, trăng - đàn

Có thể nói, nhờ phát huy cao độ thi pháp của mình, Xuân Diệu đã tạo sự cộng hưởng lạ lùng giữa nhạc - thơ, trăng - đàn.

Một khi đã sống như một sinh mệnh, thì Nguyệt cầm bắt đầu lên tiếng. Tiếng nói của mọi cây đàn đều là “So vần dây vũ dây văn”:

Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần;

Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm

Có thể xem hai câu đây là thứ tiếng nói rất riêng của cây đàn này. Cây Nguyệt cầm đang so vần dây vũ dây văn của nó đó thôi!

Về nội dung, hai câu này tả không-gian-trăng-nhạc [6] bằng các cung bậc khác nhau của tình đàn. Nhưng về thi pháp: mỗi câu kia, với từng nhịp ngắt, tựa như một chuỗi âm hình kế tiếp vang lên như cách tấu đàn. Đó là điều đáng nói. Ta hãy đi sâu hơn một chút vào cấu trúc ngôn ngữ của nó để thấy sự cộng hưởng giữa thơ với nhạc, giữa nhạc của ngôn ngữ với ngôn ngữ của nhạc.

Phép song song của ngôn ngữ thơ, phép đối ngẫu của thơ cổ, phép tương giao của thơ Tượng trưng cùng với tính đa nghĩa của ngôn từ thơ, qua bàn tay của Xuân Diệu, đã quyện vào nhau trong thi pháp “giao thoa - cộng hưởng”. Theo cái nhìn truyền thống, hai câu thơ vừa dẫn trên đây chỉ là một cặp đối ngẫu rất quen. Song, xem kĩ, thì lạ. Lạ vì, có lẽ, âm nhạc đã xâm nhập vào thi ca. Tiết nhịp là nét lạ trước nhất. Câu thơ thất ngôn bị cắt rời thành ba nhịp thông thường. Nhưng điều không thông thường là: mỗi nhịp vừa là một tiết của câu lớn, vừa như một câu bé độc lập. Thủ pháp trùng điệp vào hùa với thủ pháp ngắt nhịp đã vừa “băm nhỏ” vừa “xâu chuỗi” từng câu. Ba chủ từ câu trên đều là “trăng”, ba chủ từ câu dưới đều là “đàn”, mỗi chủ từ đều điệp lại ba lần. Còn vị từ của chúng (thương, nhớ, ngần, buồn, lặng, chậm) đều là các động thái/cảm xúc của trăng, của đàn (hay của người): Trăng thương /trăng nhớ / hỡi trăng ngần // Đàn buồn / đàn lặng / ôi đàn chậm. Vừa ngắt lại vừa điệp. Mỗi câu cắt thành ba vế. Mỗi vế vo thành một câu con. Vừa rời ra, vừa tiếp nối.

Điều này, xét về mặt tuyến tính, đã tạo ra hai chuỗi lời thơ như hai chuỗi thanh âm kế tiếp. Tựa như tác giả đã mô phỏng một chuỗi nốt đàn nối theo nhau tấu lên từ Nguyệt cầm. Cứ nốt sau lại thiết tha hơn nốt trước. Bởi vậy, hai dòng thơ liên tục như hai nét nhạc tấu lên từ hai dây. Có phải chuỗi âm ở câu trên vang lên từ dây thanh (văn) [trăng... - trăng... - trăng...], chuỗi âm ở câu dưới vang lên từ dây trầm (vũ) [đàn... - đàn... - đàn...]? Hai chuỗi âm giai cứ đuổi nhau, hô ứng với nhau lan toả vào không gian.

Còn xét về mặt tổ chức văn bản, ở khía cạnh thị giác, hai câu vốn song hành đối ứng nhau thành cặp trên dưới. Từng cặp tiết đoạn (trên - dưới) của đôi câu thơ như thế gợi chúng ta nghĩ đến từng cặp hợp âm theo nguyên tắc chồng âm của âm nhạc: trăng thương - đàn buồn // trăng nhớ - đàn lặng // hỡi trăng ngần - ôi đàn chậm. Tựa như một âm bổng (cao) chồng lên một âm trầm (thấp) tạo thành một nốt chồng âm chơi theo lối hợp âm giống như trong âm nhạc vậy. Và tất nhiên, ở đây, dạng hợp âm của nốt chồng âm ấy chỉ có thể là ánh sáng (trăng) chồng hợp lên âm thanh (đàn). Câu trên và câu dưới cứ song hành đối ứng như thế, diễn tả những cung bực và sắc thái cảm xúc như thế, có khác nào sự song tấu giữa dây Vũ và dây Văn trên cây Nguyệt cầm. Nó khiến ta thấy ra, ở đây, thi sĩ đã dùng cả ngôn ngữ của âm nhạc để làm giàu thêm cho âm nhạc của ngôn ngữ. Đồng thời cũng thấy một sự giao duyên thú vị giữa thơ Đường và thơ Tượng trưng trong ngòi bút thơ Xuân Diệu.

\*

Hình thức giao thoa còn được lặp lại với những biến thức kì thú của nó ở khổ ba. ở đây, chủ yếu là sự giao thoa giữa trăng với đàn, âm thanh với ánh sáng để diễn tả những cộng hưởng tinh vi trong cảm xúc:

Thu lạnh càng thêm nguyệt tỏ ngời.

Đàn ghê như nước, lạnh, trời ơi!

Long lanh tiếng sỏi vang vang hận.

Trăng nhớ Tầm Dương, nhạc nhớ người.

Tôi muốn đề cập đến câu 3 và câu 4 của khổ này. Cả hai đều có thể ngắt theo nhịp 3/4. Hai câu là một cặp đối, và mỗi câu cũng ngắt thành hai vế đối. Hình thức đối ngẫu thường tạo ra hai vế biệt lập theo quan hệ đối xứng. ở câu 3 này, đối ngẫu chỉ còn tương đối. Sự giao thoa về nghĩa đã làm cho hai vế đối ngẫu tràn sang nhau. Hãy bắt đầu bằng hai vế lớn: long lanh tiếng sỏi / vang vang hận. Ta thấy rõ tính cộng hưởng: vế trước là hình ảnh ánh sáng (thị giác), vế sau là âm thanh (thính giác). Sự tương xứng rõ nhất là ở hai từ láy Long lanh (ánh sáng) / vang vang (âm thanh). Tuy nhiên, “tiếng sỏi” không chịu đứng yên ở vế bên này, không chịu yên với các nghĩa đơn là tiếng sỏi long lanh và mối hận vang vang. Nó đã ngầm giao kết với vế bên kia để phát sinh một nghĩa khác: “tiếng sỏi (cũng) vang vang hận”. Tức là cả hai làn nghĩa đã sóng sánh giao thoa với nhau. Ta cảm/nghe tiếng sỏi va xiết đang long-lanh-sáng, đồng thời, đang vang vang lên một mối hận nào đó giữa canh khuya. Nhìn sâu vào ngay trong một vế cũng thấy lạ lùng: tiếng sỏi vốn trầm đục, đâu có trong trẻo mà có thể có một cảm giác tương ứng của thị giác là “long lanh”. Phải chăng đó là những viên sỏi đọng trăng trên lối khuya? Những viên sỏi long lanh nơi lòng bến Tầm Dương? Hay là các nốt đàn cứ từng giọt rơi long lanh, tròn vo như dáng sỏi? Ta không thể nói quyết được nó nghiêng về nghĩa nào. Trong âm nhạc của Nguyệt cầm, nó cứ long lanh một chất thơ như thế, khước từ mọi sự lý giải bằng lý tính của người đọc thơ. Nhờ cách ấy, nó đã tạo ra cái linh lung kì ảo của ngôn từ. Đến câu thứ tư, tính đối ngẫu còn rõ hơn nữa. Hai vế vừa là sự song tấu: Văn - Vũ, vừa là sự cộng hưởng: trăng nhớ (ánh sáng) và nhạc nhớ (âm thanh). ấy là hai phía thị giác và thính giác hợp nên từng âm giai Nguyệt cầm. Tất cả cứ làm cho không gian nhạc tràn ngập những linh lung.

4.3. Cộng hưởng trong thi ảnh

Trên đây, ta vừa lần theo dọc bài thơ để thấy sự chi phối của thi pháp “Giao thoa - cộng hưởng” với các biến thức của nó trên bình diện tổ chức vĩ mô của thi phẩm, mà những tín hiệu đầu tiên đã nhấp nháy ngay từ khổ thứ nhất.

Giờ, ta lại trở về khổ thứ nhất, để tìm kiếm điểm xuất phát của một nét khác, cũng thuộc thi pháp này: cộng hưởng ngay trong một thi ảnh.

Để kết lại khổ đầu tiên, Xuân Diệu đã tái tạo hình ảnh mỗi âm giai Nguyệt Cầm thực sự là một giọt đàn:

Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh

Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần

Đàn buồn, đàn lặng, ôi đàn chậm,

Mỗi giọt rơi tàn như lệ ngân.

Khi dây Văn dây Vũ hoà với nhau, khi Đàn và Trăng hoà tấu trong cùng một tiếng nói của Nguyệt cầm, thì mỗi âm giai hiện hình thành một giọt. Âm thanh vô thể, ánh trăng là ảo thể. Khi chúng hoà vào nhau, lại sinh ra hình thể là giọt. ở đây, Giọt là sự kết tinh, sự tượng hình của âm thanh và ánh sáng. Nói cách khác, giọt này ra đời bởi sự giao tình giữa ánh sáng và âm thanh. Để có hình thể giọt, Xuân Diệu đã tái tạo bằng cách biến cái vô hình thành hữu hình. Điều này chưa lạ. Bởi chỉ đơn giản là chuyển thính giác qua thị giác. Giọt vốn là hình thể lỏng, nhưng khi có thể “rơi tàn”, thì nó đã hoá thành giọt ánh sáng. Người ta có thể hình dung như giọt âm thanh cất mình rời khỏi dây đàn bay liệng trong khoảng không, long lanh sáng, rồi rơi dần, tàn dần trong không gian. Vậy nên giọt đàn cũng là giọt trăng. Tuy nhiên, thi ảnh thật sự thăng hoa là ở vế sau bằng một so sánh lạ: như lệ ngân. Thì ra, hình thể giọt là sự đồng hiện của giọt đàn - giọt trăng - giọt lệ. Nghĩa là một hình thể mà chứa nhiều hình ảnh. Đây chính là một vẻ đẹp rất quan trọng của thơ tượng trưng. Nhưng, sao lại giọt lệ? Mỗi thanh âm tấu lên là một giọt lệ đàn ư? Không hẳn. Trong mối liên hệ kín đáo của thi tứ, giọt lệ này đã ứa ra từ mối hận muôn đời của những kiếp cầm ca tài hoa bạc mệnh, của những nàng Nương tử đã chết đêm rằm theo nước xanh, của mối hận sầu từ những kiếp Tỳ Bà một thuở Tầm Dương. Lời đàn còn là sự lên tiếng của những mối hận truyền đời ấy. Mặt khác, mối hận cũng đã ký thác vào hồn đàn, vào dây cung nguyệt lạnh làm nên cái sinh mệnh, cái tính linh bí ẩn của Nguyệt cầm. Vậy là tiếng nói của cây Nguyệt Cầm được hợp thành bởi cả trăng - đàn - mối hận thầm. Trách chi, tất cả cứ linh lung ma quái.

Đồng thời, trong bài thơ, ở mỗi khổ ta đều thấy hình ảnh nhạc tuôn trào chan chứa không gian để cuối cùng thành một bể âm thanh, thành biển pha lê Bốn bề ánh nhạc biển pha lê - Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề. Thì ra cái đại dương sóng sánh ở cuối bài thơ đã được làm đầy từ muôn vàn giọt kia kế tiếp tuôn rơi suốt từ đầu nguồn thi phẩm đó.

4.4. Giao thoa về nghĩa chữ

Cuối cùng, tôi muốn nói đến một khía cạnh khác của thi pháp ấy: giao thoa nghĩa chữ. Đây hẳn là lối giao thoa cộng hưởng ở cấp tinh vi nhất của kiến trúc thi ca. Hai kênh cảm giác của thi sĩ đã giao thoa ngay trong một từ. ở câu đầu, đó là từ “lệ ngân”. Tính đa nghĩa của ngôn từ thơ được dịp thăng hoa. Chữ “ngân” là sự giao ứng giữa hai làn ngữ nghĩa. Vừa là danh từ với nghĩa là bạc - mỗi giọt đàn đọng trăng như một giọt lệ ánh bạc. Vừa là động từ với nghĩa là ngân nga - mỗi giọt đàn là tiếng ngân nga của giọt lệ. Vậy, chữ “ngân” là hợp thể có sự giao thoa của cả hai: ánh sáng và âm thanh. Người đọc không thể hiểu theo cái lối chọn một trong hai nghĩa và loại bỏ nghĩa còn lại của nó. Mà, nghĩa đích thực của từ, ở ngữ cảnh này phải là sự tích hợp của cả hai bề ngữ nghĩa đó. Nói khác đi, là nó luôn chấp chới giữa hai làn nghĩa. Cũng có thể coi đó là sự dao động ngữ nghĩa trong ngôn từ. Ta sẽ còn thấy lại nét thi pháp này ở những đoạn dưới. Chẳng hạn các từ “linh lung”, “ánh nhạc”, “rợn”... Chúng đều là hợp thể với sự giao thoa của thị giác với thính giác hoặc xúc giác.

Sự giao thoa này được Xuân Diệu sử dụng như một nét chủ công trong thi pháp ở đây. Trong toàn bài “Nguyệt cầm” ta còn gặp nhiều biến thức của nó. Có cả giao động giữa chủ thể và đối tượng, cả giao động giữa chủ từ và trạng từ:

- Linh lung bóng sáng bỗng rung mình

- Trăng nhớ Tầm Dương, nhạc nhớ người

- Sương bạc làm thinh, khuya nín thở

Trong những câu trên đây, trước những trạng thái rung mình, nhớ, làm thinh, nín thở có thể hiểu chủ thể là bóng sáng, là trăng, là nhạc, là sương bạc, là khuya. Nhưng cũng có thể hiểu tất cả các trạng thái ấy đều thuộc cùng một chủ thể duy nhất: cái tôi thi nhân. Mà cũng có thể hiểu chính cái tôi của thi nhân đã tan mình trong nhạc, đã thành cái siêu tôi để đồng nhất, đồng thể với những tạo vật hư hư thực thực đó! Làm sao mà rành mạch được! Chỉ biết rằng, bằng cách ấy, hình bóng cái tôi trở nên nhạt nhoà hư ảo, dường có lại dường không!

Rồi những đêm thuỷ tinh, biển pha lê, sầu âm nhạc... cũng đều là sự linh lung ngữ nghĩa như vậy. Nói riêng ba chữ sầu âm nhạc, chẳng hạn. Là sầu từ âm nhạc, hay sầu trong âm nhạc, sầu của âm nhạc, hay sầu bằng âm nhạc...? Mỗi chữ vừa là sự hội hợp, chồng chất của các nét nghĩa vừa là sự giao thoa bất tuyệt của các làn nghĩa ấy. Chính dạng thức dao động bất tận của các bề nghĩa, các làn nghĩa như thế đã góp mình tạo nên cái linh lung đặc biệt của thế giới Nguyệt Cầm.

Vậy là cái thế giới ánh nhạc kia vẫn không ngừng toả lan, không ngừng giao ứng. Từng giọt đàn - từng giọt trăng - từng giọt lệ - từng gợn sóng âm - từng làn sóng thuỷ tinh tê lạnh cứ từ Nguyệt Cầm lan xa mãi, xa mãi. Và cuối cùng đã biến cả không gian và thời gian thành biển pha lê không bờ không bến. Mỗi giọt đàn để lại một thoáng rợn mình, một chút giá băng lên toàn thân ta, thấu vào tận hồn ta. Những cảm nhận hoàn toàn tinh thần của thị giác và thính giác đã trộn vào nhau thật ma quái để gây thành một tác động xúc giác rờn rợn nơi làn da. Những mong manh mơ hồ của cõi tinh thần đã biến thành cảm giác tê ngời, buốt giá khắp toàn thân, toàn trí, toàn hồn ta. Mỗi tiếng thơ vào đây đều theo lối thăng hoa, mỗi chữ, mỗi lời cất lên từ tơ lòng thi sĩ đều tựa như mỗi âm giai cất mình khỏi dây tơ đàn linh lung bay vào thế giới huyền diệu vô biên, vô lượng. Âm giai nào cũng là những ánh nhạc rợn sáng, rợn mình. Hồn ta tự bao giờ cũng đã hoá thành một hòn cô đảo run rẩy, trôi dạt trong âm nhạc vô biên cùng với mảnh hồn bé bỏng tan trôi của thi sĩ: chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề- sương bạc làm thinh khuya nín thở - nghe sầu âm nhạc tới sao Khuê. Chia tay với Nguyệt Cầm dường như các tế bào khắp thân mình ta vẫn chưa thôi ớn lạnh, chưa hết rên thầm...

Hà Nội, 1994 - 1998

Chu Văn Sơn

[1] Về văn bản, cho đến nay, sách giáo khoa Văn 11 (năm 2002) còn in là “rủa”, điều này cho thấy soạn giả chưa cập nhật về thông tin. Ở đây, chúng tôi theo bản in trong tập Thơ Thơ, NXB Đời nay, 1938 và bản in trong Tuyển tập Xuân Diệu (Tập 1), NXB Văn học, 1983. Đây là những văn bản sinh thời tự tay Xuân Diệu chăm sóc sửa chữa. Về “lai lịch” của chữ, nhiều người vẫn coi lúc đầu Xuân Diệu viết là “rủa” bởi muốn học theo cách dùng chữ trong thơ Pháp, diễn tả sự xung đột gay gắt của sắc màu. Nhưng về sau, tự nhận thấy chữ “rủa” như thế vừa quá Tây, vừa không được nhã lắm theo mỹ cảm truyền thống, nên thi sĩ đã sửa lại thành “rũa”. Nó vẫn diễn tả được xung đột, vận động, mà lại giàu thi vị hơn. Nếu quả như thế, thì có thể xem từ “rủa” đến “rũa” là một minh chứng rất thuyết phục cho quá trình Việt hoá trong nghệ thuật tu từ của nhà thi sĩ vẫn được xem là “rất Tây” này. Tuy nhiên, gần đây, nhà nghiên cứu Nguyễn Đăng Mạnh lại cho biết trong một lần trò chuyện với Xuân Diệu, thi sĩ đã “rất tức” mà nói rằng: chưa bao giờ ông viết là “rủa” cả!

[2] Đã in trong Tạp chí ngôn ngữ, số 2 / 2001, với tựa đề “Nguyết Cầm - sự thăng hoa của hồn thơ Xuân Diệu” (Vài suy nghĩ về cấu trúc nghệ thuật của thi phẩm Nguyệt Cầm).

[3] Xem nhiều tác giả, Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca, Nxb Giáo dục, 1993

[4] Có thể nói, xét về một mặt nào đó, Nhị Hồ là một tiền đề, thậm chí một tiền thân của Nguyệt Cầm. Một chút so sánh sẽ giúp ta khu biệt rõ hơn những nét riêng của Nguyệt Cầm. Là những bài thơ hay nhất về Nhạc của Xuân Diệu, nhưng hai thi phầm này được viết khá xa nhau: NHị hồ thuộc phần đầu tập Thơ thơ (1938), còn Nguyệt cầm lại mở đầu tập Gửi hương cho gió (1945). Mỗi bài thơ là một trình độ chiếm lĩnh khác hẳn của tư duy thơ đối với cái cõi vô hình, huyền hồ, hư thoảng của nhạc. Về độ dài, Nhị Hồ dàn ra tới 7 khổ thơ, Nguyệt cầm đúc vào 4 khổ. Về cơ cấu không gian, ở Nhị Hồ 3 khổ đầu dựng lên không gian ngoài tiếng đàn (khung cảnh đêm nghe đàn), rồi mới dựng lên không gian trong tiếng đàn ở 4 khổ sau - hai không gian này hoàn toàn tách rời. Trong khi ở Nguyệt Cầm, không gian trong và ngoài tiếng đàn ngay từ đầu đã hoàn toàn xâm nhập lẫn nhau, giao ứng với nhau, thực tại đi về cùng huyền diệu. Cái tôi tác giả ở Nhị Hồ hiện ra thành một nhân vật trữ tình rành rẽ, lần lượt với hai trạng thái: ban đầu tỉnh trong cõi thực để nghe nhạc (3 khổ đầu) về sau mộng như một chàng Từ Thức cất mình bay vào “Thế giới của Du Dương” bên trong nhạc (4 khổ sau), ở Nguyệt cầm cái tôi ấy dường như đã tan ra trong nhạc, không còn hình hài toàn thể của nhân vật trữ tình, mà cuối cùng chỉ thấy một phần tử vi mô và mong manh nhất của nó dưới dạng ẩn dụ là “Chiếc đảo hồn tôi...” trôi dạt, phiêu tán trong đại dương âm thanh ánh bạc xô mãi tới vô biên. Như vậy, “Chiếc đảo hồn tôi” đây như hạt bụi mỏng bơ vơ, lênh đênh trong cõi thiên hà. Tan mình vào âm nhạc Nguyệt cầm, cái tôi ấy chỉ còn lại những tiếng rên tê buốt trước những tác động băng giá rợn ngời của tiếng đàn (Đàn ghê như nước, lạnh, trời ơi). Về sắc điệu, lối trữ tình của Nhị Hồ còn dựa rất nhiều vào tự sự, kể lể, ở Nguyệt Cầm, chất trữ tình ấy thăng hoa từ đầu đến cuối. Về kỹ thuật của vật liệu ngôn từ, ngay ở những câu được xem là hay của Nhị Hồ, vẫn thấy nhạc tính của ngôn từ được huy động lộ liễu (Sương nương theo trăng ngừng lưng trời - Tương tư nâng lòng lên chơi vơi), nhạc tính của Nguyệt Cầm không bị lộ cơ theo lối ấy, trái lại nó đã được chưng cất trong trực giác và xúc cảm để đạt đến độ tự nhiên nhuần nhuyễn.

[5] Phan Huy Dũng đã có cảm nhận thú vị về khía cạnh vật liẹu lạnh và lối diễn tả lạnh của thi phẩm này. Xem tạp chí Ngôn ngữ và đời sống, số 2-1997.

[6] Chú ý, về sự biến hoá của trăng và không gian trăng, từ câu mở đầu đến hai câu này, có sự ngược chiều. Câu mở: Trăng nhập vào dây cung nguyệt lạnh (1), hồn trăng từ trời xa sà xuống, nhập vào thế giới âm u bí mật của đàn; đến câu này: Trăng thương, trăng nhớ, hỡi trăng ngần (2), trăng lại từ lòng nguyệt cầm, từ dây tơ đàn bay lên, mở ra cái bát ngát của không gian trăng. Câu 1: trăng của trời; Câu 2: trăng của nhạc. Câu 1: dần tối sẫm; câu 2 bừng thoáng sáng. Đó là không gian bên ngoài hay bên trong tiếng đàn? Chúng ta không chia tách được. Ngay từ đầu nó đã hoà lẫn vào nhau.

**HÀN MẶC TỬ**

1. Một tiếng thơ bí ẩn, một đời thơ bất hạnh

Như những người chinh phục dấn thân vào xứ sở đầy bí ẩn và bí hiểm, những người nghiên cứu Thơ Mới cứ mải miết miệt mài, bất chấp mọi thời khí khắc nghiệt nhất. Và họ đã được đền bù. Những đỉnh cao nhất của Phong trào Thơ Mới (1932 - 1945) cứ dần dần được chinh phục. Cả những ngọn núi mà đỉnh chóp vốn chìm khuất trong mây mù cũng đang được khai quang. Những bí mật ngủ vùi trong thời gian đang được đánh thức dậy... Nhưng Hàn Mặc Tử hẳn phải là trái núi bướng bỉnh nhất. Nó mời gọi những bước chân chinh phục để rồi làm tất cả mỏi gối chồn chân. Nó chỉ chịu để cho một ít người kiên nhẫn đến được với dăm ba tảng đá lăn lóc ven chân núi, hoặc một vài vỉa đá lưng chừng núi, thế thôi. Nửa thế kỉ đã qua dường vẫn trơ gan cùng tuế nguyệt! Chế Lan Viên - bạn thơ thân cận của Hàn - là người đến sớm nhất, cố gắng leo cao, đào sâu nhất, từng lớn tiếng quả quyết: “Tôi xin hứa hẹn với các người rằng, những cái tầm thường mực thước kia sẽ biến tan đi, và còn lại ở cái thời kì này chút gì đáng kể đó là Hàn Mặc Tử” [1], nhưng cuối đời, Chế vẫn cứ ôm theo nguyên vẹn một câu hỏi đầy trăn trở: Hàn Mặc Tử, anh là ai? [2]. Thơ Hàn Mặc Tử vẫn cứ như một kí tự lạ lùng mà mỗi cách đọc, cách giải được đưa ra chỉ xem như một giả thuyết không ít vu vơ. Nội điều ấy đủ thấy Hàn là một thiên tài cô đơn biết bao.

Cuộc đời và thân phận thơ Hàn Mặc Tử gắn chặt chẽ với dải đất miền Trung khắc nghiệt, đói nghèo và rất nhiều thi sĩ. Sinh quán: thị xã Đồng Hới - giữa miền Trung. Nguyên quán: Thanh Hoá - bắc miền Trung. Thời thơ ấu và niên thiếu nằm trọn vẹn trong hành trình chuyển dịch dần vào Thừa Thiên, Quảng Ngãi, Bình Định... Học tiểu học ở Huế, trung học ở Qui Nhơn... Ngoài một khoảng thời gian ngắn ngủi vào làm báo viết văn ở Sài gòn, tạt về Phan Thiết theo một mối tình ngắn mà để lại nỗi đau dài, còn thì phần lớn cuộc đời của thi sĩ xấu số ấy đều quẩn quanh với cái mảnh đất nằm chính giữa khúc ruột miền Trung có thành Đồ Bàn hoang liêu và những tháp Chàm bí ẩn cùng với biển khơi vừa nồng nã mặn mòi vừa nhởn nhơ vô tâm ấy. Ngày 22-9-1912, khi chào đón đứa con thứ tư của mình ra đời, hẳn người cha công chức và người mẹ ngoan đạo của miền Trung ấy không thể tiên liệu được rằng Nguyễn Trọng Trí sau này sẽ thành thi sĩ Hàn Mặc Tử lừng danh, người sẽ “cai trị Trường thơ Loạn” của các nhà thơ Bình Định và đẩy Thơ Mới đến một bờ bến lạ. Và khi làm lễ rửa tội, rồi lấy tên thánh Phanxicô đặt cho đứa hài nhi Nguyễn Trọng Trí, hẳn cha xứ thuộc giáo xứ Tam Toà của thị xã miền Trung kia cũng không thể tiên cảm được mai này hài nhi ấy sẽ thành “thi sĩ của đạo quân thánh giá” với tiếng “thơ cầu nguyện” kì dị, và càng không thể hình dung được tiếng thơ của nó cất lên từ Qui nhơn một dẻo đất ven biển miền Trung sẽ siêu vượt ra ngoài đạo giới Kitô. Mà điều không một ai có thể ngờ nhất vẫn là: tại sao căn bệnh phong quái ác lại chọn đúng thi sĩ ấy để giáng hoạ và rồi cướp đi một tài năng lớn vào cái tuổi 28. Ngày 11-11-1940, Hàn Mặc Tử tạ thế, kết thúc một cuộc đời đầy đau thương bất hạnh tại trại phong Qui Hoà. Lại cũng là một trong những bãi biển êm đềm vào bậc nhất của miền Trung.

Là miền đất của những đối cực, miền Trung đã hoài thai nên Hàn Mặc Tử. Trời xanh và Cát trắng. Tươi đẹp và Khổ nghèo. Thanh cao và Dữ dội. Ngọt bùi và Đắng cay. Tài hoa và Bất hạnh... Những đối cực miền Trung đã va xiết theo một qui luật huyền bí nào đó mà nhào nặn nên một cốt cách thơ. Những đối cực miền Trung đã giao ứng nhau mà thăng hoa một hồn thơ. Và phải chăng, sự tương sinh tương khắc khôn lường giữa chúng đã tạo nên cặp đối cực cuối cùng: Đau thương và Sáng tạo? rồi chính cuộc hôn phối thống khổ mà màu nhiệm của hai lực sinh thành sau chót này đã làm nảy sinh thi tài lạ lùng Hàn Mặc Tử?

Sống miền Trung, chết miền Trung. Đau thương ở miền Trung, Sáng tạo tại miền Trung. Nằm trọn trong khúc ruột dằng dặc miền Trung, phải chăng là số kiếp tiền định của Hàn Mặc Tử?

2. Một quan niệm khác lạ, một chí hướng phi thường

Không chỉ biết ném mình vào cuộc sáng tạo triền miên mài miệt, Hàn Mặc Tử còn luôn luôn trăn trở về con đường nghệ thuật của chính mình. Nhiều nghiền ngẫm đã được phát biểu thành những tuyên ngôn. Bởi thế, người đọc Hàn có thể thấy hành trình sáng tạo của thi sĩ này đã được hướng đạo bởi chiếc kim la bàn nào. Tôi muốn nói, Hàn Mặc Tử có cả một hệ thống quan niệm nghệ thuật luôn dẫn dắt mỗi bước đường nghệ thuật của ông.

“Nguyện suốt đời đi tìm sự lạ”, đó là chí hướng bao trùm của Hàn Mặc Tử khi dấn thân vào con đường nghệ thuật. Chí hướng này được bộc lộ trong bài Nghệ thuật là gì?. Chí hướng như một động lực ngầm ẩn mà kiên trinh ấy cứ khiến Tử suốt đời mải miết đi theo “tiếng gọi ở chốn xa xăm, thiêng liêng và huyền bí làm rung động cõi lòng” [3]. Suốt đời cứ nhất định đòi “hưởng Cái Thơ trên Cái Thơ khác nữa”, nghĩa là tìm đến thứ thơ cao siêu hơn hết thảy - thứ thơ tuyệt đối. Và suốt đời quyết đi đến “cõi ước mơ hoàn toàn” [4], nghĩa là một cõi giới cao hơn hết thảy - cõi giới lí tưởng, tuyệt đối. Mà bao trùm lên tất cả, chí hướng ấy đã quyết định quan niệm của Hàn về người thi sĩ: “thi sĩ là người khát khao vô tận” [5], khao khát Tột cùng. Như thế, đối với Hàn Mặc Tử, từ trong bản nguyên, một thi sĩ chân chính phải là: thứ nhất, kẻ mang trong mình niềm khát khao vô giới hạn; thứ hai, người say mê cái lạ, săn tìm cái lạ. Tựu trung, cả hai đều hướng tới cái Tột cùng.

Sau này, Hàn Mặc Tử sẽ liên tục hoàn chỉnh quan niệm của mình về cả Thơ, Người thơ, và Việc làm thơ với nhiều khía cạnh khác lạ hoàn toàn so với đương thời, như: Thơ “là sự ham muốn vô biên những nguồn khoái lạc trong trắng của một cõi trời cách biệt.”, “thơ là một tiếng kêu rên thảm thiết của một linh hồn thương nhớ, ước ao trở lại trời, là nơi đã sống ngàn kiếp vô thỉ vô chung, với những hạnh phúc bất tuyệt”, Người làm thơ là “người khách lạ đi giữa nguồn trong trẻo”, “Thi sĩ đã ngất ngư trong khi nuốt hết khí vị thanh tao của mùa xuân ấm, của tất cả những lương thực ngon ngọt mĩ vị làm bằng hương báu, làm bằng nhạc thiêng, làm bằng rượu say, làm bằng châu lệ”, Việc làm thơ là “Tôi làm thơ?/ - Nghĩa là tôi nhấn một cung đàn, bấm một đường tơ, rung rinh một làn ánh sáng.” “Tôi làm thơ? / - Nghĩa là tôi yếu đuối quá! Tôi bị cám dỗ, tôi phản lại tất cả những gì mà lòng tôi, máu tôi, hồn tôi đều hết sức giữ bí mật. / Và cũng nghĩa là tôi đã mất trí, tôi phát điên. / Nàng đánh tôi đau quá, tôi bật ra tiếng khóc, tiếng gào tiếng rú. Có ai ngăn cản được tiếng lòng tôi!”. Nhưng, những chí hướng và khao khát lớn nói trên kia chính là cái lõi cốt chi phối mọi khía cạnh quan niệm cụ thể này. Chí hướng ấy cũng là động lực sâu xa nhất của hành trình sáng tạo Hàn Mặc Tử. Theo một cái nhìn nào đó - của giới nghiên cứu Mácxit thô sơ chẳng, thì quan niệm của Hàn có phần nghiêng về nghệ thuật vị nghệ thuật, lối phát biểu có phần nào mang màu sắc thần bí. Tuy vậy, cũng cần thấy rằng, nếu toàn bộ sáng tạo của Hàn Mặc Tử đã được nhìn nhận như sự nghiệp mang tầm cỡ một thiên tài, thì thi nghiệp ấy đã được xây dựng dựa trên chính hệ thống quan niệm như thế.

Và Hàn Mặc Tử là hình ảnh chuẩn nhất cho cái mẫu thi sĩ như quan niệm của ông. Suốt đời mình, Hàn Mặc Tử luôn săn tìm cái lạ.

3. Một hành trình sáng tạo vừa tiếp nối vừa đan xen

Trong thực tế sáng tạo, có nhiều người đã chín từ những tác phẩm đầu tiên. Các sáng tác về sau chỉ là sự nối dài, sự tô đậm của những gì đã có. Lại có những nghệ sĩ không ngừng khám phá chính mình một cách say sưa. Mỗi một nghệ phẩm mới lại là một phát hiện khác hẳn về bản thân mình. Hành trình sáng tạo của họ là cuộc phiêu lưu đầy hứng thú để tìm kiếm và phát hiện ra những miền mới, những bình diện mới tiềm ẩn trong mình. Điều ấy đồng nghĩa với một sức sáng tạo dồi dào khoẻ khoắn. Hàn Mặc Tử thuộc trường hợp thứ hai này. Tiến trình thơ Hàn Mặc Tử có thể xem là sự thu nhỏ toàn bộ hành trình cách tân của Thơ Mới đương thời. Khởi đầu sự nghiệp thi ca khi còn rất nhỏ với thơ Đường luật Cổ điển (sau khi ông mất, toàn bộ phần thơ Đường này mới in thành Lệ Thanh thi tập), nghĩa là sáng tạo thuộc phạm trù thơ cũ. Rồi nhanh chóng chuyển sang Thơ Mới. Hành trình mới này bắt đầu bằng Lãng mạn với Gái quê (1936) [lối Lãng mạn này vẫn còn những hồi quang của nó ở chặng sau trong hai thi phẩm thuộc thể loại khác của Hàn là kịch thơ [i]Duyên kì ngộ[/i] (1939) và Quần tiên hội (1940)]. Sau đó cuộc kiếm tìm đã bước hẳn sang chặng khác: tích hợp nhiều yếu tố Tượng trưng và Siêu thực để tạo ra một loại hình thơ hết sức độc đáo là Thơ điên. Lối thơ lạ đó kết tinh chủ yếu trong tập Đau thương (1938). Rồi ngay sau đó các yếu tố Cổ điển, Lãng mạn, Tượng trưng và Siêu thực lại pha trộn với nhiều yếu tố Tôn giáo mà tạo nên các tập Xuân như ý, Thượng thanh khí và Cẩm châu duyên (1939). Không có một chí hướng kiên định, không có một nội lực mạnh mẽ, hẳn Hàn Mặc Tử không thể miên man săn tìm cái mới lạ cho nghệ thuật của mình, không thể liên tục bứt phá để thường xuyên vượt mình như thế được.

Thực ra, quá trình tìm mình không phải là những bước cóc nhảy hoàn toàn phân liệt với nhau. Trái lại, những tiếng thơ trong đời một thi sĩ vẫn có một mối liên hệ bí mật nào đó đối với nhau. Nói cách khác, phải có những yếu tố ổn định nào đó nằm sâu bên trong để xâu chuỗi các chặng đường khác nhau thành một mạch tự nhiên và thành một chỉnh thể. ở Hàn Mặc Tử, yếu tố đó trước hết là một điệu cảm xúc riêng, điệu tâm hồn riêng, vừa đa dạng vừa nhất quán. Cảm xúc thiết tha đến đau thương tuyệt vọng là một nét rất riêng của hồn thơ Hàn Mặc Tử. ở chặng này nó còn là nỗi bi thiết có phần nào ước lệ, ở chặng sau nó đã thành nỗi giằng xé tuyệt vọng chân thực rồi. Nhưng có lẽ ngay cả những nhà phê bình giàu tiên tri nhất khi đọc những câu Đường luật được xem là xuất sáo như: “Tình thu bi thiết lắm thu ơi / Vội vàng cánh nhạn bay đi trớt...” hay “Nằm gắng cũng không thành mộng được/ Ngâm tràn cho đỡ chút buồn thôi” (thời Lệ Thanh thi tập) cũng khó mà dự cảm được nỗi bi thiết đó chính là một chồi mầm lạ đang xé rách cái vỏ hạt Cổ điển để rồi đây sẽ mọc thành nỗi Đau thương khôn cùng khi được gieo trồng trên mảnh đất Lãng mạn, Tượng trưng, Siêu thực. Có thể xa hơn một chút, qua quãng Đường luật, ngay khi đã gặp hình bóng cái Tôi thi sĩ ở Gái quê trong dáng vóc một Tình nhân mãnh liệt mà nhút nhát, đầy khao khát dục tình nhưng cũng đầy mặc cảm tiết chế, hẳn là chưa người đọc nào - kể cả những bạn thơ thân cận của thi sĩ - có thể hình dung một mai, khi hiện hình đầy đặn nhất, nó sẽ là cái Tôi đau thương. ấy thế mà những đổi thay khó hình dung ấy đã diễn ra thành hành trình thơ Hàn Mặc Tử.

Hãy nhìn vào thế giới hình tượng để thấy kĩ hơn rằng Hàn Mặc Tử không ngừng đổi mới bản thân, sáng tạo của ông dường như không biết đến điểm dừng. Trong Lệ Thanh thi tập, hình tượng cái Tôi Hàn Mặc Tử vẫn còn là cái Tôi mang dáng dấp trượng phu khá tiêu biểu cho thời trung đại. Thức khuya, rồi Đêm khuya tự tình với sông Hương, Chùa hoang... đều là hình ảnh một Cái Tôi đối mặt với thời cuộc, với lối bóng gió ước lệ, mang tâm sự nước non, cảm khái thời thế, kiểu con người vũ trụ. Thiên nhiên ở đó chỉ đơn thuần là hiện thân của giang sơn. Sang Gái quê thì cái tôi Cổ điển đã nhường chỗ cho cái tôi Lãng mạn. Nó hiện ra trong hình ảnh một chàng trai khí huyết mà khao khát yêu đương thường cháy bỏng, thậm chí luôn rạo rực dục tình. Thiên nhiên - giang sơn, cũng nhường chỗ cho thiên nhiên - vườn tình, mỗi một lùm cây, bãi cỏ, dòng nước, triền đồi, khóm nhà... đều hiện ra như những tiểu cảnh Đào nguyên, nơi nảy nở duyên tình và hẹn hò tình tự. Thơ Hàn Mặc Tử khi bước sang Đau thương đã có một diện mạo khác hẳn. Cái Tôi khao khát ái tình đắm mình trong nhục cảm tưởng tượng đã chuyển thành cái Tôi Đau thương, mang trong mình những giằng xé dằn vặt về thân phận. Nó vừa khắc khoải yêu đời vừa hoài nghi số kiếp. Cái Tôi nguyên phiến bị phá vỡ thành nhiều mảnh với các thực thể phản trái nhau: xác - hồn - máu - thơ... Và thiên nhiên ở đây cũng bị phá vỡ thành những mảng đối chọi tương phản gay gắt: thiên đường trần gian, địa ngục trần giới, ngoài kia thắm tươi, trong này u ám, thiên giới, trời sâu... Còn khi đến Xuân như ý và Thượng thanh khí, thì cái Tôi đau thương cơ chừng đã thành cái Tôi giải thoát. Nó tìm tới một thế giới huyễn tưởng hoàn toàn mà thi sĩ đã gọi là Thế giới Huyền diệu. Đó là cõi thiên đường của hồn thơ (chứ không hẳn là thiên đường của đức tin). Gương mặt thiên nhiên trần giới không còn sinh sắc trần gian, mà tất cả cỏ cây cảnh vật đều bị hư huyền bởi loá sáng trong ánh dương quang huyền nhiệm của một cõi trời cách biệt: trái cây bằng ngọc vỏ bằng gấm / mà mặt trời kia tợ khối vàng / có chàng trai mới in như ngọc / Gió căng hơi và nhạc lên ngàn... Buổi ấy càn khôn chưa dựng lên / Mùa thơ chưa gặt tốt tươi thêm / Người thơ phong vận như thơ ấy / Nào đã ra đời ngọc biết tên... Lời thơ ta sáng trưng như thất bảo... Vạn tuế bay ơi nắng rợp trời...

Nhìn vào một thế giới hình tượng, nếu chỉ dừng ở hình tượng cái Tôi và Diện mạo tổng quát của thế giới qua các trang thơ của thi sĩ không thôi, thì chưa đủ. Mà còn cần phải nhìn sâu vào một hệ thống hình ảnh, hình tượng tiêu biểu nào đó nữa, mới có thể thấy sự vận động ở bề sâu và ở tính sinh động của nó.

Trường hợp Hàn Mặc Tử, có lẽ chỉ cần xem xét sự vận động của hình ảnh trăng qua các chặng đường thơ.

Cùng với mạch vận động của “bút danh”, là biến động của hình ảnh trăng. Minh Duệ Thị, Phong Trần, Lệ Thanh, Hàn Mạc Tử tất có ngày sẽ thành Hàn Mặc Tử một khi Đau Thương ập đến với thi sĩ (hay thi sĩ đến với Đau Thương?). Hành trình tất yếu của đường thơ Tử lưu lại dấu vết trong những mảnh trăng. Ở quãng Lệ Thanh thi tập, cảm xúc kì dị của Hàn Mặc Tử có lẽ đã lấp loé trong bóng trăng rợn người này: “Bóng nguyệt leo song sờ sẫm gối - Gió thu lọt cửa cọ mài chăn” hay “Mở cửa nhìn trăng trăng tái mặt”. Sang đến chặng Gái quê, vẻ kì dị kia càng trở nên ma quái hơn: “Trăng nằm sóng soài trên cành liễu / Đợi gió đông về để lả lơi” hay “Ô kìa bóng nguyệt trần truồng tắm / Lộ cái khuôn vàng dưới đáy khe”. Nhưng dầu sao, ở hai chặng này, trăng mới chỉ mang trong nó cái cô đơn và niềm háo hức dục tình thôi. Phải từ bước ngoặt Thơ điên trở đi, mặt nguyệt nguyên phiến lộng lẫy và “thơm như tình ái của ni cô” kia mới bị niềm Đau thương làm cho tan vỡ: “Hôm nay có một nửa trăng thôi / Một nửa trăng ai cắn vỡ rồi”, để từ đây, những mảnh trăng chết chóc như những mảnh vỡ của sự tiêu tán huỷ diệt sẽ lan tràn ngự trị trong thơ Hàn. Những trăng sấp mặt, trăng ngã ngửa, trăng tự tử, trăng tiêu tán, trăng ứa máu, trăng loạn... cùng với bao mảnh vỡ của một xác thân như hồn, máu, trộn lẫn với những nhạc, hương, châu, lệ... để tạo ra một thế giới ràng rịt và bấn loạn. Gió rít tầng cao trăng ngã ngửa / Vỡ tan thành vũng đọng vàng khô / Ta nằm trong vũng trăng đêm ấy / Sáng dậy điên cuồng mửa máu ra. Ấy là thế giới Đau thương, thế giới Thơ điên.

Như thế, hành trình thơ Hàn Mặc Tử là hành trình đi tới đau thương như một định mệnh (chữ đau thương này không chỉ riêng tập thơ Đau thương). Tại đó, bất hạnh của Hàn lên đến cực điểm và sáng tạo của ông cũng lên đến cực điểm. Cả hai chuyển hoá lẫn nhau. Đâu phải ngẫu nhiên phần chói sáng nhất của thi nghiệp ấy, Hàn Mặc Tử đã viết trong Đau thương và viết bằng Đau thương. Đau thương là dạng thức và cũng là cung bậc tột cùng của xúc cảm thi nhân. Đây cũng là phần bấn loạn nhất, gây tranh luận nhiều nhất. Đau thương đến với ông không chỉ từ một nguồn là bạo bệnh, mà còn từ những cuộc tình bất hạnh lê thê. Có thể kể đến những cái tên như Hoàng Cúc, Mộng Cầm, Mai Đình, Ngọc Sương, Thanh Huy, Thu Yến, Mĩ Thiện, Thương Thương... Mỗi cái tên ấy là một nguồn tình, một nguồn thơ nhưng cũng là một nguồn đau. Đau Thương còn đến với ông từ chính cái tạng tâm hồn quá nhạy cảm với thương đau, hẫng hụt. Nghĩa là ở ông luôn thường trực một cảm xúc tuyệt vọng. Bởi thế, trùm lên cả những đau đớn thân xác là đau khổ tinh thần, là nỗi đau thương buốt lòng, rách xé. Tất cả những thứ ấy đã chọn Hàn Mặc Tử như một định mệnh oái oăm. Chúng vào hùa với nhau nhào nặn nên số phận đầy thảm sử của Hàn Mặc Tử. Nó là cái giá máu mà Tử đã phải trả cho mỗi câu thơ của mình. Thơ, với Hàn Mặc Tử, thực là sự lên tiếng của thân phận.

Vậy là, Đau thương như một ác thần tàn huỷ phũ phàng, Thi ca lại như một nỗ lực chống trả và hoá giải. Truy đuổi và tàn huỷ Hàn trên từng bước đời, Đau thương chính là hiện thân của Thần Huỷ diệt. Ngay cả lúc tuyệt vọng nhất vẫn thiết tha mãnh liệt, Lòng yêu sống lại là Thần Sáng tạo. Ở điểm tột cùng của sự huỷ diệt, ta thấy mọc lên những sáng tạo. Về cuối đời, Đau thương và Sáng tạo được hiện lên khá đậm nét ở cuộc vật lộn quằn quại đến rách xé giữa thân xác bệnh hoạn và linh hồn thanh khiết. Có thể coi thơ Hàn Mặc Tử là tiếng thơ cất lên từ Sự Huỷ diệt để hướng về Sự Sống. “Trời hỡi bao giờ tôi chết đi / Bao giờ tôi hết được yêu vì / Bao giờ mặt nhật tan thành máu / Mà khối lòng tôi cứng tợ si (...) Tôi đang còn đây hay ở đâu / Ai đem tôi bỏ dưới trời sâu / Sao bông phượng nở trong màu huyết / Nhỏ xuống lòng tôi những giọt châu”. Thơ Hàn Mặc Tử là giọt châu sinh thành từ huyết lệ của sự huỷ hoại đó. Thơ vừa như một sáng tạo vừa như một giải thoát. Sáng tạo bên miệng vực của nỗi chết, có thể nói Hàn Mặc Tử là cái hình ảnh tột cùng của một nghệ sĩ.

Cứ thế, Bệnh tật đoạ đày một kiếp sống, Thơ ca lưu đày một đời sáng tạo. Tử là một kẻ chung thân với thơ. Tử đã chết cho từng câu thơ, chết vào từng câu thơ của mình. Đúng là những gì phải diễn ra thì đã diễn ra như một định mệnh bất khả kháng.

4. Nhà thơ tôn giáo hay tôn giáo của nhà thơ

Đọc Hàn Mặc Tử, người ta “vấp” ngay phải vấn đề Tôn Giáo. Đây đúng là một nút quan trọng trong cấu trúc tinh thần phức tạp của hồn thơ này. Không ít người khi thấy trong các tập thơ Hàn xuất hiện nhiều yếu tố Phật giáo, Đạo giáo đã cho rằng: thơ Hàn thực chất là thuộc về các tôn giáo ấy. Rồi, bám vào cái lí lịch Công giáo và những thi liệu Kitô rậm rịt của Hàn Mặc Tử, một phần rất đông người nghiên cứu lại đã mặc nhiên coi tôn giáo ở thơ Hàn là Kitô giáo. Người thì cho nó thuộc phạm trù tình cảm, đức tin, phạm trù tư duy, người thì coi toàn bộ thơ ông là tiếng vọng của Thánh Tự, người lại coi hành trình Hàn Mặc Tử là từ một người Công giáo làm thơ đến nhà thơ Công giáo... Người này nghiêng về phía tìm kiếm một tôn giáo thuần tuý, người kia coi là sự tích hợp nhiều tôn giáo khác nhau... Dù rộng hay hẹp, các ý kiến kia đều thuộc về một quan niệm tôn giáo quen thuộc nào đó: loại quan niệm thừa nhận có tồn tại một thế giới siêu nhiên, trong đó có thần thánh, ma quỉ, có tồn tại một sự sống sau cái chết ở một thế giới khác siêu việt hơn. Nghĩa là vẫn chọn chỗ đứng của một trong những tôn giáo hiện hành với hệ thống giáo lí, giáo hội, giáo chủ và các thiết chế thực tiễn của nó.

Phải chăng Hàn Mặc Tử là mẫu thi sĩ cất lên những tiếng lòng của một kẻ ngoan đạo? Nói khác đi, phải chăng Hàn Mặc Tử chỉ là một thi sĩ của tôn giáo? Là một người Kitô suốt đời làm thơ cho tôn giáo của mình? Sự thực, không đơn giản như thế.

Là một con chiên Thiên chúa giáo, Hàn Mặc Tử không thể không mang vào thơ mình ít nhiều quan niệm của tôn giáo đó. Không thể phủ nhận được thực tế: chúng ta gặp khá đậm đặc các chất liệu của Kitô giáo - từ ngôn ngữ đến nghi thức lời nói, từ hình ảnh đến một số biểu tượng phổ biến trong Kinh thánh, từ Đức bà Maria đến Đấng chí tôn. Nhưng xem ra Kitô giáo không nắm vai trò độc tôn. Rõ ràng các chất liệu Kitô giáo đan xen, chen vai thích cánh với cả yếu tố Phật giáo, Đạo giáo. Chẳng thế mà, Quách Tấn đã dành hẳn một bài luận về Phật giáo và Đạo giáo trong thơ Hàn.

Thế thì, phải chăng Tôn Giáo trong thơ Tử đã tồn tại như một hỗn dung kiểu “tam giáo đồng nguyên”? Không phải. Đó không giống dạng thức chung sống hoà bình của ba tôn giáo trong một ý thức trữ tình. Cũng không phải hoà đồng theo kiểu “nhất nguyên” hoá để làm thành một tôn giáo vũ trụ như ai đó vội khẳng định. Mà nhìn kĩ có thể thấy, các tôn giáo ấy đều bình đẳng với nhau trong thơ Hàn bởi chúng đều chỉ được dùng như những hệ thống chất liệu để biểu đạt một ý niệm tôn giáo hoàn toàn khác: tôn giáo lãng mạn.

Tức là tôn giáo kiểu nghệ sĩ. Khi những điều hằng khát khao, tôn thờ, phụng hiến được người nghệ sĩ đẩy lên đến tột cùng, đem đến cho nó một vẻ huyền nhiệm, khi ấy nó trở thành tôn giáo. Ví như, Tình yêu không phải là một tôn giáo, nhưng nó đã trở thành tôn giáo của Xuân Diệu. Hay Cái Đẹp không phải là tôn giáo, nhưng nó cũng đã trở thành tôn giáo của Nguyễn Tuân... Tôn giáo của Hàn Mặc Tử về căn bản thuộc kiểu ấy (cố nhiên, nó phức tạp bội phần). Tức là Tôn giáo được xem như nhu cầu hướng tới cái tuyệt đối, hướng tới các giá trị tột cùng với những lẽ huyền nhiệm của nó: “Tôn giáo là cái quan tâm của loài người đối với cái Tột cùng”, như “một loại giải thích về ý nghĩa tột cùng của đời sống” [6]. Đây là dạng tôn giáo tồn tại một cách chủ quan phụ thuộc hoàn toàn vào cá tính của chủ thể chứ không phải tôn giáo khách quan tồn tại như một thực thể với những thiết chế xã hội của nó. Đối với người nghệ sĩ, tôn giáo ấy chỉ tồn tại trong nghệ thuật và bằng nghệ thuật mà thôi.

Có thể hình ảnh về một cõi giới khác được vẽ ra trong thơ Tử cũng giông giống với những cảnh giới về Thiên đường hay Thế giới Cực lạc trong Kinh thánh hoặc Kinh Adiđà, nhưng cái ý niệm tôn giáo mà thi sĩ đưa vào đằng sau những cảnh giới ấy thì đã là ý niệm khác hẳn. Có thể thấy, Hàn Mặc Tử đã cố ý trình bày quan niệm này một cách không giấu giếm. Viết tựa cho tập Tinh huyết, xem xét hành trình thi ca của thi sĩ thần linh Bích Khê, Hàn tuyên bố: “thơ chàng sắp bay sang thế giới huyền bí để đi đến chỗ tuyệt đích là: Tôn giáo” [7]. Đáng nói là bên dưới chữ “tôn giáo” đây, Tử còn tự chua thêm là “cần hiểu chữ ấy với tất cả tinh thần của nó”. Tức: không nên cột nó vào một nghĩa hẹp thông thường. Rõ ràng, Tôn giáo theo Tử là địa hạt của cái tuyệt đích, là cõi Tột cùng với những huyền nhiệm của nó. Theo Hàn Mặc Tử, tôn giáo với nghĩa ấy chính là cái cõi bờ mà một thi sĩ chân chính rồi sẽ phải tìm đến như một điều tất yếu. Đó là cõi giới đáp ứng được cả quan niệm nhân sinh của một con người lãng mạn về hạnh phúc, cả quan niệm thẩm mĩ của nghệ sĩ lãng mạn về cái đẹp. Đến được chốn ấy là cõi cực lạc, đến được chốn ấy cũng là đến với cõi đẹp. Như thế, có thể thấy trong Hàn Mặc Tử, ý thức Thiên chúa giáo đã tự nguyện tan thấm vào một quan niệm tôn giáo khác, bao trùm hơn. Quan niệm này, một mặt: là hệ qui chiếu đóng vai trò đồng hoá các yếu tố tôn giáo khác nhau vốn ràng rịt trong thơ Hàn vào một ý niệm chung nhất, mặt khác: cũng đồng hoá cả chính tôn giáo với thi ca.

Thơ, đó mới thực sự là Tôn giáo của Hàn Mặc Tử. (Tất nhiên, phải là Thơ với nghĩa tuyệt đối của nó và với những gì huyền nhiệm nhất của nó). Hàn Mặc Tử đã tuyệt đối hoá thơ, đã tôn sùng thơ, đã tô vẽ thơ như một nguồn sống, nguồn sáng, nguồn đạo hạnh, thơ là ánh sáng thiêng liêng, thần diệu tột cùng “Thơ trắng trong như một khối băng tâm / Luôn luôn reo trong hồn trong mạch máu”, “Lời thơ ta sáng trưng như thất bảo / ý tứ ta chói sáng như sao sa”, “Trên lụa sáng mười hai hàng chữ ngọc / Thêu như thêu rồng phượng kết tinh hoa”... Thơ, ánh sáng, thiên ân, tất cả đã hoà vào nhau, thậm chí đồng thể. Đó là tam vị nhất thể của Thượng đế riêng của thi sĩ này. Thơ Tử là sự ca tụng ánh sáng thuần linh với tất cả những dạng biểu hiện vừa thống nhất vừa đầy xung đột của nó. Bởi không gì giản đơn như ánh sáng, cũng không gì huyền nhiệm hơn ánh sáng. Thơ là phương cách giải thoát, là hình thái thăng hoa của thi sĩ. Thơ là lời nguyện cầu cứu chuộc, thơ cũng là hi vọng cứu rỗi. Thơ là vẻ đẹp, thơ cũng là vẻ thiêng. Hàn đã sống cho thơ và Hàn cũng chết cho thơ. Đối với Hàn Mặc Tử, thơ thực sự là một lẽ huyền nhiệm tột cùng của tồn tại, của sáng tạo và của giải thoát. Khao khát cái Tột cùng, do đó, vừa là Quan niệm Mĩ học vừa là Tín niệm Tôn giáo. Hiểu như thế, ta mới giải thích được vì sao Tử lại có những ý tưởng đồng nhất các tôn giáo khác nhau về cùng một mối, đồng thời có không ít ý thơ cho thấy thi sĩ cứ muốn “chơi trội”, muốn “qua mặt” cả Thượng đế mà nếu ở một con chiên ngoan đạo độc tôn Thiên chúa của mình sẽ là một sự phạm thượng khó tha thứ (Nở một lượt giàu sang hơn Thượng đế).

Nhìn sâu vào cơ chế tinh thần của Hàn Mặc Tử có thể lí giải được sự hoà nhập giữa hai yếu tố thi ca và tôn giáo này. Trong cấu trúc tinh thần của những thi sĩ như Hàn Mặc Tử luôn tồn tại hai con người: con người thi ca và con người tôn giáo. Có thể nói niềm khao khát những giá trị Tột cùng và huyền nhiệm chính là chỗ chuyển hoá, đồng hoá, thậm chí đồng thể của hai con người đó. Trong khi Khát vọng sáng tạo muốn tìm đến “Cái thơ trên Cái thơ khác nữa” - tức là thứ thơ Tột cùng, thì Tín ngưỡng tôn giáo muốn tìm đến cõi “Xuất Thế gian” - tức là cõi giới Tột cùng. Cả hai giá trị tột cùng đó đã nhập vào nhau làm thành một thế giới chung mà ông gọi là “Cõi thanh tịnh của lòng” [8]. Nó là cõi gì vậy? Thanh tịnh là cõi thơ tuyệt đối, cõi đẹp; Thanh tịnh cũng là chốn cứu rỗi, giải thoát. Nhìn phía này là Tôn giáo, nhìn phía kia là Thi ca.

Thi ca đã đồng hoá Tôn giáo hay Tôn giáo đã đồng hoá Thi ca? Không còn phân định được nữa. Cả hai đã hoà vào nhau, đã đồng thể trong một hình thái. Sự hoà nhập này được hiện ra trong một thi học độc đáo: “Thơ là sự ham muốn vô biên những nguồn khoái lạc trong trắng của một cõi trời cách biệt” [9]. (Trong thơ Hàn Mặc Tử, các địa danh Cõi trời cách biệt, cõi Xuất thế gian, cõi Siêu hình, xứ Say mơ, Triều thiên, chốn Phượng trì... tất cả những tên gọi ấy chỉ là biến thể khác nhau của cùng một “cõi thanh tịnh của lòng” mà thôi. “Phượng trì! Phượng trì! Phượng trì! / Thơ tôi bay suốt một đời khôn thấu / Hồn tôi bay đến bao giờ mới đậu / Trên triều thiên ngời chói vạn hào quang”). Và còn được biểu hiện trong một sự hoà hợp độc đáo về chức năng thi ca mà Tử muốn gán cho nó: Thơ - cầu nguyện. Bởi thế, nói Tôn giáo ở đây thuộc về một hình thái tư duy thơ hay chỉ là phạm trù đức tin của một người làm thơ có lẽ đều chưa ổn. Phải chăng, thi sĩ là một kiểu nhà thơ lãng mạn đặc biệt? Một điều có thể khẳng định được là: với quan niệm đặc biệt ấy, thì thơ đối với Hàn Mặc Tử là một nỗ lực vươn tới và chinh phục cái địa hạt Tột cùng. Với cả quan niệm lẫn thi nghiệp đã để lại, chẳng phải Hàn Mặc Tử là cái hình thái tột cùng của một thi sĩ đó ư?

Tuy nhiên để hiểu kĩ nội dung của lẽ huyền nhiệm trong tôn giáo riêng của Hàn Mặc Tử, cần phải nắm được một thực thể khác, điểm tụ của cả quan niệm thơ và quan niệm tôn giáo của thi sĩ này: Linh hồn thanh khiết.

5. “Linh hồn thanh khiết” hay vẻ đẹp “trinh khiết xuân tình”

Tư tưởng của một nghệ sĩ bao giờ cũng là sự hoà điệu giữa quan niệm nhân sinh và quan niệm thẩm mĩ. Quan niệm nhân sinh trả lời câu hỏi về hạnh phúc, còn quan niệm thẩm mĩ trả lời câu hỏi về cái đẹp. Cả hai sẽ tạo ra một lực đẩy chung khiến nghệ sĩ suốt đời mải mốt tìm kiếm những gì là tinh hoa của cuộc sống. Tư tưởng ấy cũng chi phối toàn bộ việc kiến tạo nên cái thế giới nghệ thuật của nghệ sĩ đó. Bởi vậy, muốn nắm được tư tưởng của một nghệ sĩ không thể né tránh những câu hỏi then chốt: vẻ đẹp anh ta khao khát là gì? hạnh phúc anh ta ao ước là gì?

Tinh hoa của sự sống theo quan niệm Hàn Mặc Tử đó là vẻ đẹp Trinh khiết mà Xuân tình. Suốt đời mình, Tử hướng về vẻ đẹp đó. Trong hoan lạc, Tử hướng về đó. Và chính nó làm nên niềm hoan lạc trong trắng. Trong Đau đớn tuyệt vọng, Tử cũng hướng về đó. Nó như một cứu chuộc, cứu tinh. “Tôi muốn trọn đời ngưỡng mộ vẻ trắng trong nguyên vẹn, nguồn tươi, ánh sáng, thơ vì đấy là hình tượng của LINH HỒN THANH KHIẾT” [10]. Được viết bằng tiếng Pháp trước lúc lâm chung, có thể nói, những lời kia là những lời tuyệt mệnh của Hàn Mặc Tử. Đó cũng chính là cái nhiệt hứng sôi nổi và thánh thiện nhất chi phối cả đời thơ Hàn Mặc Tử. Ta hiểu vì sao thơ Tử dành nhiều cảm xúc mãnh liệt đến thế cho xuân đời chín ửng, cho xuân thiên thánh thiện, cho sắc trắng tinh khôi, cho ánh sáng muôn năm thanh khiết: “trắng quá, trắng hơn da thịt của người tiên, của lụa bạch, hơn phẩm giá tiết trinh - một màu trắng mà tôi cứ muốn lăn lộn điên cuồng, muốn kề môi hôn, hay áp má lên để hưởng sức mát rượi dịu dàng của cát”, “Sáng thơm tho như ánh ngọc hừng đông”, “Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên / Vườn ai mướt quá xanh như ngọc”, “áo em trắng quá nhìn không ra”, “Vạn tuế bay ơi nắng rợp trời”... Ta hiểu vì sao, hình ảnh các Giai nhân ngự trị trong cõi thơ Tử từ Gái quê cho đến Đau Thương, Thượng Thanh Khí, Cẩm châu duyên, Duyên kì ngộ, Quần tiên hội... dù đó là những cô gái quê trong đời hay những người trong mộng, dù là những người ngọc trong sách hay tiên nữ, thánh nữ ở cõi tiên cõi trời... ai cũng phải mang chung một vẻ đẹp: Trinh khiết Xuân tình - “Mới lớn lên trăng đã thẹn thò / Thơm như tình ái của ni cô”, “Xác cô thơm quá thơm hơn ngọc / Cả một mùa xuân đã hiện hình”, “Tấu lạy bà người là đấng trinh tuyền thánh vẹn”... Và ta cũng hiểu vì sao, Hình tượng thế giới trong thơ Hàn Mặc Tử vận động từ trần gian với diện mạo của Chốn nước non thanh tú (ở những tập đầu) đến cõi trời cách biệt trong hình dạng một Thế giới Huyền diệu, một Cõi Thuần linh (ở những tập sau) lại được xây cất bằng thanh khí, bằng trăng, hoa, nhạc, hương, gấm, ngọc, bằng tinh anh của vạn vật...

Câu hỏi đặt ra là: tại sao Hàn Mặc Tử lại khao khát vẻ đẹp này? Tại sao được sống trong niềm khát khao kia, Hàn Mặc Tử lại coi là hạnh phúc tột cùng của mình. Câu trả lời là: vẻ đẹp ấy đã đáp ứng những nhu cầu sâu xa của cõi tinh thần Hàn Mặc Tử, người mang trong mình phẩm chất của cả một thi nhân lẫn một người mộ đạo. Một đằng biểu hiện bằng đời sống tâm hồn, một đằng biểu lộ trong đời sống tâm linh.

Trong chiều sâu của cấu trúc tinh thần một con người nói chung vẫn có sự tồn tại của cả hai đời sống tâm hồn và tâm linh. Chúng thống nhất với nhau và thường chuyển hoá sang nhau, nhưng không hề đồng nhất. Nếu Tâm hồn chủ yếu là đời sống tinh thần hướng về cái Đẹp, thì Tâm linh lại chủ yếu là đời sống tinh thần hướng về cái Thiêng. Tâm hồn sống chủ yếu bằng mĩ cảm. Tâm linh sống chủ yếu bằng tín niệm. Niềm khao khát của Hàn Mặc Tử có sự giao thoa của cả hai lực sống ấy. Hàn khát khao vẻ Trinh khiết Xuân tình không chỉ bằng tâm hồn của một thi nhân mà còn bằng tâm linh của một tín hữu. Khát vọng về vẻ Trinh khiết Xuân tình ở Hàn Mặc Tử không chỉ là say mê cái đẹp của một thi nhân mà còn là ngưỡng vọng cái thiêng của một tín đồ.

Vậy là, vẻ Trinh khiết Xuân tình là hình thái thẩm mĩ tột cùng mà thi sĩ này hằng tìm kiếm cho thi ca của mình. Nó như điều thuộc về lôgic nội tại của một hồn thơ.

Nói Tôn giáo và Thi ca đã tìm thấy một hoà điệu nhuần nhuyễn trong bề sâu tư tưởng của Hàn Mặc Tử là như thế. Nét nổi bật nhất và xuyên suốt các chặng đường thơ của chàng thi sĩ này cũng là như thế.

6. Thơ Điên Hàn Mặc Tử - Thi học của cái Tột cùng

Chinh phục cái Tột cùng, tất nhiên, cần phải có thơ ca của một hình thức tột cùng. Hình thức ấy, đối với Hàn Mặc Tử, liệu có thể là gì khác hơn Thơ Điên?

Nói đến Hàn Mặc Tử là nói đến nhà thơ lạ nhất của Phong trào Thơ Mới, người “cai trị Trường thơ Loạn của các nhà thơ Bình Định” [11]. Nói đến thơ ông, người ta nhớ đến thơ Cổ điển trong Lệ Thanh thi tập, thơ Lãng mạn trong Gái quê... nhưng, hơn tất cả là nhớ đến Thơ Điên trong Đau thương. Có thể nói chính Thơ Điên chứ không phải gì khác là phần đặc sắc nhất đã làm nên cái “lạ” kia, làm nên tên tuổi và ngôi vị Hàn Mặc Tử.

Tôi muốn dành mục cuối này, cũng là mục dài nhất, để nói về cống hiến quan trọng nhất này của Hàn Mặc Tử cho thơ ca hiện đại.

Trong lời tựa Điêu tàn - vẫn được xem là bản tuyên ngôn chung của Trường Thơ Loạn mà Tử là “kẻ cai trị”- có viết: “Cái gì của nó cũng tột cùng. Nó gào vỡ sọ, nó thét đứt hầu, nó khóc trào máu mắt, nó cười tràn cả tuỷ là tuỷ. Thế mà có người tự cho là hiểu được nó, rồi đem so sánh nó với Người, và chê nó là giả dối, không chân thật. Vâng! Nó không chân thật, nó giả dối với Người. Với nó, cái gì nó nói đều có cả” [12]. Cái gì nó nói đều có cả đó là nguyên tắc chân thật. Điều ấy không phải là độc quyền của thi phái này so với các thứ thơ khác. Cái gì của nó cũng tột cùng, đó mới là nguyên tắc mĩ học đặc thù của Thơ Điên. Đọc Hàn Mặc Tử, ta sẽ thấy cái ham muốn tột bậc của thi sĩ này là tìm đến một Cõi thơ tuyệt đối, đi đến một thứ thơ mà cái gì ở đó cũng phải là Tột cùng (Dĩ nhiên, Tột cùng đây là theo cách quan niệm của thi sĩ). Là thi phẩm vào loại đắc ý nhất của ham muốn này, Thơ Điên đã hiện rõ trên diện mạo của mình cả sức mạnh cùng giới hạn của những cái Tột cùng ấy.

Cái tên có phần “giật gân” của Thơ Điên, ngay từ đầu đã có sức mê hoặc giới nghiên cứu. Người ta nghĩ ngay đến việc nhận diện bản chất của Điên và bản chất Thơ Điên. Không ít người đã yên chí với cách nghĩ giản đơn: điên chỉ là một trạng thái bệnh lí, đồng nghĩa với chứng loạn thần kinh, mà không thấy rằng còn có điên như một trạng thái sáng tạo. Đó là lúc cảm hứng đến như một cơn “sốc”, người làm thơ lâm vào một cơn sáng tạo như “lên đồng”. Ý thức tỉnh táo như mờ đi, lùi lại phía sau, nhường phần lớn quyền điều hành qui trình sáng tạo cho tiềm thức, vô thức. Chế Lan Viên phân biệt giữa làm thơ của những thi sĩ thường tình với trường hợp Hàn Mặc Tử trong Thơ Điên là bị thơ làm, chủ yếu bởi điều này. Tuy nhiên, đa phần là lao vào việc nhận diện Thơ Điên, mà cũng thường lấy tiêu chí của Thơ Lãng mạn, Tượng trưng, Siêu thực... để xếp nó vào các ô ấy [13]. Nhưng Thơ Điên vốn là một dung hợp đa tạp, nó bướng bỉnh không chịu ở yên trong một ô nào. Việc dùng những tiêu chí của những khuynh hướng thơ có sẵn để soi xét một hiện tượng thơ mới nảy sinh là điều cần thiết - giúp ta phân loại và định giá rõ một trường hợp cá biệt trong cái mặt bằng chung. Song, một sáng tạo thực sự mới lạ bao giờ cũng có sự bất kham nào đấy, những ngăn ô, yên cương cũ rất dễ bị chối bỏ. Vả chăng, đấy cũng chỉ là cái thao tác sau. Sao trước hết không bắt đầu bằng việc hình dung về cái diện mạo của nó. Biết đâu, cái diện mạo riêng kia sẽ đòi phải có một ngăn ô mới. Biết đâu Thơ Điên chỉ có thể hợp với... Thơ Điên.

Tôi cho là như thế, Thơ Điên Hàn Mặc Tử đó là Thi học của cái tột cùng.

Khái niệm “Thơ điên” vẫn được lưu hành với ít nhất ba tư cách: 1) một thi phẩm, nó chính là tập thơ Đau thương; 2) một quan niệm thẩm mỹ về thơ cùng với nó là khuynh hướng thi ca không chỉ tồn tại ở Việt Nam, có thể nói bắt đầu từ Mallarme; và 3) một loại hình thơ được chủ trương bởi Hàn Mặc Tử và các nhà thơ thuộc “trường thơ loạn” Bình Định. ở đây, nó được đề cập đến chủ yếu ở tư cách thứ ba. Và đối tượng khảo sát cơ bản là tập Đau thương.

Trước hết, cần khẳng định: Thơ Điên không phải là một phát minh mới về thể loại. Nó vẫn thuộc phạm trù Thơ Mới. Nhưng là một dạng thức Thơ Mới đặc biệt. Nghĩa là bên cạnh những đặc trưng của “loài” Thơ Mới, nó vẫn có những đặc trưng về “giống”riêng. Những khái quát dưới đây về diện mạo của thơ Điên không phải chủ yếu từ những tuyên ngôn về một mô hình thơ thuộc ý thức lí thuyết, mà chủ yếu từ thực tế sáng tác. Những đặc trưng ấy tồn tại trong thế ràng rịt lẫn nhau, nên việc tách bạch chỉ là tương đối.

6.1. Nguồn cảm xúc đặc thù của thơ Điên: Đau thương

Chúng ta đều biết một chân lí quen thuộc: “Thơ là tiếng lòng” (Diệp Tiếp). Mỗi tiếng thơ đều xuất phát từ một tiếng lòng riêng. Một loại hình thơ, xét một mặt nào đó, là một tiếng lòng được điệu thức hoá. Mà tiếng lòng là cảm xúc. Cái nguồn cảm xúc tìm đến hình thức thơ Điên chính là Đau Thương vậy.

Nhiều người đã động tới Đau Thương [14]. Nhưng không phải ngay từ đầu Đau thương đã được hiểu một cách đúng đắn. Suốt mấy chục năm qua, trong giới “Hàn học”, vẫn không ít người, bởi lí do nào đấy, cứ đánh đồng Đau đớn về thân xác với Đau khổ về tinh thần để hạ thấp thơ Hàn xuống thành những tiếng rên siết của một xác thân bệnh hoạn, để nhìn nhận nó như một thứ suy đồi. Chúng ta không loại trừ những Đau đớn thân xác đã đầu quân khá đông vào thơ Tử. Nhưng chỉ có thế không thôi, làm sao có thể thành thơ được. Chỉ khi nào những Đau đớn xác thân, với một cơ chế nào đấy, chuyển hoá sang địa hạt tinh thần, hoá thân vào nỗi Đau khổ tinh thần, thì khi ấy tiếng nói của nó mới cất lên thành thơ. Nhìn một cách khác, đau đớn thân xác chỉ là những chất liệu để Hàn Mặc Tử biểu hiện những đau khổ tinh thần của mình. Đó là một rắc rối mà cũng là một ma lực của thơ Tử. Về bản chất, Đau thương ở Tử là một niềm tuyệt vọng lớn. Và đây chính là nguồn cảm xúc ở cung bậc Tột cùng của tiếng nói trữ tình. Niềm tuyệt vọng được dâng lên từ thân xác bệnh hoạn mà gia nhập vào cõi tinh thần hay từ tinh thần đã tan thấm vào mọi nơi chốn của xác thân? Niềm tuyệt vọng đến từ một sự đứt gẫy nào đó trong tâm thể hay từ một dự cảm thường trực về cái chết cận kề cứ chốc chốc lại vồ chụp lấy tâm trí Tử ném thẳng nó xuống cái vực không đáy của Hư vô? Có lẽ là cả hai. Cho nên trong thơ Tử, ta có thể cảm nghe được cả một thế giới bên trong vô hình đang lâm vào tuyệt vọng qua những tiếng rên rỉ rớm máu của thân xác bên ngoài. Nếu ai kia “viết dưới giá treo cổ” [15], thì Tử đang viết dưới cái bóng vừa huơ lên của lưỡi hái tử thần. Sống đối với Tử, bấy giờ, là một cuộc chạy đua bạt vía tuyệt vọng đối với tử thần. Chữ “mãnh liệt” e rằng không còn đủ độ để diễn tả trạng thái sống như một dây đàn ở cái chót điểm sắp sửa đứt phăng của Tử. Sống tức là Yêu. Lòng yêu sống đã đẩy thi sĩ đến cận kề cái tiếng nổ tự phá huỷ của cõi tinh thần. Cho nên đó cũng chính là cái nỗi cô đơn đặc biệt: nỗi cô đơn quá tải. Chỉ có những kẻ xấu số bất hạnh thế mới có được trải nghiệm này. Vậy là, Đau thương ở Tử là một thứ siêu nghiệm. Đau thương vừa là dạng thức vừa là cung bậc của cảm xúc thơ thường trực trong hồn thơ Hàn Mặc Tử.

Song, điều đẹp đẽ là ở chỗ: Tuyệt vọng có thể chấm dứt hi vọng, nhưng không chấm dứt tình yêu. Tình yêu ở Tử càng mãnh liệt càng tuyệt vọng, càng tuyệt vọng lại càng mãnh liệt. Và, như một nghịch lí không khó hiểu, tình yêu tuyệt vọng đó đã trở thành một cách thế yêu đời của Hàn Mặc Tử. “Phải vì tất cả đều đang đi đến cái chết, nên tất cả mới hiện lên rực rỡ đến thế.” Không có ai tha thiết với cuộc đời cho bằng một người sắp sửa lìa đời. Nhìn cuộc đời ở thời điểm chót cùng của đời người đó là tâm thế trữ tình, là tâm thế sáng tạo đặc thù của Hàn Mặc Tử trong Thơ Điên. Tại thời điểm ấy, niềm thiết tha đồng nhất với nỗi đau đớn - Càng thiết tha càng đau đớn, càng đau đớn càng thiết tha. Nghịch lí của niềm tuyệt vọng kia cũng chính là như vậy. Và đây là cái gốc của thơ Điên. Đúng thế, nếu Đau thương là nội dung sáng tạo, thì Điên là hình thức của sáng tạo ấy. Nói cách khác Điên chính là sự hiện hình, sự cất tiếng của Đau thương. Tất cả những yếu tố dị thường đến mức kì quái nữa, sở dĩ có thể thành thơ được là nhờ được đảm bảo bằng một thứ siêu nghiệm như thế.

Có lẽ chưa cảm thông hết với nguồn sống thuộc về siêu nghiệm này, mà Xuân Diệu, trong bài Thơ của Người [16], đã tỏ ý nghi ngờ Thơ Điên. Trái lại, Chế Lan Viên - một thi hữu của Hàn - ngay từ đầu đã tiền hô hậu ủng, và đến khi viết giới thiệu cho Tuyển tập của người tri kỉ xấu số, vẫn giữ vững ý kiến bênh vực sắc bén của mình. ông dẫn ra một tiếng thơ có một vẻ rất “điên”, và chỉ ra yếu tố nào đã đem lại sức sống chân chính cho nó: “Chúng ta cần có người tả trăng là trăng. Nhưng cũng cần có người vượt lề thói tập đoàn mà xẻ trăng làm hai nửa (...) Cần truyền thống nhưng cũng cần biến dị, cần nói những điều chưa ai nói (...) Hôm nay có một nửa trăng thôi / Một nửa trăng ai cắn vỡ rồi/... Không phải ma thuật, kĩ thuật gì của óc đang lạm phát ngôn từ. Lòng có bị cắn đôi, đời có bị tan vỡ, tình có bị đứt đoạn, nghĩa là có một thảm sử gì làm trữ kim, làm đảm bảo, thì mới có thể phát ra những từ ấy” [17]. Thế đấy, Đau thương chính là thứ trữ kim tột cùng của thơ Hàn.

Nhờ thứ trữ kim này người ta chẳng những thấy được cái lí của những hình thức kì dị, quá xa lạ, mà còn xuyên qua rào cản của những cảm giác kinh dị để nhận chân những nỗi niềm thơ chân chính của thi nhân. Thơ Điên vì thế là tiếng kêu rỏ máu của con chim sắp lìa trần, là tiếng nói của những hụt hẫng tan hoang, là tiếng nói của một thân phận bị dồn đẩy đến miệng vực của nỗi chết, chới với bên miệng vực ấy mà ngoái nhìn đời, nuối đời, níu đời. Mỗi tiếng thơ khác nào một lời nguyện cuối, một lời tuyệt mệnh. “Tôi còn trìu mến biết bao người / Vẻ đẹp xa hoa của một trời / Đầy lệ đầy thương đầy tuyệt vọng? / Đây giờ hấp hối sắp chia phôi”, “Ta trút linh hồn giữa phút đây / Gió sầu vô hạn nuối trong cây / Còn em sao chẳng hay gì cả / Xin để tang anh đến vạn ngày”... Cảm xúc chia lìa vĩnh biệt luôn choán ngợp cõi lòng, vò xé tâm can. “Lòng thi sĩ chứa đầy trang vĩnh biệt.”, “Than ôi! Hỡi biệt li chan chứa / Tưởng cùng em vui hưởng thú tiêu dao / Anh sắp đi và hai hàng lệ ứa / Cả đau thương dồn dập xót tâm bào”, “Sao thơ anh toàn nhuộm màu li biệt / Rên không thôi và nức nở cả ban đêm”... Có thể nói, bước vào Thơ Điên là bước vào cái thế giới quằn quại của tinh thần. Nó là biểu hiện của những giằng xé quyết liệt giữa Bóng tối của Bệnh tật, Chết chóc, Ma quỉ với ánh sáng của Tình Yêu, Sự sống, Thần thánh... giữa Cố chấp, Thù hận, Hẹp hòi với Khoan dung, Độ lượng, Cao cả... giữa Địa Ngục hắc ám với Thiên đường quang minh... Tất cả những phản trái nghịch lí của nó đều là ngôn ngữ của Đau thương.

Tuy trong các tuyên ngôn của mình, Hàn Mặc Tử đây đó tỏ ra không thật “tâm phục khẩu phục” Baudelaire, nhưng trường ảnh hưởng từ vị sư tổ của Chủ nghĩa Tượng trưng phương Tây này lớn đến mức khó cưỡng được, cho nên không thể không thấy Thơ Điên có dây mơ rễ má với Hoa ác. Bởi hướng thơ của tác giả Hoa ác tuy vẫn được coi là đi tìm Cái Đẹp trong Cái ác, nhưng suy cho cùng, nó vẫn là bông hoa mọc lên từ cái gốc Đau thương. Dầu vậy, Đau Thương của Thơ Điên căn bản vẫn là cất lên từ thân phận thảm sử của Hàn Mặc Tử, có nghĩa: căn bản là nội sinh. Không có cái căn cốt là giá máu mà Hàn đã đánh đổi cho mỗi tiếng thơ của mình thì chưa chắc Thơ Điên đã đi xa hơn việc chạy theo một cái mốt tân kì để có thể làm rớm máu tâm can người đọc ở tận thế kỉ này. Và Đau thương đã tự tìm đến những hình thức của nó theo kiểu Hàn Mặc Tử.

6.2. Chủ thể Thơ Điên: Cái Tôi li - hợp bất định

Trong thơ trữ tình, việc chủ thể phân thân, hoá thân vào các đối tượng hết sức khác nhau để cất lên những tiếng nói trữ tình phong phú khác lạ không còn là điều xa lạ nữa. ở Thơ Điên, tình hình có khác hơn. Sự phân li của chủ thể ở đây không theo lối tuyến tính mà theo lối đồng hiện: một xác thân nhiều nhân cách. Toàn những “nhân cách” phản trái nhau và phản trái với chính thơ. “Thi sĩ không phải là Người - lại vẫn lời tuyên ngôn chung của trường thơ Loạn - Nó là Người Mơ, Người Say, Người Điên. Nó là Tiên, là Ma, là Quỉ, là Tinh. Nó thoát hiện tại. Nó xối trộn Dĩ Vãng. Nó ôm trùm Tương Lai.” [18]. Đau thương đã biến chủ thể Thơ Điên thành một chủ thể sinh hoá màu nhiệm kì khôi - Cả một miệng ta trăng là trăng / Cả lòng ta vô số gái hồng nhan / Ta nhả ra đây một nàng/ Cho mây lặng lờ cho nước ngất ngây... Dường như chính Đau thương đã tạo ra một cuộc nổ vỡ nào đó của tinh thần mà phá vỡ tính nhất thể của cái Nguyên Tôi, phân li nó thành muôn mảnh. Mỗi mảnh vừa là một phân thân của Cái Tôi kia lại vừa là một cái Tôi khác tự lập - Kìa ai gánh máu đi trên tuyết / Với lại ai ngồi khít cạnh tôi / Mà sao ngậm cứng thơ đầy miệng / Không nói không rằng nín cả hơi... Xác thân là một Tôi, Hồn lại tách ra thành một Tôi khác, đùa cợt, rượt đuổi, trêu tròng nhau, thậm chí thôn tính lẫn nhau - Ta khạc hồn ra ngoài cửa miệng... / áo tôi là một thứ ngợp hơn vàng/ Hồn đã cấu đã cào nhai ngấu nghiến... Dẫn hồn đi ròng rã một đêm nay / Hồn mệt lả còn tôi thì chết giấc, Ôi điên cuồng! Ôi rồ dại! rồ dại / Ta cắm thuyền chính giữa vũng hồn ta... Dầu sao đó chỉ là sự sinh hoá trong một thực tại ảo. Không thể say mê với thực tại ảo đó mãi được, muôn mảnh ấy tất sẽ tái thống nhất trong một bản tướng, bản thể duy nhất bằng chính Đau thương - Thưa tôi không dám say mê / Một mai tôi chết bên khe ngọc tuyền / Bây giờ tôi dại tôi điên / Chắp tay tôi lạy cả miền không gian... Việc tạo ra kiểu chủ thể này ít nhiều thấy cả trong thơ Bích Khê, Chế Lan Viên, Hoàng Diệp, Xuân Khai... Và người ta cho rằng Văn hoá Chàm cùng với những bóng ma Hời phổ biến ở vùng thành Đồ Bàn đã nhập vào thế giới thi ca của Trường Thơ Loạn kia. Điều này có lẽ có thực. Song ở Hàn Mặc Tử, cái ngoại nhập mờ hơn cái nội sinh. Chính đời sống thực thể đặc biệt của Hàn Mặc Tử, nhất là ở giai đoạn sau, lúc nào cũng chập chờn bất định giữa Thực tại và Chiêm bao, lại có lúc cận kề cái chết hay xuất hồn siêu thăng vào cõi khác, là cái vốn nội sinh đã đồng hoá những ngoại nhập đó thành cái chủ thể sinh hoá kì dị này. Nó cũng là một thứ siêu nghiệm mà chỉ những người như Hàn Mặc Tử mới trải qua. Và, không có cái chủ thể sinh hoá một xác thân nhiều nhân cách quái đản ấy làm sao chủ thể Thơ Điên có thể hiện ra như một Kẻ Điên để làm nên diện mạo của loại hình thơ này được? Song, điều đáng nói hơn ở đây phải là: chủ thể như thế chính là cái hình thái tột cùng của một chủ thể trữ tình.

6.3. Kênh hình ảnh tân kì của Thơ Điên: những vẻ kì dị

Nếu không có kênh hình ảnh này, chưa chắc Đau thương đã được gọi là Thơ Điên. Cũng vì thế, ai đã đọc Thơ Điên, không thể không thấy vẻ kì dị, kinh dị tràn ngập ở đó. Người này thấy Tử hay nói đến sự Tan Loãng của xác thân với những rơi rụng, tàn rữa. Người khác thấy Tử thường chuyển vô số cảm nhận thuộc các giác quan khác về một khí quan là cái miệng, là “khẩu cảm” với những động thái ăn, nuốt, đớp, nhả, mửa, khạc... vốn rất kị giơ với thi ca truyền thống. Và nhất là ai cũng đã từng bị “sốc” trước những vẻ kinh dị hãi hùng của Trăng - Hồn- Máu. Không ít người gọi đó là vẻ đẹp kì dị: “... Tôi toan hớp cả váng trời / Tôi toan đớp cả miếng cười trong khe”, “Ta cắn lời thơ để máu trào”, “Ta há miệng cho hồn thơ trào vọt”, “Cười no nê sặc sụa cả mùi trăng”, “Ta khạc hồn ra ngoài cửa miệng”, “Hồn vội mớm cho tôi muôn ánh sáng”, “Gió rít tầng cao trăng ngã ngửa / Vỡ tan thành vũng đọng vàng khô / Ta nằm trong vũng trăng đêm ấy / Sáng dậy điên cuồng mửa máu ra...” Có thể nói không ngoa rằng đó là cả một cuộc nổi loạn trong cảm giác của thi ca. Với những vẻ kinh dị này, Thơ Điên muốn xé rào để tìm kiếm cho thơ những miền cảm giác mới - cảm giác mạnh, đẩy cái kinh dị đến tột cùng. Dù nó có phần xa lạ với Người.

Thực ra, vẻ kinh dị trong thơ Hàn Mặc Tử không quá xa lạ. Người ta đã từng tiếp nhận Cái Kì trong truyền thống ở những chuyện ma quỉ dân gian, ở những Lĩnh Nam chích quái, Việt điện u linh, Truyền kì mạn lục, cả đây đó trong Truyện Kiều... của Ta và Liêu trai chí dị của Tàu. Và đương thời Hàn cũng không phải là hiếm đồng minh trên con đường phiêu lưu vào thế giới của cái kinh dị. Ngoài những thi hữu thân cận, có thể thấy cả Thế Lữ, Vũ Bằng, Nguyễn Tuân, Bùi Hiển, v.v... Song, có thể nói, Quyết đi tìm sự lạ chính là động cơ lớn chi phối hành trình sáng tạo của Hàn Mặc Tử - Trong tiểu luận Nghệ thuật là gì? ông đã viết: “Quăng mình đi giữa cái vũ trụ mênh mông, rượt nà theo những nguyện vọng cao xa, những cái ý nghĩa, ấy là do cái năng lực tinh thần mạnh mẽ nó thúc giục mình (...) Bồn chồn, ta quyết đi tìm sự lạ” [19]. Tuy thế, động cơ vẫn sẽ chưa chịu nổ dù đã nạp đầy nhiên liệu, nếu như không nhờ đến cái bugi đánh lửa Baudelaire. Cả Xuân Diệu - mới nhất trong các nhà Thơ Mới, lẫn Hàn Mặc Tử - lạ nhất trong những nhà Thơ Mới đều chia nhau ảnh hưởng từ bậc thầy của Chủ nghĩa Tượng trưng này. Nếu Xuân Diệu đã nhận từ Baudelaire lối tư duy Tương ứng - chủ yếu là tương ứng giữa các giác quan - làm một la bàn hữu hiệu để đi vào “thế giới của Du Dương” mà săn tìm những vẻ đẹp trần thế, thì Hàn Mặc Tử lại lĩnh từ tác giả Hoa ác một cảm quan ma quái để đi mãi vào thế giới Đau thương, rồi cứ bị thôi miên bởi những Vẻ đẹp kì dị, kinh dị. Baudelaire đã tìm kiếm chất thơ ở những vật ghê rợn kinh hãi như xác chết, máu me, xương tuỷ, sự dâm đãng, v.v... Đến lượt mình, Hàn Mặc Tử và các thành viên của trường thơ Loạn cũng tìm thi hứng và nói rất thoả mái đến những xác chết, sọ dừa, đầu lâu, mồ hoang, giếng loạn, xương khô, sự trần truồng, sự dâm đãng... Tuy nhiên, trong khi các thi hữu của mình như Chế Lan Viên, Bích Khê nghiêng về sự tuân thủ những quan niệm lí thuyết, nghĩa là tuân theo những mô thức do họ phác ra từ trước, thì riêng Hàn Mặc Tử lại có một đời sống thực thể rất gần với cái thế giới kinh dị đó. Ông thường xuyên rơi vào tình trạng cô đơn tuyệt đối, tinh thần bị vây khốn giữa một cõi sống đơn độc, luôn bị ám ảnh bởi nỗi chết của riêng mình, và dường như lúc nào cũng có thể cảm thấy mười mươi cái bóng đen đúa, cái âm khí lạnh ngắt cùng đôi mắt rùng rợn của tử thần, cho nên tinh thần của thi sĩ luôn lạc giữa cái trùng vây của những biểu tượng kinh loạn nhất của thế giới khác. Nghĩa là bản thân cõi tinh thần của Tử đã là kinh dị. Cả yếu tố nội tại này lẫn quan niệm từ phương xa kia mới hội đủ những lí do khiến Hàn Mặc Tử nói đến cái kinh dị với cường độ lớn đến thế và tự nhiên như là máu thịt đến thế.

Dầu sao cũng phải nói thêm rằng: Nếu chỉ có cái kinh dị không thôi, hẳn Thơ Điên cũng sẽ là quá tải ngay cả với những người nghiện săn lùng những cảm giác gai gợn trong thơ. Thơ Điên sở dĩ vẫn là nó không chỉ vì nó được bảo hiểm bằng nỗi đau thương tột cùng, mà còn bởi Cái Kinh dị luôn biết chung sống hoà bình với những vẻ đẹp khác. Chỉ nói riêng ba biểu tượng Trăng - Hồn - Máu cũng thấy rằng, những hình ảnh được sáng tạo về chúng có cả những gì kinh dị nhất, cũng có cả những gì lộng lẫy nhất mà thơ ca có thể làm được. Trăng chẳng hạn: có “Trăng tự tử”, “Trăng ngã ngửa vỡ tan thành vũng đọng vàng khô”, “Trăng sấp mặt xuống uốn mình theo dáng liễu”... nhưng cũng có “Trăng vàng, trăng ngọc”, có “Ngả nghiêng đồi cao bọc trăng ngủ / Đầy mình lốm đốm những hào quang”, có “Thuyền ai đậu bến sông trăng đó / Có chở trăng về kịp tối nay”... Phải chăng tham vọng Thơ điên của Hàn Mặc Tử là hướng tới cái tột cùng về cả hai thái cực?

6.4. Mạch liên kết của Thơ Điên: Dòng tâm tư bất định

Không ít người trong giới “Hàn học” đã cảm nhận được một vẻ “kì cục” ở đôi bài là mạch thơ “cóc nhảy”, “đầu Ngô mình Sở”. Và căn cứ vào dấu hiệu này mà nhiều người vội xếp thơ Hàn Mặc Tử hẳn vào ô siêu thực. Thực ra, những cảm nhận ấy đã vô tình chạm đến một nét đặc trưng của Thi pháp Thơ Điên: mạch liên kết Siêu lôgic. Có nghĩa là sự liên kết trong các thi phẩm cứ như muốn tuột ra khỏi tầm kiểm soát của lí trí, các mảng thơ dính với nhau không phải do áp lực của tính hợp lí thuộc một lôgic thông thường, song nó vẫn gắn kết theo một kiểu riêng. Đây cũng là một tất yếu - tuân theo lôgíc thông thường thì sao có thể là Thơ Điên? Điều này có cội nguồn riêng của nó.

Đọc những gì có thể gọi là quan niệm lí thuyết của Hàn Mặc Tử về thơ, không hề thấy Tử nói đến “Câu thơ tự hành” hay “tự động” như nhiều nhà Tượng trưng và Siêu thực chủ trương. Vậy là kiểu liên kết này có lẽ không đến với Tử từ nhận thức lí thuyết ngoại nhập. Nó là nội sinh. Trước hết là từ kiểu tư duy đặc biệt của Tử, mà Hoàng Ngọc Hiến gọi bằng “siêu thức” [20]. “Ngoại cảnh đã xâm lấn xác thịt và linh hồn tôi - Hàn Mặc Tử viết trong “Chiêm bao với Sự thực”- Bao nhiêu là tinh anh của non sông đều xông vào tôi rút hết tình tiết tôi. Tôi có thể bảo đây là lối thần giao cách cảm, mà ngoại cảnh hay thâm tâm đồng xáo động (...) Tôi cảm thấy hồn tôi mất đi một nửa, và tôi đương sống trong sự mơ hồ...Và tôi sẽ kí thuyết minh một cách rất nhà Phật là Sắc cũng như Không, Chết cũng như Sống, Gần cũng như Xa, Hư cũng như Thực... Những điều phản trái ấy dầu thế nào, cũng có liên lạc, mật thiết và thông cảm với nhau. (...) có hay không, hư hay thực là những huyền ảnh chập chờn trước mắt” [21].Trong một trạng thái như thế, lí trí và ý chí của thi sĩ không thể nắm vai trò độc tôn để áp đặt cái quyền lực lôgic vốn có của nó. Những sản phẩm thơ của Hàn Mặc Tử ra đời trong các trạng thái như thế sao có thể tuân theo một lôgic thông thường. Cố nhiên, để nó vẫn là thơ chứ không phải là một mớ chữ hỗn loạn, tất phải có một lôgíc riêng.

Mỗi bài thơ của Tử thường hiện ra như một dòng tâm tư bất định: tình điệu liên tục chuyển vần, hình tượng liên tục chuyển “kênh”. Tất cả cứ như một thể lỏng trôi chảy vô định hình, như một mạch liên tưởng tuỳ tiện, đứt đoạn, “cóc nhảy”. Nếu được tách bạch một cách giả định thì có thể thấy trong mỗi thi phẩm của Tử: “văn bản hình tượng” có vẻ hỗn loạn, trong khi đó “văn bản cảm xúc” lại nguyên phiến, liền mạch dù nó vần vụ qua nhiều cung bậc. Như thế liên kết thơ Điên có thể ví như khối hình Rubic: Các ô màu thì hỗn loạn trên bề mặt, nhưng tất cả lại châu tuần xung quanh cái trục bí mật náu trong lòng Rubic. Những hình ảnh tán loạn (huyền ảnh) như những mảnh vỡ văng rất xa nhau bởi một nỗi Đau thương lớn, tất sẽ lại châu tuần xung quanh chính nỗi đau kia. Đó là bản chất của Siêu lôgic trong thơ Hàn Mặc Tử.

Bước vào mỗi bài thơ Hàn Mặc Tử, người đọc không khỏi có cảm giác phân tâm: trí dường như ngơ ngác không theo kịp mạch vận động bất định của các hình ảnh, nhưng lòng lập tức bị xâm chiếm, bị cuốn đi bởi cảm xúc đau thương với những sắc điệu cung bậc khác nhau, khi thì tràn trề, khi thì ẩn kín đằng sau những hình ảnh ấy. Dòng tâm tư ngầm chảy dưới mỗi bài thơ cuốn theo lớp hình ảnh ken dày trên bề mặt thi phẩm. Ghé nhìn sang Xuân Diệu, dễ thấy mạch liên kết của thi sĩ này căn bản là bằng Tứ. Là cấu trúc ý tưởng trong nghệ thuật, nói đến Tứ là nói đến Cấu tứ trong lao động nghệ sĩ. Thơ Xuân Diệu ngay cả những bài ngỡ chỉ thuần những cảm xúc tràn lan, vẫn có một cấu tứ rất chặt, nhiều khi còn chất chứa bên trong cả một mạch luận lí nữa. Một trường hợp khác: Nguyễn Bính. Chất Tự sự trong thơ Nguyễn Bính rất đậm và thường giành lấy quyền tổ chức mạch thơ. Tình trong thơ Nguyễn Bính không phải là ít, lê thê nỉ non nữa là khác, nhưng nó vẫn là phái yếu trước tính chuyên quyền của Sự trong vai trò điều hành mạch thơ. Không phải ngẫu nhiên mà bài thơ nào của Nguyễn Bính cũng có cái điệu thức Kể lể Sự tình, bài nào cũng ngầm chứa một cái Cốt ở một mức độ nào đấy. Nói chung, đã theo Cốt hay theo Tứ thì mạch thơ, dù muốn dù không, vẫn cứ có một trật tự được áp đặt bởi lí trí, có lớp lang rành mạch- nghĩa là vẫn phải chịu sự dẫn dắt trực tiếp và thường xuyên của ý thức người làm thơ. Còn Hàn Mặc Tử thuộc tip thi sĩ bị thơ làm. “Bị truy kích bởi cái chết, Tử hối hả, dồn dập sáng tạo chứ đâu có làm văn! Anh trút đời mình, lòng mình từng trận, từng hơi chứ đâu có ngồi điêu khắc chạm trổ từng câu, từng chữ. Ta hiểu anh không phải từng câu, từng chữ mà từng hơi” [22]. Chế Lan Viên, trong khi chỉ ra cách đọc thơ Hàn, đã vô tình chạm đến lối liên kết siêu lôgic. Hình ảnh thơ cứ như từ một tiềm thức vần vụ mà tuôn trào ra ngoài từng cơn, từng hơi bởi một áp lực vô song của những tình cảm bị dồn nén đến Đau thương. Nên kết cấu thơ Tử dù ở bài dài hay ngắn, dù ở bài tự do hay theo thể cách, về căn bản là kết cấu của dòng tâm tư bất định đó.

Có thể chọn ngay bài Đây thôn Vĩ Dạ để khảo sát mạch liên kết (và ở đây chỉ phân tích có một bình diện ấy thôi). Chọn bài này vì nó được viết theo thể cách, thành những khổ tề chỉnh vuông vức, mối liên kết kia khó thấy hơn, do đó kết quả khảo sát sẽ điển hình hơn. Không có sự phân li chủ thể theo kiểu một xác thân nhiều nhân cách, không có những hình ảnh thật ma quái, cũng không có những tiếng kêu kinh dị... Bài thơ trong trẻo vào bậc nhất của Hàn. Có lẽ bởi những lí do đó mà nhiều người đã yên chí rằng Đây thôn Vĩ Dạ là một ngoại lệ, như lạc vào phần Thơ Điên chứ không phải một thành viên thứ thiệt của nó. Không phải. Nó vẫn thuộc thơ Điên. Chính Hàn Mặc Tử đã xếp nó vào phần đầu tập Thơ điên, phần Hương thơm. Cũng có lẽ thuộc giai đoạn đầu mà “tính chất Điên” chưa đầy đủ. Dù sao tính chất Điên đã ló ra ở những từ cực tả và nhất là ở mạch liên kết siêu lôgic. Như ta đã biết, toàn bài chỉ vẻn vẹn ba khổ:

Sao anh không về chơi thôn Vĩ?

Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên

Vườn ai mướt quá xanh như ngọc

Lá trúc che ngang mặt chữ điền

Gió theo lối gió mây đường mây

Dòng nước buồn thiu hoa bắp lay

Thuyền ai đậu bến sông trăng đó

Có chở trăng về kịp tối nay?

Mơ khách đường xa, khách đường xa

áo em trắng quá nhìn không ra...

ở đây sương khói mờ nhân ảnh

Ai biết tình ai có đậm đà?

Có thể thấy rõ mạch liên tưởng “cóc nhảy”, đứt đoạn, bất định - liên tưởng điên - trong chuỗi hình ảnh của nó: ngoại cảnh (phần đầu)với tâm cảnh (phần sau); tươi sáng (vườn thôn Vĩ) với âm u (cảnh sông trăng và sương khói); hi vọng (sao anh không về...) với thất vọng (ai biết tình ai...); đang mô tả vẻ lộng lẫy của mảnh vườn thôn Vĩ với tư cách của người đương ở tít chốn xa ngóng về, thoắt đã biến hẳn vào trong cảnh để trở thành một nhân vật đã về tới nấp nom bên vườn thôn Vĩ (Sao anh không về chơi thôn Vĩ?... Lá trúc che ngang mặt chữ điền) đến nỗi đó là hình ảnh người-thôn-Vĩ hay người-trở-về-thôn-Vĩ nhoè lẫn vào nhau không còn phân biệt rõ trong cùng một gương mặt chữ điền; ba cảnh trên với vườn mướt như ngọc, sông trăng- thuyền trăng, khách đường xa thuộc thế giới Ngoài kia (cuộc sống trần gian giờ đã tuột ra ngoài tầm với), thoắt cái, không gian đã chuyển làn, đã là “ở đây sương khói” thuộc thế giới Trong này (nơi Tử đang sống trong mặc cảm chia lìa), v.v... Những mảng thơ phản trái nhau, những miền không gian rất xa nhau đã gắn kết vào nhau ngỡ như chẳng có cái lí gì! Trong từng khổ thơ cũng có những gấp khúc trái chiều. Khổ đầu: một ước ao thầm kín ngấm ngầm bên trong lại cất lên như một lời mời mọc từ bên ngoài, nỗi hoài niệm âm u lại mang gương mặt sáng sủa của khát khao rực rỡ. Khổ hai: một ước mong khẩn thiết dâng lên thoắt trở thành một hoài vọng chới với nghẹn ngào. Khổ ba: một niềm mong ngóng vừa ló rạng hướng ra thế giới bên ngoài đã vội biến thành mối hoài nghi hướng vào nơi đương tồn tại. Mối u hoài nối ba khổ thơ tách biệt ấy còn được thể hiện bằng một “sợi dây” liên kết khác nữa: Ba khổ đều ngầm chứa ba câu hỏi với bốn chữ ai rải đều trong lòng bài thơ (Vườn ai? thuyền ai? ai biết tình ai?) khiến chúng vang lên trong một nền âm hưởng đặc biệt ấy là giọng điệu da diết khắc khoải. Vậy đấy, nếu lối “liên tưởng điên” tạo ra một văn bản hình tượng đầu Ngô mình Sở, thì dòng lưu chuyển cảm xúc đau thương dưới dạng u hoài khắc khoải kia lại tạo ra một âm điệu nhất quán, liền mạch. Phi lôgic ở bề mặt, nguyên phiến, nguyên điệu ở bề sâu, đó chính là Siêu lôgic - nét thi pháp thơ Điên điển hình của Đây thôn Vĩ Dạ. Và Siêu lôgic chẳng phải là kiểu tột cùng của liên kết thơ sao?

6.5. Lớp ngôn từ nổi bật của Thơ Điên: Lớp từ cực tả

Làm nên diện mạo một loại hình không thể không có vai trò của lớp ngôn từ riêng. Với Thơ Điên, đó là lớp ngôn từ cực tả - hiểu theo nghĩa là lớp từ có thiên hướng biểu tả ở mức cực điểm. Thơ Điên đã dung chứa trong nó một lớp ngôn từ đối nghịch gay gắt. Có cả những tiếng rên siết thê thiết của một xác thân bị dày vò tàn huỷ: “Trời hỡi làm sao cho khỏi đói / Gió trăng có sẵn làm sao ăn”; “Ôi trời ơi là Phan Thiết! Phan Thiết!”; “Trời hỡi bao giờ tôi chết đi”... Dễ hiểu vì thi sĩ Thơ Điên này chủ trương rằng: “không rên siết là thơ vô nghĩ lí”. Lại có cả những lời cầu nguyện từ một tâm linh mộ đạo thanh khiết: “Tấu lạy bà, Người là Đấng trinh tuyền thánh vẹn”; “Tôi lạy muôn vì tinh tú nhé”... Điều này cũng dễ hiểu bởi, chính Hàn Mặc Tử còn muốn sáng tạo ra một thứ kết hợp cho điều đó khi gọi bằng “Thơ - Cầu nguyện”. Ngôn từ trong thơ Tử thường đẩy lên ở mức chót cùng của các xu hướng. Hướng trực cảm thì dường như ngôn từ không theo được những linh giác quá bén nhạy. Riêng sắc trắng không thôi đủ thấy khía cạnh này. Là người say đắm vẻ đẹp trinh khiết, Tử rất hay nói tới sắc trắng lạ lùng. Không chỉ phô màu mà còn hắt lên cả ánh: “Dọc bờ sông trắng nắng chang chang”, trắng đến nỗi ngôn từ phải vặn mình mà diễn tả: “Chết rồi xiêm áo trắng như tinh”..., trắng đến độ ngôn từ phải gồng mình chạy đua với trực giác: “Động là một thứ hòn non bằng cát, trắng quá, trắng hơn da thịt người tiên, của lụa bạch, hơn phẩm giá tiết trinh- một màu trắng mà tôi cứ muốn lăn lộn điên cuồng, muốn kề môi hôn, hay áp má lên để hưởng sức mát rượi dịu dàng của cát”, trắng đến ngỡ như thị giác đã bất lực: “áo em trắng quá nhìn không ra”... Hướng ước lệ thì tuyệt đỉnh cao sang: “Đức tin thơm hơn ngọc”, “Trái cây bằng ngọc vỏ bằng gấm/ Và mặt trời kia tựa khối vàng/ có chàng trai mới in như ngọc, gió căng hơi và nhạc lên ngàn”. Hướng khoa trương thì cũng to tát đến cùng cực: “năm muôn năm, trời muôn trời”, “Như mê man chết điếng cả là da”,” Tôi hoảng hồn lên giận sững sờ”, v.v... Và điều này là nhất quán. Bởi thi học của Thơ Điên là: Cái gì của nó cũng tột cùng.

Năm điểm trên đây là một hệ thống khá chặt chẽ như những nguyên tắc thi pháp cơ bản chi phối từ gốc đến ngọn, từ vĩ mô đền vi mô của Thơ Điên. Điểm tụ dễ thấy của chúng là cái nguyên tắc mĩ học bao trùm: Cái gì của nó cũng tột cùng.

Diện mạo kì lạ của Thơ Điên không phải hình thành do nhận thức lí thuyết mà chủ yếu từ trải nghiệm cá nhân trong sáng tạo cũng như những bất hạnh riêng của thân phận thi sĩ. Nó là sản phẩm của một sự khủng hoảng và một khát khao, một nỗ lực sáng tạo. Chúng ta đều biết Thơ Mới là tiếng nói trữ tình của Cái Tôi cá nhân cá thể. Thế giới Cá nhân là một phát kiến mới mẻ, cũng là một trốn chạy ngọt ngào; là một miền đất hứa nhưng cũng là tuyệt địa của tinh thần. Nếu Thơ Mới là hành trình đi mãi vào địa hạt của Cái Tôi, Thì Thơ Điên mang cái tham vọng muốn tới chỗ sơn cùng thuỷ tận của Cái Tôi đó. Nếu Thơ Mới là nỗi Cô đơn của con Người, thì Thơ Điên là cái trạng thái chót cùng hoàn toàn quá tải của Cô đơn - ấy là Đau thương, là Tình yêu tuyệt vọng. Nếu Thơ Mới thể hiện một nguồn sống mãnh liệt của Cá nhân, thì Thơ Điên muốn tìm tới dạng thức tột cùng của sự mãnh liệt ấy- mãnh liệt đến cuồng tâm dại trí. Nghĩa là đa phần Thơ Mới là Kinh nghiệm còn Thơ Điên muốn tới một thứ Siêu nghiệm.

Tất cả những điều đó khiến cho Thơ Điên cứ chênh vênh, cheo leo trên ranh giới rất mạo hiểm giữa Thơ và phi Thơ, phản Thơ. Chạy theo cái Tột cùng mà chỉ cần thiếu đi một chút chân thực, lập tức nó sẽ hoàn toàn thành khoa trương, sáo rỗng; hoặc chạy theo cái kinh dị quá liều, lập tức thành phản cảm... Có thể nói, Thơ Điên đã đẩy mình đến miệng vực, đến sát lằn ranh mong manh của vương quốc thơ, bên này là sinh địa, bên kia là tuyệt địa của Thơ. Cheo leo thế, Thơ Điên không phải là ít loạng choạng. Không ít mảnh Thơ Điên đã hụt chân sa xuống vực. Và ở một nghĩa nào đó, đây cũng chính là đường ranh giới phân hoá người đọc của loại hình thơ này: người “chịu được” có thể coi đây mới là Thơ, thậm chí thơ cao siêu, người “dị ứng” dễ bảo đây không phải là thơ của Người - điều này cũng đã được chính các thi sĩ của trường thơ Loạn tiên liệu.

Xem ra, Siêu Thực, Tượng Trưng, Hiện đại... đều là những cái ô chật chội đối với thể hình ngoại chuẩn của Thơ Điên. Nó đã tích hợp các yếu tố kia để chưng cất trong cái núi lửa đau đớn riêng của Hàn Mặc Tử để giờ đây mỗi tiếng thơ trào ra khỏi tâm thức của Tử là một dòng nham thạch riêng, khác hẳn. Dường như Thơ Điên chỉ có thể là chính nó - Tiếng thơ của những cái Tột cùng. Nó vừa giống vừa không giống với những gì đã có. Điều ấy xác định đóng góp độc đáo của Hàn Mặc Tử cho nền thi ca của chúng ta. Mang trong mình cái khát vọng muốn đẩy thơ ca đương thời lên một trình độ mới, Thơ Điên đáng được trân trọng và có quyền sống chính đáng của nó. Và bằng cái sự sống kì lạ mà Hàn Mặc Tử đã trút vào trong mỗi dòng mỗi chữ, Thơ Điên đang sống. Mãnh liệt và Dai dẳng. Trước khi mất, Xuân Diệu dường như có điều chỉnh lại sự tiếp nhận của mình đối với Hàn Mặc Tử. Ông nói rằng máu của Hàn Mặc Tử vẫn rỉ ra trong mỗi con chữ cứ quằn quại ấy.

Thực ra, xem xét Hàn Mặc Tử như một thi sĩ khao khát cái Tột cùng - từ con người đến quan niệm, từ tư tưởng đến thế giới hình tượng và loại hình Thơ Điên - rất có thể vẫn mới chỉ là một cách đọc vào thứ kí tự kì bí của thơ Hàn, một cách thăm dò khảo sát vào một vỉa, một kiểu kết cấu địa chất nào đó của trái núi bí ẩn. Còn Hàn xem ra vẫn cứ điềm nhiên khuất mình trong mây mãi thách thức, mãi mời gọi thế.

Văn chỉ, Đông Nhâm Ngọ

Chu Văn Sơn

[1] Chế Lan Viên, Báo Người mới số 23-11-1940

[2] Chế Lan Viên, Lời giới thiệu, Tuyển tập Hàn Mặc Tử, Nxb Văn học, 1987

[3] Hàn Mặc Tử, “Nghệ thuật là gì?” Báo Sài gòn 26-10-1935

[4] Hàn Mặc Tử, Chơi giữa mùa trăng, An tiêm xuất bản, Sài gòn, 1969

[5] Hàn Mặc Tử, Chơi giữa mùa trăng, An tiêm xuất bản, Sài gòn, 1969

[6] Trương Khiết, “Tôn giáo hiện đại và chức năng xã hội của nó” (Tài liệu tham khảo - Dịch từ Tân hoa, Văn trích số 6-1993), Kí hiệu TK- 26/94 Thư viện Tạp chí Cộng sản.

[7] Hàn Mặc Tử, Bích Khê - thi sĩ thần linh, tựa Tinh huyết, Nxb Hội nhà văn,1995.

[8] Hàn Mặc Tử, Tuyển tập, Nxb Văn học, 1987

[9] Hàn Mặc Tử, Chơi giữa mùa trăng, An tiêm xuất bản, Sài gòn, 1969

[10] Hàn Mặc Tử, Chơi giữa mùa trăng, An tiêm xuất bản, Sài gòn, 1969

[11] Lời Hoài Thanh - Hoài Chân, Thi nhân Việt Nam, Nxb Văn học, 1998

[12] Chế Lan Viên, Tựa, Điêu tàn, Nxb Hội nhà văn, 1995

[13] Xem các ý kiến của Chế Lan Viên, Phan Cự Đệ, Trần Đình Sử, Vương Trí Nhàn, Hoàng Hưng, Phạm Xuân Nguyên...

[14] Xem các ý kiến của Nguyễn Mộng Giác, Huỳnh Phan Anh, Phan Kim Thịnh, Chế Lan Viên...

[15] Tên tác phẩm nổi tiếng của Jiuliut Phuxich, nhà văn cộng sản Tiệp Khắc.

[16] Xuân Diệu, Thơ của Người, Báo Ngày nay số 7-8-1938

[17] Chế Lan Viên, Lời giới thiệu Tuyển tập Hàn Mặc Tử, Nxb Văn học, 1987

[18] Chế Lan Viên, Tựa, Điêu tàn, Nxb Hội nhà văn, 1995

[19] Hàn Mặc Tử, Nghệ thuật là gì? Báo Sài gòn 26-10-1935

[20] Tiếp cận cái siêu trong thơ Hàn Mặc Tử, Báo Lao động chủ nhật, số 47/90(52) 9-12-1990.

[21] Hàn Mặc Tử, Chơi giữa mùa trăng, An Tiêm xuất bản, Sài gòn, 1969

[22] Chế Lan Viên, Lời giới thiệu Tuyển tập Hàn Mặc Tử, Nxb Văn học, 1987

Đây thôn Vĩ Dạ:

Sao anh không về chơi thôn Vĩ?

Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên.

Vườn ai mướt quá, xanh như ngọc

Lá trúc che ngang mặt chữ điền.

Gió theo lối gió, mây đường mây,

Dòng nước buồn thiu, hoa bắp lay...

Thuyền ai đậu bến sông trăng đó,

Có chở trăng về kịp tối nay?

Mơ khách đường xa, khách đường xa,

Áo em trắng quá nhìn không ra...

Ở đây sương khói mờ nhân ảnh,

Ai biết tình ai có đậm đà?

1. Cuộc hành hương về Vĩ Dạ

Trong các nhà Thơ mới, Hàn Mặc Tử phải bất hạnh nhất, lạ nhất và phức tạp nhất. Vì thế cũng bí ẩn nhất. Có ai định tranh chấp với Tử những cái “nhất” ấy không? Ví Tử với ngôi sao chổi, Chế Lan Viên đã thật có lí. Và cũng như thái độ dành cho một ngôi sao chổi quá lạ, bao ống kính thiên văn đã đua nhau chĩa về Hàn Mặc Tử. Tiếc thay, cái vừng sáng vừa trong trẻo, vừa chói lói, vừa ma quái phát ra từ ngôi sao có sức cuốn hút bao nhiêu cũng có sức xô đẩy bấy nhiêu. Đến nay đã có bao cuộc thăm dò, thám hiểm. Với một hiện tượng “bấn loạn” nhường này, ướm đi ướm lại, người ta thấy tiện nhất là xếp vào loại siêu: nào siêu thực, siêu thức, nào siêu thoát, v.v... Vậy mà, nào đã thoát! Rốt cuộc, lơ lửng treo phía trước vẫn cứ còn đó câu hỏi: Hàn Mặc Tử, anh là ai?

Ngày trước, cuộc xung đột “bách gia bách ý” chỉ xảy ra với Hàn Mặc Tử, nói chung. Đây thôn Vĩ Dạ vẫn hưởng riêng một không khí thái bình. Phải đến khi được mạnh dạn tuyển vào chương trình phổ thông cải cách, sóng gió mới ập đến cái thôn Vĩ bé bỏng của Tử. Thế mới biết, chả hồng nhan nào thoát khỏi truân chuyên! Có người hạ bệ bằng cách chụp xuống một lí lịch đen tối. Người khác đã đem tới một cái bóng đè. Không ít người thẳng tay khai trừ Đây thôn Vĩ Dạ khỏi danh sách những kiệt tác thuộc phần tinh chất của hồn thơ Tử... Ngay những ý kiến đồng lòng tôn vinh thi phẩm này cũng rất phân hoá. Người si mê thấy đó chỉ là tỏ tình (với Hoàng Cúc). Người vội vàng bảo rằng tả cảnh (cảnh Huế và người Huế). Người khôn ngoan thì làm một gạch nối: tình yêu - tình quê. Kẻ bảo hướng ngoại. Người khăng khăng hướng nội. Lắm người dựa hẳn vào mối tình Hoàng Cúc như một bảo bối để tham chiến. Người khác lại dẹp béng mảng tiểu sử với cái xuất xứ không ít quan trọng ấy sang bên để chỉ đột phá vào văn bản không thôi. Người khác nữa lại hoàn toàn “dùng ngoài hiểu trong, dùng chung hiểu riêng”, ví như dùng lí sự chung chung về cái tôi lãng mạn và tâm trạng lãng mạn để áp đặt vào một trường hợp rất riêng này, v.v... Tôi tin Hàn Mặc Tử không bác bỏ hẳn những cực đoan ấy. Nếu sống lại, thi nhân sẽ mỉm cười độ lượng với mọi ý kiến vì quá yêu Vĩ Dạ bằng những cách riêng tây mà nghiêng lệch thôi. ở toàn thể là thế. Mà ở chi tiết cũng không phải là ít chuyện. Ngay một câu “Lá trúc che ngang mặt chữ điền” cũng gây tranh cãi. Cái màn “Sương khói” làm “mờ nhân ảnh” là ở Vĩ Dạ hay thuộc chốn người thi sĩ đang chịu bất hạnh, cũng gây bất đồng... Hèn chi, hai tờ báo nhiều liên quan đến nhà trường và văn chương là “Giáo dục & Thời đại” và “Văn nghệ” được phen chịu trận. Dù muốn hay không, nó cũng đã thành một “vụ” thực sự thời bấy giờ. Đến nay, khó mà nói các ý kiến đã chịu nhau. Tình hình xem ra khá mệt mỏi, khó đặt được dấu chấm hết. Hai báo đành thổi còi thu quân với vài lời tiểu kết nghiêng về “điểm danh”. Một độ sau, nhà giáo - nhà nghiên cứu Văn Tâm khi soạn cuốn Giảng văn Văn học Lãng mạn (NXB Giáo dục, 1991) đã điểm sâu hơn. Rồi nhà biên soạn này cũng nhanh chóng trở thành một ý kiến thêm vào cái danh sách dài dài đó. Cuộc hành hương về Vĩ Dạ lại tiếp tục đua chen. Khói hương và cả khói lửa, vì thế, tràn lan ra nhiều báo khác, sang tận tờ Tập văn thành đạo của Giáo hội phật giáo Việt Nam [1], động đến cả những người ở Hoa kỳ, Canada...

Chắc là hiếm có bài thơ nào trong trẻo thế mà cũng bí ẩn đến thế. Xem ra, cái chúng ta “gỡ gạc” được mới thuộc phần “dễ dãi” nhất ở đó thôi!

\*

Phải nói ngay rằng: coi một tác phẩm đã gắn làm một với cái tên Hàn Mặc Tử lại không tiêu biểu cho tinh chất của hồn thơ Tử, thì kì thật. Mỗi bài thơ hay, nhất là những tuyệt tác, bao giờ cũng có “mạng vi mạch” nối với tinh hoa tinh huyết của hồn thơ ấy. Có điều nó đã được dò tìm ra hay chưa thôi. Thậm chí, một hệ thống kiến giải mới về hiện tượng Hàn Mặc Tử sẽ khó được coi là thuyết phục, một khi chưa thử sức ở Đây thôn Vĩ Dạ. Đã đến lúc phải lần ra “mạng vi mạch” của thi phẩm cùng tinh hoa tinh huyết của thi sĩ.

Trong cảm thụ nghệ thuật, mọi việc khác không thể thay thế việc dùng trực cảm thâm nhập vào bản thân tác phẩm. Nhưng nguyên tắc độc tôn ấy ở đây đã tỏ ra không mấy hi vọng, nếu không nói là trở nên kém thiêng. Thôn Vĩ Dạ dường vẫn “trơ gan cùng tuế nguyệt”, cự tuyệt ngay cả những linh khiếu vốn cả tin vào một trực giác đơn thuần. Vĩ Dạ vẫn điềm nhiên giấu kín ngay trong sự trong trẻo kia bao bí ẩn của nó. Muốn đến đúng chỗ giấu vàng của Thôn Vĩ, trực cảm nhất thiết phải được trang bị thêm một “sơ đồ chỉ dẫn”, một chìa khoá. Những thứ này, tiếc rằng, cũng giấu mình khắp trong thơ Hàn Mặc Tử. Nói cách khác, mỗi tác phẩm sống trong đời như một sinh mệnh riêng, tự lập. Có một thân phận riêng, một giá trị riêng, tự thân. Đọc văn, căn cứ tin cậy nhất, trước sau, vẫn là văn bản tác phẩm. Đó là một nguyên tắc. Và nhiều khi không biết gì về tác giả, vẫn có thể cảm nhận được tác phẩm. Nhưng hiểu và hiểu thấu đáo là hai cấp độ. Không am tường tác giả thì khó mà thấu đáo tác phẩm. Trường hợp trong trẻo mà đầy bí ẩn như Đây thôn Vĩ Dạ, với một vị thân sinh đầy phức tạp như Hàn Mặc Tử càng cần phải thế. Nghĩa là: thiếu cái nhìn liên văn bản, cùng những khám phá về thân phận, tư tưởng và thi pháp của tác giả sẽ khó giúp ta soi sáng được thi phẩm này.

Trong nhiều điều cần cho sự soi sáng thôn Vĩ Dạ của Hàn Mặc Tử, không thể không nói đến một Tình yêu tuyệt vọng, lối Thơ Điên và lớp trầm tích những biểu tượng và ngôn ngữ thuộc hệ thống thi pháp của thi sĩ này. Nếu Tình yêu tuyệt vọng quyết định đến điệu tình cảm chung, thì lối Thơ Điên quyết định trình tự cấu tứ, cơ cấu không gian. Trong khi lớp biểu tượng và ngôn ngữ ở tầng trầm tích lại quyết định đến hệ thống hình tượng, hình ảnh của thi phẩm đặc sắc này.

2. Vĩ Dạ trong Đau thương và Thơ Điên

Ai đã đọc Hàn Mặc Tử hẳn phải thấy rằng tập thơ quan trọng nhất của thi sĩ chính là Đau thương. Thực ra ban đầu Hàn Mặc Tử đã đặt cho nó một tên khác, dễ sợ hơn: Thơ điên. Hai cái tên có thể hoán cải cho nhau, là một điều đáng để cho ta lưu ý. Nó nói rằng Tử ý thức rất sâu sắc về mình. Thì Đau thương và Điên chính là Hàn Mặc Tử vậy. Đau thương là cội nguồn sáng tạo, còn Điên là hình thức của sáng tạo ấy. Đọc ra điều này không khó, nhưng nhận diện bản chất của Đau thương lại không dễ. Chả thế mà người ta cứ đánh đồng “đau đớn thân xác” với “đau khổ tinh thần”, và cứ coi Điên chỉ giản đơn là một trạng thái bệnh lí.

Ngẫm tới cùng Đau thương chính là một tình yêu tuyệt vọng. Ta thường tự cầm tù trong định kiến về tuyệt vọng. Thực ra, tuyệt vọng chả như ta vẫn tưởng. Không phải nỗi tuyệt vọng nào cũng làm cho con người gục ngã. Còn có nỗi tuyệt vọng làm tình yêu thăng hoa. Tuyệt vọng có thể chấm dứt hi vọng, nhưng không chấm dứt tình yêu. Càng mãnh liệt càng tuyệt vọng, càng tuyệt vọng càng mãnh liệt. Con người ta đi đến tuyệt vọng có thể vì những nguyên uỷ rất riêng tây kín khuất, đôi khi ta bất khả tri (một thiếu hụt, tổn thương, một mất mát nào đó trong tâm thể, chẳng hạn!). Hàn Mặc Tử có lẽ thuộc số đó. Ai cũng biết chết là một cuộc chia lìa tất yếu và đáng sợ. Sống có nghĩa là đang chia lìa. Nhưng, may thay, hết thảy chúng ta đều có khả năng quên đi mà vui sống. Còn ở những người như Tử lại không được trời phú cho cái khả năng quên. Càng mắc những bệnh trầm trọng lại càng ám ảnh. Sống trong dự cảm khôn nguôi về thời khắc chia lìa, Tử thường tự đẩy mình (giời xô đẩy thì đúng hơn) đến điểm chót cùng của tuyệt vọng để nuối đời, níu đời. Nói khác đi, Tử làm thơ bên miệng vực của nỗi chết. Không ai yêu sống, yêu đời hơn một người sắp phải lìa bỏ cuộc sống! Thơ Tử là tiếng nói của niềm yêu ấy. Và trong lăng kính lạ lùng của niềm yêu ấy, cảnh sắc trần gian này thường ánh lên những vẻ khác thường: lộng lẫy, rạng rỡ, thanh khiết hơn bao giờ hết. Mà càng đẹp, càng tuyệt vọng; càng tuyệt vọng, lại càng đẹp! Thế là Đau thương chứ sao! Đau thương không chỉ là cung bậc mà còn chính là dạng thức cảm xúc đặc thù của Hàn Mặc Tử. Mỗi lần cầm bút khác nào một lần nói lời tuyệt mệnh, lời nguyện cuối. Cho nên mỗi lời thơ Tử thực là một lời bày tỏ da diết đến đau đớn của một tình yêu tuyệt vọng. Và như thế, điều oái oăm đã hình thành: Tuyệt vọng đã trở thành một cảm quan, một cách thế yêu đời đặc biệt của Hàn Mặc Tử.

Có thể nói, đó là nghịch lí đau xót của một thân phận. Và nghịch lí này lại cũng là cấu trúc của tiếng nói trữ tình Hàn Mặc Tử: Niềm yêu là một nỗi đau, mỗi vẻ đẹp là một sự tuyệt vọng, cảnh sắc lộng lẫy chỉ là phía sáng của tấm tình tuyệt vọng. ý thức rõ về điều này, nên trong bài thơ viết cho Thanh Huy - một người tình trong mộng - Tử đã tự hoạ bằng cặp hình ảnh nghịch lí trớ trêu: Mắt mờ lệ ở sau hàng chữ gấm. Thơ Tử là thế! Hàng chữ gấm (trong trẻo, tươi sáng) chỉ là phía thấy được của đôi mắt mờ lệ (u ám, đau thương) khuất chìm phía sau mà thôi.

Kết tinh từ nguồn thơ lạ lùng oan trái đó, Đây thôn Vĩ Dạ là lời tỏ tình với cuộc đời của một niềm tha thiết đến đau thương, một tình yêu mãnh liệt mà vô vọng. Một cách khác: là lời tỏ tình với cuộc đời của một tấm tình tuyệt vọng.

Nói đến một thi phẩm chân chính là phải nói đến điệu cảm xúc riêng của nó. Mà âm điệu chính là cái điệu tâm hồn, điệu cảm xúc của thi sĩ được hình thức hoá. Đọc thơ, nắm được âm điệu của nó xem như đã nắm được hồn vía của thơ rồi. Không cần phải cố gắng lắm người ta cũng thấy ngay mỗi khổ của Đây thôn Vĩ Dạ đều vang lên trong âm hưởng của một câu hỏi. Ba khổ là những câu hỏi kế tiếp, càng về sau càng da diết, khắc khoải:

- Sao anh không về chơi thôn Vĩ?

Vườn ai mướt quá xanh như ngọc

Lá trúc che ngang mặt chữ điền

- Thuyền ai đậu bến sông trăng đó

Có chở trăng về kịp tối nay?

- ở đây sương khói mờ nhân ảnh

Ai biết tình ai có đậm đà?

Âm điệu của những câu hỏi ấy được cất lên từ một niềm thiết tha với cuộc đời đến mức thương tâm của một hồn đau. Ở bài thơ vốn được xem là kiệt tác này, niềm yêu đau đáu đến tuyệt vọng còn hoá thân thành một mặc cảm sâu xa, thấm đẫm vào toàn thể thi phẩm: mặc cảm chia lìa. Trước tiên, nó quyết định đến hình ảnh cái Tôi của thi sĩ, đồng thời nó đổ bóng xuống cảm quan không gian của Hàn Mặc Tử, nó dàn dựng nên các tương quan không gian của Đây thôn Vĩ Dạ.

Đặt bài thơ vào hoàn cảnh sáng tác và tâm thế sáng tạo bấy giờ của thi sĩ, ta có thể thấy những điều ấy rõ hơn.

Sau khi mắc bệnh nan y, Hàn Mặc Tử đã coi mình như một cung nữ xấu số bị số phận oan nghiệt đày vào lãnh cung. Ấy là lãnh cung của sự chia lìa (tôi không nhằm nói đến Gò Bồi hay Qui Hoà, bởi đó chỉ là hai địa chỉ hạn hẹp trong cái lãnh - cung - định - mệnh ấy thôi). Cơ hội về lại cuộc đời cơ hồ không còn nữa. Vô cùng yêu đời, thiết tha bao luyến mọi người, vậy mà Tử đã chủ động cách li, quyết định tuyệt giao với tất cả. Nhưng tuyệt giao chứ không phải tuyệt tình. Thậm chí, càng tuyệt giao, tình nhớ thương càng mãnh liệt hơn bao giờ hết. Hằng ngày ở trong cái lãnh cung ấy, Tử thèm khát thế giới ngoài kia: Ngoài kia xuân đã thắm hay chưa? / Trời ở trong đây chẳng có mùa / Không có niềm trăng và ý nhạc / Có nàng cung nữ nhớ thương vua. Chủ động tuyệt giao chỉ là biểu hiện lộn ngược của lòng thiết tha gắn bó. Hễ tiễn một ai đến thăm mình về lại Ngoài kia thì chẳng khác nào tiễn người từ chốn lưu đày vĩnh viễn về lại cuộc đời, thậm chí như tiễn người từ cõi này về cõi khác. Một nửa hồn mình coi như đã chết theo: Họ đã đi rồi khôn níu lại / Lòng thương chưa đã mến chưa bưa / Người đi một nửa hồn tôi mất / Một nửa hồn tôi bỗng dại khờ. Từ bấy trong thơ Tử hình thành hai không gian với sự phân định nghiệt ngã: Ngoài kia và Trong này. Nó là sự cách nhau của hai cõi, mà khoảng cách bằng cả một tầm tuyệt vọng - Anh đứng cách xa nghìn thế giới / Lặng nhìn trong mộng miệng em cười / Em cười anh cũng cười theo nữa / Để nhắn lòng anh đã tới nơi. Đọc thơ Hàn, dễ thấy Ngoài kia và Trong này (hay ở đây) là hai thế giới hoàn toàn tương phản. Ngoài kia: mùa xuân, thắm tươi, đầy niềm trăng, đầy ý nhạc, tràn trề ánh sáng, là cuộc đời, trần gian, là sự sống, hi vọng, hạnh phúc... Trong này: chẳng có mùa, không ánh sáng, không trăng, không nhạc, âm u, mờ mờ nhân ảnh, là lãnh cung, là trời sâu, là địa ngục, bất hạnh... Trong này chỉ về lại được Ngoài kia bằng ước ao thầm lén, bằng khắc khoải tuyệt vọng mà thôi.

Tấm thiếp phong cảnh của Hoàng Cúc gửi vào lập tức đánh động khát vọng về Ngoài kia trong hồn Tử. Thôn Vĩ Dạ hiện lên như một địa danh khởi đầu, một địa chỉ cụ thể của Ngoài kia. Nói khác đi, Ngoài kia trong cái giờ khắc ấy đã hiện lên bằng gương mặt Vĩ Dạ. Thèm về thăm Vĩ Dạ cũng là thèm khát về với Ngoài kia, về với cuộc đời, với hạnh phúc trần gian. Nghĩa là trong ý thức sáng tạo của Hàn Mặc Tử, Vĩ Dạ vừa là một địa danh cụ thể vừa được tượng trưng hoá [2]. Trong văn bản của thi phẩm này, có thể thấy tương quan không gian như thế ở hai nơi chốn: “thôn Vĩ” (Ngoài kia) và “ở đây” (Trong này). Hình tượng cái Tôi thi sĩ hiện ra như một người đang “ở đây”, ở Trong này mà khắc khoải ngóng trông hoài vọng về “thôn Vĩ”, về Ngoài kia. Đó là hình ảnh một cá thể nhỏ nhoi tha thiết với đời mà đang phải lìa bỏ cuộc đời, đang bị số phận bỏ rơi bên trời quên lãng, đang chới với trong cô đơn, đang níu đời, nuối đời. Đây thôn Vĩ Dạ chẳng phải là lời tỏ tình với thế giới Ngoài kia của kẻ đang bị lưu đày ở Trong này hay sao? Chẳng phải lời tỏ tình ấy càng vô vọng lại càng mãnh liệt, càng mãnh liệt lại càng thêm vô vọng hay sao?

\*

Đau thương đã tìm đến “thơ điên” như một hình thức đặc thù đối với Hàn Mặc Tử, nhất là ở giai đoạn sau [3] Sẽ không quá lời khi nói rằng Tử đã buộc chúng ta phải xét lại cái quan niệm hẹp hòi lâu nay về “điên” và “thơ điên”. Ta quen thấy điên chỉ như một trạng thái bệnh lí mà quên hẳn rằng còn có điên như một trạng thái sáng tạo. Có không ít người làm thơ cố học đòi thơ điên như chạy theo một thứ mốt tân kì, nên chỉ là cách làm ra điên của những người tỉnh queo. Còn điên ở Hàn Mặc Tử là trạng thái đau thương bên trong đang chuyển hoá thành sáng tạo. Cảm xúc tuyệt vọng, oái oăm thay, lại trở thành hưng phấn sáng tạo. Một hưng phấn cực điểm, thái quá, khiến tâm tư xé rào vượt ra khỏi những lối đi, những biên giới thông thường. Thi hứng đến như một cơn sốc, sáng tạo như lên đồng. Chính Hàn cũng tự ý thức rõ về trạng thái này: “Nàng đánh tôi đau quá, tôi bật ra tiếng khóc, tiếng gào, tiếng rú (...) Nghĩa là tôi yếu đuối quá! Tôi bị cám dỗ, tôi phản lại tất cả những gì mà lòng tôi, máu tôi hết sức giữ bí mật. Và cũng có nghĩa là tôi đã mất trí, tôi phát điên...” (Tựa “Thơ điên”). Ra đời như vậy, “Thơ điên” thường có những đặc trưng: a) là tiếng nói của đau thương với nhiều biểu hiện phản trái nhau; b) chủ thể như một cái Tôi li - hợp bất định; c) một kênh hình ảnh kì dị, kinh dị; d) mạch liên kết siêu lôgic; e) lớp ngôn từ cực tả. Với những đặc trưng ấy (đặc biệt là điểm d) đã khiến cho mỗi bài thơ khác nào những xao động tâm linh được tốc kí trọn vẹn. Những vẻ “điên” này hiện ra trong các bài thơ thành dòng tâm tư bất định. Đặc tính này không khó nhận ra, nếu tác giả viết thơ tự do. Nhưng ở những bài được viết thành những khổ tề chỉnh, vuông vức, tròn trịa, thì việc nhận biết khó hơn nhiều.

Có hình dung như vậy mới thấy Đây thôn Vĩ Dạ vẫn cứ là “thơ điên” theo đúng nghĩa, dù chưa đủ hết mọi đặc trưng điên. Không có những hình ảnh kì dị ma quái, những tiếng kêu kinh dị, nhưng ngôn từ đây đó đã là cực tả và mạch liên kết toàn bài thì rõ ra là “đứt đoạn”, “cóc nhảy” [4]. Mạch thơ như một dòng tâm tư bất định, khước từ vai trò tổ chức chặt chẽ của lí trí. Nhìn từ văn bản hình tượng, có thể thấy thi phẩm được dệt bằng một chuỗi hình ảnh liên kết với nhau rất bất định. Vừa mới ngoại cảnh (phần đầu) thoắt đã tâm cảnh (phần sau); hãy còn tươi sáng (Vườn thôn Vĩ) chợt đã âm u (cảnh sông trăng và sương khói)... Những mảng thơ phản trái nhau cứ dính kết vào nhau ngỡ như rất thiếu trật tự, “vô kỉ luật”. Nhưng nhìn kĩ sẽ thấy đó chỉ là sự chuyển kênh quá mau lẹ từ “hàng chữ gấm” sang “đôi mắt mờ lệ” đó thôi. Nhìn từ mạch cảm xúc, cũng thấy có những gấp khúc, khuất khúc với những phía chợt sáng chợt tối như vậy. Khổ đầu: một ước ao thầm kín ngấm ngầm bên trong lại cất lên như một mời mọc từ bên ngoài, nỗi hoài niệm vốn âm u lại mang gương mặt của khát khao rực rỡ; khổ hai: một ước mong khẩn thiết dâng lên thoắt hoá thành một hoài vọng chới với; khổ ba: một niềm mong ngóng vừa ló rạng đã vội hoá thành một mối hoài nghi. Nhìn từ cấu trúc không gian, cũng thấy bài thơ có sự chuyển tiếp không gian rất tinh vi, kín mạch, không dễ nhận ra. Trong phần sâu của nội dung, có thể thấy ba cảnh chính: vườn xa, thuyền xa, khách đường xa. Chúng hợp thành cái thế giới Ngoài kia để đối lập với ở đây. Như sự đối lập quái ác giữa cuộc đời và lãnh cung, trần gian tươi đẹp và trời sâu ảm đạm, sống và không sống, gắn bó và chia lìa... Khổ một còn ở thôn Vĩ Ngoài kia, khổ hai rồi phần đầu khổ ba nữa vẫn là Ngoài kia, đến cuối khổ thứ ba thì đã bay vụt vào Trong này, đã “ở đây” rồi. Nó là chốn nào vậy? Còn chốn nào khác, ngoài cái nơi Tử đang bị căn bệnh tàn ác ấy hành hạ? Chẳng phải đó là sự chuyển tiếp lối “cóc nhảy” rất đặc thù của “liên tưởng thơ điên” đó sao? Điều đáng nói là: nếu lối liên tưởng đứt đoạn bất định của “thơ điên” tạo ra sự chuyển làn các cảnh sắc, các miền không gian một cách đột ngột đến tưởng như phi lí, thì âm điệu tự nhiên nhuần nhuyễn của cùng một mối u hoài, trong cùng một lối thơ chia thành các khổ vuông vức tề chỉnh lại đã san lấp, phủ kín hoàn toàn những quãng đứt nối, khiến người đọc cứ mặc nhiên coi rằng bài thơ là sự nới rộng cùng một không gian Vĩ Dạ, mà không thấy rằng đó là sự ghép nối rất bất chợt, xuất thần giữa các vùng không gian vốn góc biển chân trời (“thôn Vĩ” là Ngoài kia, còn “ở đây” là Trong này). Theo tài liệu đáng tin cậy mới đây của Phạm Xuân Tuyển, trong cuốn Đi tìm chân dung Hàn Mạc Tử, NXB Văn học 1997, thì bài thơ vốn có tên đầy đủ là Ở đây thôn Vĩ Dạ. Bấy giờ, Tử đang tuyệt giao với tất cả, đến ở một chốn hoang liêu mạn Gò Bồi, cách li hoàn toàn với bên ngoài để chữa bệnh. Theo đó thì, cái nơi chốn “ở đây sương khói mờ nhân ảnh” lại càng là sự biểu hiện trực tiếp của chốn “trời sâu” bất hạnh mà Tử đang bị lưu đày - “Tôi đang còn đây hay ở đâu? / Ai đem tôi bỏ dưới trời sâu? / Sao bông phượng nở trong màu huyết / Nhỏ xuống lòng tôi những giọt châu?”. Có hiểu như thế ta mới thấy lối biểu hiện phức tạp của “thơ điên” và tình yêu tuyệt vọng đầy uẩn khúc của Hàn Mặc Tử.

Tóm lại, nếu mạch “liên tưởng điên” tạo ra một văn bản hình tượng có vẻ “đầu Ngô mình Sở”, thì dòng tâm tư bất định lại chuyển lưu thành một âm điệu liền hơi. Hệ quả là: dòng hình ảnh thì tán lạc, nhưng dòng cảm xúc lại liền mạch. Bởi thế Đây thôn Vĩ Dạ vẫn có một hình thái rất đặc thù của một thi phẩm “thơ điên”. Đó là phi lôgic ở bề mặt nhưng lại nguyên phiến, nguyên điệu ở bề sâu. Tất cả vẫn khiến cho thi phẩm là một nguyên khối. Vì thế, vào cõi thơ Hàn Mặc Tử, không chỉ cần chú mục vào phần “lộ thiên”, mà cần đào rất sâu vào tầng “trầm tích” nữa!

3. Bước vào thi phẩm

Dù là “thơ điên” hay thơ gì chăng nữa, một khi đã là một thi phẩm dành được chỗ đứng trang trọng trong kí ức của người đọc nhiều thế hệ, thì dứt khoát phải nhờ vào vẻ đẹp tư tưởng của nó. Mà lõi cốt của tư tưởng ấy không thể là gì khác hơn một quan niệm nào đó về cái đẹp. Sự tương phản giữa hai miền không gian vừa nói trên đây ở Đây thôn Vĩ Dạ, không chỉ là mặc cảm của một con người đang phải chia lìa với cuộc đời. Sâu sắc hơn, thấm thía hơn, đó còn là mặc cảm của một thi sĩ đang phải ngày một lìa xa cái đẹp mà mình hằng khao khát, tôn thờ. Ai đã đọc Hàn Mặc Tử hẳn phải thấy rằng chuẩn mực quan trọng nhất của cái đẹp theo quan niệm của Tử chính là sự thanh khiết. Điều này vừa có nguồn gốc từ trong nhỡn quan của một thi sĩ trước cuộc đời, vừa từ tín niệm tôn giáo của một kẻ mộ đạo. ở cảnh vật, nó hiện ra thành vẻ thanh tú (thiên nhiên lí tưởng theo Tử phải là “chốn nước non thanh tú”). Ở con người, nó hiện ra trong vẻ trinh khiết (đầy đủ là “trinh khiết mà xuân tình”). Quan niệm về cái đẹp như thế đã chi phối ngòi bút Hàn Mặc Tử khi thể hiện con người và thiên nhiên. Trong thi phẩm này có sự hiện diện của những hình tượng cơ bản Vườn thôn Vĩ, Sông trăng-thuyền trăng, Khách đường xa đều là những biểu hiện sống động của của vẻ đẹp Thanh khiết đó. Trong mặc cảm chia lìa, tất cả những vẻ đẹp kia đều khiến Tử lâm vào tuyệt vọng. Và đương nhiên, Tử đã cảm nhận chúng qua lăng kính của niềm tuyệt vọng. Có thể trường hợp Tử là một minh chứng đáng sợ cho định nghĩa về cái đẹp của Pôn Valeri: Cái đẹp là cái làm ta tuyệt vọng. Mặc cảm chia lìa ở đây, dường như, đã hiện ra trong cảm giác về một thực tại xa vời, một hiện tại quá ngắn ngủi và sự tồn tại mong manh của mình. Không chỉ thấm vào hơi thơ, giọng thơ khiến cho cả mạch thơ được phổ một âm điệu da diết khắc khoải thật ám ảnh, mà trước tiên, mặc cảm chia lìa với các cảm giác éo le kia đã hoá thân vào từng hình ảnh, từng cảnh sắc của thi phẩm này.

\*

Hãy đi vào từng khổ.

Câu mở đầu: Sao anh không về chơi thôn Vĩ? là một câu hỏi nhiều sắc thái: vừa hỏi, vừa nhắc nhớ, vừa trách, vừa mời mọc. Giờ đây chẳng ai còn ấu trĩ gán cho nó là câu hỏi của Hoàng Cúc hay của một cô gái nào ở thôn Vĩ nữa. Bởi, là đằng này thì vô lí - không đúng sự thực, là đằng kia thì vô tình- viết để tạ lòng Hoàng Cúc mà lại nghĩ đến cô khác ư [5]? Vả chăng, đâu chỉ có một câu hỏi này. Toàn bài có tới ba câu hỏi. Cả ba đều cùng một chủ thể. Trên kia đã phần nào nói đến việc bài thơ được viết thành ba khổ trên âm điệu chủ đạo của những câu hỏi buông ra, buột lên, không lời đáp. Thực ra, câu hỏi chỉ là hình thức bày tỏ. Nó không đợi trả lời để thành đối thoại. Nó cứ buông ra thế để thành dòng độc thoại bộc bạch tâm tình. Ngữ điệu hỏi càng về sau càng khắc khoải hơn, u hoài hơn. Và, nhờ ngữ điệu nhất quán ấy, mà ba cảnh sắc ở ba khổ thơ vốn đứt đoạn “cóc nhảy” đã được xâu chuỗi lại tự nhiên khăng khít. Đó là Tử đang phân thân để tự hỏi chính mình. Hỏi mà như nhắc đến một việc cần làm, đáng phải làm, mà chẳng biết giờ đây có còn cơ hội để thực hiện nữa không. Ấy là về lại thôn Vĩ, thăm lại chốn cũ, cảnh xưa. Ta đều biết tuổi nhỏ Tử đã từng học trường Pellerin ở Huế, và khi in xong tập “Gái Quê”, Tử đã từng đến tìm Hoàng Cúc tại thôn Vĩ mà rồi chỉ nấp nom ngoài rào trúc chứ không dám vào. Giờ đây, nhận được bức thiếp phong cảnh này, niềm khát khao đã cất lên thành lời tự vấn oái oăm vậy. Còn ba câu sau vẽ ra hình tượng mảnh vườn thôn Vĩ:

Nhìn nắng hàng cau nắng mới lên

Vườn ai mướt quá xanh như ngọc

Lá trúc che ngang mặt chữ điền.

Mỗi câu là một chi tiết vườn. Tất cả đều hoà hợp và ánh lên một vẻ đẹp thanh tú. Đọc thơ Tử, qua các tập, thấy vườn thực sự là một môtip ám ảnh. Nào vườn trần, vườn tiên, vườn chiêm bao... Dù mỗi nơi một khác, nhưng vườn của Tử đều mang chung một diện mạo mà Tử muốn gọi là “chốn nước non thanh tú”. Phải, thiên nhiên mà Tử say đắm dứt khoát phải có vẻ đẹp thanh tú! Không thế, Tử khó mà động bút. Dường như các mảnh vườn kia đã hò hẹn nhau đầu thai thành mảnh vườn Vĩ Dạ này. Chả thế mà chi tiết nào của nó dù đơn sơ cũng toát lên vẻ tinh khôi, dù bình dị cũng toát lên vẻ thanh khiết cao sang. Nghĩa là một “chốn nước non thanh tú” hoàn toàn.

Trong thơ Tử, nắng cũng là môtip ám ảnh. Ta thường gặp những thứ nắng lạ đầy ấn tượng với những nắng tươi, nắng ửng, nắng chang chang, nắng loạn...Trong mảnh vườn này, Tử chỉ nói giản dị Nắng hàng cau nắng mới lên, cớ sao mà gợi thế! Có lẽ một câu thơ hay không chỉ hay bởi những gì nó mang sẵn, mà còn vì những gì nó có thể gợi ra để người đọc đồng sáng tạo. Ai đã từng sống với cau, dễ thấy cau là một thứ cây cao, thậm chí ở mảnh vườn nào đó, có thể là cao nhất. Nó là cây đầu tiên nhận được những tia nắng đầu tiên của một ngày. Bởi thế mà tinh khôi. Trong đêm, lá cau được tắm gội trên cao, sắc xanh như mới được hồi sinh trong bóng tối, dưới nắng mai lại rời rợi thanh tân. Nắng trên lá cau thành nắng ướt, nắng long lanh, nắng thiếu nữ. Bởi thế mà thanh khiết. Lại nữa, cau có dáng mảnh dẻ, trong nắng sớm, bóng đổ xuống vườn, in xuống lối đi những nét mảnh thật thanh thoát. Thân cau chia thành nhiều đốt đều đặn, khác nào như một cây thước mà thiên nhiên dựng sẵn trong vườn dùng để đo mực nắng. Nắng mai rót vào vườn cứ đầy dần lên theo từng đốt, từng đốt. Đến khi tràn trề thì nó biến cả khu vườn xanh thành viên ngọc lớn... Chẳng phải câu thơ hay còn phải đánh thức dậy bao ấn tượng vốn ngủ quên trong kí ức con người? Song, trọng tâm của hình tượng vườn dường như thuộc về những nét vẽ ở hai câu sau. Mà ấn tượng nhất là câu thơ có vẻ đẹp long lanh này: Vườn ai mướt quá xanh như ngọc. Vì nó có sắc “mướt” chăng? vì được sánh với “ngọc” chăng? Quả là hai chữ ấy đã đập ngay vào trực cảm người đọc. “Mướt” ánh lên vẻ mượt mà óng ả đầy xuân sắc. Còn “ngọc” là tinh thể trong suốt nên vừa có màu vừa có ánh. Nhờ đó, vườn thôn Vĩ như một viên ngọc không chỉ rời rợi sắc xanh, mà còn đang toả vào ban mai cả những ánh xanh nữa. Thiếu đi những ánh sắc ấy, mảnh vườn đơn sơ bình dị này khó mà hiện ra vẻ thanh tú cao sang. Tuy nhiên, nếu chỉ dừng ở đó không thôi, ta mới chỉ thấy tầng lộ thiên của chữ “ngọc”. ẩn bên dưới, vẫn còn tầng trầm tích nữa. Khảo sát phong cách ngôn ngữ Hàn Mặc Tử, thấy thi sĩ này rất ưa dùng những vật liệu cao sang, nhất là ở giai đoạn cuối. Từ “Thơ điên” trở đi, các trang đều tràn ngập những vàng, gấm, lụa, trân châu, thất bảo, nhũ hương, mộc dược... đặc biệt là ngọc. “Ngọc” vừa được dùng lối ước lệ cổ điển như tay ngọc, mắt ngọc, đũa ngọc... vừa được dùng lối trực quan. Mà dù theo lối nào nó cũng là so sánh ở mức tuyệt đối: “Đức tin thơm hơn ngọc / Thơ bay rồi thơ bay”, “Xác cô thơm quá thơm hơn ngọc / Cả một mùa xuân đã hiện hình”... Thi sĩ đang muốn tuyệt đối hoá, tột cùng hoá vẻ đẹp đẽ, quí giá, cao sang của đối tượng. Nhu cầu tuyệt đối hoá này thường xuất hiện khi niềm thiết tha với cuộc đời trần thế dâng trào đến mức đau đớn. Càng đẹp lại càng đau. Cho nên, trong so sánh với “ngọc” luôn thấy chất chồng một cách oái oăm cả hai tâm thái: cảm giác càng tinh tế, cảm xúc càng đau thương. Ở đây cũng thế, Vườn ai mướt quá xanh như ngọc chứa đựng trong đó một cảm nhận về vẻ đẹp ở mức tột bậc và cả niềm thiết tha ở mức đau thương. Cũng phải thôi, lộng lẫy đến thế, ngay trước mắt thế, mà đang vuột ra ngoài tầm tay của mình, thì làm sao tránh khỏi đau thương!

Nhưng, bên cạnh những chữ phô ngay ra vẻ quyến rũ ấy, còn có những chữ khác, khép nép bên cạnh, khiêm nhường kín đáo thôi, nhưng dường như lại được Tử yêu tin mà kí thác vào đó những uẩn khúc của lòng mình. Tôi muốn nói đến chữ “ai”. Nếu cả bài chỉ có một chữ này thôi thì chưa có gì thật đáng nói. Bởi chữ “ai” thường mang ý phiếm chỉ hoá, ỡm ờ hoá mà thơ truyền thống, nhất là ca dao đã khai thác đến nhàm. Đáng nói vì cả bài có tới bốn chữ “ai” nằm ở cả ba khổ. Chúng gắn với nhau bằng cả sắc thái lẫn giọng điệu tạo thành một “hệ vi mạch” ẩn sâu trong lòng bài thơ, chuyển tải một cảm giác se xót - cảm giác về thực tại xa vời: Vườn ai..., Thuyền ai..., Ai biết tình ai. Thế giới này, cuộc đời này đẹp đẽ là thế, hiện ngay trước mắt thế, vậy mà đã hoá xa vời, vậy mà đã thuộc về Ngoài kia, thuộc về cõi trần ai kia. Sắc thái phiếm chỉ bỗng chốc đã làm tất cả như lùi xa, bỗng như diệu vợi hoá, mông lung hoá. Cũng trong câu này, không thể không dành quan tâm ít nhiều đến chữ “quá”, bởi hiệu quả nghệ thuật riêng của nó. Cũng là từ chỉ mức độ, nhưng xem ra chỉ có nó mới đem đến cho câu thơ âm hưởng của một tiếng kêu ngỡ ngàng, trầm trồ như chợt nhận ra vẻ đẹp bất ngờ của khu vườn, mà có lẽ ở khoảnh khắc trước chưa thấy, khoảnh khắc sau cũng chưa hẳn đã thấy. Ta sẽ còn gặp ở khổ cuối tiếng kêu như thế nữa - áo em trắng quá nhìn không ra. Nó cũng là tiếng kêu muốn tuyệt đối hoá vẻ đẹp của đối tượng. Nghĩa là những tiếng kêu hàm chứa nỗi đau thương.

Trong khổ này, câu thứ tư đã gây nhiều tranh luận: Lá trúc che ngang mặt chữ điền. Gương mặt kia là phụ nữ hay đàn ông? Lối tạo hình của nó là cách điệu hay tả thực? ý kiến xem ra chưa ngã ngũ. Thực ra, làm sao lại có một chi tiết cách điệu lạc vào giữa một bức tranh trực quan thuần tả thực như thế này. Vả chăng, nó diễn tả một khuôn mặt chữ điền ẩn sau những lá trúc loà xoà kia mà. Có người đã cất công để chứng minh dứt khoát đấy là gương mặt phụ nữ [6]. Thiết tưởng muốn xác định là đàn ông hay phụ nữ, trước tiên cần phải trả lời một câu hỏi khác: đó là mặt người thôn Vĩ hay người trở về thôn Vĩ? Nếu xét thuần tuý về cú pháp câu thơ, người đọc có quyền hiểu theo cả hai cách. Nhưng xét trong tương quan với toàn cảnh và trong hệ thống môtip phổ biến ở thơ Tử, thì có thể loại trừ được cách không phù hợp. Nếu là người thôn Vĩ (chủ nhân khu vườn), thì hẳn phải là khuôn mặt phụ nữ. Một người đàn ông về thôn Vĩ chắc không phải để ngắm khuôn mặt đàn ông! Còn là người trở về thôn Vĩ, thì người ấy chính là Tử, nói chuẩn hơn là hình tượng của chính Cái Tôi thi sĩ. Tìm trong thơ Hàn, sẽ thấy đây là lối tạo hình khá phổ biến, và cái nhân vật nép mình khi thì sau cành lá, khóm lau, khi thì sau rào thưa, bờ liễu... như thế này thường là hình bóng tự hoạ của Tử. Mà Tử vẫn có cái “thói” tự vẽ mình một cách rất kiêu hãnh và có phần... vơ vào nữa (“Người thơ phong vận như thơ ấy”, “Có chàng trai mới in như ngọc? Gió căng hơi và nhạc lên trời”, “Xin mời chàng tài hoa thi sĩ đó / Ngồi xuống đây bên thảm ngọc vườn châu”...). Thực ra, cũng chả riêng gì Tử vơ vào. Nguyễn Bính chân quê cũng “vơ vào” chả kém khi tự hoạ một cách bóng gió trong một khuôn hình gần giống thế: “Bóng ai thấp thoáng sau rào trúc / Chẳng Tống Trân ư cũng Nguyễn Hiền”. Nghĩa là khuôn mặt và hình dáng văn nhân cả thôi. Tuy nhiên, khuôn mặt chữ điền sau lá trúc, không chỉ là sản phẩm của “tâm lí vơ vào” dễ thương thế thôi đâu. Sâu xa hơn, nó còn là sản phẩm của mặc cảm chia lìa. Mặc cảm này thường khiến Tử vẽ mình trong các trang thơ như một “kẻ đứng ngoài”, “kẻ đi ngang qua cuộc đời”, kẻ “đứng cách xa hàng thế giới”, là vị “khách xa”, kẻ đứng ngoài mọi cuộc vui, mọi cảnh đẹp trần thế. Kẻ ấy thường làm những chuyến trở về với cuộc đời Ngoài kia một cách thầm lén, vụng trộm. Tử hình dung mình trở về thôn Vĩ (hay tái hiện lại cái lần mình đã trở về mà không vào, chỉ nép ngoài rào trúc, thì cũng thế!), vin một cành lá trúc, che ngang khuôn mặt mình để mà nhìn vào, say ngắm vẻ đẹp thần tiên của khu vườn. Hiểu thế mới thấy câu thơ kia, hoá ra là sản phẩm nhất quán của một tình yêu mãnh liệt mà cũng là sản phẩm của một tâm hồn đầy mặc cảm về thân phận mình. Trong đó chẳng phải giấu kín một niềm uẩn khúc đáng trân trọng mà cũng thật đáng thương sao? Song, hẳn sẽ có ý thắc mắc rằng: mạch thơ đang vẽ đối tượng (cảnh nơi thôn Vĩ) sao thoắt lại chuyển sang vẽ chủ thể (cái tôi thi sĩ), liệu có cóc nhảy, phi lôgic không? Đúng thế. Nhưng, như bạn biết đấy, cóc nhảy và phi lôgic trên bề mặt chính là một đặc trưng của mạch liên tưởng “thơ điên”. Sự chuyển kênh đột ngột ấy, trước sau, vẫn chỉ xoay quanh một niềm thiết tha vô bờ mà cũng đầy uẩn khúc của Tử mà thôi.

Như vậy, trong khổ thơ thứ nhất này, cảnh sắc là thôn Vĩ mà cũng là Ngoài kia, vườn Vĩ Dạ mà cũng là vườn trần gian. Qua lăng kính của mặc cảm chia lìa, cả những cảnh vật đơn sơ cũng trở nên vô cùng lộng lẫy. Với Tử đó là thiên đường trần gian - một thiên đường giờ đây dường như không thuộc về mình nữa, đang tuột khỏi tầm mình. Về thôn Vĩ vốn là việc bình thường, với Tử giờ đây lại thành một ước ao- ước ao quá tầm với, thành một hạnh phúc- hạnh phúc quá tầm tay.

Khổ thứ hai chuyển sang một cảnh khác: cảnh dòng sông. Hiểu là sông Hương cũng được mà dòng sông nào đó của cuộc đời Ngoài kia cũng được [7]. Mặc cảm chia lìa ở đây hiện ra cả trong câu chữ, hình ảnh và nhạc điệu:

Gió theo lối gió mây đường mây

Dòng nước buồn thiu hoa bắp lay

Thuyền ai đậu bến sông trăng đó

Có chở trăng về kịp tối nay?

Hai câu trên nói đến một thực tại phiêu tán. Tất cả dường như đang bỏ đi: gió bay đi, mây trôi đi, dòng nước cũng buồn bã ra đi... Có phải cảnh tượng kia là một cái gì thật ngang trái trớ trêu? Đúng thế. Trước tiên, gió mây làm sao có thể tách rời - mây không tự di chuyển, gió thổi mây mới bay, chúng không thể chia tách. Rõ ràng, đây không còn đơn thuần là hình ảnh của thị giác, mà là hình ảnh của mặc cảm. Mặc cảm chia lìa đã chia lìa cả những thứ tưởng không thể chia lìa! “Dòng nước buồn thiu” vì mang sẵn trong lòng một tâm trạng buồn hay nỗi buồn li tán chia phôi từ mây gió đã bỏ buồn vào lòng sông? Khó mà đoan chắc. Lạ nhất là chữ “lay”. Động thái “lay” tự nó không vui không buồn. Sao trong cảnh này nó lại buồn hiu hắt vậy? Nó là nét buồn phụ hoạ với gió mây sông nước? hay nỗi buồn sông nước đã lây nhiễm, đã xâm chiếm vào hồn hoa bắp phất phơ này? Thật khó mà tách bạch. Có phải có một chữ “lay” buồn như thế từ bông sậy của dân ca đã xuôi theo ngọn gió thời gian mà đậu vào thơ Tử: Ai về giồng dứa qua truông / Gió lay bông sậy bỏ buồn cho em? Có phải chữ “lay” ấy lại trôi nổi thêm nữa để đến với hiện đại nhập vào lá ngô của thơ Trúc Thông: Lá ngô lay ở bờ sông - Bờ sông vẫn gió người không thấy về? Và tất cả những chữ “lay” kia có phải đều dây mơ rễ má với chữ “hiu hiu” đầy ám ảnh của thơ Nguyễn Du: Trông ra ngọn cỏ lá cây / Thấy hiu hiu gió thì hay chị về? Hiu hiu, lay động đều là tín hiệu báo sự hiện hữu. Cứ nhìn thấy thế là người ngóng trông nhận ra sự trở về nào đó từ cõi vô hình. Còn Tử nhìn hoa bắp lay để nhận ra sự phiêu tán, sự ra đi. Cả mây, gió, cả dòng nước cứ lìa bỏ nhau và đều lìa bỏ chốn này mà đi hết cả. Chỉ riêng hoa bắp là cái tĩnh tại, không thể tự nhấc mình lên mà lưu chuyển. Bị bỏ rơi lại bên bờ, động thái “lay” kia có phải là một níu giữ vu vơ, một lưu luyến vô vọng của kẻ bị chia lìa? Có phải Tử đã thấy hoa bắp côi cút bên sông như vận vào mình? Có phải mặc cảm chia lìa đã khiến Tử nhìn ra cái thân phận bị bỏ rơi bên trời quên lãng của mình trong dáng “lay” sầu tủi của hoa bắp?

Đối mặt với cái xu thế tất cả đang chảy đi, bỏ đi, trôi đi càng lúc càng vuột xa ngoài tầm sống của mình ấy, Tử chợt ao ước một thứ có thể ngược dòng về với mình, ấy là trăng. Phải, mây đã đi, gió đã đi, dòng nước cũng đi... may ra chỉ còn trăng thôi:

Thuyền ai đậu bến sông trăng đó

Có chở trăng về kịp tối nay?

Trong bài thơ này có hai chữ “về”. Nếu chữ thứ nhất là về với Vĩ Dạ, với Ngoài kia (Sao anh không về chơi thôn Vĩ?), thì chữ thứ hai đây đã đổi hướng, là về phía Tử, về với Trong này. Cũng phải thôi, trong “lãnh cung” của sự chia lìa, vốn “không có niềm trăng và ý nhạc”, nên Tử đã đặt vào trăng kì vọng của mình: Có chở trăng về kịp tối nay? Trăng giờ đây như một bám víu duy nhất, một tri âm, một cứu tinh, một cứu chuộc! Tìm kiếm vẻ đẹp của những câu này, người phân tích thường chỉ chú mục vào hình ảnh “sông trăng”, “thuyền trăng” với thủ pháp huyền ảo hoá. Thực ra đó chỉ là những vẻ đẹp thuộc cái duyên phô ra của thơ mà thôi. Tôi muốn nói đến chữ khác lâu nay bị bỏ quên, bởi nó lặng lẽ khiêm nhường chứ không bóng bảy ồn ào. Nhưng nó vẫn đẹp trong quên lãng. ấy là chữ “kịp”. Chữ “kịp” mới mang bi kịch của tâm hồn ấy, thân phận ấy. Ta và cả người đọc sau ta nữa chắc chắn không thể biết “tối nay” kia là tối nào cụ thể. Nhưng qua giọng khắc khoải và qua chữ “kịp” này ta nhận ra một lời cầu khẩn. Dường như, nếu trăng không về “kịp” thì kẻ bị số phận bỏ rơi bên rìa cuộc đời này, bỏ dưới trời sâu này sẽ hoàn toàn lâm vào tuyệt vọng, vĩnh viễn đau thương. Như thế, chữ ‘kịp” đã hé mở cho ta một cách thế sống: sống là chạy đua với thời gian. Một so sánh với Xuân Diệu có thể thấy rõ Tử hơn. Cũng chạy đua với thời gian, nhưng ở Xuân Diệu là để được hưởng tối đa, sống để mà tận hưởng mọi hạnh phúc nơi trần giới, bởi đời người quá ngắn ngủi, cái chết sẽ chờ đợi tất cả ở cuối con đường, còn Hàn Mặc Tử chỉ mong tối thiểu, chỉ được sống không thôi đã là hạnh phúc rồi, bởi lưỡi hái của tử thần đã huơ lên lạnh buốt sau lưng. Quĩ thời gian đang vơi đi từng giờ từng khắc, cuộc chia lìa vĩnh viễn đã sát gần. Trong cảnh ngộ này, trăng dường như là điểm tựa duy nhất, là bấu víu cuối cùng của kẻ cô đơn đang chới với trong nguy cơ chia lìa đương vây khốn. Thơ là sự lên tiếng của thân phận, thật trớ trêu, định nghĩa ấy hoàn toàn đúng với Hàn Mặc Tử.

Khổ thứ ba, giọng khắc khoải đã hiển hiện thành nhịp điệu. Khác hẳn các đoạn trước, nhịp thơ ở đây gấp gáp hơn, khẩn khoản hơn:

Mơ khách đường xa, khách đường xa

áo em trắng quá nhìn không ra

Vườn đẹp, trăng đẹp và bây giờ đến hình bóng đẹp của khách đường xa. Tất cả đều là những hình ảnh đầy mời gọi của thế giới Ngoài kia. Ở trên, tôi đã nói đến vẻ đẹp trinh khiết như là chuẩn mực cho cảm quan thẩm mĩ của Hàn Mặc Tử. Trinh khiết trở thành vẻ đẹp phổ biến của thế giới và của những Nàng thơ trong cõi thơ Tử. Những người con gái trong thơ Tử bao giờ cũng là hiện thân sống động của vẻ trinh khiết xuân tình. Gắn làm một với hình bóng họ là sắc áo trắng tinh khôi. Cho nên ngóng ra thế giới Ngoài kia, thì hình bóng người khách đường xa (người tình xa) phải là trung tâm, phải thanh khiết nhất, lung linh nhất. Và đắm say tột bậc cái vẻ đẹp này, Tử thường cực tả bằng những sắc trắng dị kì. Tử dồn cả màu cả ánh để diễn đạt cho được trực cảm của mình: “Chị ấy năm nay còn gánh thóc / Dọc bờ sông trắng nắng chang chang”. Thậm chí, có lúc không theo kịp trực giác, lời thơ trở nên kì quặc: “chết rồi xiêm áo trắng như tinh”... Nhiều người phân tích chưa nhận thấy đặc trưng này của thơ Tử đã giải thích áo trắng quá nhìn không ra là bởi lẫn và sương khói. Không phải thế. “Áo em trắng quá nhìn không ra” chính là một tiếng kêu, một cách cực tả sắc trắng ở sắc độ tuyệt đối, tột cùng. Trắng đến mức lạ lùng, không còn tin vào mắt mình nữa (tựa như tiếng kêu vườn ai mướt quá xanh như ngọc đã phân tích ở trên). Đừng lầm tưởng rằng đây là lời thú nhận về sự bất lực của thị giác.

Như thế, cuối cùng, mơ tưởng da diết khắc khoải hơn hết thảy vẫn là dành cho con người, vẫn là hướng tới những người tình xa. Bởi phải chia lìa với thế giới Ngoài kia, có lẽ mất mát lớn nhất, niềm đau thương nhất vẫn là phải chia lìa với người mình yêu vậy.

Đến đấy, Tử quay trở về với thực tại u ám của mình, ấy là chốn lãnh cung ảm đạm mịt mờ:

Ở đây sương khói mờ nhân ảnh

Ai biết tình ai có đậm đà?

Được viết gần như đồng thời với bài Những giọt lệ, cho nên ta cứ nghe đâu đây trong những câu chữ kia tiếng dội của những giọt lệ đau thương, như hoài nghi, như hi vọng, như tuyệt vọng: “Tôi đang còn đây hay ở đâu? / Ai đem tôi bỏ dưới trời sâu?” và “Trời hỡi bao giờ tôi chết đi? / Bao giờ tôi hết được yêu vì?”... Tử yêu đời đến đau đớn. Còn cuộc đời, tình đời còn dành cho Tử được bao nhiêu, được bao lâu? Cuộc đời Ngoài kia vẫn cứ kì diệu thế, vẫn “cách xa nghìn thế giới” như thế, vẫn cứ cách ở đây hẳn một tầm tuyệt vọng như thế. Tồn tại ở đây, ở trời sâu này thật quá đỗi mong manh. Chỉ có cái tình kia là sợi dây duy nhất níu buộc Tử với ngoài ấy. Thế mà cái tình kia cũng mong manh xa vời làm sao? Câu hỏi cuối cùng khép lại toàn bộ dòng tâm tư bất định này là tiếng thở dài hay là lời cầu mong của một kẻ thiết tha gắn bó đến cháy lòng? Có lẽ là cả hai. Bởi vì uẩn khúc và nghịch lí chính là nét lạ lùng nhất trong cấu trúc của tiếng nói trữ tình Đây thôn Vĩ Dạ.

Thế đấy, tôi đã khá dài dòng khi hành hương về Vĩ Dạ theo cái đường dây mong manh và bí mật của tình yêu tuyệt vọng vốn chìm khuất trong thế giới của thi phẩm. Những đối chiếu giữa thi phẩm với thế giới nghệ thuật của thi sĩ: từ cội nguồn của tiếng nói trữ tình đến hình thức đặc thù của “thơ điên”, từ lớp biểu tượng ở tầng trầm tích đến phong cách ngôn ngữ Hàn Mặc Tử... chính là những sự chỉ dẫn cần thiết. Không có bản chỉ dẫn ấy, cuộc hành hương khó tránh khỏi sa vào bế tắc. Tuy nhiên điều tôi muốn nói thêm trước khi dừng là: Thôn Vĩ vẫn còn nhiều bí ẩn sẵn chờ và mời mọc những cuộc hành hương khác.

Văn Chỉ, 1990-1997

[1] Ở số PL 2535, tác giả Võ Đình Cường đã công bố một tư liệu quan trọng liên quan đến cách hiểu bài thơ này: Bức thiếp phong cảnh Tử nhận được không phải là ảnh Hoàng Cúc trong tà áo dài trắng nữ sinh Đồng Khánh... Điều này cho thấy việc trói chặt nội dung bài thơ vào sự kiện Hoàng Cúc là vô lối.

[2] Nhiều người đã thấy rằng: “Trong thơ Tử, cả địa danh cụ thể cũng trở thành huyền ảo” (Mai Văn Hoan, Báo Văn Nghệ số 1757/ 11-9-1993)

[3] Có thể các nhà thơ thuộc Trường thơ loạn ít nhiều ảnh hưởng quan niệm “thơ điên” thuộc chặng cuối của thi phái Tượng trưng Pháp, mà người đại diện là Mallarme... Riêng Hàn Mặc Tử đến với “thơ điên” chủ yếu là do logic nội tại.

[4] Các ý kiến của Vũ Quần Phương (trong Thơ với lời bình), Lê Quang Hưng (trong Tác phẩm Văn học) và Nguyễn Hữu Tuyển trong “Nỗi oan cần được giải” đều nhận xét rằng: “bề ngoài câu chữ tưởng như rất lỏng lẻo chẳng ăn nhập gì” (Văn nghệ phụ san sô 5/ 1990)...

[5] Cả Võ Đình Cường (Tập Văn Thành Đạo - tài liệu đã dẫn) và Nguyễn Bá Tín (Hàn Mặc Tử, anh tôi, NXB Thành phố Hồ Chí Minh, 1991) đều xác nhận là trong tấm thiếp phong cảnh Hoàng Cúc gửi cho Tử, không có câu nào như thế cả.

[6] Xem sách Làm văn12. NXB Giáo Dục, 1992.

[7] Về điểm này Vũ Quần Phương đã có lí khi cho rằng không nên hiểu trói buộc vào dòng sông Hương (tài liệu đã dẫn)