

# “Nguyệt Cầm” của Cung Tiến và cảm thức của người trí thức lạc loài

\*\* Dương Như Nguyễn \*\*

<https://usvietnam.uoregon.edu/nguye%cc%a3t-cam-cua-cung-tien-va-cam-thuc-cua-nguoi-tri-thuc-la%cc%a3c-loai/>

## Lời mở đầu

Trong bài tiểu luận này, xuất phát từ quan niệm của Roland Barthes rằng nghệ thuật diễn tả/diễn giảng (interpretive art) có thể đứng tách biệt khỏi nghệ thuật sáng tác (creative art), để đi vượt thời gian và không gian, tôi đề xuất một cách đọc mới đối với bài thơ “Nguyệt Cầm” của Xuân Diệu và bản nhạc cùng tên của Cung Tiến, đặt lại vị trí của bài thơ “Nguyệt Cầm” của Xuân Diệu trong dòng thơ tiền chiến Việt Nam, và bản nhạc “Nguyệt Cầm” của Cung Tiến trong nghệ thuật Việt Nam hiện đại.

Hình ảnh “trí thức lạc loài” là cảm thức của tôi khi nghe bài ca của Cung Tiến qua câu hát “*Ôi đàn trắng cũ làm vỡ hồn anh*” từ thập niên 1950s, như một lời tiên tri cho tình trạng ngày nay, thế kỷ 21, khi các thế hệ từ 1975, cốt lõi của văn chương, thi ca, và âm nhạc miền Nam vĩ tuyến 17 ở hải ngoại, đang lần lượt nằm xuống. Sự tưởng nhớ đến văn hoá sáng tạo 1954-1975 ở miền Nam trở thành âm vang khốc thương cho cái chết ấy. “Sự sống” của nhân vật và tác phẩm sau cái chết thể chất của tác giả là biểu tượng của di sản thế hệ trước để lại cho thế hệ mai sau, qua nghệ thuật sáng tạo và biểu đạt.

Sau Mozart và sự chuyển hướng của Beethoven (biến dạng cổ điển của âm nhạc thành khuynh hướng lãng mạn), vào thế kỷ 19, âm nhạc trở thành ngang hàng với văn chương và thơ phú, đứng đầu trong sáu môn nghệ thuật của nhân loại. Lúc đầu âm nhạc đứng hàng thứ ba, và chỉ dành cho giới quý tộc (mãi về sau mới thêm phim ảnh là nghệ thuật thứ bảy, mà tài tử Marlon Brando của thế kỷ 20 đã phủ nhận – ông cho rằng phim ảnh chỉ là một cái nghề kiếm tiền chẳng khác chi chuyên viên sửa ống nước!).

Mozart và Beethoven, trong tư cách là “nhạc sĩ độc lập,” bắt đầu mang âm nhạc vào quần chúng – Mozart với nhạc kịch “Đám Cưới Của Figaro” mô tả tâm trạng và đời sống của giai cấp tôi tớ phục vụ quý tộc. Beethoven cải cách thể cổ điển, biến hình âm nhạc qua dạng lãng mạn đặt trên sự bộc phát tình cảm con người, song song với hội họa tách khỏi trường phái hiện thực, Phục Hưng và sau Phục Hưng, của Ý (the Italian School).

Sang thế kỷ 20, hội họa chuyển hướng, mang tính cách ấn tượng, trừu tượng, hoặc siêu hình – chủ trương “biểu đạt thực tại”, hay là “diễn đạt vật thể” hoặc “interpretive”, thay vì chỉ “tái hiện thực tại” tức mô tả đối tượng cho “thật giống” (descriptive/realism). Song song với sự chuyển tiếp này của âm nhạc và hội họa, trong địa hạt văn chương và ngôn ngữ, thế kỷ hai mươi xuất hiện lý thuyết của Roland Barthes, một kiện tướng của văn học Pháp. Barthes (cùng những triết gia/phê bình gia theo hướng của Barthes) cho rằng phê bình văn chương là một hình thức sáng tạo riêng, chẳng khác chi mô hình của âm nhạc: nghệ thuật diễn đạt âm nhạc trở thành một nghệ thuật riêng, có chỗ đứng cách biệt khỏi nghệ thuật sáng tạo, dù vẫn phụ thuộc vào sản phẩm sáng tạo đầu tiên: interpretive (secondary) versus compositional (original). Riêng trong âm nhạc, nghệ thuật diễn đạt là cốt lõi, vì nếu không có việc trình bày tác phẩm bởi các nghệ sĩ trình diễn, thì sản phẩm âm nhạc chỉ là một mảnh giấy, hoặc “chất liệu” nằm trong óc của nhà sáng tác, mà chẳng được trình diễn cho công chúng, đón nhận bởi công chúng!

Ngành “triết lý ngôn ngữ,” nối liền với các khoa học nhân văn khác, trở thành căn bản, cái nền, cái móng, của phê bình văn chương nghệ thuật, vì triết lý ngôn ngữ đi vào cốt lõi của vấn đề xác định ý nghĩa văn tự, ngôn ngữ, và biểu tượng qua hình ảnh (symbolism). (Trong trường hợp của âm nhạc, “hình ảnh” trở thành “âm thanh.”) Theo Barthes và ngành triết lý ngôn ngữ, chu trình nhận định và phê

bình văn chương nghệ thuật nằm ngay trong sáng tạo của người nhận định, và có thể trở thành “tái tạo” để phản ánh thời cuộc và xã hội luân chuyển, hay chủ đích phục vụ xã hội của người “tái tạo,” chứ không nhất thiết phải tùy thuộc hoàn toàn hay bị gò bó vào ý tưởng nguyên thủy — “mục đích sáng tạo đầu tiên” (original intent) của tác giả (có thể đã qua đời nên không còn đóng vai “nhân chứng” hay đưa ra tiếng nói được nữa).

Tuy nhiên, đạo đức của việc nhận định/phê bình vẫn đòi hỏi hai chu trình (sáng tạo/diễn đạt) phải liên đới và tác động vào nhau, thay vì công kích hay bác bỏ lẫn nhau, vì “mục đích sáng tạo đầu tiên” của tác giả đã trở thành một phần của việc ghi chép lịch sử, một môn học quá sức cần thiết cho khoa học xã hội và nhân văn, cũng như sự sống còn của văn minh nhân loại. “Tái tạo” có nghĩa là đưa ra những cái nhìn mới, chứ không thể là sự phủ nhận lịch sử.

Cái nhìn “tái tạo” này cũng đã trở thành một lý thuyết quan trọng trong việc nhận định, phê bình, và diễn giải/diễn đạt hiến pháp quốc gia (constitutionalism), thuộc về triết lý luật học (jurisprudence) của chính trị Anh-Mỹ (hệ thống “common law,” tạm dịch là “thông luật”), vì thế giới của luật học và hiến pháp hoàn toàn dựa vào ngôn ngữ và văn bản, cho dù là “hiến pháp bất thành văn” (chữ dùng của Việt Nam Cộng hoà Xã hội Chủ nghĩa ngày nay) như Magna Carta của Anh quốc, đi chăng nữa.

Bản nhạc “Nguyệt Cầm” của Cung Tiến, một nhạc sĩ Việt Nam Cộng hoà trước 1975 đã từng đi du học ở Tây phương, lấy ý từ bài thơ nổi tiếng “Nguyệt Cầm” của Xuân Diệu, một thi sĩ tiền chiến, là minh chứng rất rõ cho các mệnh đề nêu trên.

### **Ảnh hưởng âm nhạc Tây phương trong “Nguyệt Cầm” của Cung Tiến**

“Nguyệt Cầm” của Cung Tiến là một bản nhạc Việt chịu ảnh hưởng nhạc cổ điển Tây Phương. Như Cung Tiến cho biết, “Nguyệt Cầm” lấy ý từ phần mở đầu của Beethoven, Romance en Fa, No.2, Op.50, được gọi là “Adagio Cantabile,” viết cho violin và dàn nhạc hoà tấu/giao hưởng orchestra, đôi khi người đời sau viết lại cho tiếng phụ họa của dương cầm.

Tứ nhạc của “Romance en Fa” viết theo “tông” trưởng thì tôi thấy bàng bạc trong nhiều bài của Beethoven, và ngay cả trong bản đơn ca tuyệt vời được coi là hay nhất của nhân loại, thời Bel Canto sau Phục Hưng, đó là bài Casta Diva, của Bellini, thần tượng của Chopin. Vì thế, nếu Cung Tiến chịu ảnh hưởng tứ nhạc này, tôi cũng không ngạc nhiên.

Nhiều ca sĩ của thời trước 1975 và ở “hải ngoại” không thích hát Nguyệt Cầm, vì dòng nhạc trừu tượng và khó thuộc lòng hơn các bài khác. Hiện nay, các ca sĩ trẻ, hiện đại, của Việt Nam CHXHCN cũng hầu như không hát Nguyệt Cầm.

Theo tôi, ngay từ thời sáng tác Nguyệt Cầm, Cung Tiến đã bắt đầu chuyển hướng đi vào nhạc cổ điển trừu tượng Tây Phương, tức là đường lối của Debussy. Bản Nguyệt Cầm chuyển âm giai (nôm na người Việt gọi là “tông”) từ Mi trưởng qua Mi thứ rồi quay lại Mi trưởng (parallel keys).

Mi thứ là âm giai buồn, nhưng có liên hệ trực tiếp với âm giai Sol trưởng (relative keys; submedian; superdominant) vì cùng chung các nốt và chung dấu nhạc ở đầu bài, Fa thăng, dù khác chủ âm (tonic). Bản Nguyệt Cầm rõ ràng là nhạc có “tông,” không trừu tượng, nhưng tứ nhạc có phần trừu tượng vì dòng nhạc hẹp dù khoảng cách (interval) rộng và cao, và dòng nhạc có nhiều dấu thăng, rồi dấu bình/giảm, tức là người hát phải hát nhiều “note” nửa “tông.”

### **“Nguyệt Cầm” — từ Xuân Diệu đến Cung Tiến**

Điểm thứ nhất cần lưu ý ở hai bản “Nguyệt Cầm” của Xuân Diệu và Cung Tiến là sự khác biệt giữa Thơ và Nhạc. Trong nhiều thập niên qua, khi Nguyệt Cầm vẫn còn đi vào thính giả Việt Nam, đã có một số ngộ nhận về nhạc phẩm – này.

Một số độc giả/thính giả hay người điều khiển chương trình/chương mục âm nhạc thường nói rằng Cung Tiến “phổ” thơ Xuân Diệu. Điều này không chính xác. Trong tập nhạc viết tay của Cung Tiến in thời Việt Nam Cộng hoà và ở hải ngoại, Cung Tiến đề rất rõ ràng: *nhạc và lời của Cung Tiến*.

Cung Tiến đã lấy ý thơ của Xuân Diệu, bài Nguyệt Cầm, để soạn “ca từ” (tôi dùng chữ này theo khán thính giả Việt Nam ngày nay). Đọc lời bài hát, sẽ thấy rõ ràng Cung Tiến chỉ dựa theo “ý thơ”, chứ không phổ nhạc theo đúng nghĩa của nó. Nói chính xác phải là: *“Bài hát Nguyệt Cầm của Cung Tiến, lấy tên và dựa theo ý thơ của Xuân Diệu.”* “Phổ nhạc” thì phải như Phạm Duy: “Đưa Em Tìm Động Hoa Vàng,” “Ngày Xưa Hoàng Thị,” “Tiến Em,” “Kiếp Nào Có Yêu Nhau,” “Ngậm Ngùi,” “Mùa Thu Chết,” etc... Phổ nhạc có nghĩa là lời thơ thế nào, lời nhạc thế ấy, chỉ thay đổi chút ít vì giai điệu mà thôi. Trong bản Nguyệt Cầm, lời bài hát không là lời bài thơ. Điều này quan trọng vì: lời bài hát Nguyệt Cầm cũng vẫn là sáng tác của Cung Tiến, bản quyền của Cung Tiến.

Nhưng “bản quyền” không phải là lý do chính khiến tôi quan tâm.

Theo tôi, trong trường hợp “Nguyệt Cầm” và Cung Tiến, sự phân biệt giữa “phổ nhạc” và “lấy ý” là quan trọng. Tôi sẽ tiếp tục trình bày dưới đây.

*Điểm thứ hai cần lưu ý là mối tương liên của Xuân Diệu với Bạch Cư Dị.* Nhiều nhà phê bình cho rằng bài thơ Nguyệt Cầm của Xuân Diệu chịu ảnh hưởng Baudelaire của Pháp (thí dụ: xin xem Hoài Thanh, xuất bản và phổ biến ở Việt Nam). Tôi không hoàn toàn đồng ý. Theo tôi, “Nguyệt Cầm” của Xuân Diệu không phải là sản phẩm ảnh hưởng Tây Phương. Trái lại, khi nhìn vào giai điệu và hoà âm guitar do chính Cung Tiến viết, tôi thấy bài hát Nguyệt Cầm của Cung Tiến mới chịu ảnh hưởng Tây Phương, được Cung Tiến sáng tạo ra cho giới thưởng ngoạn Việt Nam.

Về hình thức và chữ dùng, nhiều độc giả có căn bản về thơ Đường cho rằng bài thơ của Xuân Diệu có những điểm trùng hợp với “Bạc Tàn Hoài” của Đỗ Mục:

*“Yên lung hàn thủy nguyệt lung sa,*

*Dạ bạc Tàn Hoài cận tửu gia.*

*Thương nữ bất tri vong quốc hận,*

*Cách giang do xướng “Hậu đình hoa.”*

Bản dịch của Trần Trọng San:

*“Khói trùm nước lạnh, trăng lồng cát,*

*Thuyền đậu Tàn Hoài, cạnh tửu gia.*

*Cô gái không hay buồn nước mát,*

*Bên sông còn hát “Hậu đình hoa”*

Về ý tưởng, bài thơ Nguyệt Cầm là do Xuân Diệu lấy ý từ “Tỳ Bà Hành” của Bạch Cư Dị. Xuân Diệu chỉ đổi đàn tỳ bà thành đàn nguyệt của Việt Nam. Xuân Diệu nhắc đến điển tích bến Tầm Dương, lấy từ bài thơ của Bạch Cư Dị.

Bài Nguyệt Cầm của Xuân Diệu là một bài thơ ngắn. Thể thơ bảy chữ đến từ thơ Đường, nhưng đồng thời được dùng nhiều trong thơ cổ và thơ thể kỷ 20 của Việt Nam, từ Thâm Tâm cho đến Đinh Hùng, Vũ Hoàng Chương, vân vân.

Trái lại, bài thơ của Bạch Cư Dị /Tỳ Bà Hành có tính cách như trường thi, mang âm điệu kể chuyện của thơ Đường. Theo tôi, bài thơ đã trở thành một loại truyện rất ngắn hay tùy bút có vần điệu: Tỳ Bà Hành là câu chuyện của thi nhân bất đắc chí, nghe tiếng đàn náo ruột và gặp ca nữ trên sông Dương Tử, ở bến Tầm Dương bên Tàu. Cuộc đời ca nữ được thi nhân kể lại, ngay cả chi tiết khi về già, ca nữ phải lấy chồng lái buôn để yên thân. Sau đó có sự chia tay giữa thi nhân và ca nữ, nhưng Bạch Cư Dị không hề nói rằng ca nữ trầm mình tự tử. Tỳ Bà Hành là cuộc gặp gỡ giữa hai tâm sự, hai tài năng, ở tuổi xế chiều, khi cái chết có thể đến nay mai, Nhưng Bạch Cư Dị không kết thúc bản trường thi với cái chết hay biểu tượng sự đam mê lên đến tuyệt đỉnh của cái chết.

Xuân Diệu, trái lại, đã tiến thêm bước nữa, và trong sự lãng mạn hóa, Xuân Diệu cho “*nuong tử... đã chết đêm rằm theo nước xanh*,” trong khi ca nữ của Bạch Cư Dị thì còn sống “lang thang” ở Bến Tầm Dương. Trong cái chết của người đẹp, của tài năng, có sự đam mê của lãng mạn tính, qua thi tứ của Xuân Diệu. Như vậy, Xuân Diệu đã đi quá “truyện rất ngắn bằng thơ” của Bạch Cư Dị.

Sẽ có những quan điểm cho rằng Xuân Diệu đã lấy hình ảnh của Vương Chiêu Quân, đệ nhất giai nhân và đệ nhất nghệ sĩ đàn tỳ bà của nhà Hán, mà theo một truyền thuyết dã sử, đã trầm mình tự tử chết thay vì sống làm vợ Hung Nô trong kiếp lưu đày. Theo một truyền thuyết khác, thì Chiêu Quân làm nghĩa vụ ở đất Hung Nô, rồi cũng tự tử, mồ chôn luôn luôn có màu cỏ xanh như nước; màu “xanh” có nghĩa của sự sống còn, trường tồn, vượt thời gian, cho dù Chiêu Quân đã chết.

Xuân Diệu cũng đã bỏ qua rất nhiều đặc tính quan trọng của Tỳ Bà Hành: sự bất công của định mệnh và của xã hội: chế độ quân chủ kỳ thị đàn bà và đàn áp trí thức của Trung Hoa, đưa đến tính bi thảm của tài năng, qua hình ảnh ca nữ và thi nhân. Bạch Cư Dị là thi sĩ mà cũng là một nhà tư tưởng, nhìn vào xã hội cổ điển của Trung Hoa với cặp mắt của trí thức nhìn thấy sự tuyệt vọng của “cách mệnh”! Thi nhân không thể đổi “thiên mệnh” trong thời điểm nhà Đường. Xuân Diệu, trái lại, chỉ là một nhà thơ, không phải là nhà tư tưởng (dù rằng sau cùng thì Xuân Diệu cũng đã chọn lựa cho ông hệ thống tư tưởng Marxist).

Xuân Diệu cũng không hề nhắc đến thân phận lưu đày, nỗi buồn thiên thu của ca nữ, là một trong những điểm chính của Tỳ Bà Hành, khai triển bởi Bạch Cư Dị.

*Điểm thứ ba cần lưu ý là sự tương liên của Xuân Diệu với Baudelaire.* Theo các nhà phê bình Việt Nam, trong đó có Hoài Thanh (giải văn học toàn quốc của Việt Nam Dân Chủ Cộng Hoà), thì trong bước đầu phát triển chữ quốc ngữ của thế kỷ 20, tức giai đoạn đặt nền móng chủ yếu cho thi ca và văn chương Việt Nam hiện đại, Xuân Diệu đã chịu ảnh hưởng Baudelaire trong bài Nguyệt Cầm, vì cách dùng biểu tượng (symbolism) và xúc cảm của ngũ giác để diễn tả tình cảm trong bài thơ. Tôi không đồng ý hoàn toàn. Bài thơ nào hay mà không có cảm nhận của ngũ giác, đến rợn cả người, héo cả thân, uá tàn cả thân phận? Dĩ nhiên Xuân Diệu có đọc Baudelaire và có dùng biểu tượng như Baudelaire, nhưng thi ca nào mà không có biểu tượng? Nguyễn Du cũng dùng biểu tượng và cảm giác. Sự diễn tả cảm nhận qua ngũ giác không nhất thiết phải là của thi sĩ hay của nhân vật tạo ra bởi thi sĩ. Đôi khi chỉ là việc dùng ngôn ngữ để kích động ngũ giác của độc giả. Mọi điều này, Nguyễn Du cũng đã làm, dù rằng ông là kết quả của thời đại mà thi ca được diễn tả qua sáu ngữ của quy ước nhắc đi nhắc lại hình ảnh và so sánh. Ở đây, tôi nghĩ rằng so sánh Baudelaire với Nguyễn Du chẳng

khác chi so sánh Bún Bò với Bouillabaise trong khi hai món chỉ nên để ăn, thay vì để nói. Giữa hai bên là một khoảng cách văn hóa thể hiện qua ngôn ngữ và cách bày tỏ tác động trên ngũ giác.

Biểu tượng trong Truyện Kiều phần đông lấy từ điển tích và quy ước văn chương dùng đi dùng lại trong thơ cổ, không phải sự lò lộng cảm tính cá nhân như Baudelaire. Nhưng Nguyễn Du không dùng lại ở quy ước cổ truyền của văn chương sáo ngữ và điển tích. Trong Truyện Kiều còn có bao nhiêu mô tả tình cảnh đập mạnh vào khứu giác, thị giác, và thính giác người đọc, cũng như sự diễn tả cảm giác cá nhân qua tâm sự nàng Kiều (có thể là “alter ego” hay là “cái tôi thay thế” của chính Nguyễn Du khi ông phải đi sứ sang Tàu, hay sống trong nỗi sợ hãi của nhà Nho bất lực trước thời cuộc). Nguyễn Du cũng gây ra chấn động trên độc giả, mãnh liệt không kém gì nghệ thuật Baudelaire. Tôi xin đưa bẩy thí dụ:

(1) Những câu thơ nổi tiếng khắp nước, vượt thời gian, tả Kiều ở Ngưng Bích: biểu tượng là ngoại cảnh — hiện trạng mà tâm lý học Tây phương gọi là “tự phóng chiếu” hay là “self-projection.” Tâm trạng được “phóng” lên ngoại cảnh, biến ngoại cảnh thành biểu tượng văn chương để diễn tả tâm trạng — literary projection. “Buồn trông cửa bể,” “thuyền ai thấp thoáng,” “cánh buồm xa xa,” “ngọn nước mới sa,” “hoa trôi man mác,” “nội cỏ dầu dầu,” chân mây mặt đất,” “gió cuốn mặt ghềnh” “âm âm tiếng sóng” không còn chỉ là ngôn từ tả cảnh, mà chính là mô-típ điển tả trái tim nặng trĩu, nỗi trầm cảm chìm Kiều trong bể sâu, sự phân tán tâm trí, nỗi nhớ nhung đến một nơi chốn xa vời, và niềm mong mỏi tuyệt vọng trong cô đơn, trong nỗi bất lực trước ngoại cảnh thiên nhiên, bị giam cầm bởi chính ngoại cảnh, nhưng lòng khao khát tự do của kẻ lưu đày cũng nằm ngay trong ngoại cảnh — một trải nghiệm rất cá nhân chứ không còn là quy ước của sáo ngữ.

(2) Những câu thơ tả tiếng đàn của Kiều vượt bức tường văn hoá, có thể dùng để mô tả ngay chính piano sonatas của Beethoven: “*Tiếng khoan như gió thoảng ngoài, tiếng mau sầm sập như trời đổ mưa.*” Sự mô tả ảnh hưởng tiếng đàn lên thể chất cá nhân người nghe và người đánh đàn hoàn toàn tượng hình, vượt khỏi quy ước của văn chương Hán học: *Khi tựa gối, khi cúi đầu, khi vò chín khúc, khi cau đôi mày;*” “*Một cung gió thảm, mưa sầu, bốn dây nhỏ máu năm đầu ngón tay*” (hai câu này có thể mô tả string quartet cuối cùng của Beethoven, hay string quartet của Schubert — Death and the Maiden (Thần chết và Xử nữ). Theo tôi, hai câu này của Nguyễn Du rất... Baudelaire! Có học giả — musicologists — nghiên cứu nhạc dương cầm của Beethoven dẫn chứng và kết luận rằng trong tiếng đàn có hình ảnh máu lệ từ mười đầu ngón tay — các học giả Tây Phương này không đọc Kiều. Lịch sử việc tạo dựng đàn vĩ cầm cổ điển Stradivarius hoàn toàn làm bằng tay cũng đưa ra giả thuyết về biểu tượng ảnh hưởng máu rơi của nghệ nhân trên gỗ, chuyển thành tiếng đàn về sau.

(3) Những câu thơ mô tả sự gợi cảm, rung động kín đáo — subtle sensuality, có tác động chẳng khác chi sự lãng mạn hoá và thăng hoa tình yêu tìm thấy trong thơ Baudelaire (“*Les plus rares fleurs, melant leurs odeurs, aux vagues senteurs de l’ambre, les riches plafonds, les miroirs profonds. ... Aimer à loisir, aimer et mourir, dans le pays qui te ressemble*”): “*Hoa hương càng tỏ thức hồng, đầu mày cuối mắt càng nồng tấm yêu, sóng tình dờng đã xiêu xiêu, xem trong âu yếm có chiều là lợi;*” “*Mai sau còn có bao giờ, đốt lò hương cũ xe tơ phím này.*”

(4) Hai câu thơ nổi tiếng mô tả sắc đẹp nhục thể của nàng Kiều đã vượt khoảng cách văn hoá hay luân lý thường tình, vì có thể dùng để tả tượng nữ thần Venus: “*Rõ ràng trong ngọc trắng ngà, dày dày sần đúc một toả thiên nhiên.*” Thi sĩ dùng chữ “toả” để biến cảm tính cá nhân trước thẩm mỹ nhục thể thành “niềm sợ hãi,” “ngưỡng mộ,” “phủ phục” một vẻ đẹp trở thành sự to tát của công trình điêu khắc vượt khỏi tầm tay thô bỉ của con người: awe & clarity: majestic, translucent, luminiscent, gần như biến khát vọng nhục thể cá nhân thành một trạng thái tâm linh — spiritual — trong sự khuất phục, ngưỡng mộ cái đẹp.

(5) Những câu thơ mô tả cảm xúc cá nhân — nỗi thảm sầu tột độ, extreme mental anguish, không còn lệ thuộc vào quy ước sáo ngữ của cổ thi. Đó là những than khóc cá nhân — self-pity — tượng thanh

(chữ nhắc đi nhắc lại) và tượng hình, thay vì nhắc lại quy ước sáo ngữ của thời đại xưa cũ: “*Buồng riêng, riêng những sứt sùi, nghĩ thân mà lại ngậm ngùi cho thân, tiếc thay trong giá, trắng ngần...*” “*Cạn lời hôn ngát máu say, một hơi lạnh ngắt đôi tay giá đồng;*” “*Khi tỉnh rượu lúc tàn canh, một mình, mình lại thương mình xót xa;*” “*Ngấn ngơ trăm nỗi, dùi mài một thân, nỗi lòng đành đoạn xa gần, chẳng vò mà rói, chẳng dần mà đau;*” “*Chút thân quần quại vũng lầy, sống thừa còn tưởng đến rầy nữa sao;*” “*Thân lươn bao quản lấm đầu, tấm lòng trinh bạch từ sau xin chừa.*” (Hình ảnh con lươn thấp hèn, trần truồng, nhầy nhụa, lê lét trong ngõ cụt của cổng rãnh, phải đưa cái đầu dẹp ra hứng biết bao vùi dập bùn nhơ mục rữa, được kỹ nữ dùng để chỉ chính mình – nỗi lòng Nguyễn Du, không phải là sáo ngữ của cổ thi, mà là mô-típ “Thủy Kiều” lấy từ đồng nội, xóm nghèo đau khổ của Việt Nam.)

(6) Những câu thơ tả chân gần như thô thiển, và nghệ thuật so sánh, metaphor, đánh thẳng vào cảm giác độc giả: “*Uốn lưng thịt đỏ, đập đầu máu sa;*” “*Cho lẫn lóc đá, cho mê mẩn đời;*” “*Cuộc say đầu tháng, trận cười suốt đêm;*” “*Vội vàng xuống lệnh ra uy, đưa thi và miệng đưa thi bẻ răng;*” “*Trúc côn ra sức đập vào, thịt nào chẳng nát, gan nào chẳng kinh;*” “*Ghế trên ngòi tót số sàng;*” “*Mạt cưa mướp đắng đôi bên một phường;*” “*Thi vin càn quét cho cam sự đời.*” Một thí dụ khác: Dùng tả chân nhắm vào thính giác của độc giả: thi sĩ/kịch tác gia không ngần ngại dùng ngay ngôn ngữ xỉ vả của đầu đường xó chợ, tác oai tác quái – verbal abuse, để mô tả một xã hội mà sự mua bán con người và việc vi phạm nhân quyền, chua chát thay, lại tiêu biểu cho “*...năm Gia Tĩnh triều Minh, bốn phương phẳng lặng, hai kinh vững vàng.*” Trích dẫn: “*Con này chẳng phải thiện nhân, chẳng phường trốn chúa, thì quân lộn chồng, ra tuồng mèo mả, gà đồng, ra tuồng lúng túng chẳng xong bề nào, đã đem mình bán cửa tao, lại còn khùng khỉnh làm cao thế này.*”

(7) Tuy thường xuyên dùng điển tích và quy ước của cổ thi, Nguyễn Du cũng sáng chế ra những biểu tượng lãng mạn độc đáo, đầy tính chất “Nguyễn Du” mà cho đến nay, vẫn không ai có khả năng khai triển hay bắt chước được – tôi muốn nhắc đến biểu tượng “ngó sen” và “vàng trắng khuyết” để mô tả sự chia li của đôi lứa. “*Tiếc thay chút nghĩa cũ càng, dấu lià ngó ý còn vương tơ lòng,*” “*vàng trắng ai xẻ làm đôi, nửa in gối chiếc nửa soi dăm đường.*” Ngày nay, người VN ăn gỏi ngó sen đều biết tơ mong manh và rất dài, không đứt của ngó, và hai người vạn dặm xa nhau vẫn có thể nhìn chung vàng trắng khuyết trong cùng một đêm. Nguyễn Du cũng thường xuyên xuyên mô tả ám ảnh của cái chết trong sự bèo bọt của kiếp lưu đày, như Baudelaire đối diện cái chết: “*Trông ra ngọn cỏ lá cây, thấy hiu hiu gió thì hay chị về;*” “*sá chi thân phận tôi đòi, dấu rằng xương trắng quê người quản đâu.*”

Dùng xúc giác trong thơ như Baudelaire thì phải nhắc đến Hàn Mặc Tử, một trong số “thi bá” của Việt Nam hiện đại (xin xem bài phê bình văn học của cố Giáo Sư Bùi Xuân Bào, tiến sĩ văn chương Pháp, chuyên môn về St. Exupéry, nhưng lại viết về Hàn Mặc Tử, nhà thơ đem khẩu giác và vị giác vào thi ca lãng mạn tiếng Việt). Thế nhưng, Hàn Mặc Tử có chịu ảnh hưởng Baudelaire gì đâu? Có lẽ Hàn Mặc Tử và Baudelaire cùng đi đến kết thúc đoạn đường thi ca như nhau, chứ chẳng chịu ảnh hưởng gì cả, vì mọi con đường đều dẫn về La Mã?

Như vậy thì tại sao không ai nhắc đến Nguyễn Du hay Hàn Mặc Tử khi nghĩ đến Baudelaire, mà chỉ nhắc đến Xuân Diệu bên cạnh Baudelaire trong thời tiền chiến? (Nguyễn Du và Hàn Mặc Tử chắc chắn không “gặp” hay đọc Baudelaire như Xuân Diệu, nhưng hai nhà thơ Việt Nam này vẫn du hành thi ca đến... La Mã như Xuân Diệu và Baudelaire!)

Dĩ nhiên thi ca và văn chương chữ quốc ngữ của Việt Nam chịu ảnh hưởng Pháp rất nhiều. Nhưng bài Nguyệt Cầm rõ ràng cũng là kết quả sự “hoài cổ” của Xuân Diệu, chọn quay về bến Tâm Dương của Bạch Cư Dị. Thể thơ bảy chữ là âm điệu cổ điển khi Lê Thánh Tông, Bà Huyện Thanh Quan, Hồ Xuân Hương, v.v... bắt đầu làm thơ Nôm. Thơ bảy chữ trong quốc ngữ được coi là thơ mới, không còn là thất ngôn bát cú, nhưng là thơ mới trong tính cách hoài cổ. Tính hoài cổ về Đường Thi đã làm nên Nguyệt Cầm của Xuân Diệu; chứ tôi không thấy Baudelaire ẩn hiện trong một mình Xuân Diệu mà thôi, chỉ vì nghệ thuật biểu tượng qua xúc giác cá nhân.

Nói xa hơn nữa, nếu Xuân Diệu thực sự chịu ảnh hưởng Baudelaire, thì Xuân Diệu sẽ viết truyện thật ngắn bằng thơ luôn như Baudelaire trong *Le Spleen de Paris*, tác phẩm đã sáng lập nên phong trào thơ tự do, bây giờ Việt Nam CHXHCH gọi là “thơ văn xuôi,” *poème en prose*, để diễn tả tư tưởng như nghị luận. (Theo tôi, đây cũng chính là mục đích “kể chuyện bằng thơ” của Bạch Cư Dị, nếu nói về nội dung, thay vì hình thức; Tỳ Bà Hành có tác động của một bài thơ xuôi). (Sau này trong Nam, Thanh Tâm Tuyền bắt đầu “thơ tự do” (free verses) và Nguyễn Sa đã khai triển thơ xuôi (poetic prose) nhưng không mang tính chất nhân bản tận cùng đến đáy vực của xã hội như Baudelaire hay Bạch Cư Dị).

*Điểm thứ tư cần lưu ý là Hai cái chết thay vì một cái chết:* Nguyệt Cầm của Cung Tiến khởi đầu bằng Nguyệt Cầm của Xuân Diệu, nhưng không ngừng lại ở đó theo kiểu Phạm Duy “phổ nhạc.”

Xuân Diệu đã tự động cho người đẹp “chết,” trong khi Bạch Cư Dị vẫn để cho người đẹp sống lúc chia tay.

Còn Cung Tiến thì sao?

Trong bài hát, lời của Cung Tiến, không những “*nương tử trong lời hát chết theo nước xanh,*” mà thi nhân (hay nhạc sĩ) cũng chết theo, cái chết vì trái tim vỡ nát, làm tôi phải nghĩ đến Trương Chi của Mị Nương trong truyền thuyết lãng mạn tính của Việt Nam thời thượng cổ. (Thưa vâng, theo tôi thì dấu vết của tinh thần “lãng mạn” đã có trong văn hoá dân gian Việt Nam ngay từ thời vua Hùng.) Lời ca và tiếng đàn của một thời đã qua sẽ giết chết luôn thi nhân hay nhạc sĩ, vì tính chất “hoài cảm” của lãng mạn tính như một trái phá ngầm, đem thi nhân/nhạc sĩ quay về tức tưởi với dĩ vãng, bỏ lại xã hội hiện đại ngày hôm nay.

Xin so sánh, từ Xuân Diệu qua đến Cung Tiến thì Cung Tiến thực sự đã bước thêm một bước nữa, bỏ xa Xuân Diệu dù Cung Tiến lấy ý của Xuân Diệu. Một bước rất dài, và bước đến tận cùng của sự lãng mạn, romanticism, tức là một phong trào âm nhạc và thi ca bắt đầu từ Tây Phương, để cho con người ta được tự do sống và sáng tạo dựa trên cảm xúc.

Nguyệt Cầm của Cung Tiến là ảnh hưởng trực tiếp của Tây Phương qua hình thức âm nhạc: Không “nửa vời” như bài thơ của Xuân Diệu còn đầy rẫy tính cách hoài cổ và sự vương vấn bến Tầm Dương của Bạch Cư Dị. Xuân Diệu cũng vẫn nằm trong cấu trúc tuyệt đẹp của thể thơ bảy chữ tìm thấy ở Đỗ Mục của Trung Hoa, ở Lê Thánh Tông, Bà Huyện Thanh Quan, Hồ Xuân Hương, qua đến buổi giao thời của Tú Xương, Tản Đà, v.v..., và tiếp tục đến thời điểm hiện đại của Việt Nam với Thâm Tâm, Hoàng Cầm, Vũ Hoàng Chương, v.v..

Bằng nốt nhạc, Cung Tiến nói:

*Ôi đàn trăng cũ, làm vỡ hồn anh.*

Trong giai điệu Nguyệt Cầm, Cung Tiến cho thi nhân bẻ tim tất cả ba lần, theo tiết chế của dòng nhạc. Trong ba lần đó, hai lần chính là trái tim “bể” của nhạc sĩ hay thính giả (“*làm vỡ hồn ta,*” thay vì “*làm vỡ hồn anh*” – “*anh*” ở đây, theo ngữ học Việt Nam, là nhân vật nam trong câu chuyện, trong khi “*ta*” có thể là cả hai nhân vật: ca nữ và nam thi nhân, hay có thể bao gồm cả khán thính giả nữa).

Nên chú ý: trong ngữ học Việt Nam, “*ta*” cũng có thể bao gồm luôn cả một chủng tộc, một văn hóa: Đám đông, người nghe.

Đó là cái chết tượng hình? Chết thật hay chết trong tâm tưởng mà thôi? Và ai là người mang trái tim bể nát (“*ta*” hay “*anh*”) trước cái chết của nàng ca sĩ kém may mắn của Bạch Cư Dị?

**“Tái tạo” một biểu tượng mới cho hai cái chết trong “Nguyệt Cầm” của Cung Tiến**

Bản nhạc của Cung Tiến đã đưa chúng ta đi đến tuyệt đỉnh của sự lãng mạn: ít nhất là **hai** cái chết của hai nhân vật khác nhau: rất bi thảm và bức xúc, cuồng động trong tĩnh lặng: **nàng** chết đuối theo “**nước**,” và **chàng** chết vì trái tim “**vỡ**” nát như bãi chiến trận đã xảy ra ngay trong thân thể của thi nhân/nhạc sĩ. Chữ “nước” lại có hai nghĩa: dòng nước của sông, biển, hay quốc gia, đất nước. Đồng thời, nghệ thuật dùng chữ “ta” của Cung Tiến biến câu chuyện bên bến Tầm Dương nào đó trở thành tác động trên cả một văn hóa, một thời đại.

Trái tim vỡ tan như lưu ly, như tiếng đàn gõ xuống nước, như hạt trai rơi, đó là hình ảnh và âm thanh tạo ra bởi Bạch Cư Dị. Ở Cung Tiến, lồng ngực của thi nhân/nhạc sĩ vỡ tan mà không có tiếng sùng của chiến trường.

“*Đàn trắng cũ làm vỡ hồn ta,*” “*Đàn trắng cũ làm vỡ hồn anh,*” không hề có trong thơ Xuân Diệu. Như thế, Cung Tiến đâu có “phổ nhạc” hay “phỏng thơ” Xuân Diệu? Từ điểm lấy ý Xuân Diệu để quay lại với bến Tầm Dương của Bạch Cư Dị, và cùng biển đàn tỳ bà của Tàu thành đàn nguyệt của Việt Nam, Cung Tiến dùng Tây Phương, thủ thuật nhạc có “tông” từ Beethoven, để đi về phương Đông trong hình ảnh thơ Đường, rút cục chỉ để quay lại với cái chết trái tim bể nát như Trương Chi trong hình ảnh hoàn toàn thuần tính chất Việt Nam.

Trong thế giới âm nhạc của Cung Tiến, “*Anh*” đây không còn là thi nhân của Bạch Cư Dị, hay Trương Chi của Mị Nương, mà chính là nhạc sĩ hay một công chúng giả định, một “implied audience” lạc loài với trái tim bể nát khi phải quay lại xót xa với kỷ niệm văn hóa, tượng trưng là “đàn trắng cũ,” quay về với hình ảnh ca nữ của Bạch Cư Dị đã trầm mình theo dòng nước, sau cuộc gặp gỡ giữa nàng với thi nhân/kẻ sĩ, theo Xuân Diệu, hay đúng hơn, là Mị Nương đã chọn cái chết khi hình ảnh Trương Chi không thể là thực tại, theo Cung Tiến, để cả hai cùng chết.

Có phải chăng Cung Tiến đã thấu cảm niềm cô độc của người trí thức tha hương của thời hiện đại, tha hương theo nghĩa đen, tiên cảm cảnh ngộ cô độc của tâm hồn nghệ sĩ ly hương sau biến cố 1975, và cả nghĩa bóng, khi tâm hồn nghệ sĩ phiêu lãng trên muôn nẻo địa cầu, hồi tưởng về “*cái còn lại của những gì đã mất*” với trái tim tan nát.

Bến Tầm Dương của nương tử, cái gì còn lại của những gì đã mất, chính là vùng đất hứa của ký ức.

Như thế, Cung Tiến không “phổ thơ” Xuân Diệu mà đã viết lại thơ Xuân Diệu với hình thức tái sáng tạo. Cung Tiến cho thi nhân/nhạc sĩ chết đi theo nương tử trong tận cùng của lãng mạn tính (romanticism – phong trào căn bản của cuộc cách mạng âm nhạc Tây Phương, đến từ nỗi đau khổ tuyệt vọng cùng cực được biến thành chiến thắng trước nhân loại — bước “cách mạng” của thiên tài Beethoven).

Cuộc hành trình của Nguyệt Cầm – Cung Tiến được bắt đầu bằng tứ nhạc của Beethoven, và hình ảnh ca nữ bến Tầm Dương của Bạch Cư Dị, mượn của Xuân Diệu, kết thúc bằng cái chết trái tim vỡ nát của Trương Chi, mà trong đó, Mị Nương đã “chết theo nước xanh” của con đò tình ái.

Khi biến Nguyệt Cầm của Xuân Diệu thành hai cái chết thì Cung Tiến quả thật đã bước vào thế giới của Baudelaire, viết về cái chết. Morbidity. Trong thế giới Cung Tiến tạo ra, nhạc sĩ hay thi sĩ và đúng hơn nữa là kẻ sĩ, đã bể nát linh hồn khi cái đẹp đã phải chết theo viễn ảnh của nghệ thuật, tức là “chết theo nước xanh.” Có còn nước xanh không, hay bây giờ, chỉ toàn là “nước đục,” khi nghệ sĩ phải đối diện với “đàn trắng cũ” của một thế giới đã bỏ mất, đã bị thôn tính, bị tiêu diệt, không còn nữa trong thực tại? Khi phải đối diện với hồi tưởng về bi kịch của sự mất mát ấy, sự “diệt chủng” của chính mình, thì trái tim sẽ phải bể nát... Cuộc du hành tưởng niệm quá khứ – “*A la recherche du temps perdu*”(Marcel Proust) – trong thế giới của CT chính là *cái chết*.



Hơn thế nữa, khi dùng chữ “ta,” sau khi đã dùng chữ “anh,” Cung Tiến đã tập thể hoá cái chết khi nói đến tác động của “đàn trắng cũ.” Chúng ta có thể là cả hai, mà cũng là “chúng ta,” một tập thể.

## “Việt Tính” trong “Nguyệt Cầm” của Cung Tiến

Ở mọi khía cạnh, theo tôi, Nguyệt Cầm của Cung Tiến là một bản nhạc xuất sắc trong âm nhạc Việt Nam hiện đại trước và sau 1975, khi nhạc sáng tác của người Việt Nam (không chỉ Cung Tiến) hình như bắt đầu lộ dạng ra một ảnh hưởng nào đó, chắc của Nga, thí dụ Đặng Vĩnh Phúc của miền Bắc, nhưng theo tôi, chẳng ai thành Stravinsky hay Schoenberg.

Nguyệt Cầm – Cung Tiến “xuất sắc” vì tính chất cổ điển Tây phương, thông thái, nhưng lại có “Việt tính. Việt Tính đã trở thành vấn đề triết lý, nêu lên ít nhất bởi triết gia Kim Định ở miền Nam và nhà nghiên cứu Cao Xuân Huy ở miền Bắc. Có thể phải trở thành một nghiên cứu nhân chủng và nhân loại học, gồm cả vấn đề tôn giáo bản địa từ nguyên thủy của Bán Đảo Đông Nam Á, và các con đường di dân từ các nơi tụ về bán đảo, cộng thêm bây giờ, sau 1975, có sự phân tán và tái hợp toàn cầu — diaspora.

Đề tài “Việt Tính” chưa chắc đã đưa đến sự đồng ý, liên đới, đồng nhất về quan điểm, minh chứng, hay phương pháp luận. Bắt buộc phải trở thành “bàn tròn” cho tương lai, cho những bài tiểu luận mai sau.

Vì thế, tôi không thể định nghĩa tổng quát thế nào là “Việt Tính” cho phần này. Tôi chỉ nêu lên một định nghĩa văn chương có tính cách chủ quan cho bài hát mà thôi, nếu tôi phải diễn đạt bài hát để tìm “Việt Tính.”

Nếu Nguyệt Cầm – Cung Tiến có âm hưởng của ngũ cung dân ca, thì rất dễ định nghĩa, nhưng tôi không thấy vóc dáng của dân ca Việt Nam trong tứ nhạc hay tiết điệu của Nguyệt Cầm. Tạm nghĩ rằng: nếu một người Việt Nam chưa hề nghe nhạc cổ điển Tây Phương, mà vẫn thấy Nguyệt Cầm hay và làm người ấy lưu luyến vì dân tộc tính — cái làm cho họ là người Việt Nam — thì đó là “Việt Tính.”

Đồng thời Việt Tính nằm trong cách xử dụng ngôn ngữ của Cung Tiến, dù cho đó là ý thơ của Xuân Diệu. Lấy thí dụ, Cung Tiến không nói tim vỡ như TTKh đã dùng, hay như người Âu Mỹ, heartbreaking, mà ông nói về “linh hồn vỡ”, một sự phân biệt hay kết hợp phần xác, phần hồn trong tinh thần Việt (epistemology). Khi phần xác của nghệ sĩ đã chìm theo “*suối thu dồn lá úa*,” (trích “ca từ” của Nguyệt Cầm – Cung Tiến) thì mảnh linh hồn là đối tác cũng vỡ vụn. Tuy xác hồn phân biệt, nhưng nếu có sự kết hợp của tình yêu hay “tương đồng tương ứng” của nghệ thuật, hoặc sự keo sơn của cái gọi là “nguồn cội,” thì không còn sự ly biệt hay chia cách, mà hồn và xác sẽ theo nhau như đôi lứa. Ý thức hệ này có thể đưa đến những đối chiếu với các nền văn hoá khác, nhất là Châu Á, như Nhật Bản chẳng hạn (một dân tộc coi cái chết là cao thượng, thăng hoa, chứ không là hủy hoại tiêu cực hay trốn tránh). Các đối chiếu văn học, văn hoá ấy đòi hỏi những tiểu luận mới ngoài khuôn khổ của bài viết này.

Ở đây, tôi chỉ nhấn mạnh rằng “phần hồn” của bài hát “xuất sắc” còn tùy thuộc vào nghệ thuật trình diễn, sự diễn đạt của người hát, người đệm đàn, mà điều tiên cốt là ý nghĩa của bài hát về nội dung cũng như hình thức, nhất là theo sự suy luận, trân trọng, và đam mê của người trình diễn. Người hát phải có tương quan với chính bài hát thì mới truyền đạt bài hát đến những thính giả mẫn cảm, nếu họ có mặt trong thính đường. Đó là hát “có hồn.”

Vấn đề diễn đạt – interpretation - là căn bản cốt lõi của nghệ thuật trình diễn trong môi trường âm nhạc và sân khấu.

*Âm nhạc – văn chương – nghệ thuật trình diễn*, cả ba trở thành một, trong trường hợp của Nguyệt Cầm – Cung Tiến. Cái hay của Nguyệt Cầm – Cung Tiến, vì thế, còn nằm ở sự diễn đạt. Không thể diễn đạt cho đến đích, trừ phi người trình diễn “nhập” với bài hát ở phần tâm linh, mà tâm lý học Tây phương gọi là “affiliation” hay “association” có khi là “sublimation.” Ý nghĩa của bài hát theo sự diễn đạt của người hát trở thành “đứa con” của chính họ. Người nghệ sĩ trình diễn phải nhìn thấy trong bài hát cái gì đó mà họ khám phá, trở thành “phần hồn” của họ.

Tôi viết những lời này dựa trên khái niệm “interpretation” kể trên, kể cả ký âm của nhạc lẫn ngôn ngữ văn chương của lời hát. Sự diễn đạt của nghệ thuật trình diễn đòi hỏi sự cẩn trọng nhưng phóng khoáng khi cầm lấy một tác phẩm. Kính trọng “author’s intent” nhưng đồng thời có luôn tính sáng tạo hay “tái tạo” riêng biệt của người diễn đạt, nhưng phải là một sáng tạo diễn đạt có hệ thống, có căn bản, và có đạo đức bản thân, tức là sự kính trọng tác giả và bộ môn – các quy ước của văn chương và âm nhạc, sau đó mới “thoát ly” để bài hát trở thành sáng tạo hay “tái tạo” của riêng mình, đáp ứng vào hoàn cảnh và môi trường. “Thoát ly” để thần phục chứ không phải “thoát ly” để phản phúc. Maria Callas nói rằng người hát đóng vai “đầy tớ” trung thành của nhạc sĩ. Tôi thêm vào, người hát cần là một “đầy tớ” thông minh và sáng tạo.

Áp dụng những điểm này, tôi cho rằng, như trên đã nói, Nguyệt Cầm của Cung Tiến *không còn là Nguyệt Cầm của Xuân Diệu, và cũng không còn là là tám nốt gợi ý từ Beethoven.* Cái đẹp và tính chất của Nguyệt Cầm – Cung Tiến theo tôi có tính cách “haunting,” tạm dịch là u ám và ám ảnh nhưng thanh thoát – elegant, một tâm hồn nhạy cảm mang tâm thức Trương Chi, My Nương, và theo tôi, đi đến cái gọi là “*tâm thức lạc loài của trí thức Việt Nam trong kiếp lưu đày.*”

Than ôi, ở trong nước hay ở ngoài nước, sống trong văn hoá mẹ hay ngoài văn hoá mẹ thì vẫn là kiếp lưu đày. Đó là Việt Tính mà tôi muốn nói.

Có cần định nghĩa chữ “lạc loài” không? Tôi thấy không cần. Vì mỗi độc giả có thể hiểu một nghĩa khác nhau theo thuyết của Roland Barthes. Tuy nhiên, tôi muốn nhắc đến “tâm trạng lạc loài” trong hai câu thơ của cha tôi, Cố Giáo Sư Ngữ Học Dương Đức Nhựt (Đại Học Nam Illinois, Đại Học Văn Khoa Huế):

*“Đường dương thế, anh tìm em **ngơ ngác**  
Tà áo nâu mờ lẫn bóng **hoàng hôn**”*

**Wendy Nicole Như Nguyễn Dương**