

PHONG TRÀO THƠ MỚI NHÌN TỪ SỰ GIAO THOA ĐÔNG - TÂY

THÁI PHAN VÀNG ANH^(*)

Tóm tắt: Thơ mới là một hiện tượng đặc biệt trong tiến trình văn học hiện đại Việt Nam. Trên cội rễ, nền tảng phương Đông, Thơ mới tiếp nhận những khuynh hướng hiện đại từ phương Tây. Tư tưởng, mô hình thơ phương Tây đã làm thay đổi toàn diện nền thơ Việt, nếu so sánh với thơ ca truyền thống. Tuy vậy, nhìn sâu vào chân tủy của Thơ mới, hồn cốt Á Đông vẫn không hề mất đi. Các kiệt tác Thơ mới đa phần đều là sự kết hợp hài hòa, nhuần nhuyễn Đông - Tây, từ cả nội dung đến hình thức nghệ thuật. Có thể nói, quá trình trưởng thành của Thơ mới là quá trình từ va chạm, xung đột đến đối thoại, hòa hợp Đông - Tây; và những thể nghiệm trong thi pháp của Thơ mới đã góp phần hiện đại hóa thơ Việt, khiến thơ Việt dịch chuyển gần hơn với thơ ca hiện đại thế giới.

Từ khóa: Thơ mới, phương Đông, phương Tây, giao thoa, phong trào, tiến trình văn học.

Abstract: The New poetry is a special phenomenon in the process of modern Vietnamese literature. On the basis of the East, The New Poetry received modern trends from the West. The ideology and model of Western poetry has completely changed Vietnamese poetry. However, looking deeply into the essence of New Poetry, the East Asian soul has not been lost. Typical New Poetry is a skilful and harmonious combination of the East and the West, in both content and form. It can be said that the maturation process of New Poetry was dependent upon interaction and dialogue between East and West; and the poetic experiments of New Poetry have contributed to modernizing Vietnamese poetry, making Vietnamese poetry move closer to world modern poetry.

Keywords: The New Poetry, The East, the West, interaction, movement, literary progress.

1. Mở đầu

Bản balat Đông - Tây của Rudyard Kipling được mở đầu và kết thúc bằng bốn câu thơ sau: *Đông là Đông và Tây là Tây và cả hai không bao giờ gặp nhau/ Cho đến khi Đất và Trời hiện diện trước Ngôi Phán Xét của Thượng Đế/ Nhưng cũng không phân biệt Đông hay là Tây, biên giới hay dòng giống hay nơi sinh/ Khi hai người mạnh mẽ đứng đối diện nhau, dù họ có đến từ tận cùng thế giới!*¹. Hẳn khi viết những

vần thơ trên, Rudyard Kipling không chủ đích bàn đến tính đa văn hóa và liên văn hóa, mà sự khác biệt và kết nối Đông - Tây là minh chứng hùng hồn nhất. Như Đông và Tây “cả hai không bao giờ gặp nhau”, thế giới vẫn luôn tồn tại những nền văn hóa, những quan niệm văn hóa khác biệt. Song, ranh giới Đông - Tây hoàn toàn có thể được rút ngắn, sự khác biệt văn hóa vẫn luôn có thể được khắc phục, nếu con người dám đối diện, đối thoại và chủ động kết nối.

Giao thoa Đông - Tây, Thơ mới là một hiện tượng không lặp lại trong tiến trình phát triển của văn học hiện đại Việt Nam. Sự xuất hiện của phong trào Thơ mới không phải một sớm một chiều. Đây không phải là hiện tượng đột biến mà là cả một quá trình đan xen, thống hợp giữa cũ và mới, giữa Đông và Tây. Trên cội rễ, nền tảng phương Đông, Thơ mới tiếp nhận những khuynh hướng hiện đại từ phương

^(*) PGS.TS. - Trường Đại học Sư phạm Huế.

Email: thaiphanvanganh@dhsphue.edu.vn.

¹ Đoạn thơ mở đầu và kết thúc của *Bản balat Đông - Tây* nguyên văn như sau: *Oh, East is East, and West is West, and never the two shall meet, / Till Earth and Sky stand presently at God's great Judgment Seat; / But there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth, / When two strong men stand face to face, / tho' they come from the ends of the earth.* Xem Rudyard, Kipling (2004), *The Ballad of East and West*, <http://www.bartleby.com/246/1129.html>.

Tây. Không có những tương tác Đông - Tây, ắt không có Thơ mới, làm chuyển đổi hệ hình thơ Việt, đến nỗi đương thời nhà phê bình Hoài Thanh đã cho rằng đó là “cuộc cách mạng trong thơ ca”. Cũng theo Hoài Thanh: “Phong trào Thơ mới trước hết là một cuộc thí nghiệm táo bạo để định lại giá trị những khuôn phép xưa” [8, tr.42]. Điều đó có nghĩa, trong thành tựu lớn lao của Thơ mới, những *khuôn phép xưa* vừa là căn nền đồng thời vừa là sức tr níu, cần một cú hích từ bên ngoài. Các nhà Thơ mới không phá vỡ “khuôn phép xưa” mà tái cấu trúc, thay chuyển thơ Việt sang một mô hình khác.

Từ cội nguồn văn hóa, văn học phương Đông, Thơ mới xuất hiện khi làn sóng phương Tây tràn đến và xô đẩy những thành trì quen thuộc trong quan niệm, lối viết của thơ cũ. Tư tưởng, mô hình thơ phương Tây đã làm thay đổi toàn diện nền thơ Việt Nam lúc này, nếu so sánh với thơ ca truyền thống. Tuy vậy, nhìn sâu vào chân tủy của Thơ mới, hồn cốt Á Đông vẫn không hề mất đi. Các kiệt tác Thơ mới đa phần đều là sự kết hợp hài hòa, nhuần nhuyễn Đông - Tây, từ cả nội dung đến hình thức nghệ thuật. Có thể nói, quá trình trưởng thành của Thơ mới là quá trình từ va chạm, xung đột đến đối thoại, hòa hợp Đông - Tây.

2. Va chạm Đông - Tây trong quá trình trưởng thành của nền Thơ mới

Không phải chỉ riêng Việt Nam mới có Thơ mới. “Từ thân phận thuộc địa đến quá trình duy tân, từ tân thư đến tân văn học, tân thi, quá trình diễn biến để khẳng định hình thái thơ ca mới, các quốc gia Đông Á, không hện mà gặp cùng nảy nở một loại hình Thơ mới” [9, tr.173]. Theo nhà phê bình Nguyễn Thanh Tâm, “Thơ mới của các quốc gia nội vùng Đông Á có cùng cơ chế sinh thành” khi cùng “giải cấu trúc

truyền thống”, “giải trung tâm Trung Hoa” và “thích ứng phương Tây” [9, tr.173]. Có thể xem Thơ mới ở Việt Nam cũng như ở các nước Đông Á, từ khi hình thành đến phát triển rục rờ rồi thoái trào là một “champ social”, một trường xã hội, theo quan niệm của Pierre Bourdieu. Trong quá trình trưởng thành, Thơ mới đã tạo ra một thế giới xã hội, cấu thành bởi nhiều nhân tố đặc thù, mà va chạm Đông - Tây là một trong những tác nhân quan trọng góp phần làm nên diện mạo với những luật chơi riêng của nó¹. Ở Việt Nam, tiền đề cho sự ra đời của trường Thơ mới là sự đụng độ, xâm lấn của các giá trị khác biệt khiến khí quyển thơ ca đầu thế kỉ XX không còn đóng kín trong khung khổ của văn hóa phương Đông. Tiếp thu cái mới từ phương Tây, các nhà thơ Việt trở nên khó hòa hợp với cái cũ kĩ, trói buộc của quan niệm phương Đông. Tuy vậy, việc “đoạn tuyệt” với thơ cũ cùng những luật lệ “phiền phức” của kiểu thơ luật “Tàu” đã phải trải qua một chặng đường dài, từ khi Phạm Quỳnh muốn “nới rộng phạm vi của niêm luật thơ ta để thu thập một ít sắc thái của thơ nước ngoài” [5, tr.5] năm 1917, cho đến khi Phan Khôi công khai đã kích thơ cũ vào năm 1928, cũng là năm Nguyễn Văn Vĩnh dịch bài *La cigale et la fourmi* của La Fontaine theo lối thơ không niêm

¹ Theo Pierre Bourdieu, quá trình xác lập hình thành “trường” cũng là quá trình diễn ra cuộc đối đầu giữa các vị thế. Vị thế đôi khi được nhân vị hoá, thành chính các cá nhân có uy quyền, đại diện cho một lực. Chẳng hạn như trường hợp Tân Đà trong cuộc va chạm giữa cũ và mới, giữa Đông và Tây, giữa truyền thống và hiện đại. Mặc dù sau này, Hoài Thanh coi Tân Đà như người đạo bản đàn đầu tiên cho Thơ mới, song ở thời điểm giao thời, Tân Đà đã bị “phe” thơ mới công kích dữ dội và cũng phản ứng dữ dội trước các kiểu “phá thơ” của Phan Khôi và “bọn” cách tân thơ.

luật, không giới hạn số lượng câu chữ chặt chẽ; và mãi đến năm 1932, khi bài thơ *Tình già* được trình làng, cùng với lời phân trần của Phan Khôi về “một lối thơ mới trình chánh giữa làng thơ Việt” [2], sau đó nhanh chóng được Lưu Trọng Lư ủng hộ bằng các tuyên bố trước công luận cùng hai bài thơ bất tuân niêm luật cổ điển *Trên đường đời* và *Vắng khách thơ*... Như vậy, sau gần 15 năm “chuẩn bị”, kể từ năm 1932, Thơ mới đã bước vào chặng đường hình thành và phát triển trong những đối thoại và giao thoa văn hóa Đông - Tây, hiện diện với tư cách một trào lưu thi ca nổi bật của nền văn học Việt Nam hiện đại.

Không phải ngẫu nhiên mà “hướng” Tây trở thành lựa chọn của không ít các nhà thơ Việt nửa đầu thế kỷ XX, bất chấp những công kích, phản đối từ lớp người “hoài cổ” vốn trung thành và tiếc thương kiểu thơ luật Đường. Cũng không hẳn các nhà “cách tân thơ” ấy hoàn toàn phủ nhận thơ cũ, chối bỏ cả mười thế kỷ thơ ca đậm đặc văn hóa, tư tưởng phương Đông. Kì thực, họ cảm thấy bế tắc khi tiếp tục dùng thi liệu, thi tứ xưa để biểu đạt một tâm hồn mới, gắn với một thời đại mới. Cách “nói” cũ cũng không còn phù hợp với cảm xúc mới của “con người hôm nay”, khi nhận thức, ưu tư của một lớp người mới đã bị/được văn hóa, văn học phương Tây tác động và chi phối. Phan Khôi đã lúng túng bộc bạch: “Thơ chữ Hán ư? Thì ông Lý, ông Đỗ, ông Bạch, ông Tô choán trong đầu tôi rồi. Thơ Nôm ư? Thì cụ Tiên Điền, bà huyện Thanh Quan đề ngang ngực làm cho tôi thở không ra. Cái ý nào mình muốn nói lại không nói ra được nữa, thì đọc đi đọc lại nghe như họ đã nói rồi. Cái ý nào chưa nói, mình muốn nói ra thì lại bị những niêm luật bó buộc mà nói không được” [2]. Lưu Trọng Lư tuy không rõ “cái lối thơ mới chúng ta đang ở vào thời kì

phôi thai, thời kì tập luyện nghiên cứu” sẽ “thành công hay nửa đường bị đánh đổ”, cũng đã xem Thơ mới “chính là một tiếng chuông cảnh tỉnh làng thơ giữa lúc đang triền miên trong cõi chết”¹. Tuy không tuyệt đối phủ định mà chỉ cho rằng phải thay thế thơ cũ bằng một kiểu thơ khác, những ý kiến “đụng chạm” của Phan Khôi, Lưu Trọng Lư... đã khơi nguồn cho những tranh luận sôi sục xung quanh thơ cũ - thơ mới vốn ẩn chứa những đối kháng Đông Tây trong các quan niệm về thơ.

Va chạm, xung đột Đông - Tây trong Thơ mới thể hiện rõ nhất vào những năm 1932-1935, cũng là thời kì mà tranh luận giữa thơ mới - thơ cũ diễn ra sôi nổi nhất. Nhiều cuộc diễn thuyết bênh vực mới - cũ đã diễn ra, lôi kéo nhiều người tham gia từ hai phía như Nguyễn Thị Kiêm, Lưu Trọng Lư, Đỗ Đình Vượng, Vũ Đình Liên, Trương Tửu... hay Tân Việt, Nguyễn Văn Hanh... Các cuộc bút chiến lại càng sục sôi với phái bênh vực thơ cũ, công kích thơ mới như Tản Đà, Hoàng Duy Từ, Tùng Lâm Lê Cương Phụng, Thái Phi, Huỳnh Thúc Kháng... và phái cổ xúy thơ mới như Lưu Trọng Lư, Lê Ta (Thế Lữ), Lê Tràng Kiều, Hoài Thanh, Phan Khôi, Việt Sinh (Thạch Lam),... Đáng chú ý là sự xuất hiện công khai của phụ nữ trong những tranh luận xã hội, tranh luận thơ phú vốn chưa từng là địa hạt của nữ giới. Chẳng hạn, không chỉ tham gia diễn thuyết, Nguyễn Thị Kiêm (Nguyễn Thị Mạnh Mạnh) còn làm thơ, dùng chính thơ kiểu mới của bản thân để cổ vũ cho Thơ mới. Bài thơ *Canh tàn* (thể ngũ ngôn - vẫn còn phong vị của thơ cũ) và các bài thơ *Viếng phòng vắng*, *Hai cô thiếu nữ*, *Bức*

¹ Bức thư của Lưu Trọng Lư, kí tên là Cô Liên Hương - Faifoo, đăng trên *Phụ nữ tân văn* số 153, tháng 6/1932.

thơ gửi tất cả ai ưa hay là ghét bỏ lối thơ mới (trình hiện “một cuộc xâm lăng của văn xuôi” [8, tr.36]) chính là những thể nghiệm đáng ghi nhận của thơ kiểu mới, nhất là thơ mới của giới nữ.

Sự va chạm cũ - mới, Đông - Tây ở thời kì đầu của Thơ mới không phải không có lúc bị đẩy đến mức đối đầu, cực đoan. Các bài thơ ở giai đoạn này thiên về đổi mới hình thức, phá bỏ phép tắc, niêm luật cũ chứ chưa nhuần nhuyễn, tương xứng với cái mới của cảm xúc, của tâm hồn lớp thi nhân mới. Chối bỏ phương Đông chủ yếu là chối bỏ niêm luật cứng nhắc, chối bỏ những cảm xúc quen thuộc của thơ truyền thống. Lưu Trọng Lư “đau đớn về những cái đau đớn mà nhà thi nhân Việt Nam chỉ ngồi ca hát những khổ buồn xưa”. Với tác giả *Tiếng thu*, “còn gì chán cho bằng bắt ta buồn mãi cái buồn rẻo rắt, u uất của người cung nữ đời Tần? Còn gì khổ bằng ta sầu mãi cái sầu dằng dặc, âm thầm của nàng chinh phụ?” [5, tr.14]. Mượn lời nhận xét về thơ Hồ Văn Hảo, Thạch Lam cũng cho rằng “thử thách sự mỉa mai của hủ tục, áp chế kỷ luật nhà Đường” [5, tr.14] là một sự tiên bộ lớn. Ý thức cá nhân mà các trí thức Tây học, các nhà thơ Việt tiếp thu từ tư tưởng, văn hóa phương Tây hiện đại khiến việc thể hiện, bộc lộ nó bằng thơ ca trở thành một đòi hỏi bức thiết. Truyền thống, tư duy thơ phương Đông... tuy có nhiều giá trị song lúc này đã trở thành một lực cản. Đây là lí do cơ bản khiến phải canh tân thơ cho rằng cần phải triệt để đổi mới thơ cũ, đi xa hơn những bài thơ tuy có chút phá cách của Tản Đà song vẫn mang tư duy, quan niệm của lớp người cũ, dẫu Tản Đà là người bắt đầu cất lên tiếng nói tự do của cái tôi cá nhân riêng biệt, cụ thể.

Thật ra, thơ hay không cứ cũ mới đều được ghi nhận. Thơ mới, nếu kế thừa cái

cũ mà hay, vẫn quý hơn thứ thơ minh họa buổi đầu đối lập triệt để với thơ ca phương Đông truyền thống. Thế nên, khi không khí hùng hực canh tân cho cái mới tạm vơi, khi Thơ mới đã được chấp nhận và dần được khẳng định trên văn đàn, cái hay lúc này đã được xem trọng hơn cái mới. Các nhà phê bình cũng thận trọng hơn khi đánh giá thơ cũ, thơ mới. Tiêu chí hơn kém dần được thay thế bằng tiêu chí khác biệt. Theo đó thơ cũ - thơ mới đều có thể hay theo những cách thức riêng. Nói như Hoài Thanh, “ngày trước là thời chữ Ta, bây giờ là thời chữ Tôi”. Nhận thức được điều này, các nhà Thơ mới không còn mang tâm thế phủ định mà đã ít nhiều quay về với thơ cũ, phát huy giá trị của tư duy thơ phương Đông trong quá trình làm mới theo kiểu phương Tây. Đông - Tây được đón nhận từ sự hòa hợp thay vì đối kháng. Làm mới đề tài, tứ thơ phương Đông trong những hình thức biểu đạt “Tây”, hay chữ tình thần, tư tưởng phương Tây trong những thể loại thơ phương Đông truyền thống... trở thành những lựa chọn phổ biến. Làm mới, làm lạ trên nền truyền thống cũng là một lựa chọn hợp lí khiến Thơ mới “lạ” mà không “xa” trong sự tiếp nhận của độc giả đương thời. Có thể nói, đổi mới thơ từ chỗ cực đoan đến chỗ hài hòa cũ - mới, truyền thống - hiện đại, phương Đông - phương Tây, sau gần 15 năm, Thơ mới không chỉ là một hiện tượng thơ đáng chú ý mà còn là một nền thơ ca trưởng thành, xác lập được vị thế riêng trong tiến trình văn học Việt Nam hiện đại.

3. Đối thoại Đông - Tây trong quan niệm nghệ thuật và thi pháp Thơ mới

Thơ mới xuất hiện, thoát tiên, bởi những thay đổi trong quan niệm thơ ca. Đối thoại giữa cũ - mới/ Đông - Tây đã được Lưu Trọng Lư cụ thể hoá trong lối so sánh thú vị: “Các cụ ta ưa những màu

đỏ choét; ta lại ưa những màu xanh nhạt... Các cụ bâng khuâng vì tiếng trùng đêm khuya; ta nao nao vì tiếng gà lúc đứng ngủ. Nhìn một cô gái xinh xắn ngây thơ các cụ coi như đã làm một điều tội lỗi; ta thì cho là mát mẻ như đứng trước một cánh đồng xanh. Cái ái tình của các cụ thì chỉ là hôn nhân, nhưng đối với ta thì trăm hình muôn trạng...” [8, tr.17]. Chiếc áo thơ xưa không còn vừa với tâm hồn, khát vọng thơ nay đang mỗi ngày mỗi trở nên bức bối, tù túng khi bị giam hãm trong một khung khổ chật hẹp. Trong buổi đầu va chạm, xung đột Đông - Tây ấy, Thơ mới đã chứng tỏ cái mới bằng việc xác lập một quan niệm thẩm mỹ, quan niệm thơ khác với truyền thống. Thế Lữ cất lên tuyên ngôn đạo đầu “Tôi là kẻ bộ hành phiêu lãng/ Đường trần gian xuôi ngược để vui chơi/... Không chuyên tâm, không chủ nghĩa, nhưng cần chi/ Tôi chỉ là một khách tình si/ Ham cái đẹp muôn hình muôn vẻ/ Mượn cây bút nàng Li tao tôi vẽ/ Và mượn cây đàn ngàn phím tôi ca” (*Cây đàn muôn điệu*). Xuân Diệu tiếp nối, khẳng định tự do của chủ thể sáng tạo, “Tôi là con chim đến từ núi lạ/ Ngựa cỏ hót chơi/ Tiếng to nhỏ chẳng xui chùm trái chín/ Khúc huy hoàng không giúp nở bông hoa” (*Lời thơ vào tập Gửi hương*). Một điều đáng ghi nhận là con đường đi từ tuyên ngôn đến thực tiễn sáng tác của các nhà Thơ mới có độ chênh. Xuân Diệu tuyên bố “ngựa cỏ hót chơi” nhưng thơ ông hùng hực cảm thức đời với sự trôi dạt một cái tôi trần tục nhân văn. Thế Lữ quan niệm “không chuyên tâm, không chủ nghĩa” nhưng cái tôi tìm đến cõi tiên của nhà thơ cũng gắn chặt với cuộc đời “Tôi muốn làm nhà nghệ sĩ nhiệm màu/ Lấy thanh sắc trần gian làm tài liệu” (*Cây đàn muôn điệu*). Từ bài thơ *Cây đàn muôn điệu* cũng như các bài thơ *Lựa tiếng đàn*, *Ý thơ*, *Tự trào*, *Giục hồn thơ*... có thể thấy quan

niệm “nghệ thuật vị nghệ thuật”, sự tôn thờ cái đẹp và nghệ thuật kết tinh qua hình ảnh *Nàng thơ* cùng khát khao thực hiện sứ mạng thi nhân ở Thế Lữ và nhiều nhà Thơ mới khác có phần chịu ảnh hưởng của thơ ca lãng mạn Pháp.

Trong Thơ mới cái tôi trở thành cái trung tâm của mọi cảm xúc. Cái “Tôi” xuất hiện ở thơ Thế Lữ cũng là khởi đầu cho một nền thi ca của chủ thể Tôi thay cho chữ Ta của mười thế kỉ thơ trung đại. Chưa bao giờ cái tôi cá nhân xuất hiện ở ạt và đầy bản lĩnh trên thi đàn Việt làm đảo lộn văn hoá phương Đông như ở giai đoạn này. Xem cái tôi như một phạm trù văn hoá, Đỗ Lai Thuý phân loại con người cá nhân trong văn học giai đoạn nửa đầu thế kỉ XX thành hai kiểu: con người- cá nhân kiểu phương Đông và con người - cá nhân kiểu phương Tây. Theo ông, con người cá nhân kiểu phương Đông kế tục con người tài tử như Nguyễn Bính, Vũ Hoàng Chương với những kiểu ngông như một thách đố đối với xã hội đương thời và nhanh chóng cảm thấy cô đơn, bất lực. Con người cá nhân kiểu phương Tây không tự đối lập mình với xã hội, nếu có đối lập cũng để cải tạo xã hội. Theo tác giả, tiêu biểu cho kiểu con người - cá nhân phương Tây là nhóm Tự lực văn đoàn [10, tr.62-66]. Dẫu Đỗ Lai Thuý không chỉ ra con người cá nhân kiểu phương Tây trong Thơ mới, nhưng có thể thấy, phần lớn cái tôi chủ thể sáng tạo Thơ mới kết hợp cả hai “kiểu” Đông và Tây. Cái tôi Xuân Diệu với những khát khao trần tục, bám vào đời vẫn thấp thoáng bồi hồi những Tâm Dương bên đọi, bóng áo xanh của chàng Tư Mã Giang Châu. Cái tôi nhiều suy tưởng của Huy Cận luôn tìm về những *Chiều xưa*, *Hồn xa*, *Đẹp xưa*. Cái tôi Hàn Mặc Tử “ớn lạnh” trong cái mênh mông của một chốn thiên đàng tâm tưởng. Cái tôi Vũ Hoàng Chương tìm đến

cõi say “cho điên rồ xác thịt” vẫn hướng về cõi Phật v.v.

Trong những đối thoại Đông - Tây, thơ Việt thay đổi bằng những hình hài lạ lẫm, tân kì. Đi từ quan niệm đến hình thức có phần “gây sốc”, Thơ mới đã trình hiện và dẫn buộc người đọc phải quen với một kiểu thi pháp mới. Khởi đầu là Thế Lữ, một trong những người tiên phong của phong trào Thơ mới. Thế Lữ xuất hiện đột ngột, làm xô lệch, thay đổi thị hiếu thơ ca Việt. Với những bài thơ phóng khoáng, ào ạt cảm xúc, với ái tình được nhắc đến trực tiếp, “thơ Thế Lữ như một luồng gió lạ xúi người ta biết say sưa với cái xán lạn của cuộc đời thực tế, biết cười cùng hoa nở chim kêu, biết yêu và biết tình yêu” [8, tr.53]. Nhờ cái lạ của cảm xúc, của đề tài, Thế Lữ đã giúp người đọc “quen” hơn với thi pháp của Thơ mới, chấp nhận những thể loại mới, những câu thơ dài, tự do với cú pháp rất Tây. Câu thơ định nghĩa, câu thơ vắt dòng lần đầu tiên xuất hiện ở thơ Thế Lữ (*Tôi chỉ là người mơ ước thôi/ Là người mơ ước hão! Than ôi!; Tôi muốn sống một cuộc đời thi sĩ, để/ Uống say nồng nhưng chỉ thấy chua cay/ Tìm mộng vàng trên cảnh lộng trời mây/ Mây thường biến; trời như lòng, tế ngắt*); về sau trở thành một kiểu cắt nghĩa, bộc lộ cái tôi thi nhân rất phổ biến của Thơ mới “*Tôi chỉ là một cây kim bé nhỏ/ Mà vạn vật là muôn đá nam châm*” (Xuân Diệu), hay “*Chàng Huy Cận khi xưa hay sâu lắng/ -Gió trăng ơi! Nay còn nhớ người chăng?... Chàng là con của một bà mẹ hay sâu/ Nên trọn kiếp mắt chàng thường đắm lợ*” (Huy Cận). Thể thơ, câu thơ tám chữ cũng từ Thế Lữ mà trở thành thể thơ đặc thù của Thơ mới với những *Cảm xúc, Yêu, Giục giã, Lời kĩ nữ, Ca tụng...* của Xuân Diệu; *Điệu nhạc điên cuồng, Những sợi tơ lòng, Mồ không, Xuân về,*

Tạo lập, Tấm trăng... của Chế Lan Viên; *Trình bày, Tình tự, Đi giữa đường thom, Trò chuyện, Nhạc sâu, Quanh quần...* của Huy Cận hay *Biển hồn ta, Hồn là ai, Hồn lia khỏi xác, Siêu thoát, Nguồn thom...* của Hàn Mặc Tử. Thế Lữ còn “chơi” thơ bằng cách nghịch ngợm với thanh điệu¹, mở ra một kiểu thơ tạo nhạc tính bằng hiệu ứng bằng trắc “vượt ngưỡng” mà nhiều nhà thơ tượng trưng về sau đã tiếp tục như Bích Khê với bài *Tỳ bà* chỉ đọc một thanh bằng: “*Buồn lưu cây đào tìm hơi xuân/ Buồn sang cây tùng thăm đông quân/ Ô hay buồn vương cây ngô đồng/ Vàng rơi! Vàng rơi: Thu mệnh mộng*”.

Đối mới hình thức để biểu đạt tối đa cảm hứng tự do, thơ tự do cũng đã xuất hiện và có nhiều thành tựu. Thơ tự do lúc này thường được hiểu là những bài thơ đối mới về thi pháp, hơn là một thể loại có cấu trúc lỏng, không quy định chặt chẽ số lượng từ mỗi câu, không bắt buộc hiệp vần liên tục. Ngay từ những ngày đầu sáng tạo và thể nghiệm một thứ thơ mới, Lưu Trọng Lư và Thế Lữ đã có nhiều bài thơ tự do hay, tạo nên những hiệu ứng cảm xúc lạ, kể cả khi các tác giả lấy thi tứ, thi liệu từ cái nền văn hóa phương Đông truyền thống. Chẳng hạn, Lưu Trọng Lư vẫn sử dụng môtip “nàng quay tơ”, “chàng làm thơ” trong “tiếng oanh giục giã”..., vốn là điển hình của các câu chuyện tình lang em đêm để kể về tâm sự của người thiếu phụ khi “vắng khách thơ”: *Rồi ngày lại ngày / Sắc màu: phai / Lá cành: rụng / Xuân đi / Chàng cũng đi / Người xưa không thấy*

¹ Bài thơ với các câu thơ chỉ đọc thanh bằng hay thanh trắc của Thế Lữ: “*Trời buồn làm gì trời rầu rầu/ Anh yêu em xong anh đi đâu/ Lắng tiếng gió xuôi thấy tiếng khóc/ Một bụng một dạ một nặng nhọc/ Áo tưởng chỉ để túi để khó/ Nghĩ mãi gỡ mãi lồi vẫn lồi/ Thương thay cho em căm thay anh/ Tình hoài càng ngày càng tày đình*” (*Tình hoài*).

tới. Tuy vậy, bằng cách ngắt nhịp không đều, bằng các câu thơ dài ngắn không theo quy luật, Lưu Trọng Lư đã biến cái vui âm thầm, cái buồn lặng lẽ của câu chuyện hội ngộ, chia li truyền thống thành cái reo vui khi có đôi có cặp, cái trống rỗng khi đơn chiếc, cùng những chuyển đổi cảm xúc thơ đột ngột, tạo nên một hiệu ứng thẩm mỹ mới. Cảm xúc không còn bị tiết chế, kìm nén. Chủ thể trữ tình đã biết và đã dám bộc lộ trực tiếp tâm trạng cá nhân, phơi bày đến tận cùng những trạng thái tình cảm riêng tư của cái tôi cá thể.

Được hai nhà thơ tiên phong của phong trào Thơ mới là Thế Lữ và Lưu Trọng Lư thể nghiệm thành công, thơ tự do nhanh chóng được chấp nhận và phát huy ưu thế trong việc bộc lộ các cảm xúc tự do của những hồn thơ rộng mở, khoáng đạt. Tuy vậy, trong giai đoạn đầu của cách tân, nhiều bài thơ của Huy Thông chỉ mới là tự do ngắt dòng, chêm câu, thay đổi nhịp điệu trên cái nền thơ tám chữ: *Ta tìm ai đã bao năm đàng đẵng/ Mà, bao năm, vẫn vắng/ Bóng say sưa.../; Tháng năm qua. Bên lòng, ta giữ hận.../ Nên tháng năm, ta vẫn/ Ngẩn ngơ tìm... (Tìm lý tưởng)*. Thơ Vũ Hoàng Chương phóng khoáng, phá cách hơn bởi những quay cuồng, chóng chệnh men say, song sự trói buộc của cái du dương điển hình ở Thơ mới khiến tác giả vẫn chưa dám coi nhẹ sự hiệp vần: *Say đi em? Say đi em/ Say cho lơ là ánh đèn/ Cho cung bậc ngả nghiêng, điên rồ xác thịt/ Rượu, rượu nữa và quên, quên hết / Ta quá say rồi!! Sắc ngả màu trời... (Mời say)*.

Dẫu thơ tự do giai đoạn đầu Thơ mới chưa thoát khỏi cái nền tảng của vần, nhịp, câu thơ truyền thống nhưng ý thức “bung phá” trước hết ở hình thức, thể loại, vẫn là một bằng chứng cho thấy những cách tân theo hướng hiện đại, Tây phương. Dĩ nhiên, không phải mọi thể nghiệm đều

ngay lập tức được đón nhận. Những cách tân thể loại của Nguyễn Vỹ là một trường hợp như thế. Ngay cả Thế Lữ cũng cho rằng Nguyễn Vỹ “không hiểu thơ là cái gì” dù “ông thấy mình là thi sĩ”, dù bài thơ *Sương rơi* có cách ngắt nhịp, ngắt dòng nhằm tạo cấu trúc hình ảnh thơ với các câu thơ hai chân độc đáo được Hoài Thanh - Hoài Chân rất ghi nhận. Đóng góp riêng của Nguyễn Vỹ với lối thơ 12 chân cũng không đủ để ông có một chỗ đứng xứng đáng bên cạnh các nhà Thơ mới tiêu biểu. Người ta chưa quen với những câu thơ lê thê 12 chữ vốn quá mới ở Việt Nam (dù đã rất phổ biến ở phương Tây) như: *Ta hãy ngồi ven lạch nước dò nghe những tiếng véo von/ Cửa lòng đá, của bông cây, của những khe mờ, kẽ núi/ Mà một hơi gió thoảng qua làm gãy nát bao điệu đàn/ Và đọng lớp sóng âm ba đang gợn đùa trong nắng bụi” (Gửi một thi sĩ của nước tôi - 1936)*... Tuy vậy, nhìn chung, các nhà phê bình vẫn rất khách quan trong việc ghi nhận những nỗ lực làm mới thơ của Nguyễn Vỹ. Thanh Lãng đã cho rằng: “Tập thơ đầu của ông là một tập thơ có khuynh hướng cải cách bằng lối riêng của ông. Ông bỏ cái gông cùm biên ngẫu với phép hạn chế phá, thừa, trạng, luận, kết, của bài thơ Tàu, để mang cái gông cùm mới của luật thơ Tây” [4]. Nhận xét này tuy dành cho Nguyễn Vỹ song lại khá đúng với hầu hết các nhà Thơ mới. Có thể nói, mọi thể nghiệm trong thi pháp của Thơ mới của bất kỳ một thi sĩ nào, cũng đều góp phần hiện đại hóa thơ Việt, khiến thơ Việt dịch chuyển gần hơn với thơ ca hiện đại phương Tây.

4. Giao thoa Đông - Tây và đặc trưng của Thơ mới

Thơ mới, xét đến cùng là sự giao thoa Đông Tây. Ngay trong mỗi một nhà thơ hay mỗi một bài thơ, dường như cũng đều ít nhiều có một cuộc va chạm Đông - Tây

mà ở đó cái phương Đông không mất đi, cái phương Tây cũng không hoàn toàn thay thế hẳn. Thơ mới trở thành một cuộc hòa phối Đông - Tây theo nhiều cách thức đa dạng, từ việc làm mới cách diễn đạt trên nền thể loại cũ, đến việc đổi mới thi pháp, thể loại nhằm chuyển tải hiệu quả hơn cái hồn cốt, cội rễ phương Đông. Càng về sau, Thơ mới càng ít bận tâm đến việc “loại bỏ” các yếu tố phương Đông, hay cố tình “Tây hóa” cấu trúc câu thơ. Đông - Tây hòa trộn tự nhiên, từ quan niệm, đề tài đến thi liệu, từ thể loại đến thi pháp. Những tuyệt tác Thơ mới phần lớn cũng là những bài thơ mà Đông - Tây nhuần nhuyễn, xuyên thấm trong nhau. Đó là những bài thơ mang các biểu tượng phương Đông (thuyền - bến, người đẹp - tiên nữ, hạ giới - cõi tiên, chinh phu - cô phụ, phong - hoa - tuyết - nguyệt, đàn - trăng - nước...) [1, tr.163-173], tiếp tục lấy cảm hứng từ các điển cố, điển tích trong văn hóa, văn học phương Đông như *Đàn nguyệt*, *Tiếng sáo thiên thai* - Thế Lữ; *Phương xa*, *Đà giang* - Vũ Hoàng Chương, *Nguyệt cầm*, *Lời kĩ nữ* - Xuân Diệu, *Tỳ bà*, *Mộng Cầm ca* - Bích Khê, *Giang hồ*, *Tiếng thu* - Lưu Trọng Lư; *Tổng biệt hành*, *Tiếng địch sông ô* - Tâm Tâm, *Huyền ảo*, *Khuê phụ thán* - Hàn Mặc Tử; hay *Một con sông lạnh*, *Tình tôi* - Nguyễn Bính... Đó còn là những bài thơ vừa mang âm hưởng của thơ tượng trưng phương Tây vừa mang tính tượng trưng, một trong những đặc trưng thẩm mỹ của thi ca phương Đông truyền thống (thơ Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh, Đoàn Phú Tứ...).

Nhìn chung, các nhà Thơ mới không chối bỏ các giá trị cổ điển phương Đông, trong quá trình làm mới theo thi pháp của thơ ca lãng mạn và hiện đại phương Tây. Hòa hòa Đông - Tây trong cả nội dung và hình thức thơ trở thành đặc trưng nổi

bật của Thơ mới. Kết hợp Đông - Tây trở thành chủ ý của nhiều nhà thơ. Lưu Trọng Lư đã tạo nhạc điệu cho thơ không chỉ bằng vần điệu của thể thơ ngũ ngôn, mà còn bằng các hình ảnh thơ vốn được dệt nên từ các biểu tượng mang tính phương Đông đậm đặc: trăng mờ; chinh phu - cô phụ; rừng thu, lá thu, con nai vàng. Cái âm thanh từ thỏn thức, rạo rục, đến xào xạc của lòng người, của thiên nhiên... nhờ các hình ảnh phương Đông ấy mà tạo nên một hiệu ứng thẩm mỹ mới, khiến người ta rung động mà không cần cắt nghĩa, người ta cảm thơ bằng trực giác thay vì tri giác như những cách đón nhận thơ trước đây. Lấy thi liệu, thi tứ từ mỹ cảm phương Đông, *Nguyệt cầm* cũng là bài thơ mà sự hòa điệu Đông - Tây đạt đến độ trác tuyệt. Bài thơ làm “thức nhọn giác quan” từ những hình ảnh kinh điển phương Đông: đàn - trăng - sông nước. Điềm thú vị ở *Nguyệt cầm* là sự thiếu vắng của âm thanh, của các từ tượng thanh trên bình diện ngữ nghĩa [7, tr.22], những yếu tố tạo nhạc tính lẽ ra phải có ở bài thơ miêu tả tiếng đàn mà tiêu đề ngay từ đầu đã hé lộ. Các từ láy (linh lung, long lanh) vốn dễ tạo nhạc điệu cũng được sử dụng để gây ấn tượng về hình ảnh hơn là âm điệu của câu chuyện tiếng đàn trong đêm trăng. Xuân Diệu đã rất tài tình khi tạo ra âm nhạc, thể hiện nỗi sầu âm nhạc bằng hình ảnh, bằng những yếu tố liên văn bản, theo thuyết tương ứng của Baudelaire (“Vì nghe nương tử trong câu hát/ Đã chết đêm rằm theo nước xanh”; “Long lanh tiếng sỏi vang vang hận:/ Trăng nhớ Tầm Dương, nhạc nhớ người”...). Tiếng đàn trong đêm trăng từ muôn ngàn năm trước trong thơ ca phương Đông trung đại, theo đó, đã nhập vào tiếng đàn trong đêm trăng của một nhà thơ hiện đại Việt Nam đang thỏn thức từ một cái tôi riêng, khác. Thật

ra, suy cho cùng, thuyết tương ứng của mỹ học tượng trưng (vũ trụ và con người tương giao) có điểm giao với quan niệm “vạn vật nhất thể” của triết lý phương Đông. Các bài *Huyền diệu, Nguyệt cầm* của Xuân Diệu là thế giới huyền diệu, thế giới của ảo giác, của sự thăng hoa, tương hợp giữa thiên nhiên, con người, thơ, họa và nhạc, hương và vị. Xuân Diệu là nhà thơ Việt Nam thể hiện rất tinh tế mối tương quan vi diệu giữa con người và thiên nhiên. Cho nên tả cảnh mùa thu, vẫn sử dụng chất liệu của thơ cổ phương Đông nhưng bút lực thơ Xuân Diệu vươn đến tầm hiện đại phương Tây- cụ thể là trường phái tượng trưng. Những câu thơ siêu cảm giác như “những luồng run rẩy rung rinh lá”, “cành biếc run run chân ý nhi”, hoặc “linh lung bóng sáng bỗng rung mình”, “đàn ghê như nước, lạnh, trời ơi...” chính là sự giao cảm giữa thi nhân và đất trời, giữa cõi người và cõi trời.

Có thể nói, tiếp thu cùng lúc nhiều trào lưu, tư tưởng phương Tây hiện đại, Thơ mới Việt Nam đã đi từ lãng mạn, tượng trưng đến siêu thực trong vòng chưa đến 15 năm, chuyển đổi hệ hình từ trung đại sang tiền hiện đại, hiện đại. Trong sự đón nhận đa dạng ấy, các nhà Thơ mới dường như chịu ảnh hưởng của chủ nghĩa tượng trưng nhiều hơn cả, nhất là ảnh hưởng trực tiếp từ nhà thơ tượng trưng Pháp Baudelaire. Bởi tượng trưng và Baudelaire, thật ra, mới mà không quá lạ. Tính chất tượng trưng, ước lệ cùng những hệ thống biểu tượng mang đặc trưng văn hóa dân tộc và khu vực vốn luôn đậm đặc trong truyền thống thơ ca phương Đông. “Các nhà thơ mới tìm đến Baudelaire là tìm đến sự gặp gỡ rất thú vị giữa Đông và Tây, giữa cổ điển và hiện đại, giữa khát vọng đổi mới thơ ca với kí ức về truyền thống lâu đời của thơ ca dân

tộc đã ra đời từ ngót 10 thế kỉ trước” [6, tr.17]. Quan sát sự vận động của Thơ mới, Hoài Thanh nhận xét rất tinh: “Từ Xuân Diệu, Huy Cận, thơ Việt Nam đã có tính cách của thơ Pháp lối tượng trưng. Nhưng còn dè dặt. Bích Khê và ít người nữa như Xuân Sanh, muốn đi đến chỗ người ta thường cho là cao nhất trong thơ tượng trưng: Mallarmé, Valéry” [8, tr.32]. Theo tác giả *Thi nhân Việt Nam*: “Các ông Bích Khê và Xuân Sanh noi theo gương Mallarmé, Valéry không thềm gìn giữ gì hết. Trong tác phẩm của họ vẫn chùng ấy tiếng ta rất quen, nhưng thảng hoặc ta mới tìm được dấu tích những ý tứ, những tình cảm ta vẫn quen gửi vào đó. Họ chạm trở rất tỉ mỉ, không phải những rỗng những phượng như ngày trước, mà những gì chẳng ai biết tên. Những gì đó đôi khi cũng đẹp. Đôi khi hình như họ đã diễn tả được những điều sâu kín, nhưng lời thơ rắc rối quá, đầu sao phân đông chúng ta cũng đành kính nhi viễn chi” [8 tr.38]. Tuy không hẳn hợp nhãn, Hoài Thanh đã thấy những đổi mới và đặc điểm của thơ tượng trưng, ghi nhận những đóng góp của dòng thơ này trong thành tựu chung của Thơ mới. Sau này, với tuyên ngôn *Thơ*, nhóm Xuân Thu nhã tập cũng đã khẳng định: “Từ cuối thế kỷ trước, thơ Pháp nhờ dòng “tượng trưng” đã gặp thơ Á đông, ở chỗ uẩn khúc, huyền ảo. Hình ảnh Rimbaud, cú pháp Mallarmé, kiến trúc và triết lý Valéry, muốn bỏ lối dân gian phân tích, sáng sửa mà đạt Thơ bằng sự trong trẻo. Họ hết công tu luyện để đến gần Sự Thật. Cái mà thời nhân có thể cho là hấp thụ của phương Tây, thì người Á Đông ta, có cái tri cổ sơ, trực giác ngay từ lúc đầu, nhờ một ngôn từ đặc biệt. Tìm Thơ vĩnh viễn, ta trở về nguồn: Ta” [5, tr.1443]. Như vậy, các nhà thơ nhóm Xuân Thu nhã tập cũng khẳng định sự gặp gỡ giữa phương Đông

và phương Tây, từ đó tìm kiếm định nghĩa về thơ, đi đến tận cùng bản chất của thơ trong những thực hành sáng tạo. Kết hợp Đông Tây trở thành chủ ý của nhiều nhà thơ. Có thể thấy tinh thần này qua tuyên ngôn của nhóm Dạ Đài, một vệt nổi của Thơ mới sau 1945, với những nỗ lực cuối cùng trong việc cách tân thơ: “Chúng tôi - một đoàn thất thố - đã đầu thai nhằm lúc sao mờ. Cho nên buổi chúng tôi xuất hiện, chúng tôi để cho tàn suy giấc mơ của những người thuở trước. (...) Thế cho nên chúng tôi - thi sĩ tượng trưng- chúng tôi có nói cũng chỉ là nói cái tâm trạng của thời nhân, của những thời nhân đã có ngày cô độc. Chúng tôi sẽ nói lại: nghiệp dĩ của một Baudelaire - tâm sự của một Nguyễn Du - sự nổi loạn và ra đi của một Rimbaud - nỗi cô đơn của những nhà thơ lãng mạn” [2, tr.53-59].

5. Kết luận

Trong cuộc giao thoa Đông - Tây, phong trào Thơ mới đã xác lập một mô hình thơ, tư duy thơ đặc thù, nếu so sánh với thơ ca Việt Nam trước và sau đó. Một thế hệ các nhà thơ dù mang dáng dấp Tây như Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, Nguyễn Xuân Sanh, Đoàn Phú Tứ; dù phảng phất phong vị đường thi như Thái Can, J. Leiba, Quách Tấn, Vũ Hoàng Chương hay dù chân chất hồn Việt như Lưu Trọng Lư, Nguyễn Nhược Pháp, Nguyễn Bính... cũng đều đã biết chất lọc tinh hoa Đông Tây để làm nên một giai đoạn thơ Việt đặc sắc. Sau 90 năm nhìn lại, Thơ mới tuy không còn “mới” song dường như vẫn không “cũ”, nếu đặt trong tương quan với thơ ca đương đại. Bởi, ngay từ gần một thế kỷ trước, Thơ mới đã chạm đến các vấn đề trọng yếu của thơ hiện đại như khát vọng tự do, cái tôi của chủ thể trữ tình hay khả năng khai thác tối

đa hình ảnh, nhạc điệu thông qua các hình thức biểu đạt thơ đa dạng, độc đáo..., nhờ những va chạm, đối thoại, tương tác Đông - Tây. Có thể tin rằng, Thơ mới sẽ vẫn còn phù hợp bởi đã chạm đến tâm hồn Á Đông cùng khát vọng vươn đến cái mới lạ từ phương Tây của người Việt, thông qua những tuyệt tác bất hủ, những bản hòa âm Đông - Tây của Thơ mới.

Tài liệu tham khảo

- [1] Thái Phan Vàng Anh (2013), “Nhìn lại Thơ mới từ cảm thức phương Đông (qua hệ thống biểu tượng)”, *Nhìn lại Thơ mới và văn xuôi Tự lực văn đoàn*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
- [2] Lại Nguyên Ân, *Một lối “thơ mới” trình chánh giữa làng thơ*, nguồn: <http://lainguyenan.free.fr/pk1932/MotLoi.html>
- [3] Trần Dần (2008), *Thơ*, Nxb. Đà Nẵng, Đà Nẵng.
- [4] Thanh Lãng, “Những vụ án văn học thế hệ 1932”, nguồn: chimviet.free.fr/vanhoc/thanhlng/thll054b.htm.
- [5] Nguyễn Tấn Long (2000), *Việt Nam thi nhân tiền chiến*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
- [6] Nguyễn Đăng Mạnh (2013), “Tiểu thuyết Tự lực văn đoàn và phong trào Thơ mới (1932-1945) - nhìn lại và suy nghĩ”, *Nhìn lại Thơ mới và văn xuôi Tự lực văn đoàn*, Nxb. Thanh niên, Hà Nội.
- [7] Hoài Nam (2022), “Những vọng âm từ một bài thơ”, *Báo Văn nghệ*, số 43, ngày 22/10.
- [8] Hoài Thanh, Hoài Chân (1998), “Một thời đại trong thi ca”, *Thi nhân Việt Nam*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
- [9] Nguyễn Thanh Tâm (2015), *Loại hình thơ mới Việt Nam (1932-1945)*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội, Hà Nội.
- [10] Đỗ Lai Thúy (1999), “Sự phát triển của ý thức cá nhân qua các mẫu người văn hoá”, trong *Từ cái nhìn văn hoá*, Nxb. Văn hoá dân tộc, Hà Nội.