

MÁY VẤN ĐỀ VỀ THƠ MỚI NHƯ CUỘC CÁCH MẠNG TRONG THI CA

TRẦN ĐÌNH SỬ

Phong trào Thơ mới là một cuộc cách mạng trong thi ca Việt Nam, cuộc cách mạng đã chuyển thơ Việt Nam từ loại hình trung đại sang loại hình hiện đại, đưa nó thoát khỏi giới hạn khu vực Đông Á để hội nhập vào thế giới. Cho dù ngay sau phong trào đó và cả ngày nay đã và đang có những phong trào thi ca khác muốn tìm cách vượt qua thơ mới, thích ứng với xu thế chung của thời đại, thì ý nghĩa của thi pháp thơ mới đối với Việt Nam vẫn hết sức to lớn mà cho đến nay theo tôi vẫn chưa được nghiên cứu đầy đủ.

Sở dĩ như thế là vì chúng ta thiên về nghiên cứu thơ mới như một phong trào, theo bình diện ý thức hệ, một trào lưu thơ lãng mạn tiêu cực, hoặc như các trường phái, hoặc như một tập hợp những phong cách mới đa dạng. Kết quả là thơ mới như một thi pháp mới, khác biệt với thi pháp thơ cổ điển trung đại cũng như tiềm năng mở của nó chưa được xem xét đúng mức.

Thật vậy trước khi phong trào thơ mới xuất hiện, thi pháp thơ Việt Nam chỉ có hệ thống thơ Trung Hoa đã Việt hoá, gồm thơ Đường luật thất ngôn bát cú, ngũ ngôn, tứ tuyệt, cổ phong, lục ngôn, từ. Thơ tiếng Việt gồm thơ luật pha lục ngôn, lục bát, song thất lục bát, ngoài các bài ca dao ngắn là hình thức diễn ca, ngâm khúc trường thiên, sau có thêm thể hát nói, dùng để hát là chính, như thể hình thức thơ trữ tình chủ yếu của người Việt là lối thơ Đường luật. Các thể đường luật tuy đã Việt hoá tài tình như thơ Nguyễn Khuyến, Tú Xương, song về gốc gác căn bản vẫn là thi pháp Trung Hoa, không phải thi pháp Việt. Có thể nói cực đoan một chút, thể thơ trữ tình thuần Việt ở ta cho đến đầu thế kỉ XX vẫn chưa có. Các nhà thơ như Cao Bá Quát, Miên Thẩm thì quay lại khai thác nhiều thể thơ trữ tình Trung Hoa từ Kinh thi trở đi để sáng tác theo dòng thơ chữ Hán. Thơ cận đại là một giai đoạn phát triển của thơ tiếng Việt. Sau khi phế bỏ khoa cử Hán học, quảng bá chữ quốc ngữ, thơ tiếng Việt trở thành dòng chính. Từ Tản Đà, Trần Tuấn Khải và nhiều nhà thơ cận đại đã khai thác thơ ca dân gian, có tìm tòi chút ít biến hoá nhằm đa dạng thể thơ trữ tình như thất ngôn, ngũ ngôn chia khổ^[1] (thơ cổ điển nguyên khối, không chia khổ), lối hát trống quân, dùng lục bát làm thơ trữ tình, đưa lời nói vào thơ, nhưng các cố gắng ấy vẫn chưa tạo được một hệ thống thơ mới, bởi trong đầu óc họ cả hệ thống thi pháp thơ Trung Hoa cổ còn nguyên vẹn. Đó là thơ họa, thơ nhạc, thơ kể (tự tình) mà nội dung thì nhớ nhà, nhớ quê, hoài cổ, nhớ bạn, nhớ nước, say, chơi, mộng, giễu, tự trào..., còn lời thơ phần nhiều hầu như “không phải là lời của ai cả”^[2], cái phần lời nói, giọng điệu con người trong thơ rất hữu hạn, mà tôi gọi là thơ điệu ngâm^[3].

Sở dĩ thế là vì toàn bộ thơ trung đại Việt Nam kể cả Hán lẫn Nôm đều thuộc nền văn hóa “thuật nhi bất tác”, chưa phát triển cá tính, thơ của nó thuộc loại hình thơ tu từ học bằng những chất liệu ngôn từ, hình ảnh, công thức có sẵn^[4]. Nhà thơ có thể có tứ mới, nhưng không cần tìm tứ mới, mà sử dụng vốn từ đã có cho nhuần nhuyễn, điêu luyện. Cho nên hàng nghìn năm cơ hồ thơ không thay đổi hình thức, quy cách, thủ pháp. Thơ cổ không phát triển lối thơ biểu hiện cảm giác, thơ tả chân, thơ tự do, ngoại trừ một số thơ chịu ảnh hưởng dân gian, chưa thành thể thức, nói chung chưa có thơ điệu nói, thơ nhạc tính tự do...Nền văn hóa hiện đại du nhập áp đặt từ phương Tây và nội sinh trong điều kiện đô thị hóa đã chuyển sang loại hình văn hóa cá tính, tuy trong điều kiện thuộc địa nhưng vẫn có được sự tự do cá nhân được đảm bảo đảm bằng luật pháp. Tương thích với nền văn hóa ấy văn học đã chuyển sang loại hình thẩm mỹ, tự do cá tính mà Hoài Thanh và một số người khác đã nhận ra và đề xướng kịp thời. Phong trào thơ mới đã chống lại thơ cũ, tức thơ luật, đã làm cho nó mất thiêng, khiến người ta quên nó, từ đó mới có sáng tạo mới. Cuộc đấu tranh thơ mới thơ cũ thực chất là đấu tranh giữa hai loại hình thi pháp: thơ làm theo câu sẵn và thơ sáng tạo hoàn toàn theo

cá tính. Bài thơ *Thề non nước* của Tản Đà mà nhiều nhà thơ hiện đại say mê thực chất là loại thơ làm theo câu sẵn. Tình thơ tha thiết, câu cú điêu luyện, mà lời thơ, ý thơ, hình ảnh thơ cũ mèm. Nó là sản phẩm điển hình của lối thơ tu từ học câu sẵn, chữ sẵn thời trung đại. **Thơ mới là thơ thâm mỹ, sáng tạo, tự do cho nên nó hết sức đa dạng và vận động biến đổi rất nhanh.** Chỉ trong vòng mười năm mà đã có mấy giai đoạn thơ phát triển, đủ thấy đó là một tính chất của thơ mới mà thơ ca trung đại không thể có.. Thơ mới đem giọng điệu, ngữ điệu lời nói cá thể trong đời sống đưa vào thơ, và trên cơ sở đó, thơ mới là một hệ thống hình thức khác, ngôn ngữ khác, tứ thơ khác, có thể tiếp tục tạo thêm nhiều cách biểu hiện khác. Phải nói từ thơ mới, chúng ta mới thực sự từ biệt với các mẫu mực của luật thơ Tàu, cái gọi là “thơ cũ” mà các nhà thơ mới muốn “phản động lại” chủ yếu là mẫu mực thơ Tàu, không ai chống thơ lục bát, và từ đó mới có một hệ thống thơ trữ tình theo thi pháp Việt, phát huy truyền thống Việt, ví dụ truyền thống hát nói. Nói cực đoan cho nó rõ là toàn bộ thơ Việt Nam từ năm 1932 trở đi không có bóng dáng luật thơ gốc Tàu nữa[5]. Tất nhiên một thể thơ đã đi vào tâm hồn Việt và đi vào di sản thơ Việt mấy nghìn năm như Đường luật thì dễ gì bỏ được, nhưng nó đã thay đổi chức năng, vị trí, trật tự. Thường thức thì vẫn thường thức, nhưng sáng tác thì nó không còn vị trí hàng đầu nữa, vì không có khả năng làm gì mới trong khuôn khổ của nó. Chỉ những người già thì vẫn thích ngâm nga mấy vế đường luật để chơi, thù tạc, hoặc những người làm nhiệm vụ thì làm thơ châm biếm[6]..., vì nó có khuôn phép dễ làm, nhưng nhìn chung không mấy có thơ hay, vì cái ý thức đăng đối, dùng điển, ý thức niêm luật đã phối pha, không hợp với người hiện đại. Ngoại trừ thơ Hồ Chí Minh, thuộc thể hệ cũ, làm trong điều kiện đặc biệt, không ai tính thơ ấy trong các trào lưu sáng tạo của thơ Việt nữa. Thơ Quách Tấn tuy cũng hay, nhưng thuộc lối cũ, ông không có sáng tạo gì mới. Đó là số phận lịch sử của hình thức thơ, không thể khác được. **Nhưng thơ mới Việt Nam từ bỏ thơ cổ điển Trung Hoa mà không hề bội phản thơ dân tộc, nó không phải là kẻ lãng tử đi lang thang như thơ mới Tàu suốt thế kỉ XX, bởi nó đã “hoàn toàn Việt hoá”, và trở thành truyền thống mới của thơ ca Việt và phát triển liên tục suốt cả thế kỉ XX.** Thơ mới là một cơ duyên để người Việt sáng tạo ra truyền thống thơ trữ tình Việt Nam mới, chấm dứt sự lệ thuộc vào một khuôn mẫu thơ Đường luật. Riêng mặt này nó đã là một cuộc cách mạng rất vĩ đại mà cha ông ta hàng nghìn năm chưa làm được. Nếu không có thơ mới có lẽ các nhà thơ ta đến nay vẫn còn cầm cúi theo niêm luật thơ Đường luật, thật đáng sợ.

Gần đây nhiều người xem thơ mới là thơ hiện đại. Tôi hoàn toàn tán thành quan điểm ấy, và hai mươi năm trước tôi đã viết: “Thơ trữ tình Việt Nam kể từ thơ mới, dù phát triển thế nào...đều là sự phát triển sâu hơn, nhiều vẻ hơn những khả năng nghệ thuật mới của thi ca đã mở đầu và định hình từ phong trào thơ mới.” **“Thi pháp thơ mới phải là một mỹ học mới và nhãn quan mới về thơ và ngôn ngữ của thơ, đồng thời cũng là những tiêu chuẩn giá trị mới về thơ.”** Theo tôi đó là định hướng để xem xét thi pháp thơ mới “như là một cuộc cách mạng”[7]. Tôi thấy cần nói thêm, thơ mới đã thành truyền thống mới của thơ dân tộc. Bản thân phong trào thơ mới chỉ chịu ảnh hưởng thơ lãng mạn trong khoảng 1935 về trước, đến năm 1936 đã chuyển sang chịu ảnh hưởng của **thơ tượng trưng**, xuất hiện trường thơ loạn. Những năm 40 đã có *Xuân thu nhĩ tập* (1942) với **xu hướng siêu thực**. Những năm 50 có lúc học theo thơ Trung Quốc hiện đại, những là *Vương Quý* và *Lí Hương Hương* của Lí Quý làm theo điệu dân ca “Tín thiên du” tỉnh Hà Bắc Trung Quốc, không nhớ là ai dịch. Đó cũng là lúc ta chủ trương quay lại học làm thơ theo lối dân ca, đặc biệt là trong cái cách ruộng đất, nhưng cũng thất bại như dân ca cờ đỏ của Trung Quốc. Sang những năm 60 ta học thơ ca xô viết, thơ bậc thang Maia mê hoặc nhiều người. Những năm 70 dịch đủ các loại thơ cộng sản các nước từ thơ Nga, thơ Nazim Hítmét, Ritxôt, đến thơ cách mạng Bungari, nhưng thơ Việt qua sáng tác của Tố Hữu, Chế Lan Viên, Phạm Tiến Duật, Xuân Quỳnh, Nguyễn Khoa Điềm, Hữu Thỉnh, Lê Đạt...vẫn là thơ Việt, không lai ai hết, mà cũng không giương ngọn cờ nào hết, điều đó đủ chứng tỏ thơ mới Việt đã có truyền thống thật sâu sắc và vững vàng.

Từ thời *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân, thơ mới đã được hiểu như một cuộc cách mạng trong thi ca, nhưng ý niệm cách mạng về thi pháp thì vẫn chưa thật rõ rệt. Người mình thích đối lập mới/ cũ, nhìn thơ mới qua xung đột “mới/ cũ” mà ít quan tâm thực chất của mới/ cũ ấy. Mọi người đều biết **phong trào thơ mới là sản phẩm của cuộc xung đột hiện đại và truyền thống, phương Đông và phương Tây, cá nhân và đoàn thể**. Phong trào kiểu này đã xảy ra ở Trung Quốc, Việt Nam và các nước Đông Á khác, những nơi có tiếp xúc Đông Tây đầu thế kỉ trước. Ở Việt Nam, nó nảy sinh khi nền Tây học đã đi vào ổn định, đô thị mở ra, tầng lớp trí thức mới ra đời. Họ vừa là **lớp người hiểu văn hoá Việt vừa có tri thức mới về văn hoá phương Tây, vừa có khả năng cảm nhận thế giới và đời sống một cách mới mẻ, vừa cảm thấy sự chật chội gò bó của hình thức thơ truyền thống**. Người viết tiểu thuyết hần cũng có nhu cầu biểu đạt cái mới, nhưng họ không bị hình thức cũ trói buộc, bởi văn xuôi cũ viết bằng chữ Hán, văn xuôi tiếng Việt mới hình thành, họ sáng tạo thể loại mới mà hầu như không có đối thủ. Nhưng thi ca lại khác. Làm sao có thể sáng tác thi ca mà không đụng đến các hình thức, luật lệ thi ca, văn thể đã định hình và có khuôn mẫu. Cuộc cách mạng thi ca nhằm mục đích làm cho người ta quên hình thức cũ, phá bỏ quan niệm, thói quen sùng bái mẫu mực cũ đã ngự trị trong ý thức người sáng tác và người thưởng thức hàng nghìn năm. Thế nhưng cuộc đụng độ xảy ra được hiểu với danh nghĩa thơ mới với thơ cũ, giá trị thơ mới với giá trị thơ cũ. Người ta công kích cái dở của thơ cũ cũng như cái dở của thơ mới, mà không đi tìm lí luận của chúng, do đó cuộc cãi vã không có mấy giá trị. Quả là thuật ngữ thơ mới thơ cũ lúc ấy có phần chưa chính xác, và Hoài Thanh cho đó là cách “nói liêu”. Thực chất của phong trào là đem thơ mới, với tư cách là một thi pháp mới chống lại thi pháp cũ, tức thơ luật, chứ không phải đem thơ này chống lại thơ kia một cách vô lí. Đây là hai vấn đề hoàn toàn khác nhau. Thế nhưng trong bài tiểu luận *Một thời đại trong thi ca*, để tránh nhầm lẫn thơ mới chống lại thơ cũ, Hoài Thanh cho rằng các nhà thơ mới đặt ra từ “thơ cũ” không phải để chỉ tất cả thi ca Việt Nam có từ xưa, mà chỉ là “cái mớ thi ca đã xuất hiện khoảng *nửa thế kỉ nay*, đã trị vì một cách bệ vệ, trên các sách báo quốc ngữ, và hiện đương chiếm một phần lớn các bộ *Văn đàn báo giám* của Ô. Trần Trung Viên.”[8] Một chỗ khác ông lại nói, các nhà thơ mới : “cần phản động lại một lối thơ rất thịnh hành trong *vài ba mươi năm gần đây*. Vẫn biết trong lối ấy cũng đã sản xuất ít bài có giá trị, song những bài ấy, thừa thớt quá, không che được cái tầm thường mênh mông, cái trống rỗng đồ sộ đương ngự trị trên thi đàn Việt Nam. Tinh thần lối thơ ấy đã chết. Họ phải thoát li ra khỏi xác chết để tìm một đường sống. Không biết gọi xác chết ấy thế nào họ đặt liêu cho nó cái tên thơ cũ....Họ chỉ công kích một lối thơ gần đây, một lối thơ – tai hại, nó vẫn giống thơ Lí Đỗ,. Như cái nhẵn mặt của Đông Thi vẫn giống cái nhẵn mặt của Đông Thi.”[9] Như thế là theo Hoài Thanh, thơ mới chỉ chống lại *một bộ phận thơ cũ*, tức bộ phận thơ đã thoái hoá, chứ không phải chống lại thi pháp cũ. Cách hiểu đó theo tôi là không xác đáng, bởi vì phong trào thơ mới đâu nhằm chống lại thứ thơ dở, thơ trống rỗng, bất chúc. Loại thơ ấy thời nào chẳng có, cần gì phải gần với ba mươi năm đầu thế kỉ. Cuộc cách mạng thi ca không nhằm chống ai, mà cốt **thay đổi thi pháp cũ đã trói buộc hàng nghìn năm, nhằm thể hiện tình cảm tự nhiên**. Điều này ông Phạm Quỳnh đã nói từ năm 1917. **Cái mà các nhà thơ mới cần là một lối thơ tự do vượt lên lối thơ gò bó đầy quy định niêm luật, điển cố...** làm cho thơ “thất chơn” như Phan Khôi đã nói. Do nhầm lẫn ấy, cho nên khi thơ mới đã thành công người ta muốn quên đi xung đột thơ mới/thơ cũ, tuyên bố: “Ngày xưa không có thơ cũ.” (tr. 47), và ngày nay “Không có thơ mới” có vẻ như không có cuộc cách mạng thi ca nào. Rồi Hoài Thanh kết luận như một sự xí xoá, thơ cũ cũng có nhiều cái hay, thơ mới cũng có lắm cái dở, có vẻ như hoà cả làng: “Nói tóm lại, phong trào thơ mới đã vứt đi nhiều khuôn phép xưa, song cũng nhiều khuôn phép (hẳn là ông Hoài Thanh muốn nói đến khuôn phép cũ – TĐS) nhân đó sẽ thêm bền vững. Hẳn tương lai sẽ dành thêm nhiều vinh quang cho các khuôn phép này. Nó đã qua một cơn sóng gió dữ dội, trong khi *các khuôn phép mới xuất hiện đều bị tiêu trầm* (người dẫn nhấn mạnh), như thơ tự do, thơ mười chữ, thơ mười hai chữ, hay đương sắp sửa tiêu trầm như những cách gieo vần phỏng theo thơ Pháp.” (tr.

50). Những điều đó có phần sự thật, nhưng hoá ra thơ mới chỉ là sự gia giảm, đổi thay của hình thức thơ cũ để làm cho nó bền vững hơn, tương lai sẽ vinh quang hơn, còn khuôn phép mới đều bị tiêu trầm? Thế là không có cuộc cách mạng nào cả. Hoài Thanh đã tự mâu thuẫn với mình. **Như vậy là từ thời *Thi nhân Việt Nam* vấn đề cuộc cách mạng về thi pháp vẫn chưa được nhận thức đầy đủ.** Vẫn biết xét thể thơ thịnh hành trong thơ mới là thơ 7 chữ, 8 chữ, 5 chữ, lục bát là các thể chủ yếu trong tập chọn và bình [10] của hai ông Hoài Thanh và Hoài Chân, song bản thân các thể ấy, lời thơ đã khác căn bản so với thơ cũ vì “câu thơ buông”, hay nói như tôi hai mươi năm trước là “thơ điệu nói” [11]. Mặt khác các thể ấy đâu còn là thể luật cũ, phần nhiều là thơ dài chia khổ và thay vần liên tục, không hạn bằng trắc, bỏ hẳn lối hiệp một vần suốt bài để thành tự do, thông thoáng [12]. Hoài Thanh viết: “Nhưng hôm nay tôi chưa muốn nói đến hình dáng câu thơ. Một lần khác buồn rầu hơn chúng ta sẽ thảo luận kỹ càng về luật thơ mới, về những vần gián cách, vần ôm, nhau, vần hỗn tạp...” Thì ra ông vẫn hình dung thơ mới như một thứ thơ luật (mặc dù có chỗ ông hiểu “luật” theo nghĩa rộng như “luật đối thanh”), có nhiều khuôn phép cũ và một ít khuôn phép mới! Trong khi đó, nhà phê bình đã không thấy **linh hồn thơ mới là thơ tự do**, ông chưa đánh giá về triển vọng của hình thức thơ tự do, ông thấy nó “chỉ là bộ phận nhỏ của thơ mới”, chỉ thấy nó tiêu trầm, ông cũng không dự kiến khả năng sống của nó cũng như của các câu thơ dài. Cho nên kết luận của Hoài Thanh là không xác đáng. **Làm sao có thể phủ nhận sự đối lập hẳn hoi giữa thơ mới và thơ cũ như là hai loại hình thi pháp thơ?** Làm sao có thể coi thơ mới cũng như thơ cũ? Hình như nhà phê bình chưa thấy ở đây đã sáng tạo một **hình thức thơ mới hẳn, một lối tư duy mới hẳn, một cấu trúc thơ mới hẳn**. Ông đã chú ý phân biệt thời đại với thời đại (chữ ta và chữ tôi), nhưng ông chưa thấy cần phải phân biệt thi pháp với thi pháp. Thực ra ý nghĩa của phong trào thơ mới không chỉ là thơ của thời đại chữ Tôi, nếu thế thì thơ Tố Hữu trong *Từ ấy* sẽ không phải là thơ mới. Nếu hiểu thơ mới như là thi pháp mới đối lập với thi pháp cổ điển mà người ta đã gọi là thơ cũ thì thơ Tố Hữu chính là thơ mới. Có lẽ vì quan niệm đó mà Hoài Thanh đương thời đã không đưa thơ Tố Hữu vào tập sách của mình, và sau này, dù cho cuộc tranh luận chống lại quan điểm đúng đắn của nhà thơ Xuân Diệu, người cho rằng “thơ Tố Hữu thoát thai từ thơ mới” đã trở thành câu chuyện cũ, trong nhiều sưu tập thơ mới, người ta vẫn không coi Tố Hữu là nhà thơ mới, mặc dù ông bắt đầu sáng tác thơ từ năm 1937, nghĩa là năm mà ba năm sau Huy Cận mới cho ra tập *Lửa thiêng* và nhiều tập thơ mới khác vẫn chưa ra đời. Rõ ràng tiêu chí ý thức hệ lấn át tiêu chí thi pháp. Cần phải phân biệt một **hệ thống hình thức thơ** với **hệ thống thể giới quan** thể hiện trong hình thức thơ đó mới hiểu được thơ mới. Ở đây có lẽ do Hoài Thanh vẫn nhìn nhận thơ mới chủ yếu theo thể giới quan chữ tôi, cho nên ông cũng không đánh giá cao hệ thống hình thức thơ mới, mặc dù chữ Tôi ở đây là linh hồn. Chúng ta sống sau ông may mắn thấy được loại thơ tự do sẽ phát triển nhiều sau này như trong thơ thời kháng chiến chống Pháp, và trong thơ sau năm 1954 chỉ tính trong thơ Chế Lan Viên số thơ tự do và câu dài trong *Ánh sáng và phù sa* rất nhiều [13]. Giá như tác giả nói rõ, **thơ mới không chống lại các giá trị thơ cổ điển, không chống lại thơ ca dân tộc, mà cũng không chỉ chống lại sự xuống cấp của thi ca thời suy thoái của 30 năm đầu thế kỉ, mà muốn vượt qua cả một hệ thống thơ gò bó trói buộc hồn thơ, hay nói cách khác muốn thay đổi hệ thống thi pháp, gồm hình thái thơ, hình thức thơ, tạo ra hình thái thơ mới, ngôn ngữ mới, thì chắc ông sẽ nói rõ hơn tính chất của cuộc cách mạng thi ca này.** Ông đã thấy tính chất một thời đại trong thi ca, cũng đã nói về “cuộc cách mệnh” trong thi ca nhưng ông vẫn chưa thấy hết nội dung cách mạng của nó.

Sự thiếu rạch ròi về đối tượng của cuộc cách mạng thi ca này, sau này cũng thể hiện trong nhận định của nhà nghiên cứu Trần Đình Hượu: “Cái mới của thơ mới từ xung khắc đến hoà giải với truyền thống” [14]. Tác giả Trần Đình Hượu đã phân tích rất sâu sắc phong trào thơ mới, song mệnh đề “xung khắc và hoà giải” đã vô tình coi thơ mới chỉ là phong trào trong mười năm mà thôi, làm mờ nội dung và ý nghĩa của “một cuộc cách mạng trong thi ca.” **Một hệ thống thi pháp mới có thể hấp thu vào trong nó các yếu tố thơ của truyền thống, chuyển nó vào hệ thống mới, nhưng xem nó là hoà giải,**

một sự chiết trung, theo kiểu Hoài Thanh thì có lẽ cũng chưa thoả đáng. Nhìn suốt cả thế kỉ thơ hiện đại Việt Nam khởi đầu từ thơ mới, xin hỏi nó hoà giải với thơ cũ như thế nào!? Điểm này ông Lê Đình Kỵ đã có ý thức rất rõ: “**Phá bỏ một lối thơ đã ngự trị hàng ngàn năm trên thi đàn dân tộc đâu phải là chuyện chơi.**”^[15] Phá bỏ đây thực chất là xây mới. Thơ mới không phá bỏ đi cái gì, nó chỉ xây dựng một hình thức thơ mới, tức là thi pháp mới, đó mới là nội dung của một cuộc cách mạng thi ca.

Về phương diện này cho đến nay nội dung cuộc cách mạng thi ca vẫn chưa được nghiên cứu đầy đủ. Ở đây giới nghiên cứu đã có nhiều cố gắng, song vẫn đang chờ đợi những nghiên cứu phân biệt hai hệ thống thơ cổ và thơ mới sáng tỏ hơn nữa.

Cách đánh giá nhân danh quan điểm lịch sử, xem nó là phong trào thơ của một giai cấp, của giai đoạn lịch sử cụ thể mang ý thức hệ nhất định, cũng là một quan điểm không thấy thực chất của cuộc cách mạng trong thi ca. Tiêu biểu cho cách đánh giá này là của nhà nghiên cứu Phan Cự Đệ trong chuyên luận in năm 1981 *Phong trào thơ mới lãng mạn (1932 – 1945)*. Tác giả viết: “Chúng tôi cho rằng bản chất của thơ mới lãng mạn là tiêu cực, thoát ly và đã có những màu sắc suy đồi. Khách quan mà nói, thơ mới lãng mạn ít nhiều đã làm cho thanh niên trở nên bi lụy, và do đó làm quân bước chân của họ trên con đường đi đến cách mạng. Tuy nhiên ở ước ta thời kì trước cách mạng tháng Tám, từ những người phát ngôn cho quan niệm nghệ thuật vị nghệ thuật bằng những lời lẽ thành thực và ngây thơ những thi sĩ đắm mình trong cái tháp nhà của chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa tượng trưng cho đến những kẻ đề xướng một cái tôi to tướng, kênh kiệu đi lù lù giữa cuộc đời và ném đá vào những người xung quanh...tất cả những nhà văn đó không phải là không còn ít nhiều tinh thần dân tộc và thái độ bất mãn với xã hội kim tiền ô trọc, với thói hợm hĩnh của giai cấp tư sản.”^[16] Thái độ của tác giả là phê phán. Ông biểu dương các nhà nghiên cứu Vũ Đức Phúc và Hồng Chương đã có thái độ nghiêm khắc cần thiết đối với tác hại của thơ mới, và phê bình các giáo trình của Đại học Tổng hợp và của Đại học sư phạm có thái độ chưa dứt khoát đối với thơ mới. Cách nhận định như vậy là chỉ xét ở mặt tư tưởng, mà không chú ý đến thơ, mà tư tưởng cũng bị hiểu một cách giáo điều. Cách đánh giá như thế ngày nay không chỉ không thể chấp nhận được về nội dung, mà cái chính tôi muốn nói ở đây vẫn là không thấy cuộc cách mạng về thi pháp thơ Việt. Không phải là thi pháp thì phi lịch sử, nhưng lịch sử của nó không đồng nhất với lịch sử tư tưởng.

Ba là cách đánh giá thơ mới gắn với việc phân chia giai đoạn văn học Việt Nam thế kỉ XX. Theo đó 30 năm đầu thế kỉ là giai đoạn giao thời, tức giai đoạn văn học khi ngọn cờ tư tưởng còn trong tay giai cấp phong kiến và tư sản, giai cấp vô sản chưa giành được ngọn cờ. Giai đoạn 30 – 45 là giai đoạn văn học hiện đại hoá, cũng là giai đoạn giai cấp vô sản đã ra đời. Giai đoạn 1945 – 1975 – giai đoạn kháng chiến chống Pháp chống mĩ, hình thành văn học cách mạng xã hội chủ nghĩa, giai đoạn từ 1975 trở đi – giai đoạn văn học chuyển mình và đổi mới do đảng lãnh đạo. Cách phân kì như thế rất quen thuộc, nhưng nhược điểm của nó là cách phân kì theo tiêu chí ý thức hệ. Đối với văn học, nó cắt vụn tiến trình văn học hiện đại hoá của Việt Nam trong suốt thế kỉ XX ra từng đoạn nhỏ rời rạc, hầu như không liên nhau. Nó cắt rời và đối lập quá trình hiện đại hoá với sự tiếp tục hiện đại hoá văn học trong văn học từ trước và sau năm 1945 cho đến hết thế kỉ XX. Xét về thể loại văn học như thơ ca, văn học cách mạng từ 1945 xét về hình thức vẫn là sự tiếp tục sự phát triển của thơ mới với những hình thức mới, chứ không phải gì khác. Ý kiến này tôi đã nêu năm 1992, có lẽ tôi không phải là người đầu tiên, song tôi tán thành và thấy cách đặt vấn đề như vậy là đúng. Mặt khác xét về mặt thơ ca trong đô thị miền Nam trong giai đoạn 1945 – 1975 vẫn tiếp tục sáng tác thơ mới. Nhóm Sáng tạo và Thanh Tâm Tuyền đã có những cách tân câu thơ mới mẻ, những cũng trong quỹ đạo câu thơ tự do mà thơ mới mở ra. Như thế **phong trào thơ mới trước 1945 chỉ là giai đoạn mở đầu cho một thi pháp thơ hiện đại tiếng Việt**, trong đó có thể trải qua một số giai đoạn phát triển trong thời gian và không gian. Chẳng hạn thơ mới lãng mạn, thơ mới cách mạng, thơ mới ở đô thị miền Nam, thơ mới muốn đột

phá thơ mới. Phải nhìn thơ mới trong cả không gian thời gian suốt thế kỉ XX cho đến nay thì mới thấy tầm vóc của cuộc cách mạng thi pháp trong thi ca ấy.

Một khuynh hướng nghiên cứu có ảnh hưởng đến nghiên cứu thi pháp thơ mới là nghiên cứu phong cách nhà thơ. Chưa bao giờ việc nghiên cứu phong cách nhà thơ nở rộ và có nhiều tìm tòi như thời gian những năm 80 – 90. Phong cách và chân dung là hai lối viết bùng nổ trong thời kì ý thức cá nhân của nhà văn được thừa nhận trở lại sau nhiều năm bị hạn chế. **Phong cách nhà thơ gắn bó với thi pháp thơ song không phải là một. Phong cách gắn với cá tính, còn thi pháp của một thời đại thơ gắn với quan niệm, tiềm năng của một loại hình thơ.** Quan tâm cá tính đã làm phai nhạt mối quan tâm về loại hình. Nếu nghiên cứu phong cách đòi hỏi so sánh, đối chiếu cá tính với cá tính, thì nghiên cứu thi pháp đòi hỏi so sánh đối chiếu thi pháp với thi pháp, và khái quát cái chung từ tổng hoà các phong cách cá nhân của một loại hình thi ca. Đó là lí do thứ tư.

Vấn đề thứ năm là tính hiện đại của thơ mới. **Tính hiện đại của thơ mới bắt nguồn từ nhu cầu tự do đã khởi từ thời Khai sáng phương Tây.** Từ thơ của phái Thi Sơn đến chủ nghĩa tượng trưng, hậu tượng trưng rồi các trường phái nghệ thuật vị nghệ thuật hoặc nghệ thuật tiên phong đều có chung một khát vọng là tự do. **Trước hết là khát vọng tự do tự phát triển, tự do tự phát hiện, tự biểu hiện, tự sáng tạo đã đối lập với toàn bộ hệ thống khuôn phép cũ. Tự do là cái mới và cái đẹp.**

Trong *Thi nhân Việt Nam* Hoài Thanh đã có một nhận định kinh điển: “Cứ đại thể thì tất cả tinh thần thời xưa – hay thơ cũ – và thời nay – hay thơ mới – có thể gồm lại trong trong hai chữ tôi và ta. Ngày trước là thời chữ ta, bây giờ là thời chữ tôi.” “Xã hội Việt Nam từ xưa không có cá nhân. Chỉ có đoàn thể : lớn thì quốc gia, nhỏ thì gia đình. Còn cá nhân, cái bản sắc của cá nhân chìm đắm trong gia đình, trong quốc gia, như giọt nước trong biển cả. Cũng có những bậc kỳ tài xuất đầu lộ diện. Thảng hoặc họ cũng ghi hình ảnh họ trong văn thơ... Mỗi khi nhìn vào tâm hồn họ hay đứng trước loài người mệnh mông, hoặc họ không tự xưng, hoặc họ ẩn mình sau chữ ta, một chữ có thể chỉ chung nhiều người. Họ phải cầu cứu đoàn thể để trốn cô đơn.” Ở đây ta thấy Hoài Thanh khẳng định cái tôi thơ mới, nhưng không hoàn toàn phủ nhận cái tôi trong thơ cổ. Ông thừa nhận nó, có điều nó ẩn mình, nó trốn cô đơn. Nhưng nhiều nhà nghiên cứu sau này lại nhận định thơ cổ khác hẳn Hoài Thanh, xem đó là thơ “phi ngã”, thơ “vô ngã”. Đó là một nhận định chưa đúng, mang màu sắc “hậu thực dân”. Ngay nhà lí luận Viên Mai đời Thanh ở Trung Quốc cũng đã viết: “Thi không thể vô ngã”^[17]. Từ “phi ngã” là một sự hiểu lầm. “Phi ngã” là đối lập với “ngã”, tức là thế giới của những khách thể, nó “không phải ngã”. Làm sao mà thế giới khách thể lại có thể làm được thơ?! Hoài Thanh đã nói uyển chuyển, tôi và ta cũng tương đối, trong thơ cổ cái tôi, cái ngã ấy thường ẩn, ẩn mình sau hình thức nhiều khi thiếu cá tính rõ rệt. Ví dụ như bài thơ *Tùng* của Nguyễn Trãi trong *Quốc âm thi tập*. Cả bài thơ thể hiện một cái tôi của Nguyễn Trãi, không thể lẫn với của ai khác được, nhưng hình ảnh thì vẫn cây tùng, biểu tượng chung về người quân tử vốn có từ xưa. Nhưng nếu phân tích kĩ ta vẫn thấy “cá tính” của nhà thơ thể hiện trong biểu tượng chung ấy. Đây là cây tùng đặc biệt: nó không reo, cây không uốn lượn mà thẳng đứng để làm rường cột, bao nhiêu phẩm chất cao đẹp của nó đều giấu ở bên trong, không lộ ra ngoài, như cội rễ bền, thuốc trường sinh, ai biết nhìn thì mới thấy, còn người thường thì không thể biết được. Cây tùng đây khác cây thông của Nguyễn Công Trứ. **Thơ xưa có cái tôi nhưng là cái tôi đạo đức, sự nghiệp, danh tiếng, hưởng lạc, thương cảm, mà chưa có đầy đủ ý thức chủ thể.** Nhiều trường hợp họ tự nhìn mình như khách thể bằng **con mắt siêu cá thể**, chưa phải cái tôi cảm giác. Điều này cũng giống như họa sĩ Trung Hoa xưa vẽ tranh sơn thủy bằng con mắt siêu cá thể chứ không phải con mắt cá thể với luật viễn cận, ẩn tượng cá nhân hay quan niệm riêng như hội họa phương Tây. Như vậy phải hiểu sâu sắc thơ cổ mới có thể nghiên cứu hiệu quả thi pháp thơ mới^[18]. Ứng với con mắt siêu cá thể, người ta dùng từ ngữ như một thứ vật liệu có màu sắc, âm thanh để “điền” vào khuôn khổ niêm luật

có sẵn của bài thơ. Họ sáng tác trong khuôn khổ các quy tắc tu từ học với các phép tắc có sẵn, bất di dịch, vì thế mà gò bó. Các ông Phan Khôi phản đối thơ cũ chính là phản đối lối thơ tu từ học (hay còn gọi là từ chương học) đó để vươn tới thi ca thâm mỹ, tự do.

Thơ mới từ biệt thi ca tu từ học câu chữ sẵn, mà đem đến một nền thi ca thâm mỹ, tự do, thành thực và mở, nghĩa là không có nguyên tắc trói buộc nào. Điều này Hoài Thanh đã nói phần nào trong *Văn chương và hành động*. Ông là nhà lí luận đầu tiên nhìn ra phẩm chất thâm mỹ của văn chương mới trong đó có thơ mới. Cái đẹp là do chủ thể cảm thấy vì thế cái tôi đóng vai trò quan trọng không thể thiếu. Hoài Thanh nói thơ mới đem lại “quan niệm về cái tôi” chưa có ở xứ này là một mệnh đề khoa học. Ông đã đối lập con cò của Vương Bột với con cò của Xuân Diệu để nói cái khác của thơ mới, đó cũng là phương pháp đúng đắn. Nhưng cái tôi làm thay đổi tư duy nghệ thuật như thế nào, cũng là một vấn đề cần tiếp tục xem xét theo phương hướng đó. Có thể hiểu cái tôi hiện đại được giải phóng nó có không gian thời gian của nó, có trường cảm nhận của riêng nó. Cái tôi là trung tâm của một thứ chủ nghĩa cá nhân độc lập, tự tại thì nó mới là cái tôi của thơ mới. Cái tôi này xuất hiện ở phương Tây thời Phục hưng và phát triển ở thời Khai sáng thế kỉ XVIII. Sau này đến đầu thế kỉ XX cái tôi không nắm được số phận mình. Trong tác phẩm của Kafka nó biến thành côn trùng, bị bỏ rơi ngoài lâu đài, bị xử án mà không biết về tội gì. Nhưng vào thời Khai sáng, nó tự tin lắm. Roussau cho rằng con người là tồn tại cao quý, cho nên không thể là công cụ của cái gì khác. Metagtaggart cho rằng “con người là mục đích, xã hội là phương tiện của nó. Nhà nước, ngoài tư cách là công cụ của con người, không có giá trị gì khác.” Kant cho rằng “con người có lí tính, là tồn tại lấy bản thân mình làm cứu cánh.”^[19] Chủ nghĩa cá nhân trong thơ mới chắc chắn không còn có niềm tin như vậy. Chính Hoài Thanh cũng nhận thấy nó đáng thương và tội nghiệp. Nhưng đó là ông xét về thế giới quan. Chủ nghĩa cá nhân có nhiều dạng: chủ nghĩa cá nhân kinh tế, đạo đức, nhận thức, thẩm mỹ. Cái tôi trong thơ chủ yếu mang nội dung nhận thức, thẩm mỹ. Đó là cái tôi cảm giác, một vai nhận thức mới. Điều quan trọng là nó mang lại cho thơ mới một hệ giá trị mới. Với thời đại chữ Ta, chân lí là chung, mọi người mượn cái chung để biểu đạt tình cảm của mình hoặc nấp mình vào trong đó. Còn thời đại chữ Tôi, con người trở thành chủ thể cảm thụ, mọi cảm nhận thế giới đều bắt nguồn từ cảm giác, thể nghiệm của cái tôi. Chân lí là cái được thể nghiệm bằng chủ thể, có tính cách cá nhân, không ai giống ai và cũng không ai phủ nhận ai, chúng bổ sung nhau và làm giàu chung cho tâm thức và cho văn học^[20]. Đó là một hệ giá trị hoàn toàn khác. Khát vọng vô biên của thơ mới là muốn trình ra cái chân lí của mình, thế giới cảm giác của mình về thế giới như là một giá trị không lặp lại. Cảm giác, cảm tính là nội dung của mỹ học phân biệt với nhận thức lí tính nói chung. Cái tôi thơ mới là cái tôi thẩm mỹ, vô tư, thành thực, không phải cái tôi ích kỉ, truy lục như một thời quen quy kết. Đó là lí do vì sao mà Xuân Diệu viết bài thơ *Ca tụng*, biểu hiện vô vàn vẻ đẹp của trăng, mà thơ cổ ngàn đời luôn luôn viết về trăng mà không có bóng trăng nào giống như trăng của Xuân Diệu. Đó là lí do vì sao, thơ cổ đã có biết bao mẫu mực miêu tả tiếng đàn, mà Xuân Diệu trong bài *Nhị hồ* đã miêu tả tiếng đàn xưa nay chưa từng có. Đó cũng là lí do vì sao Xuân Diệu khắc họa cái nhịp độ của thời gian trong bài *Vội vàng*, một cách hiểu thời gian mới mẻ và khác hẳn với Chế Lan Viên. Đó cũng là vì sao mà nhà thơ mới hay dùng câu thơ ần dụ: Tôi là cây kim bé nhỏ, Tôi là con nai bị chiều đánh lưới, Tôi là chiếc thuyền say... Thể hiện chân lí cá nhân là đặc điểm phổ biến của thơ mới. Dù là dòng thơ của phái chịu ảnh hưởng thơ Pháp, hay dòng thơ chịu ảnh hưởng thơ Đường hay dòng thơ theo truyền thống Việt, theo cách phân loại thơ mới của Hoài Thanh. Dù là thơ điên của Hàn Mặc Tử hay *Bức tranh quê* của Anh Thơ, hay bài *Loã thể* của Bích Khê, đều là thể hiện các chân lí cá nhân như thế cả. Quan niệm này ứng với quan niệm chân lí của thời Khai sáng, “Tôi tư duy tức là tôi tồn tại”. Đây là đặc điểm quan trọng nhất trong tính hiện đại của thơ mới, làm cho nó thống nhất các dòng thơ trong đó dù là thơ chịu ảnh hưởng của thơ lãng mạn Pháp hay thơ của chủ nghĩa tượng trưng Pháp hay thơ cách mạng của Tố Hữu. Nhờ có cái tôi này mà thơ Tố Hữu khác hẳn với các thứ thơ cách mạng trong tù. Đặc điểm này làm cho thơ mới còn ảnh hưởng sâu sắc

tới thơ Việt Nam các giai đoạn sau. Thơ từ sau năm 1945 đã khác về cảm hứng, điệu tình cảm, nhưng vẫn nằm trong phạm trù thơ mới. Lấy một vài bài thơ cụ thể như bài *Tây tiến* của Quang Dũng, *Sóng* của Xuân Quỳnh hay bài thơ *Sang thu* của Hữu Thỉnh, *Đàn ghi ta của Lorca* của Thanh Thảo trong SGK trung học thì đó là thơ thuộc phạm trù thơ mới, **mang rõ rệt chân lí cá nhân của tác giả**. Tất nhiên thơ cách mạng Việt Nam sau năm 1945 là một thời đại thơ trữ tình chính trị, thơ sử thi, mà cái cao cả, chủ nghĩa anh hùng và lí tưởng cách mạng là cốt lõi, thuộc thi ca hiện thực xã hội chủ nghĩa, mà thực chất là thơ lãng mạn, đối lập với thơ mới. Chân lí trong thơ cách mạng là chân lí chung, chỉ có cách thể hiện là khác biệt. Chân lí chung vẫn phải dựa vào vai cảm nhận của cá nhân. Điều này nhà thơ Chế Lan Viên đã nói “nghĩ trong những điều đang nghĩ”, còn nhà thơ Hoàng Trung Thông thì có lần phát biểu mà tôi nghe được : “Chân lí là của đảng rồi, phần của chúng ta là cảm xúc cho chân thành”. Nhà thơ cách mạng vẫn suy nghĩ, cảm xúc trong vai cái tôi, nhưng họ bị hạn chế trong việc biểu hiện chân lí cá nhân của mình. Chính vì thế mà cá tính nhà thơ ít có cơ hội được biểu hiện đầy đủ. Không bao giờ nguyên tắc chân lí cá nhân bị xoá bỏ hẳn trong thơ cách mạng. Chẳng hạn, ca ngợi cụ Hồ là yêu cầu chung, nhưng, bài thơ *Tạc theo hình ảnh bác Hồ* là chân lí của Xuân Diệu. Ca ngợi cuộc sống mới là yêu cầu chung, nhưng *Ngôi mới* là chân lí của Xuân Diệu, do ông phát hiện. Cái Ta thơ cách mạng không xoá bỏ được yếu tố cái tôi trong tư duy nghệ thuật đã hình thành từ thơ mới. Cho nên thơ ca cách mạng vẫn tiếp tục phát triển thi pháp của thơ mới. Thơ cách mạng không thể từ trên trời rơi xuống được. Chúng ta dễ dàng tìm thấy các ví dụ sự tiếp nối đó trong thơ kháng chiến chống Pháp 1945 – 1954. Ví dụ các bài thơ của Chính Hữu, Hoàng Cầm, Quang Dũng, Hữu Loan, Nguyễn Đình Thi, và nhiều tác giả khác. Cái Ta sử thi có làm cho cái tôi mất tinh độc lập tự chủ nhưng vẫn để cho nó cái vai riêng, nét riêng, bởi nếu thiếu nó thì thơ lập tức biến thành vè. Nhưng từ sau năm 1975, với cuộc sống trở lại bình thường, hoà bình, đời thường sau chiến tranh thì thơ trữ tình Việt Nam lại trở về với chân lí cá nhân và người ta lại gặp gỡ với thơ mới. **Thơ mới vẫn đang sống với chúng ta. Nhưng thực tế cuộc sống với sự hoài nghi chân lí chung, hoài nghi đại tự sự, cảm quan hư vô, lối hội nhập quốc tế khiến người ta có xu hướng muốn rời bỏ thơ mới như là tính hiện đại để đi về phía hậu hiện đại.** Liệu có thể có một cuộc cách mạng mới về thi ca hay không? Theo tôi, tự do đã nằm trong nguyên tắc của thơ mới, nó cho phép thơ phát triển, đổi thay đến vô hạn.

Vấn đề thứ sáu là *tu từ học của thơ mới*. Một hệ thống thi pháp mới ra đời tất kéo theo một hệ **thống tu từ học mới**. **Thơ ca dân gian và thơ cổ điển có những phép tu từ khác nhau. Tu từ học của thơ cổ đóng khung trong thơ luật, các quy định của luật thi chính là phép tu từ của nó: niêm, đối, bằng trắc, vần điệu, dụng điển...đều là tu từ.** Các phép phú, tỉ, hứng, đảo trang, tỉ dụ (minh dụ, ám dụ, bác dụ, hoán dụ...). Điển cố thực chất là ẩn dụ, mượn xưa nói nay[21]. Thi pháp thơ mới tuy đã từ biệt thi pháp tu từ cũ, nhưng lại **sáng tạo ra tu từ mới, tu từ thẩm mĩ. Nó cho phép sử dụng các phép lập, trùng điệp cụm từ, câu, ngữ điệu, bởi phải có câu thơ tự do không hạn chế thì mới làm được điều đó. Có phép tu từ do đối mới chủ thể cảm giác** thì mới có, như câu thơ “Chim nghe trời rộng đang thêm cánh, Hoa lạnh chiều thưa sương xuống dần” mà Hoài Thanh đã lấy ra. So với câu “Ngàn mai gió cuốn chim bay mỏi” không chỉ câu chữ hình ảnh cũ, khả năng biểu hiện cảm giác của thơ hết sức hạn chế, không vượt ra ngoài khuôn khổ một câu thơ. Câu thơ tự do cho phép có được hình thức ẩn dụ hoàn toàn mới: Tôi là con chim đến từ núi lạ, ngựa cổ hót chơi. Tôi là con nai bị chiều đánh lưới. Tôi là một khách chinh phụ, tôi là chiếc thuyền say, tôi là khách bộ hành phiêu lãng...mà có người làm là câu thơ định nghĩa[22]. **Phép “tương giao”(Correspondances) là một phép tu từ mới của chủ nghĩa tượng trưng, nhưng phép chuyển đổi cảm giác (synaesthesia) thì đã có từ xưa[23].** Trong thể nghiệm các giác quan xúc giác, thị giác, vị giác, thính giác, khứu giác đều chuyển đổi cho nhau. “Hồng hạnh chỉ đầu xuân ý náo” hay “Đầu tường lửa lựu lập loè đâm bông” thì thơ mới có dịp biểu hiện mở rộng. Từ câu thơ “Đêm mưa làm nhớ không gian, Lòng run thêm lạnh nổi hàn bao la. Tai nương nước giọt mái nhà, nghe trời nặng nặng nghe ta buồn buồn.

Nghe đi rồi rạc trong hồn, Những chân xa vắng dặm mòn lẻ loi...” đến Tố Hữu vẫn nghe như thế nhưng đã khác: “Đã nghe nước chảy lên non, Đã nghe đất chuyển thành con sông dài. Đã nghe gió ngày mai thổi lại, Đã nghe hồn thời đại bay cao...” Phép tu từ thơ mới đã ảnh hưởng đến phép tu từ thơ cách mạng, đến lượt mình thơ cách mạng lại có thêm các phép tu từ mới. Tuy nhiên thơ cách mạng của Tố Hữu ít tìm tòi đổi mới, ông lại gần với tu từ học cổ điển, thiên về khai thác câu sẵn chữ sẵn (ví như sử vàng, sử xanh, sử đỏ, sương lung linh núi gấm mây tơ...). Thơ hiện đại và hậu hiện đại lại có các phép tu từ mới hơn nữa. Hiện nay hệ thống tu từ trong thơ cổ chưa được nghiên cứu đầy đủ, có hệ thống, do đó việc nghiên cứu hệ thống tu từ của thơ mới cũng chưa có điều kiện thực hiện đầy đủ. Nói chung đây vẫn còn là mảnh đất trống, chưa được khai phá, đang chờ đợi nhiều người tâm huyết.

Vấn đề cuối cùng là **tính chất mở của thi pháp thơ mới**. Mục đích của thơ mới là phá bỏ hình thức thơ gò bó, hạn chế khả năng biểu đạt tình cảm tự nhiên của con người, ngoài ra nó không hề đặt cho mình bất cứ giới hạn nào. Đối lập nó với thơ tự do, giới hạn nó trong khuôn phép nào đó là một sự hiểu lầm. Thơ mới là thơ tự do, do tự do mà nó dễ dàng chuyển sang hiện đại chủ nghĩa. Nhưng năm 40 không ồn ào nó chuyển sang siêu thực với Xuân thu nhã tập. Nguyễn Đình Thi đi theo hướng tự do, không vắn. Nếu không gặp trắc trở thơ ông hẳn sẽ có một diện mạo khác. Ngày nay đang có những tìm tòi để đổi mới hình thức thơ, triết lí thơ, hiện đại, hậu hiện đại đều có. Nhưng tôi trộm nghĩ, có thể sẽ có những chi phái này nọ khác nhau, nhưng dòng chính trong thơ Việt hiện đại sẽ vẫn là thơ làm trên nền tảng thơ mới – thơ hiện đại. Bởi vì, **tôi thấy đồng tình với nhận định của một nhà thơ Trung Quốc nói rằng, nhà thơ không như kì hoa dị thảo trồng trong chậu cảnh, đem ra triển lãm trong một hai tuần. Nhà thơ phải như cây tùng cây bách mà sự trưởng thành đòi hỏi có nhiều thời gian, qua bao thử thách sương tuyết, thi ca giống như rượu ngon, phải được ủ trong hầm qua nhiều chục năm thì hương vị mới thật đậm say đậm đà.** Các thứ hoa lạ, rượu mới đều cần và quý báu cả, nhưng xin hãy rộng lòng nhẫn nại, tia tốt chăm bón, chờ xem đến lúc đậm đà.

Hà Nội, 7 – 3 – 2012, bổ sung tháng 4 năm 2013

[1] Chia khổ, mỗi khổ có bốn dòng

[2] Ví dụ câu “Trời chiều bàng lãng bóng hoàng hôn, Tiếng ốc xa đưa lẫn trống đồn, Gác mái ngư ông về viễn phố, Gõ sừng mục tử lại cô thôn...” Câu đầu là cảnh được, câu 2 là cảnh được nghe, câu 3, 4 là được thấy, nhưng ai thấy, ai nói, không cho biết. Nó thiếu vắng chủ thể lời nói trong thơ. Chủ thể ấy siêu cá thể, nó tự gọi chủ thể trữ tình trong bài là khách: “Dặm liễu sương sa khách bước dồn.”

3 Xin xem *Thi pháp Thơ Tố Hữu*, nxb. Tác phẩm mới, Hà Nội, 1987. Thuật ngữ thơ điệu ngâm có tính ước lệ, nhằm đối lập với thơ điệu nói, trong đó, thơ điệu ngâm cấu tạo theo âm nhạc do sắp xếp theo khuôn mẫu niêm luật mà có. Thơ hầu như không mang ngữ điệu nói của con người.

[4] Khái niệm tu từ học câu sẵn, chữ sẵn là do nhà nghiên cứu Ucraina Chernovanenco E. đưa ra năm 1996 trong công trình bàn về quá trình văn học.

[5] Để hiểu tính cách mạng của thi pháp thơ mới, tôi xin dẫn một nhận định của nhà thơ, nhà nghiên cứu Trịnh Mẫn về thơ mới Trung Quốc đầu thế kỉ XX : Thơ mới Trung Quốc đang đi tìm mình, tìm nhân cách nhà thơ, tìm hình tượng thơ, tìm đặc sắc thơ chữ Hán, song thơ mới đã cáo biệt thơ cổ điển, thoát khỏi họ hàng thơ cổ điển, và đang không ngừng đi lang thang.” Khuynh hướng của bà Trịnh Mẫn là chê thơ mới Trung Quốc, nhưng theo tôi bà không quan tâm đến sự khác biệt giữa thơ cổ với thơ bạch

thoại, đó là một thiếu sót lớn trong nghiên cứu của bà. Xem bài *Một trăm năm tìm kiếm thơ mới và trào lưu hậu tân trào*. trong sách: *Thơ ca và triết học là láng giềng, bàn về về cấu trúc và giải cấu trúc thơ*, Đại học Bắc Kinh, 1999, tr. 333.

[6] Người Việt hiện đại nói chung không coi thơ châm biếm là sáng tạo, thơ viết đăng báo hàng ngày, ở trang cuối, ở chỗ lấp chỗ trống, bên cạnh chỗ tranh biếm hoạ. Tập chí thơ không mấy khi đăng thơ trào phúng. Người làm thơ châm biếm chỉ cốt đánh cho ác, cho hiểm, cho đau, không mấy khi nghĩ sáng tác ra hình thức mới. Đó là thơ thực dụng, không phải thơ thẩm mỹ.

[7] *Thơ mới và sự đổi mới thơ trữ tình Việt Nam*, viết năm 1992, nhân 60 năm thơ mới, trong tập *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong phong trào thơ mới*. Nxb. Giáo dục Hà Nội, 1993., in lại trong tập *Nhưng thế giới nghệ thuật thơ*, nxb. Giáo dục, Hà Nội, 1995, tr. 107 – 108.

[8] Hoài Thanh, Hoài Chân. *Thi nhân Việt Nam*, nxb. Văn học, Hà Nội, 1988, tr. 47.

[9] Như trên, tr. 48. TDS in nghiêng để thấy sự phủ nhận thơ tiếng Việt thời cận đại là không đúng.

[10] Nhà nghiên cứu Hà Minh Đức đã có thống kê số lượng các thể thơ trong tuyển của Hoài Thanh, theo cách tính đồ đồng. Theo tôi trong thơ các nhà thơ ít tài năng hơn sự lệ thuộc thể thơ cũ vẫn nhiều hơn.

[11] Cái điệu nói làm cho thơ thay đổi. Ví dụ câu thơ Thái Can: *Anh biết em đi chẳng trở về, Dặm dài liễu khuất với sương che. Thôi đừng ngoái lại nhìn anh nữa, Anh biết em đi chẳng trở về.* Đường luật chỉnh tề, hình ảnh liễu, sương rất cũ, nhưng điệu nói mới, câu thơ mới. Giống như câu thơ của Tố Hữu sau này: *Em ơi, Ba lan mùa tuyết ta. Đường bạch dương sương trắng nắng tràn. Anh đi nghe tiếng người xưa vọng: Một giọng thơ ngâm, một giọng đàn.*” Chế Lan Viên nói, tách nhạc ra là câu thơ Tây, lồng nhạc vào là câu thơ đường. Ở đây có vai trò của điệu nói. Cách hiểu này đã được nhiều người tiếp nhận và sử dụng. Trong quan niệm thi pháp của tôi, tôi luôn luôn quan tâm ngôn ngữ, các hình thức tu từ như một bộ phận của thi pháp. Thế nhưng một số nhà phê bình xem như thi pháp học của tôi chỉ có không gian và thời gian. Có lẽ họ chỉ mới đọc nửa quyển sách đã lên tiếng nhận định.

[12] Hoài Thanh khen bài thơ *Gửi Trương Tửu* của Nguyễn Vỹ là một kiệt tác, lklàm theo cổ phong nhưng hoàn toàn điệu nói, gieo vần tự do, thay vần, bằng trắc đều được.. Theo tôi bài thơ *Hầu trời* của Tản Đà cũng là một kiệt tác như vậy, thể thơ như vậy, ngôn ngữ hoàn toàn là điệu nói. Thế nhưng trong bài *Cung chiêu anh hồn Tản Đà*, thì ông chọn bài *Thề non nước*, một bài điệu thơ tính thơ cổ kính hơn *Hầu trời* nhiều, không tiêu biểu cho hồn thơ hiện đại của Tản Đà.

[13] Một bài viết năm 1994, tôi đã sơ bộ nhận xét, thơ kháng chiến chống Pháp tự do hơn thơ mới nhiều. Tính tỉ lệ qua một số tuyển tập thơ, số thơ tự do chiếm từ 1/3 đến 1.2, khác hẳn tỉ lệ này trong thơ mới. Xem: *Trần Đình Sử tuyển tập*, tập 2, nxb. Giáo dục, 2004, tr. 598.

[14] Trần Đình Hượu. *Cái mới của thơ mới từ xung khắc đến hoà giải với truyền thống*. Trong sách *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca*, nxb. Giáo dục, Hà Nội, 1993, tr. 63.

[15] Lê Đình Ky. xem trong tập: *Nhìn lại một cuộc cách mạng trong thi ca*, sdd, tr. 76.

[16] Phan Cự Đệ. *Phong trào thơ mới lãng mạn (1932 – 1945)*, nxb. Khoa học xã hội, Hà Nội, 1981. chúg tôi quên ghi số trang.

[17] Vị trí cái “ngã” trong thơ cổ Trung Quốc, theo Vương Quốc Duy có hai dạng. Một là thơ *hữu ngã* chỉ cảnh” nghĩa là có cái tôi. Cái tôi đây không hiện diện ở chữ “tôi” như thơ hiện đại, mà hiện diện qua các tính từ thể hiện cảm xúc của chủ thể. Ví dụ “Cảm thời hoa tiền lệ, Hận biệt điều kinh tâm.” Các chữ “cảm”, “hận” “tiền lệ”, “kinh tâm” là bằng chứng hữu ngã. Còn thơ *vô ngã* là thơ vắng luôn cả các tính từ ấy, ví dụ như câu thơ về con cò bay với ráng chiều của Vương Bột mà Hoài Thanh đem đối lập với con cò không bay mà cánh phân vân của Xuân Diệu. Nhưng cái so sánh tài hoa của Hoài Thanh chỉ đúng có một nửa.

[18] Chúng tôi đã trình bày quan điểm về con người cá nhân trong thơ cổ, xem nxb. Giáo dục, Hà Nội, 1997, 1998, 2010. Gần đây Hoàng Ngọc Hiến trong sách *Minh triết và minh triết Việt*, nxb Hội nhà văn, 2011 cũng có quan điểm như chúng tôi, thừa nhận nhà thơ Trung đại cũng có cái tôi của họ. Xem các trang: 125 – 127.

[19] Dẫn theo Steven Looks. *Chủ nghĩa cá nhân*, chuyển dẫn từ chuyên luận Trung văn của Lí Kim về văn học hiện đại Trung Quốc.

[20] Chúng tôi lưu ý đây là chân lí cá nhân, khác với chân lí giáo huấn. Alan Êdgar Poe đã chủ trương thơ thuần túy vì ông không thi ca giáo huấn và truyền giảng chân lí. Khi Tố Hữu viết: “Ngày mai đây tất cả sẽ là chung, Tất cả se xà vui và ánh sáng” là ông truyền giảng một chân lí ông nghe nói chứ bản thân ông chưa hề biết, chưa thể nghiệm. Đó không phải là chân lí cá nhân.

[21] Xem: Cao Hữu Công. Mai Tỏ Lân. *Nghệ thuật ngôn ngữ thơ Đường*, Trần Đình Sử và Lê Tâm dịch, nxb, Văn học, Hà Nội, 2001.

[22] Ý tưởng về các câu thơ kiểu này tôi nêu ra trong *Thi pháp thơ Tố Hữu*, 1987. Sau này có người xem đây là “câu thơ định nghĩa”. Thực ra đó không phải là câu định nghĩa. Để có định nghĩa người ta phải chỉ ra cái loại mà sự vật được định nghĩa thuộc vào, rồi sau đó chỉ ra các thuộc tính riêng. Đây chỉ giản đơn là câu thơ ẩn dụ.

[23] Xem Tiên Chung Thơ *Thông cảm* trong sách *Tiên Chung Thơ văn tập*, Trung Châu cổ tịch xuất bản, 2004, tr. 596 – 597.

Địa vị lịch sử của Phong trào thơ mới

Trần Đình Sử

Phong trào thơ mới đã qua tám mươi năm, song vấn đề địa vị của nó trong lịch sử văn học Việt Nam hầu như vẫn chưa được đánh giá đúng mức bởi ba lí do: Một là chỉ xem như hiện tượng ý thức hệ, hai là xem như hiện tượng thơ nhất thời và ba là xem như đối thủ cạnh tranh trên đường sáng tạo.

Về mặt ý thức hệ, một thời gian rất dài, do ngự trị quan điểm dung tục, chỉ thấy đó là phong trào thơ ca tư sản, tiểu tư sản tiêu cực, đòi truy, có hại cho cách mạng vô sản, cần phải phủ nhận để thay thế bằng một nền thơ ca mới bắt nguồn từ công nông binh. Người ta đã muốn quên nó đi càng nhanh càng tốt, chỉ thiếu một đường đào đất đem chôn nó đi. Năm 1951 trong công trình *Nói chuyện thơ kháng chiến* Hoài Thanh đã chì chiết những tàn dư của thơ mới trong thơ ca kháng chiến với những từ “mộng rớt”, “đạo rớt”, “yêng hùng rớt”, “nhắm rớt” đầy ý vị khinh miệt và mỉa mai. Gần mười năm sau ông lại tự kiểm điểm mình đã ca ngợi thơ mới trong *Thi nhân Việt Nam* đăng trên *Tạp chí văn học* số đầu (1959). Từ năm 1954 cho đến những năm 90 thơ mới hầu như ở vào vùng cấm, sinh viên, học sinh không được tiếp xúc với thơ mới. Giảng viên phải có giấy phép đặc biệt mới được thư viện cung cấp cho đọc. Giải phóng miền Nam được 6 năm, nhà nghiên cứu Phan Cự Đệ còn tiếp tục chỉ trích về tác hại của nó. Trong công trình *Phong trào thơ mới lãng mạn 1932 – 1945*, tái bản năm 1982, không phải bản đã sửa để in lại sau này, ông đã viết: “Chúng tôi cho rằng bản chất của thơ mới lãng mạn là tiêu cực, thoát li và đã có những màu sắc suy đồi. Khách quan mà nói thơ ca lãng mạn ít nhiều đã làm cho thanh niên trở nên bi lụy và do đó làm quẩn bước chân của họ trên con đường đi đến cách mạng. Tuy nhiên ở nước ta thời kì trước cách mạng tháng Tám, từ những người phát ngôn cho quan niệm nghệ thuật vị nghệ thuật bằng những lời lẽ thành thực và ngây thơ, những thi sĩ đắm mình trong cái tháp ngà của chủ nghĩa lãng mạn và chủ nghĩa tượng trưng cho đến những kẻ đề xướng ra một cái tôi to tướng, kênh kiệu, đi lù lù giữa cuộc đời và ném đá vào những người xung quanh...tất cả những nhà văn đó không phải là không còn ít nhiều tinh thần dân tộc và thái độ bất mãn với xã hội kim tiền ô trọc, với thói hợm hĩnh của giai cấp tư sản.”(1) Thái độ của tác giả là phê phán gay gắt. Ông biểu dương các nhà phê bình Vũ Đức Phúc và Hồng Chương đã có thái độ nghiêm khắc cần thiết đối với tác hại của thơ mới, và phê bình các giáo trình của trường Đại học Tổng hợp và trường Đại học sư phạm Hà Nội có thái độ chưa dứt khoát đối với thơ mới. Cách nhận định như vậy là chỉ xét ở mặt tư tưởng, mà không chú ý đến thơ, mà tư tưởng cũng bị hiểu một cách giáo điều, dung tục. Một thái độ như vậy thì tất yếu thơ mới sẽ không có địa vị gì đáng nói trong lịch sử thơ ca Việt Nam. Tất nhiên thơ mới có vấn đề ý thức hệ, và tính chất ủy mị, yếu đuối của một số hiện tượng thơ đã được nhận thấy từ trước năm 1945, và đó cũng là điều thường tình của các sáng tác thơ văn trong lịch sử, không thể vì thế mà xem nó như kẻ thù địch. Năm 1984 *Từ điển văn học* tập 2 do tập thể tác giả biên soạn, Nhà xb KHXH ấn hành đã đánh giá chung thỏa đáng hơn: “Thơ mới có những đóng góp có ý nghĩa vào sự phát triển của thơ ca Việt Nam theo hướng hiện đại hóa. Nó sáng tạo ra một hình thức mới, được thơ ca cách mạng kế thừa và phát huy theo hướng tích cực,

trở thành hình thức thơ ca của thời đại.”(2) Tuy nhiên nhìn chung thơ mới vẫn được coi như một thứ sớm nở tối tàn, tiêu cực, thoát lí, bế tắc, quay lưng với cuộc sống, gắn với số phận của cái “tôi” khao khát hưởng thụ. Năm 1989 các giáo sư Đại học sư phạm đưa thơ mới và một số tác phẩm Tự lực văn đoàn vào chương trình văn trung học đã bị một số người nhân danh cách mạng công kích kịch liệt, nhưng tình thế đã không thể đảo ngược. Trong lúc đó các học giả miền Nam trước 1976 có đánh giá thỏa đáng hơn, mặc dù cũng nhiều ý kiến xem nó như hiện tượng một giai đoạn văn học và là đối thủ để vượt qua. Các nhà thơ muốn đổi mới thơ thường nhấn mạnh đến những chỗ lỗi thời của nó, thể hiện một lối “đọc nhầm” như Harold Bloom nhận định.

Theo tôi thơ mới là vấn đề thời đại chứ không giản đơn chỉ là phong trào. Chữ quốc ngữ, thơ mới, văn xuôi mới xuất hiện như là bước ngoặt lớn trong văn hóa Việt Nam. Trước đó văn học Việt Nam thuộc văn học khu vực, loại hình trung đại, sau đó văn học Việt Nam đã là bộ phận của văn học thế giới, thuộc loại hình hiện đại, mở ra một thời đại mới, sáng tác theo những quy luật mới. Vì vậy, muốn đánh giá đúng địa vị lịch sử của nó chúng ta cần đặt nó vào trong toàn bộ tiến trình lịch sử văn học Việt Nam. Đặc điểm của văn học Việt Nam, là do vấn đề chữ viết phải vay mượn từ ngày giành độc lập thế kỉ thứ X, cho nên văn học viết Việt Nam trở trêu là bắt đầu với những sáng tác văn chương bằng chữ Hán! Những bài thơ đầu tiên đều viết bằng chữ Hán, một thứ chữ chỉ một số rất ít người đọc được. Mãi đến 5 thế kỉ sau chúng ta mới có thơ tiếng Việt, do đã có được chữ Nôm. Do chữ Nôm chưa hoàn thiện cho nên làm thơ với thứ chữ ấy có nhiều khó khăn, người đọc càng ít hơn chữ Hán. Thơ của Nguyễn Trãi, theo nhận xét của nhà thơ Xuân Diệu, như con rồng đã bay lên nhưng nửa mình còn vật vờ, nặng nhọc. Thơ Nguyễn Trãi rất sâu sắc, nhiều bài hay, nhưng cũng nhiều bài đọc còn khó nhọc, phải đến Nguyễn Khuyến, tức cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX, thơ Đường luật tiếng Việt mới thật diệu nghệ, thanh thoát. Chữ Nôm chậm phát triển còn do nền khoa cử hầu như chỉ thi chữ Hán, bao nhiêu nhân tài tập trung trau dồi theo thứ chữ ấy mà ít ngó ngang chữ Nôm. Cho nên suốt nhiều thế kỉ, thơ văn chữ Hán vẫn chiếm chiếm địa vị thống trị độc tôn, thơ văn Nôm bị xem là “nôm na mách qué”, có địa vị thấp kém, mặc dù nó được sự yêu mến gìn giữ của biết bao thế hệ, từ nhà nho đến vua chúa. Mặc dù chúng ta đã Việt hóa một loạt thể thơ trữ tình của Trung Hoa như thất ngôn, ngũ ngôn, tứ tuyệt, cổ phong, khiến nó thân thuộc với người Việt, nhưng đó vẫn là *một thể thơ ngoại lai*. Mọi phép tắc đều lấy nguyên bản Trung Hoa làm chuẩn. Những tìm tòi kiểu thất ngôn pha lục ngôn không thấy tiếp tục. Thơ hát nói tuy là thơ khi phách, nhưng nói cho chặt chẽ, chỉ là thể lời hát, chưa phải là thể thơ, lại càng chưa phải là thơ thuần Việt, vì trong đó bao giờ cũng có một liên đối bằng chữ Hán, mà nói chung chỉ là câu chữ sẵn, dùng để nói chí, để chơi, không có sáng tạo gì mới. Đó chỉ là hình thức lắp ghép các mô đun có sẵn như lục bát, song thất, câu tám chữ một cách linh hoạt. Thể lục bát, nếu không tự sự thì dùng như “thể hát vật”, chưa thành thể trữ tình. Nhìn tổng quát, ta thậm chí có thể nói rằng cho đến hết thời Trung đại thơ tiếng Việt, dù đã có không ít đỉnh cao ở các thể tự sự, ngâm khúc, hát nói, nhưng người Việt chưa có thể loại thơ trữ tình của riêng mình. Toàn bộ thơ trữ tình hoàn toàn làm theo khuôn mẫu Trung Quốc, luân quần trong vòng Đường luật, không ai vượt qua các đỉnh cao Lí Đỗ. Thơ tiếng Việt Đường luật dù điêu luyện như Nguyễn Khuyến, bà Huyện Thanh Quan vẫn

đi theo một lối thơ đã vạch sẵn, không hề có sáng tạo mới về hình thức nghệ thuật.

Đến cuối thế kỉ XIX cho đến đầu thế kỉ XX, các khoa thi chữ Hán bị phế bỏ, chữ quốc ngữ được truyền bá, mặc dù tiếng Pháp bị áp đặt trong nhà trường, nhưng tiếng Việt lại có cơ hội phát triển. Trau dồi tiếng Việt trở thành một biểu hiện của lòng yêu nước, đối chọi lại với địa vị độc tôn của tiếng Pháp. Thời cận đại đã có trào lưu làm thơ tiếng Việt mà tiêu biểu là Nguyễn Đình Chiểu, Nguyễn Khuyến, Tú Xương, Phan Văn Trị, Từ Diễm Đồng, Tản Đà, Trần Tuấn Khải, Trương Phổ, Đông Hồ, Đoàn Như Khuê... Đây là thế hệ những người Hán học cuối cùng, phần lớn bỏ thi, hoặc thi không đỗ, họ là nhà nho chuyển sang học quốc ngữ, tìm kế sinh nhai mới. Họ cũng là thế hệ nhà thơ quốc ngữ đầu tiên, nhưng mẫu mực thơ vẫn nhìn về quá khứ. Cứ nhìn các sách của các tác giả như Phan Kế Bính, Bùi Ki... thì rõ. Các tác giả thế hệ này đã khai thác các thể thơ cổ Trung Hoa, từ thơ luật cho đến thể cổ phong, các thể thơ Việt như lục bát, song thất lục bát, hát nói, bài hát anh khoa để làm thơ Việt, trong đó Tản Đà, Trần Tuấn Khải có nhiều tìm tòi, nhưng nhìn chung, đề thơ, điệu thơ còn rất cũ. Hầu hết thơ ca thời này, hết nhớ bạn, tiền bạn lại nhớ quê, nhớ nước, viếng mộ, chơi cảnh (du ngoạn), vịnh người, vịnh vật, vịnh cảnh, cảm hoài, cảm tác; cách giao tiếp thường là nhắn nhủ, khuyên người, mắng người, chán mình, tự thán, tự trào, chế giễu, tương tư, lo việc đời...; tư thế trữ tình thương là ngẫm lại, ngoảnh lại, nhìn trời cao, cúi nghĩ lại, nhớ người xưa, nằm mộng, giật mình, sự tỉnh...; nói nhiệt tình thì bầu máu nóng, nói uất hận thì tím ruột bầm gan, nói đau lòng thì đứt ruột, nói cô đơn thì một mình vô vô, nói thời đại thì mưa Âu gió Á, nói đổi mới thì kinh độc lập, chùa duy tân, đuốc tự do, gương tranh đấu... Tình không có cách gì nói được cảm xúc tự nhiên, chân thật của lòng người(3). Đại để thì tình thương người, lòng yêu nước, sự hoài cổ, cảm thời rất thiết tha, nhưng phương thức biểu đạt cũ mòn, không có lối thoát, không có gì mới, luẩn quẩn trong lẽ thói cũ, điệu cũ, không ra khỏi truyền thống thơ vịnh, thơ tự trào, thơ du lãm, nhớ bạn, nhớ nhà, nhớ nước, mộng ảo, thơ khóc, thơ điệu... trong thơ cổ Trung Hoa. Tác giả Uyên Thao trong sách *Thơ Việt hiện đại* đã trích lời Vũ ngọc Phan phân tích thơ Đoàn Như Khuê trong *Nhà văn hiện đại* để đặt tên “dòng thơ hiếu hỷ”, trong đó các nhà thơ chỉ cốt “chơi cho đủ các lối thơ” từ Đường luật cho đến ca dao, hát xẩm.”(4) Tuy thơ Việt có xu hướng trỗi lên thay thơ chữ Hán là rất quý, nhưng tất cả đều cũ mòn, nhàm chán. Nhà nghiên cứu Trần Đình Hượu nhận định có sự “lại giống”(5) tôi cho là rất đúng. Ông Hoài Thanh nhận định thơ mới nổi lên chống lại lối thơ sáo cũ khoảng “hai ba mươi năm gần đây” kể cũng có phần cơ sở, mặc dù nói thế là đã hạ thấp ý nghĩa của phong trào thơ Mới như chúng tôi đã phân tích(6). Mặc dù Tản Đà đã đòi hỏi “phá cách, vứt điệu luật”, ông Phạm Quỳnh, ông Trịnh Đình Rur, ông Phan Khôi, do tiếp xúc với thơ Tây, bắt đầu than phiền thơ cũ gò bó, “thất chơn”, nhưng thơ của Tản Đà và Phan Khôi cũng không thật mới. Phải có một cơ duyên nào thì mới thay đổi thi ca được.

Cải cách sự học, đô thị ra đời, một thế hệ thanh niên học sinh, công chức, trí thức mới xuất hiện là điều kiện cho văn học đổi mới. **Sự cộng sinh với văn hoá phương Tây ở bản xứ làm thay đổi nếp cảm, nếp nghĩ, sự giao lưu với văn hoá, văn học Pháp giúp họ tìm ra những mẫu mực văn chương mới, tư tưởng mới, triết lí mới, cách nói mới, quan niệm văn chương mới. Từ văn chương từ chương**

học và giáo huấn chuyển sang văn chương thẩm mỹ, tôn sùng thành thực và tự do. Từ quan niệm lịch sử chỉ là sự đổi thay triều đại chuyển sang lịch sử là tiến hoá, tiến bộ, văn minh, thời sau phải mới hơn thời trước. Từ quan niệm thế giới chỉ đóng khung trong khu vực, cái gì cũng “nhất anh Tàu” chuyển sang phương Tây Âu Mỹ, Nhật bản, tầm mắt được mở rộng. Thời gian không con tuần hoàn theo bốn mùa của vũ trụ mà đã không đảo ngược từ quá khứ qua hiện tại đến tương lai. Đặc biệt nhất là ý thức về cái tôi, về cá nhân. Cá nhân có một giá trị độc lập với gia đình, đoàn thể. Không phải là cái tôi ích kỉ như các tài liệu chính huấn thường hiểu, bởi cái tôi đó không có giá trị văn hoá. Người ta phát hiện ra bản thân mình, tâm hồn mình, cá tính mình, giá trị mình đáng được trân trọng. Toàn bộ các thay đổi ấy là nền tảng văn hoá, xã hội của phong trào thơ mới. Trong bài “Trình chánh” của Phan Khôi, theo trích lục của Bùi Đức Tịnh có đoạn tâm sự của người làm thơ: “Cái ý nào mình muốn nói, lại nói ra được, thì đọc đi đọc lại nghe như họ (nhà thơ cũ – TĐS) đã nói rồi. Cái ý nào họ chưa nói, mình muốn nói ra, thì lại bị những niêm, những vận, những luật bó buộc mà nói không được. Té ra mình cứ loanh quanh luẩn quẩn trong lòng bản tay họ hoài thật là dễ tức.”(7) Đó là khát vọng muốn giải thoát, giải phóng cho thi ca khỏi sự ràng buộc của truyền thống. Khát vọng vượt qua truyền thống là đặc trưng quan trọng nhất của tính hiện đại. Không có nó, không thể có phong trào thơ mới cũng như không có bất cứ phong trào cách mạng nào. Một chi tiết đáng chú ý, ông Bùi Đức Tịnh cho biết, bài báo của Phan Khôi bị kiểm duyệt cắt bỏ một đoạn dài, sau khi Phan tiên sinh kêu gọi cải lương, duy tân, tức vượt qua truyền thống đi tới tiến bộ.

Không ai tưởng tượng nổi sự phát triển mau lẹ của phong trào thơ mới. Tính từ năm 1932 khi Phan Khôi “trình chánh” bài *Tình già*, trong vòng ba năm, đến năm 1935, phong trào đã thắng lợi và khẳng định với Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Thông, Xuân Diệu và một loạt nhà thơ khác. Đến năm 1936 thơ mới đã chuyển sang khuynh hướng tượng trưng và cuối năm 40 đã chuyển sang màu sắc siêu thực. Đó thực sự là một cuộc bùng nổ, như một sự dồn nén, chất chứa tích tụ lâu ngày chỉ chờ có mối lửa là bùng nổ. Hoài Thanh và Hoài Chân tuyển chọn thơ của 44 tác giả thơ mới, tập tuyển của nhà xuất bản Hội nhà văn năm 1999 đã có thơ của 80 nhà thơ. Đây là thế hệ nhà thơ đầu tiên, tay làm thơ, mắt không nhìn vào các thầy Lý Đỗ Trung Hoa quá khứ, mà nhìn vào tiếng Việt, nhìn ra phương Tây và toàn thế giới rộng lớn bao la. Một phong trào thơ phong phú, đa dạng, mới lạ, luôn có khuynh hướng tự vượt mình, không ngưng đọng. Bản thân tinh thần đó, thái độ đó cũng là thể hiện của tính hiện đại mà hàng nghìn năm thơ ca truyền thống không có được.

Đúng như Hoài Thanh nhận định trong *Thi nhân Việt Nam*, phong trào thơ mới là “một cuộc cách mạng thi ca chưa từng có”, mà tư tưởng chính, đúng như bài xã thuyết của PNTV ngày 26/7/1933 đã nói: “tình tứ mới cần diễn ra trong khuôn khổ mới.”(8). Muốn hiểu đúng nội dung cách mạng ấy thì phải nhìn vào thi pháp, bởi phong trào thơ mới đã sáng tạo ra một quan niệm thơ mới, hệ thống hình thức thơ mới với thể loại thơ mới, đề thơ mới, cấu tứ mới, cảm xúc mới, ngôn ngữ mới, câu thơ mới, biểu tượng mới, phong cách mới, hệ thống biện pháp tu từ mới.

Trước hết thơ mới vượt qua quan niệm thơ giáo huấn, thơ ngôn chí, tải đạo, thơ minh tâm bảo giám của thời Trung đại ngự trị hàng nghìn năm. **Thơ mới là thơ của cái đẹp, thơ cảm xúc, thơ của cái tôi, thơ thành thực và thơ tự do.** Bài *Cây đàn muôn điệu* của Thế Lữ, bài *Cảm xúc* của Xuân Diệu, bài *Quan niệm văn chương* của Hoài Thanh có thể coi là tuyên ngôn của phong trào thơ mới. **Thơ không hạn chế vào một đề tài nào, miễn là đẹp.** Thơ là cảm xúc chứ không phải thực dụng. Nhưng thơ không phải vô ích đối với đời. Thơ mới mở mang tâm hồn, phát triển nhân cách. Thơ khơi dòng cho tâm tình tuôn trào. Với quan niệm đó thơ mới đã cáo biệt quan niệm thơ Trung Quốc thông trị hàng nghìn năm, cáo biệt luôn các tư thế trữ tình, điệu trữ tình, nhiều biện pháp tu từ cổ điển đã trở thành mòn sáo và không còn thích hợp.

Thứ hai, nếu thơ luật Trung Hoa đã lấy con chữ bằng trắc làm vật liệu của thơ, tạo một kiến trúc bất biến, bài thơ là những bức tranh ngôn từ, hầu như là một thế giới tĩnh lặng, thẳng hoặc mới có tiếng nói và giọng điệu con người, thì Thơ mới trái lại làm thơ theo nguyên tắc khác. Nó lấy tiếng nói, giọng lời, hơi thở sống động của con người làm vật liệu cho thơ; từ đó kiến tạo thành thế giới thơ điệu nói với bao nhiêu tiếng gọi, lời thưa, tiếng giải bày, lời tâm sự. Đọc thơ mới cũng thấy có họa, nhưng chủ yếu là nghe tiếng nói con người. **Hình thức đó làm cho không gian câu thơ, bài thơ thay đổi, nó không đông cứng như thơ luật mà tự do, vắt dòng, trùng điệp, nhảy vọt, tung tủy, không gò bó.** Với nhãn quan ngôn ngữ đó hình thức thể loại cũng thay đổi theo. Từ Hoài Thanh trở đi có nhận định : “Dần dần thơ mới đi vào thuần thực, ổn định và trở lại những thể thơ truyền thống (thất ngôn, ngũ ngôn, lục bát, tám chữ...)” Thực ra đó là nhìn bề ngoài. Câu thơ đã thay đổi căn bản. Thơ cổ xưa không có chia khổ, bài thơ là một khối duy nhất, nay thơ bảy chữ, năm chữ, tám chữ chủ yếu là chia khổ, khiến cho mạch thơ nối dài, không bị gò vào không gian tám chữ hay bốn chữ. Sự thay đổi không gian ấy là nền tảng cho thay đổi câu thơ. Các thể luật Đường hầu như không còn được dùng để sáng tác nữa. Thơ Đường của Quách Tấn dù có điêu luyện cũng là một sự lạc lõng, bởi nó chủ yếu vẫn tám chữ, hay bốn chữ, không vận dụng chia khổ như thơ mới, hoàn toàn không nói được tình tự của người hiện đại. Ngày nay vẫn có không ít người làm thơ Đường, nhưng chỉ khi về già, mang tính chất thù tạc, không mang tính sáng tạo. Muốn sáng tạo thì người ta không làm loại thơ đó. Trong các thể thơ mới, bề ngoài có vẻ như thể thơ thất ngôn, ngũ ngôn vẫn chiếm số lượng lớn, nhưng đó là thứ thơ thất ngôn, ngũ ngôn mới, tự do, chia khổ, điệu nói(9). Thơ Kinh Thi và 19 bài thơ đời Hán chia khổ chịu sự chi phối của điệu ca và nhạc phủ. Những người làm thơ mới chia khổ do ảnh hưởng thơ phương Tây mà hội gọi là strophes. Ngũ ngôn như *Tiếng thu* của Lưu Trọng Lư thực chất được cấu tạo bằng ba câu hỏi, ba khổ thơ điệu nói không đều nhau, lần lượt: 2 dòng, 3 dòng, 4 dòng, các dòng thơ trong bài không còn tính độc lập, mà liên kết nhau theo kiểu vắt dòng. Bài *Gửi Trương Tửu* của Nguyễn Vỹ được Hoài Thanh coi là kiệt tác, tuy thất ngôn, nhưng chia làm ba đoạn lớn, vần liền, toàn bài điệu nói, lời lẽ khẩu ngữ: “Nay ta thèm rượu nhớ mong ai, Một mình rót uống chẳng buồn say. Trước kia hai thằng hết một nậm, Trò chuyện đông dài mặt đỏ sẫm... Bao giờ chúng mình thật ngất ngưỡng? Tôi làm Trạng nguyên, anh Tể tướng? Và anh bên võ, tôi bên văn, Múa bút, tung gươm há một phen?”, rõ ràng không còn ràng buộc bằng trắc, đối trượng, không còn lời thơ ôn nhu đôn hậu của nho gia. Thơ cổ phong Trung Hoa

chủ yếu là thơ ý tượng, không phải thơ điệu nói. Câu thơ của Thái Can: “Anh biết em đi chẳng trở về, Dặm dài liễu khuất với sương che. Thôi đừng ngoái lại nhìn anh nữa. Anh biết em đi chẳng trở về.” cái điệu du dương rất Đường thi, nhưng đã hoàn toàn điệu nói, không có lối tạo hình ảnh kiểu thơ Đường, câu thơ được lặp lại. Hay câu thơ Tố Hữu: “Em ơi Ba Lan mùa tuyết tan, Đường bạch dương sương trắng nắng tràn. Anh đi nghe tiếng người xưa vọng, Một giọng thơ ngâm, một giọng đàn.” Chế Lan Viên nhận xét: lột cái nhạc tính đi là những câu thơ rất Tây, lồng nhạc vào là câu thơ Việt. Thơ mới đã cải tạo lại các hình thức câu thơ Đường. Không gian trong bài thơ hoàn toàn thay đổi. Tiêu biểu cho không gian này là thơ tám chữ, một sáng tạo đột xuất của phong trào. Thơ lục bát xưa chỉ viết ca dao ngắn hay hình thức của truyện Nôm, diễn ca, nay được sử dụng như hình thức trữ tình mới. Với ngôn ngữ và thể loại đó, thơ mới đã giải thoát khỏi sự ràng buộc của thơ Hán, thơ Đường, thoát ra khỏi cái bóng của thơ Trung Hoa để trở thành thơ trữ tình tiếng Việt hoàn toàn. Thơ mới đánh dấu thơ Việt đã thoát khỏi cái bóng lớn của thơ Đường luật còm trùm lên thơ Việt suốt mấy nghìn năm. Thơ mới cũng đánh dấu sự hình thành hệ thống thơ, hình thức thơ trữ tình mới thuần Việt. Trong hệ thống này các yếu tố thơ Trung Hoa sẽ chỉ là yếu tố phụ thuộc của hệ thống thơ Việt, chứ không phải là ngược lại như trước, thơ tiếng Việt nhiều thể lệ thuộc vào luật thơ Trung Hoa.

Thơ mới đánh dấu bước thực sự hoà nhập thơ trữ tình Việt Nam với thế giới, là một bộ phận của thơ thế giới, không còn là thơ khu vực. Nó là chiếc cầu nối giữa thơ Đông phương Tây, kết tinh tinh hoa của nhiều trào lưu thơ cổ điển và hiện đại của thế giới, vì thế mà nhanh chóng thay đổi theo khí hậu chung của thơ ca thế giới, mở ra hướng đi mới phù hợp với thời đại ngày nay và mai sau.

Thơ mới tạo thành một truyền thống thơ tiếng Việt mới, làm nền tảng cho thơ Việt phát triển trong suốt thế kỷ XX và từ nay về sau, càng ngày càng xa với truyền thống thơ Trung Hoa cổ. Người ta tưởng rằng phê phán tác hại của thơ mới, vạch rõ ranh giới tư sản với vô sản, lãng mạn tiêu cực với cách mạng lạc quan, làm thơ cách mạng là làm bằng thế giới quan và lập trường Mác Lê, không liên quan gì với thơ mới, nhưng thực ra đã nhầm to. Người ta tưởng rằng chỉ cần học ca dao tục ngữ, tiếng nói hàng ngày của dân chúng là làm được thơ ca cách mạng, không cần truyền thống thơ Mới, người ta cũng nhầm to. Thơ Tố Hữu thời *Từ ấy* đã trực tiếp thoát thai từ phong trào thơ mới. Toàn bộ thơ cách mạng từ năm 1945 đến nay về hình thức cũng đều thoát thai từ thơ mới, nhưng ngày càng tự do hơn. Thơ Tố Hữu, Chính Hữu, Hoàng Lộc, Trần Mai Ninh, Hoàng Cầm, Trần Dần, Nguyễn Đình Thi ...hỏi có ai không làm theo truyền thống của thơ mới? Các nhà thơ thuộc thế hệ tiền chiến như Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Lưu Trọng Lư, Nguyễn Xuân Sanh, Nguyễn Bính, Anh Thơ...đều đem tài thơ mới biến hoá thành thơ mới cách mạng. Và cả thế hệ nhà thơ mới trẻ như Phạm Tiến Duật, Bằng Việt, Xuân Quỳnh, Vũ Quần Phương, Hữu Thỉnh, Nguyễn Khoa Điềm, Nguyễn Quang Thiều...có ai không làm theo hình thức thơ mới có biến đổi? Các nhà thơ cách mạng phải đời đời biết ơn các nhà thơ mới đã sáng tạo một hình thức tự do để cho họ có khả năng tự biểu hiện mình qua các giai đoạn máu lửa, xiềng xích và giải phóng. Có thể nói dứt khoát không có thơ mới thì không có thơ cách mạng trong giai đoạn vừa qua, và cũng không có bước phát triển mới của thơ Việt Nam hiện nay.

Thi pháp thơ mới là một hệ thống mở. Bởi nguyên tắc của thơ mới là thẩm mỹ, cảm xúc, tự do và thành thực. Nó chống lại mọi ràng buộc, câu thúc, ngoài ra không đặt cho mình một giới hạn nào cả. Chính vì thế mà thơ mới từ khi ra đời không bao lâu đã liên hệ với thơ tượng trưng, siêu thực, thơ cách mạng, thơ hiện đại chủ nghĩa và cả hậu hiện đại. Bản thân thơ mới từ 1932 đến 1936 đã thay đổi, từ đó đến trước 1945 lại thay đổi và tiếp theo còn nhiều thay đổi nữa. Nó có thể thiên về ca như Tố Hữu, có thể nghiêng về trí tuệ triết lí như Chế Lan Viên, cũng có thể nghiêng về nhại, giễu nhại như thơ hậu hiện đại. Tinh thần tự do của nó đã được phát triển trong thơ Kháng chiến chống Pháp, phát triển thành thơ không vần của Nguyễn Đình Thi và các thứ thơ khác. Thơ mới không chỉ để lại dấu ấn sâu sắc đương thời, mà còn mở ra một viễn cảnh phát triển lâu dài, vô hạn cho thơ Việt.

Thơ mới là thơ của tiếng Việt hiện đại, có khả năng phát huy mọi tiềm năng thẩm mỹ của tiếng Việt cho thơ. Và với hình thức mới, nó lại nối thông với toàn bộ truyền thống dân gian Việt, làm cho thơ phong phú, biến hóa, nhất là về phương diện cú pháp thơ ca. Đánh giá thơ mới không thể đóng khung trong một phong trào. Sau thơ mới cũng đã có một số phong trào rầm rộ, nhưng không phong trào nào có tầm vóc và ý nghĩa sánh được với thơ mới.

Thơ mới đúng là cuộc cách mạng thi ca vĩ đại nhất trong lịch sử thơ ca Việt Nam. Nó không chỉ là cuộc hiện đại hoá, thoát khỏi thơ trung đại như nhiều người nghĩ, mà nó còn làm cho thơ Việt thoát khỏi cái bóng còm Đường luật Trung Hoa hàng nghìn năm, nó chấp nối thơ Việt với thơ toàn thế giới, nó là cuộc cách mạng bao hàm nhiều cuộc cách mạng. Trong lịch sử văn học Việt Nam chưa có cuộc cách mạng nào bao chứa được nhiều cuộc cách mạng như thế.

Hà Nội, ngày 10 tháng 9 năm 2012.
Chú thích

- 1) Sách *Phong trào thơ mới (1932 – 1945)* của GS Phan Cự Đệ in lần đầu năm 1966, tái bản năm 1982 tại nxb KHXH. Nxb. Giáo dục in lại năm 1994, nxb Văn học in lại trong *Tuyển tập Phan Cự Đệ* năm 2000. Trong bản cuối tác giả đã có sửa chữa “dưới ánh sáng của công cuộc đổi mới”.
- 2) *Từ điển văn học*, nhiều tác giả, tập 2, nxb. KHXH, năm 1984, tr. 217.
- 3) Xin xem các phần viết về thơ mới của Trần Đình Sử trong các công trình: *Thi pháp thơ Tố Hữu*, nxb Tác phẩm mới, Hà Nội, 1987; *Những thế giới nghệ thuật thơ*, nxb Giáo dục, 1995.
- 4) Uyên Thao. *Thơ Việt hiện đại*, nxb Hồng Lĩnh, Sài Gòn, 1969, tr. 189.
- 5) Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng. *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời*, nxb Đại học THCN, Hà Nội, 1988.
- 6) Xin xem bài viết của chúng tôi: *Mấy vấn đề thi pháp của thơ mới như là một cuộc cách mạng trong thơ Việt*, Tạp chí nghiên cứu văn học, số 6 – 2012.
- 7) Bùi Đức Tịnh. *Những bước đầu của báo chí, tiểu thuyết và thơ mới* Nxb Thành phố Hồ Chí Minh, 1992, tr. 235.

8) Tài liệu đã dẫn, tr. 238.

9) Ông Phạm Thế Ngũ trong *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên*, tập 3 cũng có mô tả câu thơ mới chịu ảnh hưởng của phương Tây.