



CUỘC CÁCH MẠNG NGÔN NGỮ TRONG THƠ TƯỢNG TRUNG VIỆT NAM

Hồ Văn Quốc

Trường Đại học Văn Hiến

613 Âu Cơ, P. Phú Trung, Q. Tân Phú, TP. Hồ Chí Minh, Việt Nam

Tóm tắt. Thơ tượng trưng Việt Nam đã làm nên một cuộc cách mạng ngôn ngữ. Xuất phát từ quan niệm sáng tạo thơ là sáng tạo chữ nghĩa và làm hiển lộ vẻ đẹp chữ nghĩa, các nhà thơ tượng trưng đã tạo ra một lối thơ – chữ vô cùng độc đáo. Có thể nói, lần đầu tiên trong lịch sử thi ca Việt Nam, ngôn ngữ thơ được giải thoát khỏi sự kìm kẹp của lý trí, kinh nghiệm, thực tại. Các nhà thơ tượng trưng một mặt chế tác ra những ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp, tiềm thức, bí nhiệm; mặt khác, khai thác triệt để sức mạnh tự trị của ngôn ngữ để nó tự tạo sinh nghĩa. Do đó, ngôn ngữ thơ tượng trưng có khả năng giải mã những góc khuất của tâm hồn và làm hiển lộ vẻ đẹp huyền vi, thống nhất sâu xa của vũ trụ.

Từ khóa. thơ tượng trưng, ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp, tiềm thức, bí nhiệm, tự trị, tạo sinh nghĩa

1. Đặt vấn đề

Không có ngôn ngữ sẽ không có văn học vì ngôn ngữ là yếu tố tiên quyết của văn học. Ở mỗi thể loại văn học, ngôn ngữ có chức năng, đặc trưng riêng; nếu văn xuôi lấy ngôn ngữ làm phương tiện biểu đạt ý nghĩa, thì thơ lấy ngôn ngữ làm cứu cánh tự tại. Sáng tạo thơ trước hết là sáng tạo chữ nghĩa, làm hiển lộ vẻ đẹp chữ nghĩa, hay nói như Jakobson: “Thơ là chức năng thẩm mỹ của ngôn ngữ” [8, Tr. 469]. Thơ không chỉ làm đẹp mà còn làm giàu cho ngôn ngữ, gắn kết với ngôn ngữ như thể xác với linh hồn. Thơ tượng trưng đã làm tốt thiên chức này, tạo nên một cuộc cách mạng cho ngôn ngữ khi chế tác ra lối thơ – chữ vô cùng độc đáo. Và chữ/ngôn ngữ thơ tượng trưng là thứ chữ/ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp, tiềm thức, bí nhiệm. Các nhà thơ tượng trưng khai thác triệt để sức mạnh tự trị của chữ/ngôn ngữ, và cho nó tự tạo sinh nghĩa, từ đó thám mã những góc khuất của tâm hồn, làm hiển lộ vẻ đẹp huyền vi, thống nhất sâu xa của vũ trụ.

2. Thơ tượng trưng Việt Nam – Cuộc cách mạng ngôn ngữ

2.1. Ngôn ngữ biểu tượng, tương hợp

Khởi đi từ quan niệm thơ khái thị thế giới thông qua biểu tượng, các nhà thơ tượng trưng Việt Nam đã tạo tác nên một “rừng biểu tượng” chất lọc từ đời sống, văn hóa, tôn giáo, tâm

*Liên hệ: quochv@vhu.edu.vn

linh, rồi chuyển hóa thành biểu tượng thi ca qua kênh ngôn ngữ. Vì thế, ngôn ngữ thơ tượng trưng có tính biểu tượng cao. Không một thi sĩ tượng trưng nào không tích lũy cho mình một lung vốn ngôn ngữ này bởi nó phù hợp với triết lý thơ và có nhiệm vụ khám phá sự thống nhất, huyền vi của vũ trụ, và thơ chỉ gọi chứ không tả của họ.

Thực ra, ngôn ngữ biểu tượng đã xuất hiện từ lâu trong văn học dân gian lẫn Thánh Kinh. Trong ca dao Việt Nam, người xưa đã sử dụng thành công ngôn ngữ này để biểu đạt những điều khó nói: “*Cái cò mày mở cái trai/ Cái trai quặp lại, lại nhai cái cò*”, “*Ai đem con sáo sang sông/ Để cho con sáo sổ lồng nó bay*”... Trong Kinh Phật, những lời thuyết giáo của đấng Thích Ca Mâu Ni thường bằng ngôn ngữ biểu tượng vì nó là phương tiện khả dĩ giúp Đức Phật truyền đạt hữu hiệu bức thông điệp vô thượng của Ngài, cũng như làm hiển lộ cảnh giới Duy tâm Tịnh độ cho chúng sinh. Tuy nhiên, sang thơ lãng mạn, ngôn ngữ biểu tượng không còn đặc dụng bởi không phù hợp cho việc phơi trải lòng mình theo kiểu lộn trái bên trong ra ngoài. Tuy nhiên, đến thơ tượng trưng, ngôn ngữ biểu tượng lại hồi sinh trong một diện mạo lạ mà quen. Các nhà thơ tượng trưng một mặt kế thừa ngôn ngữ biểu tượng truyền thống, mặt khác chế tác ra những ngôn ngữ biểu tượng mới nhằm khai thị thế giới, tâm linh; đồng thời, trả lại sự thuần khiết cho thi ca vốn xuất phát từ những gì được cho là phi logic, tính chất bất hợp lý của bản thân ngôn ngữ:

*Nên giấy trắng như xương trong bãi chém,
Bỗng run lên kinh hãi, dưới tay diên.
Tiếng búa đưa rợn mình như tiếng kiếm,
Nạo những thành sọ trắng của ma thiêng.*

(*Trinh tiết*– Chế Lan Viên)

Trinh tiết ám thị độc giả không bằng xúc cảm mà bằng những thi ảnh lạ lẫm, ma quái. Trong bảng từ vựng của thi sĩ Chế Lan Viên nói riêng và các nhà thơ tượng trưng Việt Nam nói chung, lớp ngôn ngữ biểu tượng xuất hiện khá dày đặc. Nó như chiếc hộp đen lưu trữ muôn vàn tiếng nói và hình ảnh của thế giới tiềm thức và trực giác. Và một khi được giải mã, chúng sẽ phát lộ ra nhiều bí mật ẩn dấu bên trong:

*Lặn nhanh, lặn nhanh
Hồi mặt trời, cơn đau đón của lửa
Những lá buồm lóa lên ánh sáng thủy thần
Ta nghe tiếng dây buộc chèo xiết rên tóe máu
Những tấm lưới bùng ra như đám cháy
Và bao cuộc chia ly của lũ cá đại khờ*

(*Xô-nát hoàng hôn biển*– Nguyễn Quang Thiều)

Bản *Xô-nát hoàng hôn biển* được viết bằng “con mắt ba” nên khắc phục được tính chất giải bày của thơ lãng mạn, tạo ra những ảnh tượng độc đáo. Từ một biểu tượng văn hóa – mặt

trời lặn – tượng trưng cho cái chết, sự hủy diệt: “Mặt trời bắt từ mọc lên mỗi buổi sáng và lặn mỗi buổi tối xuống vương quốc của những người chết; do đó, nó có thể kéo những con người theo mình và giết chết họ khi lặn” [2, Tr. 576]. Nguyễn Quang Thiều đã vay mượn nó, rồi ký thác vào ngôn ngữ thi ca, làm cho thơ ông chở nặng bao ý nghĩa. Khi ánh mặt trời chìm đáy biển sâu là thời khắc báo sự hủy diệt bắt đầu; trước hết, với đời sống thiên nhiên, “*những tấm lưới búng ra như đám cháy*” gây nên “*bao cuộc chia ly của lũ cá đại khờ*”; sau nữa, với con người, họ phải trả cái giá đắt cho cuộc mưu sinh nơi muôn trùng sóng dữ: “*những phận người rơi vào đáy biển/ Rơi như một buổi chiều đang ngủ*” (*Xô-nát hoàng hôn biển*). Bản *Xô-nát hoàng hôn biển* vọng lên giai điệu buồn ngơ ngẩn, tê buốt của “*con đau*” tắt lửa mặt trời: “*Trong hoàng hôn nước màu huyết dụ/ Có một bài ca lưu lạc tìm về*” (*Xô-nát hoàng hôn biển*).

Maud Bodkin cho rằng các biểu tượng văn hóa, tâm linh là các mẫu gốc của thơ ca. Với thơ tượng trưng lấy ngôn ngữ làm cứu cánh tự tại thì ngôn ngữ chính là kênh trung chuyển tối ưu cho biểu tượng; trong quá trình đó, thường xảy ra hiện tượng biểu tượng gốc có sự biến đổi nghĩa, tức là khi thực hiện chức năng thẩm mỹ, biểu tượng ngôn ngữ được cấu tạo, tổ chức lại sao cho phù hợp với các yếu tố cấu thành nên tác phẩm văn học cũng như tư duy nghệ thuật của chủ thể sáng tạo. Chẳng hạn, biểu tượng trăng trong văn hóa, theo Chevalier, có ý tượng trưng cho “*nhịp điệu sinh học*”, “*thời gian trôi đi*”, “*cái chết đầu tiên*”, “*tri thức gián tiếp, suy lý, tiệm tiến, lạnh lùng*”, “*sức sinh sản*”... [2, Tr. 936, 937]; nhưng khi đi vào thơ Hàn Mặc Tử qua con đường “*máu cuồng và hồn điên*”, trăng được cài những tầng nghĩa mới, gắn với trải nghiệm đau thương của nhà thơ. Trăng không còn là một thực thể tĩnh, tồn tại khách quan, độc lập với con người mà trăng – thi nhân có mối ràng rịt, thôn tính lẫn nhau, trở thành vật sở hữu của nhau. Thế nên, người thơ có thể “*chơi trên trăng*”, “*ruột trăng*”, “*say trăng*”, rồi “*ngủ với trăng*”. Trăng – thi nhân tan hòa vào nhau: “*Không gian dày đặc toàn trăng cả/ Tôi cũng trăng mà nàng cũng trăng*” (*Huyền ảo*). Thêm nữa, trăng trong thơ Hàn Mặc Tử còn bị nổ vỡ thành muôn mảnh tâm trạng, mỗi vầng trăng là mỗi chứng nghiệm đau thương, ám thị ghê gớm nhà thơ: “*Gió rít tầng cao trăng ngã ngựa,/ Vỡ tan thành vũng đọng vàng khô./ Ta nằm trong vũng trăng đêm ấy,/ Sáng dậy điên cuồng mửa máu ra*” (*Say trăng*). Trăng còn là biến thể của máu và hồn. Chúng có mối liên hệ khăng khít, tồn tại trong một nhất thể *Đau thương*. Trăng được nhà thơ linh thị là nguồn cảm hứng, nguồn năng lượng thắp lên sự sống cho hồn – thể giới tinh thần siêu việt: “*Tôi nhập hồn tôi trong khúc hát,/ Để nhờ không khí đẩy lên trăng*” (*Chơi trên trăng*). Hồn hòa vào trăng, trăng tiêu tán trong hồn cho đến khi “*hồn đã cấu, đã cào, nhai ngấu nghiền*” (*Hồn là ai*) là lúc tích tụ mọi thương đau, tinh túy để chuẩn bị cho thời khắc tuôn trào của máu, trái tinh hoa của thơ: “*Ta muốn hồn trào ra đâu ngọn bút;/ Mỗi lời thơ đều dính não cân ta./ Bao nét chữ quay cuồng nhuộm vọt,/ Nhemê man chết điếng cả làn da*” (*Ruộm máu*). Trăng, hồn, máu là “*đau thương*” thăng hoa thành nghệ thuật, là con đường sáng tạo, là một kiểu ngôn ngữ của *Thơ điên*.

Ngôn ngữ thơ tượng trưng còn chịu sự chi phối bởi kiểu tư duy tương ứng giác quan của Baudelaire. Kiểu tư duy này giúp các nhà thơ tượng trưng sáng chế ra một thứ ngôn ngữ khác

biệt với các trường phái khác: “Vội chủ nghĩa lãng mạn, ngôn từ thơ là ngôn từ diễn cảm, vội chủ nghĩa tượng trưng, ngôn từ thơ là ngôn từ của sự tượng hợp” [1, Tr. 6]. Bằng cái nhìn thấu thị, năng lực liên tưởng tinh nhạy, các nhà thơ tượng trưng đã xác lập được mối liên hệ ngầm ẩn cho chữ. Đó là sự tương hợp giữa hương sắc và âm thanh thể hiện qua cách sắp đặt những tính từ chỉ màu sắc, mùi vị bên cạnh những danh từ chỉ thanh âm: “*Này lắng nghe em khúc nhạc thom(...)/ Hãy tự buông cho khúc nhạc hường*” (*Huyền diệu*–Xuân Diệu), “*Chiều qua mây vô ráng/ đem vàng rắc lối mọc canh sao/ Đàn lên dây sáng/ chẳng tiếc huy hoàng, ca lung linh*” (*Hòa âm XI*–Đoàn Thêm). Đó là sự tương hợp giữa vô hình và hữu hình. Trong trường hợp này, nhà thơ kết hợp từ chỉ cái trừu tượng với cái cụ thể, tạo cho cái trừu tượng một hình hài; nói khác đi, nhà thơ hữu hình hóa cái vô hình. Ngôn ngữ này xuất hiện phổ biến trong thơ tượng trưng: “*Mộng rất xanh, mộng rất xanh, rất xanh/ Choáng thời gian vây môn đầu thực nữ*” (*Sắc đẹp*– Bích Khê), “*Lòng tím ngàn năm nặng nợ/ Lạc loài vật vương cô liêu*” (*Nostalgic Blue*– Quách Thoại).

Tuy nhiên, nếu hiểu ngôn ngữ tượng hợp như thế vẫn chưa thấy hết hiệu năng của nó. Ngôn ngữ tượng hợp không đơn thuần là sự kết hợp “*bằng trăm tiếng vẽ ra trăm màu sắc*” (*Đàn ngọc*– Hàn Mặc Tử), mà còn gắn với quan niệm về thế giới, về thơ của thi phái tượng trưng. Họ không hài lòng với lối thơ khép kín trong mấy dây tâm tư của con người và phản ánh sự vật một cách hời hợt, bề ngoài. Các nhà thơ tượng trưng cho rằng thế giới là một thể thống nhất âm u, ẩn chứa muôn vàn bí mật; thơ có nhiệm vụ minh giải nó, và ngôn ngữ tượng hợp chính là công cụ hữu hiệu giúp nhà thơ thâm nhập thế giới đó. Trước thơ tượng trưng, mấy ai thấu được thời gian vào đôi mắt, khứu giác của mình; nhờ ngôn ngữ tượng hợp, Đoàn Phú Tứ đã làm được một việc thần tình:

*Màu thời gian không xanh
Màu thời gian tím ngát
Hương thời gian không nồng
Hương thời gian thanh thanh*

(*Màu thời gian*– Đoàn Phú Tứ)

Vẻ đẹp, chất thơ của *Màu thời gian* lắng kết trong lớp ngôn ngữ tượng hợp. Thời gian vốn vô hình, nhưng qua sự ma thuật của thi sĩ họ Đoàn trở nên hữu sắc, hữu hương, đồng thời, dẫn dụ bao nhiêu thiên tình sử xa xăm hiện về lung linh, diễm ảo: “*Tóc mây một món chiếc dao vàng/ Nghìn trùng e lệ phụng Quân vương/ Trăm năm tình cũ lia không hẹn/ Thà nép mày hoa thiếp phụ chàng*” (*Màu thời gian*).

Sự tương hợp gọi lên trong ngôn ngữ là sự phóng chiếu của thế giới thống nhất, tương giao được cảm niệm trong quá trình thăng hoa cùng ngôn ngữ. Ngôn ngữ sinh ra thế giới, sinh ra thi sĩ, hay nói như Joseph Brodsky, nhà thơ là phương tiện để ngôn ngữ kéo dài sự tồn tại của mình. Mỗi khi bị xơ cứng, chai bạc, ngôn ngữ sẽ còn rất ít công năng tác động đến tư duy và mỹ cảm của con người.

2.2. Ngôn ngữ tiềm thức, bí nhiệm

Mallarmé tuyên bố thơ phải mãi mãi là một câu đố, tức là ông nhấn mạnh đến tính chất thần bí, diệu kỳ của thi ca khởi đi từ ngôn ngữ vì thơ là nghệ thuật của ngôn từ. Bằng cả lý thuyết lẫn thực tiễn sáng tác, các nhà thơ tượng trưng đã làm nên một cuộc cách mạng cho ngôn ngữ thơ. Họ trả lại cho nó sự thuần khiết, và biến mỗi từ thành một tượng trưng ghi dấu phút linh sáng tạo, lưu trữ những rung động của chủ thể trữ tình, đưa thơ ca đạt tới quyền lực siêu nhiên; đồng thời, bắt độc giả phải nhắm đoán từng điểm một và đọc lên nghe như thần chú:

*Khôi yên tĩnh nơi thế gian này bị rút ngã từ một tai ương tôi tắm,
Mà ít ra phiến đá hoa cương kia cũng đã vĩnh viễn phô bày giới hạn của nó
Trước những đường bay đen của lời bóng bỏ rã rác trong tương lai.*

(*Ngôi mộ của Edgar Poe*– Mallarmé)

Vẻ đẹp bí nhiệm và hiện đại của ngôn ngữ thơ tượng trưng đã tạo ra một lực hấp dẫn đặc biệt cho nhiều thế hệ thi sĩ Việt Nam. Ngay từ Thơ mới, nhất là các thi sĩ thuộc nhóm Trường thơ Loạn, Xuân Thu, Dạ Đài tỏ rõ sự thích thú với ngôn ngữ này. Họ không chỉ đưa ra những phát ngôn mang tính nổi loạn về ngôn ngữ thơ, mà còn sáng tạo những thi phẩm “*của lời thơ lóng đệp. Hạt châu trong*” (*Duy tân*– Bích Khê). Có thể khẳng định, trong các nhà thơ Loạn, Bích Khê là người ý thức sâu sắc và thực hiện thành công việc đổi mới ngôn ngữ thơ. Ông chủ trương đưa thơ trở về cội nguồn, bản thể của nó; tức là sáng tạo ra một thứ thơ thuần túy từ chất liệu ngôn ngữ nguyên sơ, bí nhiệm, “*chứa ngầm bao chất nổ*”:

*Lời truyền sóng đánh điện khắp muôn trời
Chữ bí mật chứa ngầm bao chất nổ*

(*Nàng bước tới*– Bích Khê)

“*Chữ bí mật*” mà Bích Khê muốn chinh phục là thứ chữ được tạo ra trên cơ sở cưỡng bức, lắp ghép ngôn từ. Nhà thơ sắp xếp các chữ vốn không liên quan về nghĩa đứng cạnh nhau theo nguyên tắc tư duy liên tưởng, gián đoạn; từ đó, làm xuất hiện những từ mới, nghĩa mới, thậm chí không có trong từ điển và ẩn chứa nguồn năng lượng siêu việt có khả năng đánh thức đồng thời mọi giác quan, đưa người đọc vào vùng siêu cảm:

*Ôi sắc đẹp! Anh hoa hồn vũ trụ!
Phẩm tràng sinh! Tinh chất khí âm dương!
Mi làm long phi lòng muôn trinh nữ;
Muôn tài hoa nghiêng trước vẻ thiên hương.*

(*Đề mi hoa*– Bích Khê)

Ngôn ngữ thơ Bích Khê là tiếng nói của tiềm thức, trực giác. Thi nhân sáng tạo trong trạng thái siêu thăng, mộng ảo. Vì thế, quá trình xử lý chất liệu ngôn ngữ của ông cũng chính là quá trình mơ mộng ngôn ngữ. Chữ Bích Khê tự nhiên bay nhảy, phát huy sức mạnh tự thân,

không chấp nhận sự can thiệp của lý trí, cũng như không tìm cách khoanh vòng thực tại. Nhiều thi phẩm như *Tỳ bà*, *Nhạc*, *Hoàng hoa*, *Nghê thường*, *Hiện hình*, *Tranh lỏa thể*, *Sắc đẹp*, *Nàng bước tới*, *Đồ mi hoa*, *Duy tân*... quả là những “lời ca man dại”. Câu thơ cấu trúc lỏng lẻo, không theo logic thông thường, bị tình lược nghiệt ngã; những hư từ, liên từ giảm thiểu tối đa, có những câu thơ chỉ toàn thực từ sáp vào nhau một cách ngẫu nhiên (“*Trăng gầy vàng, vàng gầy lên sắc trắng*” –*Mộng cầm ca*, “*Buồn sang cây tùng thăm đông quân*” –*Tỳ bà*, “*Gió đi chơi với trong khung trắng*” –*Hiện hình*, “*Gương phép tắc suốt soi ngàn mộng ảnh*” –*Tranh lỏa thể*, “*Một hồn đẹp xô bờ say dậy*” –*Duy Tân*...). Chính sự kết hợp từ táo bạo này biến cái không thành có, cái vô hình thành hữu hình, mở ra một thế giới miên viễn như ông tự ý thức là một cõi trời ở ngoài trời; nó dễ làm mê hoặc người ta, khiến họ không còn bận tâm truy tìm ý nghĩa. Có chăng, hãy để hồn mình hòa điệu cùng những kiến trúc đầy âm vang của “thi sĩ thần linh”, chúng ta sẽ có tất cả.

Sau Bích Khê, nhóm Xuân Thu tiếp tục đẩy ngôn ngữ thơ đi về phía bí nhiệm tượng trưng, thậm chí chạm tới siêu thực; song tuyệt nhiên không “kín mít” như ai đó từng nói. Mặc dù họ từng tuyên bố thơ không cần hiểu, nhưng không có nghĩa chặn mọi con đường đến với thơ. Độc giả muốn khám phá thi giới Xuân Thu, thay vì đi đường thẳng/ cách đọc tuyến tính, thì phải đi đường vòng/ cách đọc phi tuyến tính. Bởi lẽ thơ của họ được kiến trúc với nhiều vỉa tầng bí mật nhằm vươn tới tính chất thuần túy, hàm xúc, tiềm thức; nên không thích giải thích mà chỉ cảm được thôi nhờ vào nhịp điệu ngôn từ “lưu trữ cả thời gian (âm thanh) lẫn không gian (hình ảnh) trong một phút giao hòa vĩnh viễn, thiên khai” [11]: “*Quỳnh hoa chiêu động nhạc trầm mi/ Hồn xanh ngát chở dẫu xiêm y/ Rượu hát bầu vàng cung ướp hương/ Ngón hường say tóc nhạc trầm mi. Lãng xuân/ Bờ giữ trái xuân xa/ Đáy đĩa mùa đi nhịp hải hà/ Nhà đàn rót nguyệt vú đôi thom/ Tỳ bà sương cũ đựng rìng xa*” (*Buồn xưa*– Nguyễn Xuân Sanh). Đã có không ít lời bình giá cho thi phẩm này, nhưng xem ra chưa ai giải mã thấu đáo được nó. Tuy nhiên, nhiều người thừa nhận: *Buồn xưa* đã đạt tới tính hiện đại. Đỗ Lai Thúy viết: “Trong nhóm Xuân Thu nhà tập hoạt động trước năm 1945, người bắt nhịp cầu đầu tiên từ Thơ mới sang thơ hiện đại chủ nghĩa không ai khác là Nguyễn Xuân Sanh” [9] và “*Buồn xưa* có sự tham gia của tiềm thức hoặc vô thức (...), một đặc tính khác của thơ hiện đại” [9]. Thụy Khuê cũng khẳng định: “Sự xuất hiện của những “*rượu hát*”, “*nhạc trầm mi*”... hẳn là trái khoáy, nghịch dị, bí hiểm và không logic. Nhưng chính cái “không logic” ấy là một trong những yếu tố nền tảng của thơ hiện đại” [7]... Tính hiện đại của *Buồn xưa* nói riêng, thơ Nguyễn Xuân Sanh nói chung thể hiện ở lối viết phi lý tính, phóng chiếu qua trò chơi ngôn ngữ. So với Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh có ngôn ngữ thơ tân kỳ hơn. Ông coi trọng con chữ và khai thác triệt để sức mạnh tự thân, hòng xác lập một lối thơ ngự trị thuần túy của ngôn từ:

*Bình tàn thu vai phấn nghiêng rơi
Chén vàng dâng ướp nhạc lòng đời
Sương mùa lệ héo dậm đường hương*

(*Bình tàn thu*– Nguyễn Xuân Sanh)

Sen tưởng câu thom ngũi tiếng van

Rừng ngàn mùa e ấp Dung Nhan

Đền xanh cửa ngát lạc hoa thương

(*Rừng ngàn mùa*– Nguyễn Xuân Sanh)

Rõ ràng, ngôn ngữ thơ Nguyễn Xuân Sanh kiến tạo trên nền tảng trò chơi lắp ghép ngôn ngữ. “Người ta có cảm giác rằng tác giả đã viết rất nhiều “chữ một” vào một mảnh giấy, gập lại để vào trong một cái mũ trắng rồi rút ra từng tờ, đặt những chữ tìm thấy chữ nọ ở bên cạnh chữ kia, đủ bảy chữ lại xuống dòng” [4, Tr. 519]. Vì thế, quan hệ ngữ nghĩa giữa các chữ đã bị triệt tiêu, chữ nọ đứng cạnh chữ kia một cách ngẫu nhiên, quan hệ cú pháp của câu thơ cũng bị phá vỡ hoàn toàn. Mỗi dây liên hệ còn lại duy nhất giữa các chữ trong câu, giữa các câu trong bài là nhạc điệu, một thứ được tạo ra không dựa vào luật bằng trắc cổ điển (dù các bài *Buồn xua*, *Bình tàn thu*, *Ngàn mùa* đều viết theo thể thơ bảy chữ), mà dựa vào âm thanh, hình ảnh của con chữ. Âm thanh níu kéo âm thanh, hình ảnh níu kéo hình ảnh do sự thúc đẩy của tư duy liên tưởng bất định, tạo nên thứ nhịp điệu hình ảnh. Do đó, thơ Nguyễn Xuân Sanh, rộng ra là thơ nhóm Xuân Thu, cần một cách đọc khác: “hãy nằm trong thơ, đắm trong nhạc, đừng vội muốn “hiểu” trước khi xúc cảm. Rồi ta sẽ hiểu, nhất là sẽ biết, cái biết đầy đủ, trong trẻo, trọn vẹn, nhịp nhàng” [11]. Vì vậy, đừng vội quy kết thơ họ khó hiểu khi ta chưa đủ tâm thế đón nhận; ngược lại, độc giả sẽ thấy nó gọi ra trong trí não một vũ trụ lung linh, huyền diệu. Có thể nói, trò chơi ngôn ngữ của nhóm Xuân Thu không phải là trò chơi vô nghĩa lý, ảm đạm, mà bằng vô số chữ ngẫu hợp “chắt ra giọt sương Lý Tưởng cho ta ngưỡng vọng ngàn đời” [11].

Cuộc nổi loạn ngôn từ của nhóm Xuân Thu tuy không tạo thành một phong trào rộng lớn, nhưng nó làm tiền đề cho các thi sĩ về sau tiếp tục đi vào con đường thơ – chữ, nhất là Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, Đặng Đình Hưng, Hoàng Hưng.

2.3. *Ngôn ngữ tự trị, tạo sinh nghĩa*

Tiếp nối lớp thi sĩ đàn anh, các nhà thơ “dòng chữ” (Lê Đạt, Trần Dần, Dương Tường, Đặng Đình Hưng, Hoàng Hưng...) đã nhận thức lại vai trò, đặc trưng và vị trí của ngôn ngữ trong thơ. Với nhóm “dòng chữ”, ngôn ngữ là điểm khởi đầu, đồng thời là đích đến của thi ca. Trần Dần tuyên bố: “Thơ cổ lai đặt ở tứ lạ, lời hay, hình ảnh đẹp, âm điệu ru hồn. Tôi giản dị đồng nhất thơ vào chữ” [6]. “Chữ” ở đây được hiểu như thế nào? Lê Đạt, trong tiểu luận *Vân Chử*, đã có những kiến giải thú vị và được những [nhà thơ/người] cùng chí hướng đồng tình chia sẻ. Theo Lê Đạt: “chữ gồm hai phần: phần âm thanh (son) và phần nghĩa (sens)” [3, Tr. 504]; thêm nữa, chữ có hai nhiệm vụ “gần như dị ứng với nhau”: biểu thị (signifier) và hình dung (représenter). Khi thực hiện nhiệm vụ biểu thị, chữ giữ chức năng như một ký hiệu nên cần đơn giản, minh bạch, loại bỏ phần “máu thịt, sống động” để thuận tiện cho việc giao tiếp;

nhưng khi thực hiện nhiệm vụ hình dung, chữ có một đời sống phức tạp, luôn ở trong trạng thái vận động, và có “diện mạo, giới tính, âm hưởng, độ vang vọng, sức gọi cảm” [3, Tr. 507]. Thơ ca phải khai thác phần “hình dung” đó. Đây cũng là chủ trương của Dương Tường, trong một lần trả lời phỏng vấn cho đài RFI, ông nói: “Chúng tôi muốn lấy con chữ, con âm làm vật liệu chính cho thơ, đặt ngữ nghĩa xuống hàng thứ yếu” [10, Tr. 45]. Còn Trần Dần khẳng định để con chữ tự mình làm nghĩa.

Thực ra, quan niệm làm thơ là làm chữ và chữ tạo sinh nghĩa của nhóm “dòng chữ” không phải mới trên thế giới. Trước đó, Rimbaud đã sáng chế ra màu sắc các nguyên âm, điều chỉnh hình thức và sự vận động của mỗi phụ âm; ông tin tưởng ngôn ngữ ấy có khả năng phù hợp cho tất cả các giác quan. Còn Mallarmé thì kêu gọi trả lại tính chủ động, tự trị cho chữ. Mallarmé cho rằng nếu bài thơ có nghĩa thì nó được tạo ra từ “ảo ảnh” của chữ: “Nghĩa của nó (bài Sonnet), nếu có, là được gọi lên bởi một ảo ảnh nội tại của bản thân chữ” [10, Tr. 45]. Tiếp sau các bậc thầy ngôn ngữ này, Valéry yêu cầu nhà thơ phải có bốn phận sáng tạo chữ bằng cách phát huy những đặc tính độc đáo của ngôn ngữ như âm, nhịp, điệu... và coi đó là mục đích của thi ca. Ông gọi thơ là một ngôn ngữ trong ngôn ngữ.

Tiếp biến quan niệm của các nhà thơ tượng trưng Pháp, mỗi nhà thơ “dòng chữ” có những thể nghiệm riêng: “Lê Đạt lượm, chần dất, nâng niu *Bóng chữ*; Đặng Đình Hưng tạo cho chữ tự hành (người ta gọi là écriture automatique); Trần Dần dân chủ hóa chữ, hoán cải tương quan chữ, tìm những tương quan mới cho chữ cũ” [10, Tr. 46]; Dương Tường “làm ngôn ngữ trên chiều đang – nghĩa (...) là mặt chữ nhìn nghiêng (de profil)” [10, Tr. 47]. Ông nói: “Tôi nghĩ sức gọi của thơ tôi là nằm trên cái mặt chênh đó. Nó nảy lên một cái gì giống như âm bồi trong âm nhạc (son harmonique)” [10, Tr. 47]:

*Chiều se se hương
Vườn se se sương
Đường se se quanh
Trời se se lạnh
Người se se buồn*

(*Chợt thu 2* – Dương Tường)

Đề tài và thi ảnh trong *Chợt thu 2* tuy cũ kỹ, sáo mòn (“*chiều*”, “*vườn*”, “*sương*”, “*đường*”, “*trời*”, “*người*”), nhưng nó vẫn ám ảnh người đọc nhờ giai điệu gọi lên từ hai âm chủ “*se se*”, nghe như lời bùa chú, và có khả năng hoán cải các danh từ (“*hương*”, “*sương*”), tính từ (“*quanh*”, “*lạnh*”, “*buồn*”) thành những động từ, nhạc hóa bài thơ, đồng thời trong sự kết hợp các “con âm” sẽ làm bật nảy ý nghĩa. Dương Tường đã đánh thức được “con âm” – sự sống nguyên thủy của từ – bằng cách tự do biến âm, chấp nhận phi chính tả, để tạo nghĩa trong cái vô nghĩa: “*Nôel/ Nô-em/ Nô-elle/ leng beng/ lang beng/ ma lem/ Mariem/ x-em x-em/ hem em/ đồng trinh/ Amen*” (*Nôel II*). Trò chơi “con âm” càng giá trị khi nhà thơ khéo kết hợp nó với hình ảnh thơ. Đọc thi

phẩm *Chợt thu 2*, ta như chìm vào không gian âm nhạc thính phòng, lắng nghe từng âm giai của tiếng dương cầm nhẹ nhàng, chậm rãi, du dương, đưa tới ảo giác như được thụ hưởng cái không khí Hà Nội chớm thu. Có thể nói, Dương Tường đã tạo được cho thơ mình một “vân chữ” riêng. Tuy nhiên, đôi khi quá đà, thi sĩ đã biến thơ thành trò chơi ngôn ngữ thuần túy hình thức, một thứ “thơ khó”.

Trong các nhà thơ “dòng chữ”, Lê Đạt là người chịu ảnh hưởng của Mallarmé rõ nét hơn cả khi chủ trương kiến tạo những bài thơ giống như câu đố. Ông đã giấu nghĩa thơ để thiên hạ đi tìm bằng cách “chần dốt” *Bóng chữ*. Nhà thơ loại bỏ nghĩa tự vị, tiêu dùng, khả năng biểu vật, biểu thị, biểu niệm của thực từ; đồng thời, tập trung khai thác phần “hình dung”, phát huy tối đa cái “năng biểu” của chữ (âm thanh, hình dạng, màu sắc, nhịp điệu, cách thức bày bố...) để tạo sinh nghĩa và biến ngôn ngữ “tiêu dùng” thành thứ ngôn ngữ “trò chơi”. Lê Đạt cho rằng: “Người làm thơ thực hiện một trò chơi chữ nghiêm túc, sử dụng những phép tu từ học (ám dụ, hoán dụ, lược tình, ghép âm, nói lái, nói lối...) như một đứa trẻ chơi với những đồ vật chung quanh” [3, Tr. 627]. Và vì “chơi chữ nghiêm túc” nên nhà thơ vạch được những *Đường chữ* cho riêng mình. Hai thi tập *Bóng chữ*, *Ngó lời* là những minh chứng tiêu biểu. Chúng là kết quả của một quá trình thi nhân miệt mài trên cánh đồng chữ, và không ngừng “sinh sự với ngữ nghĩa và ngữ pháp để tạo ra một sự sinh mới cho thơ” [3, Tr. 627]. Lê Đạt đã làm chữ cho thơ, và chữ của ông không gắn với nghĩa ứng trước mà tạo sinh nghĩa. Nhà thơ nắm bắt cái phần vang lên của chữ/ âm, dò thông số ý nghĩa từ những tín hiệu đó. Nói cách khác, Lê Đạt tìm mối quan hệ ngầm ẩn ở mặt sau của nghĩa tự vị, nghĩa từ điển, rồi chộp lấy “bóng chữ”, tổ hợp chúng lại theo một cấu trúc mới gây “chập nổ”, trượt nghĩa: “*Đường nắng cánh sen đèn hội má/ Vườn màu hoa con gái/ bướm phù dâu*” (*Vườn màu*). Nhìn bề ngoài, các chữ hiện lên rời rạc, bị gián cách về cú pháp, nhưng bên trong chúng có khả năng kết hợp ngầm ẩn nhờ cái bóng của chữ trước đổ sang chữ sau. Nhà thơ ảo hóa thực từ bằng cách xóa bỏ những con chữ chết, chữ thừa để con chữ động cựa; đồng thời, đẩy nó vào những kết hợp mới, bắt thực từ sống luôn đòi sống của hư từ, liên từ, trợ từ, và trong từng kiểu kết hợp, nghĩa sẽ phát sinh: “*Tuổi lữ trắng mộng mấy mùa hoạn nạn/ Quỹ tạm tình vay ngắn hạn bốc bay*” (*Bốc bay*). Bài thơ không một từ quan hệ nên rất khó xác định nó gồm bao nhiêu từ, hình ảnh, chính sự mơ hồ đó khiến cho việc ngắt nhịp trở nên đa dạng, và mỗi cách ngắt nhịp sẽ tạo ra những ý nghĩa khác nhau. Có thể nói, chữ của Lê Đạt thường tạo sinh nghĩa trong cú pháp hơn là từ vựng, nó có khả năng vẫy gọi những tiền giả định trong ký ức con người. Từ *Bóng chữ* đến *Ngó lời*, Lê Đạt không ngừng giải phóng con chữ, con âm ra khỏi những thiết chế cú pháp – ngữ nghĩa thông thường, cho chúng tự do hoạt động. Thi nhân tựa như một nông phu cần mẫn, lực điền để đập chữ tìm vân, bẻ lời tìm ngó nhằm lay tinh linh thị của con người đã ngủ quên từ lâu trong các thói quen.

“Sự sinh mới” của thơ Lê Đạt còn thể hiện trong loại hình câu thơ. Nó là bước phát triển từ những thể nghiệm của nhóm Xuân Thu, cụ thể là Nguyễn Xuân Sanh. Điểm nổi bật của câu thơ Lê Đạt là tính phi logic, kết quả từ việc “làm chữ” của nhà thơ. Ông đã thủ tiêu kiểu cú

pháp thông thường, xây dựng trên các mối quan hệ và diễn trình theo thời gian, tạo ra kiểu cú pháp độc lập, phi tuyến tính, thể hiện qua ba hình thức. Một là, kiểu câu thơ gián đoạn, “cóc nháy”. Nó được tạo ra do sự sắp xếp các danh từ, cụm danh từ đứng cạnh nhau: “Điện tắt thu tàn trăng cuối tháng” (*Lời hương*), “Mây tóc gió ngậy chiều kỳ ngộ” (*Nhớ*), “Trưa nhiệt đới Bãi Ngà em ẩn nắng” (*Bãi Ngà*), “Vườn nắng mắt gió bay mùa hoa cải” (*Phả lại*), “Tuổi hoài sim chín má ngọt môi phai” (*Sim chín*)... Hai là, kiểu câu thơ kết hợp tự do. Nó xuất phát từ chỗ không thể xác tín cách ngắt nhịp nào là hợp lý: “Ngược dạ hương thơm đêm mùi tuổi chín/ Mắt lá tre dềng ngậm mộng ba giăng” (*Tuổi chín*), “Tóc gió lay trắng tà bay nắng hạt/ Áo mây phiêu lòng nắng hạt mưa chiều” (*Nắng hạt*)... Tám con chữ trong một câu thơ được Lê Đạt thả tự do để chúng tha hồ kết hợp, “hoán vị giai thừa” tạo thành vô số những câu thơ mang những nghĩa khác nhau. Ba là, kiểu câu thơ đảo lộn trật tự, “đặt sai”. Nhà thơ cố tình tạo ra sự lộn xộn, kéo các chữ ra khỏi những cấu trúc cố hữu, đặt chúng vào những vị trí bất thường, từ đó, gợi mở những khả năng phát sinh nghĩa: “Lúa gạo thấp hoa đèn soi cỏ lạ” (*Trung du*), “Hè thon cong thân nắng cựa mình” (*Nụ xuân*), “Máy nhắn chim tin tìm về lộ phở” (*Máy nhắn tin*).

Việc “làm chữ” và tổ chức loại hình câu thơ của Lê Đạt đã đi xa hơn Nguyễn Xuân Sanh trong cả ý thức nghệ thuật lẫn thực tiễn sáng tạo. Thi nhân tôn trọng chữ như những sinh vật có hồn, lắng nghe, chuyện trò, ăn nằm với nó; từ đó, cho ra đời những đứa con tinh thần mang dáng vóc thơ – chữ. Lê Đạt tự nhận là “phu chữ” quả không sai. Và ông đã chơi đẹp với chữ bằng luật riêng của mình, vừa tự do, phóng túng, vừa nghiêm túc, chặt chẽ. Nhà thơ kiểm soát chữ trên mọi hình thái hiện diện và cài ghép có chủ ý vào chữ các mã của ý tình, khiến cho việc đọc thơ như là quá trình giải đố, tái tạo cấu trúc của kinh nghiệm ngôn ngữ, thẩm mỹ.

3. Kết luận

Thơ tượng trưng chính thức xuất hiện ở nước ta vào thập niên 40 của thế kỷ XX, hình thành nên một khuynh hướng thi ca trong nền thơ Việt Nam. Trong sự vận động và phát triển, thơ tượng trưng đã trải qua những bước thăng trầm; tuy nhiên, không thể phủ nhận, nó có những đóng góp to lớn cho nền thơ dân tộc trên nhiều phương diện, trong đó có ngôn ngữ. Các nhà thơ tượng trưng Việt Nam đã có một cuộc chơi ngôn ngữ ngoạn mục, nhưng tuyệt nhiên “không phải là một lạc thú vớ vẩn mà là cả một hội hè trí tuệ vì có ngôn ngữ mới, ta có những tri thức mới” [5, Tr. 50]. Quả vậy, với việc chế tác những “vần chữ” độc đáo, mới lạ (ngôn ngữ biểu tượng và tương hợp, tiềm thức và bí nhiệm, tự trị để tạo sinh nghĩa), các nhà thơ tượng trưng Việt Nam đã tạo nên một thế giới khác thật hơn đời thực, làm thay đổi hệ hình tư duy thơ không chỉ ở người cầm bút mà cả ở người đọc, biến độc giả thành người chơi trong cuộc “ú tìm” chữ nghĩa.

Tài liệu tham khảo

1. Baudelaire C. (1995), *Thơ*, Vũ Đình Liên (dịch), Nxb. Văn học, Hà Nội.
2. Chevalier J. Gheerbrant. A (2002), *Từ điển biểu tượng văn hóa thế giới*, Nxb. Đà Nẵng.
3. Lê Đạt (2009), *Đường chữ*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
4. Phan Cự Đệ (chủ biên) (2004), *Văn học Việt Nam thế kỉ XX*, Nxb. Giáo dục, Hà Nội.
5. Đặng Thị Hạnh (chủ biên) (2005), *Lịch sử văn học Pháp thế kỉ XX*, tập 3, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
6. Trần Ngọc Hiếu, “Tìm hiểu một quan niệm nghệ thuật về ngôn từ trong thơ Việt đương đại”, <http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=4496&rb=0101>, Truy cập ngày 20/8/2018.
7. Thụy Khuê, “Cấu trúc thơ”, <http://thuykhue.free.fr/cauctructho/chuong11.html>, Truy cập ngày 30/8/2018.
8. Lajos N. (2004), *Trường phái hình thức Nga*, Trương Đăng Dung dịch, Tác phẩm văn học như là quá trình, Nxb. Khoa học Xã hội, Hà Nội.
9. Đỗ Lai Thúy, “Cách đọc bài thơ Buồn xưa”, <https://baomoi.com/cach-doc-bai-tho-buon-xua/c/10984584.epi>, Truy cập ngày 20/8/2018.
10. Dương Tường (2009), *Chỉ tại con chích chòe*, Nxb. Hội Nhà văn, Hà Nội.
11. “Xuân Thu Nhã Tập”, <http://bookhunterclub.com/tuyen-ngon-tho-cua-nhom-xuan-thu-nha-tap>, Truy cập ngày 10/9/2018.

LANGUAGE’S REVOLUTION IN VIETNAMESE SYMBOLISTIC POETRY

Ho Van Quoc

Van Hien University, 613 Au Cơ St., Phu Trung ward, Tan Phu District, Ho Chi Minh City, Vietnam

Abstract. Vietnamese Poetry has created a revolution in the poetic language. From the conception that poetry creation is the creation of language and the exposition of the beauty of language, symbolic poets have created a unique script-poetry style. It can be said that for the first time, in Vietnam’s poetry history, the poetic language is liberated from the confines of reason, experience, and presence. On the one hand, the symbolic poets create symbolic, harmonic, subconscious and mystic languages; on the other hand, they exploit the privilege of the productive meaning of language. Hence, the symbolic poetic language has the capacity to decode the hidden sides of soul and expose the mysterious beauty and the profound unity of the universe.

Keywords. symbolic poetry, symbolic, subconscious, privilege, mystic language, productive meaning