

# KHUYNH HƯỚNG PHÊ BÌNH THI PHÁP TRONG PHÊ BÌNH VĂN HỌC CỦA NGƯỜI VIỆT NAM Ở NƯỚC NGOÀI

MAI ANH TUẤN

1. Bắt đầu từ chủ nghĩa hình thức (Formalism) nghiên cứu văn học đã có xu hướng tách biệt thành một khoa học độc lập. Chống lại các ràng buộc và tín niệm huyền thoại về tác giả, chủ nghĩa hình thức đưa tác phẩm lên ngôi, coi nó là đối tượng trung tâm của nghiên cứu. Ở tác phẩm, tính văn chương (literariness) lại được đặt lên vị trí hàng đầu, dưới bệ đỡ của những thủ pháp và kĩ thuật lạ hóa, nó lên tiếng xác định chủ quyền giá trị thẩm mỹ mà mỗi tác phẩm có thể chạm tới. Tôn trọng thủ pháp, tuyên ngôn của V. Shklovsky “nghệ thuật như là thủ pháp” (Art as Technique) cho thấy phê bình hình thức chủ nghĩa cổ vũ cho cuộc chạy đua sáng tạo ngôn ngữ, thấp sáng khẩu hiệu làm mới mà văn chương đầu thế kỉ XX đã chiêm ngòi, biến quang cảnh văn học diễn ra tiếp sau đó lâm vào tình thế soán vị liên tục giữa các phát kiến về thủ pháp, về kĩ thuật viết. Mỗi thể loại ôm ấp một hoặc nhiều thủ pháp khác nhau, từ đó, xuất hiện các hình thức, các thể giới nghệ thuật khác nhau. Để đi sâu vào thế giới nghệ thuật đó, nhà phê bình phải nghiên cứu đặc trưng ngôn từ của nghệ thuật, nhìn thấy tính tự trị khép kín của tác phẩm qua hệ thống những luật lệ tổ chức nên nó. Chủ nghĩa hình thức mở màn cho thi pháp học hiện đại, nghĩa là mùa bội thu đầu tiên của nghiên cứu thi pháp học hiện đại đã được gắn chặt với ngôn ngữ và văn bản. Chúng tôi bắt đầu từ khuynh hướng phê bình hình thức như là một đối tượng chủ yếu của thi pháp học mà các nhà phê bình người Việt hải ngoại đã ứng dụng trong nghiên cứu văn học từ sau 1975 đến nay.

Tiên phong tiên vào dinh cư ngôn ngữ nghệ thuật của văn bản là Đặng Tiến. *Vũ trụ thơ* (1972) được viết khi tinh thần xung tưng ngôn ngữ thi ca của ông sớm già trước tuổi đời. *Vũ trụ thơ*, đúng với tên gọi, hàm chỉ cái tiểu vũ trụ do người nghệ sĩ sáng tạo ra, tự tại, độc lập, sánh ngang với các kì công tạo hóa. Nó câu thúc nhà phê bình vươn tới thâm nhận bằng một ý nghĩ rằng: thơ là một ngôn ngữ tự lấy mình làm đối tượng. Ý nghĩ ấy được ông viết ngay ở dòng đầu tiên, *Nguyễn Du, nghệ thuật như là chiến thắng*, kế đó, phê phán gay gắt lối phê bình xã hội học dung tục đã biến Nguyễn Du và Truyện Kiều thành giá đỡ của sự áp đặt, suy diễn hệt như thi nhân đã dụng tâm gài sẵn đầu đó vài “nội dung tư tưởng” đóng khuôn theo ý muốn nhà phê bình. Chống lại điều này, Đặng Tiến viết: “Nghệ thuật không phát sinh từ một dụng tâm, mà chỉ là thể hiện tiềm thức sáng tạo của con người, vai trò của ý thức chỉ là sắp xếp(1). Từ đó, nhà phê bình quan niệm: “Thi ca sử dụng ngôn từ vào một đối tượng khác, nghĩa là sáng tạo một nghĩa mới cho ngôn ngữ”.

Tin vào sáng tạo ngôn ngữ, Đặng Tiến hào hứng với những rung động thẩm mỹ mà câu chữ Truyện Kiều mang lại. Sự hào hứng ấy, kéo dài theo đà viết của ông, từ khoảnh khắc nhìn thấy vũ trụ Truyện Kiều là một chân trời rộng để có thể theo đuổi ngữ sắc ngôn từ, cho đến tận hôm nay, khi ông nói về *Thi pháp R. Jakobson*: “Thơ trở thành khu điền dã, địa hạt thí nghiệm, thực tập cho khoa thi pháp, truy lùng tận gốc rễ chức năng thẩm mỹ của ngôn từ”. Trong suốt hơn ba thập niên cầm bút phê bình, Đặng Tiến duy trì tín ngưỡng ngôn ngữ và không ngừng phát hiện nó trong nhiều tác giả, tác phẩm nghệ thuật tiêu biểu, khiến có khi ông được coi là nhà phê bình duy mỹ mà lối thẩm bình của ông như thể một vũ trụ riêng, sóng sánh giữa lí thuyết và trực cảm, giữa ấn tượng và khoa học. Khuynh hướng phê bình thi pháp tiếp tục tựu thành ở chuyên luận *Trịnh Công Sơn - ngôn ngữ và những ám ảnh nghệ thuật* của Bùi Vĩnh Phúc, một cuốn sách có sự tuyên bố rạch ròi, thậm chí là thô cứng về phương pháp, mục đích, tình cảm riêng tư khi viết về người nhạc sĩ tài hoa. Xuất phát từ thi pháp học, Bùi Vĩnh Phúc khai triển con đường thâm nhập văn bản của mình dưới vạch chỉ dẫn cơ bản, nếu không muốn nói là quan trọng bậc nhất của thi pháp học, thể hiện khát vọng tự do sáng tạo của người nghệ sĩ, là không gian - thời gian. Lần đầu tiên, không gian thời gian nghệ thuật trong nhạc ngữ Trịnh Công Sơn được khảo sát và phân tích khá tường tận. Nhưng đó vẫn chưa phải là thành tố duy nhất trong kết cấu lí luận của ông, thường thì, chúng được kết hợp với và trong thế đối sánh liên văn bản hoặc phân tâm học. Ngoài chuyên luận này, ở một số bài nghiên cứu về thơ của Bùi Vĩnh Phúc, dấu hiệu phê bình hình thức, thi pháp cũng xuất hiện theo mức độ đậm nhạt khác nhau. Thụy Khuê, Đoàn Nhã Văn cũng tham gia vào phê bình thi pháp qua những kiến giải về sáng tác của Nguyễn Tuân, Nhật Linh, Trần Vũ... Nhìn một cách tổng quát, khuynh hướng nghiên cứu thi pháp thơ có điều kiện để vươn tới nhiều phát hiện giá trị hơn cả. Đặc điểm này cũng có thể tìm thấy trên cánh đồng thi pháp trong nước: từ sự khai thông của Trần Đình Sử qua *Thi pháp thơ Tố Hữu*, đến *Con mắt thơ* của Đỗ Lai Thúy và *Thi pháp hiện đại* của Đỗ Đức Hiểu. Trong *Thi pháp hiện đại*, những trang viết sôi nổi nhất lại dành cho thơ Hồ Xuân Hương, Lưu Trọng Lư, Vũ Đình Liên... Nhạy cảm của nhà phê bình thi pháp phải chăng xuất phát từ thực tế: thơ vẫn là thể loại lán át văn xuôi (đặc biệt là tiểu thuyết) trong sinh hoạt văn chương Việt Nam? Theo chúng tôi, dù đi theo sự vận hành của lí thuyết nhưng phê bình thi pháp thơ vẫn không loại trừ tiếng nói trực cảm, nghĩa là cách tiếp cận nó dung túng cả truyền thống phê bình duy cảm và yêu thơ của người Việt. Những trang viết tài hoa về thi pháp thơ thường phải là của người nghệ sĩ trước khi là của nhà khoa học. Nhìn sâu vào bản chất phương pháp, Đỗ Lai Thúy tin rằng, thi pháp học “không phủ nhận các phương pháp trước nó như phê bình tiểu sử học, phê bình chủ quan ấn tượng (...) mà ngược lại có thể dùng chúng như các phương pháp phối thuộc, hoặc chí ít có thể sử dụng các thành

quả của chúng như là tư liệu”(2). Với tính mở như vậy, thế giới nghệ thuật thơ có thể được quan sát ở nhiều góc độ thi pháp khác nhau.

2. Diễn giải thi pháp R. Jakobson, Đặng Tiến nhấn mạnh hai điều: Một, thi pháp học không chỉ nghiên cứu về bộ môn thi ca như nhiều người tưởng, mà hướng tới một đối tượng rộng lớn hơn: tính cách thẩm mỹ của ngôn ngữ. Thứ hai, riêng về thơ, chức năng thẩm mỹ chồng lên chức năng thông tin để tăng sức thuyết phục và hấp dẫn cho thông tin nhưng tính thẩm mỹ, tự thân nó, là một chức năng độc lập. Nhà phê bình tinh tế là người sớm nhận thấy tính văn chương ẩn mật trong gia thất chữ nghĩa của mỗi thi sĩ. Theo Đỗ Đức Hiểu, hai trong những đặc trưng của thơ là: cấu trúc trùng điệp (âm thanh, nhịp điệu, ngữ nghĩa...) và chất nhạc tràn đầy. Phê bình thi pháp thơ cần dựa vào đặc trưng đó. Ở Đặng Tiến, quan sát quá trình phê bình thi pháp thơ của ông có thể thấy một quan điểm nhất quán: ông nhấn mạnh tính cách thẩm mỹ của ngôn ngữ qua hai điểm, *nhạc điệu* và *hình ảnh*. Nhân việc khai triển đề tài chất thơ trong văn xuôi Nguyễn Tuân, sau khi nhắc lại định nghĩa thơ là một ngôn ngữ, một kỹ thuật, Đặng Tiến còn bổ sung thêm: “một là cái nhìn, cách nhìn khám phá vẻ đẹp trong không gian và nhân ảnh; hai là niềm rung động, nếp suy nghĩ đặc biệt để chất lọc rồi biến hóa thành hình ảnh bên ngoài”(3). Quan niệm này chi phối thao tác truy tìm tính văn chương trong tác phẩm Nguyễn Tuân. Đặng Tiến phát hiện chất thơ trên trang văn từ âm thanh đến hình ảnh, khi là “nhịp câu văn, những âm vận luyến láy” khi thì “âm hưởng một câu đồng dao”, “âm điệu những câu tục ngữ, ca dao quen thuộc”, khi nhất quyết: “những trang thi vị nhất của Nguyễn Tuân về sau, có lẽ là những trang tả cảnh, gọi lên vẻ đẹp muôn màu của đất nước, nhất là những phong cảnh sơ ngộ, trên một đất nước cổ tri”(4). Viết năm 1987, có thể nói, giữa văn đàn lúc đó, lời tiễn biệt của Đặng Tiến dành cho bậc tài tình Nguyễn Tuân đã chạm vào thi pháp, phong cách nhà văn này. Chỉ có Nguyễn Đăng Mạnh, trước đó, vào 1981 mới dùng chữ “chất thơ hoài cựu” trong trang văn Nguyễn Tuân. Sau này, Đỗ Đức Hiểu viết cụ thể thêm *Chất thơ trong Vang bóng một thời* và sau nữa, Thụy Khuê buông bút ở *Tóc chị Hoài* khi viết một tiểu luận công phu - *Thi pháp Nguyễn Tuân*: “*Tóc chị Hoài*, không chỉ dừng lại như một mớ tóc biết nói, mà nó là suối tóc kết hàng ức triệu sợi cô đơn tuyệt đối của nhà văn trước tờ giấy trắng, trước cuộc đời không người tâm sự, không kẻ hàn huyên...”(5). Vài nét như vậy đủ thấy, sự hứng thú với câu chữ văn chương ở Đặng Tiến không hề thua kém tác giả của yêu ngôn. Chọn chất thơ trong văn xuôi, cùng lúc, Đặng Tiến đạt hai mục đích: khẳng định quan niệm duy mỹ của Nguyễn Tuân, chỉ và qua Nguyễn Tuân mới biểu đạt rõ nét lòng yêu cái đẹp của mình. Mặt khác, quan trọng hơn, trước sau nhà phê bình vẫn thâm canh trên địa hạt thi pháp thơ mà tuổi trẻ ông đã dần thân. Với Đặng Tiến, tính cách thẩm mỹ của ngôn ngữ là chứng chỉ của tác phẩm, cái để tôn vinh sức sáng tạo trong mỗi tác giả. Viết về tập *Mưa nguồn* của Bùi Giáng, niềm tương ngộ trong Đặng Tiến qui về các

điểm cơ bản và mạnh nhất mà thơ Bùi Giáng có được, là cái hạnh phúc ngôn từ mà cả người viết lẫn người bình đều hướng tới : nhạc điệu và hình ảnh. Theo Đặng Tiến, tập *Mưa nguồn* “đã khởi đi từ nhiều hình ảnh thẩm tươi, điệu thơ ánh ỏi”, do đó, ở nhiều bài thơ “Bài thơ – Không – Bùi Giáng” không Bùi Giáng vẫn thấy “nhịp thơ nhanh, âm điệu khỏe, hình ảnh rộn ràng, một điệu thơ hiếm có ở Bùi Giáng”(6). Nhưng viết về một thi sĩ vốn quen tạo chữ nghĩa lạ lùng, Đặng Tiến buộc phải vận đến khả năng liên tưởng cụ thể hơn: “Chữ Nguồn ở Bùi Giáng là một hình ảnh vừa quê mùa vừa uyên bác, tự nhiên mà tinh tế. Gốc Hán Việt là ‘nguyên’, là nguồn cội, là nguồn sống, là Sơ Nguyên Ngọn Suối...”(7). Mở rộng trường liên tưởng như vậy, nhà phê bình đã can dự thông thái vào đời sống chữ nghĩa mà thi phẩm vốn là nghệ phẩm. Cũng là giọng, nhạc điệu, hình ảnh, viết về *Thơ Cao Tần*, nhân bản đến tính uy - mua ở sáng tác của nhà thơ di tản này, Đặng Tiến nhận xét: “thơ Cao Tần có âm vang lâu và sâu, vừa tếu vừa mỉa. Chua mà ngọt, bùi bùi, đặng đặng”. Kế đó, phân tích cụ thể bài *Hát ngao trên tuyết*, ông cao hứng: “lịch sử, địa dư, phong tục, tự sự, tâm tình chen lẫn vào bản hào ca chất ngất chữ nghĩa, dạt dào nhạc điệu, trùng trùng hình ảnh”. Kết luận này phản ánh đúng bút pháp Cao Tần như một thành tựu đầu tiên của dòng văn học Việt ngữ từ sau 1975 ở nước ngoài. Viết về Huy Cận, Đặng Tiến đặc biệt nhấn mạnh “giọng lừng khừng triết lí tạo ra cảm giác ưu tu” trong một thi pháp Huy Cận “có uyển chuyển theo từng giai đoạn, nhưng trước sau vẫn nhất khí”(8) Nhập tâm vào hình ảnh, nhạc điệu của từng thi phẩm, nhà phê bình bắt gặp được thi tính. Thi tính là đức tính của thơ vậy. Nhưng tính văn chương không chỉ có nhạc điệu và hình ảnh. Nói đúng hơn, nhạc điệu và hình ảnh phải được dựa trên một số thủ pháp nhất định. Bùi Vĩnh Phúc đi theo khuynh hướng này, nghĩa là (riêng với trường hợp nhạc ngữ Trịnh Công Sơn), ông phân tích nghệ thuật ngôn ngữ trên mấy điểm chủ yếu: hình ảnh tinh lược, thủ pháp lạ hóa và những biện pháp tu từ. Nếu thơ là một ngôn ngữ tự lấy mình làm đối tượng thì cách để gia tăng hiệu ứng thẩm mỹ của nó không gì khác là làm mới chính ngôn ngữ, chọn lọc sự dao động giữa lời và nghĩa, qua đó hưởng ứng sự nổi dậy của trí tưởng tượng, xúc cảm từ phía người tiếp nhận. Vì thế, chức năng thơ, trong ngôn ngữ là tạo thẩm mỹ cho lời nói thường, đẩy nó đến thái cực biểu cảm, thậm chí mơ hồ đa nghĩa.

Mô hình phân tích của Bùi Vĩnh Phúc, tuy khiêm nhường trong hành văn nhưng làm bật nổi giá trị nghệ thuật của ca từ Trịnh Công Sơn. Theo đó, hình ảnh tinh lược “khiến cho câu văn và hình ảnh mất đi tính mòn, và trở nên mới”, nó mời gọi óc thẩm mỹ không ngừng vang động nơi độc giả khi họ thường lăm những câu thơ bị “cắt khéo”, thiếu nét nhưng thẩm sâu xao động như lúc chứng kiến vẻ đẹp vụn vỡ ý nhị. Thủ pháp lạ hóa mở rộng hình ảnh phiêu lưu vào tự do ý tưởng, đẩy người nghe chơi với bất ngờ. Cuộc hôn phối của chữ nghĩa, của hình ảnh, như sự ví von của Bùi Vĩnh Phúc, được thực hiện bằng những biện pháp tu từ và Trịnh

Công Sơn “là một trong ít người tài hoa đã thực hiện một cách tốt đẹp và ban phép lành cho những cuộc hôn phối này”(9).

Nhà phê bình gọi đó là những phép lạ ngôn ngữ, một thao tác thổi hồn và tâm linh cho sự vật quen thuộc, từ nhân hóa, so sánh đến ẩn dụ, hoán dụ - những đường băng nghệ thuật đã vào cuộc cho cảm xúc thăng hoa. John C. Schafer viết về điều này khúc triết hơn. Ông cho rằng, những bài hát của Trịnh Công Sơn đi thẳng vào tim thay vì trí óc là do người nhạc sĩ vận dụng những phương pháp như một thi sĩ hiện đại. Những phương pháp đó, theo Schafer bao gồm: 1) sự thiếu mạch lạc có chủ đích; 2) cách dùng cú pháp rất khác thường để vươn đến ngưỡng giới hạn có thể chấp nhận được; 3) ca từ, hình ảnh và phép ẩn dụ mới lạ; 4) cách đặt các chữ nằm gần nhau một cách phá lệ luật; 5) và cách dùng vần - cả vần thuận và vần nghịch. Như vậy, điểm tương đồng giữa Bùi Vĩnh Phúc và Schafer ở chỗ, qua việc thăm dò thế giới nghệ thuật như là các thủ pháp, đã xác nhận nhạc ngữ Trịnh Công Sơn chịu ảnh hưởng và là đỉnh cao của chủ nghĩa hiện đại, nơi các tìm tòi về cách viết/kĩ thuật viết luôn được tán dương và gây nên quyến rũ. Từ đó, nên sự thật là, phê bình thi pháp thơ của Đặng Tiến lẫn Bùi Vĩnh Phúc chỉ tập trung vào khuynh hướng nghệ thuật mơ hồ, đa nghĩa. Đặng Tiến chỉ viết hay về thơ “dòng nghĩa”, hoặc nằm trên ranh giới dòng nghĩa - dòng chữ. Còn lại, dường như ông ít thành công với thơ dòng chữ đích thực. Phải qua sự thâm nhập cấu trúc ngôn ngữ thô bạo (ở đây chúng tôi chỉ nhìn trên bình diện so sánh phương pháp phê bình) của Thụy Khuê, thì văn bản thơ dòng chữ mới có khả năng tạo sinh mạnh mẽ. Cũng vậy, Bùi Vĩnh Phúc chỉ khai thác sâu những tình khúc Trịnh Công Sơn vốn là thi ca hợp nhất, phồn vinh tính cách thẩm mỹ, mà khó bày tỏ cảm xúc trước gia tài ca khúc phản chiến vốn được xây dựng từ, theo tôi, những cấu trúc tự sự và “tính truyện” đậm đà.

3. Là phạm trù của thi pháp học, thời gian không gian nghệ thuật có sức hút lớn đối với các nhà phê bình. Vì chúng, trước hết như tiếng nói bộc trực khát vọng sáng tạo của người nghệ sĩ. Tương ứng với mỗi kiểu không gian thời gian là một ý niệm về cuộc sống, về thế giới và cùng lúc châu tuần trong ngôi nhà ngôn ngữ mà người viết vừa dựng. Cái tôi trí tuệ trong Thanh Tâm Tuyên phơi mở một đặc tính thơ, theo Đặng Tiến, hoàn toàn riêng biệt: không gian nhìn ra thế giới. Ở đó, hoặc biểu hiện dưới những tên thành phố hoặc một “hợp xướng hiện đại, với nhiều giọng hát”, một quốc tế ca về hiện thực nhân loại dưới gầm trời cô độc. Cái tôi u hoài tiền sử của Bùi Giáng thì được nhà phê bình chứng minh bằng không gian uyên nguyên, “lên tận Ngọn Nguồn để diện kiến Đười Ươi”. Ông coi đó là cách bày tỏ sự hoài vọng tìm lại thiên tính mà thi sĩ khao khát. Trong hai chương kế nhau viết về nhạc ngữ Trịnh Công Sơn, Bùi Vĩnh Phúc lần lượt trình bày các dạng thức thời gian - không gian nghệ thuật, nơi đan dệt những nỗi ám ảnh khác nhau

như là cuộc sống triền miên của người nhạc sĩ. Nếu thời gian phai tàn, thời gian tiếc nuối là sự ý thức về bước đi thời gian, sự hữu hạn kiếp sống thì thời gian trông ngóng, hướng vọng thiên thu là giấc mơ tạo dựng nơi chốn hạnh phúc, vĩnh hằng cho trần gian ngắn ngủi, thân phận mong manh. Về thời gian hướng vọng thiên thu, Bùi Vĩnh Phúc viết: “Câu hỏi về thiên thu thật ra là câu hỏi về đời sống. Anh nghĩ về thiên thu ra sao thì đời sống anh sẽ phản ánh rõ rệt điều đó như vậy trong cuộc làm người của anh”. Quả thực, nếu đời sống là chuỗi ám ảnh về cô đơn, thân phận, về sự phụ rẫy và cuộc chia tay lớn..., chừng ấy kinh nghiệm khuấy động tâm linh và thân thể hiện hữu, thì lời trần tình sẽ thấm đẫm hiện sinh. Sự hợp lí trong việc phân chia kiểu thời gian nghệ thuật như trên là vì, có lẽ Bùi Vĩnh Phúc đã chạm vào vết tích hiện sinh trùng điệp trong mỗi ca từ. Vết tích ấy là cuộc chạm trán đầu tiên nhưng vang sâu hơn cả của Trịnh Công Sơn với chủ nghĩa hiện sinh, một sinh thể can dự táo bạo vào đời sống đô thị miền Nam những năm 1960. Về không gian, nhà phê bình điểm danh những không gian lớn (không gian trời đất, núi và biển...) và những không gian thực tại, phạm vi hẹp (không gian phố). Hình dung về không gian phố, một khoảng không gian không còn mang tính vật lí, Bùi Vĩnh Phúc đã đẩy lên thành “một khoảng không gian tinh thần, tô đậm những hình bóng và những nuối tiếc, xót xa”, một “không gian cắm mốc trong bản ngã” của Trịnh Công Sơn. Dù vậy, đáng tiếc là Bùi Vĩnh Phúc đã quên mất phố như không gian của cuộc chiến, của nỗi đau da vàng dưới bom đạn chiến tranh. Phải nhìn phố kĩ hơn qua lăng kính này, thì sẽ thấy, lời kêu gọi tình yêu thương của người nhạc sĩ có ý nghĩa sâu sắc. Là những sáng tạo chủ quan, cả thời gian không gian nghệ thuật đều ít nhiều gắn liền với biểu tượng và nhờ nó để chuyên chở các sắc thái tâm cảm của người nghệ sĩ. Vận dụng điều này, Bùi Vĩnh Phúc liệt kê ra hệ thống biểu tượng: mưa, nắng, mây, mặt trời, mặt trăng... tạo nên mạch sống miên viễn trong nhạc ngữ Trịnh Công Sơn. Về biểu tượng mặt trời, tác giả viết: “Nó cho ta một cái nhìn vào trái tim của sự thực. Nó là sự có mặt cần thiết cho cuộc sống của con người trên trần gian này. Trong tất cả những ý nghĩa vừa có tính vật lí (physical) vừa có tính siêu hình (metaphysical) của nó”(11). Phát hiện sự tương hợp giữa tính vật lí và siêu hình hay là quá trình đi từ biểu vật đến biểu tượng, đó là sự tinh tế của nhà phê bình.

4. Không ít lần các nhà phê bình thi pháp thơ đẩy cơn sốt cảm xúc tràn lên mặt văn bản. Khác với thái độ lạnh lùng, khách quan trong phê bình cấu trúc, phê bình thi pháp thơ luôn có sự tham dự tiếng nói thân mật, tâm tình của chủ thể phê bình. Cảm xúc theo đà đó, được dung dưỡng trên từng dòng viết, làm loãng các thực thể khái niệm học thuật khô khan, tưởng chỉ còn tiếng đồng vọng tri âm. Đằng sau những lời tuyên bố thô cứng về phương pháp, gần như trái ngược, Bùi Vĩnh Phúc viết bằng cảm xúc và trí nghĩ tâm giao với người nghệ sĩ nổi tiếng và, ngoài sự thấu hiểu tường tận nhạc ngữ Trịnh Công Sơn, có lẽ ông còn nung nấu giấc mơ về

một đời sống nhiều yêu thương và ấm áp ngọn lửa đại đồng. Vì thế, có lúc phán đoán của ông rất hồn nhiên, vấp phải trùng lặp (như khi ông nói về thời gian phai tàn, thời gian tiếc nuối; biểu tượng nắng, mưa...) cốt để chuyển tải một thông điệp nào đó (lòng yêu cuộc sống, thiết tha vui buồn...). Quá tin vào thông điệp thành ra đánh mất cái xốn xang trước những nghệ phẩm mơ hồ, đa nghĩa. Biểu hiện của cảm xúc có thể quy về hai điểm: Một, nhà phê bình thả lỏng ý nghĩ của mình theo lối phán đoán chủ quan. Hai, sử dụng một lớp ngôn ngữ phê bình nghiêng về biểu cảm, hình ảnh. Tựu chung, đó là lối viết phê bình vừa nghĩ vừa cảm. Quả thực, đọc phê bình thi pháp thơ của Đặng Tiến, nhận thấy ông có cốt cách của một ông đồ Tây học bình văn. Ông ưa lối viết trò chuyện, dẫn dắt, tâm tình, tự do liên tưởng.

Ông tự nhận: “coi như vì tham chữ mà rách chuyện” nên hay thả lỏng ý nghĩ của mình, không hẳn hướng về một đối tượng nghiên cứu duy nhất, để tạt ngang và rẽ, biểu thị một cách nghĩ về cuộc đời, thế sự. Viết về Huy Cận, sau khi dẫn ra suy nghĩ của thi sĩ cho rằng trong mỗi con người còn có, nên có, phải có cảm xúc vũ trụ, Đặng Tiến khẳng định: “Đây là chân lí đơn giản và hiển nhiên, nhưng không phải ai cũng nghĩ ra; và khi đã nghĩ ra không phải ai cũng có quyền phát biểu”, rồi ông nhấn thêm, tựa triết lí: “Người có quyền, có khi lại không nghĩ ra điều gì, và khi chợt nghĩ ra thì không dám sử dụng cái quyền phát biểu của mình”(12). Cũng với lối rẽ triết lí như vậy, về thơ Bùi Giáng, ông viết: “Hiểu thơ Bùi Giáng không phải lúc nào cũng đơn giản. Mà không hiểu, chưa chắc đã đơn giản”(13). Triết lí tăng sức hấp dẫn cho bài phê bình bởi nó ẩn giấu kinh nghiệm cuộc sống. Đặc biệt, Đặng Tiến là người sành và sành chơi chữ. Ông chơi chữ để thỏa mãn xúc cảm và đặc dụng ý. Chẳng hạn, ông khẳng định tập *Mưa nguồn* là “thi phẩm đầu tay và đều tay nhất của Bùi Giáng”; ở mức độ tài hoa hơn, viết về Nguyễn Tuân, ông tạo nhạc điệu cho câu văn phê bình như chính giọng điệu nhà văn: “Âm thanh xa xa lắng, tia nắng mờ mờ phai, buổi chiều xuân vời vời chơi vời trong lòng chén, ôi những buổi chiều, chiều của ca dao, chiều trong Thanh Quan đã xé trong lòng ai tự thuở nào...”(14); về Tô Hoài của *Chiều chiều*: “Những gian nan biến mỗi quá quan thành cố quận. Những ân hận biến mỗi kì ngộ thành một cố nhân”(15). Cuối cùng, với lối viết nhấn nhá, mỗi câu kết trong văn bản được Đặng Tiến chăm chút để buông đúng lúc, xoáy, mà vẫn thanh thoát, trầm âm lắng. Không ai quen cách kết như vậy ngoại trừ Nguyễn Hưng Quốc với một sự biến tấu khác. Ngoài khả năng kiểm soát mạch ngôn ngữ ở mức độ sử dụng tinh thông tinh tế, cảm và nghĩ trong phê bình thi pháp thơ còn là một sự nhập thân để nhận ra, như Bùi Vĩnh Phúc nói, “cảm giác của kinh nghiệm hay kinh nghiệm của cảm giác”. Chính nó đã trì hoãn nụ cười thỏa mãn nơi độc giả khi họ sốt sắng muốn chặn bắt đường đi của lí trí, của lí thuyết nơi nhà phê bình.

5. Thủ pháp so sánh có mặt trong nhiều văn bản phê bình. Ở phê bình thi pháp, nơi rất cần sự khu biệt tiêu vũ trụ, khẳng định phong cách sáng tạo của cá nhân thì so sánh là việc làm có giá. Nó cho thấy mùi vị văn chương của mỗi ngòi bút, đồng thời, sự gần gũi nhau về phong cách, đề tài, bút pháp. Và ngay cả những sáng tạo rất riêng thì chỉ có thể là bản quyền chứ không độc quyền. Thụy Khuê trong *Thi pháp Nguyễn Tuân* đã xếp *Sa đọa* của A. Camus, *Bướm trắng* của Nhật Linh và *Chiếc lư đồng mắt cua* vào “những tác phẩm tìm hiểu sự tha hóa của con người qua nhận thức chính mình”. Đặng Tiến so sánh bút pháp văn xuôi Thanh Tâm Tuyền với tính tự truyện của Nguyên Hồng trong *Những ngày thơ ấu*. Bùi Vĩnh Phúc tỏ ra liên văn bản hơn khi so sánh thời gian trong thơ Tô Thùy Yên với thời gian trong hội họa: “Nếu có thể làm một so sánh nào đó về tính thời gian trong thơ Tô Thùy Yên với thời gian được biểu hiện trong hội họa hiện đại, thì thời gian trong thơ Tô Thùy Yên đã chia sẻ nhiều nét với thời gian của René Magritte (...). Thời gian của René Magritte là một thời gian bám sát vào thiên nhiên”(16). Nhà phê bình đã xuất phát từ dấu ấn chủ nghĩa siêu thực để tô đậm nét tương đồng giữa dạng thức thời gian nghệ thuật của hai nghệ sĩ. Điểm thú vị, khi so sánh, các nhà phê bình thường chú tâm đến quán trọ hồn phương Đông vốn là nguồn cội văn hóa của mình. Đây không phải là tư duy lưỡng cực, phân biệt rạch ròi Đông - Tây. Nó là cái nhìn liên tài, phát hiện tầng sâu kí ức văn hóa và vẻ đẹp tinh thần lưu thông, giao thoa trong thế giới văn chương. Vì thế, nó tránh được sự hời hợt và nhất thời khi phê bình. Nhà phê bình có thể đi từ những bản khoả siêu hình (con người và mối quan hệ với tam tài, ngũ hành, biến dịch) trong thơ Tô Thùy Yên để so sánh: nếu Thanh Tâm Tuyền hiện đại với âm hưởng Tây phương thì Tô Thùy Yên “là dấu vết khảo cổ, nhân chủng học cho một phương Đông huyền diệu, thần bí”(17). Cũng có thể đi từ thái độ minh triết để coi *Thơ Vô Tận Vui* của Bùi Giáng để lí giải: “Vui ở đây hiểu theo nghĩa hiền triết Đông phương, như cá vui, bướm vui trong Nam Hoa Kinh của Trang Tử”. Còn đối chiếu dưới góc độ hiện sinh tư tưởng phương Tây, thì ngược lại, “có thể nói đến bi kịch”. Có khi đi từ cách thế sống ở đời như một trích tiên, đạo sĩ “bước chân đi tìm nguyên hồn tiêu và một màu hoa trên ngàn” để ví Bùi Giáng với Paul Gauguin, “kẻ đã dám từ bỏ thế giới văn minh của con người để đi tìm một sắc màu thơ mộng mới cho chính cuộc tồn sinh mình”(18). Cũng có khi đi từ việc đặt giả thiết về “một hình thức tra vấn bản ngã rất Đông phương, rất Trang Tử” trong văn Nhật Linh để so sánh với cảm quan phi lí trong văn Camus...

Nhìn chung, những so sánh đến từ cội nguồn phương Đông bao giờ cũng hàm chứa nỗ lực khám phá của nhà phê bình để khẳng định giá trị văn chương Việt ngữ.



(1) Đặng Tiến, *Vũ trụ thơ* <<http://www.talawas.org/talaDB/showFile.php?res=3d7979&rb=3d08>>

(2) Đỗ Lai Thúy (2004), 'Phê bình thi pháp học như là sự thay đổi hệ hình' trong *Văn học Việt Nam sau 1975 - Những vấn đề nghiên cứu và giảng dạy*, Nguyễn Văn Long và Lã Nhâm Thìn đồng chủ biên, H: Nxb Giáo dục 2006. tr 104 - 112.

(3) Đặng Tiến, 'Vệt khói nhạt trên lư đồng' <<http://hopluu.net/HL75/dangtien.htm>>

(4) Đặng Tiến, như [3]

(5) Thụy Khuê, 'Thi pháp Nguyễn Tuân' <<http://hopluu.net/HL75/thuykhue.htm>>

(6) Đặng Tiến, 'Bùi Giáng, nguồn xuân' <<http://hopluu.net/HL74/dangtien.htm>>

(7) Đặng Tiến, như [6]

(8) Đặng Tiến, *Huy Cận trong tôi* <<http://www.thotanhinhthuc.org/old/THHTMLpheBinhHuyCanTrongToi.php>>

(9) Bùi Vĩnh Phúc (2008), *Trịnh Công Sơn: ngôn ngữ và những ám ảnh nghệ thuật*, Nxb Văn hóa Sài Gòn, tr.161

(10) Bùi Vĩnh Phúc, sđd, tr.86

(11) Bùi Vĩnh Phúc, sđd, tr.118- 119

(12) Đặng Tiến, như [8]

(13) Đặng Tiến, như [5]

(14) Đặng Tiến, như [3]

(15) Đặng Tiến, 'Tổng quan về hồi kí Tô Hoài' <[http://damau.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1130&Itemid=1](http://damau.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1130&Itemid=1)>

(16) Bùi Vĩnh Phúc, 'Tô Thùy Yên: Thơ, như một vịnh dự làm than của kiếp người', <<http://www.talawas.org/talaDB/suche.php?res=5411&rb=0306>>

(17) Nguyễn Vy Khanh, ‘Thơ Tô Thùy Yên, quán trọ hồn Đông Phương’ <[http://damau.org/index.php?option=com\\_content&task=view&id=1579&Itemid=1](http://damau.org/index.php?option=com_content&task=view&id=1579&Itemid=1)>

(18) Bùi Vĩnh Phúc, ‘Bùi Giáng, bước chân đi tìm nguyên hồn tiêu và một màu hoa trên ngàn’ <<http://www.talawas.org/talaDB/suche.php?res=355&rb=0102>>