

# HÀNH TRÌNH ĐỔI MỚI THƠ VIỆT NAM HIỆN ĐẠI

■ Nguyễn Đăng Điệp\*

## TÓM TẮT

*Sau ba mươi năm chuyển mình đầu thế kỷ XX, thơ ca Việt Nam đã bước vào quỹ đạo hiện đại. Nhưng nhìn rộng hơn, suốt thế kỷ XX thơ Việt vẫn tiếp tục quá trình hiện đại hóa để bắt kịp động hướng mới của thi ca nhân loại. Đó là quá trình khởi từ truyền thống đến hiện đại, từ khu vực ra thế giới, từ thế giới đơn tuyến đến thế giới đa tuyến, đa kênh...*

## ABSTRACT

### The processing of renewing of the Vietnamese modern poetry

*Thirty years after a revolutionary reformation that took place in the early twentieth century, Vietnamese poetry had undergone a paradigm shift into the new literary movement. An overview of this period reflects the continuous evolvement of Vietnamese poetry to conform itself to modernization. The emergence of this process ranges from classical tradition to modernity, from regional scale to the world scale and from singular conception to multi-dimensional universe.*

### 1. Những bước chuyển hệ hình

Đã trở thành quy luật, để tồn tại và phát triển, văn học luôn luôn phải đổi mới. Tuy nhiên, sự đổi mới trong lĩnh vực nghệ thuật không chỉ dừng lại ở chuyện hình thức kỹ thuật thuần túy mà hình thức ấy phải gắn với chiều sâu suy cảm của chủ thể sáng tạo về thế giới và về chính bản thân nghệ thuật. Khi nói đến những ám ảnh nghệ thuật cũng chính là nói đến những ám ảnh của suy tư, của tư tưởng. Ngay cả các nhà Hình thức Nga, dù nhấn mạnh “nghệ thuật như là thủ pháp” thì rốt cục, theo lời R.Jacobson, họ vẫn phải thừa nhận bên trong sự “lạ hóa” của nghệ thuật thực chất là một khám phá của nhà thơ về thế giới và con người chứ không đơn giản chỉ dừng lại ở những thủ pháp đơn thuần.

Như vậy, tự trong bản chất, những đổi mới thực thụ trong lĩnh vực nghệ thuật bao giờ cũng gắn liền với sự đổi mới về hệ hình tư duy (paradigm), về cách nhà thơ khám phá, thụ hưởng và biểu đạt thế giới. Quan sát sự đổi mới thi ca, người đọc không chỉ tìm hiểu nó theo tiến trình thời gian mà phải bao quát cả những không gian văn học khác nhau, phát hiện và lý giải những tầm mạng tinh thần/ ngôn ngữ được đan dệt hết

sức tinh vi trong các không gian văn hóa, lịch sử xã hội khác nhau. Hệ hình tư duy mới, tất nhiên, tương ứng với một cái nhìn, một hình thức tổ chức diễn ngôn mới. Đúng hơn, cần phải coi bản thân diễn ngôn và lối viết cũng hiện tồn như những hình thức/ trạng thái tư tưởng. Vậy nên, nói nhà thơ chỉ quan tâm đến cảm xúc mà không quan tâm đến tổ chức hình thức, rằng hình thức “tự đến” là không chú ý đúng mức những sáng tạo về ngôn ngữ, cấu tứ, bút pháp, giọng điệu, cách thiết tạo văn bản nghệ thuật của nhà thơ. Nhưng nếu chỉ nhấn mạnh hình thức mà không quan tâm đến chiều sâu tư tưởng nghệ thuật của nghệ sĩ thì sẽ tước bỏ tính nhân văn và chiều sâu triết mỹ của nghệ thuật. Những cây bút thực tài bao giờ cũng biết quynh rũ và thu phục người đọc bằng những tác phẩm nghệ thuật xuất sắc, ở đó, nội dung cũng là hình thức và hình thức cũng chính là nội dung.

Coi văn học Việt Nam như một thực thể khởi từ truyền thống đến hiện đại, từ hiện đại đến hậu hiện đại, phần lớn các nhà nghiên cứu về văn học Việt Nam đã cố gắng lý giải những bước chuyển ấy trong tương quan với nghệ thuật thế giới và khu vực. Tuy nhiên, trong vài thập niên gần đây,

\* PGS.TS, Viện Văn học

vẫn còn có ý kiến ngờ vực về sự xuất hiện của cái gọi là (chủ nghĩa) hậu hiện đại ở Việt Nam. Và nếu có, liệu nó có phải như/ là hậu hiện đại trong văn học ở các quốc gia phát triển hay không? Hơn nữa, bản thân sự phân chia các giai đoạn văn học Việt Nam nhiều lúc rơi vào cứng nhắc khi chúng ta chỉ chăm chú vận dụng lý thuyết phương Tây mà không quan tâm nhiều đến đặc tính tư duy nghệ thuật phương Đông và những điều kiện lịch sử văn hóa quy định tính khu biệt của mỗi nền/ vùng văn học khác nhau. Vì thế, có những công trình khoa học được viết tài hoa, khả năng phân tích tinh tế nhưng lại chưa thật mặn ý như khi khẳng định Nguyễn Du đã đáp ứng được các yêu cầu của chủ nghĩa hiện thực. Đến nay, khi tìm hiểu lịch sử văn học, các nhà nghiên cứu có hai hướng tiếp cận phân kỳ chủ yếu: thứ nhất, tiếp cận theo thời gian, với lát cắt phân đoạn là các sự kiện (mốc phân kỳ); và thứ hai, tiếp cận theo không gian văn học/ văn hóa.

Cách tiếp cận theo tiến trình thời gian được nhiều người tán thành, nhưng không hẳn đã thuyết phục hoàn toàn. Bởi, thứ nhất, không dễ gì tìm được sự nhất trí tuyệt đối khi lựa chọn các “vật chuẩn”, tức các sự kiện quan trọng có ý nghĩa văn học sử; thứ hai, khó lý giải thật hết nhẽ những hiện tượng giao thoa (giữa các thời kỳ văn học). Lối thoát được coi là hợp lý nhất khi gọi bước chuyển giữa các thời đại văn học là giai đoạn “giao thời”. Ví như Tản Đà thuộc kiểu nhà thơ trung đại nhưng ông lại sống và viết đến tận thời Thơ mới. Người ta đánh xếp ông vào kiểu nhà thơ giao thời. Phần nào đó, Nguyễn Khuyến, Tú Xương cũng có số phận tương tự. Vì thế, có một cách phân kỳ lịch sử văn học khác

xuất hiện với hy vọng khắc phục được sự phân kỳ theo chiều tuyến tính: xác định các thời đại văn học theo hệ hình tư duy<sup>1</sup>. Lối phân kỳ này, một mặt không hoàn toàn thoát khỏi cái nhìn thời gian mà còn bao quát được không gian (văn hóa, tư tưởng, thị hiếu thẩm mỹ,...), coi thời gian là một chiều của không gian. Đây cũng là đặc trưng nổi bật của tư duy nghiên cứu văn học/ văn hóa hiện đại. Không phải ngẫu nhiên mà M.Bakhtin, trong các nghiên cứu tiểu thuyết của ông, đặc biệt chú ý đến không gian (canaval, cái hiện tại chưa hoàn thành,...). Đây là hướng nghiên cứu đang được nhiều nhà khoa học quan tâm.

Theo nhiều học giả, thời trung đại trong văn học Việt Nam được xác định kéo dài từ thế kỷ X đến hết thế kỷ XIX. Bắt đầu từ thế kỷ XX, văn học Việt Nam bước vào quá trình hiện đại hóa, và, Tự lực văn đoàn cùng Thơ mới đã hoàn tất quá trình hiện đại hóa sau ba mươi năm giao thời văn học<sup>2</sup>.

Sự thay đổi hệ hình tư duy từ trung đại đến hiện đại trong thơ Việt gắn liền với sự thay đổi về quan niệm nghệ thuật của thời đại và kiểu giao tiếp trong thơ. Vì thế, như đã nói ở trên, bên cạnh việc phân kỳ lịch sử theo tiến trình thời gian, còn một hướng tiếp cận có tính khả thi khác: phân biệt các thời đại văn học và thơ ca trên cơ sở xem xét, lý giải sự thay đổi hệ hình tư duy. Hướng tiếp cận này không bỏ qua yếu tố thời gian mà vẫn quan tâm thích đáng đến không gian tư tưởng và văn hóa. Nếu thơ trung đại quan tâm đến tính không của vũ trụ, giấu kín cái tôi chủ thể thì văn học hiện đại chủ trương đề cao cái tôi cá nhân. Nền tảng triết học của nó nằm ngay trong câu nói nổi tiếng của R.Descartes:

<sup>1</sup> Có lẽ Thomas Kuhn là người đầu tiên sử dụng một cách hệ thống thuật ngữ *hệ hình* (paradigm) vào năm 1962 trong công trình đã trở thành kinh điển: *Cấu trúc các cuộc cách mạng khoa học* [Chu Lan Đình dịch sang tiếng Việt, NXB Tri thức, 2008]. Khái niệm này được Trần Đình Sử vận dụng trong bài viết *Đổi mới lý luận tức là hiện đại hóa lý luận (Văn nghệ, số 2/1994)* với thái độ khẳng định: “Thế kỷ XX là thế kỷ thay đổi hệ hình”. Khái niệm này gần đây cũng được một số nhà khoa học khác vận dụng để bàn về phân kỳ văn học, trong đó đáng chú ý là quan điểm của Đỗ Lai Thúy, Trần Ngọc Vương, Trần Nho Thìn,... bàn về phân kỳ và tư duy văn học.

<sup>2</sup> Tuy nhiên, việc chọn mốc phân kỳ hiện nay vẫn chưa đạt được nhất trí trong giới nghiên cứu văn học. Chẳng hạn, Phạm Thế Ngũ trong *Việt Nam văn học sử giản ước tân biên* (Quốc học tùng thư, S., 1961) coi văn học hiện đại bắt đầu từ 1862; Trần Đình Hượu, Lê Chí Dũng trong *Văn học Việt Nam giai đoạn giao thời, 1900–1930* (NXB Đại học và Trung học chuyên nghiệp, 1988) coi ba mươi năm đầu thế kỷ XX là giai đoạn văn học giao thời; Trần Nho Thìn trong *Văn học Việt Nam từ thế kỷ X đến hết thế kỷ XIX* (NXB Giáo dục Việt Nam, 2013);... lại cho rằng văn học trung đại Việt Nam nằm trọn trong quãng thời gian 10 thế kỷ... Gần đây, nhiều nhà nghiên cứu cho rằng, văn học trung đại Việt Nam kéo dài từ thế kỷ X đến hết thế kỷ XIX, còn bắt đầu từ thế kỷ XX là văn học hiện đại. Phần riêng, tôi đồng ý với quan điểm này, và coi văn học hiện đại có ba mốc lớn: 1- từ đầu thế kỷ XX đến 1945; 2- từ 1945 đến giữa những năm 80 của thế kỷ XX; 3- từ giữa những năm 80 đến nay. Tuy nhiên, nhìn một cách tổng quát, từ cuối thế kỷ XIX đến nay, văn học Việt Nam vẫn nằm trong tiến trình hiện đại hóa và hội nhập với văn học thế giới.

“Tôi tư duy tức là tôi tồn tại”. Tuy nhiên, trong thời đại hội nhập và giao lưu văn hóa ngày càng mở rộng, khi mà chủ nghĩa hậu hiện đại đã trở thành một trào lưu tư tưởng, văn hóa có tính toàn cầu thì nghệ thuật và thơ ca Việt Nam đương đại không thể nằm ngoài vùng phủ sóng của nó. Điều đó đòi hỏi chúng ta phải quan tâm đến một hệ hình tư duy nghệ thuật mới: tư duy nghệ thuật hậu hiện đại. Theo sự quan sát của riêng tôi, đã bắt đầu xuất hiện những dấu hiệu hậu hiện đại trong thực tiễn sáng tạo văn học cho dù, trên bình diện lý luận, chúng ta vẫn chưa tìm được sự nhất trí rõ ràng về nguồn gốc, đặc tính tồn tại của chủ nghĩa hậu hiện đại ở Việt Nam<sup>3</sup>. Tại đây, có lẽ cần phải chú ý đúng mức hơn một thực tế: sự phát triển của nghệ thuật không chỉ phụ thuộc vào đời sống xã hội, chính trị của một quốc gia mà còn phụ thuộc rất nhiều vào ngữ cảnh văn hóa toàn cầu. Theo đó, trong lĩnh vực thi ca, có thể nhận thấy những dấu hiệu chuyển đổi hệ hình tư duy thể hiện rất rõ qua các phương diện: từ mô hình phản ánh hiện thực đến mô hình suy tư về hiện thực; từ hiện thực biết trước đến “hiện thực của giấc mơ” nhờ mờ bất định; từ cái tôi cá nhân đến cái tôi trữ tình công dân thời kháng chiến và cái tôi bản thể đa tầng trong thơ đương đại; từ ngôn ngữ “trong suốt” đến ngôn ngữ “mờ đục”; từ sự đan cài giữa phong cách cao sang và phong cách suồng sã bình dân; từ độc thoại đến đối thoại; từ xác tín đến hoài nghi... Những chuyển đổi này, sâu xa, gắn liền với sự chuyển dịch/ thay đổi của các không gian văn hóa, từ hiện đại đến hậu hiện đại, gắn liền với thị hiếu và trường thẩm mỹ tiếp nhận của người đọc và điều kiện xuất bản (bên cạnh lối xuất bản truyền

thống là xuất bản qua mạng internet) chính thống và ngoại biên, nhà nước và tư nhân,...

Trở lại diễn trình phát triển thơ Việt thế kỷ XX, quá trình hiện đại hóa không phải là câu chuyện một sớm một chiều mà là cả một quá trình dai dẳng, khi âm thầm khi quyết liệt. Vào những năm đầu thế kỷ XX, sự quyết liệt này được đẩy lên cao trào với các cuộc tranh luận nảy lửa giữa thơ cũ và thơ mới<sup>4</sup>. Nhiều nghiên cứu của các học giả đã bàn sâu về quá trình hiện đại hóa trong khoảng ba mươi năm đầu thế kỷ XX với khẳng định, sự ra đời của văn học hiện đại gắn liền với hàng loạt nhân tố khác nhau: những biến động về lịch sử xã hội, môi trường dân chủ và ảnh hưởng nền giáo dục hiện đại, sự phổ cập của chữ quốc ngữ, xuất bản và báo chí phát triển mạnh, nền kinh tế thị trường bắt đầu được thiết lập... Ở đây, tôi chỉ muốn nhấn mạnh hơn một vấn đề trọng yếu: những thay đổi hệ hình tư duy và quá trình hiện đại hóa văn học trong suốt thế kỷ XX gắn liền với ba cuộc giao lưu văn hóa lớn. Cuộc giao lưu văn hóa lần thứ nhất là giao lưu với văn hóa Pháp, qua Pháp là phương Tây. Về nguyên lý, đây là cuộc giao lưu hết sức quan trọng, vì gắn liền với nó là sự dịch chuyển lần thứ hai về văn học và văn hóa. Sự chuyển dịch lần thứ nhất diễn ra dọc suốt 10 thế kỷ văn học trung đại. Đó là sự chuyển dịch từ văn học/ văn hóa Đông Nam Á sang văn học Đông Á. Mặc dù văn học trung đại để lại nhiều tác phẩm nghệ thuật ưu tú, đặc biệt là kiệt tác *Truyện Kiều* của Nguyễn Du, nhưng sự chuyển dịch của văn học trung đại vẫn là sự chuyển dịch mang tính khu vực. Đến cuộc giao lưu với văn hóa Pháp và văn hóa phương Tây, văn học Việt

<sup>3</sup> Trong khi có một số nhà nghiên cứu vẫn còn băn khoăn, nghi ngờ về hậu hiện đại, coi đó như là sự chông chéo khái niệm thì nhiều người lại nói đến dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học Việt Nam. Có thể tham khảo một số bài viết trên tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 12 năm 2007, của Lã Nguyên: *Những dấu hiệu của chủ nghĩa hậu hiện đại trong văn học Việt Nam qua sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài*; Cao Kim Lan: *Lịch sử trong truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp và dấu vết hệ hình thi pháp hậu hiện đại*,... Hậu hiện đại cũng là mối quan tâm của nhiều nhà nghiên cứu như Trần Đình Sử, Trương Đăng Dung, Phạm Xuân Nguyên, Đào Tuấn Ảnh, Lê Huy Bắc... Ở ngoài nước, Nguyễn Hưng Quốc, Hoàng Ngọc Tuấn,... là những người nghiên cứu và giới thiệu sâu về hiện tượng văn hóa/ văn học này. Trong bài viết *Cuốn theo chiều văn Nguyễn Huy Thiệp* (in trong *Vọng từ con chữ*, NXB Văn học, 2003) tôi cũng cho rằng, mặc dù không thật am tường về lý thuyết hậu hiện đại, nhưng sáng tác của Nguyễn Huy Thiệp thực chất đã được viết theo tinh thần hậu hiện đại. Theo thời gian, các công trình nghiên cứu về hậu hiện đại ngày càng phong phú hơn. Phần riêng, tôi nghĩ, trong khi tranh cãi về hậu hiện đại ở Việt Nam còn tiếp tục, khi tâm thức hậu hiện đại ở Việt Nam chưa đầy đủ/ triệt để như các nước hậu công nghiệp, có lẽ nên hiểu hậu hiện đại như là môi trường tư tưởng văn hóa cởi mở có khả năng giải phóng tiềm năng sáng tạo của nghệ sĩ và của người tiếp nhận.

<sup>4</sup> Để biết thêm thông tin về cuộc tranh luận, có thể tham khảo: *Tranh luận văn nghệ thế kỷ XX*, tập 2, Nguyễn Ngọc Thiện biên soạn với sự cộng tác của Cao Kim Lan, NXB Lao động, H., 2001.

Nam thực hiện bước chuyển dịch thứ hai, tiến từ phạm vi khu vực ra phạm vi thế giới<sup>5</sup>. Dưới góc nhìn văn hóa học, Hoài Thanh và Hoài Chân đã từng diễn tả quá trình hiện đại hóa này một cách sâu sắc trong *Thi nhân Việt Nam*. Trong lần diễn thuyết tại Quy Nhơn năm 1934, Lưu Trọng Lư cũng chỉ ra sự khác biệt lớn nhất giữa các nhà Thơ mới và “các cụ” chính là quan niệm nhân sinh và quan niệm nghệ thuật. Với quan niệm nghệ thuật mới, Thơ mới đã làm một cuộc cách mạng về thi pháp, ngôn ngữ, giọng điệu, giữ bỏ toàn bộ tính quy phạm của thơ ca trung đại. Chính vì bước vào phạm vi thế giới, Thơ mới không bó gọn trong mỹ cảm lãng mạn mà nhanh chóng chịu ảnh hưởng của thơ tượng trưng, siêu thực. Tinh thần tượng trưng, siêu thực ám sâu vào nhiều thi sĩ tài năng của thời đại Thơ mới đã đem đến cho Thơ mới nhiều hương sắc độc đáo. Sau Cách mạng tháng Tám 1945, thơ Việt phát triển trong một hoàn cảnh đặc biệt, nhất là giai đoạn 1954 - 1975, khi đất nước bị chia cắt. Về bản chất, thơ ca cách mạng và thơ ca đô thị miền Nam thời tạm chiếm thuộc về hai phạm trù văn hóa khác nhau. Một bên chịu ảnh hưởng thơ ca truyền thống yêu nước của dân tộc và thơ cách mạng của thế giới, đặc biệt là thơ các nước xã hội chủ nghĩa, còn bên kia chịu ảnh hưởng văn hóa Mỹ và phương Tây. Cho dù thuộc về hai loại hình văn hóa khác nhau, nhưng về tổng thể, thơ ca Việt Nam 1945-1975 (và thực tế kéo dài đến giữa và cuối thập niên 80 của thế kỷ XX) vẫn nằm trong quỹ đạo giao lưu văn hóa thế giới. Chỉ có điều, đó là một thế giới được chia đôi bởi chiến tranh Lạnh.

Ở miền Bắc, thơ ca cách mạng là nền thơ mang khuynh hướng sử thi và cảm hứng lãng mạn. Nhưng đó không phải là lãng mạn kiểu Thơ mới. Cái lãng mạn trong Thơ mới là lãng mạn của một khuynh hướng/ trào lưu, một isme, còn lãng mạn trong thơ cách mạng gắn liền với niềm lạc quan, tin tưởng vào tương lai. Thơ mới chủ yếu buồn, thơ cách mạng nói nhiều về vui. Thơ mới hoang mang bế tắc, thơ cách mạng nhìn thấy con đường phía trước. Thơ mới nhấn mạnh cái tôi cá nhân, thơ cách mạng ưu tiên cái ta.

Để tránh mơ hồ về nhận thức tư tưởng, nhiều nghệ sĩ đã phải trải qua thời gian “nhận đường”, giữ bỏ “cái tôi tiêu tư sản” để nâng cao tinh thần trách nhiệm: “Tôi cùng xương thịt với nhân dân tôi/ Cùng đổ mồ hôi cùng sôi giọt máu” (Xuân Diệu). Về thi pháp nghệ thuật, thơ ca cách mạng vừa chịu ảnh hưởng những thành tựu Thơ mới, vừa “chơi” lại Thơ mới theo phương châm hướng về đại chúng. Mặc dù còn nhiều hạn chế, nhưng trong hoàn cảnh lịch sử đặc biệt, thơ ca cách mạng 1945-1975 đã có những đóng góp không thể phủ nhận với sự góp mặt của nhiều cây bút tài năng như Tố Hữu, Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Huy Cận, Hoàng Cầm, Quang Dũng, Nguyễn Đình Thi, Phạm Tiến Duật, Nguyễn Duy, Thanh Thảo, Xuân Quỳnh, Lưu Quang Vũ, Bằng Việt, Vũ Quần Phương,...

Cũng phải nói thêm rằng, như một nỗ lực tìm kiếm *cái khác*, một số nhà thơ chủ trương mở rộng không gian sáng tạo, đổi mới thi pháp nghệ thuật, trong đó, đáng chú ý là hiện tượng “thơ không vần” của Nguyễn Đình Thi hay sáng tác của Văn Cao, Hoàng Cầm, Lê Đạt, Trần Dần,... Nhưng trước áp lực của “chủ âm” hiện thực xã hội chủ nghĩa, những nỗ lực làm mới này bị coi là những “ngịch âm” không phù hợp. Rốt cuộc, cố gắng làm mới của Nguyễn Đình Thi và một số nhà thơ khác chỉ có ý nghĩa như những “cánh én” đơn lẻ không đủ sức tạo nên “mùa xuân” trong văn học. Như vậy, để quan sát sự vận động của văn học nói chung, thơ ca nói riêng một cách toàn diện, cần phải bao quát được cả “chủ âm” lẫn “ngịch âm”, cả trung tâm lẫn ngoại biên. Ở đây, xin được hiểu ngoại biên như là không gian tồn tại của *cái khác* mang tính “tiểu ngạch”. *Khác* cần được hiểu như một nỗ lực tham dự để làm xuất lộ “cái vắng mặt”, tạo nên tính đa dạng trong thơ<sup>6</sup>.

Bên kia sông Bến Hải, thơ ca Sài Gòn và các vùng đô thị tạm chiếm lại chịu ảnh hưởng sâu đậm của các trào lưu triết - mỹ và nghệ thuật phương Tây. Ngoại trừ những cây bút chống cộng cực đoan, thơ ca miền Nam giai đoạn này thể hiện quá trình hội nhập khá nhanh nhạy, trong đó, có những nỗ lực cách tân đáng chú ý. Không thể

<sup>5</sup> Sự chuyển dịch này đã từng được một số nhà khoa học lưu tâm, chẳng hạn: Vương Trí Nhàn: “Tìm nghĩa khái niệm hiện đại trong văn học sử Việt Nam”; Đỗ Lai Thúy: “Về khái niệm hiện đại và hiện đại hóa trong văn học Việt Nam”, trong Hà Minh Đức (chủ biên), *Nhìn lại văn học Việt Nam thế kỷ XX*, NXB Chính trị quốc gia, H., 2002

không nói đến hoạt động của nhóm *Sáng tạo*, ý thức làm mới thơ của Thanh Tâm Tuyền, Nguyễn Sa, Bùi Giáng, Tô Thùy Yên, Nguyễn Đức Sơn hay ca từ của Trịnh Công Sơn,... Trong thơ miền Nam giai đoạn này, màu sắc hiện sinh đặc biệt nổi bật. Cái nhìn âu lo về một thực tại phi lý, sự đổ vỡ niềm tin và nỗi buồn thân phận trở thành mạch chảy quan trọng của thi ca. Ý thức về bản sắc dân tộc như một năng lực đề kháng của nghệ thuật bản địa trong thời đại tiêu dùng và hỗn loạn giá trị cũng được nhiều nhà thơ quan tâm. Thiết nghĩ, với cái nhìn “khoan dung văn hóa” không thể không thừa nhận những đóng góp quan trọng của thơ ca vùng tạm chiếm trước đây đối với thơ Việt hiện đại nếu chúng ta nhìn thơ ca nước nhà trong một chỉnh thể thống nhất. Và với một hình dung như thế, tôi nghĩ, chúng ta sẽ nhận thấy gia tài thi ca Việt đầy đặn và phong phú hơn nhiều so với những gạt bỏ cực đoan trước đây.

Sau 1975, đặc biệt từ Đổi mới (1986) đến nay, khi Việt Nam tham nhập tiến trình toàn cầu hóa và xây dựng nền kinh tế thị trường, văn học nước ta chính thức bước vào cuộc giao lưu văn hóa lần thứ ba. So với hai lần trước, cuộc giao lưu văn hóa lần này có bốn điểm đáng chú ý: *một*, đó là cuộc giao lưu sâu rộng và toàn diện; *hai*, tính chất đa phương và đa kênh trong quan hệ; *ba*, không gian văn học có sự thay đổi: bên cạnh văn học quốc nội, có văn học của người Việt ở nước ngoài; *bốn*, tốc độ giao lưu, truyền tải nhanh hơn nhờ vào internet và các phương tiện truyền thông hiện đại. Đời sống tiếp nhận văn học cũng có nhiều thay đổi đáng chú ý nhờ vào sự trợ giúp của kỹ thuật truyền thông và sự phân hóa về mỹ cảm. Bên cạnh đó, hình thức xuất bản cũng trở nên phong phú, đa dạng, nghệ thuật trình diễn thơ và thơ trình diễn được quan tâm, đặc biệt là những cây bút có tinh thần tiên vệ. Những thay đổi của thời đại ngày nay và ảnh hưởng của chủ nghĩa hậu hiện đại, sự chông lán của nhiều không gian văn hóa đã khiến cho không ít người rơi vào “cú sốc” văn hóa. Đây là một trong những lý do khiến đời sống thơ ca triển nở theo nhiều khuynh hướng khác nhau và thị hiếu tiếp nhận cũng bị phân tán, thậm chí xung khắc. Tất thảy những

biến đổi ấy rõ ràng vừa là một cơ hội, đồng thời cũng là một thách thức đối với sự phát triển của thơ Việt đương đại.

## 2. Hiện đại và hậu hiện đại: sự tham dự của những không gian văn học đa chiều

Đến nay, không quá khó khăn để nhận thấy thơ ca sau 1975, mặc dù chưa có những tác phẩm đỉnh cao như bao người kỳ vọng nhưng đã có nhiều đổi khác so với thơ ca các giai đoạn trước về tư duy nghệ thuật, ngôn ngữ, giọng điệu,... Cái tôi cá nhân đa ngã được nói đến nhiều hơn, ý thức khám phá những vùng mờ tâm linh và ý thức nhòe mờ ngôn ngữ được tăng cường, sự pha trộn thể loại và việc sử dụng nhiều kênh ngôn ngữ dần trở thành phổ biến,... Vì thế, nếu ai than phiền thơ đương đại khó nhớ, khó thuộc thì cũng cần phải dần quen với sự thay đổi mang tính quan niệm: khác với các nhà thơ truyền thống lấy thần cú nhân tự làm sở đắc, các nhà thơ đương đại chú ý nhiều hơn đến việc tổ chức cấu trúc văn bản nghệ thuật, chú ý nhiều hơn đến *cách nói* của mình. Mà với họ, cấu trúc thơ (bao gồm cấu trúc ngôn ngữ, cấu trúc thi ảnh, thiết tạo giọng điệu, trò chơi văn bản,...) được hình dung như những *cuộc chơi*, những *kiểu chơi* bất tận. Dĩ nhiên, để chơi được và chơi hay trong lĩnh vực nghệ thuật là chuyện không hề đơn giản: *Nghề chơi cũng lắm công phu* - Nguyễn Công Trứ. Ở đây, chơi được xem như một hình thức phiêu lưu trong nghệ thuật, là hình thức mở rộng biên độ của tưởng tượng và sự bùng nổ của những giấc mơ, là những nẻo đường nhà thơ vượt ra khỏi các quy phạm nghệ thuật. Vì thế, để “chơi” một cách thực sự, nhà thơ vừa đầy ngẫu hứng vừa hết sức chặt chẽ trong tổ chức diễn ngôn nghệ thuật của mình<sup>7</sup>. Tuy nhiên, nếu coi gốc của nghệ thuật là một hoạt động tinh thần nhân văn thì nó không phải là thứ trò chơi vu vơ mà phải là thứ trò chơi có nghĩa. Tôi nghĩ, tại đây, quan điểm của Valery về sự phân vân giữa âm và nghĩa chưa hề mất đi tính thời sự. Những tầng nghĩa trùng điệp trong thơ diễn ra trong mối tương tác giữa âm/ chữ và nghĩa, được xây dựng trên cơ sở giải phóng trí tưởng tượng và cảm nhận về tự do của

<sup>7</sup> Về phương diện này, Đỗ Lai Thúy có những tìm tòi khá công phu trong công trình *Thơ như là mỹ học của cái khác*, NXB Hội Nhà văn, H., 2012.

cá nhân (cả về phương diện sáng tạo lẫn thường thức nghệ thuật).

Nói đến chơi (cấu trúc) và sự chơi của người viết hiện nay, từ góc nhìn hệ hình, sẽ thấy có sự chông lẩn giữa hiện đại và hậu hiện đại. Một bên chú trọng tính độc sáng và mô hình đại tự sự (hiện đại), và bên kia, coi trọng mảnh vỡ và tính đứt đoạn (hậu hiện đại). Song có lẽ cần phải nói kỹ hơn rằng, cái gọi là hậu hiện đại ở Việt Nam khác xa với hậu hiện đại phương Tây bởi ba lý do: *thứ nhất*, chúng ta chưa hội đủ điều kiện/ tâm thức hậu hiện đại cả về lịch sử, chính trị và văn hóa; *thứ hai*, quán tính của văn học truyền thống và hệ hình hiện đại; và *thứ ba*, tính đa nguyên nghệ thuật và tinh thần đối thoại nhiều lúc chưa được coi là nguyên tắc cốt tử của thơ ca. Tuy nhiên, trong bối cảnh văn hóa hậu công nghiệp và xã hội tiêu dùng, sự khúc xạ của những tư tưởng nghệ thuật mới đã tác động đến văn học Việt Nam không ít, và hệ quả, quan sát thơ ca đương đại, ai cũng nhận thấy sự đa dạng về khuynh hướng sáng tạo. Theo quan điểm phát triển, sự đa dạng này là điều cần có và nên có bởi đó chính là bản chất của nghệ thuật. Trong một bài viết trước đây, tôi tạm chia thơ ca sau 1975 thành bốn khuynh hướng: a - xu hướng viết về chiến tranh qua những khúc ca bi tráng về số phận của dân tộc; b - xu hướng trở về với cái tôi cá nhân, những lo âu của đời sống thường nhật; c - xu hướng đi sâu vào những vùng mờ tâm linh, tượng trưng siêu thực; d - xu hướng hiện đại (và hậu hiện đại)<sup>8</sup>. Tuy nhiên, dù đa dạng về khuynh hướng và bút pháp nghệ thuật thì chung quy lại, thơ sau 1975 có hai hình thức đổi mới cơ bản: *thứ nhất*, đổi mới trên nền truyền thống thơ ca dân tộc; *thứ hai*, đổi mới trên cơ sở tiếp thu thành tựu thơ ca hiện đại thế giới. Cách đổi mới thứ nhất thường dễ được chấp nhận hơn vì kết quả của nó là những sản phẩm nghệ thuật vừa quen vừa lạ. Cách đổi mới thứ hai dễ gây sốc với nhiều người vì đó là những sản phẩm khoác trên mình những y phục xa lạ với số đông. Để hiểu nó, người ta phải tạo nên được những “lỗ tai mới” như Lê Đạt

từng đề nghị.

Trong quá trình đổi mới, một vấn đề thường được nói nhiều, bàn nhiều là vấn đề *truyền thống* và *hiện đại*. Với nhiều người, truyền thống là những gì lạc hậu, không hợp thời, vì thế, muốn sáng tạo cái mới, phải nhanh chóng thoát khỏi truyền thống. Nhưng vấn đề lại không đơn giản như thế. Đúng là truyền thống có những mặt ổn định, nó là kinh nghiệm của một thời đã qua. Song truyền thống là một thực thể hai mặt, có mặt bảo thủ và lặp lại; có mặt, thường là tích cực, hàm chứa bên trong những yếu tố mở, hiện đại<sup>9</sup>. Không phải ngẫu nhiên mà giữa thơ Đường của Trung Hoa và thơ tượng trưng Pháp lại có những điểm gặp gỡ. Tương tự như thế, yêu cầu tính hàm súc trong nghệ thuật phương Đông cũng có sự gặp gỡ với nguyên lý “tảng băng trôi” của nhà văn Mỹ hiện đại E.Hemingway,...<sup>10</sup> Đó là chưa kể những yếu tố tượng trưng, siêu thực đã từng xuất hiện rất lâu trong lịch sử trước khi chủ nghĩa tượng trưng và siêu thực ra đời như một isme có ảnh hưởng toàn thế giới. Dĩ nhiên, nói như thế không có nghĩa là các thời đại sau không có gì mới mẻ hơn, mà điều quan trọng là ngay trong truyền thống, những yếu tố hiện đại đã có thể xuất hiện ở mức mầm nụ, để thời đại sau phát triển mạnh mẽ hơn và mang tính phổ quát. Ngay cả chủ nghĩa hậu hiện đại, khi coi hoài nghi và giễu nhại như những nguyên tắc cơ bản, thì cũng phải có đối tượng để nhại, và một trong những đối tượng ấy chính là truyền thống nghệ thuật trước đó. Tuy nhiên, vai trò quan trọng của truyền thống, ở khía cạnh tích cực nhất của nó, chính là kinh nghiệm nghệ thuật cho đời sau. Kinh nghiệm nghệ thuật ấy có thể có tác dụng điều chỉnh, cảnh báo; có thể mang chức năng hướng đạo, có thể trở thành những huyền thoại, những mẫu gốc để thời đại sau, hoặc cung cấp nghĩa mới, hoặc cải biến và coi như một phản đề nghệ thuật. Như vậy, các thời đại sau, khi nhìn về truyền thống, vừa có sự tiếp nối, vừa có sự phủ định. Vấn đề đặt ra là ở chỗ, đó phải là thái độ phủ định lịch sử chứ không phải phủ định

<sup>8</sup> Nguyễn Đăng Điệp, “Thơ Việt Nam sau 1975 - từ cái nhìn toàn cảnh”, Tạp chí *Nghiên cứu văn học*, số 11/2006, tr.29-44, cũng có thể xem tiểu luận trong sách này.

<sup>9</sup> Xin xem Trần Đình Sử, “Truyền thống và tính hiện đại của truyền thống”, Tạp chí *Cộng sản*, số 15, tháng 8/1996.

<sup>10</sup> Xin xem Phương Lựu, “Từ thi học so sánh, thử tìm nguyên nhân hài hòa giữa thơ Đường với thơ tượng trưng Pháp trong Thơ mới ở Việt Nam”, Tạp chí *Nhà văn*, số 7/2004.

sạch tron theo kiểu chủ nghĩa vị lai. Về phương diện nào đó, lời cảnh báo của R.Gamzatov xem ra vẫn có ý nghĩa đối với các nhà thơ hôm nay. Nhưng ở phương diện khác, để phát triển, thơ ca không thể bằng lòng nằm yên trong quỹ đạo truyền thống, tự biến mình thành cái đuôi của quá khứ. Bên cạnh việc tìm nguồn dưỡng sinh từ những kinh nghiệm nghệ thuật truyền thống và tính hiện đại của văn học/ văn hóa truyền thống, phải có những đột phá nghệ thuật mang tính thời đại. Tại đây, những cách tân nghệ thuật của nhân loại cần phải được học tập và phát huy hiệu quả trong thực tiễn sáng tạo. Thực tế lịch sử văn học cho thấy, những cuộc giao lưu văn hóa lớn và cởi mở sẽ sinh tạo nhiều tác phẩm nghệ thuật xuất sắc. Tất nhiên, điều quan trọng nhất là phải có bộ lọc văn hóa thích hợp trong quá trình tiếp nhận. Nhìn vào phong trào Thơ mới, chúng ta có thể rút ra nhiều kinh nghiệm đáng quý qua sự tổng kết của Hoài Thanh và Hoài Chân trong *Thi nhân Việt Nam*. Khi nói về ảnh hưởng thơ ca Pháp, Hoài Thanh và Hoài Chân nhận định: “Hồn thơ Pháp hẳn được chuyển vào thơ Việt là đã Việt hóa hoàn toàn. Sự thực thì khi tôi xem thơ Xuân Diệu, tôi không nghĩ đến Noailles. Tôi phải dần lòng tôi không cho xôn xao mới thấy thấp thoáng bóng tác giả *Le Coeur innombrable*. Thi văn Pháp không làm mất bản sắc Việt Nam. Những sự mô phỏng ngu muội lập tức bị đào thải”<sup>11</sup>. Còn với thơ Đường, các nhà Thơ mới đã có ứng xử hợp lý: “Họ không muốn nhả mặt. Sợ mang cái đại của Đông Thi. Họ tìm đến những vẻ đẹp khác. Thơ mới ra đời”<sup>12</sup>. Trong hai nhận định này, có ba điểm đáng lưu ý: *một* - khi tiếp nhận văn hóa nước ngoài, cần phải biết Việt hóa nó, phải biết làm giàu bản sắc thơ ca dân tộc trên cơ sở bồi đắp những nguồn dưỡng chất mới; *hai* - phải chống lại sự sao chép vì sao chép trước sau cũng bị đào thải; *ba* - để tránh lặp lại, dù lặp lại những đỉnh cao như Tây Thi, nhà thơ phải biết tìm đến những vẻ đẹp khác, tức sáng tạo nên những con đường nghệ thuật khác cổ nhân. Điều này hoàn toàn phù hợp với tinh thần “văn chương tối kỵ tùy nhân hậu” (cái tối kỵ của văn chương là lặp lại người khác). Khác, theo đó, là một trong những điều kiện đầu tiên của cái mới.

<sup>11</sup> Hoài Thanh - Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam*, NXB Văn học (tái bản), 1988, tr.38.

<sup>12</sup> Hoài Thanh - Hoài Chân, *Thi nhân Việt Nam*, Sdd, tr.48.

<sup>13</sup> Lã Nguyên, “*Văn học kỳ ảo: Nhìn từ hệ hình thế giới quan*”, Tạp chí *Văn học nước ngoài*, số 6/2007, tr.132.

Trên tinh thần ấy, không thể và không nên tạo nên những khuôn mẫu cho nhà thơ trong việc tiếp thu tinh hoa văn hóa dân tộc như thế nào cho phù hợp. Điều đó tùy thuộc vào thể tạng của họ và tính chuyên nghiệp trong nghiệp cầm bút của họ. Vì thế, đề cao tính chuyên nghiệp của người cầm bút thực chất là đề cao bản lĩnh văn hóa, đề cao tính sáng tạo và sự dấn thân trong nghệ thuật của nhà thơ.

### 3. Cách tân hay là những cú hích để vượt thoát

Trong những năm gần đây, đời sống thơ ca nước ta có những cách tân mạnh mẽ. Thông thường, khi sử dụng khái niệm đổi mới, người ta muốn nói đến những đột phá sâu sắc đem đến sự mới mẻ cả về nội dung lẫn nghệ thuật, còn khái niệm cách tân chủ yếu nói về sự mới mẻ ở phương diện hình thức, mặc dù trong tư duy nghiên cứu hiện đại, nội dung cũng chính là hình thức và hình thức cũng là nội dung. Người đọc thơ thời kỳ đổi mới đã và đang chứng kiến sự xuất hiện của hiện tượng thơ “dòng chữ”, “thơ chơi”, tân hình thức,... Về thực chất, các nhà thơ này đề cao vai trò của ngôn ngữ nghệ thuật, chống lại sự mòn cũ trong các diễn ngôn đã có. Bởi thế, không nên quá sốt ruột và tìm cách phủ định những nỗ lực của họ trong việc làm mới thơ ca, nhất là khi thơ đang rơi vào tình trạng ảm đạm như hiện nay. Không phải các nhà thơ này không biết đến sự tồn tại của kiểu thơ thiên về nghĩa như thơ ca truyền thống. Điều mà họ mong muốn là qua chữ để có cách “nhìn nghiêng” về thế giới, nhằm vượt qua lối “vẽ truyền thần” trong văn học. Họ muốn thơ khai mở huệ nhãn, muốn đào sâu vào những “ú ớ” của vô thức, muốn hình dung thế giới như một văn bản, một tập hợp của vô số ký hiệu, mà ký hiệu biểu đạt quen thuộc nhất với nhà thơ là chữ: *Tôi gián dị đồng nhất thơ vào chữ* (Trần Dần). Về điều này, Lã Nguyên có sự cắt nghĩa hợp lý: Ở thời đại hậu kỹ trị, “có sự thay đổi trong quan hệ giữa “vật” với “lời”<sup>13</sup>. Trong tương quan mới, có sự thay đổi trong cấu trúc nghệ thuật: lớp văn bản hình tượng lùi lại để nhường chỗ cho lớp văn bản ngôn từ xuất hiện ở bình diện thứ nhất. Ở đây, ngay cả vô thức,

theo quan niệm của J.Lacan cũng phải được hình dung *như một ngôn ngữ*. Theo đó, ngôn ngữ có khả năng sinh tạo tư tưởng, là tư tưởng, là ngôi nhà của tồn tại. Ý nghĩa của nghệ thuật cũng như lý do tồn tại của thơ nằm chính trong những trò chơi ngôn từ tưởng như ngẫu hứng song kỳ thực hàm chứa trong đó tư tưởng giải phóng cá tính sáng tạo của nhà thơ. Không phải ngẫu nhiên mà tính ngẫu hứng và hàng loạt kết hợp độc đáo giữa giữa cổ và kim, giữa ngôn ngữ nghệ thuật và ngôn ngữ đời thường, giữa cách nói thông dụng và cách nói lái, giữa nghiêm trang và bốn cợt,... cũng như ý thức xoá mờ ranh giới thể loại trong thơ Bùi Giáng đã khiến nhiều người coi ông là người mở đầu cho thơ hậu hiện đại ở Việt Nam. Không phải bài thơ nào của Bùi Giáng cũng hay, nhiều bài nhảm và nhảm, nhưng những giọt mưa nguồn thi ca của ông lại gợi mở nhiều ý nghĩa cho sáng tạo thơ. Rất có thể, những cách tân của các nhà thơ dòng chữ thời gian qua chưa đem đến những kết tinh nghệ thuật thực thụ, nhưng nó có ý nghĩa như những cú hích để đổi mới thơ Việt Nam đương đại. Chí ít, nó cũng là một chỉ dẫn để các nhà thơ đi sau lựa chọn cho mình một lối viết hợp lý hơn.

Trong những nẻo đường cách tân thơ hiện nay, dường như có những lối đi vừa gây hấp lực vừa tạo hoang mang mà tân hình thức là một ví dụ điển hình<sup>14</sup>. Tự trong bản chất, tân hình thức là một xu hướng đổi mới, nó có điều kiện sinh nở và ra mùa quả mới ở Mỹ và một số quốc gia khác. Nhưng tân hình thức không hẳn đã thích hợp hoàn toàn với thổ nhưỡng văn hóa Việt và trên thực tế, nó chưa mở ra những hướng đi triển vọng cho thơ, mặc dù, sự hiện diện của nó, theo nghĩa “vị nghệ thuật”, là một sự cần thiết để làm mới thơ ca. Phía khác, một số các nhà thơ khác lại nói quá nhiều về tính dục, về sex và coi đó là những yếu tố khẳng định mình hiện đại, hợp thời. Viết về tính dục là một nhu cầu chính đáng, vì đó cũng là một hình thức giải phóng bản ngã, một cách trải nghiệm đời sống thông qua trải nghiệm cá nhân. Ngôn ngữ tính

dục khi được thể hiện một cách nghệ thuật sẽ có sức hấp dẫn rất lớn, làm cho con người trở nên nhân văn hơn, khát sống hơn. Nhưng nếu quá đà, nó sẽ rơi vào phản cảm. Đó là lý do vì sao nhiều người không chấp nhận được những tác phẩm mà sự tục tĩu xuất hiện quá dày đặc. Khó có thể lấy sự tự do trong sáng tạo nghệ thuật để biện minh cho những sản phẩm chưa phải là tác phẩm nghệ thuật hoàn chỉnh này. Cái khó nằm ở đây, tranh cãi có thể nhiều, nhưng chỉ một khi trong quá trình đổi mới, một (hay nhiều) khuynh hướng nghệ thuật nào đó tạo được kết tinh thì tự khắc, những tranh luận về lý thuyết sẽ ngã ngũ, sự phân tranh thắng bại sẽ được thừa nhận. Nhắc đến điều này, người đọc lập tức nhớ đến Thế Lữ năm xưa đồng dạng bước vào Thơ mới với *Nhớ rừng* nổi tiếng<sup>15</sup>.

Trong khi người đọc thờ ơ với thơ ca thì những hình thức mới như thơ trình diễn, thơ sắp đặt,... cũng cần được khuyến khích. Nhưng không nên nhầm tưởng đó là thơ của thời đại hôm nay, rằng chỉ có trình diễn, chỉ có sắp đặt mới hiện đại. Vì thực chất, đó chỉ là những con đường kéo công chúng lại với thơ, giúp họ hiểu hơn về những khả năng và không gian tồn tại của thơ. Còn trong thực tế, những tác phẩm thơ ca đích thực vẫn phải là những sáng tạo ngôn từ của nghệ sĩ. Khởi thủy là lời. Ngôi nhà của tư tưởng, sự khai sáng và hấp lực của thơ ca chỉ có thể hiện lên một cách rõ nét và sống bền lâu qua lời. Lời chính là đời sống, là tấm căn cước tinh thần của nhà thơ trình ra trước cuộc đời. Nếu hiểu như thế thì nhà thơ vừa là “phu chữ” vừa là “máu chữ”. Khi nhà thơ sống hết mình với những khát vọng của anh ta, sống tận cùng với những nỗi đau và niềm hạnh phúc của con người, nghe thấy những âm vang sâu xa và bí mật của cuộc sống, anh ta sẽ phải biết làm thế nào để gỡ cửa tâm hồn người khác bằng ngôn ngữ riêng của mình. Và cùng với nó, khi nhà thơ đi đến tận cùng vẻ đẹp của dân tộc, anh ta sẽ bắt gặp nhân loại. Đó phải chăng là con đường chính đạo của thơ ca?

<sup>14</sup> Về tân hình thức, xin tham khảo Khê Iêm, *Vũ điệu không vẫn từ khúc và những tiểu luận khác*, NXB Văn học, H., 2011.

<sup>15</sup> Đời sống văn học những năm gần đây xuất hiện khá nhiều tranh luận ồn ào. Những xung đột ấy, suy cho cùng là sự xung đột về “khung tri thức” và tâm lý tiếp nhận. Bên cạnh những tranh luận học thuật (thường ít ỏi), có rất nhiều tranh luận rơi vào tranh cãi vô bổ, thậm chí đã kích, chửi bới cá nhân, không ăn nhập với chủ đề tranh luận. Tôi nghĩ, đây là khu vực có thể tiến hành khảo sát xã hội học để phân tích và khái quát sâu hơn một đặc tính của văn nghệ sĩ Việt Nam đương đại. Tin chắc sẽ có những kết quả thú vị.