

TIẾP BIẾN TỨ TUYỆT TRONG THƠ MỚI: KHI VỮ TRỤ KHÔNG CÒN TỰ ĐỦ ĐẦY

Nguyễn Thị Nguyệt Trinh

Khoa Khoa học xã hội & Nhân văn, Trường đại học Quy Nhơn

Email: nguyettrinh76@gmail.com

Ngày nhận bài: 16/8/2025; ngày hoàn thành phản biện: 29/9/2025; ngày duyệt đăng: 26/12/2025

TÓM TẮT

Tứ tuyệt vốn là một trong những loại thể chính của thơ ca cổ điển, mang đậm những đặc trưng của thơ cổ phương Đông. Mỗi bài thơ cổ điển với tính cân xứng, tề chỉnh, hô ứng về số câu cũng như vận luật, mang tính chất một vũ trụ tự đủ đầy. Đến Thơ mới, tương ứng với nhu cầu giải bày những xúc cảm muôn màu, tứ tuyệt đã có sự biến đổi linh hoạt, trở thành một *mảnh, đoạn*, vừa có thể tồn tại độc lập, vừa nối kết, dung hợp, tiếp tục phát huy vẻ đẹp độc đáo của thể loại. Sự mở rộng biên độ bài thơ khiến tứ tuyệt Thơ mới không chỉ biến hóa theo những cung bậc muôn vẻ của cảm xúc, mà còn có thể kết hợp dạng thức tự sự - trữ tình, tái hiện đầy đủ không gian, thời gian, không bị hạn chế. Ở giai đoạn sau của Thơ mới, tứ tuyệt đã đạt đến vẻ đẹp mới của sáng tạo, tham dự vào kiến trúc những vũ trụ thơ.

Từ khóa: tứ tuyệt, thơ ca, Thơ mới.

1. TỪ TRỌN VẸN ĐẾN ĐỨT GÃY

Tứ tuyệt là tên gọi khác của tuyệt cú, kiểu bài thơ 4 câu, xuất hiện từ trước đời Đường của Trung Quốc, đến đời Đường thì được quy định chặt chẽ về vận luật. Về số chữ trong câu thơ, tứ tuyệt thường tồn tại ở dạng thức 5 hoặc 7 chữ. Cùng với bát cú (luật thi), tứ tuyệt được du nhập sang Việt Nam và phát huy vẻ đẹp của thể loại suốt thời kỳ trung đại. Thế kỷ XX, với những va chạm về văn hóa, văn minh, văn học, nếu như thể thơ luật (bát cú) ánh lên những hồi quang cuối cùng rồi lụi lại như một vẻ đẹp thuộc về quá khứ thì tứ tuyệt, với sự năng động, độ “mờ” nhất định của thể loại, đã tiếp tục hòa vào dòng chảy mới của thơ ca. Nếu thơ luật là “một thế giới viên mãn được tạo lập trong một thế cân bằng không thể phá vỡ do có sự đối xứng và lặp lại” [3, tr.161], vì vậy cũng từ chối sự mở rộng, biến đổi, thì tứ tuyệt “gợi cảm giác về một thế giới hoàn hảo, một cấu trúc mở năng động, phóng khoáng”, vì vậy mà “luôn sẵn sàng

đáp ứng nhu cầu đổi mới thơ ca trong văn học hiện đại” [1, tr.42-43]. Thơ mới là sự thể nghiệm – cách tân trên cơ sở dung hợp thơ ca từ nhiều nguồn: thơ phương Đông, trong đó có thơ ca truyền thống dân tộc, và thơ phương Tây, mà ảnh hưởng trực tiếp là thơ Pháp. Các nhà thơ trong phong trào Thơ mới – từ đầu tên gọi phong trào thơ ca này đã thể hiện xung đột và phủ nhận đối với thơ cũ – vẫn tiếp biến dạng thức tứ tuyệt một cách hoàn toàn tự nhiên, tự nguyện, để thể thơ này vẫn tiếp tục phát huy vẻ đẹp năng động, tươi trẻ trong thời đại mới. Tứ tuyệt vừa bảo lưu những đặc điểm thể loại, vừa có những biến đổi linh hoạt, tồn tại dưới 3 dạng thức. Thứ nhất, như một thể thơ độc lập với 4 dòng, là tồn tại nổi dài của tứ tuyệt cổ điển. Thứ hai, như một thể thơ độc lập với 4 dòng, nhưng không nhất định theo những quy định về vần, luật, nhịp của tứ tuyệt cổ điển. Thứ ba, đóng vai trò như một khổ thơ trong một bài thơ gồm nhiều khổ khác nhau. Trong *Thơ ca Việt Nam hình thức và thể loại*, Bùi Văn Nguyên – Hà Minh Đức cũng lưu tâm đến dạng thức này: “Những bài thơ thất ngôn dài ngắn không hạn định về số câu song thường tập hợp lại thành những khổ, mỗi khổ gồm 4 câu [...]. Mỗi khổ thơ gần như là một bài thất ngôn tứ tuyệt tuy ý không tập trung và trọn vẹn bằng” [2, tr.304].

Francois Cheng đã từng nhận định về sự “sáng tạo ra một vũ trụ trọn vẹn và hữu cơ, một vũ trụ bốn chiều” [3, tr.97] của nhà thơ – họa sĩ Trung Hoa, vai trò của kiểu câu thơ hô ứng: “Hai câu thơ hô ứng với nhau như vậy tạo nên một chỉnh thể độc lập, một vũ trụ tự nó, ổn định, bị chi phối bởi quy luật của không gian và hầu như thoát khỏi quyền lực của thời gian” [3, tr.107-108]. Thật ra, mỗi bài thơ Đường luật cổ điển, với tính cân xứng, tề chỉnh, hô ứng về số câu cũng như vận luật, đều mang tính chất một vũ trụ tự đủ đây ấy. Mỗi bài thơ trong sự vận động nhịp nhàng của số câu (4 hoặc 8), của nhịp điệu (chẵn/ lẻ), của thanh điệu (bằng/ trắc), cùng sự kết dính (niêm luật, vần) tự mình làm nên một cấu trúc toàn vẹn hài hòa không thể phá vỡ. Sự toàn vẹn, tự đủ đây về hình thức gắn liền với sự toàn vẹn, tự đủ đây trong thế giới cảm xúc trữ tình của nhà thơ.

Trong tư duy phương Đông cổ xưa, con người là một *tiểu vũ trụ*, hướng đến sự hợp nhất với *đại vũ trụ*, hoặc đặt mình giữa trời đất làm nên bộ ba *thiên – địa – nhân* tương ứng. Điều này làm nên một đặc điểm của thơ cổ điển phương Đông nói chung và tuyệt cú nói riêng, đó là sự hòa hợp giữa chủ thể và khách thể, giữa tình và cảnh, làm nên tính cân bằng, hài hòa từ hình thức đến cảm xúc thơ ca: “Thi nhân có xu hướng khai thác tính chất của cảnh để gửi gắm những tâm tình tương hợp”, “hai yếu tố cảnh và tình có dung lượng cân bằng, hài hòa trong nhau” [8, tr. 34-36]. Các nhà thơ cổ điển thường hướng đến sự tiết chế tối đa cảm xúc cá nhân, tình cảm thường được ngầm ẩn trong các hình ảnh, phần lớn là từ thiên nhiên, có sức dồn nén, ám gợi đến mức tối đa. Những ba động trong tâm hồn nhà thơ được ẩn giấu trong thi ảnh, để lại ấn tượng về một sự vừa phải, chừng mực. Nhờ đó, một bài thơ cổ điển, trong đó có tứ tuyệt, thường đem lại ấn tượng về cái tĩnh, cái tĩnh lặng của ngoại giới tương ứng với

sự an nhiên của thế giới nội tâm. Tính chất hướng tĩnh, bút pháp lấy động tả tĩnh xuất phát từ sức mạnh nội tại của con người.

Chúng ta dễ nhận thấy các nhà thơ cổ điển vẫn hay nói về sự *một mình*. Nhưng nhà thơ thường đặt cái một mình ấy giữa vũ trụ bao la. Họ cảm thấy cô đơn, nhưng đồng thời họ tìm được sự tương ứng với vũ trụ quanh mình, trong một vầng trăng, bóng núi, bông hoa, cánh chim... để tự thấy đủ đầy. Bài *Kính Đình sơn* của Lý Bạch là một ví dụ: *Chúng điểu cao phi tận – Cô vân độc khứ nhàn – Tương khan lưỡng bất yếm – Duy hữu Kính Đình sơn*. Mỗi sự vật tồn tại theo một nhịp điệu riêng, chim cứ bay đi hết, mây một mình lững lờ nhàn hạ, còn lại người và núi Kính Đình ngắm nhau không chán. Cô đơn nhưng không hề lạc lõng, tồn tại độc lập, tĩnh lặng mà vận động nhịp nhàng, do đó tự tìm thấy niềm vui từ bản thể. Trong thế giới ấy, dù là con đò cũng tự có một nhịp điệu riêng: *Dã độ vô nhân chu tự hoành - Con đò bến quạnh tự quay ngang (Trừ Châu tây giản – Vi Ứng Vật)*, một bông hoa cũng tự mình nở - rụng theo quy luật của vũ trụ nhiệm màu: *Mộc mạc phù dung hoa – Cao chi phát hồng ngọc – Giản hộ tịch vô nhân – Phân phân khai thả lạc (Trên ngọn hoa phù dung – Nhánh cao hoa thắm đỏ - Khe vắng không bóng người – Bồi bồi rụng cùng nở. Vương Duy)*. Con người là một phần của vũ trụ, và tự mình làm một vũ trụ, cảm biết mọi chuyển động tế vi và quy luật của đời sống.

Sự va chạm giữa hai nền văn minh cuối thế kỷ XIX đã thay đổi đời sống vật chất lẫn tinh thần của người Việt. Con người lần đầu tách mình ra khỏi thiên nhiên, môi trường văn hóa nông nghiệp, bị cuốn vào vòng quay đời sống đô thị kiểu phương Tây, tách mình ra khỏi đời sống cộng đồng phương Đông cổ xưa. Các tác giả *Phê bình sinh thái ở Việt Nam: vạn vật, thiên tai và xã hội trong Thơ mới (1932 – 1945)* cũng chỉ ra: “Nếu trong văn học trung đại, con người và tự nhiên hô ứng, gắn bó với nhau thì đến văn học lãng mạn, con người và tự nhiên lại luôn tách rời và lúc này tự nhiên được coi như là một khách thể” [6, tr.87]. Sự thay đổi không gian văn hóa tạo nên sự đứt gãy trong các mối quan hệ nền tảng, từ đó hình thành nên những cảm hứng thơ ca mới, đặc biệt là niềm cô đơn tràn ngập trong thơ ca giai đoạn này nói chung và tứ tuyệt nói riêng. Đời sống đô thị, tinh thần dân chủ mang lại sự giải phóng cái tôi vốn bị tiết chế trong xã hội cũ. Nhà thơ không dừng lại ở sự chùng mịch, tĩnh lặng, vừa phải, mà khát khao được bày tỏ, khát khao được giải phóng cái tôi nội cảm. Chịu ảnh hưởng từ thơ ca Pháp, các nhà Thơ mới sáng tạo với “khát vọng được thành thực”, tỏ bày những cung bậc cảm xúc muôn sắc thái. Họ khát khao thăm dò tận cùng đến chỗ sâu thẳm nhất của tâm hồn, nói như Hoài Thanh: “Phương Tây đã trao trả hồn ta lại cho ta...”, thế nhưng, như một hệ quả, “càng đi sâu càng thấy lạnh” [5, tr.46-47]. Cảm giác lạnh ấy, là vì sợi dây kết nối với vũ trụ, vốn làm nên thế cân bằng trong tâm hồn các nhà thơ cổ điển, đã bị cắt đứt. Con người không còn cảm thấy bản thân tự đủ đầy, nên điên cuồng tìm kiếm sự giao cảm. Thơ ca, trong đó có tứ tuyệt, cũng mất sự tĩnh lặng mà gia tăng những xôn xao, không còn đủ để chuyển tải những cảm xúc phức tạp của con người

thời đại, tất yếu phải biến đổi. Tứ tuyệt trong thể thức ngắn gọn cũng hướng đến sự mở rộng, kết nối – từ thể thơ tự mình là một chỉnh thể đầy đủ toàn vẹn bốn câu, đi đến sự gắn kết vào nhau tạo thành những bài thơ dài hơn.

Không phải ngẫu nhiên mà các nhà Thơ mới lại khát khao được bày tỏ, lại “ham muốn” nhiều đến như vậy, ham muốn đến tuyệt đích, đến vô biên, đến tột cùng. Đặc biệt là Xuân Diệu, với niềm ham muốn gào lên thành tiếng không biết bao nhiêu lần, nhưng vẫn không tìm thấy sự thỏa mãn. *Vội vàng* là một tuyên ngôn rành rọt: *Tôi muốn... lặp lại xuyên suốt* khi nhà thơ không còn cảm nhận được thời gian tuần hoàn – khép kín – đi về trong nhịp điệu bốn mùa xuân hạ thu đông, mà chỉ thấy thời gian trôi chảy không nắm bắt được, *đang tới nghĩa là đang qua, còn non nghĩa là sẽ già, sẽ hết, sẽ mất...* vì vậy hướng đến khát vọng *muốn ôm, muốn riết, muốn ghi, muốn cắn...* Ông vô vọng trong tìm kiếm sự giao hòa với thế giới tự nhiên, càng vô vọng trong tìm kiếm sự gắn kết với con người: *Nhưng vẫn biết dẫu chung đời, chung mộng – Em là em, mà anh vẫn là anh – Có thể nào vượt qua vạn lý trường thành – Cửa hai vũ trụ chứa đầy bí mật* (Xa cách). Cảm xúc mà nhà thơ thường xuyên nhận thấy là nỗi cô đơn, *cô quạnh, cô tịch, lạnh lùng, lẻ một, riêng chiếc...* Ngay cả khi đôi tình nhân dạo bước bên nhau trong một đêm trăng đẹp, thì vẫn không tìm thấy giữa người và vũ trụ, giữa người và người một sự kết nối gần gũi: *Trăng sáng, trăng xa, trăng rộng quá – Hai người, nhưng chẳng bớt bơ vơ* (Trăng). Là hai, chứ không phải là một cặp, một đôi (*nhất song, lưỡng*) của sự giao hòa trước kia, hai thực thể tồn tại riêng biệt giữa một vũ trụ đã tách rời. Để khi nỗi cô đơn rợn ngợp đến mức tưởng không chịu đựng nổi, nhà thơ bật lên thành tiếng gào: *Trời ơi, ta muốn uống hôn em* (Vô biên), thành tiếng than: *Đàn ghê như nước, lạnh, trời ơi* (Nguyệt cầm).

Khác với Xuân Diệu, người được xem là “mới nhất trong các nhà thơ mới” [5, tr.109], Huy Cận thường được nhìn nhận như người lưu giữ hồn thơ cổ phương Đông, đưa người đọc trở về với một thế giới *Đẹp xưa* với những thi ảnh, thi liệu cùng vận nhịp gọi nỗi niềm hoài cổ. Nhưng thật ra ở ông, sự đứt lìa, đổ vỡ của vũ trụ thơ xưa rõ nét hơn ai hết. Huy Cận cấu trúc thế giới theo kiểu sóng đôi, đối xứng, nhịp nhàng khiến người đọc ngỡ đó là kiểu kiến trúc thơ cổ phương Đông, chẳng hạn trong bài *Tràng giang*, sự vật được đặt theo quan hệ từng cặp: trời rộng – sông dài, thuyền – nước, dòng sông – con đò, nắng – trời, mây – núi, cánh chim – bóng chiều... Nhưng nếu hai câu trong *Đăng Vương các tự* của Vương Bột – tiêu biểu cho vũ trụ thơ cổ điển: *Lạc hà dữ cô lộ tề phi – Thu thủy cộng trường thiên nhất sắc*, vũ trụ vận động lẻ loi mà vẫn gắn kết nhịp nhàng, ráng chiều cùng bay với cánh cò, làn nước thu một sắc với trời rộng, thì bài thơ của Huy Cận là sự đứt gãy không thể nối kết của vũ trụ: *thuyền về/ nước lại, nắng xuống/ trời lên* ngược chiều nhau, là *sông dài trời rộng bên cô liêu, củi một cành khô, bèo dạt về đâu, lơ thơ cồn nhỏ, không đò, không cầu* kết nối, cánh chim nhỏ bé mà bóng chiều trĩu nặng, *sa xuống* chứ không thể cùng bay... Vũ trụ vẫn là vũ trụ ấy, nhưng không còn chiếu ứng, bổ sung, nhịp nhàng trong sự vận hành tự mình đủ đầy, nỗi *dợn dợn* khép lại bài thơ là nỗi cô đơn tột cùng không điểm tựa. Đó là nỗi niềm *đơn*

chiếc không hề có trong thơ ca cổ điển, khi con người còn tìm thấy điểm tựa ở vũ trụ rộng lớn ngoài kia và tự đủ đầy trong bản thân mình. Mất điểm tựa ấy, hồn thơ chỉ còn là: *Hồn đơn chiếc như đảo rời dậm biển – Suốt một đời như núi đứng riêng tây* (Mai sau), là nỗi *đơn chiếc* của linh hồn: *Một chiếc linh hồn nhỏ - Mang mang thiên cổ sầu* (Ê chề). Cũng với những thi liệu quen thuộc: *cây, sông, hoàng hôn, trúc, trời*, vậy mà đi vào thơ Hồ Dzếnh lại hoàn toàn khác biệt: *Có một nghìn cây rũ rượi buồn – Một nghìn sông rét, vạn hoàng hôn – Dặm thân thiếu nữ gãy như trúc – Đứng chịu tang trời đổ bóng đơn* (Hai bài thơ ru). Trạng thái *đảo, rợn, đơn, chiếc* ấy cũng xuyên suốt cõi thơ Xuân Diệu: *Trăng vàng lẻ một, sao riêng chiếc, Mắt tìm thêm rợn ánh khơi voi* (Buồn trăng), *Buồn theo gió lan xa từng thoáng rợn* (Lời kỹ nữ), *Chiếc đảo hồn tôi rợn bốn bề* (Nguyệt cầm)... Không thể tựa vào tự ngã, vô vọng trong kết nối với tha nhân, rốt cuộc nhà thơ đối diện với nỗi cô đơn sâu thẳm của chính mình, “người thấy mình lạc loài giữa cái mênh mông của đất trời, cái xa vắng của thời gian” [5, tr.128].

Nỗi buồn, sầu trong Thơ mới đã không còn chừng mực, lặng lẽ trong một tiếng thở dài, ngưng kết trong một cánh hoa rơi trong niềm tương ứng – giao cảm với con người như thuở trước: *Lạc hoa tương dữ hận – Đáo địa nhất vô thanh* (Nam hành biệt đệ - Vi Thừa Khánh). Mặc dù Xuân Diệu cũng nối tiếp ý thơ xưa trong *Ý thu: Bông hoa rút cánh, rơi không tiếng*, nhưng không chấp nhận lặng buồn, mà kéo theo cả một thế giới gió đau thương, gió vỡ, để được bày tỏ, được lí sự, chất vấn, mà cốt lõi là *Hôm nay tôi đã chết theo người*. Là nỗi *thiên cổ sầu* (Huy Cận), *sầu kim cổ, đáy cốc bao la vạn vực sầu, vạn cổ sầu* (Vũ Hoàng Chương), *sầu vạn cổ, sầu thâm hơn mùa lạnh* (Hàn Mặc Tử)... giằng mắc trong không gian, bung tỏa khỏi những giới hạn của thời gian. Đó là nỗi buồn, sầu từ bên trong, của vũ trụ bị đứt gãy, đi đến tận cùng của nỗi cô đơn, không hòa hợp được với hạ giới mà cũng chẳng chạm tới thiên đàng. Đến cuối cùng, nhà thơ kiến tạo, tưởng tượng một vũ trụ khác, hoặc của quá khứ, hoặc mang màu sắc tôn giáo siêu hình hồ tìm lại chút ủi an.

Tính chất của tứ tuyệt cổ điển là tạo dựng một bức tranh, tuy nhỏ bé nhưng đủ đầy, toàn vẹn của ngoại cảnh và nội giới. Thơ mới với khát vọng được bày tỏ cái tôi, khám phá đến tận cùng bên trong mỗi cá nhân, cũng từ đó mà mối liên hệ với ngoại giới bị đứt gãy. Con người cổ điển tự tìm thấy đủ đầy trong bản thân và mối quan hệ tương giao với vũ trụ, nhờ đó ngay cả khi một mình họ vẫn cảm thấy không bơ vơ mà tĩnh tại, an nhiên, an lạc. Con người trong Thơ mới không còn tìm thấy sự đủ đầy ấy, khát khao kết nối với tha nhân, nhưng ngay cả khi nối kết với người khác, vẫn bơ vơ đến tột cùng, vì sự đứt gãy đã sẵn nằm trong bản thể. Tương ứng với điều này, thể thơ tứ tuyệt cổ điển cũng đã thành một *mảnh, đoạn* trong sự tìm kiếm giải bày cái tôi nội cảm của thi nhân.

Tứ tuyệt cổ điển không bắt buộc phải theo cấu trúc chiếu ứng từng cặp bổ sung lẫn nhau, đáp đối lẫn nhau, tuần hoàn, tự mình thành một vũ trụ khép kín như bát cú. So với bát cú, tứ tuyệt là một tiểu vũ trụ, tự đủ đầy, nhưng vẫn có độ mở tương đối khi

các câu không nhất định phải tổ chức thành từng cặp đối xứng nhau. Tính chất ngắn gọn của tứ tuyệt khiến cho thể thơ này thường có tính chất của một thiên “kí sự trữ tình”, ghi lại một khoảnh khắc, một lát cắt của thực tại soi chiếu qua thế giới nội tâm tác giả. Nhà thơ không trực tiếp phô diễn cảm xúc, mà gửi gắm trong một chi tiết, một hình ảnh giàu ám gợi. Ví như, nỗi buồn, nỗi nhớ biệt ly sẽ không được thốt ra bằng lời, mà ẩn sâu trong một dòng sông mênh mang chảy tới chân trời (*Hoàng Hạc lâu Tống Mạnh Hạo Nhiên chi Quảng Lăng* - Lý Bạch), một chén rượu trong sớm mai mưa bụi (*Tống Nguyên Nhị sứ An Tây* - Vương Duy)... Nhỏ bé mà vẫn đủ đầy, tiết chế mà vẫn mênh mang, hữu hạn mà vô cùng vô tận, khiến lòng người cộng hưởng sóng loang không dứt.

Đến thời đại Thơ mới, với nhu cầu được giải bày những xúc cảm muôn màu của thi nhân, tuyệt cú cũng biến đổi linh hoạt. Nhạc tính hài hòa vẫn được duy trì, nhưng không nhất định theo quy phạm, nhà thơ có thể tổ chức những câu thơ theo kiểu toàn thanh bằng, hoặc những câu nhiều thanh trắc, nhạc thơ – nhạc lòng tương ứng. So với ngũ ngôn tứ tuyệt (bốn câu, 20 chữ) thì thất ngôn tứ tuyệt (bốn câu, 28 chữ) được sử dụng phổ biến hơn. Bên cạnh biên độ giãn nở rộng rãi hơn, khả năng biểu đạt phong phú hơn của thể thất ngôn do nhiều hơn về số chữ, thì các nhà nghiên cứu đã chỉ ra thanh điệu của thể bảy chữ cũng êm ái, du dương hơn vì bước thơ dài (4/3, 2/2/3 so với 2/3), cách ngắt nhịp cũng linh hoạt hơn so với thể ngũ ngôn chỉ có một cách ngắt nhịp.

Sự mở rộng biên độ bài thơ khiến tứ tuyệt Thơ mới không chỉ có thể biến hóa phù hợp theo những cung bậc muôn vẻ của cảm xúc trữ tình, mà còn có thể kết hợp dạng thức tự sự - trữ tình, tái hiện đầy đủ không gian, thời gian, khiến người đọc hình dung trọn vẹn một câu chuyện, một diễn tiến, không bị hạn chế. Những bài thơ dài được kết nối từ những bài tứ tuyệt không giống kiểu thơ tuôn một hơi dài không ngưng nghỉ thể hiện sự dào dạt, tràn trề của cảm xúc. Dạng thức nối kết từ tứ tuyệt có những chỗ dừng, nghỉ, khoảng trống, khoảng lặng giữa các khổ thơ, tạo thành kiểu kết cấu đứt – nối uyển chuyển giàu sức gợi mở, kết dính mà vẫn mang tính độc lập tương đối.

2. SỰ ĐỔ VÀ KIẾN TẠO

Đến giai đoạn sau của Thơ mới, một số nhà thơ đã đưa thơ ca đi đến chỗ sâu thẳm nhất của tâm hồn con người. Thế giới của các nhà thơ không đơn thuần chỉ là thế giới của cảnh, hay của tình, những rung động tinh tế muôn màu, mà còn đi sâu khám phá địa hạt của cái vô thức. Cái phi logic, tưởng tượng, thậm chí ảo giác xuất hiện, cùng với những cuộc phân thân xác – hồn, xuyên qua lằn ranh của thực tại và hư ảo, không gian và thời gian. Bích Khê nghĩ về cảnh sau này hồn tôi *đã thoát để tiêu dao*, Hàn Mặc Tử tưởng tượng ra cái chết của mình, ngắm nghĩa, miêu tả như thể một trải

nghiệm chân thực của chính ông, Vũ Hoàng Chương chấp chờn tỉnh – mê, đi về giữa thực tại – quá khứ, Đỉnh Hùng phá vỡ để kiến tạo một không gian siêu thực...

Nỗi riêng tây, đơn chiếc, bơ vơ từ Huy Cận, Xuân Diệu, đến Hàn Mặc Tử đã thành một *vũng cô liêu*, được hình tượng hóa thành thể lỏng, vây bọc, nhấn chìm nhà thơ. Nỗi cô đơn cùng cực ám ảnh thi sĩ họ Hàn, đến mức ông nghe *tiếng rú*, không chỉ đến từ không gian, mà phát ra từ bên trong, *tiếng rú hồn tôi*, tự mình phân thân – tưởng tượng ra một ai đó, lại thêm một ai đó nữa:

Tôi ngồi dưới bến đợi nương Mơ

Tiếng rú ban đêm rạn bóng mờ

Tiếng rú hồn tôi xô vỡ sóng

Rung tầng không khí, bạt vi lô.

Ai đi lẳng lặng trên làn nước

Với lại ai ngồi khít cạnh tôi

Mà sao ngậm kín thơ đây miệng

Không nói không rằng nín cả hơi?

Trong thơ cổ điển, ta từng gặp Lý Bạch tự bày ra cuộc chơi với trăng và bóng trong *Nguyệt hạ độc chước: Hoa gian nhất hồ tửu – Độc chước vô tương thân – Cử bôi yêu minh nguyệt – Đôi ảnh thành tam nhân*. Lý Bạch một mình nhưng ông không hề cô đơn, tìm thấy niềm vui bất tận với trăng và với bóng mình trong mối quan hệ tương giao: *Ta hát, trăng bồi hồi – Ta múa, bóng rối loạn* (Nam Trân dịch). Hàn Mặc Tử cũng bao lần bày ra cuộc chơi với trăng, nhưng trong nỗi đơn độc lạnh đến run rẩy của lòng mình. Tồn tại trong thơ ông những ảo giác thể hiện sự đứt gãy của ý thức, được viết ra từ cõi vô thức của những cuộc phân thân, hóa thân, thể giới ấy lan tỏa và tác động ngược đến sự kiến tạo ngoại giới trong thơ Hàn. Ta gặp những *bãi cô liêu: Đây bãi cô liêu lạnh hững hờ* (Cuối thu), *vũng cô liêu: Chao ôi ghê quá trong tư tưởng – Một vũng cô liêu cũ vạn đời...* Nếu trong thơ Huy Cận, Xuân Diệu, những *dợn dợn, rợn* của ngoại giới tác động vào tâm tưởng, thì với Hàn Mặc Tử, nỗi lạnh từ tận đáy tâm hồn đã lan ra, khiến toàn bộ ngoại giới phải run lên.

Đi đến cái tột cùng, khi các nhà thơ không còn tìm thấy sự kết nối với vũ trụ theo cách truyền thống, thăm dò đến tột cùng của cái vô thức để nhận thấy cả vũ trụ sụp đổ quanh ta và trong ta. Thơ Vũ Hoàng Chương, Hàn Mặc Tử, Đỉnh Hùng... là thế giới của sụp đổ, tiêu tán, hoang tàn. Với Vũ Hoàng Chương, *Hỡi ơi! Lầu nguyệt té xiêu rồi – Tìng mảnh thơ ngà tản nát trôi* (Chân hững), *Không gian vừa sụp đổ xung quanh – Một trời đêm xiêu rụng tan tành* (Tối tân hôn). Thậm chí, nhà thơ còn mong chờ sự sụp

đổ: Đất trời nghiêng ngửa – Mà trước mắt thành Sầu chưa sụp đổ - Đất trời nghiêng ngửa – Thành Sầu không sụp đổ, em ơi! (Say đi em). Nỗi sầu được hình tượng hóa, cụ thể hóa, trong thơ Hàn Mặc Tử nó tan ra thành *vũng, bãi*, thì với Vũ Hoàng Chương nó rắn chắc, đông đặc lại, vây bọc như một bức thành không có cách gì thoát ra. Với Hàn Mặc Tử, mọi sự tồn tại đều đi đến chỗ hoang tàn. Vũ trụ *Vỡ toang ra từng mảnh, cả không gian – Cả thời gian, từ tạo thiên lập địa* (Đôi ta), linh hồn *rã lân theo hương khói*, thể xác cũng tan biến *cả người anh tiêu tán...* Đinh Hùng không chỉ quay lưng với không gian đô thị đầy những giả dối, sai lạc, vong bản, mà muốn còn phá hủy nó: *Ghi chặt nằng cho chết giữa mê ly - Rồi giày xéo lên sông núi đô kỳ - Bên thành quách ta ra tay tàn phá – Giữa hoang loạn của lâu đài, đình tạ - Ta thần nhiên, đi trở lại núi rừng – Một mặt trời dẫm máu xuống sau lưng* (Bài ca man rợ). Cảm thức hủy diệt tràn ngập trong thế giới thơ ông: *phá bỏ, vò xé, phá tàn, chết đi ta phá Thiên đường...* thể hiện xung đột tột cùng giữa nội cảm và ngoại giới.

Đi đến tột cùng đứt gãy là sụp đổ, phá bỏ, cũng là khởi đầu mới của sự sáng tạo. Từ một vũ trụ hài hòa cổ điển sụp đổ, tiêu tán, những thi giới mới được kiến tạo nên bởi sức mạnh ngôn ngữ thơ ca. Về phương diện này, những cây bút ở giai đoạn sau của Thơ mới như Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng... đã xây dựng cho mình một vũ trụ thơ. Bích Khê *Duy tân*, dựng nên *Một cõi trời* của riêng mình, thế giới *đẹp cam* của Châu: *Châu báu vì đâu không động đây? – Bầu xanh đây đặc vẻ huyền mơ – Cơ hồ không khí thanh bai quá – Ý sắc thiêng liêng sáng dật dờ*. Trong tột cùng của tiêu tán khổ đau, cùng với đức tin tôn giáo, Hàn Mặc Tử đã kiến tạo nên một thế giới của sáng láng, tinh hoa, tràn ngập hương thơm và ý nhạc: *Ở đâu có những lá tinh hoa – Phước lộc vô biên đến mọi nhà - Ở đâu có những lương tâm quý – Tiếng thơm liêng thấu đến tai vua* (Ước ao). Vũ Hoàng Chương xóa nhòa ranh giới quá khứ - hiện tại, hư - thực trong cõi *Say*: *Cánh rượu thu gần vạn dặm khơi – Nẻo say hư thực bóng muôn đời – Ai đem xáo trộn sầu kim cổ? – Trăng nước Đà Giang, mộng Liêu trai* (Đà giang). Người đọc có cảm giác trong thế giới thơ ca mà thi sĩ tạo nên, Vũ Hoàng Chương sống với ngày xưa nhiều hơn là ngày nay, như ông tự nhận *đâu thai lâm thế kỷ*, dựng thế giới của cái đẹp huy hoàng đã mất. Trong khi Đinh Hùng còn đi xa hơn, trở về thời thái cổ, tạo ra một thi giới của riêng ông, mà nói như Đặng Tiến thì “Thi giới đó là một hư cấu, hoàn toàn độc lập với thực tại, nếu có tương quan thì tương quan đó chỉ là tác giả và người đọc, những nhân sự khởi đầu từ trần lụy để tìm đến một vũ trụ khác” [7, tr.381].

Thơ ca ở giai đoạn này dường như đã thoát khỏi sự phân định cũ – mới, khi các nhà thơ đều có khả năng sử dụng linh hoạt và thuần thục các dạng thức khác nhau của thơ ca, và xáo trộn chúng vào một chỉnh thể bài thơ tùy theo cung bậc cảm xúc. Cả Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng... đều sử dụng tứ tuyệt một cách thoải mái và tài hoa, trong điệu thơ tưởng chừng quen thuộc thối vào nhưng rung động mới mẻ. Vũ Hoàng Chương ngắt nhịp thơ tùy ý, thoải mái, ông có thể tháo rời từng chữ: *Phai, thắm, đây, voi, hồ hững nhịp – Vô tình lui tới lớp tang thương*, lại cũng có

thể trở lại kiểu đăng đối nhịp nhàng: *Triều đại hưng vong, đều tiếng cuộc – Duyên tình quên nhớ, giỡn hoàng ly – Trắng đen thề nguyện, trầm lên vút – Cao thấp sâu vui, phẳng trúc ty* (Cảm thông). Đinh Hùng cũng không để thể thức thơ ca ràng buộc. Với cảm thức hủy diệt, nhịp thơ mạnh, hơi thơ dài, Đinh Hùng chọn thể thơ 8 chữ, nhưng với thể giới của kiến tạo, trở về, ông lại chọn thể tứ tuyệt nổi dài với những vận nhịp đều đặn như hơi thở: *Khi Miếu Đường kia phá bỏ rồi – Ta đi tìm những hướng sao rơi – Lạc loài theo vết chân cầm thú – Từng vệt dương sa mọc khắp người* (Những hướng sao rơi). Đều đặn, nhịp nhàng, man mác, thể giới thơ Đinh Hùng kiến tạo là một vũ trụ thái cổ, ra ngoài thực tại, mà ông chính là chúa tể của nó: *Rồi những đêm sâu bỗng hiện về - Vượn lâm tuyên khóc rợn trắng khuya – Đâu đây u uất hồn sơ cổ - Từng bóng ma rùng theo bước đi...* Không chỉ nối kết các bài tứ tuyệt để tạo thành một chỉnh thể thơ dài, các nhà Thơ mới còn biến tứ tuyệt thành một khổ trong bài thơ gồm nhiều dạng thức khác nhau một cách linh hoạt. Đinh Hùng có những bài thơ chêm xen các khổ tứ tuyệt giữa những khổ 3, 4 chữ, 8 chữ, và lục bát, nhạc thơ, nhịp thơ tùy biến độc đáo. Với kiểu bài thơ này, ông thường đặt khổ thơ tứ tuyệt ở vị trí khởi đầu hoặc kết thúc, những vị trí quan trọng có ý nghĩa đúc kết, khái quát, gợi mở, chẳng hạn khổ thơ khép lại bài *Gửi người dưới mộ*:

Thần chết cười trong bộ ngực diên

Ta nghe em thở tiếng ưu phiền

Nỗi lòng xưa dật tan Thanh Vãng

Hơi đất mê người – Trắng hiện lên

Không có một sự phá cách nào, nếu xét về điệu luật, nhưng khổ thơ vẫn mới mẻ hoàn toàn trong cảm xúc, hình tượng. Đi một vòng tròn, tưởng chừng là một sự lặp lại, nhưng đã hoàn toàn lột xác, tứ tuyệt thực sự đã trở thành Thơ mới trong giá trị mới mẻ nhất của nó.

3. VỀ ĐẸP MỚI CỦA SÁNG TẠO

Với sự mới mẻ này, vũ trụ thơ tứ tuyệt vừa đi trọn một vòng: đủ đầy – đứt gãy – sụp đổ - kiến tạo, từ một vũ trụ tương ứng cảnh – tình, ngoại giới – nội tâm thiên về tĩnh tại, cân xứng, hài hòa chuyển thành một vũ trụ mang tính chất ý niệm chưa từng có trước đây, mà vai trò quyết định thuộc về năng lực sáng tạo của nhà thơ. Vũ trụ ấy không còn là vũ trụ của sự tương giao thiên nhiên – con người gắn với những trời, đất, núi, sông, mây, gió... tức vũ trụ đã có, mà là vũ trụ được nhà thơ dựng nên: *Mai này thiên địa mới tinh khôi – Gió căng hơi và nhạc lên trời – Chim khuyên hót tiếng đầu tiên hết – Hoa lá hồ nghi sự lạ đời, Thuở ấy càn khôn mới dựng nên – Mùa thơ chưa gặt tốt tươi lên – Người thơ phong vận như thơ ấy – Nào đã ra đời ngọc biết tên* (Xuân đầu tiên). Đó là vũ trụ gắn với mùa thơ, người thơ, hay là vũ trụ của thơ ca trong thơ Hàn Mặc Tử. Cũng như

vậy, là vũ trụ của hư cấu, sáng tạo trong thơ Đinh Hùng. Trong cuộc phiêu lưu với chữ nghĩa, tứ tuyệt đã đi từ hài hòa, vững chắc đến nói lòng, rồi trở lại ổn định mà tươi mới, ngôn ngữ thơ từ ngôn ngữ khái niệm đến sắc thái hóa đã chuyển sang ngôn ngữ ý niệm, những tổ hợp ngôn ngữ mới không chỉ được thực hiện trên trục liên tưởng mà được tạo ra tài tình trên trục ngữ đoạn: *Thương Nước vô danh, Người mộng ảo – Ta cười một nét, vẽ hư linh – Áo thơ đã ố màu tang hải – Em thoát xiêm đi, hiện dáng Tình* (Trời ảo diệu). Nói như Đặng Tiến khi nhận xét về Đinh Hùng: “bất cứ một thi sĩ lớn nào – sáng tạo thế giới chứ không tái tạo. Dĩ nhiên phải sáng tạo từ những vật liệu sẵn có – những yếu tố của thực tại, ở đây vật liệu chỉ thuần là ngôn ngữ. Những từ ngữ cũ kiến trúc một thế giới mới” [7, tr.381-382]. Tứ tuyệt, ở giai đoạn sau của Thơ mới, đã đạt đến vẻ đẹp mới của sáng tạo, tham dự vào kiến trúc những vũ trụ thơ.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

- [1]. Nguyễn Kim Châu (2010), *Thơ tứ tuyệt trong văn học Việt Nam từ thế kỷ X đến thế kỷ XIX*, Nxb. Văn học, Hà Nội.
- [2] Bùi Văn Nguyên – Hà Minh Đức (2006), *Thơ ca Việt Nam hình thức và thể loại*, Nxb. Đại học Quốc gia, Hà Nội.
- [3]. Nguyễn Khắc Phi – Trần Đình Sử (Biên soạn – dịch thuật) (1997), *Về thi pháp thơ Đường*, Nxb. Đà Nẵng.
- [4] Nhiều tác giả (1999), *Thơ mới 1932-1945 - tác giả và tác phẩm*, Nxb. Hội nhà văn, Hà Nội.
- [5]. Hoài Thanh – Hoài Chân (1997), *Thi nhân Việt Nam* (tái bản), Nxb. Văn học, Hà Nội.
- [6]. Bùi Thị Thu Thủy – Phạm Phương Chi (2022), *Phê bình sinh thái ở Việt Nam: vạn vật, thiên tai và xã hội trong Thơ mới (1932-1945)*, Nxb. Đại học Quốc gia Hà Nội.
- [7]. Đặng Tiến (2009), *Thơ thi pháp và chân dung*, Nxb. Phụ nữ, Hà Nội.
- [8]. Đinh Phan Cẩm Vân (2011), *Tiếp cận thể loại văn học cổ Trung Quốc*, Nxb. Đại học Sư phạm Thành phố Hồ Chí Minh.

**THE CONTINUITY OF THE QUATRAIN IN NEW POETRY (THƠ MỚI):
WHEN THE POETIC UNIVERSE IS NO LONGER SELF-CONTAINED**

Nguyen Thi Nguyet Trinh

Faculty of Social Sciences and Humanities, Quy Nhon University

Email: nguyettrinh76@gmail.com

ABSTRACT

The quatrain, originally a fundamental form of classical poetry, is closely associated with the conventions of classical Eastern poetics. In traditional verse, the symmetrical structure and balanced rhythm of each poem often create the sense of a complete and self-contained universe. With the emergence of New Poetry (Thơ Mới), however, the quatrain underwent notable transformations in order to accommodate the expression of more diverse and complex emotional experiences. Rather than functioning solely as an independent and closed poetic unit, it gradually evolved into a flexible fragment or structural segment that could stand alone while also serving as part of a larger poetic composition. This transformation enabled the quatrain to preserve its distinctive aesthetic features while expanding its expressive capacity. Within the context of New Poetry, the widening scope of the quatrain allowed poets to explore a broader range of emotions and to combine narrative and lyrical elements more freely. As a result, the form became capable of conveying temporal and spatial dimensions with greater openness and less formal constraint. In the later phase of the New Poetry movement, the quatrain reached a new level of artistic innovation, functioning as a significant structural component in the creation of new poetic worlds.

Keywords: Quatrain, poetry, New Poetry.