

NGÔN NGỮ VỚI VĂN CHƯƠNG

**THƠ MỚI NHƯ MỘT HÌNH THỨC GIAO TIẾP
NGHỆ THUẬT MỚI**

NEW POETRY AS A NEW FORM OF ARTISTICAL COMMUNICATION

LA NGUYỆT ANH
(TS; Đại học Sư phạm Hà Nội 2)

Abstract: Our article initially studies the formation basis and the factors that affect the form of communication, the way organizing communication in the art of New Poetry. Thereby, respectful contribution of New Poetry in the process of innovating the art of our national poetry is confirmed.

Key words: New Poetry; artistic communication; language behaviour; speech subject; types of language; artistical communicative organization in New Poetry.

1. Đặt vấn đề

Lịch sử thơ ca cho thấy, mỗi thời đại thường gắn với sự lựa chọn một kiểu trữ tình, một ý thức về sứ mệnh, vai trò của chủ thể sáng tạo trong quan hệ với đời sống và “tâm đón đợi” của chủ thể tiếp nhận. Đó thực chất là sự thay đổi những quy ước giao tiếp. Sự xuất hiện, phát triển của phong trào Thơ mới đã tạo ra một bước ngoặt lớn trong việc *mở rộng khả năng giao tiếp trực tiếp của thơ*. Đây là sự cách tân có ý nghĩa thi pháp. Trong đó ngôn ngữ - với tư cách là một “mã” nghệ thuật đã thay đổi như là sự khẳng định bản chất của cái mới.

Với tư cách là người đọc thực tế, ở bài viết này, chúng tôi chủ yếu tìm hiểu cơ sở hình thành và những yếu tố ảnh hưởng tới hình thức giao tiếp, cách thức tổ chức giao tiếp nghệ thuật Thơ mới. Qua đó, khẳng định những đóng góp đáng trân trọng của Thơ mới trong hành trình cách tân thơ ca dân tộc.

2. Nội dung**2.1. Khái niệm giao tiếp và giao tiếp nghệ thuật**

“*Giao tiếp* (communication) là hiện tượng phổ biến trong các kiểu xã hội, đó là

sự tiếp xúc giữa các cá thể trong một cộng đồng để truyền đạt một nội dung nào đó” [3, 17].

Con người có thể giao tiếp với nhau bằng nhiều phương tiện như: bằng âm thanh, bằng ánh sáng, bằng hoạt động vật lí... Trong đó, giao tiếp bằng âm thanh thông qua việc sử dụng ngôn ngữ tự nhiên của con người được xem là phương tiện tiện lợi và hữu hiệu nhất, diễn ra hàng ngày trong các cộng đồng ngôn ngữ. Hoạt động giao tiếp bao gồm trong nó sự phát ra và nhận về thông tin. Để người nhận hiểu được thông báo của người gửi, ngôn ngữ trở thành khâu trung gian và là một “mã” thông báo.

Trong giao tiếp hàng ngày, mục đích giao tiếp chủ yếu là truyền đạt thông tin. Người nói có thể vận dụng cả những phương tiện phi ngôn từ, miễn sao để người nhận nắm được thông báo. Vì vậy, ngôn ngữ sử dụng trong giao tiếp hàng ngày thường mang tính chất ngẫu nhiên, tạm thời.

Trong giao tiếp nghệ thuật, “ngôn ngữ được lựa chọn, được tổ chức thành văn bản cố định, sao cho nói một lần mà có thể giao tiếp mãi mãi” [8, 198]. Người nghệ sĩ tiến

bộ luôn muốn đi tìm phương thức giao tiếp sinh động với độc giả. L.Tolstoi cho rằng: “Nghệ thuật là một trong những phương tiện giao tiếp giữa người với người. Bất kì một tác phẩm nghệ thuật nào cũng đều làm công việc khiến cho người cảm thụ tham gia vào sự giao tiếp với người đã hoặc đang sản sinh ra nghệ thuật cũng như với tất cả những ai cùng một lúc với anh ta, trước hoặc sau anh ta đã cảm thụ hoặc sẽ cảm thụ ấn tượng nghệ thuật của anh ta” [Dẫn theo 5, 98].

Đặc tính giao tiếp của văn học và nghệ thuật đã được các nhà nghiên cứu ngôn ngữ, các nhà lí luận, các nhà thi pháp bàn đến ở nhiều góc độ và mức độ khác nhau. Để phục vụ cho định hướng của đề tài chúng tôi xin khái lược một số quan điểm được trình bày sau đây.

Theo R. Jakobson, hoạt động giao tiếp như một quá trình sử dụng các “mã” (code) với quá trình lập mã và giải mã của người phát và người nhận. Các yếu tố cần thiết cho sự giao tiếp bao gồm một cấu trúc hạt nhân với sáu yếu tố cơ bản: người phát, người nhận, thông báo, ngữ cảnh, mã, tiếp xúc. Hoạt động giao tiếp cần thiết phải chú ý đến *chức năng thơ* (chức năng thẩm mỹ) của ngôn ngữ và xem đó như là “sự định hướng của thông báo” (bằng các kí hiệu ngôn ngữ) vào chính bản thân nó” [11]. R. Jakobson cũng lưu ý rằng, chức năng thơ không chỉ có ở thơ ca mà ở khắp nơi trong mọi hình thức giao tiếp ngôn ngữ, cả ở lời nói hàng ngày và “trên xe điện”. R. Jakobson cho rằng: ứng xử ngôn ngữ được thực hiện từ hai thao tác cơ bản qua sự *lựa chọn* và *phối hợp*. Lý thuyết giao tiếp của R. Jakobson hướng sự chú ý vào bản thân tổ chức lời thơ.

Nếu R. Jakobson chủ yếu chú ý đến phương tiện biểu đạt, thì M. Bakhtin lại đi xa hơn, quan tâm đến bản chất xã hội, thẩm mĩ của vật liệu giao tiếp. Theo M. Bakhtin,

“chính thể ngôn ngữ” trong giao tiếp nghệ thuật là “chính thể ngôn ngữ sống động, cụ thể, chứ không phải cái ngôn ngữ như đối tượng nghiên cứu chuyên biệt của ngôn ngữ học”. M. Bakhtin cho rằng, “chính thể ngôn ngữ” này “là biểu hiện và sản phẩm của sự tác động qua lại của ba yếu tố xã hội là người nói (tác giả), người nghe (người đọc) và cái được bàn luận hoặc là sự kiện (nhân vật)” [6]. Vì vậy, cần thiết phải xem xét ngôn từ trong *tính đối thoại nội tại* của nó và đó cũng chính là yếu tố “có một sức mạnh cấu tạo phong cách vô cùng to lớn”. M. Bakhtin khẳng định: “Sự giao tiếp đối thoại chính là lĩnh vực đích thực của cuộc sống của ngôn ngữ” [1, 191]. Với cách hiểu đó của M. Bakhtin, giao tiếp nghệ thuật, thực chất là cuộc đối thoại ngôn từ, đối thoại về ý thức xã hội. Văn bản nghệ thuật, vì vậy, trở thành một sản phẩm của hoạt động giao tiếp đặc thù. Tác phẩm văn học được xem như là sản phẩm và sự kiện của sự tương tác giữa ý thức của người nói và ý thức của người nghe, giữa người sáng tác và người thưởng thức.

Quan điểm giao tiếp của M. Bakhtin có điểm gần với những mệnh đề nổi tiếng trong lí thuyết *diễn ngôn* của M. Foucault. Trong cách hiểu của M. Foucault, *diễn ngôn* là hình thức biểu hiện ngôn ngữ của một quần thể người trong một điều kiện xã hội, lịch sử nhất định. Trong đó, cơ chế thẩm kín chi phối ngôn ngữ là ý thức xã hội, trạng thái tri thức của con người và cơ chế quyền lực xã hội. Sự quan tâm của M. Foucault tới hệ thống các hạn chế, các giới hạn đối với hành vi ngôn ngữ là một bước tiến mới trong nhận thức luận. Theo M. Foucault, hướng nghiên cứu cấu trúc vô tình đã tước bỏ các điều kiện hình thành và tạo tác văn bản, khiến văn bản bị cô lập như một thực thể tĩnh tại, còn các nhân tố tạo nên ý nghĩa của văn bản thì lại bị

bỏ quên [6]. Ngôn ngữ trong giao tiếp nghệ thuật, không phải là ngôn ngữ đã “ngủ quên” trong từ điển mà thứ ngôn ngữ mang chứa, khúc xạ nhiều tầng vĩa khác nhau của lịch sử, văn hóa, xã hội, tôn giáo, các quan hệ đời sống... Ở Việt Nam, từ cuối thế kỉ XIX đến đầu thế kỉ XX, đã diễn ra cuộc đảo lộn diễn ngôn một cách dữ dội. Cuộc xung đột Thơ cũ và Thơ mới thực chất là cuộc xung đột diễn ngôn, là sự xung đột giữa diễn ngôn cổ điển và diễn ngôn hiện đại...

Sự phát triển của tri thức về ngôn ngữ, về lí luận ngôn từ, thi pháp ngôn từ cho thấy, giao tiếp nghệ thuật, thực chất là một *ứng xử* ngôn ngữ. Tham gia vào giao tiếp nghệ thuật, ngôn từ thơ ca của một thời kì lớn gắn với đặc trưng tư duy hình tượng của thời ấy, là “hóa thạch” của đời sống tâm lí, xã hội; chịu sự ước định của tri thức, quyền lực, trách nhiệm.

Những phân tích trên là cơ sở để chúng tôi tiến hành nghiên cứu Thơ mới với tư cách là *một hình thức giao tiếp nghệ thuật đặc biệt, một hiện tượng văn hóa, lịch sử, có đặc trưng ngôn từ riêng và cách thức tổ chức ngôn ngữ đặc thù*.

2.2. Giao tiếp nghệ thuật Thơ mới - một hiện tượng văn hóa mới

2.2.1. Những tiền đề lịch sử, văn hóa, xã hội dẫn đến sự ra đời của Thơ mới

Cuối thế kỉ XIX đầu thế kỉ XX, thực dân Pháp xâm lược nước ta và tiến hành khai thác thuộc địa. Trong vòng đô hộ của thực dân Pháp, xã hội Việt Nam chuyển sang một hình thái mới: xã hội thực dân nửa phong kiến. Đây là “một phen thay đổi sơn hà”, về cơ bản không thuận chiều nhưng rất lớn lao. Việt Nam dần thoát ly khỏi nền văn hóa Trung Hoa, nhưng lại chịu ảnh hưởng của văn hóa phương Tây, mà chủ yếu là văn hóa Pháp. Mặc dù là sự tiếp nhận không tự giác, nhưng phương Tây như luồng gió mới làm

thay đổi một nền văn hóa gần như đóng băng trong hàng nghìn năm ở Việt Nam.

Lần đầu tiên, văn hóa đô thị hiện đại xuất hiện ở Việt Nam, khác hẳn với văn hóa nông thôn cổ truyền và đô thị thời phong kiến tập quyền, tạo ra sự thay đổi rõ rệt trong xã hội. Cùng với sự phát triển của các mô hình đô thị công - thương nghiệp, các ngành nghề mới như: khai mỏ, chế biến nông lâm sản... xuất hiện. Cơ cấu xã hội thay đổi. Bên cạnh sự tồn tại của giai cấp phong kiến và nông dân ở nông thôn là sự ra đời của tầng lớp tư sản, tiểu tư sản, tầng lớp công nhân ở thành thị. Ngoài ra còn có các tiểu thương, tiểu chủ, những ngành nghề như bác sĩ, luật sư, nhà báo, nhà văn... Tầng lớp viên chức, giáo viên, sinh viên phát triển với số lượng lớn. Trong đó tầng lớp trí thức tốt nghiệp ở Pháp hoặc trong các trường Pháp - Việt ngày càng đông. Họ được trang bị những tri thức mới, hiện đại. Đó là một trong những yếu tố hình thành những cá tính mới - trí thức Tây học bản địa - khác với trí thức Nho học thời phong kiến, khác với những “ông Tây An Nam”!

Văn minh đô thị làm thay đổi nếp sống, nếp cảm, thay đổi thị hiếu thẩm mĩ, nhận thức và suy nghĩ của người Việt Nam. Người ta thấy ở nhà Tây hơn ở “nhà rường” nhiều cột, đi xe hơi tiện hơn đi “xe tay”, dùng quạt điện tiện hơn dùng quạt giấy, quạt mo cau. Người ta thích nghe nhạc Tây, thích nhảy đầm, đọc những tiểu thuyết tình ái lãng mạn... Các ấn phẩm văn học Pháp nguyên tác hoặc đã dịch ra chữ quốc ngữ được bày bán rộng rãi, đáp ứng văn hóa đọc của công chúng đô thị... Trong cuộc đổi thay như vậy, xuất hiện nhiều con người khác trước, nhiều quan niệm khác trước...

Văn học với tư cách là một hình thái ý thức xã hội cũng phải đổi mới. Văn học chuyển từ chức năng công cụ, nói một cách

tương đối, sang chức năng nghệ thuật. Nếu trước đây văn học chủ yếu thực hiện nhiệm vụ truyền truyền, giáo hóa (*văn dĩ tải đạo*, *thi dĩ ngôn chí*), đến giai đoạn này, văn học mang mục đích tự thân hướng đến những cảm xúc nhân bản, những nhu cầu khẩn thiết của con người. Lúc này, nhu cầu cách tân không chỉ là nhu cầu của bản thân văn học nữa - đổi mới là đáp ứng nhu cầu khách quan của thời đại. Chính sự đổi thay này đã đặt ra nhiều vấn đề mới. Tác phẩm văn học bắt đầu thành hàng hóa. Viết văn trở thành một nghề. Lực lượng sáng tác, công chúng văn học, phương tiện in ấn thay đổi... đòi hỏi văn học phải tự đổi mới. Đặc biệt, việc sử dụng chữ quốc ngữ đã thôi thúc họ nói lên nỗi niềm của mình, bằng “ngôn ngữ của mình”...

Hoàn cảnh lịch sử, quá trình tiếp xúc văn hóa, văn học phương Tây (đặc biệt là văn hóa, văn học Pháp) đã tạo thành một “cú hích” quan trọng thúc đẩy quá trình đổi mới văn hóa, văn học Việt Nam. “Cái sức mạnh sức tích từ mấy ngàn năm nhất đản tung bờ vờ đê” [9, 29]. Phương Tây đã làm thay đổi mọi sinh hoạt, mọi quan niệm của người Việt Nam. Ý thức dân chủ lan tỏa trong đời sống dẫn đến những biến chuyển sâu sắc trong tinh thần thời đại. Yêu cầu hiện đại hóa văn học được đặt ra một cách cấp bách. Trong xu thế chung đó, “cuộc cách mạng Thơ mới” có đầy đủ điều kiện để nảy sinh và phát triển, tạo nên một cuộc cách mạng thi ca với định hướng mới và bằng một hình thức giao tiếp nghệ thuật mới.

2.2.2. Chủ thể lời nói trong giao tiếp nghệ thuật Thơ mới

Về bản chất, thơ trữ tình là phương thức biểu hiện trực tiếp các trạng thái cảm xúc và suy tư của nhà thơ trước các hiện tượng đời sống. Trong đó, tính chất cá thể hóa của cảm nghĩ và tính chất chủ quan hóa của sự thể

hiện là những dấu hiệu tiêu biểu của thơ trữ tình. Vì vậy thơ trữ tình đã được khẳng định là “vương quốc chủ quan” (Biêlinxki), là “sự biểu hiện và cảm thụ của chủ thể” (Hegel). Tuy nhiên không phải lúc nào đặc trưng này của thơ cũng được bộc lộ rõ.

Trong tiến trình văn học dân tộc, thơ trữ tình đã có bề dày lịch sử gắn với dòng chảy bốn ngàn năm của thơ trữ tình dân gian và hàng ngàn năm của thơ trữ tình trung đại. Song thơ trữ tình dân gian là sản phẩm của tập thể, hiển nhiên yếu tố chủ quan bị triệt tiêu. Chủ thể trữ tình thường xuất hiện qua cách xưng hô phiếm chỉ như: anh - em (*“Anh buồn có chốn thở than/ Em buồn như ngọn nhang tàn thấp khuya”*); thiếp - chàng (*“Thiếp xa chàng như rồng nọ xa mây/ Như chim chèo bẻo xa cây măng vôi”*); mình - ta (*“Mình nói với ta mình vẫn còn son/ Ta đi qua ngõ thấy con mình bò...”*). Cách xưng hô đó khiến bất kì ai cũng có thể trở thành chủ thể trữ tình khi người đó ngân lên lời ca với niềm đồng cảm.

Trong thơ trung đại Việt Nam, chủ thể trữ tình mang một tư thế trữ tình đặc trưng. Xét về tên gọi, “trữ tình” là một khái niệm hiện đại. Bản thân các nhà thơ trung đại khi muốn bộc lộ nỗi lòng mình thì họ gọi đó là “ngôn hoài”, “thuật hoài”, “ngôn chí”, “tự tình”, “mạn thuật”... Trong đó “ngôn”, “tự”, “mạn”, “thuật”... là cách trữ tình, “chí”, “tình”, “hoài”... là nội dung trữ tình. Ý thức trữ tình truyền thống là thuật, kể nỗi lòng, cảm xúc, chí hướng của mình. Vì vậy thơ trung đại được xem là thơ “tự tình”, thơ “ngôn chí” [7, 148]. Phạm vi chủ quan trong thơ trung đại là chí hướng, hoài bão: *“Vòng trời đất dọc ngang, ngang dọc / Nợ tang bồng vay trả, trả vay / Chí làm trai nam bắc đông tây/- Cho phi sức vẫy vùng trong bốn bể”* (*Chí khí anh hùng* - Nguyễn Công Trứ). Nhu cầu tỏ chí khiến cho “con người dù đặt

tên, đặt tự đều tỏ chí, nói năng, tư thế, động tác cũng tỏ chí, nhân vật ngoài đời và trong văn học đều tỏ chí” [7, 150]. Các nhà nghiên cứu gọi kiểu trữ tình trung đại là “ngôn chí”. Mệnh đề *nói chí* trong văn học trung đại trở thành một *mã tri thức* một công thức điều khiển ngôn ngữ thi ca. Các nhà thơ trung đại luôn hướng về lời dạy của thánh hiền, chí của họ, đức của họ là chí, đức của bậc quân tử. Nhà thơ trung đại, vì vậy, ít có nhu cầu bộc lộ cá tính, dấu ấn cá nhân mờ nhạt. Cảm xúc trong thơ được gọi lên bằng tính khách thể: “*Êm ái chiều xuân tới Khán đài/ Lâng lâng chẳng bận chút trần ai*” (Đài Khán Xuân - Hồ Xuân Hương). Kiểu “ngôn chí”, “tỏ lòng” trong thơ trung đại có xu hướng xóa nhòa ranh giới giữa chủ thể và khách thể, tiếng nói trong thơ là tiếng nói siêu cá thể. Chủ thể trữ tình ít khi xuất hiện trực diện mà thường ở trạng thái vô nhân xưng dấu tâm trạng được nói đến là của một cá nhân: “*Chom chỏm trên sông đá một hòn/ Nước trôi sóng vỗ biết bao mòn?/- Phơ đầu đã tự đời Bàn Cổ/ Bia miệng còn đeo tiếng trẻ con/ Rừng cúc tiền triều tro mốc thối/ Hòn câu Thái phó tảng rêu tròn/ Trái bao trắng gió xuân già giã/ Trời dẫu già, nhưng núi vẫn non*” (Chơi núi Non Nước - Nguyễn Khuyến). Bài thơ chạm khắc hình ảnh Dục Thúy sơn cùng những giai thoại xung quanh danh thắng này. Đằng sau câu chữ là tâm trạng, nỗi niềm của nhà thơ. Nhưng suốt tám dòng thơ, chủ thể không hề xuất hiện. Đây chính là bút pháp đặc trưng trong thơ trung đại. Lời thơ trở thành “tiếng nói giữa trời” (Chế Lan Viên). Giao tiếp nghệ thuật trong thơ, vì vậy, thường mang tính chất gián tiếp.

Là sản phẩm của thời đại giao lưu văn hóa và chịu ảnh hưởng của tư duy nghệ thuật hiện đại, giao tiếp nghệ thuật Thơ mới khác hẳn hình thức giao tiếp trong thơ trung đại. Sự khác biệt này thể hiện trước hết ở vị trí

của chủ thể. Chủ thể lời nói trong Thơ mới xuất hiện “ngạo nghễ”, “không e ấp, sợ sệt” (Nguyễn Đăng Điệp). Sự xuất hiện của chủ thể khiến giao tiếp thơ ca thành hoạt động có tương tác, khác với kiểu độc thoại triền miên trong thơ trung đại. Chủ thể trữ tình Thơ mới xác lập một “kênh” giao tiếp mới. Khác với trạng thái “vô nhân xưng” thường thấy của chủ thể trữ tình trong thơ trung đại, Thơ mới là tiếng nói của từng cá nhân cụ thể. Chủ thể trữ tình Thơ mới thường bày tỏ trực tiếp “cái tôi” chủ quan, nội cảm. Sự thống trị của cái chủ quan đã xác lập nội hàm mới của hình tượng chủ thể trữ tình trong Thơ mới. Đúng như Nguyễn Đăng Điệp nhận xét: “Mô hình *danh từ + là + danh từ* trở thành mô hình cú pháp cơ bản khi các nhà thơ mới tìm cách xác lập và khẳng định vị thế của cái tôi cá thể trong thơ” [4, 211]:

Tôi là một kẻ mơ màng / Yêu sống trong đời giản dị, bình thường (Trả lời - Thế Lữ)

Tôi là một kẻ điên cuồng / Yêu những ai tình ngây dại (Thơ than - Xuân Diệu)

Các nhà thơ trung đại cố giấu “cái tôi” cá nhân bằng cách tỉnh lược đại từ nhân xưng ngôi thứ nhất. Theo các tác giả *Thi nhân Việt Nam*, suốt trong 538 câu *Tự tình khúc* của Cao Bá Nhạ, “chữ *tôi* không có đã đành, mà cũng không có lấy một chữ *ta*” [9, 45]. Nếu có xưng “*tôi*” thì “*cái tôi*” ấy chủ yếu là sự thể hiện của “*cái tôi*” tác giả: “*Cái khó theo nhau mãi thế thôi/ Có ai hay chỉ một mình tôi?*” (Than nghèo - Nguyễn Khuyến). Khác với thơ trung đại, các nhà thơ mới lại muốn nói thật to, trình ra “*cái tôi*” cá nhân. Chẳng hạn, bài *Dối trá* của Xuân Diệu, trong 73 dòng thơ, 33 lần nhà thơ xưng “*tôi*”. Bài *Trên bãi bể* của Phạm Huy Thông, gồm 310 dòng thơ, 160 lần nhà thơ xưng “*tôi*”. Trong đó có những dòng thơ của Phạm Huy Thông từ “*tôi*” xuất hiện liên tục:

- *Vì nàng tôi vui sướng, tôi say mê, tôi té tái;*

- *Tôi cố công, tôi cố sức, tôi cười vang*

“Cái tôi” - chủ thể trữ tình trong Thơ mới còn có những biểu hiện vô cùng phong phú: là “em”: “*Em nhớ năm em mới lên mười / Tóc em buồn/xoa chấm ngang vai*” (*Năm qua* - J. Leiba); là “anh”: “*Lòng anh vô có nhớ xa khơi*” (*Ý xuân* - Huyền Kiều); là “ta”: “*Năm xưa ta lại chốn này/ Hồ thu nước mới chau mày với thu*” (*Nàng con gái họ Dương* - Phan Văn Dật)... Những cách xưng hô này ta đã từng gặp trong thơ trữ tình dân gian, thơ trữ tình trung đại và trở thành phổ biến trong thơ Việt Nam sau 1945. Nhưng sự xuất hiện này ở thời điểm Thơ mới mang ý nghĩa cách tân lớn, khẳng định ý thức chủ quan của chủ thể. Với ý thức bộc lộ “cái tôi” cá nhân một cách trực tiếp, Thơ mới giải phóng triệt để cá tính sáng tạo của người nghệ sĩ cho phép sự nảy nở tự do của các phong cách nghệ thuật. Sự giải phóng cá tính đưa đến sự giải phóng cách nghĩ, cách cảm, cách diễn đạt bằng những hình tượng mới, ngôn ngữ mới để trình bày thế giới tâm hồn phức tạp, đầy bí ẩn. Ngôn từ Thơ mới cũng hình thành một hệ thống với những đặc thù riêng mang đậm tính chủ quan.

Tuy nhiên, chủ thể lời nói trong Thơ mới không phải là một hiện tượng thuần nhất. Trong thực tế phát triển, Thơ mới có những khuynh hướng khác nhau, ở mỗi khuynh hướng lại có những nhánh rẽ. Cũng vì vậy, hình tượng chủ thể lời nói trong giao tiếp nghệ thuật Thơ mới rất phong phú: có kiểu hình tượng lãng mạn thuần túy, kiểu hình tượng lãng mạn siêu thực, kiểu hình tượng lãng mạn tượng trưng... Quan sát hành trình Thơ mới có thể nhận thấy, Thơ mới Việt Nam “hấp thụ” được tinh thần của các nhà thơ lãng mạn và cả những cảm nhận “tinh vi”, “huyền nhiệm” của các thi phái tượng

trung và siêu thực phương Tây (mà chủ yếu là của các nhà thơ Pháp)... Nếu Thế Lữ là nhà thơ lãng mạn thuần túy thì Xuân Diệu đã cất lên những nốt “nguyệt cầm” tượng trưng. Huy Cận vừa lãng mạn vừa tượng trưng. Hàn Mặc Tử, Bích Khê lại vừa tượng trưng vừa siêu thực... Theo đó, thế giới ngôn từ Thơ mới cũng chuyển động liên tục. Từ lãng mạn thuần túy, tinh khiết, trong trẻo ngày đầu, Thơ mới nhanh chóng chuyển sang tượng trưng rồi siêu thực. Song ở Thơ mới, khó có thể có một lát cắt rạch ròi để phân xu hướng mà đây là sự ảnh hưởng đan xen, xuyên thấm.

Với nhiều nỗ lực, các nhà thơ mới đã trình bày khát vọng sáng tạo mới:

*Mộng viết lên từng bản điệu tang dài /
Lời văn thư kinh dị/ Nghệ Thuật cười một
tiếng bi ai* (*Thoát duyên trần cấu* - Đinh Hùng)

Họ tận lực, tận hiến cho sáng tạo nghệ thuật mà đỉnh cao chính là sáng tạo ngôn từ. Nhà thơ không chỉ chú ý trút xả nguồn cảm xúc mà tạo nên những ma thuật ngôn từ gây ám gợi:

*Ta muốn hôn trào ra đầu ngọn bút/ Mỗi
lời thơ đều dính não cân ta/(...)Đừng nắm
lại nguồn thơ ta đang siết/ Cả lòng ta trong
mở chữ rung rinh* (*Rướm máu* - Hàn Mặc Tử)

Mang trong mình mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn và chịu ảnh hưởng của mỹ học tượng trưng, siêu thực, Thơ mới đã thể hiện sâu sắc tinh thần của thời đại mới. Những “tảng băng” trong “vô thức” sáng tạo đến thời khắc này đã tan chảy, bùng vỡ một cách mãnh liệt để tạo nên những “cuộc nổi loạn ngôn từ”. Trong quá trình vận động, giao tiếp nghệ thuật Thơ mới, một mặt, chống lại hình thức giao tiếp thời trung đại như một phủ định lịch sử, nhưng mặt khác, nó vẫn chịu khúc xạ của văn học trung đại và văn

học truyền thống. Đó là sự khúc xạ của những trầm tích văn hóa.

2.2.3. Loại hình ngôn từ và tổ chức giao tiếp nghệ thuật Thơ mới

Trong thơ ca trung đại, nghệ thuật từ chương đã chi phối mạnh mẽ hình thức giao tiếp. Nhà thơ trung đại coi phép làm thơ chủ yếu là “luyện chữ”, “luyện câu”, cốt sao để nói chí, tỏ lòng. Bài thơ xuất sắc phải có “nhân tự”, “thần cú”. Đỗ Phủ từng nói: “Chữ dùng chưa kinh động lòng người thì chết chưa yên”. Tiêu chuẩn của lời thơ, theo các nhà thơ và nhà lí luận Trung Hoa là phải khéo, phải đắt. Con chữ khi đặt lên trang giấy phải sống động, tựa quẫy, phải kêu vang, phải gây được ấn tượng mạnh, gây tác động cho cảm nhận, mang tinh thần của toàn bài, mang tài nghệ, khí lực của tác giả. Tài nghệ của nhà thơ chủ yếu thể hiện ở kĩ thuật đúc chữ, luyện câu, điểm nhãn sao cho đắt, cho cân xứng, hài hòa. Nỗ lực đầu tiên trong việc luyện chữ của các nhà thơ trung đại là làm sao gột hết dấu vết chủ quan thì mới hay.

Tính quy phạm khiến thơ trung đại giống như bình pha lê cổ kính trong suốt. Người thợ cao tay phải tạo được sản phẩm không tì vết. Nhà thơ phải tạo được “lời văn óng ả, câu văn mượt mà” để diễn đạt tình ý (Ngô Thì Nhậm). Thơ trung đại loại bỏ ngôn ngữ thông thường. Nghệ thuật từ chương đã khiến ngôn ngữ trung đại đậm chất *nghị thức*. Lời văn nghị thức với những *mai cốt cách, tuyết tinh thần; hoa cười ngọc thốt đoan trang...* tạo thành lối diễn đạt ước lệ. Ý thức nghị thức khiến làm thơ phải đăng đối, chỉnh tề với sự quy định chặt chẽ trong thể thức: niêm, đối, vần, nhịp...

Thơ mới ra đời làm thay đổi hệ hình tư duy từng tồn tại hàng nghìn năm trong văn học Việt Nam. Con người cá nhân với những nỗi niềm riêng tư, những hạnh phúc, khổ đau

đã bước vào vị trí trung tâm văn học. Mô hình cuộc sống hiện đại cùng sự tự do thể hiện đã mở đường cho những phát triển của hình thức văn học mới. Kiểu lập ngôn như thế này khó được chấp nhận ở thời trung đại đến thời đại Thơ mới lại trở nên hấp dẫn: “*Tôi là người bộ hành phiêu lãng/ Đường trần gian xuôi ngược để vui chơi*” (Cây đàn muôn điệu - Thế Lữ). Phạm vi thơ được mở rộng. Nói như Xuân Diệu: “*Đây là quán tha hồn muôn khách đến/ Đây là bình thu hợp trí muôn phương/ Đây là vườn chim nhả hạt mười phương/ Hoa mật ngọt chen giao cùng trái độc*” (Cảm xúc).

Trong mạch vận động đó, nhãn quan ngôn ngữ cũng thay đổi. Nhãn quan ngôn ngữ Thơ mới gắn với nhãn quan ngôn ngữ cá nhân và dòng ngữ điệu cảm xúc. Sức dung chứa của nó rất lớn, mở rộng khả năng biểu hiện và năng lực biểu đạt. Trong nhiều nỗ lực, thi nhân thơ mới đã góp phần tạo dáng lại cho câu thơ. Hệ quả là câu thơ Thơ mới mang đậm chất điệu nói. Giao tiếp nghệ thuật Thơ mới mang đậm chất điệu nói. Câu thơ sinh động và đầy bất ngờ: “*Đã mấy xuân về, ai chả đến / Khói trầm bên án tỏa chơi vơi/ (...) Đấy hử? đòi xa chân ngựa chạy / Thôi rồi! song vắng lá bàng rơi !...*” (Mong đợi - Ngân Giang). Kiểu câu thơ “ý tại ngôn ngoại” không còn phù hợp cho “cảm xúc tràn bờ” của các nhà thơ mới. Câu thơ không thể đúc trong những khuôn hình cố định mà trở thành dòng tâm trạng, nó tuôn chảy theo cảm xúc: “*Tôi muốn sống cuộc đời thi sĩ, để/ Uống say nồng nhưng chỉ thấy chua cay* (Lựa tiếng đàn - Thế Lữ).

Văn bản Thơ mới, vì thế, gây ấn tượng bề bộn nhưng chính từ đó đã tạo nên những *bất ngờ cú pháp*, điều mà rất ít gặp ở thơ Trung đại: “*Lạ quá! Làm sao tôi cứ buồn?/ Làm*

sao tôi cứ khổ luôn luôn?/ Làm sao tôi cứ tương tư mãi/ Người đã cùng tôi phụ rất tròn?” (Vâng - Nguyễn Bính).

Hình thức giao tiếp nghệ thuật Thơ mới là sự biểu hiện trực tiếp giữa chủ thể với chính mình, giữa chủ thể với khách thể thẩm mỹ. Ở đó, con người cá nhân tự ý thức trở thành trung tâm của vũ trụ, họ nói lên tiếng nói tâm hồn bằng ngôn từ của chính mình: “*Tôi gửi lòng tôi, tôi gửi hồn tôi/ Không giấu giếm, như một con đường thẳng*” (Tặng thơ - Xuân Diệu). Với nhiều nỗ lực, các nhà thơ mới đã tạo ra bước ngoặt trong việc mở rộng khả năng giao tiếp trực tiếp của thơ, góp phần tạo nên chuyển biến quan trọng trong quá trình hiện đại hóa ngôn ngữ thơ.

3. Kết luận

Thành tựu rực rỡ của Thơ mới là kết quả của quá trình tích tụ bền bỉ từ những trầm tích văn hóa, văn học dân tộc, với bước chuẩn bị lâu dài từ những thập niên đầu của thế kỉ XX, sự tích hợp độc đáo những nguồn ảnh hưởng của cả phương Đông và phương Tây. Kết quả là Thơ mới đã sáng tạo một chủ thể nghệ thuật mới, trực tiếp tham gia vào quá trình giao tiếp nghệ thuật, thể hiện thế giới nội tâm bằng tiếng nói của chính mình với những dạng thức vô cùng đa dạng, phong phú và hấp dẫn.

Thơ mới đã tạo ra một bước ngoặt lớn trong việc mở rộng khả năng giao tiếp trực tiếp của thơ. Đây là sự cách tân có ý nghĩa thi pháp. Trong đó, ngôn từ - yếu tố thứ nhất của sáng tạo văn học - sẽ thay đổi như là sự khẳng định bản chất của cái mới. Phong trào Thơ mới đã mang lại cho thơ ca Việt Nam

một “gương mặt” mới và đã góp phần cách tân ngôn ngữ thơ ca dân tộc.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Bakhtin. M (2003), *Lí luận và thi pháp tiểu thuyết* (Phạm Vĩnh Cư tuyển chọn và dịch), In lần thứ hai, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
2. Bakhtin M. (2012), *Vấn đề thể loại lời nói* (Lã Nguyên dịch), in trong sách *Lí luận văn học những vấn đề hiện đại*, Nxb Đại học sư phạm Hà nội.
3. Diệp Quang Ban (2009), *Giao tiếp, diễn ngôn và cấu tạo văn bản*, Nxb Giáo dục, Hà Nội.
4. Nguyễn Đăng Diệp (2002), *Giọng điệu trong thơ trữ tình*, Nxb Văn học, Hà Nội.
5. Khraprenco, M. B. (1978), *Cá tính sáng tạo của nhà văn và sự phát triển văn học* (Lê Sơn, Nguyễn Minh dịch), Nxb Tác phẩm mới, Hà Nội.
6. Trần Đình Sử (2013), *Khái niệm diễn ngôn trong nghiên cứu văn học hôm nay* <http://trandinhstu.wordpress.com/>, 4 tháng 3 năm 2013.
7. Trần Đình Sử (2005), *Thi pháp văn học trung đại Việt Nam*, Nxb Đại học Quốc gia, Hà Nội.
8. Trần Đình Sử (2011), *Dẫn luận thi pháp học*, Nxb giáo dục, H.
9. Hoài Thanh, Hoài Chân (1998), *Thi nhân Việt Nam*, In lần thứ mười bốn, Nxb Văn học, Hà Nội.
10. *Thơ mới 1932 - 1945: Tác giả và tác phẩm* (2004), In lần thứ sáu, Nxb Hội Nhà văn, Hà Nội.
11. Jakobson R. (2001), *Ngôn ngữ học và thi học* (Cao Xuân Hạo dịch), Tạp chí Ngôn ngữ, (14), tr.51-58.