

KHUYNH HƯỚNG TƯỢNG TRUNG TRONG PHONG TRÀO THƠ MỚI (1932-1945)

HỒ VĂN QUỐC

Trường Đại học Khoa học – Đại học Huế

Tóm tắt: Trong các trường phái thơ Pháp du nhập vào Việt Nam, thơ tượng trưng có một sức hấp dẫn đặc biệt đối với các nhà Thơ mới bởi tính độc đáo, hiện đại của nó. Vì thế, họ đã chủ động tiếp nhận và xem nó như một định hướng sáng tạo cho thơ, từ đó hình thành nên một khuynh hướng thơ tượng trưng trong phong trào Thơ mới. Ở mỗi nhà thơ, việc tiếp biến thơ tượng trưng Pháp mang những sắc độ khác nhau, phụ thuộc vào “thể tạng” và “gu” thẩm mỹ của mỗi người. Nhìn chung, sự xuất hiện của thơ tượng trưng đã làm thay đổi tư duy nghệ thuật thơ từ quan niệm thẩm mỹ đến thi pháp. Đồng thời, nó góp phần thúc đẩy Thơ mới tiến nhanh trên con đường hiện đại hóa.

Từ khóa: thơ tượng trưng, thơ mới

1. MỞ ĐẦU

Xét chung trong chuyển động của văn học Việt Nam nửa đầu thế kỉ XX, thơ có những bước nhảy ngoạn mục; đặc biệt, phong trào Thơ mới đã làm nên một cuộc cách mạng trong thi ca và chính thức thắp lên “bình minh thơ Việt Nam hiện đại”. Có được thành công ấy, một phần không nhỏ nhờ sự tiếp biến thơ Pháp, nhất là thơ tượng trưng. Những gương mặt tiêu biểu của Thơ mới như: Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Chế Lan Viên, Bích Khê, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng... đều bị “ám ảnh” bởi lối thơ tượng trưng độc đáo, tế vi, mới lạ của Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Valléry. Vì thế, họ đã chủ động tiếp nhận và xem nó như một định hướng sáng tạo cho thơ, từ đó hình thành nên một khuynh hướng tượng trưng trong Thơ mới.

2. KHUYNH HƯỚNG TƯỢNG TRUNG TRONG PHONG TRÀO THƠ MỚI

2.1. Thơ tượng trưng với tư cách một trường phái đã ra đời và phát triển rực rỡ ở Pháp vào nửa cuối thế kỉ XIX, mở ra thời kì hiện đại cho thơ và có tầm ảnh hưởng tới nhiều nền thơ ca trên thế giới, trong đó có Việt Nam. Vậy, nguyên cớ nào đưa thơ tượng trưng đến với Việt Nam và “bám rễ” được vào phong trào Thơ mới; hơn nữa, từ 1936 trở về sau, nó còn khiến “người ta thích hơn” thơ lãng mạn?

Trước hết là do sự truyền bá văn hóa Pháp của chính quyền thực dân. Sau khi thực hiện xong công cuộc bình định, thực dân Pháp đã bắt tay vào khai thác thuộc địa về mặt kinh tế, đồng thời thi hành chính sách văn hóa nô dịch nhằm mục đích cai trị lâu dài. Một mặt, chính sách này làm cho văn hóa Việt Nam xuất hiện những đặc điểm không thuần nhất, lai căng, đa tạp; nhưng mặt khác, nó mang lại một nguồn sinh khí mới và giúp cho tầng lớp trí thức Tây học bản địa có cơ hội tiếp cận một trong những nền văn hóa, văn học hiện đại nhất thời bấy giờ. Trên cơ sở đó, họ đối chứng với nền văn học nước nhà

và nhận ra sự trì trệ, xơ cứng, lạc hậu của nó. Vì thế, yêu cầu đổi mới trở nên cấp thiết, là điều kiện tiên quyết, sống còn cho nền văn học dân tộc. Song đổi mới bằng cách nào? Bên cạnh việc phát huy các giá trị văn học truyền thống, các nhà Thơ mới đã chọn con đường hướng tâm vào văn học phương Tây, chủ yếu là Pháp (thay vì Trung Hoa như trước đây), vừa như một tất yếu lịch sử, vừa cho thấy một sự thay đổi lớn trong tư duy. Tuy nhiên, một vấn đề được đặt ra là, khi tìm đến nền thi ca đồ sộ của Pháp, họ cần phải học tập những gì để không lạc điệu với thế giới mà vẫn phù hợp với văn học Việt Nam. Có thể nói, thơ tượng trưng là sự lựa chọn đúng đắn. Các nhà Thơ mới thuộc "làn sóng thứ hai" đều tỏ ra thích thú và chủ động tiếp nhận trường phái thi ca này.

Nếu dừng lại ở nguyên cơ trên xem chừng chưa đủ. Bởi để một trào lưu văn học ngoại lai có thể tồn sinh trên mảnh đất văn chương khác thì nó phải thích ứng với khí hậu, thổ nhưỡng của vùng đó. Thơ tượng trưng du nhập được vào nước ta vì nó có những điểm tương đồng trong cái nhìn thế giới và quan niệm thi học với thơ Việt Nam. Các nhà thơ tượng trưng Pháp và Việt Nam đều nhìn nhận thế giới là một thể thống nhất, "vạn vật nhất thể", giữa con người và vũ trụ có những mối liên hệ siêu việt, "thiên nhân hợp nhất". Không chỉ thế, thơ tượng trưng Pháp và thơ Việt còn gặp nhau trong việc đề cao vai trò của tính nhạc trong thơ; đồng thời, chủ trương thơ phải khơi gợi, ám thị, hàm súc, kiệm lời, trọng ý, chuộng cái dư vang dư vị, "ý tại ngôn ngoại". Chính sự tương đồng, gặp gỡ ngẫu nhiên ấy đã giúp thơ tượng trưng nhanh chóng chiếm trọn tình cảm của lớp nhà thơ trẻ trong phong trào Thơ mới.

Ngoài ra, cốt lõi cho vấn đề này còn một lý do nữa, đó là sự gắn gũi về thân phận, đồng cảm về tâm hồn. Mặc dù các nhà thơ tượng trưng Pháp và các nhà Thơ mới Việt Nam sống trong những điều kiện lịch sử, xã hội, văn hóa khác nhau nhưng họ có chung cảnh ngộ là những kẻ bị "tù đày", tước mất tự do ngay trên quê hương mình. Và họ luôn phải đối mặt với những điều bất như ý: sự tàn bạo của tầng lớp thống trị, sự tha hóa của đạo đức, sự thất bại của các phong trào cách mạng... Chính điều đó làm nảy sinh tâm lý bất mãn. Hơn nữa, với sự nhạy cảm của người nghệ sĩ, các nhà thơ đã nhận thấy rõ tính chất thù địch của hoàn cảnh, đồng thời phát hiện ra những bi kịch trong tâm hồn mình. Vì thế, họ tìm kiếm lối thoát bằng con đường sáng tạo nghệ thuật, khát khao khám phá ra những giá trị thẩm mỹ mới. Đây là điểm gặp gỡ giúp các nhà Thơ mới dễ dàng xích lại gần các nhà thơ tượng trưng Pháp. Đúng như Phan Cự Đệ đã nhận xét: "Từ 1936 trở về sau, trường phái tượng trưng được người ta chú ý hơn cả. Tại sao vậy? (...). Cái chính vẫn là sự gặp nhau của những tâm hồn trí thức bất mãn với xã hội, đau buồn chán nản, u uất khi phong trào cách mạng của quần chúng bị thất bại hoặc bị khủng bố, đàn áp dữ dội" [3, tr. 194].

Những nguyên cơ trên đã bắt đầu cho thơ tượng trưng đến với Việt Nam và nó đã đơm hoa, kết trái trong phong trào Thơ mới. Các nhà thơ thuộc "làn sóng thứ hai" (1936 - 1945) đều tỏ ra thích thú, say mê thơ Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Valléry. Họ không chỉ tiếp biến những quan niệm thẩm mỹ mà cả hệ thống thi học của trường phái này.

2.2. So với thơ ca trung đại, Thơ mới có bước nhảy “kép” trong quan điểm thẩm mỹ: từ cổ điển sang lãng mạn và từ lãng mạn sang tượng trưng. Nếu thơ cổ điển hướng đến cái đẹp thanh nhã, hài hòa, cân xứng, cái đẹp hữu ích, chuẩn mực thì thơ lãng mạn đề cao cái đẹp siêu thoát, phi chuẩn mực, cái đẹp không vụ lợi. Phạm Hài chủ trương: “Nghệ thuật cao cấp phải đài các. Phải đem ta xa đời sống thường về vật chất... Nghệ thuật nâng cao tâm hồn ta đã nặng những phiền muộn của thực tế” [3, tr. 56 - 57]. Còn Thế Lữ - người “dựng thành nền thơ mới ở xứ này” - tuyên bố: “*Không chuyên tâm, không chủ nghĩa: nhưng cần chi?/Tôi chỉ là một khách tình si/Ham về Đẹp có muôn hình, muôn thể./Muộn lấy bút nàng Ly Tao, tôi vẽ,/Và muộn cây đàn ngàn phím, tôi ca*” (*Cây đàn muôn điệu* – Thế Lữ).

Không dừng lại ở đó, thơ tượng trưng đã đi đến tận cùng của nghệ thuật thuần túy. Baudelaire từng nói: “Thơ ca không có mục đích nào ngoài chính nó; nó không thể có mục đích nào khác, và sẽ không có bài thơ nào vĩ đại, cao quý, thực sự xứng đáng với tên gọi bài thơ bằng một bài thơ được viết ra chỉ vì cái thú là một bài thơ” [7, tr. 42]. Thêm nữa, ông còn cho rằng: “Cái đẹp bao giờ cũng lạ lùng”, nó nảy sinh ở bất cứ nơi đâu “trời cao” hay “vực thẳm”, “địa ngục” hay “thiên đàng”, “quỷ sa tăng” hay “Thượng đế”. Cái đẹp hiện hình trong cái Ác làm nên những “Ác hoa”: “*Nàng từ trên trời bay xuống, hay là vực thẳm hiện lên/Ôi! Sắc đẹp! đôi mắt nàng, quỹ quái và thần tiên/(...) Từ trời cao xanh thẳm, từ Địa ngục tối đen chẳng kể/Sắc đẹp, ôi quái vật kinh khủng, gớm ghê, ngây thơ như con trẻ*” (*Ngợi ca sắc đẹp* - Baudelaire). Ngoài ra, các thi sĩ tượng trưng còn nhấn mạnh tính nhị nguyên của cái thực tại và cái tinh thần; đề cao vai trò của vô thức, trực giác. J. Moreas khẳng định thi ca biểu hiện trước hết “những tư tưởng nguyên ủy”, nó là kẻ thù của “sự mô tả khách quan”, nó ghi nhận sự tồn tại của “khu vực bí ẩn”, của “những cái vô hình và những thế lực định mệnh”.

Hưởng ứng quan niệm đó, các nhà Thơ mới theo khuynh hướng tượng trưng đã nói rộng biên độ thẩm mỹ khi xóa nhòa ranh giới giữa cái đẹp với cái ghê tởm, cái cao cả với cái thấp hèn. Trong lời tựa cho tập thơ *Tinh huyết* của Bích Khê, Hàn Mặc Tử viết: “Thi sĩ khát khao hoài vọng cái mới cái đẹp, cái gì rung cảm hồn phách chàng đến tê liệt đại khờ, dù cái đẹp ấy cao cả hay đê tiện, tinh khiết hay nhơ bẩn, miễn là có tính chất gây nên đê mê khoái lạc” [3, tr. 58]. Lối mỹ hóa cái độc ác, xấu xa, phi đạo đức của Baudelaire không chỉ in dấu ấn đậm nét trong thi giới nghệ thuật Bích Khê mà còn ở nhiều nhà thơ khác. Chế Lan Viên đã xây cất lầu thơ trên vùng tử địa đầy rẫy xương khô, sọ người, ma quái. Hàn Mặc Tử làm sáng lên một thế giới khác thường và không kém phần ghê rợn của máu, hồn, trăng từ trạng thái “máu cuồng và hồn điên”, “chiêm bao”, “mất trí”. Vũ Hoàng Chương tìm thấy cái đẹp, chất thơ trong men rượu, khói thuốc. Ông đã “cô đúc toàn bộ triết lý cuộc đời và nghệ thuật của mình vào một chữ Say” [8, tr. 58]. Đinh Hùng chìm sâu vào cơn mê hồn rồi ngân lên những *Bài ca man rợ*. Thi nhân đã “thấy những cái mà người ta chẳng thấy... thấy thế giới bên kia, những thế giới bên kia lẫn ngay trong đám bụi dương trần một giây phút có thể bùng lên như Thực Cảnh” [6, tr. 1234 – 1235]. Đó là thế giới nguyên thủy, thế giới cõi âm. Nơi đây, người thơ được sống đời cỏ cây, muông thú, chuyện trò, ân ái cùng *Kì nữ*, yêu ma. Còn

Xuân Thu nhả tập đồng nhất thơ với Đạo, và cho rằng: Đẹp là một thứ rung động cao xa, không vụ lợi, cảm thông với cái vô cùng, tuyệt đối...

Nhìn chung, quan niệm mỹ học của các nhà thơ trên đã vượt qua lãng mạn để đến với tượng trưng. Họ thực sự thổi vào thơ một làn gió mới, làm bừng sáng một thế giới huyền nhiệm, bí ẩn vốn bị lý trí và cảm xúc trữ tình che lấp bằng lối thi học tượng trưng.

2.3. Nói đến thơ tượng trưng, người ta nghĩ ngay đến chủ thuyết “tương ứng các giác quan” của Baudelaire. Nó là một bước đột phá trong tư duy nghệ thuật thơ, đồng thời chi phối mọi yếu tố của thơ tượng trưng như: biểu tượng thẩm mỹ, nhạc điệu, ngôn ngữ. Trong bài **Tương ứng**, ông đã mở ra một cái nhìn mới về thế giới, con người và tạo vật; giữa chúng có mối tương quan huyền bí, vô hình tạo nên một thể thống nhất sâu thẳm, vô tận và thiêng liêng: *“Vũ trụ là một ngôi đền mà trụ cột thiên nhiên/Thỉnh thoảng nói lên những lời mơ hồ, bí ẩn/Con người đi qua, cả một rừng biểu tượng/Nhìn chúng ta với những con mắt thân quen./Như những tiếng vọng dài, từ rất xa hòa xướng/Trong một thanh âm duy nhất, sâu thẳm tối đen/Mênh mông như ánh sáng, mênh mông như bóng đêm/Hương sắc và âm thanh trong không gian tương ứng”*.

Quan niệm này có sức ám gợi mạnh mẽ các nhà Thơ mới. Họ đã phối ứng lại thế giới tự nhiên theo những chiều kích khác nhau. Bích Khê tận hưởng trong từng giai điệu của âm nhạc cái hương vị *“mát như xuân mà ngọt tựa hương”* (**Hiện hình**), cái cảm giác *“nhạc gây hoa mộng, nhạc ngát trong mây/Nhạc lên cung hưởng, nhạc vô đào động”* (**Nhạc**); hay ngát ngát, đê mê trong không gian ảo diệu được hòa trộn bởi âm sắc hương, nó dẫn dắt thi nhân vào cõi **Mộng**. Huy Cận **đi giữa đường thơm** đã cảm thụ *“trong không khí... hương với màu hòa hợp”*. Hàn Mặc Tử tan biến vào ánh trăng định mệnh đã ngửi thấy mùi hương, vọng nghe tiếng nhạc: *“Trăng là ánh sáng? Nhất là trăng giữa mùa thu, ánh sáng càng thêm kì ảo, thơm thơm và nếu người thơ lắng nghe một cách ung dung, sẽ nhận thấy có nhiều miếng nhạc say say gió xé rách lá tử”* (**Chơi giữa mùa trăng**)... Và hơn ai hết, Xuân Diệu đã tiếp biến nhuần nhị chủ thuyết này, từ đó mở thêm một cánh cửa **Huyền diệu** cho thi ca Việt Nam: *“Này lắng nghe em khúc nhạc thơm/Say người như rượu tối tân hôn/Như hương thấm tận qua xương tủy/Âm điệu thần tiên thấm tận hồn”*. Bài thơ là bản hợp tấu của hương thơm, màu sắc, âm thanh được cảm thụ bằng sự “tổng hòa các giác quan”. Phải thừa nhận, hồn thơ Xuân Diệu bao giờ cũng như một cung đàn đã lên đúng tông độ. Chỉ cần một làn gió thoảng qua, một mùi hương đưa lại hay một giao động khẽ khàng cũng khiến nó ngân lên muôn vàn sắc điệu giao hòa, mơ hồ, bí ẩn. Đúng như Thế Lữ nhận định: *“Ông còn nghe thấu sự mơ hồ, như đã thạo dò la những điều tinh tế (...). Ông có một trái tim, nhưng ông còn có một linh hồn. Ông tỏ ra đã từng vào trong thế giới của mọi sự huyền: hương trầm, âm nhạc, thời khắc, khói sương... tất cả đều nói cho ông nghe những lời chí lý và những dây liên lạc”* [6, tr. 451].

Không chỉ có thế, các nhà thơ còn học tập “ông vua thi sĩ” – Baudelaire – sáng tạo những biểu tượng thẩm mỹ mang ý nghĩa khai thị thế giới, kết nối con người và vũ trụ, vô thức và hữu thức, tự nhiên và siêu nhiên. Trong thi giới **Đau thương**, Hàn Mặc Tử

chết lịm, mê man với *hồn, máu, trắng*. Chúng được nhìn qua lăng kính chủ quan, gắn liền với những trải nghiệm riêng của nhà thơ, mang lại những sắc thái, ý nghĩa mới lạ. Trắng trong ***Đau thương*** không còn là một thực thể tồn tại độc lập, khách quan với con người; giữa trắng và người thơ có mối duyên nợ định mệnh, trở thành vật sở hữu của nhau, thôn tính lẫn nhau. Thế nên, thi sĩ có thể ***Chơi trên trắng, Rượt trắng, Say trắng rồi Ngủ với trắng***. Trắng – thi sĩ hòa tan, đan quyện vào nhau: “*Không gian dày đặc toàn trắng cả/Tôi cũng trắng mà nàng cũng trắng*” (***Huyền ảo***). Hơn nữa, trắng còn là biến thể của máu và hồn, cùng tồn tại trong một nhất thể ***Đau thương***: Trắng – hiện thực được nhà thơ chứng nghiệm – là nguồn cảm hứng, năng lượng thấp lên sự sống cho hồn – thể giới tinh thần siêu việt: “*Tôi nhập hồn tôi trong câu hát,/Để nhờ không khí đẩy lên trắng*” (***Chơi trên trắng***). Hồn hòa vào trắng, trắng tiêu tán trong hồn cho đến khi “*hồn đã cẩu, đã cào, nhai ngấu nghiến*” (***Hồn là ai***), đó là lúc tích tụ mọi đau thương, tinh túy chuẩn bị cho thời khắc tuôn trào của máu: “*Ta muốn hồn trào ra đầu ngọn bút;/Mỗi lời thơ đều dính não cân ta./Bao nét chữ quay cuồng như máu vọt,/Như mê man chết điếng cả làn da*” (***Rướm máu***). Trắng, máu, hồn là “đau thương” thăng hoa thành nghệ thuật, là con đường sáng tạo ***Thơ điên***.

Đồng hành cùng Hàn Mặc Tử trên bước đường đi tìm cái Đẹp ở những miền xa lạ, Chế Lan Viên “tự chọn một khách thể thẩm mỹ mang tính hư cấu – siêu hình – kinh dị” [4, tr. 17] tương ứng với chủ thể sáng tạo cực đoan – thần bí – quái đản, nó phù hợp với quan điểm nghệ thuật của nhà thơ: muốn tạo tác những cái vô nghĩa hợp lý. Vì vậy, thám mã thế giới ***Điều tàn***, người đọc sẽ bắt gặp một “*rừng biểu tượng*” về cái chết, sự hủy diệt như: *nấm mồ, xương khô, hồn ma, đầu lâu, sợ người...* Tất cả ẩn chứa thông điệp về sự suy vong của đất nước Chăm Pa từng một thời vàng son, nay chỉ còn vang bóng. Đó cũng là cái cớ cho nhà thơ phơi bày những mặt trái, phản diện của cuộc đời vốn đầy rẫy ngang trái, khổ đau, phi lý. Cho nên, không ít lần thi sĩ họ Chế rũ bỏ thực tại quay về quá khứ, tìm lại nước non Chăm xưa: “*Tạo hóa hồi! Hãy trả tôi về Chiêm quốc!/Hãy đem tôi xa lánh cõi trần gian!/Muôn cảnh đời chỉ làm tôi chường mắt!/Muôn vui tươi nhắc mãi về điều tàn*” (***Những sợi tơ lòng***). Chính trong “*về điều tàn*”, chét chóc ấy, nhà thơ tìm thấy giá trị đích thực của sự sống, cái Đẹp và nguồn cảm hứng cho thơ: “*Hồi chiếc sợ, ta vô cùng rõ đại/Muốn riết mi trong sức mạnh tay ta!/Để những giọt máu đào còn đọng lại/Theo hồn ta, tuôn chảy những lời thơ*” (***Cái sợ người***).

Nếu Chế Lan Viên xây cất ***Điều tàn*** trên mảnh đất phế tích, ma quái, hoang vu thì Đinh Hùng “*kiến trúc*” ***Mê hồn ca*** từ “*giấc chiêm bao thần bí*” làm nên một thi giới nghệ thuật dị biệt mà ở đó biểu tượng giữ vai trò rường cột, trung tâm cho lầu thơ ấy: “*Hồi Kì nữ!Em có lòng tàn ác,/Ta vẫn gần – ôi sắc đẹp yêu ma!/Lúc cuồng si nguyên rủa cả đàn bà,/Ta ôm ngực nghe trái tim trào huyết*” (***Kì nữ***), “*Trời cuối thu rồi – Em ở đâu?/Nằm trong đất lạnh chắc em sâu?/Thu ơi!đánh thức hồn ma dậy,/Ta muốn vào thăm nấm mộ sâu*” (***Gửi người dưới mộ***)... Hệ thống biểu tượng trong ***Mê hồn ca*** đa dạng, sống động. Nhà thơ vừa kế thừa, cải tạo những biểu tượng cổ truyền (*nấm mồ, bướm, ma nữ...*), vừa sáng tạo những biểu tượng mới (*người gái thiên nhiên, kì nữ, mặt trời máu...*). Tất cả đều ám nóng cảm xúc cá nhân và mang tính tâm linh, chúng là chiếc cầu

nổi giữa hai bờ hư – thực, hữu thức – vô thức. Có thể nói, với *Mê hồn ca*, Đinh Hùng đã khẳng định bước đi vững chắc của mình trên con đường thơ tượng trưng.

Ở các nhà Thơ mới chịu ảnh hưởng thi pháp tượng trưng Pháp, Bích Khê là người thành công hơn cả trong việc sử dụng và sáng tạo các biểu tượng thẩm mỹ mới. Hơn nữa, biểu tượng thơ ông có sự đột phá về khả năng tạo nghĩa, nói như Đỗ Lai Thúy đó là “những biểu tượng phức và gợi ý” như: *Đỏ mi hoa, Áo mây, Bàn chân, Tỳ bà, Nhạc, Hoa, Ngũ hành sơn, Sọ người...*: “*Ôi khối mộng của hồn thơ chênh choáng! Ôi buồn xuân hơ hớ cánh đào sương! Ôi bình vàng! Ôi chén ngọc đầy hương! Ôi hồ nguyệt đọng nhiều trăng lấp loáng! Ôi thân tình! Người chứa một trời thương*” (*Sọ người*). Cũng sử dụng biểu tượng sọ người như Chế Lan Viên, nhưng ở Bích Khê, không mang lại cảm giác chết chóc, ghê rợn bởi nó không hiện ra một cách trực diện mà nhà thơ nhìn bằng “đôi mắt rất mơ, rất mộng, rất ảo” (Hàn Mặc Tử) của mình, rồi đưa ra những gợi ý, liên tưởng bất ngờ nên *Sọ người* hóa thành “*khối mộng*”, “*buồn xuân*”, “*bình vàng*”, “*chén ngọc*”, “*hồ nguyệt*”. Có thể nói, hệ thống biểu tượng trong thơ Bích Khê đã đem đến một cái nhìn mới về thế giới. Từ đây, thơ xuất phát từ “thực tế” để đi vào “chiêm bao”, rồi “xô sang địa hạt huyền diệu”. Nói cách khác, “thơ là sự giăng mắc, đi về giữa hai thế giới. Biểu tượng thi ca, bởi vậy phải chuyển từ đơn sang phức. Phải là một phức thể những ấn tượng, hồi tưởng, chiêm bao, huyền tưởng, tiềm thức và vô thức trù lên không gian và thời gian, có chức năng gợi nghĩa chứ không phải mô tả” [8, tr. 194, 196]. Vì thế, để giải mã biểu tượng thơ Bích Khê nói riêng và thơ tượng trưng nói chung, đòi hỏi người đọc phải có vốn văn hóa dồi dào, năng lực tưởng tượng phong phú, đặc biệt phải “thức nhọn giác quan” lẫn miền vô thức, tâm linh.

2.4. Một đặc điểm khác không kém phần quan trọng của thơ tượng trưng là tính nhạc. Có lẽ trong lịch sử thơ ca nhân loại, chưa có thời đại nào nhạc tính lại được đề cao và thực hiện một cách có ý thức như thi pháp này. Verlaine tuyên bố: “Mọi tìm kiếm trong thi ca đều hướng về hiệu ứng âm nhạc... trú ẩn trong giai điệu, thoát khỏi bao tạp âm của trần thế loạn động, quay cuồng” [2, tr. 443]. Hơn nữa, ông tin rằng âm nhạc có sức mạnh vi diệu, liên kết “cái Mơ hồ” với “cái Chính xác”, đồng thời dẫn dắt chúng ta tới những miền vô tận, thanh khiết của thế giới tinh thần: “*Âm nhạc trước mọi điều/... Âm nhạc nữa và âm nhạc mãi/Sẽ làm cho thơ anh trở nên bay bổng/ Mà người ta cảm thấy một linh hồn đang trốn chạy/Tới những vùng trời khác và những tình yêu khác*” (*Nghệ thuật thơ* – Verlaine). Nói như thế không có nghĩa thơ cổ điển không chú ý đến nhạc điệu. Các nhà thơ xưa có hẳn một tiêu chí: “thi trung hữu nhạc”. Tuy nhiên, tính nhạc ấy được tạo ra “bằng âm thanh những từ được lựa chọn, sắp đặt cốt sao khuôn theo những thi điệu có sẵn (miễn là đúng niêm luật), thành ra trong thơ cũ âm thanh và ý nghĩa bị tách ra, mỗi thứ đi một đường. Vì từ được sử dụng với ý nghĩa thông thường, có sẵn nên nội dung thơ “tầm thường”, vì âm thanh của từ được khuôn vào thi điệu có sẵn nên nhạc điệu thơ “trống rỗng”” [1, tr. 137]. Còn với thơ tượng trưng, nhạc tính xuất hiện bằng sự kết hợp điều luyện, linh động giữa các yếu tố ngôn từ, ngắt nhịp, gieo vần, đặt câu... với giai điệu tâm hồn của chủ thể sáng tạo. Vì thế, nó “luôn luôn biến đổi, nó phối hợp hòa âm với nghịch âm, tính nhạc hòa hợp với tâm trạng thi nhân chuyển động từng giây, từng phút” [5, tr. 109]. Do đó, nhạc điệu không tách rời ý nghĩa, nói như Valéry: “Thơ

là sự giao động giữa âm thanh và ý nghĩa”. Đó cũng là nguyên tắc sáng tạo của các nhà Thơ mới theo khuynh hướng tượng trưng.

Chỉ gần một thập kỉ, dòng thơ tượng trưng đã mang đến cho Thơ mới một làn giao hưởng mới lạ. Ở đó, mỗi nghệ sĩ “có một âm chủ riêng”, mỗi thi phẩm có một tiết điệu riêng. Xuân Diệu là một trong những nhà thơ đầu tiên mang “tinh thần âm nhạc” hiện đại vào thơ. Nhiều bài thơ của ông rất giàu nhạc điệu như: *Nguyệt Cầm*, *Huyền Diệu*, đặc biệt là *Nhị hồ*. Lắng nghe từng giai âm trầm mặc của *Nhị hồ* khi ngân lên những khúc ca “*Lạc âm thiêu*”, “*Mạnh Lệ Quân*” khiến lòng người trào dâng một “*niềm cô tịch*”, suy tư, rồi trôi dần vào thế giới thực hư, ảo diệu trong trạng thái xúc cảm bồng bềnh, chơi vơi. Xuân Diệu đã khéo hòa quyện tiếng đàn Nhị hồ với tiếng lòng thi nhân trong từng giai điệu làm nên một bản thơ – nhạc hoàn hảo: “*Sương nương theo trăng ngừng lưng trời/Tương tư nâng lòng lên chơi với*” (*Nhị hồ*). Tuy nhiên, tính nhạc trong thơ Xuân Diệu mới dừng lại ở dạng thể nghiệm. Đến Bích Khê, Đinh Hùng, Xuân Thu nhả tập..., nhạc điệu mới thực sự được đề cao. Nhóm Xuân Thu nhả tập nâng nhạc lên thành Đạo sáng tác: Nhạc phát sinh muôn ngàn khúc điệu, tiết tấu trong vạn vật, trong văn thơ, nghệ thuật, trong tư tưởng, hành vi..., còn nhạc điệu thơ Đinh Hùng giao hòa vào mỗi trạng thái cảm xúc của thi nhân, nó phá vỡ những luật điệu truyền thống tạo ra những bài thơ tự do có khả năng biểu đạt tốt nhất nội tâm con người (*Gửi người dưới mộ*, *Màu sương linh giác*, *Tìm bóng tử thần*, *Cầu hồn*, *Mê hồn ca*...). Đặc biệt, Bích Khê có hẳn một bản giao hưởng được phối kết từ nhiều thanh âm: *Mộng cầm ca*, *Tỳ bà*, *Nghê thường*, *Tiếng đàn mưa*... Với *Nhạc*, ông có cách thẩm âm độc đáo bằng một tâm hồn siêu thăng. Từ đây, âm nhạc hiện diện trong hương sắc và ánh sáng, nó thống trị, thu phục các yếu tố khác của thơ ca: “*Thơ bay! Thơ bay vô bàn tay ngà./Thơ ngà ngà say! Thơ ngà ngà say!/Nàng ơi!Đừng động... có nhạc trong giây/Nhạc gây hoa mộng, nhạc ngát trong mây;/Nhạc lên cung hương, nhạc vô đào động,/Ôi nàng tiên nương – hớp nhạc đầy hương*”. Lời thơ – nhạc của Bích Khê không chỉ bị dẫn dụ bởi nhịp điệu tâm hồn mà còn có sự hô ứng của các thủ pháp nghệ thuật khác như: sử dụng chủ yếu các thanh huyền và thanh không nhằm khai thác triệt để những biến hóa phức tạp về cao độ của ngữ âm, tạo nên nhạc tính du dương cho lời thơ. Có khi, ông dùng biện pháp điệp vần, liên tưởng để móc nối các giai âm trong bài thơ làm nên một bản tổng phổ hoàn chỉnh: “*Tôi qua tìm nàng vay du dương/ Tôi mang lên lầu lên cung thương/Ôi tôi bao giờ thôi yêu nàng/Tình tang tôi nghe như tình lang*” (*Tỳ bà* – Bích Khê). Trong nhiều bài thơ của Bích Khê, nhạc tính có ma lực thu phục ngôn từ và rồi ngôn từ trở lại tạo nhạc cho thơ. Sự tương tác đó làm cho biên giới của thơ cứ mở ra xa mãi, sâu mãi vào cõi huyền diệu của vũ trụ và lòng người.

“Nói đến âm nhạc trong thơ là phải nói đến sức khêu gợi của chữ” [6, tr. 1236]. Hơn nữa, Mallarmé cho rằng: thơ viết ra phải để cho người ta nhầm đoán từng điểm một, đó là âm thị, là mộng tưởng, “thơ phải mãi mãi là một câu đố”. Nếu ngôn ngữ thơ lãng mạn là ngôn ngữ diễn cảm, giàu hình ảnh thì ngôn ngữ thơ tượng trưng là ngôn ngữ biểu trưng, tương hợp, biểu đạt cái vô thức, tâm linh. Mallarmé đề cao ý nghĩa thần bí, thiêng liêng của ngôn từ; ông đã sáng tạo ra những từ ngữ mới mẻ, xa lạ với ngôn ngữ thông thường và “nghe như thần chú” bằng cách tham gia vào trò chơi xếp chữ ngẫu nhiên. A.

Rimbaud tự biến mình thành nhà “luyện đan ngôn từ” làm cho thơ ca đạt tới quyền lực siêu nhiên.

Các nhà Thơ mới theo khuynh hướng tượng trưng cũng thực hiện thành công cuộc nổi loạn ngôn từ khi sáng tạo ra một hệ thống ngôn ngữ lạ hóa: “*Màu thời gian không xanh/Màu thời gian tím ngắt/Hương thời gian không nồng/Hương thời gian thanh thanh*” (**Màu thời gian** – Đoàn Phú Tứ), “*Phẩm tràng sinh! tính chất khí âm dương !/Mi làm long phím lòng muôn trịnh nữ*” (**Đồ mi hoa** – Bích Khê), “*Quỳnh hoa chiều động nhạc trầm mi/Hồn xanh ngát chở dẫu xiêm y*” (**Buồn xưa** – Nguyễn Xuân Sanh)... Sự phá cách này một mặt “phản ứng lại những luật thơ cổ gò bó, là sự phản kháng các hạn chế âm thanh, nhịp điệu, sự đối kháng với những từ ngữ, cấu trúc, ngắt nhịp có tính *tĩnh* tự bao đời (...) mang đến cho thơ tính nhạc” [5, tr. 108 – 109], nhưng mặt khác đề gợi về thế giới tâm linh hư thực và sự bí ẩn của lòng người cần phải có thứ ngôn ngữ tương hợp. Vì thế, các nhà thơ đã truyền cho ngôn ngữ một giá trị ngữ nghĩa mới vượt thoát nghĩa “tiêu dùng” bằng cách trả lại ngôn ngữ quyền lực tự thân, gợi miền sâu khôn cùng của tiềm thức, vô thức: “*Lời truyền sóng đánh điện khắp muôn trời,/Chữ bí mật chứa ngầm hơi chất nổ*” (**Nàng bước tới** – Bích Khê).

Quả thực, thơ tượng trưng đã sáng tạo nên một hệ thống ngôn từ mới lạ, có ma lực kêu gọi, ám thị và đánh thức trí tưởng tượng ở người đọc, mang lại cho họ một siêu cảm về thế giới và con người: “*Tình chúng bơ vơ, độc viễn hành/Nàng Thôi, thôi đã...!hết Oanh Oanh*” (**Đậm nhạt** – Vũ Hoàng Chương), “*Mi thơm chanh buổi chiều buồn da/Rượu tóc loan thắm đượm mùa ngà/ Sầu chìm tơ giấy giờ mưa hoa*” (**Bình tàn thu** – Nguyễn Xuân Sanh), “*Một hồn đẹp xô bờ say dậy*” (**Duy tân** – Bích Khê)... Ngôn ngữ thơ ở đây bị “tĩnh lược nghiệt ngã” tạo ra những liên kết, lắp ghép bất ngờ, phóng túng, thoát khỏi lối tư duy ngôn ngữ thông thường mang lại những ý nghĩa độc đáo, mới lạ, “*chứa ngầm bao chất nổ*”.

3. KẾT LUẬN

Trong các trường phái thơ Pháp du nhập vào Việt Nam nửa đầu thế kỉ XX, thi phái tượng trưng có một sức hấp dẫn đặc biệt đối với lớp nhà Thơ mới thuộc “làn sóng thứ hai”. Vì thế, họ không những chủ động tiếp nhận mà còn xem nó như một định hướng sáng tạo cho thơ giai đoạn 1936 – 1945. Từ đây, Thơ mới lại có sự tách dòng - dòng thơ tượng trưng. Trong gần một thập kỉ hình thành và phát triển, dòng thơ tượng trưng đã mang đến cho nền thi ca Việt Nam một sắc diện mới, đồng thời làm thay đổi tư duy nghệ thuật thơ: từ quan niệm thẩm mỹ đến thi pháp. Có thể nói, sự xuất hiện của thơ tượng trưng có ý nghĩa vô cùng quan trọng bởi giả sử những nhà Thơ mới dừng lại ở chủ nghĩa lãng mạn, dừng lại ở Lamartine, Hugo... thì phong trào Thơ mới không thể hòa vào dòng chảy văn chương hiện đại thế giới. Do đó, chính cuộc gặp gỡ với thơ tượng trưng Pháp trở thành “cú hích” quyết định đẩy Thơ mới tiến nhanh trên con đường hiện đại hóa.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1] Huy Cận, Hà Minh Đức (chủ biên) (1997). *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca*, NXB Giáo dục, Hà Nội.
- [2] Darcos. X (1997). *Lịch sử văn học Pháp*, Phan Quang Định dịch, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội
- [3] Phan Cự Đệ (2002). *Văn học lãng mạn Việt Nam (1932 - 1945)*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [4] Hồ Thế Hà (2005). *Thế giới nghệ thuật thơ Chế Lan Viên*, NXB Văn học, Hà Nội.
- [5] Đỗ Đức Hiểu (2000). *Thi pháp hiện đại*, NXB Hội nhà văn, Hà Nội
- [6] Hội nhà văn (2001). *Thơ mới 1932 - 1945: Tác giả và tác phẩm*, NXB Hội nhà văn, Hà Nội.
- [7] Phạm Văn Sĩ (1986). *Về tư tưởng và văn học hiện đại phương Tây*, NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội.
- [8] Đỗ Lai Thúy (2000). *Mắt thơ*, NXB Văn hóa - Thông tin, Hà Nội.

Title: SYMBOLIC TREND IN NEW POETRY MOVEMENT (1932 - 1945)

Abstract: Symbolism poetry, one of the French poetry schools introduced into Vietnam, held a special appeal for the New Poets by its uniqueness and modernity. Therefore, they received on their own initiative and regarded it as a creative direction for poetry, thereby forming a symbolism poetry trend on the New Poetry movement. In each of the poet, they received the French symbolism poetry with different nuances and levels, depending on the “constitution” and “aesthetic preferences” of each the individual. By and large, the emergence of the symbolism poetry trend has changed the artistic thinking in poetry from aesthetic conception to prosody and simultaneously contributed to the rapid promotion of the New poetry on the path of modernization.

Keywords: symbolism poetry, new poetry

ThS. HỒ VĂN QUỐC

Khoa Xã hội - Nhân văn, Trường Đại học Dân lập Phú Xuân

Nghiên cứu sinh tại trường Đại học Khoa học – Đại học Huế

ĐT: 0905 027 481, Email: quocho1975@gmail.com

(Ngày nhận bài: 26/6/2015; Hoàn thành phản biện: 07/7/2015; Ngày nhận đăng: 23/7/2015)