

Tác Giả và Tác Phẩm

Nguyễn Hưng Quốc (I)

Tiểu sử

Tên thật: Nguyễn Ngọc Tuấn.

Tác phẩm

Văn hóa văn chương Việt Nam
Văn học Việt Nam, từ điểm nhìn h(ậu,h)iện đại



Mục Lục

Chuyện học văn và dạy văn – 2

Viết – 7

Viết cho ai? – 15

Kinh nghiệm viết văn: Cần nhất là biết gây ấn tượng – 19

Nhà văn...không là ai? – 20

Linh nghiệm viết văn: Cần có hình tượng mạnh – 25

Phụ đính:

Phê bình phê bình

Sáng tác và phê bình

Tâm sự...phê bình

Nhiệm vụ của nhà phê bình văn học

Phê bình văn học dưới chế độ cộng sản

(Tìm bài đọc: ở “Keyboard”, nhấn nút “F5”, đánh số trang, rồi “Enter”)

Chuyện học văn và dạy văn

Lâu nay, thú thực, tôi không thể gạt khỏi óc mình cái ý nghĩ này: có thể tôi đã là một nhà thơ, không chừng là nhà thơ kha khá, nếu hỏi nhỏ tôi không từng là một học sinh quá giỏi văn.

Xin nói ngay: cách diễn đạt có vẻ chứa đựng một nghịch lý ở trên không hề là một biện pháp tu từ cốt để gây chú ý. Điều tôi vừa trình bày là một nhận định hết sức nghiêm chỉnh. Và tôi tin đó không phải là kinh nghiệm của một mình tôi.

Tôi mê đọc sách rất sớm, có lẽ ngay từ những năm lớp 3 hay lớp 4 gì đó. Loại sách tôi mê đọc đầu tiên trong đời, oái oăm thay, lại là... truyện chường. Nguyên nhân chủ yếu là do ông anh cả của tôi, lớn hơn tôi bảy tuổi, dạo ấy đang nghiền đọc loại này. Mỗi cuối tuần, anh lại tha về 4, 5 tập. Tôi đọc ké. Anh tôi không bao giờ đủ rộng lượng hay kiên nhẫn để chờ tôi đọc hết mới mang đi đổi các tập khác. Do đó, tôi phải cố gắng đọc nhanh ngang với tốc độ đọc của anh ấy. Và phải đọc nhảy: trong lúc anh đọc tập một thì tôi phải đọc tập hai; khi anh xong tập một thì tôi phải xong tập hai và chuyển sang tập ba để nhường tập hai lại cho anh. Cứ như thế, đến lúc anh đọc tập cuối cùng thì tôi quay lại đọc tập một. Với sức đọc như thế, chỉ vài năm sau là lượng sách trong tiệm cho thuê đã cạn. Và tôi cũng chán nữa: đọc riết, tôi khám phá ra năng lực tưởng tượng của các tác giả truyện chường cũng khá nghèo: các câu chuyện có thể khác nhau ở nhân vật và một số tình tiết nhưng kết cấu chung thì cứ như đúc từ một khuôn. Rất công thức. Rất đơn điệu. Và do đó, rất khả đoán.

Chán truyện chường, tôi quay sang đọc các loại sách văn chương nghiêm chỉnh hơn. Không hiểu sao, tôi lại sa vào thơ. Tôi không những đọc nhiều thơ, vô số thơ, mà còn làm thơ nữa. Những bài thơ đầu tay của tôi được các thầy cô giáo khen ngợi nồng nhiệt và mang đọc cho học sinh các lớp khác nghe. Tôi nhanh chóng nổi tiếng là một “nhà thơ trẻ đầy triển vọng” không những trong cái trường cấp hai nơi tôi học, mà còn cả trong cái làng nơi tôi ở, cái làng nhỏ xíu tập hợp những mảnh đời khốn khổ do chiến tranh xô đẩy tới.

May, tôi nhạy bén đủ để ý thức rất sớm “tiếng tăm” trong một môi trường như thế là điều hoàn toàn không đáng tin cậy. Tôi nuôi tham vọng lớn hơn: được công nhận là nhà thơ trong cả nước. Muốn thế, tôi không ngừng tự trau dồi “tay nghề” của mình bằng cách học thật kỹ những bài thơ được tuyển trong chương trình giảng văn trong lớp. Tôi đã tin, như vô số người khác từng tin và đến nay vẫn còn tin, những bài thơ ấy là “kinh điển”, là mẫu mực của cái hay và cái đẹp bất hủ trong lịch sử. Đi theo những bài thơ ấy, nói như Hồ Chí Minh, “toàn thắng ắt về ta.”

Những nhà thơ đầu tiên trong chương trình cổ văn tôi học thời ấy là Lê Thánh Tông và Nguyễn Bình Khiêm. Giữa hai người, sự ái mộ của tôi nghiêng hẳn về Nguyễn Bình Khiêm. Chẳng hiểu tại sao. Tôi đọc thuộc lòng các bài thơ về nhân tình thế thái của ông. Và tôi cũng làm thơ y như ông. Cũng Đường luật. Cũng bằng bằng trắc trắc. Cũng niêm, cũng đối. Và nhất là cũng ngất ngưỡng chán đời. Đến bây giờ, tôi chỉ còn nhớ được hai câu:

*Thôi, già biệt trời cao danh vọng
Về làm thi sĩ chốn thâm sơn.*

Giọng thơ như thế, từ một đứa bé 13, 14 tuổi đầu, đã được các thầy cô giáo khen ngợi nức nở. Tôi phớn lên, làm tiếp. Trong một năm, về số lượng, không chừng tôi qua mặt cả Nguyễn Bình Khiêm.

Sau đó, chuyển sang phần kim văn, tôi được học những bài thơ mới hơn, chủ yếu trong phong trào Thơ Mới thời 1932-45. Cũng chẳng hiểu tại sao, trong phong trào Thơ Mới, tôi lại tâm đắc nhất với Thế Lữ. Tôi không những học thuộc các bài thơ của ông được trích tuyển trong sách giáo khoa mà còn tìm đọc cả tập *Mấy vần thơ* của ông nữa. Đọc, mê và... bắt chước. Bắt chước đến độ hình như bài thơ nào của tôi thời ấy cũng phả ra cái mùi của Thế Lữ. Chẳng hạn:

Ta dẫu biết yêu đương là đau khổ

Nhưng bóng nàng hồ để xoá trong tim.

Đạo ấy, học lớp 8, tôi mê một cô bạn học cùng lớp. Tôi tự đặt cho mình một “chỉ tiêu”: mỗi ngày làm tặng “nàng” một bài thơ. Chồng vở chép thơ cứ ngày một dày cộm. Bài thơ nào cũng nồng nặc mùi Thế Lữ. Không biết cô gái ấy nghĩ thế nào chứ thầy, cô và bạn bè của tôi thì ai cũng khen tíu tít. Tôi rất tự hào, nghĩ thầm: thơ mình không khác gì, và do đó, không thua gì thơ Thế Lữ. Chưa hết. Tôi tưởng tượng tiếp: theo cái đà ấy mà mài sắc ngòi bút thêm khoảng vài ba năm nữa, đến lúc xong cấp ba, hẳn thơ mình sẽ vượt xa Thế Lữ! Tôi nén lòng không gửi đăng trên tờ báo nào cả. Chủ yếu là để dành cho thiên hạ một sự ngạc nhiên. Tôi lại tưởng tượng: sau này, đọc thơ tôi, giới phê bình sẽ bắt chước Hoài Thanh khi viết về Chế Lan Viên ngày trước, trầm trồ: “ông” xuất hiện giữa làng thơ Việt Nam như một niềm kinh dị.

Trong lúc giới phê bình chưa kịp bàng hoàng trước “niềm kinh dị” ấy thì người con gái tôi yêu lại ngã lòng trước thằng bạn tôi; một thằng bạn, trước, tôi xếp vào hạng bất tài và vô danh tiểu tốt: học kém, lười, và tuyệt đối không biết... làm thơ. Khổ, hẳn không biết làm thơ nhưng lại hát hay lạ lùng. Tôi và bạn bè trong lớp khám phá ra điều ấy trong một buổi văn nghệ cuối năm. Bạn tôi lên sân khấu, guitar trên tay, hát bài “Mùa thu chết”. Tôi nghe, lặng người. Lặng người, thoát đầu, vì xúc động, sau, vì ngưỡng mộ, và cuối cùng, vì ghen tuông: khi nhìn sang một góc phòng, thấy cách “người yêu” của tôi nhìn thằng bạn tôi, tôi biết là tôi đã mất cô ấy. Mà mất thật. Sau đó, hai đứa bắt bõ với nhau. Tôi đau đớn nhận thấy cả mấy trăm bài thơ “không khác và không thua gì thơ Thế Lữ” của mình không địch nổi bài hát “Mùa thu chết”.

Thất tình, tôi mở các “thi phẩm” của mình ra đọc lại. Chỉ thấy nhạt. Và dở. Tôi đâm ra hoang mang. Cát các tập thơ ấy thật kỹ; mấy tháng sau, mang ra đọc lại. Vẫn thấy nhạt và dở. Hơn cả hoang mang, tôi bàng hoàng, thấy, không phải chỉ mất một người yêu mà có thể còn mất cả niềm hy vọng trở thành một “nhà thơ lớn”. Tôi cố không tin điều đó. Tôi xếp các tập thơ vào kệ sách, chờ một ngày bình tâm sẽ đọc lại, biết đâu sẽ thấy hay... như cũ. Tiếc, cái ngày ấy không bao giờ đến cả. Càng về sau, đọc lại, tôi càng thấy những bài thơ từng làm mình ngất ngây và từng được thầy, cô cũng như bạn bè khen ngợi nhiệt liệt ấy, chỉ là những bài thơ sáo rỗng, nhạt nhẽo và lười biếng. Chúng chẳng có chút gì đáng gọi là sáng tạo. Chúng chỉ ò e theo những khuôn nhịp đã có sẵn, những cảm xúc và những tư tưởng đã có sẵn. Có khi đã có sẵn từ nhiều trăm năm trước. Tôi quyết định đem đốt tất cả các “thi phẩm” của mình. Đốt sạch. Nghĩ thầm: mình không thực sự có tài về thơ. Và tự dặn dò mình: Đừng làm thơ nữa, vô ích.

Nếu ví văn chương như một canh bạc thì, từ đó đến nay, chưa bao giờ tôi bỏ một đồng nào trong cái ô gọi là “thơ” cả. Xu thì có; nhưng đồng thì không. Tôi không muốn mất thì giờ và năng lực vào cái nơi mình biết chắc là không phải sở trường của mình.

Tuy nhiên, gần đây, trong lòng tôi lại gọi lên một chút băn khoăn: giá như tôi được hưởng một chế độ giáo dục tốt hơn, liệu tôi có chút hy vọng gì trong lãnh vực thơ ca hay không?

Tôi nghĩ là có.

Xin bạn đọc đừng hiểu lầm. Tôi viết bài này không phải với tâm trạng của một người tiếc nuối cái kho báu mà mình tìm được trong một giấc mơ. Tôi chỉ muốn từ kinh nghiệm của riêng mình để nghĩ về một vấn đề rộng hơn: vấn đề dạy và học Văn tại Việt Nam. Đây là một vấn đề lớn, từng làm day dứt nhiều bậc trí thức trong cũng như ngoài nước, và cũng từng gây nên biết bao sóng gió trên vô số các diễn đàn khác nhau. Bên cạnh những dị biệt, thậm chí xung đột gay gắt, có một điểm hầu như mọi người đều đồng ý: việc dạy và học Văn tại Việt Nam đã và đang đối diện với những thử thách vô cùng nghiêm trọng. Kiến thức về văn học của học sinh càng ngày càng nghèo; thói quen đọc sách càng ngày càng ít; khả năng phân tích và cảm thụ văn học càng ngày càng xuống dốc; khả năng diễn đạt, đặc biệt, diễn đạt bằng ngôn ngữ viết càng ngày càng kém cỏi. Và quan trọng nhất: nhiệt tình của mọi người đối với môn Văn càng ngày càng nguội lạnh: thầy cô giáo thì chán dạy còn học trò thì chán học.

Người ta đã cố gắng tìm và đã tranh luận âm ỉ về các nguyên nhân gây ra tình trạng trên. Người ta đổ tội cho sách giáo khoa vốn đầy những sai sót. Người ta cũng đổ tội cho trình độ yếu kém của các thầy cô giáo, kể cả các thầy cô giáo thuộc loại đầu ngành, những người chịu trách

nhệm chính trong việc hoạch định chương trình và soạn thảo các tài liệu hướng dẫn giảng dạy.^[1] Với các mức độ khác nhau, tôi đồng ý với những sự phê phán ấy, tuy nhiên, tôi lại không cho đó là những nguyên nhân chính dẫn đến tình trạng xuống dốc thê thảm của việc dạy Văn và học Văn hiện nay. Những cái sai trong sách giáo khoa hay những sự yếu kém của các thầy cô giáo chắc không phải chỉ ở Việt Nam mới có. Và lại, sai thì sửa; yếu kém thì học hỏi thêm. Không đến nỗi quá tuyệt vọng. Vấn đề là: vì không phải là nguyên nhân chính, cho nên ngay cả khi những khuyết điểm ấy đã được khắc phục, tình trạng suy đồi trong việc dạy và học Văn hiện nay chưa chắc đã chấm dứt.

Nguyên nhân chính, tôi nghĩ, nằm ở chỗ khác: chiến lược thiết kế chương trình.

Khái niệm “chiến lược thiết kế chương trình” khá rộng, ở đây, tôi chỉ tập trung vào một lãnh vực duy nhất: môn Văn; và ở môn Văn, tôi chỉ tập trung vào một nguyên tắc duy nhất: thiết kế chương trình văn học ở các cấp theo trình tự thời gian. Theo nguyên tắc này, ở đại học, sinh viên lần lượt học văn học dân gian trước, sau đó mới đến văn học viết; trong văn học viết, học văn học trung đại trước, sau đó mới đến văn học hiện đại và cuối cùng, đương đại. Ở trung học, ít nhất là trung học phổ thông, với các tài liệu tôi có trong tay, kết cấu chương trình cũng thế: lớp 10 học văn học dân gian và văn học viết từ thế kỷ 10 đến khoảng thế kỷ 16; lớp 11, học văn học viết trong thế kỷ 18, 19 và nửa đầu thế kỷ 20 (cho đến năm 1945); lớp 12, tiếp tục học về văn học trong nửa đầu thế kỷ 20, sau đó, chuyển sang học về văn học “Cách mạng” từ 1945 đến 1975.^[2] Như là hậu quả của cách thiết kế chương trình ấy, cái gọi là chương trình Văn Học tại Việt Nam thực chất là Lịch Sử Văn Học. Nhưng Lịch Sử Văn Học khác Văn Học ở chỗ nào? Khác, ít nhất ở hai điểm. Thứ nhất, nếu trung tâm của Văn Học là bản thân các tác phẩm văn học thì trung tâm của Lịch Sử Văn Học lại là mối quan hệ giữa các tác phẩm ấy cũng như mối quan hệ giữa các tác phẩm ấy với tác giả và bối cảnh lịch sử, chính trị, xã hội, văn hoá chung quanh. Thứ hai, trong Văn Học, mỗi tác phẩm ít nhiều mang tính tự trị và tự tại, tự chúng đầy đủ cho chúng, tự chúng có thể giải thích và làm sáng giá cho chúng; trong Lịch Sử Văn Học, ngược lại, mỗi tác phẩm chỉ tồn tại như một đơn vị trong một chuỗi các đơn vị khác được xếp hàng theo trình tự thời gian.

Dạy lịch sử văn học thay vì văn học, tham vọng của các nhà thiết kế chương trình giáo dục tại Việt Nam là muốn cung cấp cho học sinh những kiến thức cơ bản về quá trình phát triển của văn học Việt Nam qua các thời đại khác nhau; những tác giả và tác phẩm tiêu biểu nhất của từng thời đại và các mối quan hệ tương tác giữa các yếu tố trọng yếu làm nên diện mạo văn học của từng thời đại. Tôi băn khoăn: một tham vọng như vậy có quá lớn hay không? Liệu một người trung bình, khi học xong lớp 12, có cần phải biết về toàn bộ quá trình phát triển, dù sơ lược, của nền văn học Việt Nam hay không? Lớn, nhưng lại bắt cập: Liệu, để đạt được chút hiểu biết ấy, họ có phải hy sinh quá nhiều những thứ khác, có khi còn quan trọng hơn nhiều, hay không?

Xin lưu ý là ở các nước Tây phương hiện nay, ít nhất là ở các xứ nói tiếng Anh, việc dạy văn học không nhất thiết phải gắn liền với văn học sử. Ở đại học, chương trình được thiết kế chủ yếu theo chủ đề, và các chủ đề ấy không nhất thiết phải có quan hệ với nhau theo trình tự thời gian. Ví dụ, sinh viên năm thứ nhất có thể chọn học môn “Chủ nghĩa hiện đại”, thậm chí, “Chủ nghĩa hậu hiện đại”, sau đó, năm thứ hai và thứ ba, mới học “Văn học cổ đại”, “Văn học trung đại”, “Văn học lãng mạn” và “Văn học hiện thực thế kỷ 19”, v.v...^[3] Ở trung học, chương trình chủ yếu xoay quanh các tác phẩm văn học: ở mỗi trình độ, Bộ giáo dục đề nghị một danh sách các tác phẩm khác nhau, từ cổ điển đến đương đại, từ văn học ngoại quốc đến văn học trong nước; và thầy cô giáo có thể chọn hai hay ba tác phẩm ấy để thầy trò cùng nhau đọc, phân tích, so sánh, đánh giá... trong suốt cả niên học.

Bởi vậy, việc thiết kế chương trình văn học theo trình tự thời gian để văn học bị biến thành văn học sử không phải là một giải pháp duy nhất. Hơn nữa, rõ ràng đó không phải là giải pháp tốt nhất, nếu không muốn nói, ngược lại, là giải pháp lạc hậu và có nhiều khuyết điểm nhất.

Khuyết điểm đầu tiên là học sinh và sinh viên bị đặt trong một tình trạng đầy nghịch lý: họ phải học cái xa trước và cái gần sau; cái khó trước và cái dễ sau. Có lẽ ai cũng đồng ý là, trừ một số ngoại lệ nào đó, với học sinh và sinh viên, một bài thơ của Xuân Diệu hay Nguyễn Bính hẳn

nhiên là dễ hiểu và dễ cảm hơn một bài thơ của Tú Xương hay của Nguyễn Khuyến; và một bài thơ của Tú Xương hay của Nguyễn Khuyến hẳn nhiên là dễ hiểu và dễ cảm hơn một bài thơ Nôm của Nguyễn Trãi hay của Lê Thánh Tông, v.v... Truyện cũng thế. Hầu như bất cứ truyện ngắn nào của các nhà văn Việt Nam đương đại cũng đều có phần dễ hiểu và dễ cảm hơn các truyện ngắn trong tập *Truyện kỳ mạn lục* của Nguyễn Dữ; bất cứ cuốn tiểu thuyết về chiến tranh đương đại nào cũng đều có phần dễ hiểu và dễ cảm hơn cuốn tiểu thuyết lịch sử *Hoàng Lê nhất thống chí* của nhóm Ngô Gia văn phái, v.v... Dễ hiểu và dễ cảm, một phần ở ngôn ngữ gần với đời thường hơn; ở đề tài gần với kinh nghiệm của học sinh hơn; ở quan điểm thẩm mỹ gần với khí hậu thẩm mỹ chung quanh hơn; ở các quy ước thể loại gần với văn hoá văn chương đương đại hơn. Thế nhưng, điều oái oăm là, theo cấu trúc chương trình văn học hiện nay, học sinh và sinh viên phải học thơ Nôm của Nguyễn Trãi và của Lê Thánh Tông trước khi học tới thơ Nôm của Nguyễn Khuyến và Tú Xương, và cuối cùng, cả mấy năm sau, mới học thơ của Xuân Diệu, Nguyễn Bính và các nhà thơ đương đại khác. Ngay từ lớp 10, học sinh đã phải học các truyện truyền kỳ của Nguyễn Dữ, và đến năm lớp 12 thì mới được học các truyện ngắn hiện đại.

Lối thiết kế chương trình như vậy có cái gì hao hao như lối thiết kế chương trình trong các trung tâm huấn luyện quân sự: đầu tiên là tuần huấn nhục, ở đó, các khoá sinh bị dày ải, thậm chí, bị sỉ nhục đến tận cùng để biết sợ và từ đó, biết vâng phục mọi mệnh lệnh từ cấp trên. Sau, chương trình học cứ nhẹ dần. Nhẹ dần.

Các chuyên gia về văn học Việt Nam muốn bắt chước các chuyên gia về quân sự chẳng? Chắc là không. Nhưng chiến lược giáo dục của cả hai bên đều có đặc điểm giống nhau: quan liêu. Các nhà giáo dục Việt Nam, khi hoạch định chương trình, có lẽ chỉ xuất phát từ những quan điểm và những quán tính có sẵn, chứ chắc chưa bao giờ tự đặt câu hỏi: một chương trình như thế có được học sinh hay sinh viên tiếp nhận dễ dàng và nhất là, thích thú hay không? Hình như người ta bắt cần. Hình như người không thừa nhận ở học sinh và sinh viên cái quyền được có sở thích riêng. Hình như người ta chưa hề biết đến phương pháp giáo dục lấy học sinh làm trung tâm (students-centered approach) vốn khá phổ biến trên thế giới hiện nay. Hình như người ta, mặc dù hay nói đến chuyện dân chủ, chưa bao giờ tự cảm thấy có nhu cầu thực hiện dân chủ ngay ở cái nơi dễ và cần dân chủ hoá nhất: dạy học. Và nền giáo dục phải trả giá cho thái độ quan liêu ấy: phần lớn học sinh quay lưng hẳn lại với môn Văn như một cách bỏ phiếu "Không". Mà cũng phải chú: làm sao một học sinh ở những năm đầu tiên của bậc trung học có thể hiểu, cảm và từ đó, thích những vần thơ lớn nhón các từ cổ của Nguyễn Trãi, những bài thơ khô khan và khệnh khạng của Lê Thánh Tông cũng như những bài thơ về nhân tình thế thái rất mực già nua của Nguyễn Bình Khiêm được? Theo tôi, đó là điều bất khả. Có điều là ngày trước, khi văn hoá vâng phục còn nặng, học sinh dễ dàng chấp nhận học cả những điều mình không thích, mọi chuyện đều có vẻ tốt đẹp. Nhưng càng ngày giới trẻ càng đòi hỏi cái quyền được chọn lựa, và từ đó, cái quyền được từ chối, hoặc ít nhất, cái quyền-được-chán, những môn học được thiết kế trên một tinh thần quan liêu như vậy gặp khó khăn ngay tức khắc.

Tôi không thương những đứa trẻ công khai khinh bỉ hoặc chán chường môn Văn hiện nay cho bằng những đứa trẻ ngoan ngoãn học cả những điều mình không thích như tôi thời nhỏ: chúng mất mát ít hơn thế hệ của tôi. Từ chối học Văn trong nhà trường, chúng vẫn có thể tiếp cận được với văn chương trên sách báo vốn ê hề ngoài đời, và biết đâu, nếu có được sự hướng dẫn tốt hoặc nhờ may mắn, chúng có thể tiếp cận được nguồn văn chương đích thực. Thậm chí, nhờ biết chán cái cổ và cái cũ, chúng có thể tiếp nhận những cái mới, hoặc ít nhất, những cái đương đại một cách dễ dàng và thoải mái hơn. Ngược lại, thế hệ tôi hoặc trước và sau đó một tí, vì ngoan ngoãn, phải cố tin; và vì cố tin, dần dần tin là thật những cái hay đã thuộc về một quá khứ xa lơ xa lắc, lúc văn học, hoặc một thể loại văn học nào đó vừa mới hình thành, còn đầy những dò dẫm và ngong nghịu. Trong chiều hướng ấy, người nào càng nhạy bén càng lún sâu vào quỹ đạo của hệ thẩm mỹ cổ điển: với nó, người ta dần dần trở thành những con người của "muôn năm cũ". Họ không còn hy vọng viết được điều gì mới, đã đành. Họ cũng khó có khả năng cảm thụ được những cái hay mới của thời hiện đại và đương đại. Nói cách khác, theo tôi, bắt học sinh phải nhồi nhét các tác phẩm văn học cổ và cũ quá sớm, người ta sẽ huỷ diệt, hoặc nếu

không, cũng làm lệch lạc khả năng cảm thụ thẩm mỹ của chúng. Một nền giáo dục như thế dễ dẫn đến những kết quả hoàn toàn mất cân bằng: những người thông minh và uyên bác nhất phần lớn là những người bị trì độn về phương diện thẩm mỹ, hoàn toàn không phân biệt được cái hay và cái dở, cái mới và cái cũ. Điều đó khiến cho tỉ lệ những người mù-chữ-về-văn-chương trong giới trí thức Việt Nam rất cao, có lẽ cao hơn hẳn nhiều quốc gia mà tôi biết.

Khuyết điểm thứ hai của chiến lược thiết kế chương trình theo trình tự thời gian là ưu thế của tính lịch sử trên tính văn chương. Ưu thế của tính lịch sử cũng có nghĩa là ưu thế của các mối quan hệ tương tác chung quanh tác phẩm văn học trên chính bản thân các tác phẩm văn học ấy. Nói cách khác, khi nhấn mạnh vào tính lịch sử của vấn đề, người ta - ở đây là các thầy cô giáo - sẽ dễ có khuynh hướng tập trung vào việc giải thích tính quy luật trong quá trình phát triển của văn học hơn là chỉ tập trung phân tích những đặc điểm ngôn ngữ và thẩm mỹ của từng tác phẩm. Một khuynh hướng như thế khiến người ta tách khỏi tác phẩm như một văn bản cụ thể để sa đà vào các yếu tố ngoài văn bản như tác giả hoặc bối cảnh chính trị, xã hội và văn hoá chung quanh tác giả. Đó cũng chính là thói quen giảng dạy phổ biến nhất ở các thầy cô giáo môn Văn: vào lớp, người ta thường nói rất nhiều, nói thao thao về tiểu sử và lịch sử và ngược lại, nói rất ít và rất hời hợt về các tác phẩm văn học. Như thế, cái đáng lẽ là quan trọng nhất lại trở thành cái thứ yếu; điều đáng lẽ cần làm nhất thì lại chỉ được làm một cách qua loa và chiếu lệ. Mà lỗi, thật ra, không phải chỉ ở các thầy cô giáo. Lỗi, ở ngay trong chương trình: thứ nhất, mỗi bài giảng văn chỉ được dành cho một lượng thời gian quá ít, thường chỉ có một hay tối đa là hai tiết; mỗi tiết chỉ có khoảng 50 phút; một thời gian chỉ đủ để bàn những chuyện... ngoài lề, từ việc giới thiệu tiểu sử tác giả, bối cảnh sáng tác đến việc giải thích từ ngữ khó, là hết; thứ hai, trừ các bài thơ ngắn, phần lớn các tác phẩm văn học mà học sinh và sinh viên học chỉ là các trích đoạn: chẳng hạn, học *Truyện Kiều*, học sinh chỉ cần phân tích vài ba trích đoạn ngắn chứ không cần biết đến cuốn *Truyện Kiều*; học cuốn *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố, học sinh cũng chỉ học một hai đoạn trích ngắn chứ không cần đọc nguyên cả cuốn tiểu thuyết ấy. Làm thế nào để học sinh có thể hiểu được các trích đoạn ngắn ngủi như thế khi chưa đọc nguyên cả tác phẩm? Giải pháp: thầy cô sẽ giúp bằng cách tóm tắt cốt truyện. Như vậy, với học sinh, *Truyện Kiều* hay *Tắt đèn* là những câu chuyện được thầy cô kể trong lớp chứ không phải những câu chữ do Nguyễn Du hay Ngô Tất Tố nắn nót viết ra. Ở đây, cái-được-kể thay thế hoàn toàn cho cái-được-viết. Điều này lại dẫn đến rất nhiều hậu quả nghiêm trọng: thứ nhất, về phương diện trí thức, chúng ta dạy cho học trò thói quen nô lệ, chỉ dựa vào lời kể của thầy cô giáo thay vì phải cố gắng tiếp cận với các nguồn tài liệu gốc; thứ hai, về phương diện đạo đức: chúng ta dạy cho học sinh nói dối; dạy cho chúng thói quen nói một cách đầy thảm quyền về những gì, thật ra, chúng chưa từng đọc; thứ ba, về phương diện văn học, chúng ta làm cho chúng hiểu lệch về cái gọi là... văn học.

Chính các thầy cô giáo hiểu lệch trước: nhấn mạnh vào khía cạnh văn học sử, các giờ Văn thường có cái gì hao hao như các giờ Lịch sử hoặc các giờ Chính trị. Mà chúng lại kém hơn các giờ Lịch sử và Chính trị do thiếu tính cụ thể trong tư liệu, tính nhất quán trong lập luận và tính hệ thống trong cấu trúc môn học. Dạy như thế, chính các thầy cô giáo cũng không phát huy được năng lực cảm thụ hay ít nhất, năng lực phân tích của họ. Những ai từng đi học Văn và dạy Văn ở Việt Nam có lẽ đều dễ thừa nhận là chỗ yếu nhất của các thầy cô giáo Văn là khả năng phân tích tác phẩm như một văn bản nghệ thuật. Hồi còn ở đại học, tôi có một ông thầy nổi tiếng lừng lẫy trong giới sinh viên chỉ vì một câu nói: "Hay lắm, các anh chị ạ." Thầy dạy thơ Đường. Hôm nào cũng thế, sau khi chép bài thơ lên bảng, giảng các từ ngữ khó, thầy lại đứng nghếch mặt ra mà trầm trồ: "Bài thơ này hay lắm các anh chị ạ. Hay.... hay... hay lắm. Các anh chị phải cố gắng hiểu cái hay của nó, nếu không thì uống lắm. Nó hay, hay lắm, hay lắm lặn." Cứ thế, trầm trồ chán thì thầy quay sang bàn về tiểu sử của tác giả hay từ nguyên của các chữ Hán trong bài. Rồi thôi. Cả năm trời học thầy, chưa bao giờ tôi thấy thầy phân tích được bất cứ một cái hay nào mà thầy không ngót tẩm tấc. Mà có lẽ không phải chỉ có thầy ấy. Phần lớn các thầy cô giáo dạy Văn đều thế: họ có thể nói thao thao về các chuyện bên lề, nhưng hiếm hoi lắm mới có một hai người có khả năng đi vào văn bản. Mà có đi thì cũng chưa chắc đã sâu. Trong lúc không có và không thể có các tài liệu xã hội học cụ thể làm bằng chứng cho nhận định này thì chúng ta có

thể sử dụng một bằng chứng gián tiếp: đọc các bài gọi là giảng văn hay bình thơ mẫu của các thầy cô giáo thuộc loại đầu đàn trong ngành Văn ở Việt Nam, trong số đó, có nhiều người được xem là những nhà nghiên cứu hay phê bình xuất sắc. Chúng ta cũng dễ thấy một tình trạng tương tự: kém. Họ có thể rất giỏi trong khâu tập hợp tư liệu. Họ có thể rất tài hoa trong khâu diễn đạt. Nhưng rất hiếm người tạo được ấn tượng tốt từ khả năng tiếp cận tác phẩm như một văn bản nghệ thuật. Văn bản. Mà lại là văn bản mang tính nghệ thuật. Phần lớn chỉ bàn vu vơ, tán vu vơ, khen vu vơ, chê vu vơ. Vu vơ đến độ giả dụ có ai đó chơi ác, đánh tráo bài thơ mà họ bình, dường như lời bình cũng có thể... nghe được.

Một nền giáo dục và một sinh hoạt phê bình, nghiên cứu văn học như thế góp phần củng cố một thứ văn hoá văn chương ở đó văn bản hoàn toàn bị khinh rẻ vốn đã mọc rễ trong truyền thống đề cao cái "ngôn ngoại" phổ biến ở Việt Nam ngày xưa. Trong văn hoá văn chương ấy, người ta không cần đọc từng chữ mới hiểu thơ văn; không cần dựa vào chữ nghĩa khi cãi nhau; và cuối cùng, không cần dùng chữ và đặt câu đúng khi muốn làm nhà thơ và nhà văn.

Tôi hiểu tại sao một nhà phê bình trẻ một lần khoe với tôi là cô ấy cảm thấy may mắn khi không phải học về văn học Việt Nam lúc còn nhỏ. Tôi đồng ý: may mắn thật. Ít nhất, may mắn hơn tôi: từ gần hai chục năm nay, tôi đã mất quá nhiều năng lực chỉ để gạn lọc và gột rửa những gì mình đã học trong hơn hai chục năm trước đó. Mà vẫn không sạch.

Và, tôi biết, vĩnh viễn sẽ không bao giờ sạch. Ngay cả khi tôi đã hoàn toàn quên bằng gương mặt của người yêu đầu đời cũng như các thầy cô giáo của tôi dạo ấy, những người đã gọi hứng và khuyến khích tôi làm cả hàng trăm bài thơ dở.

Viết

Viết, bao giờ người ta cũng viết theo một quan niệm nhất định về việc viết lách. Nhưng tôi ngờ là trong quan niệm về việc viết lách của nhiều người cầm bút có cái gì đó không ổn. Rất không ổn. Xin thử nêu một tên tuổi thuộc loại lừng lẫy nhất trong văn học Việt Nam hiện đại làm ví dụ: Xuân Diệu. Ở Việt Nam, sau khi Xuân Diệu mất vào năm 1985, có thật nhiều bài viết về ông, hình như nhiều hơn hẳn bất cứ một nhà thơ hiện đại nào khác. Có điều phần lớn những bài viết ấy đều có tính hồi ức hơn là phê bình, ở đó, người ta tập trung vào con người hơn là tác phẩm của Xuân Diệu. Ở con người Xuân Diệu, điều được nhiều người khen ngợi nhất là tính cần cù của ông. Hầu như ai cũng cố dựng lên một bức chân dung Xuân Diệu như một kẻ làm việc không biết mệt mỏi, hết làm thơ lại dịch thơ, hết viết phê bình lại viết báo, hết đọc tham luận ở nơi này lại đi thuyết trình ở nơi khác. Lúc nào cũng bận bịu, cũng tất bật, cũng canh cánh với chữ nghĩa, cũng đau đầu với văn chương. Một lần nhìn cảnh Xuân Diệu bò xoài trên trang giấy giữa một Hà Nội mất điện và ngun ngút nóng, thỉnh thoảng lại ôm đầu rên rỉ "Có lẽ mình đến đứt mạch máu não mất. Buốt óc quá!", Trần Đăng Khoa có cảm tưởng Xuân Diệu viết văn còn cực nhọc và khổ hơn cả những nông dân cày ải để chạy bão. Sau đó Xuân Diệu giải thích với Trần Đăng Khoa là mặc dù mệt mỏi ghê gớm, ông vẫn không dám dừng bút vì "các báo yêu cầu mình. Xã hội còn "com-măng" mình. Thế nghĩa là mình vẫn còn có ích." Rồi ông giải thích thêm: Nhà văn tồn tại ở tác phẩm. Không có tác phẩm thì nhà văn ấy coi như đã chết. Thế nên cứ phải viết. Viết hàng ngày. Nhiều khi phải có người thúc mới ra được tác phẩm. Mình nhận bài và yêu cầu người đặt cứ phải thúc mình. Ấy thế rồi có sách đấy. Còn cứ chờ cảm xúc đến mới viết, thì muôn năm cảm xúc cũng chẳng đến cho. Nhà văn là ngồi vào bàn làm việc. Cứ làm việc, rồi sẽ tạo được cảm xúc.^[1]

Nhìn cung cách viết lách và nghe những lời than thở như thế, Trần Đăng Khoa cảm thấy "thành thực thương" Xuân Diệu. Nhiều người khác không những thương Xuân Diệu mà còn khâm phục Xuân Diệu, muốn nâng Xuân Diệu lên thành một "tấm gương sáng" cho giới cầm bút. Riêng tôi thì tôi chỉ thương cho Xuân Diệu. Thương vì thấy ông vất vả quá. Nhưng thương nhất là vì, tôi biết, những sự vất vả của ông đều chỉ là công cốc.

Công cốc vì Xuân Diệu sai ngay từ đầu. Lại, cái người đã từng là một nhà thơ tài hoa, hơn nữa, cực kỳ tài hoa của một thời, thời 1932-45, trong phong trào Thơ Mới, lại có thể vấp phải những sai lầm hết sức sơ đẳng, mấy chục năm cuối đời. Trong những lời phát biểu trích ở trên của Xuân Diệu, chỉ có hai điểm đúng: "Nhà văn tồn tại ở tác phẩm" và "cứ làm việc, rồi sẽ tạo được cảm xúc". Tuy nhiên, ông lại sai ngay sau đó khi đồng nhất tác phẩm và đầu sách, do đó, thay vì làm một người sáng tạo, ông chỉ làm một người sản xuất; thay vì nhắm đến việc tạo nên những tác phẩm có giá trị nghệ thuật thật cao, ông chỉ nhắm đến việc tăng thêm số chữ và số trang. Hơn nữa, trong khát vọng làm một cái gì hữu ích cho xã hội, ông đã đồng nhất nhiệm vụ của một người cầm bút với nhiệm vụ của một cán bộ, do đó, thay vì nhắm đến những giá trị thẩm mỹ lâu dài, ông chỉ nghĩ đến việc phục vụ những nhu cầu nhất thời và khá phù phiếm của xã hội. Cung cách lao động như thế là cung cách lao động của một công chức nhiều tinh thần trách nhiệm và là cung cách lao động của một người buôn bán lẻ, chỉ muốn thu lời ngay tức khắc, những món lời nho nhỏ vừa đủ để có thể an tâm là mình chưa bị quên lãng. Đó không phải là cung cách lao động của một người làm nghệ thuật. Kết quả của thứ lao động ấy là mỗi tháng Xuân Diệu có thêm ba bốn bài báo và năm bảy bài thơ; mỗi năm ông lại có thêm một hai cuốn sách mới. Nhưng chỉ có thế. Những cái gọi là tác phẩm ấy không thêm được gì vào sự nghiệp văn học cao ngất đã có của Xuân Diệu cả, cái sự nghiệp ông xây dựng từ khi còn rất trẻ, thuở mới trên dưới 20 tuổi, với những tác phẩm đầu tay, *Thơ thơ* và *Gửi hương cho gió*. Giả dụ có một thiên tai nào làm tiêu huỷ sạch sành sanh tất cả những đống sách ấy, tôi nghĩ, cũng chẳng phải là một tai hoạ gì lớn cho lắm. Có khi ngược lại.

Mà đâu phải chỉ có Xuân Diệu. Từ trước đến nay đã có vô số người viết văn và làm thơ một cách cần mẫn và vô ích như thế. Như hàng chục nhà văn, nhà thơ thuộc loại có tiếng tăm ở miền Nam trước đây, chẳng hạn. Họ cũng viết mê mải, viết đến buốt cả óc như Xuân Diệu. Và cũng như Xuân Diệu, họ viết như những người bán lẻ: họ nhận được tiền lời ngay tức khắc. Đó là số tiền nhuận bút đủ để sống qua ngày và một chút danh vọng phù du đủ để tự hào với lối xóm. Rồi hết. Sau này, thỉnh thoảng có người khoe khoang là họ đã in bao nhiêu tác phẩm nhưng niềm tự hào của họ chỉ dừng lại ở những con số. Rất ít người trong họ dám in lại những gì họ đã viết. Có khi họ còn âm thầm trách công an cộng sản đã không triệt để trong việc thi hành chính sách thu và đốt tất cả sách vở miền Nam để không ai còn tìm ra được dấu vết những trang viết nhằm nhí của họ nữa là khác.

Xin nói ngay là tôi không có ý chê trách việc dùng văn chương để phục vụ xã hội hay để kiếm sống. Viết lách, trong những trường hợp này, là những hình thức lao động bình thường, hơn nữa, có khi cao thượng. Chỉ có điều, chúng không phải là lao động nghệ thuật. Thế thôi. Nhà văn, khi viết trong tinh thần phục vụ hoặc mưu sinh như thế, viết với tư cách của một người tranh đấu hoặc một người thư lại chứ không phải viết với tư cách của một người sáng tạo. Viết, như một hành động sáng tạo, không phải chỉ là viết, là bôi đầy các trang giấy. Thế giới văn học là thế giới của các giá trị: bản thân chữ "thơ", chữ "văn chương" hay "văn học" đã bao hàm ý nghĩa đánh giá chứ không đơn thuần chỉ là những sự mô tả. Cùng một bài viết, nhưng nếu hay đến một mức nào đó, người ta mới gọi là "thơ"; còn không, người ta gọi là "văn vắn", là "vè", hay là "vần vè". Cũng là viết văn, nhưng viết hay, người ta mới gọi là nhà văn (écrivain); còn viết bình thường, người ta gọi là kẻ dùng văn (écrivain). Nhiều người, cho đến nay, vẫn giữ thói quen đánh giá tình hình văn học một thời điểm nào đó qua con số đầu sách được xuất bản cũng như số lượng sách được phát hành. Nhưng tất cả những sự kiện ấy, thật ra, hoàn toàn vô nghĩa. Một ngàn, hay thậm chí, hàng chục ngàn cuốn sách kém cỏi hay trung bình không cứu được một nền văn học khỏi bị quên lãng. Trong khi chỉ cần vài tác phẩm thực sự hay cũng có thể làm được điều đó dễ dàng. Nền văn học kháng chiến chống Pháp thời 1945-54 đọng lại mãi trong trí nhớ của chúng ta chỉ bằng năm bảy bài thơ của Quang Dũng, Hoàng Cầm, Nguyễn Đình Thi và vài ba người nữa, mỗi người một hai bài. Trong khi nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở miền Bắc từ năm 1954 đến 1975, với hàng chục ngàn cuốn sách được in ra, chưa chắc đã còn lại gì.

Viết, như một hành động sáng tạo, là viết trong ý hướng sáng tạo, nghĩa là, trước hết, để tạo ra một cái đẹp bằng chữ nghĩa; và thứ hai, để vượt lên trên chính mình.

Mỗi tác phẩm, dù lớn hay nhỏ, dù dài hay ngắn, phải là một cái gì hoàn hảo, một công trình lao động bằng ngôn ngữ và trên chính ngôn ngữ đã kết thúc, không để lại một cảm giác dở dang nào. Ở đây, cái đẹp có thể không phải là mục tiêu duy nhất nhưng chắc chắn phải là mục tiêu tối hậu. Viết để người khác xúc động trước tình cảm nồng nhiệt của mình là cái viết của một tình nhân hoặc của một người tuyên truyền; viết để người khác bị mê hoặc trước chính cách viết của mình mới là cái viết của một thi sĩ. Viết để tường thuật đầy đủ và chính xác một sự kiện nào đó là nhiệm vụ của một phóng viên; viết để chữ nghĩa được đặt vào một cấu trúc hoàn hảo như bày một thế trận thật đẹp, bất chấp sự kiện được mô tả trong đó có đầy đủ và chính xác hay không, mới là nhiệm vụ của nhà tiểu thuyết. Nói cách khác, với một người cầm bút, lao động sáng tạo đích thực là lao động trên chính cái viết của mình chứ không phải chỉ với những cái được viết hay được kể ra. Cái được viết hay cái được kể, dưới hình thức một cảm xúc hay một câu chuyện, thuộc về cuộc đời, có thể của nhiều người; chỉ có cái cách thể hiện cảm xúc hay câu chuyện ấy mới thuộc về lãnh vực văn học, gắn liền với một cá nhân cụ thể và cần thật nhiều bản lĩnh cũng như tài năng. Không để ý đến điều đó, nhiều người cầm bút cứ loay hoay mãi với những vấn đề bên ngoài và thứ yếu mà quên đi một công việc quan trọng và cấp thiết: rèn luyện kỹ thuật viết. Hậu quả là trong văn học ta từ trước đến nay thường có những tác giả thật từng trải, với một vốn sống thật giàu và một tấm lòng thật lớn, nhưng cuối cùng lại chỉ sản xuất ra được những tác phẩm thật ẻo uột. Gặp gỡ và chuyện trò với các nhà văn và nhà thơ Việt Nam, chúng ta dễ bắt gặp một điểm chung: cái họ kể về tác phẩm của họ thường hay hơn chính cái tác phẩm họ đã viết ra.

Nói đến cách viết là nói đến tầm quan trọng đặc biệt của ngôn ngữ. Văn học là nghệ thuật ngôn ngữ, là nơi ngôn ngữ biến thành một nghệ thuật chứ không phải chỉ là một phương tiện truyền thông. Nếu viết là một sự tỏ tình, như một số người đã nói, thì sự tỏ tình ấy, trước hết, phải là sự tỏ tình đối với ngôn ngữ. Tôi tin là không có một cây bút nghiêm túc nào đến với văn học mà không khởi đầu từ tình yêu đối với ngôn ngữ. Tôi cũng tin là tất cả những sự thành bại của một người cầm bút đều tùy thuộc, trước hết, vào sự thành bại của hấn với tư cách là người sử dụng ngôn ngữ. Cảm xúc dồi dào đến đâu thì cũng mặc, tư tưởng thâm trầm đến đâu thì cũng mặc, kinh nghiệm sống có phong phú đến đâu thì cũng mặc, điều người cầm bút cần trước hết vẫn là sự tài hoa trong cách diễn đạt. Có nó, những cảm xúc, tư tưởng và kinh nghiệm kia hiện hữu; không có nó, tất cả đều có nguy cơ bị tan vào hư không.

Viết là đi vào sân chơi ngôn ngữ, ở đó, người cầm bút có những quan hệ khác, chịu những luật lệ khác với những quan hệ và những luật lệ trong đời sống xã hội. Một ví dụ: làm thơ tình. Với tất cả mọi người, trong chuyện tình yêu, chỉ có một quan hệ chính: quan hệ giữa mình và người mình yêu. Với tư cách tình nhân, bất cứ sự diễn tả nào làm cho mình và người mình yêu hiểu nhau, thông cảm nhau và xúc động vì nhau đều được xem là thành công. Những cái bẹo, cái véo, cái cấu, cái phát của Chí Phèo vào đùi hay vào mông Thị Nở, nếu được Thị Nở tiếp nhận như những tín hiệu của tình yêu và sung sướng trước những tín hiệu đó thì chúng vẫn là những biểu lộ thành công. Nhưng khi ai đó làm thơ về chuyện tình yêu của mình với dụng ý công bố những bài thơ tình đó trên sách báo và muốn những bài thơ tình ấy được mọi người xem như những tác phẩm văn học thì lại khác. Với tư cách là một tác phẩm văn học, bài thơ - hay bài viết thuộc bất cứ thể loại nào khác - tồn tại không phải như một trạm liên lạc giữa hai hay nhiều cá nhân cụ thể mà như một văn bản giữa vô số những văn bản khác: nó chỉ có thể được đọc, được hiểu, được cảm và được đánh giá trong tương quan với những văn bản khác. Cảm một bài thơ có câu trên sáu chữ và câu dưới tám chữ, chúng ta không chỉ đọc nó mà còn đọc cả thể thơ lục bát với những ca dao, những *Truyện Kiều*, rồi những Huy Cận, những Nguyễn Bính và những Bùi Giáng phía sau. Nói cách khác, từ tư cách tình nhân chuyển sang tư cách thi sĩ, người ta bước vào một sân chơi khác, ở đó, hấn không còn đối diện với người mình yêu nữa mà là đối diện với vô số những kẻ làm thơ tình khác, như hấn; những kẻ sử dụng ngôn ngữ khác, như hấn. Dù muốn hay không hấn cũng phải chấp nhận một cuộc đọ sức gay gắt với những người

ấy. Chính trong cuộc đọ sức này, bao nhiêu người đã thảm bại: họ có thể là những tình nhân chân thực và say đắm, nhưng với tư cách là nhà thơ, họ lại là những kẻ nói dối với những bằng chứng rành rành: câu này thì bắt chước Xuân Diệu, câu kia thì hao hao như Thế Lữ, câu nọ thì phỏng phát hơi hướm của Hàn Mặc Tử, còn câu khác nữa thì lấy từ cải lương hay các bản nhạc tình hàng ngày vẫn nghe lè nhè trên máy truyền thanh và truyền hình. Khi yêu, họ yêu thật; nhưng khi thể hiện tình yêu ra bằng ngôn ngữ, họ lại tự phản bội lại họ. Nhiều người đã đi đến một sự chọn lựa khôn ngoan: ngoài đời, họ vẫn yêu nhau, nhưng khi cầm bút, họ lại né tránh đề tài tình yêu khi biết chắc là mình không thể chiến thắng trên sân chơi ấy. Cũng như ngày xưa Lý Bạch đã khôn ngoan né tránh việc viết về lầu Hoàng Hạc chỉ vì biết trước là không thể vượt qua nổi bài "Hoàng Hạc Lâu" của Thôi Hiệu: "Nhãn tiền hữu cảnh đạo bất đắc / Thôi Hiệu đề thi tại thượng đầu."

Trong sân chơi ngôn ngữ, người cầm bút thường ở trong những tình thế oái oăm: Nhiệm vụ không thể tránh được của hấn là vừa phải sử dụng ngôn ngữ có sẵn của xã hội lại vừa phải làm mới cái ngôn ngữ đó; vừa tiếp nhận ngôn ngữ như một tài sản chung lại vừa phải tìm cách in cái dấu ấn của riêng mình lên cái ngôn ngữ đó. Làm thơ hay viết văn, ở khía cạnh này, là cuộc tranh đấu giữa văn hoá và phong cách, giữa cộng đồng và cá nhân, trong đó, tầm vóc thực sự của một người cầm bút được quyết định phần lớn ở khả năng kháng cự lại tầm ảnh hưởng của văn hoá và của cộng đồng. Đó không phải là một công việc dễ dàng bởi vì ngôn ngữ, tự bản chất, có tính quy ước và bảo thủ: khi cầm bút, phải sử dụng các từ vựng và quy luật ngữ pháp của một ngôn ngữ, chúng ta, dù muốn hay không, cũng phải chấp nhận những bản hợp đồng ngầm bên trong ngôn ngữ đó. Không chấp nhận những hợp đồng ngầm ấy, chúng ta sẽ không bao giờ hiểu nhau. Nhưng chấp nhận những hợp đồng ngầm ấy, chúng ta phải đồng thời chấp nhận là khả năng kiểm soát của chúng ta đối với ngôn ngữ chúng ta đang sử dụng thật hạn chế: những chữ rơi xuống từ bàn tay của chúng ta có khuynh hướng lôi kéo chúng ta đi theo hướng riêng của nó, ở đó, nó có lịch sử và những đồng minh của nó. Ví dụ, một người cầm bút mở đầu bài viết của mình bằng một câu băng quơ và cực kỳ đơn giản "Mùa thu đã về", hấn lập tức đối diện ngay với một cái bẫy do chữ "mùa thu" tạo ra. Có phần chắc là những câu văn kế tiếp sẽ là những câu mô tả, hoặc mô tả cảnh vật hoặc mô tả tâm trạng. Mô tả cảnh vật thì hấn sẽ là những cảnh mây xám, sương mù, mưa bụi, gió heo may, lá vàng, hoa cúc, ngô đồng... với những tính từ quen thuộc như *u ám, âm đạm, lạnh lùng, hiu hắt, v.v...* Còn mô tả tâm trạng thì hấn là *buồn rầu, cô đơn, thần thờ, băng khuâng, hay nhớ nhung xa vắng, v.v...* Ở miền Bắc, do ảnh hưởng của việc tuyên truyền về cuộc cách mạng mùa thu năm 1945, việc mô tả sẽ có khuynh hướng đi theo một hướng khác, gắn với cách mạng, với đảng, với cờ đỏ sao vàng, với niềm vui trước thắng lợi và niềm lạc quan trước tương lai. Một cây bút bất tài sẽ bị rớt ngay vào những cái bẫy như thế, viết như những gì đã được mọi người viết và được vô thức cộng đồng chờ đợi. Nhưng trong trường hợp ấy, hấn không viết; hấn bị ngôn ngữ viết. Cái viết của hấn sẽ không bao giờ là một bất ngờ. Đó chỉ là cái viết của quán tính. Một cây bút có tài năng, ngược lại, sẽ là kẻ, một mặt, tận dụng được bản hợp đồng ngầm của ngôn ngữ, tận dụng bầu khí quyển văn hoá chung quanh ngôn ngữ, tận dụng cái lịch sử dằng dặc đằng sau mỗi chữ hay mỗi ẩn dụ để mở rộng chiều sâu cho sự diễn tả của mình, mặt khác, hấn lại thoát ra khỏi những khuôn sáo có sẵn, tạo được một phong cách mới không lẫn với ai khác. Có thể nói hấn là kẻ biến thủ thành công công quỹ văn hoá của xã hội để làm thành tài sản riêng của mình. Viết, ở một khía cạnh nào đó, là một cách đạo văn: nhà văn lớn là một kẻ đạ văn thần tình.

Người cầm bút hiện đại còn ở trong tình thế oái oăm hơn nữa: hấn vừa phải giành giật từng con chữ và từng biểu tượng trong tài sản tinh thần tập thể của xã hội để làm thành của riêng lại vừa ngay ngáy ngờ vực giá trị biểu hiện của những chữ và những biểu tượng đó. Nếu ý hướng cách tân là một trong những đặc điểm lớn nhất của văn học hiện đại thì nội dung chủ yếu của ý hướng cách tân đó nằm ở mối quan tâm đặc biệt dành cho khía cạnh ngôn ngữ. Trong khía cạnh ngôn ngữ, yếu tố được chú ý nhất không phải là loại ngôn ngữ (Latinh/Pháp; Hán/Nôm; văn ngôn/bạch thoại...) hay cách sử dụng ngôn ngữ qua những biện pháp tu từ khác nhau (ẩn dụ,

hoán dụ, ngoa dụ...) mà là chính bản chất của ngôn ngữ. Trong cái gọi là bản chất ngôn ngữ, vấn đề trung tâm được đặt ra là mối quan hệ giữa ngôn ngữ và hiện thực.

Nói một cách vắn tắt, ngày xưa, suốt cả mấy ngàn năm, người ta làm thơ viết văn trong niềm an tâm tuyệt đối dành cho cái phương tiện họ sử dụng. Không ai hoài nghi ngôn ngữ. Người ta tin là, thứ nhất, ngôn ngữ lúc nào cũng hoàn hảo và giàu có vô cùng; thứ hai, ngôn ngữ có khả năng phản ánh chính xác những gì người ta muốn diễn tả; và thứ ba, như là hệ luận của hai niềm tin trên, nhiệm vụ căn bản của người cầm bút là trau dồi nội lực để có thể khai thác và sử dụng vốn ngôn ngữ có sẵn ấy hầu tạo được những tác phẩm xuất sắc.

Vào thời hiện đại, những niềm tin và những sự an tâm ấy hoàn toàn bị lung lay. Người ta viết, vẫn viết, nhưng lại không ngớt nghi ngờ khả năng thể hiện của ngôn ngữ. Cũng như một người lính đang lao vào trận mà lòng cứ phấp phồng không biết những viên đạn khạc ra từ nòng súng của mình là đạn thật hay chỉ là đạn mã tử. Vì thế, thử tưởng tượng một hình ảnh hài hước và bi thảm, hài hước một cách bi thảm: một người lính, giữa cảnh khói lửa dữ dội, thỉnh thoảng lại ngưng bắn, dừng lại, đưa nòng súng lên mũi người, rồi loay hoay tìm nhặt những viên đạn rớt xung quanh, ngắm nghía, từ về mặt và ánh mắt toát ra một niềm nghi ngại rất lung, nhưng rồi, hấn lại vẫn tiếp tục xông tới phía trước, vẫn tiếp tục bắn, để một lúc sau, lại dừng lại và lại bắn khoả như cũ. Cuộc chiến đấu giữa hấn và kẻ thù, đến một lúc nào đó, biến thành cuộc "chiến đấu" giữa hấn và khẩu súng hấn cầm. Hấn quan tâm đến nó, theo dõi nó, thử nghiệm hiệu năng của nó còn hơn là chú ý đến kẻ thù trước mặt. Với tôi, trong hình ảnh người cầm bút hiện đại cũng có cái gì tương tự. Thoạt đầu, hấn cầm bút với khát vọng bày tỏ một cái gì đó, nhưng cuối cùng, những gì hấn viết ra chủ yếu chỉ là cuộc đối thoại, hay thậm chí, đối đầu giữa hấn và cái phương tiện mà hấn sử dụng.

Hậu quả của cuộc đối thoại hay đối đầu ấy là bản thân công việc viết lách trở thành một vấn đề, hơn nữa, một ám ảnh, hơn thế nữa, một ám ảnh đầy day dứt. Đã đành là từ khi văn học viết bắt đầu xuất hiện, có lẽ loài người đã biết bản khoả suy nghĩ về cách viết. Nòng cốt của lý thuyết tự sự (narrative theory), thi pháp học (poetics) và tu từ học (rhetoric) đã được hình thành từ Socrates, Plato và đặc biệt từ Aristotle thời cổ đại Hy Lạp. Những tiền đề của quan điểm văn dĩ tải đạo và thi ngôn chí ở Trung Hoa đã manh nha từ thời Khổng Tử. Nhưng có lẽ, chưa bao giờ trong lịch sử văn học nhân loại, vấn đề cái viết (l'écriture / writing) lại trở thành một đề tài bức bối như nửa sau thế kỷ 20: sau khi cuốn *Le Degré zéro de l'écriture* của Roland Barthes xuất bản vào năm 1953 và nhất là sau khi cuốn *De la grammatologie* và cuốn *L'Écriture et la différence* của Jacques Derrida được xuất bản vào năm 1967, vấn đề cái viết, vâng, chính bản thân cái viết hay việc viết, đã trở thành vấn đề trung tâm của các lý thuyết, từ lý thuyết văn học đến lý thuyết văn hoá, qua đó, tất cả mọi sinh hoạt văn hoá của nhân loại đều được nhìn như những-gì-được-viết, tức như một thứ văn bản, và mọi văn bản được nhìn như một liên-văn bản với trùng trùng những ký hiệu khác nhau, ký hiệu này quy chiếu ký hiệu kia thành một chuỗi những sự bổ túc (supplements) vô tận khiến ý nghĩa cứ bị triển hạn mãi.^[2]

Một hậu quả khác của cuộc đối thoại hay đối đầu giữa người cầm bút và ngôn ngữ là công việc viết lách trở thành một cách trải nghiệm những khả năng kết hợp và thể hiện của ngôn ngữ. Ở khía cạnh này, có thể nói mỗi một trường phái sáng tác mới, trước hết, là một thử nghiệm mới để thăm dò những giới hạn của ngôn ngữ. Nếu các nhà cổ điển, ở cả Tây phương lẫn Đông phương, đều tin cậy vào ngữ nghĩa và tận dụng yếu tố ngữ nghĩa để diễn đạt tư tưởng và cảm xúc của mình thì các nhà lãng mạn chủ nghĩa đã phát hiện, bên cạnh yếu tố ngữ nghĩa, trong ngôn ngữ còn một yếu tố khác nữa là yếu tố ngữ âm cũng rất đặc dụng trong việc diễn đạt, đặc biệt, diễn đạt cảm xúc. Thơ lãng mạn, do đó, nói chung nhiều nhạc tính hơn hẳn thơ cổ điển: so với thơ cổ điển, tần số xuất hiện của những từ lấp láy và những từ vần bằng trong thơ lãng mạn thường cao hơn hẳn. Các nhà thơ tượng trưng, nói như Paul Valéry, trong một câu thơ nổi tiếng, "De la musique avant toute chose", càng đẩy mạnh vai trò của yếu tố ngữ âm, xem nhạc tính là đặc điểm nổi bật nhất trong ngôn ngữ thơ, đóng vai trò chủ yếu trong chức năng truyền cảm và gợi cảm của thơ. Như thế, tuy giữa thơ lãng mạn và thơ tượng trưng có nhiều điểm khác nhau nhưng cả hai đều tập trung sự chú ý vào khía cạnh âm thanh của ngôn ngữ. Đây cũng

chính là điểm phân biệt họ và những người đến sau: các nhà thơ hiện đại và tiền phong chủ nghĩa, từ dada đến siêu thực, từ vị lai (Futurism) đến duy hình (Imagism), những đứa con của nền văn hoá in ấn, đã khám phá ra ít nhất hai khía cạnh khác của ngôn ngữ: thứ nhất, ngôn ngữ không phải chỉ là cái để nghe bằng tai mà còn là, càng ngày càng chủ yếu là cái để đọc bằng mắt; do đó, yếu tố thị giác trở thành một yếu tố quan trọng trong việc tạo ra ý nghĩa của ngôn ngữ; cũng do đó, trong sáng tác của họ, các nhà thơ đã sử dụng thật nhiều biện pháp tạo hình, từ cách chọn khổ chữ đến cách viết hoa hay viết thường từng chữ, thậm chí từng mẫu tự; từ khoảng trống giữa các chữ đến cách ngắt dòng; từ cách sử dụng các ký hiệu toán học đến cách cắt dán một số hình ảnh vào bài thơ.^[3] Thứ hai, theo họ, trật tự duy lý trong ngôn ngữ của các nhà cổ điển, hiện thực và lãng mạn là một thứ trật tự giả tạo, là công trình sắp xếp của lý trí, khác hẳn với cuộc đời thực vốn là một tồn tại ngổn ngang và đầy phức tạp, và cũng khác hẳn với con người thực vốn bị chi phối một cách mạnh mẽ bởi những tác động từ trong vô thức và tiềm thức, những lực lượng vượt ra ngoài tầm kiểm soát của họ. Vì vậy, họ đề cao nguyên tắc đứt đoạn trong việc diễn tả, từ đó, làm xuất hiện nhiều biện pháp nghệ thuật mới một thời từng làm xôn xao dư luận giới thượng ngọan như cách viết tự động, chọn chữ một cách ngẫu nhiên, kết hợp chữ không theo một quy luật cú pháp nào nhất định, *collage* hay kỹ thuật đồng hiện, v.v...^[4]

Những người cầm bút thời hậu hiện đại lại khám phá thêm một kích thước khác của ngôn ngữ: tính liên văn bản (intertextuality), theo đó, trong một văn bản, bất cứ chữ nào cũng có ít nhất hai mối quan hệ khác nhau: một, nội tại, với các chữ khác trong văn bản; hai, ngoại tại, với chính chữ ấy trong vô số các văn bản khác xuất hiện trước đó. Trong ý nghĩa này, có thể nói mỗi chữ được sử dụng trong văn bản là một nơi giao thoa của nhiều văn bản khác nhau trong đó chữ ấy đã xuất hiện. Cũng có thể nói mỗi văn bản là một bức tranh khảm của những trích dẫn dù xuất xứ của chúng có được ghi nhận hay không. Đầy mạch lý luận này thêm một bước nữa, chúng ta cũng có thể nói những cái gọi là độc sáng chỉ là một ảo tưởng: Văn bản nào cũng là một liên văn bản. Chính vì hiểu rõ sự thực này, các nhà văn hậu hiện đại luôn luôn sáng tác trong cái ám ảnh những gì họ đang viết đã được viết ra đâu đó rồi. Từ sự ám ảnh ấy, họ đã nhất loạt chấp nhận một số thủ pháp nghệ thuật khác nhau: thứ nhất, sự châm biếm (irony) trở thành một phong cách nổi bật bởi vì, nói như Umberto Eco, trong một thời đại đánh mất sự ngây thơ như thời đại của chúng ta, sự châm biếm là thái độ thích hợp duy nhất để người ta có thể tiếp tục viết lách;^[5] thứ hai, biện pháp nhại lại (pastiche) được đặc biệt ưa thích bởi vì, nói như Frederic Jameson, trong thời đại ngày nay, người ta chỉ còn khả năng kết hợp hơn là khả năng sáng tạo ra cái mới.^[6]

Những thử nghiệm về ngôn ngữ vừa nêu thường dẫn đến hậu quả là làm thay đổi hẳn ranh giới giữa các thể loại, và cuối cùng, có thể làm thay đổi hẳn nội hàm của khái niệm văn học. Lâu nay, các nhà văn của ta hay khẳng định một cách dứt khoát thể nào là thơ và thể nào là truyện để trên cơ sở đó, họ bình luận về từng tác phẩm văn học cụ thể, và nhất là, để phê phán những tác phẩm táo bạo vượt ra ngoài khuôn sáo. Trên thực tế, lịch sử phát triển của bất cứ nền văn học nào cũng là lịch sử của những sự thay đổi trong các quy ước về thể loại, về văn học và về cái đẹp nói chung. Chỉ cách đây hơn một trăm năm, cha ông chúng ta không xem những câu văn viết như lời nói thường hằng ngày là văn chương; nay, đó lại là hình thức văn chương phổ biến nhất và có lẽ, được ưa chuộng nhất. Cách đây chưa tới một trăm năm, cha ông chúng ta xem văn là yếu tính của thơ; nay, số lượng những bài thơ không văn càng ngày càng nhiều và dần dần có khuynh hướng áp đảo loại thơ có văn, ít nhất ở những cây bút trẻ. Cũng gọi là thơ, nhưng nhiều bài thơ đăng trên tạp chí *Viết* chẳng hạn lại chẳng có gì tương đồng với những bài thơ quen thuộc ở Việt Nam trước đây. Cũng gọi là truyện, nhưng khoảng cách giữa một số truyện ngắn của các nhà văn hiện đại với các truyện ngắn thời xưa còn xa hơn là khoảng cách giữa chúng với một số bài thơ tự do hoặc thơ văn xuôi hiện nay. Trong nền văn học hậu hiện đại, ranh giới giữa các thể loại càng ngày càng mờ nhạt. Rất khó nói được đâu là ranh giới giữa tiểu thuyết và tuyển tập truyện ngắn trong cuốn *Lives of Girls and Women* của Alice Munro; giữa tiểu thuyết và trường thi trong cuốn *Coming Through Slaughter* của Michael Ondaatje; giữa tiểu

thuyết và tự truyện trong cuốn *China Men* của Maxine Hong Kingston; giữa tiểu thuyết và lịch sử trong cuốn *Shame* của Salman Rushdie; giữa tiểu thuyết và tiểu sử trong cuốn *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* của Edmund Morris vừa mới phát hành và hiện đang gây xôn xao dư luận trong mấy tháng vừa qua, v.v... Mà không những ranh giới giữa các thể loại, ngay cả ranh giới giữa hư cấu và phi hư cấu, giữa văn học và triết học, giữa văn học và các ngành nghệ thuật khác cũng trở thành mờ nhạt: hiện nay, ở các đại học, sinh viên học Roland Barthes, Jacques Derrida và Michel Foucault không phải như những nhà phê bình mà như những nhà văn thực sự.

Có thể nói tốc độ phát triển của văn học tỉ lệ thuận với tốc độ thay đổi các quy ước về văn học. Và theo tôi, chính những sự thay đổi nhanh chóng trong các quy ước ấy là nguyên nhân chính làm cho văn học, đặc biệt là thơ hiện nay, bị xem là khó hiểu. Tính chất khó hiểu ấy không xuất phát từ các yếu tố từ vựng (nói chung, thơ sau này đều dùng loại ngôn ngữ gần với đời thường, và do đó, giản dị hơn hẳn thơ xưa), cũng không xuất phát từ các biện pháp tu từ (nói chung, thơ sau này ít sử dụng các biện pháp như ẩn dụ hay hoán dụ hơn thơ xưa), mà chủ yếu xuất phát từ chỗ những bài thơ được xem là mới hiện nay vượt ra ngoài cái khung khái niệm về thơ trong tâm trí của người đọc, yếu tố quyết định làm nên "tâm mong đợi" của người đọc khi đi vào thơ. Họ mong đợi một ngôn ngữ nhịp nhàng và ngân nga: thơ mới không có. Họ mong đợi những hình tượng thật đẹp, những cách ví von thật nên thơ: thơ mới không có. Họ mong đợi những cảm xúc thật thiết tha, thật nồng nàn: thơ mới không có. Chính vì thơ mới không đáp ứng được tâm mong đợi như thế nên chúng bị xem không phải là thơ trước khi thực sự được đọc. Chúng bị từ chối trước khi được đọc. Nói cách khác, cái gọi là tính chất khó hiểu trong những bài thơ mới, một mặt là kết quả của sự xô lệch giữa các quy ước về thể loại trong tiến trình vận động của văn học, mặt khác, là kết quả của cách đối xử bất công, hoặc ít nhất, thiếu kiên nhẫn của người đọc trong việc tiếp cận với những sự thử nghiệm và những sự cách tân trong thơ.

Giới hạn của ngôn ngữ cũng chính là những giới hạn của con người: viết không phải là cách phản ánh hiện thực mà căn bản là để thăm dò những giới hạn trong khả năng nhận thức và tưởng tượng của con người về hiện thực. Đối với các nhà hiện đại chủ nghĩa, viết là lấn chiếm biên giới, là liên tục mở rộng lãnh thổ của cái-có-thể-cảm-nhận và cái-có-thể-diễn-đạt bằng cách nỗ lực tạo từ mới, nỗ lực thử nghiệm những cách kết hợp mới cho những từ ngữ có sẵn, nỗ lực tận dụng những phương tiện phi từ vựng như các dấu câu và cách trình bày trên trang giấy, v.v... để cố gắng diễn tả những gì không thể diễn tả được.^[7] Dĩ nhiên, đôi khi, người ta thất bại. Sự diễn tả thành thực nhất về sự thất bại ấy chính là những bài thơ hoàn toàn tắc tị, có vẻ như được cấu tạo bằng cách sắp xếp từ ngữ một cách ngẫu nhiên và vô nghĩa mà chúng ta thỉnh thoảng vẫn bắt gặp đây đó, ở khắp nơi, đặc biệt trong thơ của nhóm Dada; và riêng tại Việt Nam, thường nhất là trong thơ Bùi Giáng. Người ta có thể chê trách thái độ hư vô chủ nghĩa trong những bài thơ ấy nhưng lại không thể đơn giản xem chúng chỉ như những việc làm phản-văn học rồ dại, bởi vì bản thân sự diễn tả cái không thể diễn tả cũng là một sự diễn tả. Một sự diễn tả tuyệt vọng. Cũng không thể xem chúng là một sự vô nghĩa: ý nghĩa của chúng chính là những kinh nghiệm tuyệt vọng trong sự diễn tả.

Ở một phương diện nào đó, có thể nói văn học hậu hiện đại, theo chữ dùng của John Barth, là một nền văn học của sự cạn kiệt (the literature of exhaustion), trong đó, nói theo Julia Kristeva, viết trở thành một cách để kinh nghiệm về những giới hạn, từ những giới hạn của ngôn ngữ đến những giới hạn trong chủ thể tính lẫn những giới hạn trong bản sắc phái tính.^[8] Người ta còn khám phá ra một số những giới hạn khác, đáng kể nhất là những giới hạn trong tâm nhận thức của con người, cụ thể là những giới hạn trong nỗ lực hệ thống hoá. Các nhà văn hậu hiện đại hiểu rõ công việc hệ thống hoá là một trong những nhu cầu lớn của con người nhưng mặt khác, họ cũng hiểu rõ tất cả những hệ thống khép kín, chặt chẽ, theo một thứ bậc nhất định đều chỉ là những sản phẩm của con người, do đó, đều chịu những giới hạn như chính con người. Chính vì thế chủ nghĩa hậu hiện đại đã từ bỏ những giấc mộng đại tự sự (grand narratives) nhằm thu tóm cả thế giới và cả lịch sử vào một lý thuyết duy nhất vốn là một trong những tham vọng chính của chủ nghĩa hiện đại. Viết văn hay làm thơ, với các nhà hậu hiện đại chủ nghĩa, không còn là

một nỗ lực tái hiện hiện thực hay thể hiện một ý nghĩa. Nghệ thuật của họ bày lên trên bề mặt. Văn học hiện đại chủ nghĩa cần được khám phá; văn học hậu hiện đại chủ nghĩa chỉ cần được kinh nghiệm.

Từ một cuộc chơi, viết, như vậy, dù muốn hay không, cũng trở thành một cuộc chiến đấu, âm thầm nhưng vô cùng kịch liệt. Giữa lời nói và sự im lặng. Giữa cõi thực và cõi huyền. Giữa cái mới và cái cũ. Giữa cái mình và cái không phải là mình. Giữa khả và bất khả. Cuộc chiến đấu với những gì đã được viết; với những điều trên đó cái viết được hình thành: ngôn ngữ, lịch sử và văn hoá; với chính những động cơ ban đầu của việc viết lách: tự thể hiện và truyền thông với người khác.

Nhưng cuộc chiến đấu dằng dai và gay gắt nhất chính là cuộc chiến đấu giữa người cầm bút với chính mình.

Viết, cũng như bất cứ hành động sáng tạo nào khác, là nỗ lực không ngừng để vượt qua chính mình. Đối thủ lớn nhất của một người cầm bút chính là những gì hắn đã viết. Thủ thách lớn nhất của một người cầm bút cũng chính là việc vượt qua những gì hắn đã viết. Các cây bút thời 1932-45, đặc biệt các nhà thơ, đã hiểu điều này rất sớm và một số người trong họ đã có một chọn lựa dứt khoát: hoặc đổi mới hoặc ngừng bút. Không có hy vọng đổi mới, Thế Lữ chuyển qua sáng tác văn xuôi và làm kịch. Cả Huy Cận lẫn Chế Lan Viên, sau khi xuất bản tập thơ đầu tay, đều mài miết tìm kiếm những đề tài khác, những cảm hứng khác và cả những phương thức thể hiện khác: Huy Cận thì có *Vũ trụ ca* và *Kinh cầu tự*; Chế Lan Viên thì có *Vàng sao* và nhiều bài thơ lẻ có giọng điệu khác hẳn *Điêu tàn* nhưng chưa kịp in thành tập thì cách mạng tháng Tám bùng nổ. Ngoại mục hơn cả là Hàn Mặc Tử và Bích Khê. Chỉ trong vòng non mười năm, cả hai đã đi qua một cuộc hành trình thật dài với những thay đổi khó có thể tìm thấy ở bất cứ ai khác trong lịch sử văn học Việt Nam. Cả hai bắt đầu đi vào thơ qua ngõ Đường luật như hầu hết các nhà thơ trước năm 1930, nhưng khi phong trào Thơ Mới xuất hiện, họ đã nhanh chóng nhập cuộc, trở thành những nhà thơ lãng mạn nồng nhiệt, nhưng khác những người cùng thời và cũng táo bạo hơn cả Xuân Diệu, họ sớm vượt qua chủ nghĩa lãng mạn để thử nghiệm chủ nghĩa tượng trưng và riêng Hàn Mặc Tử, còn thấp thoáng chút siêu thực. Nếu nói trong vòng mười năm, từ 1932 đến khoảng 1942, phong trào Thơ Mới đã biến thành hiện thực những bài học rút ra từ hơn một trăm năm trong thơ Pháp, từ đầu thế kỷ 19 đến đầu thế kỷ 20, từ chủ nghĩa lãng mạn đến chủ nghĩa tượng trưng và phần nào chủ nghĩa siêu thực, thì cuộc diễn tập ấy đã được thể hiện rõ nét nhất qua sáng tác của Bích Khê và Hàn Mặc Tử. Rất tiếc là sau năm 1945, quyết tâm đổi mới hừng hực ấy đã lụi tắt. Ít thấy ai còn thao thức tự đổi mới chính mình. Phần lớn cứ viết như một quán tính, hết tập thơ này đến tập thơ khác, hết ca ngợi ngợi mới lại ca ngợi nông trường mới với những lúa mới, bò mới và người mới. Thơ được ví như một thứ trứng gà công nghiệp, mỗi ngày một bài. Những bài thơ cứ hao hao như nhau, nhàn nhạt như nhau. Viết, vẫn viết nhưng không còn sáng tạo. Nhà thơ biến thành những chuyên viên *recycle*, mê mãi *recycle* cảm xúc, tư tưởng và tưởng tượng của mình và của người khác.

Bản chất của hành động sáng tạo là tự vượt mình, là bắt đầu một cuộc phiêu lưu khác. Chính vì thế, không ở đâu yếu tố kinh nghiệm lại ít giá trị như là trong lãnh vực sáng tạo. Một người thợ mộc khi đóng cái bàn thứ mười mà vẫn cảm thấy lúng túng như khi đóng cái bàn thứ nhất hẳn phải là một kẻ khá đần độn. Một nhà văn có thể hoàn tất tác phẩm thứ mười một cách nhanh chóng và dễ dàng nhờ những kinh nghiệm tích lũy được trong việc sáng tác chín tác phẩm trước đó, ngược lại, có phần chắc là một nhà văn bất tài, nếu không, cũng bất cẩn, một kẻ chỉ giỏi cóp nhặt. Một người cầm bút thực sự có tài năng và tâm huyết khi hoàn tất tác phẩm trước để bước sang tác phẩm kế tiếp thường mang theo được rất ít những kinh nghiệm khả thi để có thể rút ngắn thời gian chuẩn bị lại hoặc để làm cho tác phẩm hoàn hảo hơn. Điều này giải thích tại sao, với đại đa số người cầm bút, tác phẩm sau không phải bao giờ cũng được viết nhanh và viết hay hơn những tác phẩm trước.

Không thể trông cậy vào kinh nghiệm, người cầm bút phải không ngừng học hỏi. Trong thời đại ngày nay khó có ai có thể viết hay mà không đọc thật rộng. Điều đáng nói là với sự phát triển vượt bậc của khoa học và kỹ thuật, đặc biệt kỹ thuật thông tin, khi cả thế giới, nói theo chữ của

Marshall McLuhan, biến thành một cái làng, làng-hoàn-cầu, phạm vi của cái gọi là "rộng" ở trên càng lúc càng phình ra. Càng ngày nhà văn càng phải là một người uyên bác. Ngày xưa, nhà văn lớn là một tài năng lớn; ngày nay, một nhà văn lớn không những là một tài năng lớn mà nhất thiết còn phải là một nhà thông thái và một nhà tư tưởng. Thời của những thiên tài vô học đã qua rồi. Có điều sự học hỏi của nhà văn và nhà thơ khác với sự học hỏi của một người thợ: người thợ học chủ yếu để bắt chước; người cầm bút học chủ yếu để... né tránh. Ở đây, chúng ta lại thấy người cầm bút ở một tình thế oái oăm: hẳn phải biết thật nhiều để không được sử dụng lại những gì hẳn đã biết. Hẳn phải nhìn thật rộng ra ngoài để tìm cái hẳn cần ngay chính trong tâm hồn của hẳn.

Một số người cầm bút cứ tưởng là có thể giữ được bản sắc độc đáo khi quay lưng lại với thế giới, đặc biệt với những lý thuyết mới về việc viết lách. Đó chỉ là một ảo tưởng. Trong thời đại ngày nay, tuyệt đối không có kẻ nào có thể đứng ngoài xu hướng phát triển chung của thế giới, và ở một khía cạnh cụ thể hơn, có thể đứng ngoài lý thuyết: khi từ chối tiếp cận những lý thuyết mới, thực chất người ta đứng lại ở một lý thuyết cũ, có khi, thật cũ. Và sai, có khi, hoàn toàn sai. Cho nên chỉ có một cách sáng tạo duy nhất là không ngừng học hỏi để vượt qua những thử nghiệm sáng tạo của các thế hệ đi trước.

Nói một cách tóm tắt, viết là nỗ lực vượt qua những cái đã viết. Mỗi lần viết là một lần tái định nghĩa cái viết. Và qua những lần tái định nghĩa ấy, người cầm bút tự định nghĩa chính mình. Cho dù một số nhà văn hậu hiện đại muốn hoà giải với cuộc đời, chấp nhận sự tương đối và phần nào, hỗn loạn, của cuộc đời, từ bỏ những giấc mộng đại tự sự và những tham vọng làm cách mạng, thì số phận của người cầm bút vẫn mãi mãi gắn liền với những sự mờ mịt, những cuộc phiêu lưu. Mãi mãi.

Viết cho ai?

Người cầm bút viết cho ai? Thì cho người đọc! Câu trả lời thật đơn giản. Tưởng không ai có thể nói điều gì khác hơn được. Nhưng vấn đề sẽ trở thành vô cùng phức tạp nếu chúng ta hỏi tiếp: Người đọc là ai?

Phức tạp vì thật ra không có cái gọi là người đọc chung chung và muôn thuở. Khái niệm "người đọc" chỉ là một cái gì rất mới, một sản phẩm của xã hội hiện đại, hơn nữa, ngay trong xã hội hiện đại, khái niệm "người đọc" cũng chỉ là một khái niệm hàm hồ, và vì tính chất hàm hồ ấy, nhiều người đã lợi dụng nó cho những trò chơi đầy gian lận.

Tôi đã thử tìm chữ "người đọc" trong cuốn *Từ điển An Nam – Lusitan - Latin* của Alexandre de Rhodes xuất bản tại Rome năm 1651: Không có. Tìm chữ "độc giả": Cũng không có. Cả trong cuốn *Việt Nam Quốc âm Tự vị* xuất bản tại Sài Gòn năm 1895 của Huỳnh Tịnh Paulus Cửa cũng không có hai chữ ấy. Dĩ nhiên, tôi biết, chưa thể vì sự vắng mặt này mà chúng ta đã có thể đi đến kết luận là trước thế kỷ 20 hai chữ "độc giả" hay "người đọc" không từng hiện hữu. Có thể chúng đã có, nhất là chữ "độc giả". Có thể. Nhưng nếu có, chắc chắn chúng không phải là những từ phổ cập trong xã hội: chúng nằm ngoài lỗ tai của Alexandre de Rhodes và cũng nằm ngoài cả trí nhớ cũng như sự ghi chép nhất định là rất cẩn thận và nghiêm túc của Huỳnh Tịnh Paulus Cửa. Chưa có hoặc chưa phổ cập bởi vì, theo tôi, thời bấy giờ, ở Việt Nam không những chưa có khái niệm độc giả như một tầng lớp xã hội mà cũng chưa có cả khái niệm độc giả như một tư cách độc lập được hiểu như những kẻ tiêu thụ các sản phẩm văn học.

Thì cũng chẳng có gì đáng ngạc nhiên. Xin đừng quên là ở Việt Nam, trước thế kỷ 20, do sự kiểm soát của vua chúa quá nghiêm ngặt,^[1] do điều kiện kỹ thuật lạc hậu, do nền kinh tế nghèo nàn và cũng do nhiều yếu tố tâm lý và văn hoá khác, số lượng tác phẩm được khắc in rất hiếm. Có, nhưng hiếm. Cũng có cả trường hợp người ta mang tận sang Trung Quốc để thuê in^[2] nhưng trường hợp ấy lại càng hiếm. Hình thức tồn tại phổ biến nhất của các tác phẩm văn học, dù bằng chữ Nôm hay chữ Hán, là dưới dạng viết tay. Tất cả tác phẩm của những cây bút

được xem là đại thụ của văn học Việt Nam thời trung đại, từ Nguyễn Trãi đến Nguyễn Du, từ Đoàn Thị Điểm đến Hồ Xuân Hương, đều được viết tay. Những bản khắc in mà chúng ta sưu tầm được hiện nay thường xuất hiện rất muộn sau khi tác giả đã mất. Muộn có khi đến cả mấy thế kỷ.

Người ta làm gì với các bản viết tay ấy? Thường là để tặng bạn bè hoặc "để ở nhà thờ",^[3] tức là để cho con cháu chuyền cho nhau đọc. Họ hẳn cũng có trường hợp người ta dâng lên vua chúa, chắc là với hy vọng sẽ được lọt vào mắt xanh của vua chúa, từ đó, may ra, được trọng dụng hoặc được triều đình tài trợ cho việc khắc in. Nhưng dù thế nào đi nữa thì số người thực sự đọc các tác phẩm viết tay ấy cũng vô cùng ít ỏi. Ít ỏi đến độ không thành một "giới", như chữ "giới độc giả" chúng ta hiện đang dùng.

May mắn, phần nhiều những người đọc ít ỏi ấy lại là những người ưu tú trong xã hội thời bấy giờ. Do vị thế xã hội, chính trị và văn hoá của họ, những người đọc ấy có thể tác động đến quần chúng, những người chỉ nghe tác phẩm, hoặc thậm chí, chỉ nghe-nói-về-tác-phẩm, để tác phẩm ấy dần dần trở thành một thứ tài sản văn hoá của cả xã hội và của lịch sử. Có thể nói hầu hết những tác giả trung đại còn lưu danh đến ngày nay chủ yếu là nhờ sự "tiến cử" của số người đọc ít ỏi này. Chữ không phải là quần chúng. Chẳng có quần chúng nào được đọc những *Ức Trai thi tập* hay ngay cả *Quốc âm thi tập* lúc Nguyễn Trãi còn sống. Cũng chẳng có quần chúng nào được đọc những *Thanh Hiên tiên hậu tập*, *Nam trung tạp ngâm*, *Bắc hành tạp lục* hay ngay cả *Truyện Kiều* lúc sinh thời của Nguyễn Du.^[4] Một phần vì họ không biết chữ. Phần khác, ngay cả khi họ biết chữ, họ cũng không đọc được: không phải ai cũng có cơ hội cầm được trong tay những bản chép tay hiếm hoi ấy. Do đó, thời trung đại, quần chúng bao giờ cũng là những kẻ đến muộn, khi mọi giá trị đã được khẳng định một cách chắc chắn. Nói cách khác, quần chúng chỉ biết những tác giả ĐÃ nổi tiếng rồi mà thôi.

Độc giả, với tư cách một tầng lớp xã hội cũng như với tư cách một trong những thành tố quan trọng làm nên sinh hoạt văn học chỉ thực sự xuất hiện khi ngành báo chí và xuất bản đã phát triển. Khi thơ văn trở thành một thứ hàng hoá, người đọc mới có cơ hội làm một thứ khách tiêu thụ, những người, thứ nhất, có thói quen đọc sách khá đều đặn, ít nhất trong một thời gian nào đó; thứ hai, giữ một khoảng cách nhất định với tác giả, chỉ tiếp xúc với tác phẩm và, trong phần lớn các trường hợp, thường thức tác phẩm như một công trình nghệ thuật thuần tuý. Một tầng lớp độc giả như thế chỉ có thể thực sự ra đời tại Việt Nam vào đầu thế kỷ 20.

Trong mấy thập niên đầu, khối độc giả ấy tương đối thuần nhất. Trong khi chưa có những tài liệu xã hội học văn học cụ thể, chỉ dựa vào những kiến thức lịch sử và văn hoá chung chung, chúng ta cũng có thể hình dung đại khái diện mạo của tầng lớp độc giả mấy chục năm đầu tiên của thế kỷ 20, như độc giả của Tản Đà chẳng hạn, như sau: đại đa số đó là những công chức cấp trung từ quận, huyện lên đến tỉnh, thành; đó cũng là những trí thức đã học chữ Hán một thời gian rồi sau đó chuyển sang học tiếng Pháp và chữ quốc ngữ; những người ở buổi giao thời của hai nền văn hoá Đông và Tây. Họ có chút vốn Hán học đủ để có thể cảm thụ những tác phẩm được sáng tác theo hệ mỹ học của thơ Đường, thơ Tống; hơn nữa, để tự xem mình không phải chỉ là kẻ tiêu thụ mà còn là một thứ tri âm của tác giả, từ đó, dẫn đến những hành động liên tài đầy ưu ái như hành động của nhiều người đối với Tản Đà. Họ lại có chút vốn Tây học để dễ dàng đồng cảm và ủng hộ một số tìm tòi, từ phương diện thể loại đến phương diện ngôn ngữ và tư tưởng của các tác giả hiện đại như Tản Đà, Hoàng Ngọc Phách, Hồ Biểu Chánh, Nguyễn Văn Vĩnh và Phạm Quỳnh, v.v...

Độc giả thuộc thế hệ 1932-45 cũng tương đối thuần nhất. Hầu hết đó là những thị dân và trí thức. Thị dân thì làm đủ thứ nghề, từ thầy ký thầy thông đến anh thợ may hoặc chị bán hàng xén. Trí thức thì, từ học sinh đến giáo sư, từ luật sư đến bác sĩ, đều được đào tạo trong chương trình giáo dục của Pháp. Dù thuộc giới nào thì họ cũng đều khá trẻ. Tôi cho đây là một sự may mắn lớn cho nhóm Tự Lực văn đoàn và phong trào Thơ Mới. Nói cách khác, theo tôi, lý do chính khiến nhóm Tự Lực văn đoàn và phong trào Thơ Mới thành công một cách dễ dàng và nhanh chóng trong việc đánh bại nền văn học cũ không phải chỉ ở tài năng của họ mà còn nhờ họ gặp được một tầng lớp độc giả lý tưởng. Đó là những người đang hăm hở với cái mới và đã

từng ít nhiều được làm quen với cái mới qua các tác giả hiện thực và lãng mạn chủ nghĩa trong văn học Pháp thế kỷ 19 từ trong ghế nhà trường. Với một kiến thức văn học và một quan điểm mỹ học như thế, họ không hề có chút ngỡ ngàng gì khi tiếp cận với các tác phẩm được xem là cách mạng của các cây bút tiên phong thời bấy giờ ở Việt Nam. Họ yêu thích ngay cái vẻ lãng lơ táo bạo của Thế Lữ, sự cuồng nhiệt mang dáng dấp Tây phương của Xuân Diệu, sự phê phán gay gắt của Nhất Linh và Khái Hưng đối với chế độ đại gia đình và lễ giáo phong kiến, lời kêu gọi theo mới, "hoàn toàn theo mới không chút do dự" của Hoàng Đạo, v.v... Có thể nói các cây bút tiên phong thời 1932-45 không cần chinh phục độc giả: những người vốn là những độc giả của Hugo, của Lamartine, của Baudelaire trong các nhà trường trung học theo chương trình giáo dục của Pháp đã chờ đợi sẵn để làm những độc giả nhiệt thành của các cây bút Việt Nam. Sự đồng cảm gần như tức khắc giữa các tác giả và độc giả của họ thời 1932-45 là sự đồng cảm của những người học cùng một thầy, cùng được trang bị một số tiền đề văn hoá và thẩm mỹ khá giống nhau. Họ đã là những tri âm của nhau ngay cả trước khi động tác đọc được khởi sự.

Các thế hệ cầm bút sau này không còn bao giờ được hưởng những sự may mắn như thế nữa. Như thế hệ nhà văn sau năm 1954 ở cả hai miền Nam và Bắc, chẳng hạn. Ở cả hai miền, sau năm 1954, chương trình giáo dục các cấp đều được Việt hoá. Sự thay đổi này là điều hoàn toàn hợp lý. Người ta không thể phản đối và cũng không nên tiếc nuối. Tuy nhiên, ngay cả khi rất mực hợp lý, sự thay đổi ấy cũng có cái giá của nó. Ví dụ, trong bộ môn văn học, tuy học sinh và sinh viên có cơ hội đào sâu hơn về văn học Việt Nam, nhưng kiến thức về văn học thế giới, cụ thể là văn học Pháp, sẽ mỏng hẵn đi. Bình thường, một sự khiếm khuyết kiến thức như thế cũng chẳng có gì quan trọng. Kiến thức nhân loại mênh mông vô cùng vô tận, người ta không hụt chỗ này thì hụt chỗ khác. Nhưng bởi vì, về phương diện thẩm mỹ cũng như nghệ thuật, văn học Pháp thường đi trước văn học Việt Nam khá xa, và là một trong những mô hình ngay từ đầu thế kỷ 20, do hoàn cảnh lịch sử, giới cầm bút Việt Nam đã lựa chọn (hoặc bị bắt buộc phải lựa chọn) để tiến hành quá trình hiện đại hoá của mình, do đó, sự khiếm khuyết này ít nhiều đồng nghĩa với sự tụt hậu. Sự tụt hậu này lại được củng cố thêm khi chương trình văn học Việt Nam trong nhà trường vốn nặng tính văn học sử và trong văn học sử, ưu tiên hầu như nghiêng hẳn về phần văn học cổ điển, với một chủ trương rất rõ là nhằm khẳng định những giá trị đã thành cổ điển. Hậu quả là, thứ nhất, học sinh và sinh viên - và cũng là người đọc nói chung - thường biết khá kỹ về văn học trong quá khứ nhưng lại rất lơ mờ và đầy hoang mang đối với nền văn học đương đại; thứ hai, từ đó, người đọc luôn luôn đi sau giới sáng tác, nhất là những người sáng tác có nhiều khát vọng cách tân, thích phiêu lưu vào các sự tìm tòi và thử nghiệm mới mẻ. Điều này, theo tôi, có thể là nguyên nhân chính làm cho một số cây bút tiên phong của Việt Nam trong nửa thế kỷ vừa qua cảm thấy khá lạc lõng và vì cảm giác lạc lõng ấy mà hầu hết, kể sớm người muộn, dần dần bỏ cuộc.

Độc giả Việt Nam sau năm 1954 không những bị đánh mất cơ hội song hành với những cây bút tiên phong mà còn bị phân hoá nghiêm trọng. Phân hoá về tuổi tác: nhờ các phong trào xoá nạn mù chữ, nhờ chính sách cưỡng bách giáo dục và nhờ hệ thống phát hành cũng như hệ thống thư viện được mở rộng, độc giả không còn dừng lại ở lứa tuổi thanh niên hay trung niên như thời 1932-45 mà xê xích từ chín, mười tuổi đến bảy, tám chục tuổi. Phân hoá về tầng lớp xã hội: cũng nhờ các yếu tố kể trên, độc giả văn học hiện nay không phải chỉ giới hạn ở thành thị và trong giới tiểu tư sản mà còn mở rộng đến nông thôn, lan xuống tận những thành phần bản cùng nhất. Ngoài ra, còn có sự phân hoá về văn hoá: xưa, chúng ta chỉ chịu ảnh hưởng văn hoá của Trung Hoa, sau, của Pháp; hiện nay, ngoài hai nền văn hoá ấy, một số không ít độc giả còn chịu ảnh hưởng của Nga, của các xứ Đông Âu và các quốc gia nói tiếng Anh, v.v... Sự phân hoá trầm trọng ấy làm cho khái niệm "độc giả" trở thành rộng rãi đến độ vô nghĩa. Làm thế nào để chữ "độc giả" có thể bao gồm cả một em bé ngồi đọc truyện tranh với một ông lão miệt mài bên cạnh các trang sách Hán Nôm? một chị bán vải ngoài chợ khi nào rảnh thì đọc tiểu thuyết khi nào khách tới thì nhét cuốn tiểu thuyết xuống đít với một người để hết cả tâm hồn của mình vào âm vang của từng chữ, vào sự chuyển động của từng hình ảnh trong thơ?

một người lâu lâu mới đọc một cuốn sách và cũng chỉ đọc một cách ơ hờ với một kẻ nghiền ngẫm cả hàng ngàn cuốn sách và mỗi lần đọc là một lần nghĩ ngợi, đào sâu, so sánh, cân nhắc? Tất cả hầu như chỉ giống nhau ở mỗi một động tác: đọc. Là hết. Còn cách đọc của họ, mục tiêu đọc của họ, những sự tương tác xuất hiện trong quá trình đọc của họ, mức độ cảm thụ của họ thì khác hẳn nhau.

Việc mở rộng đến độ vô nghĩa của khái niệm độc giả, đến lượt nó, làm cho mọi hành vi nhân danh độc giả đều trở thành những sự mạo nhận. Những cách nói quen thuộc như "độc giả thích tác phẩm này", "độc giả không thích tác phẩm nọ", "độc giả khen nhà văn này", "độc giả chê nhà văn nọ", "độc giả than khó", "độc giả chê dễ", v.v... đều là những lối nói bừa, những cách khái quát hoá vội vã và đầy thiên kiến: cái mà họ gọi là "độc giả" ấy thật ra chỉ bao gồm một số người, thậm chí, một số rất ít, dăm ba người, chứ không phải là toàn bộ độc giả. Cách nói ấy gian lận: nó đề cao tư cách độc giả của người này và hạ vô hoá tư cách độc giả của những người khác. Và nó nhắm: với cách đồng nhất cái cá thể với cái tập thể cũng như đồng nhất cái tập thể nhỏ với cái toàn thể như thế, người ta có thể khen hết mọi người / mọi chuyện và cũng có thể chê hết mọi người / mọi chuyện. Nghĩa là chúng không chứng minh được cái gì cả.

Sự phân hoá của khái niệm độc giả cũng làm cho không người nào còn có thể hy vọng trở thành thần tượng của mọi độc giả được nữa. Không ai có thể làm thoả mãn mọi thị hiếu và mọi trình độ thẩm mỹ của khối đông đảo lên đến cả mấy chục triệu người gọi là "độc giả" Việt Nam hiện nay. Thành ra, trong thời đại hiện nay, nhà văn nào cũng là nhà văn của một giới độc giả nhất định: ví dụ, có người viết cho thiếu nhi; có người viết cho người lớn. Cho người lớn, có người nhắm vào những độc giả chỉ đọc để giết thì giờ; có người nhắm vào những độc giả đọc vì một nhu cầu thẩm mỹ. Hạng người trên đông, rất đông, nhưng đáng tiếc, phần lớn không phải là những độc giả văn học: họ có thể đọc linh tinh đủ mọi thứ, và trong các thứ họ đọc, điều họ ít quan tâm nhất chính là những yếu tố mang tính văn học. Bởi vậy, hạng người này chỉ góp phần làm cho sinh hoạt văn học nhộn nhịp nhưng lại không đóng góp được chút gì trong việc khẳng định hay bảo tồn các giá trị văn học. Chính bản thân họ cũng thay đổi thường xuyên: có khi chỉ cần năm bảy năm là không ai còn nhớ tên tác giả một thời mình ái mộ nữa. Cứ nhìn vào số phận phù du của phần lớn các tác giả best sellers ở khắp nơi từ trước đến nay thì rõ.

Hạng độc giả đọc vì nhu cầu thẩm mỹ cũng bị phân hoá thành nhiều loại, tùy theo lý tưởng thẩm mỹ của họ. Có người chỉ khẳng khái trung thành với những lý tưởng thẩm mỹ đã ổn định và đã được mọi người chấp nhận; có người lại thích theo đuổi những lý tưởng thẩm mỹ mới đang trong quá trình hình thành, những lý tưởng họ tin là sẽ thuộc về tương lai. Hạng trên đông hơn nhưng cũng không hẳn là thuần nhất. Trong cái gọi là lý tưởng thẩm mỹ đã ổn định lại có nhiều loại khác nhau. Có người chỉ dừng lại ở thế kỷ 19, chỉ yêu mỗi một loại thơ là thơ Đường luật và mỗi một loại truyện là truyện chương hồi; hoặc dừng lại ở văn học dân gian, muốn mãi mãi làm một người đọc nghiệp dư, chỉ chấp nhận những gì thật hồn nhiên và đơn giản, không làm gợn lên bất cứ một niềm băn khoăn hay một sự thắc mắc nào. Có người dừng lại ở thập niên 30, cho thơ thì phải có vần điệu và phải dạt dào cảm xúc như là Thơ Mới, cho truyện thì phải hấp dẫn và phải có luận đề như truyện Tự Lực văn đoàn; và cho cả hai, dù là thơ hay truyện, đều phải dễ hiểu. Có người dừng lại ở thập niên 50 và 60, cho cả thơ lẫn truyện đều phải có nội dung chính trị, xã hội, phải có một thông điệp rõ ràng và phải có tác dụng tích cực đối với quần chúng, v.v...

Viết cho hạng độc giả thích những lý tưởng thẩm mỹ ổn định không khó. Những lý tưởng thẩm mỹ ấy đã thành quy phạm và khuôn sáo rồi. Người ta chỉ cần có chút tài hoa để mô phỏng một bậc thầy nào đó. Người đọc thích những câu thơ tình tứ và mộc mạc như ca dao ư? Thì họ mô phỏng theo thơ Nguyễn Bính. Người đọc thích những tiểu thuyết vạch trần những mặt trái xấu xa dơ dáy của hiện thực ư? Thì họ mô phỏng theo cách viết của Nguyễn Công Hoan hay Vũ Trọng Phụng. Vân vân. Cứ thế, để tiếp cận được với hạng độc giả này, người cầm bút phải quá giang các tác giả lớn thời trước. Quá giang Nguyễn Du rồi quá giang Xuân Diệu. Quá giang

Nhất Linh rồi quá giang Nam Cao. Có điều, con đường đến với hạng độc giả này cũng là con đường đi ngược về quá khứ. Về một thời đã qua.

Như vậy, người cầm bút không thể viết cho toàn thể người đọc, cho "độc giả" nói chung. Đó là điều bất khả. Người cầm bút cũng không nên ăn theo những độc giả của người khác. Đó là con đường rất ít tính sáng tạo. Người cầm bút chỉ có một con đường để lựa chọn: viết cho những độc giả của mình.

Nhưng những độc giả ấy ở đâu? Không ai biết chắc cả. Họ không có sẵn như một lực lượng. Họ rải rác đâu đó, nằm mai phục trong đám đông vô danh và vô hình. Họ được tập hợp một cách tự động và tự phát theo tín hiệu phát ra từ một tác giả nào đó mà họ cho là đồng điệu.

Lịch sử văn học, nhìn từ một góc độ nào đó, một phần là lịch sử vận động của các nhóm độc-giả-đồng-điệu như thế. Sự tồn tại của một tác phẩm lớn không phải chỉ là sự chiến thắng của một tài năng sáng tạo mà còn là sự chiến thắng của một hệ thẩm mỹ, và đồng thời là sự chiến thắng của một nhóm độc-giả-đồng-điệu nào đó. Trong ý nghĩa này, chúng ta có thể xem sự thành công rực rỡ của phong trào Thơ Mới thời 1932-45 chẳng hạn, là sự chiến thắng của nhóm độc giả đồng điệu với Thơ Mới đối với nhóm độc giả quay lưng lại với nó. Cũng vậy, khi giá trị thơ Thanh Tâm Tuyền vào những năm cuối thập niên 50 càng ngày càng được khẳng định thì sự thất bại của những người phản đối thơ ông cũng như phản đối công cuộc vận động đổi mới thơ của ông càng ngày càng lộ rõ, rõ đến độ trở thành lố bịch.

Dù sao, những sự chiến thắng hay thất bại như vậy đều nằm ở phía tương lai. Trong hiện tại, người cầm bút có thể nhìn thấy một phần diện mạo của mình qua diện mạo của những người tự xem là đồng điệu với mình. Theo tôi, điều đáng sợ nhất là khi nhìn vào những người đồng điệu ấy, chúng ta chỉ bắt gặp toàn những người đã chết, những người đọc bằng tâm cảm của hàng chục, hoặc thậm chí, hàng trăm năm về trước, những tâm cảm gắn liền với những hệ mỹ học xưa cũ, rất sáo mòn và tuyệt đối không còn chút sức sống, không còn chút hy vọng có được một mùa hoa nào nữa cả.

Tuy nhiên, oái oăm thay, điều đó có thể khiến nhiều người cầm bút, đặc biệt những người cầm bút-ăn-theo, tự hào: những người đã chết bao giờ cũng dễ tính và nhất là, đông hơn những người đang sống.

Mà đông thật. Họ đủ sức để tạo thành vô số các hiện tượng *best sellers* và hơn nữa, còn có thể ban phát ảo tưởng cho vô số những kẻ sắp sửa hoặc không bao giờ là *best sellers*.

Kinh nghiệm viết văn: Cần nhất là biết gây ấn tượng

Khác với các loại hình nghệ thuật khác, hầu như người biết chữ nào cũng có thể viết văn được, hoặc ít nhất, cũng tưởng mình viết văn được. Nhưng chỉ có một số ít thực sự được xem là nhà văn. Trong số những người được xem là nhà văn, chỉ có một số ít, cực ít, những người thực sự nổi lên như một giọng điệu riêng, với một bản sắc riêng, trụ lại được với thời gian và lưu lại được một dấu ấn nào đó trong ký ức văn hoá của nhân loại hoặc một dân tộc.

Bí quyết nào làm cho những người ấy đạt được những thành tựu như thế?

Chắc chắn không phải là chữ. Chữ là tài sản chung của mọi người. Cũng không phải là chuyện. Chuyện, hoặc nảy sinh từ tưởng tượng hoặc được đúc kết từ kinh nghiệm, chỉ là những chất liệu ban đầu và có thể được sử dụng trong nhiều loại hình tự sự khác nhau, từ báo chí đến phim ảnh, không nhất thiết phải là văn chương. Cũng không phải là kiến thức. Kiến thức là những gì đã có sẵn, được tích lũy từ nhiều ngàn năm, chỉ cần chút thông minh và cần cù, ai cũng có thể có được. Với kiến thức, ở mức độ kết tinh cũng như ở độ sâu và rộng nhất, chỉ tạo nên những học giả. Chứ không phải là nhà văn. Không phải là tư tưởng. Tư tưởng, ngay cả khi được hệ thống hoá và có tầm khái quát cực cao, chỉ tạo nên những triết gia. Chứ không phải là nhà văn.

Văn chương không phải là những gì được viết ra. Văn chương là những gì còn lại. Chỉ có bài viết hay những câu văn nổi bật lên giữa vô số những bài viết hay những câu văn khác, có khả năng đánh động được vào tâm thức của người đọc và trở thành một ám ảnh thẩm mỹ trong một thời gian dài mới thực sự là văn chương.

Bởi vậy, tôi tin, nghệ thuật viết văn thực chất, hay, nếu không, trước hết, là nghệ thuật gây ấn tượng.

Người ta có thể gây ấn tượng bằng nhiều cách. Có ít nhất là ba cách chính: *dùng từ, đặt câu và lập ý.*

Văn chương chủ yếu là nghệ thuật ngôn ngữ. Cấp độ căn bản nhất của ngôn ngữ là từ vựng. Nhà văn nào cũng cần có vốn từ vựng dồi dào và cần có khả năng chọn được những từ ngữ thích hợp, chính xác và độc đáo nhất để diễn tả những gì mình muốn nói. Chuyện đó hầu như ai cũng biết. Dù không phải ai cũng có thể làm được.

Nếu chữ là yếu tố căn bản của ngôn ngữ thì câu mới là yếu tố căn bản của văn chương. Chữ, trong văn chương, bao giờ cũng nằm trong một ngữ cảnh nhất định. Bởi vậy, không có chữ hay hay chữ dở, chữ thanh hay chữ tục, chữ cũ hay chữ mới: Chỉ có những chữ dùng đắc thế hay không mà thôi. Được dùng đắc thế, chữ sẽ không còn là những cái xác nằm bẹp dí trên trang sách, như chúng vốn nằm vậy, trong các cuốn từ điển, mà chúng trở thành những sinh vật biết ngọ nguậy hay biết nhảy múa, và nhờ sự hô ứng của những chữ trước và sau đó, có thể tỏa những hào quang hay những mùi hương kỳ lạ khiến người đọc nếu không ngạc nhiên một cách thích thú thì ít nhất cũng chú ý, từ đó, ghi nhớ.

Tài năng chính của một nhà văn, có thể nói, được thử thách, trước hết, ở khả năng kiến tạo câu văn. Người lười chỉ viết được những câu văn tuy đúng ngữ pháp nhưng câu nào cũng giống câu nào, tất cả đều đầy đặn và bằng phẳng, hàng nối hàng suông đuột, cứ trôi tuột qua mắt người đọc, không để lại một ấn tượng gì cả. Người chịu khó, ngược lại, không ngừng thay đổi cấu trúc câu để mỗi câu có một cái dáng và một cái thế riêng, như dáng và thế trong cây cảnh; hoặc nếu không, cũng có một cái vẻ riêng, tuy nằm cạnh nhưng lại không lẫn với những câu khác, khiến người đọc, dù không cố tâm, vẫn phải chú ý.

Nhưng một bài văn hay không phải chỉ hay ở câu. Hay, phải hay toàn bài. Bài hay có thể cứu được những câu dở, nhưng câu hay lại không cứu nổi bài dở. Bởi vậy cách tạo câu, tuy quan trọng, nhưng không quan trọng bằng cách lập ý, tức cấu trúc chung của cả bài.

Lập ý giống như bày trận. Mỗi câu, mỗi ý và mỗi chi tiết được phải được sắp xếp làm sao để chúng có thể hỗ trợ cho nhau, hô ứng với nhau, tăng cường sức mạnh cho nhau, cuối cùng, đạt được mục tiêu tối hậu: để lại một ấn tượng thật sâu trong lòng người đọc.

Trận đánh kết thúc ở câu/đoạn/ý cuối cùng. Theo tôi, người không biết kết thúc một bài văn cũng giống như một người chơi cờ mà không biết cách chiếu tướng.

Nhà văn... không là ai?

Liên quan đến chuyện “viết cho ai?”,^[1] tôi nghĩ, có một vấn đề khác cũng cần được đặt ra: Nhà văn là ai?

Câu trả lời chắc chắn không đơn giản. Khái niệm nhà văn thay đổi theo thời gian: ngày xưa, ở Việt Nam, bất kể ở những tài năng lớn hay nhỏ, tư cách nhà văn đều bị chìm khuất, thật mờ nhạt, đằng sau tư cách của những ông quan, ông đồ, ông cử hay ông tú.^[2] Khái niệm nhà văn cũng thay đổi theo thể loại: trong ý nghĩa này, nhà văn chỉ là tên gọi chung cho nhiều loại người khác nhau, từ một nhà thơ đến một nhà tiểu thuyết, một nhà tùy bút, một nhà viết kịch hoặc một nhà phê bình và lý luận văn học. Khái niệm nhà văn còn thay đổi theo phương pháp sáng tác người ta sử dụng: một nhà cổ điển, một nhà lãng mạn, một nhà hiện thực, một nhà siêu thực, một nhà hiện đại chủ nghĩa hoặc một nhà hậu hiện đại chủ nghĩa... Khái niệm nhà văn cũng thay đổi theo những mục tiêu mà người ta, qua động tác viết, nhắm tới: có người viết để đọc

giả tiêu khiển, có người viết để tuyên truyền cho một quan điểm và để kích động tâm lý của quần chúng, có người viết để thỏa mãn lòng say mê đối với chữ nghĩa, cũng có người viết để chỉ gửi lòng mình vào thiên cổ, với hy vọng, may ra...

Lặn sâu vào những sự đa dạng và phức tạp ấy để tìm hiểu vấn đề “nhà văn là ai?” hẳn là một điều vô cùng thú vị.^[3] Tuy nhiên, trong bài này, tôi chọn một góc độ khác không kém thú vị nhưng lại thực tế hơn: nhà văn không là ai?

Cái không là cái vô hạn. Ở đây, tôi chỉ dừng lại ở một số nét chính.

Như, nhà văn không phải là nhà báo, chẳng hạn.

Về phương diện lý thuyết, sự phân biệt giữa nhà văn và nhà báo thật vô cùng đơn giản. Nhà báo trước hết là tinh thần của các vấn đề thời sự, trong khi nhà văn, trước hết, là tinh thần của nghệ thuật. Nhà báo đuổi theo các sự kiện, trong khi nhà văn đuổi theo cái đẹp. Với nhà báo, chữ nghĩa là phương tiện; với nhà văn, chữ nghĩa là cứu cánh. Tiêu chuẩn để đánh giá các nhà báo là tính chính xác và tính kịp thời, trong khi tiêu chuẩn chủ yếu để đánh giá một nhà văn là sự nhạy cảm và sự độc đáo. Đại khái thế. Sự khác biệt khá rõ ràng. Ít ai có thể lẫn lộn được. Có điều, ở Việt Nam thì khác. Ranh giới giữa nhà văn và nhà báo, cho đến nay, vẫn rất nhập nhằng. Đầu tiên là nhập nhằng về phương diện sinh hoạt: cả nhà văn lẫn nhà báo đều sử dụng một sân chơi chung: các tờ báo. Hầu hết các nhà văn chuyên nghiệp đều ít nhiều là các nhà báo chuyên nghiệp. Nguồn thu nhập chính của họ không đến từ sách mà là từ báo. Đăng trên báo thì gọi là bài báo; in lại dưới hình thức sách thì thành ra chương sách. Tính chất thông tin và giải trí vốn là đặc trưng của báo chí dần dần trở thành đặc trưng nổi bật của vô số các tác phẩm được gọi là văn học, đặc biệt dưới nhãn phê bình và tiểu luận. Hậu quả của điều này là sự nhập nhằng trong phong cách viết lách của nhà văn và của nhà báo: khi viết báo, người ta vẫn thích chút văn vẻ sang cả của văn chương, và khi làm văn chương thật, người ta lại không dứt bỏ được thói vội vàng đến cẩu thả của những người đưa tin. Từ hai sự nhập nhằng trên dẫn đến sự nhập nhằng khác, nhập nhằng trong danh xưng: không hiếm người làm báo, hoàn toàn làm báo, thích mạo nhận là nhà văn và hay lẫn lộn vào sân chơi văn chương để giành ghế của người này và đòi cụng ly với người khác. Tính chất xô bồ và nhếch nhác trong sinh hoạt văn học Việt Nam lâu nay, trong cũng như ngoài nước, theo tôi, phần lớn xuất phát từ đám người mạo danh ấy.

Trong ba sự nhập nhằng trên, sự nhập nhằng đầu tiên hầu như không thể giải quyết được trong tình hình kinh tế và xã hội hiện nay khi số người đọc sách quá ít và, hơn nữa, quá thấp; sự nhập nhằng thứ ba rất khó giải quyết một phần vì không thể có cá nhân hay tổ chức nào đủ quyền lực để ngăn chặn tình trạng mạo danh; phần khác, quan trọng hơn, vì chính giới nhà văn cũng chưa đủ sức để tạo hẳn cho mình một diện mạo và một thế giá riêng, nhờ đó, có thể tự phân biệt mình và những kẻ ăn theo. Nói cách khác, nguyên nhân chính của tình trạng xô bồ và nhếch nhác trong sinh hoạt văn học Việt Nam lâu nay không phải chỉ do sự hiện diện của những kẻ mạo danh mà còn vì, nếu không muốn nói chủ yếu là vì sự bất tài của những kẻ được xem là nhà văn.

Chỉ có sự nhập nhằng thứ hai là có thể giải quyết được. Chỉ cần chút nỗ lực và nhất là, chút tự giác. Nỗ lực giữ ngòi bút của mình không bị trượt vào sự dễ dãi, không bị cuốn theo thói quen, và nhất là, không bị biến thành thứ phương tiện chỉ xài một lần rồi bị vứt bỏ; nỗ lực biến mỗi bài viết thành một công trình kiến trúc hoàn chỉnh bằng ngôn ngữ. Nhưng muốn thế, người ta cần phải, trước hết, tự giác về những đặc điểm và những chuẩn mực của văn chương để có thể, ít nhất, biết được khi nào mình còn ở trong lãnh thổ của văn chương và khi nào thì không; khi nào mình đang làm văn chương và khi nào mình chỉ thả ra chữ.

Cái ý thức tự giác ấy thật ra là một tài năng: đó là sự nhạy cảm về độ, về ngưỡng, về giới hạn, về sợi chỉ mong manh căng qua ranh giới giữa cái đẹp và cái đẽm đẹp. Cái ý thức tự giác ấy cũng là một biểu hiện của văn hoá: đó chính là ý thức về giá trị và kỷ luật, ở đây chủ yếu là giá trị văn chương và kỷ luật của nghề làm văn chương. Hai khía cạnh này có quan hệ chặt chẽ với nhau: ý niệm về độ hay ngưỡng bao giờ cũng gắn liền với ý niệm về giá trị và kỷ luật. Bởi vậy, tôi cho điều quan trọng nhất trong việc tách nhà văn ra khỏi nhà báo là các nhà văn, chính các

nhà văn, phải xây dựng và phải tôn trọng bằng giá trị và kỷ luật của văn chương: họ có thể sống như một nhà báo và viết như một nhà báo, nhưng khi đã có ý định làm văn chương thì phải quyết tâm làm văn chương thực sự, phải chấp hành những kỷ luật của văn chương và phải nhắm tới những giá trị văn chương chứ không phải bất cứ một thứ giá trị gì khác; nghĩa là, nói cách khác, phải tích cực đẩy mạnh quá trình chuyên nghiệp hoá văn học.

Biện pháp này, nghĩ cho cùng, cũng có thể áp dụng cho sự nhầm lẫn giữa tư cách nhà văn và tư cách cán bộ.

Đúng ra, đó không phải là một sự nhầm lẫn. Đó là một sự cố tình đồng nhất tư cách nhà văn và tư cách cán bộ để tạo thành một thứ nhà-văn-cán-bộ như cái điều vẫn phổ biến tại Việt Nam từ năm 1945 đến nay.^[4] Sự đồng nhất này nằm trong âm mưu hành chính hoá và chính trị hoá văn học, biến văn học thành một bộ phận trong guồng máy nhà nước, ở đó, mỗi người cầm bút là một viên chức được trả lương và phải có nhiệm vụ chấp hành mọi mệnh lệnh từ giới lãnh đạo.

Khi văn hoá văn học bị khống chế bởi văn hoá hành chính, những cái được xem là giá trị không phải là tinh thần sáng tạo mà là sự vâng phục; không phải sự độc đáo mà là sự bình thường; không phải cá tính mà là ý thức tập thể; không phải cái riêng mà là cái chung. Từ văn hoá hành chính, nhà văn xem việc thực hiện trách nhiệm đối với tổ chức quan trọng hơn trách nhiệm đối với văn học, xem cái đẹp không bằng cái có ích, xem việc trung thành đối với các quan điểm và chính sách của đảng là một yêu cầu đạo đức cũng như xem tính hiệu quả trong việc phục vụ cho các quan điểm và các chính sách ấy là thước đo tài năng. Nói cách khác, khi văn hoá văn học bị khống chế bởi văn hoá hành chính, bằng giá trị văn học cũng bị khuynh loát bởi những yếu tố ngoài văn học. Theo bằng giá trị đó, địa vị, học vị hoặc tuổi tác của người cầm bút có tầm quan trọng cao hơn hẳn sáng tác của hần. Cứ nhìn vào thứ tự bài vở trong các tạp chí hay các tuyển tập văn học thì rõ: những người thuộc giới lãnh đạo, từ lãnh đạo đảng, nhà nước đến lãnh đạo các cơ quan, đoàn thể, bao giờ cũng đứng đầu, bất kể tài năng của họ lớn hay nhỏ, tác phẩm của họ hay hay dở. Hậu quả là về phương diện phê bình, những người được tôn vinh nhất, những người hầu như luôn luôn đứng ở hàng đầu trong mọi danh sách được phong thần, lại là những người ít có tinh thần sáng tạo nhất, những người mà tác phẩm không những không có chút xíu gì là độc đáo mà thậm chí còn không có cả những phẩm chất tối thiểu để được gọi là văn chương: đó là những người được xem là có công lãnh đạo giới cầm bút hoặc những cán bộ cầm bút trung thành và tận tụy đối với chế độ.^[5] Có lẽ những người còn thiết tha với văn học và còn giữ ít nhiều sự độc lập trong cách suy nghĩ cũng thấy được cách đánh giá như thế là phi lý và lố bịch, tuy nhiên, không ai dám công khai phản đối: trong văn hoá hành chính, bởi vì uy tín văn học thường gắn liền với quyền lực nhà nước, một sự phản đối như thế không được xem là một sự chống đối thuộc phạm vi văn học mà là một sự chống đối thuộc phạm vi chính trị.

Điều đáng lưu ý là khi văn hoá văn học bị khống chế bởi văn hoá hành chính, không phải chỉ có nhà-văn-cán-bộ mà còn có cả những độc-giả-cán-bộ. Độc-giả-cán-bộ ở đây không phải là những cán bộ đóng vai độc giả mà là những độc giả đóng vai cán bộ, đọc trong tinh thần của một cán bộ, dù độc giả ấy, trên thực tế, không phải là cán bộ và cũng không phải là người ăn lương của nhà nước, thậm chí, có khi đã di tản hần ra nước ngoài. Đọc trong tinh thần cán bộ là đọc với tâm thế tự nguyện chấp hành kỷ luật và với ý thức bảo vệ những tôn ti trật tự đang có. Một độc-giả-cán-bộ đánh giá tác phẩm trước hết dựa theo cái tên của tác giả: nếu đó là tác phẩm của một người thuộc giới lãnh đạo, họ sẽ đọc với thái độ cung kính của một thuộc hạ; nếu đó là tác phẩm của một người được xã hội xếp vào bậc thầy, họ sẽ đọc với thái độ ngoan ngoãn của một tên học trò; nếu đó là tác phẩm của một người không có chức vị gì đáng kể, họ sẽ đọc với thái độ phê phán có khi khắc nghiệt, có khi suông sã của một kẻ bề trên hoặc ngang hàng; nếu đó là tác phẩm của một người bị xem là thù nghịch, họ sẽ đọc với thái độ hoàn toàn phủ định và đầy ác ý. Hơn nữa, khi đọc, điều một độc-giả-cán-bộ cần tìm kiếm nhất bao giờ cũng sự tái khẳng định những điều vốn đã được xem là chân lý bất biến. Họ không bao giờ cảm thấy chán khi đọc đi đọc lại những trích dẫn trùng lặp từ các tác phẩm được gọi là kinh điển hoặc từ các loại sách báo phổ thông. Ngược lại, điều làm họ dị ứng nhất chính là những

cái mới lạ: trong tâm lý của một cán bộ, cái mới lạ bao giờ cũng hàm chứa một nguy cơ gây đảo lộn cái trật tự hiện có và cũng chính là cái trật tự họ muốn bảo vệ.

Nếu sự áp đảo của văn hoá hành chính gắn liền với chủ nghĩa xã hội và tồn tại chủ yếu ở miền Bắc trước năm 1975 cũng như trong cả nước sau năm 1975^[6] thì sự áp đảo của văn hoá chính trị lại là hiện tượng phổ biến trong sinh hoạt văn học Việt Nam từ trước đến nay, ở cả miền Nam lẫn miền Bắc, ở trong nước lẫn ở hải ngoại. Theo văn hoá ấy, nhà văn đồng nghĩa với một nhà chính trị, dù hầu hết chỉ là thứ chính trị gia theo đuổi.

Được hay tự đồng nhất với nhà chính trị, nhà văn nhìn mọi hiện tượng không phải từ góc độ thẩm mỹ mà trước hết, từ góc độ quyền lực, theo đó, viết là tham gia vào một cuộc đấu tranh, và một tác phẩm hay là tác phẩm góp phần đắc lực vào công cuộc đấu tranh ấy. Trong văn hoá chính trị, chỉ được xem là đẹp những gì có chức năng của một thứ vũ khí. Ngược lại là phù phiếm. Điều này giải thích tại sao bao nhiêu nhà văn say mê viết cáo trạng hay luận chiến, và cũng giải thích tại sao người ta lại làm âm ỉ chung quanh những tác phẩm được xem là phản kháng đến như thế. Ở hải ngoại, hình như những tác phẩm làm sôi động dư luận nhất đều xuất phát từ trong nước và đều có một đặc điểm giống nhau: tố cáo một tội ác nào đó của chế độ cộng sản.

Xuất phát từ văn hoá chính trị, sáng tác là để tập hợp lực lượng, hay nói như ai đó, một cách “gọi đàn”. Điều người cầm bút quan tâm nhất là được đồng tình, đồng ý và được chấp nhận. Muốn thế, người ta thường tránh xa mọi sự thách đố. Người ta phải tự mài mòn cá tính của mình, tự bóp chết những giấc mơ tìm tòi và thử nghiệm. Văn hoá chính trị bao giờ cũng là văn hoá của đại chúng: nó đề cao những cái chung chung và những cái tầm tầm. Nó xem phản ứng của quần chúng như một thứ nhiệt kế văn học: tác phẩm được quần chúng hiểu, thích và nhớ là thành công; ngược lại, là thất bại, hoặc thất bại về nghệ thuật (chưa đủ trình độ để chinh phục người đọc), hoặc thất bại về đạo đức (cố tình làm ra vẻ cao vĩ để dối gạt hay hù dọa quần chúng).

Tự bản chất, một thứ văn hoá như thế rất xa lạ với văn hoá văn học. Khác với các lãnh vực khác, văn học là thế giới của sự riêng tây. Văn học không làm người ta tụ lại với nhau mà làm cho mỗi người tách ra một cõi riêng. Từ cả việc viết lẫn việc đọc, người ta đều một mình. Chức năng cao cả nhất của văn học, theo tôi, là nuôi dưỡng cái “một mình” ấy: một mình mình đối diện với chính mình; một mình mình lắng nghe những tiếng thì thầm của ngôn ngữ; một mình mình đi vào thế giới mê mông vô cùng vô tận của sự sáng tạo. Trong những cuộc hành trình một mình đi vào cõi riêng tây như thế, chỉ có những khám phá mới mẻ hoặc những cách thể hiện mới mẻ mới thực sự có ích: chúng làm cuộc hành trình đẹp hơn và làm cõi riêng giàu có hơn. Chính vì vậy, với tư cách là một công việc sáng tạo, mọi cái viết chỉ thực sự có ý nghĩa khi nó thách đố lại với thói quen và định kiến, khi nó gây hấn với mọi lối mòn và mọi quy ước. Một nhà văn lớn là người, bằng tác phẩm của mình, góp phần mở ra những biên giới mới hoặc đưa ra định nghĩa mới cho các khái niệm văn học hoặc thể loại văn học. Cũng chính vì vậy, văn học có thể đi liền với cách mạng nhưng lại rất khó song hành với chính trị: khi các lực lượng cách mạng đã giành được chính quyền thì cũng là lúc văn học bị lâm nguy.

Nói cách khác, một nhà văn có thể là một nhà chính trị nhưng không thể viết như một nhà chính trị: viết như một nhà chính trị là sự phản bội đối với tinh thần sáng tạo.

Và nhà văn cũng không thể viết như một nhà giáo.

Ở đâu nhà văn và nhà giáo cũng có quan hệ chặt chẽ với nhau. Cả hai loại người này đều sinh hoạt chủ yếu trong thế giới sách vở. Nghề giáo lại tương đối có nhiều thì giờ, một điều kiện khá thuận lợi cho sáng tác. Cho nên, nhìn chung, những nhà văn xuất thân từ hoặc kiêm nhiệm nghề dạy học chiếm tỉ lệ khá cao trong giới cầm bút. Riêng ở Việt Nam, quan hệ giữa nhà văn và nhà giáo lại càng sâu đậm. Ngày xưa, trong suốt thời kỳ Trung đại, nghĩa là từ cuối thế kỷ 19 trở về trước, sinh hoạt văn học Việt Nam gắn chặt với học đường và thi cử: chính trong môi trường giáo dục, người ta được sống với văn chương nhiều nhất. Học, chủ yếu là học văn chương. Thi, chủ yếu là thi văn chương. Không phải ngẫu nhiên mà chữ “văn nhân”, trước khi có nghĩa là nhà văn như hiện nay, đã từng mang ý nghĩa là một người học trò.^[7]

Mối quan hệ lâu đời giữa văn học và giáo dục đã để lại một số dấu ấn trên văn học: văn hoá giáo dục nếu không bao trùm thì cũng bàng bạc trong văn hoá văn học, theo đó, tính chất giáo huấn được xem là một trong những chức năng chính của văn học. Hậu quả là phần lớn các nhà văn Việt Nam đều có khuynh hướng viết văn như một nhà giáo, hoặc là một nhà giáo tích cực: viết để truyền bá đạo lý; hoặc là một nhà giáo tiêu cực: tránh né việc mô tả những điều có thể có ảnh hưởng xấu đến phong hoá. Cả hai đều có vẻ như một thứ nhân viên xã hội, lúc nào cũng băn khoăn về tình trạng sức khoẻ tinh thần của cộng đồng. Cả hai đều đặc biệt thích những câu chuyện có hậu. Và cả hai đều căm ghét những sự xáo trộn, kể cả những xáo trộn cần thiết về phương diện văn chương và thẩm mỹ. Một biểu hiện khác của việc viết văn như một nhà giáo là khuynh hướng diễn giải. Đối với nghề dạy học, một trong những yêu cầu quan trọng nhất là phải làm sao cho học trò hiểu vấn đề. Muốn thế, thầy/cô giáo phải giảng. Giảng là phân tích, là quảng diễn, là nêu ví dụ. Giảng từ tên bài học đến các khái niệm căn bản trong bài học ấy. Giảng như là tất cả học trò của mình đều là những kẻ hoàn toàn nhập môn, chưa từng biết gì về nội dung bài học cả. Cứ thế, nhà giáo phải giảng đi giảng lại những điều cực kỳ căn bản. Rất tiếc, không ít người đem cả thói quen diễn giảng ấy vào văn chương. Trong bài viết của họ, mỗi câu văn phải cõng trên lưng nó năm bảy câu giải thích. Chuyện mới, giải thích đã đành. Ngay cả những chuyện xưa như trái đất cũng vẫn giải thích. Lặp lại những kiến thức sơ đẳng và cũ rích, cách viết như thế là một sự xúc phạm đến sự hiểu biết của người đọc. Giọng văn làm nhàm và làm nhảm, cách viết như thế là một sự xúc phạm đến tính chất thẩm mỹ của văn chương.

Theo tôi, để văn chương hàm súc và ý vị, nhà văn phải viết trong giả thiết là người đọc của mình là những người cực kỳ thông minh và uyên bác: hẳn không cần phải viết những gì, thứ nhất, độc giả có thể đã biết rồi; thứ hai, độc giả có thể chưa biết nhưng có thể tìm hiểu ở những nguồn tài liệu khác. Với những người đọc thông minh và uyên bác ấy, hẳn phải viết những điều thông minh và uyên bác tương xứng, nghĩa là, ít nhất phải thông minh và uyên bác hơn chính bản thân hẳn. Lâu nay, trong những cách nghĩ thông thường, chúng ta có khuynh hướng xem tác phẩm chỉ là một phần của tác giả: nếu tác phẩm ấy có điều gì thông minh và uyên bác thì đó chỉ là một phần trong sự thông minh và uyên bác của tác giả. Sự thật ngược lại. Những tác phẩm thành công nhất của một tác giả bao giờ cũng thông minh hơn, uyên bác hơn, do đó, giàu có hơn và cũng cao hơn hẳn tác giả ấy. Những tác phẩm ấy trở thành một thách thức đối với chính cái kẻ đã tạo ra chúng. Đối diện với thách thức ấy, nhiều người đã đầu hàng: họ buông bút, không viết nữa.

Những tác phẩm tồn tại như một thách thức đối với chính tác giả của chúng hoàn toàn có quyền tồn tại như một thách thức đối với độc giả: để tiếp cận chúng, người ta bị đòi hỏi phải có một sự cố gắng nhất định. Dĩ nhiên không phải ai cũng làm được điều đó. Nhưng đó không phải là điều đáng quan tâm: phần nhiều những độc giả ấy không phải là những độc giả văn học thực sự; có thể họ vẫn đọc, đọc khá thường xuyên nữa là khác, nhưng cái họ tìm kiếm không phải là văn học, tức những giá trị thẩm mỹ liên quan đến nghệ thuật ngôn ngữ. Họ đến với văn học một cách hờ hững hoặc thiên lệch và, như là hệ quả của sự hờ hững và thiên lệch ấy, họ chẳng bao giờ giúp được gì trong việc tăng thêm tuổi thọ cho các tác phẩm văn học. Có được vài chục ngàn, vài trăm ngàn, hoặc thậm chí, vài triệu độc giả, như một số nhà văn *best-sellers* trên thế giới, người ta cũng không có chút bảo đảm nào là sẽ được đọc lâu dài.

Nói tóm lại, trong phạm vi bài này, tôi chưa dám khẳng định nhà văn là ai, nhưng tôi biết chắc một điều: dù là ai đi nữa thì nhà văn, ít nhất là lúc cầm bút làm văn chương, nhất định không phải là một nhà báo, kẻ chỉ xem chữ nghĩa như một phương tiện để rượt đuổi theo các sự kiện không ngừng diễn ra và không ngừng bị vùi lấp. Nhà văn cũng nhất thiết không phải là một cán bộ, kẻ chỉ biết phục tùng; một nhà chính trị, kẻ chơi trò mị dân, chỉ thích đầu tư trên cái vốn chung và cũ của tập thể; một nhân viên xã hội, kẻ đầy tinh thần trách nhiệm đối với xã hội và vì tinh thần trách nhiệm ấy, sẵn sàng hy sinh cả nghệ thuật. Cuối cùng, nhà văn cũng nhất thiết không phải là nhà giáo, kẻ chỉ thích dạy và giảng, nhất là những lời dạy và giảng ấy cứ lộn cợn và bốc mùi thoang thoảng của những thứ kiến thức hoặc chưa tiêu hoặc cũ mèm.

Tôi biết, loại trừ tất cả những tư cách lẫn lộn nhập nhằng ấy, chưa chắc người ta đã trở thành một nhà văn thực sự bởi vì vẫn còn một sự nhập nhằng khác, tế nhị hơn: sự nhập nhằng giữa những người còn đang hoạt động và những người đã về hưu, phần nhiều là hưu non. Trong danh sách hội viên Hội Nhà văn Việt Nam ở trong nước, có vô số người lâu lắm không hề viết lách được gì cả. Ở ngoài nước cũng vậy. Hiện tượng sống dựa vào quỹ hưu bổng... văn học như vậy kể cũng bình thường. Tuy nhiên, điều bất bình thường là có quá nhiều người sống bám vào một thứ quỹ hưu bổng... ảo.

Người ta thường lý luận danh hiệu là nhà văn (hay nhà thơ, v.v...) là thứ danh hiệu muôn đời. Chỉ có nhà văn hay nhà thơ chứ không có cựu nhà văn hay cựu nhà thơ. Ngay cả chữ “cố” cũng không cần thiết được đặt trước hai chữ “văn sĩ” và “thi sĩ”. Nguyễn Du, mất đã gần 200 năm rồi, vẫn là một nhà thơ. Nguyễn Trãi, mất đã hơn 500 năm rồi, vẫn là một nhà thơ. Không “cựu”, không “cố” gì cả. Cũng đúng thôi: tác phẩm của họ còn đó thì mọi chữ “cựu” và mọi chữ “cố” đều trở thành vô duyên. Có thể nói tác phẩm của họ như một thứ quỹ hưu bổng vĩnh viễn đủ sức để duy trì cái danh hiệu nhà thơ của họ.

Nhưng đó là trường hợp của những người mà tác phẩm của họ còn tồn tại được với thời gian. Những tác phẩm văn học thực sự. Nó khó có thể áp dụng với những người in dăm ba cuốn sách và cuốn nào cũng bị thời gian chôn lấp một cách nhanh chóng đến độ chính bản thân họ cũng không đủ can đảm bươi lên để in lại dù điều kiện in ấn bây giờ cực kỳ dễ dàng. Những tác phẩm không có hoặc có rất ít giá trị văn học như vậy, nói theo chữ nhà văn Mai Thảo thường dùng lúc sinh thời, chỉ là những đồng tiền giả. Một thứ quỹ hưu bổng được làm bằng những đồng tiền giả như vậy chỉ là một thứ quỹ hưu bổng ảo. Sống bám vào một thứ quỹ hưu bổng ảo như vậy là một cách ăn gian.

Vâng, tôi biết, loại trừ tất cả những sự nhập nhằng ở trên cũng như loại trừ cả trường hợp “ăn gian” vừa kể thì chưa chắc người ta đã trở thành nhà văn thực sự. Tuy nhiên, tôi hy vọng là dù sao ít nhất nhờ đó sinh hoạt văn học cũng đỡ xô bồ và nhếch nhác, văn hoá văn chương đỡ bị ô nhiễm phần nào.

Hy vọng thế.

Kinh nghiệm viết văn: Cần có hình tượng mạnh

Lúc mới bắt đầu viết văn, tôi thích sử dụng thật nhiều hình tượng nhẹ nhàng và đầy thơ mộng. Ví dụ một đoạn trong cuốn *Tìm hiểu nghệ thuật thơ Việt Nam* (Quê Mẹ xuất bản tại Paris năm 1988):

“Lê Hữu Trác viết: ‘Thơ cốt ở ý, ý có sâu xa, thơ mới hay’. Có điều, trong thơ, ý không thể là trần trụi ý, là nguyên chất ý. Ý phải nhập thân vào cảm xúc. Nhà thơ có một ý tưởng. Chưa đủ. Hắn phải đợi ý tưởng ấy làm bông lên trong lòng những luồng sóng vô. Cái nếp nhăn trên trán phải biến thành nếp nhăn trong tâm hồn. Cảm xúc phải dào lên song song với ý. Ý và cảm xúc. Vẫn chưa đủ. Ý và cảm xúc như là gió. Gió vốn vô thanh. Gió phải tìm đến lá cây để động tiếng rì rào. Ý và cảm xúc như là biển. Biển vốn vô ngôn. Biển phải tìm đến đá dựng để cất tiếng thì thầm. Để thành thơ, cần thêm điều kiện nữa: hình tượng. Ý, qua hình tượng, thành rõ ràng hơn. Cảm xúc, qua hình tượng, thành sâu sắc hơn. Ngược lại, nhờ ý và cảm xúc, hình tượng mới bay bổng vào cõi thơ, tạo nên khoảng cách xa lãng lác giữa thơ và vè.”

Đây là một đoạn khác, cũng trích từ cuốn sách đầu tay ấy:

“Một hiện tượng rất phổ biến trong thơ: hoa giả. Có hàng hà những bài thơ cứ ngồn ngộn chữ, cứ lấp lánh màu sắc và trầm trầm bổng bổng hơi nhạc nhưng lại rỗng tuếch, không nói lên được điều gì cả. Nó ném xuống ào ạt lá vàng nhưng không làm cho người ta thấy được mùa thu. Nó khua động âm ĩ nhưng không làm thành âm vang của tiếng hát. Nó dựng lên ùn ùn

những khói nhưng không tượng hình nổi một làn mây. Nó có dáng dấp của hoa nhưng lại thiếu hẳn một làn hương. Nó có tất cả, trừ một điều: cảm xúc. Làm thơ là một cách thổi một luồng gió. Gió đo mình ở ngoài gió: ở mức độ lá reo. Làm thơ là một cách tỏ tình. Nói lớn hay nhỏ, dài hay ngắn, bổng hay trầm, nào có quan trọng gì. Quan trọng là ở chỗ người mình yêu có chớp mắt xúc động hay không. Nhà thơ lớn nào cũng đều là những tâm hồn lớn có khả năng thu nhận và rung cảm trước những làn sóng vô từ xa, rất xa, ngoài bản thân họ. Nhà thơ lớn là những hạt muối. Hạt muối nhỏ nhưng chất chứa dồn nén trong mình tất cả những vị mặn chất của đại dương. Nhà thơ lớn là những chiếc lá ngô đồng. Chiếc lá nhỏ hanh hao, bay bay trong gió thổi thóp biết mấy nhưng lại mang trong mình tất cả tín hiệu của một mùa trời đất đang đi.”

Từ đầu đến cuối, cuốn *Tìm hiểu nghệ thuật thơ Việt Nam* được viết bằng một giọng văn đầy hình tượng như thế. Rất nhiều người khen, cho là giống thơ. Nhà thơ Hoàng Xuân Sơn, dưới bút hiệu Hoàng Hà Tĩnh, trên báo *Diễn Đàn Tự Do* số 100 ra ngày 1.4.1989, trầm trồ: “Chưa bao giờ tôi được đọc một cuốn sách viết về thi ca hay đến như vậy.” Báo Saigon Times của nhà thơ Thái Tú Hạp, số xuân Kỷ Tỵ (1989, tr. 29), khen: “Tuyệt hảo”. Tạp chí *Ý Thức* của nhà thơ Viên Linh, số 1 ra vào tháng 3, 1989, cũng dùng lại chữ ấy: “Tuyệt hảo” (tr. 59). Tôi sung sướng, nhủ thầm: cứ vậy mà viết đến...già!

Nhưng chỉ mấy năm sau, sang Úc, tôi bắt đầu đọc nhiều sách phê bình và lý thuyết văn học của các tác giả người Anh và Mỹ. Điều tôi ngạc nhiên nhất là giọng văn của họ. Hoàn toàn không có chút gì là đầy đura, bay bướm hay thơ mộng cả. Tất cả đều viết chính xác, gọn gàng và rất chặt chẽ. Chặt chẽ trong các chương. Chặt chẽ trong từng đoạn. Và chặt chẽ cả trong từng câu.

Tôi phân vân: Đó là do dân tộc tính chăng?

Nếu vậy, cũng chẳng có vấn đề gì: Người Anglo Saxon thích vậy; người Việt Nam mình thì khác. Khác, nên mình có thể tha hồ uốn éo.

Nhưng, không phải. Sau đó, đọc ngược lại các nhà lãng mạn chủ nghĩa ở Anh hồi đầu thế kỷ 19, tôi thấy họ cũng viết lách thật điệu dàng, với *thật nhiều hình ảnh*. Đọc lên, cũng nghe như thơ.

Với phát hiện ấy, tôi nhận ra một điều: Sự khác biệt trong cách viết của tôi và cách viết trong các cuốn sách lý thuyết và phê bình tôi đang đọc không phải là khác biệt giữa hai dân tộc hay hai nền văn hoá.

Đó chỉ là sự khác biệt giữa hai thời đại. Trong sự khác biệt ấy, tôi gần với phong cách viết văn trong quá khứ hơn là trong hiện tại. Gần với quá khứ có nghĩa là gần với sự đào thải. Tôi tưởng tượng: sau này, nhịp sống càng ngày càng hối hả; đọc, người ta sẽ đọc thật nhanh, một lối viết văn nhả bay lượn như vậy hẳn sẽ rất dễ làm mệt mỏi và nản chí. Không thay đổi sớm, mình chỉ thiệt.

Chính vì thế, tôi quyết định thay đổi. Giảm bớt tính chất bay bướm để tăng cường tính chất chặt chẽ. Giảm bớt cái gọi là chất thơ để tăng cường chất khoa học. Giảm bớt hình tượng để tăng cường mật độ các khái niệm. Giảm bớt độ uốn éo và mềm mại để câu văn được cứng cáp. Càng ngày tôi càng tránh xa những chữ thừa và lỏng, chỉ cốt đầy đura. Và cố viết những câu văn thật giản dị mà cũng thật cô đọng.

Tôi hình dung mỗi câu văn như một cú đấm. Cú đấm nào cũng là đấm thật. Nhanh, gọn, dứt khoát. Và mạnh. Nếu câu văn tạo ra tiếng kêu thì đó phải là những tiếng kêu chan chát chứ không phải là tiếng ầu ơ ví dầu quen thuộc và xưa cũ.

Tuy vậy, tôi vẫn không bỏ hẳn được đam mê đối với *hình tượng*. Theo tôi, ngay trong văn xuôi nghị luận, hình tượng, nếu đắc dụng, vẫn vô cùng cần thiết. Chúng không phải chỉ làm cho bài

văn đẹp hơn mà còn mở rộng tầm liên tưởng của người đọc, qua đó, làm cho bài viết trở thành đa nghĩa và đa tầng hơn. Vấn đề chỉ là ở mức độ. Mỗi bài chỉ cần vài ba hình tượng chính. Ít. Nhưng cần sắc. Và thật ấn tượng.

Một số lần hình như tôi đạt được điều đó. Tôi hài lòng nhất là hình ảnh cuộc hành lạc đau đớn của những người bị bắt lực ở cuối bài viết “Sống và viết như những người lưu vong”, thoát đầu đăng trên tạp chí Việt số 2 (1998), sau, in lại trong cuốn *Văn học Việt Nam từ điểm nhìn h(ậu) hiện đại* do Văn Nghệ xuất bản năm 2000:

“Viết văn, ngày xưa, là một danh phận; sau này, vừa là một danh phận vừa là một nghề nghiệp. Ở hải ngoại, viết văn không thể là một nghề nghiệp mà trên thực tế, cũng không còn là một danh phận. Viết văn trở thành một cách hành lạc đau đớn của những người bị bắt lực.”

Nhớ, khi bài viết ấy xuất hiện, nhiều người đã bàn tán khá sôi nổi, đây đó, trên nhiều diễn đàn khác nhau.

Nhà văn Võ Đình, trong bài “Khiêm tốn hay buồn thảm”, khi nhắc đến hình ảnh ấy, chỉ buông một tiếng: “Khiếp”.

Tôi rất thích cái tiếng “Khiếp” ấy.

Phụ đính

Phê bình phê bình

Trong một cuộc tán gẫu về văn học quanh một bàn nhậu ở Việt Nam, dịp tôi về thăm nhà vào cuối năm 2000, một người nghe đầu cũng làm thơ hỏi tôi:

"Nghe nói hình như anh có viết một cuốn sách về Võ Phiến?"

Tôi gật đầu xác nhận. Người ấy nói tiếp:

"Tôi không hiểu tại sao anh lại mất thì giờ như vậy. Tôi thấy Võ Phiến viết xoàng lắm."

Tôi kiên nhẫn:

"Anh có đọc Võ Phiến nhiều không?"

"Không. Trước năm 1975, tôi chỉ đọc vài bài viết của ông ấy trên báo thôi."

"Còn sau năm 1975 thì sao?"

"Không. Tôi không đọc gì của ông ấy cả."

Tôi nói cho qua chuyện:

"Sau năm 75, qua Mỹ, Võ Phiến viết nhiều lắm. Mới đây ông ấy cho in bộ sách về văn học miền Nam dày đến 7 tập."

Nhà thơ nọ bỗng lên giọng, gay gắt:

"Tôi thấy ông chỉ viết linh tinh."

Tôi ngạc nhiên:

"Ừa, anh đọc rồi hả?"

Nhà thơ nọ đáp, đầy tự tin:

"Chưa. Tôi không có bộ sách đó. Nhưng tôi có đọc mấy câu Võ Phiến phê bình Vũ Khắc Khoan được trích trong một bài báo đăng trên tờ gì đó ở Mỹ."

Thành thực mà nói, tôi không quan tâm đến việc nhà thơ vô danh nọ không đồng ý với tôi hay coi thường Võ Phiến. Một phần, qua buổi trò chuyện, tôi không đánh giá cao sự hiểu biết cũng như khả năng phán đoán của nhà thơ ấy cho lắm; phần khác, quan trọng hơn, cho dù sự bất đồng ấy đến từ một người thông minh và nhạy cảm hơn, tôi cũng cho là chuyện bình thường. Trong phạm vi văn học, có lẽ chỉ có những điều vớ vẩn nhất, tức những điều ngay cả những người không biết đọc và không biết viết cũng biết, mới hy vọng có thể được mọi người đồng ý. Tuy nhiên, tôi vẫn không ngớt ngạc nhiên về thái độ của nhà thơ ấy, một thái độ thô bạo và

ngây thơ lạ thường. Thơ bạo ở chỗ sẵn sàng công kích bất cứ ai nói khác điều mình nghĩ, và ngây thơ ở chỗ cả tin vào một vài câu trích dẫn bâng quơ đâu đó đến độ suồng sã nhảy xổ ra tranh luận về những cuốn sách anh chưa hề đọc.

Thái độ thô bạo và ngây thơ như vậy, tôi ngờ là xuất phát từ một sự ngộ nhận về phê bình và dẫn đến hậu quả là làm cho công việc phê bình các hoạt động phê bình cứ loanh quanh mãi trong vòng đàm tiếu vu vơ và vô bổ

Điều đáng ngạc nhiên và cũng đáng lo ngại hơn là thái độ thô bạo và ngây thơ như vậy hình như lại khá phổ biến.

Vài ba tháng trước khi tình cờ gặp nhà thơ kể trên, tôi được một nhà văn thuộc loại khá có tiếng tăm ở California chuyển cho xem một xấp tài liệu của một diễn đàn văn nghệ được tổ chức qua hệ thống internet. Nội dung của xấp tài liệu ấy là cuộc thảo luận tập trung vào một bài phê bình bộ *Văn Học Miền Nam* của Võ Phiến. Đọc các ý kiến được trình bày trong cuộc thảo luận, tôi thấy rõ một điều: những người tham gia đều là những trí thức loại khá. Nhìn chung, ai cũng có vẻ am hiểu tình hình sinh hoạt văn học miền Nam trước năm 1975 và văn học hải ngoại sau năm 1975. Họ có lối lập luận khúc chiết, một lối diễn đạt mạch lạc và đặc biệt, một thái độ nghiêm túc, lịch sự và đầy nhiệt tình. Tuy nhiên, điều khiến tôi ngạc nhiên nhất là cả những người đồng ý và bênh vực bài phê bình lẫn những người không đồng ý và phản đối bài phê bình ấy đều thú nhận là họ chưa hề đọc bộ *Văn Học Miền Nam* của Võ Phiến. Chưa hề đọc bộ sách, tất cả những cứ liệu người ta dùng để thảo luận với nhau một cách say sưa và... uyên bác là một số câu trích dẫn cụt đầu cụt đuôi trong bài phê bình họ, một bài phê bình vốn đầy ác ý đối với Võ Phiến và được viết bởi một người, theo tôi, có một trình độ hiểu biết và cảm thụ văn học khá tầm thường. Chỉ dựa trên một nguồn tài liệu cực kỳ nghèo nàn và chấp vá như thế, những người tham gia vào diễn đàn nhiều khi phải suy diễn thêm, phải kết hợp với một số tin đồn họ thu nhận được đâu đó, cuối cùng, cuộc thảo luận càng lúc càng đi xa những gì Võ Phiến thực sự viết. Nói cách khác, những người trí thức và có vẻ như yêu thích văn học ấy đã bỏ rất nhiều thì giờ để thảo luận về những điều họ... nghe nói, trên cơ sở của những gì họ... nghe nói. Tôi cho một việc làm như thế, dù xuất phát từ những động cơ đầy thiện chí, vẫn là một chuyện ngồi lê đôi mách, một việc làm vô cùng nhảm nhí.

Không những nhảm nhí, nó còn phản văn học.

Chúng ta đã có chữ phản khoa học để chỉ thái độ thiếu tôn trọng các giá trị khoa học và đi ngược lại các phương pháp khoa học. Chữ phản văn học tôi dùng ở đây nhằm chỉ thái độ coi rẻ các đặc trưng cơ bản của văn học, đối xử với văn học như một cái gì không phải là văn học.

Đặc trưng cơ bản của văn học là gì? Có nhiều cách trả lời tùy theo những quan điểm khác nhau, tuy nhiên, có một điểm hầu như mọi trường phái phê bình hiện đại đều chấp nhận, đó là: tính không thể giản lược và không thể thay thế được của các tác phẩm văn học.

Với các nhà hình thức luận ở Nga, những kẻ xem nghệ thuật là kỹ thuật như tựa đề một bài viết nổi tiếng của Viktor Shklovsky "Art as Technique",^[1] mục tiêu chính của nghiên cứu văn học là tính văn chương; yếu tính của tính văn chương nằm ở những sự vi phạm vào các thói quen để ngôn ngữ được lạ hoá; nơi thể hiện chính của tính văn chương là các thủ pháp nghệ thuật; và nơi tồn tại của các thủ pháp ấy chỉ có thể là văn bản. Với các nhà Phê Bình Mới, tác phẩm văn học là một cái gì có tính tự trị: để hiểu nó, người ta phải tiếp xúc trực tiếp với nó, căn cứ vào những yếu tố hình thức trong văn bản, chứ tuyệt đối không được đi qua bất cứ một thứ trung gian nào khác, kể cả tác giả (điều họ gọi là nguy luận về ý định, intentional fallacy) và độc giả (điều họ gọi là nguy luận về hiệu ứng, affective fallacy). Với các nhà cấu trúc luận, văn học không có gì khác hơn là ngôn ngữ; ngôn ngữ không có gì khác hơn là các quan hệ; và các quan hệ ấy không có gì khác hơn là cách cấu trúc của văn bản. Sau này, các lý thuyết văn học hậu hiện đại đều phủ nhận tính khép kín và tính tự trị của văn bản, đều nhấn mạnh vào tính liên văn bản, và đều tin là bên trong hoặc đằng sau văn bản bao giờ cũng có sự hiện diện của vô số những yếu tố khác, từ ngôn ngữ đến lịch sử, văn hoá, chính trị, xã hội, phái tính, chủng tộc,

v.v... Tuy nhiên, để tiếp cận với những yếu tố ấy, con đường duy nhất mà nhà phê bình phải đi qua là chính cái văn bản mà họ phê bình.

Văn bản văn học dù được xem là một chỉnh thể thống nhất và tự tại như chủ trương của các nhà Phê Bình Mới, hình thức luận và cấu trúc luận hoặc như một bức khảm của những trích dẫn (mosaic of quotations) như chủ trương của các nhà giải cấu trúc luận, hậu cấu trúc luận, hậu thực dân luận, nữ quyền luận, đều là một cái gì không thể thay thế được.

Như thơ, chẳng hạn. Đến với thơ là phải đến với văn bản thơ. Khi bị tóm tắt, tức là khi không còn là cái văn bản nguyên thủy của nó, thơ không còn là thơ nữa. Nó chỉ còn lại một ít sự kiện và ý tưởng trong khi ai cũng biết thơ không phải chỉ là sự kiện và ý tưởng. Bên cạnh sự kiện và ý tưởng, thơ còn có ngôn ngữ với những cách thức tổ chức đặc biệt của nó, từ việc khai thác các âm, vần, thanh điệu, cú pháp đến cách xây dựng hình tượng, đến cả cách trình bày trên trang giấy, v.v... Đó là hình hài của thơ, là da thịt của thơ, là nhan sắc của thơ, là... gần như tất cả thơ. Chính vì vậy, trước đây các nhà Phê Bình Mới đã cực lực phản đối việc diễn xuôi (paraphrase) thơ. Họ cho đó là điều bất khả.

Mà bất khả thật. Làm sao người ta có thể chuyển ra văn xuôi mà vẫn giữ được cái nét độc đáo trong hai câu thơ quen thuộc này của Xuân Diệu: "Ngẩng đầu ngấm mãi chưa xong nhớ / Hoa bưởi thơm rồi: đêm đã khuya"? Thế cụm từ "chưa xong nhớ" bằng bất cứ một hình thức diễn đạt nào khác, chẳng hạn, "chưa nguôi nhớ" nghe chừng hợp lý hơn, hương vị của câu thơ chắc chắn sẽ bị phai nhạt rất nhiều. Bởi vì chính chữ "xong" ấy đã làm cho chữ "nhớ" mới hẳn: từ một động từ diễn tả tâm tình nó trở thành một động từ diễn tả động tác, có tính vật lý và đầy sức nặng. Diễn ra văn xuôi, người ta có thể giữ được sự liên tưởng đến hai câu thơ nổi tiếng của Lý Bạch ngày xưa "Cử đầu vọng minh nguyệt / Đề đầu tư cố hương", từ đó giữ được tính liên văn bản và tính xuyên thời gian của văn học; có thể giữ được cái ấn tượng lửng lơ khi đằng sau động từ "ngấm" không hề có một đối tượng gì cả; có thể giữ được cái ám ảnh về không gian và thời gian bằng cách lặp lại ở đầu câu trên hai động từ liên quan đến không gian (ngẩng / ngấm) và lặp lại ở cuối câu dưới hai danh từ liên quan đến thời gian (đêm / khuya); có thể giữ được cái cách dùng một mùi hương để diễn tả ý niệm thời gian; và có thể giữ được sự nhấn mạnh vào yếu tố thời gian ấy bằng cách dùng thật nhiều các phụ từ như: mãi, chưa, xong, rồi, đã, v.v... Nhưng làm sao người ta có thể giữ được cái cảm giác mang mang và man mác ở câu trên, khi để diễn tả động tác ngấm và nỗi niềm nhớ, tác giả đã dùng thật nhiều vần trắc và nguyên âm mở (ngẩng đầu ngấm mãi chưa xong nhớ) và cái cảm giác sâu lắng, thoáng chút buồn ngủi và hắt hiu ở câu dưới, khi để diễn tả nỗi cô đơn trong khuya khoắt, tác giả đã dùng thật nhiều vần bằng và nguyên âm khép (hoa bưởi thơm rồi: đêm đã khuya)?

Thơ như thế mà văn xuôi thì cũng như thế. Một cuốn tiểu thuyết, chẳng hạn, không phải chỉ là một cốt truyện để có thể tóm tắt được một cách dễ dàng. Dùng một cốt truyện, được viết bởi hai nhà văn khác nhau, chúng ta có thể có hai tác phẩm khác nhau một trời một vực. Thử tưởng bỏ tất cả cách diễn tả độc đáo và sắc sảo của Nguyễn Tuân hay của Phạm Thị Hoài, chỉ giữ lại cốt truyện trong các truyện ngắn của họ, chúng sẽ còn là cái gì? Chắc chắn chúng không khác các truyện ngắn trong các tờ báo học trò bao nhiêu cả. Thử tưởng bỏ các chi tiết nhỏ nhỏ trong bộ truyện *Sông Côn mùa lũ* của Nguyễn Mộng Giác, chỉ giữ lại cốt truyện về những bước thăng trầm trong gia đình giáo Hiến hay về cuộc khởi nghĩa Tây Sơn hay về bối cảnh chính trị và xã hội vào nửa sau thế kỷ 18, bộ truyện ấy sẽ còn lại cái gì? Chẳng còn cái gì cả. Bởi nét đặc sắc của *Sông Côn mùa lũ* không nằm trên cái cấu trúc vĩ mô gắn liền với các biến động lớn lao của lịch sử, tức những mùa nước lũ, mà nằm ở những chi tiết nhỏ nhỏ, có vẻ như thứ yếu, liên quan đến những đám bèo trôi giạt theo các dòng nước lũ ấy. Mất chúng, bộ truyện dường như mất tất cả. Trong vô số các chi tiết nhỏ nhỏ ấy, thử nêu lên một ví dụ: dòng nước. *Sông Côn mùa lũ* mở đầu bằng hình ảnh một dòng sông, lúc gia đình giáo Hiến lếch thếch bồng bế nhau đi tị nạn, và kết thúc cũng bằng một dòng sông, sông Bến Ván, nơi dừng chân của mẹ con An. Nó mở đầu bằng dòng kinh nguyệt đầu tiên của An và kết thúc cũng bằng dòng kinh nguyệt của Thái, con gái của An. Giữa những dòng chảy ấy là dòng chảy điên cuồng của đất nước và của số mệnh từng người: những cuộc "hành kinh" của lịch sử.

Nên lưu ý là hình ảnh về những dòng chảy ấy, dưới nhiều hình thức và với nhiều mức độ khác nhau, bàng bạc trong hầu hết các tác phẩm của Nguyễn Mộng Giác chứ không riêng gì trong *Sông Côn mùa lũ*. Tên các tác phẩm của ông: *Nỗi băn khoăn của Kim Dung*, *Bão rút*, *Tiếng chim vườn cũ*, *Qua cầu gió bay*, *Đường một chiều*, *Ngựa nản chân bon*, *Xuôi dòng*, *Mùa biển động* (5 tập), và *Sông Côn mùa lũ* (4 tập), trong đó, trừ tập tiểu luận đầu và tập truyện thứ hai, các tựa sách khác đều sử dụng một trong ba hình tượng: gió, nước và con đường. Nhiều nhất là hình tượng nước. Trong tám tựa sách, ba tựa sau cùng, tất cả đều xuất hiện sau năm 1975, đều liên quan đến nước. Tựa cũ của *Đường một chiều* là *Bóng thuyền say* cũng liên quan đến nước. *Qua cầu gió bay* cũng thấp thoáng hình ảnh của nước. Âm ảnh về nước thật ra là âm ảnh về sự chuyển động. Hai hình tượng còn lại, gió và con đường, cũng gắn liền với ý niệm về chuyển động ấy.

Toàn là những sự chuyển động bất thường và ngoài ý muốn: đường thì một chiều, biển thì động, sông thì đang mùa lũ, gió thì bay, bay dữ đến độ thành bão rút. Sự say mê đối với các chuyển động, thật ra, không có gì mới: nó đã có ít nhất từ thời phôi thai của tiểu thuyết. Sự say mê đối với các chuyển động bất thường và ngoài ý muốn cũng không mới: đó là sự say mê chung của hầu hết các nhà văn hiện thực. Tuy nhiên, ở phần lớn các nhà văn hiện thực, sự say mê đối với các chuyển động, nếu là chuyển động xã hội, thường dẫn đến cảm hứng phê phán, nếu là chuyển động lịch sử, thường dẫn đến cảm hứng sử thi với những bức tranh hoành tráng, ở đó, người đọc có thể nhìn thấy những nhân vật cao hơn hẳn đời thường; ở Nguyễn Mộng Giác thì niềm say mê đối với các chuyển động xã hội chỉ dẫn đến những cảm hứng nhân đạo và niềm say mê đối với các chuyển động lịch sử chỉ dẫn đến một cái nhìn mang đầy tính bi kịch. Người bị ám ảnh nhiều về con đường cũng là người viết cuốn *Ngựa nản chân bon*; người bị cuốn hút bởi những hình tượng như biển động, mùa nước lũ cũng lại là tác giả của cuốn *Xuôi dòng*; người say mê Kim Dung, nhà văn chuyên viết truyện chường đầy tính bạo động lại chú ý nhất, ở Kim Dung, một khía cạnh ít bạo động nhất: nỗi băn khoăn... Tính chất chuyển động, do đó, cứ như gắn liền với tính chất mỗi một; tính chất dữ dội lúc nào cũng song song với một cái gì như thể ngao ngán. Nghịch lý ấy thể hiện rất rõ trong phong cách của Nguyễn Mộng Giác: thích những đề tài lớn nhưng trong các đề tài lớn ấy lại chỉ chú ý đến các chi tiết nhỏ; thích lịch sử, nhưng trong lịch sử, chỉ xoáy vào các khía cạnh đời thường; thích các anh hùng, nhưng ở các anh hùng, chỉ tập trung ngòi bút vào những khoảnh khắc yếu đuối; thích tả phụ nữ ở cái mốc tuổi dậy thì, nhưng ở tuổi dậy thì, lại dừng lại ở một dấu ấn ít thơ mộng nhất: kinh nguyệt. Có thể nói, tất cả các nhân vật của Nguyễn Mộng Giác đều là những nạn nhân. Những thanh niên trí thức ở Huế một thời ồn ào và hung hãn với giấc mộng anh hùng trong *Mùa biển động*, cuối cùng, cũng chỉ trở thành một đám nạn nhân nhếch nhác của lịch sử. Ngay nhân vật Quang Trung trong *Sông Côn mùa lũ* cũng không hẳn là một anh hùng. Đậm nét nhất trong hình ảnh nhân vật Quang Trung của Nguyễn Mộng Giác không phải là một võ tướng xông pha giữa trận địa hoặc một vị vua đầy quyền lực mà chỉ là một kẻ hay thao thức trong đêm khuya, hay băn khoăn trong lòng, hay ngập ngừng trong giọng nói, hay thoáng vẻ bối rối trên khuôn mặt, và hay tần ngần trong mỗi bước đi. Có cảm tưởng Quang Trung cũng chỉ là một nạn nhân của lịch sử: lịch sử xô ông tới, đẩy ông lên những đỉnh cao, và cuối cùng, thật bất ngờ, làm cho ông biến mất. Quang Trung như thế, các bà vợ của Quang Trung cũng như thế. Cứ thử đọc lại đoạn Nguyễn Mộng Giác tả cảnh Ngọc Hân đi gặp hoàng hậu, vợ chính của Quang Trung. Hai người đàn bà quyền uy nhất nước thời bấy giờ không khác hai người đàn bà bình thường bao nhiêu cả: họ cũng bối rối, cũng cảm thấy nhỏ nhoi và bơ vơ khi đối diện với nhau, và cũng yế ớt vô cùng: người thì đầy hoang mang, phải dựa vào bạn; kẻ thì phải ôm con chặt vào lòng cho thêm tự tin.^[2] Có thể nói, ngòi bút của Nguyễn Mộng Giác chỉ phát huy hết sự tinh tế khi dừng lại ở những bức tranh nho nhỏ và tội nghiệp như thế. Khi phải tả những sự lớn lao và dữ dội, ông thường dùng biện pháp lướt, tức chỉ vẽ thoáng qua, thật nhanh,^[3] hoặc có khi phải dựa dẫm vào người khác, hoặc các sử liệu hoặc một tác phẩm của ai đó cùng đề tài.^[4] Bởi vậy, nếu bỏ qua các chi tiết có vẻ như nằm ngoài mạch truyện chính, bộ truyện *Sông Côn mùa lũ* cũng như cả *Mùa biển động* sẽ không còn là gì cả.

Tôi dùng Nguyễn Mộng Giác để làm ví dụ là nhằm để chứng minh một luận điểm: ngay ở những nhà văn mà tài năng chủ yếu là ở cách kể chuyện thì các tác phẩm của họ cũng không thể bị giản lược được.

Đó cũng là sự khác biệt giữa các tác phẩm sáng tác và các tác phẩm phê bình hay lý luận. Các tác phẩm thuộc loại sau có thể bị giản lược. Dù vậy, việc giản lược ấy phải được tiến hành với một số điều kiện nhất định, trong đó, điều kiện quan trọng nhất là phải tôn trọng tính hệ thống của lập luận, nghĩa là, thứ nhất, không quá tập trung vào những chi tiết nhỏ nhặt trong những câu văn khai triển hoặc đẩy đưa; thứ hai, không tách một từ hoặc một nhóm từ ra khỏi câu văn và không tách câu văn ra khỏi mạch văn của nó để suy diễn hoặc xuyên tạc. Hơn nữa, ngay cả khi việc giản lược ấy được thực hiện một cách cẩn thận và bởi một người có uy tín lớn thì nó cũng không thể thay thế hoàn toàn cho cái văn bản mà nó giản lược. Lý do đơn giản là bất cứ sự giản lược nào cũng đều là một sự diễn dịch (interpretation); mà bất cứ sự diễn dịch nào cũng đều mang dấu ấn chủ quan, xuất phát từ tầm hiểu và tầm nhìn của người diễn dịch. Bởi vậy, để nhận định một cách nghiêm túc về một công trình phê bình hay lý luận nào đó, điều kiện tiên quyết là phải tiếp cận với văn bản: đó là cái tuyệt đối không thể bị thay thế.

Cũng có thể nói một cách khái quát hơn: chỉ có một con đường duy nhất để tiếp cận với văn học, từ sáng tác đến phê bình và lý luận văn học, đó là qua văn bản. Một cuộc thảo luận về văn học, dưới hình thức viết hay hình thức nói, chỉ có thể nghiêm túc khi nó bắt đầu với việc đọc văn bản. Thái độ bất chấp văn bản bao giờ cũng là một thái độ phản văn học.

Thật ra, trong nghệ thuật cũng thế. Tính không thể thay thế được cũng là đặc trưng cơ bản của nghệ thuật nói chung. Muốn thưởng thức hay đánh giá tranh của Đỗ Quang Em hay một bức tượng của Lê Thành Nhơn ư? Thì chỉ có một cách duy nhất: phải nhìn tận mắt. Muốn thưởng thức một bản nhạc của Trịnh Công Sơn hay một bản hoà tấu của Hoàng Ngọc-Tuấn ư? Thì phải mở băng nhạc ra mà nghe.

Trên thực tế, có lẽ hiếm có người nào đủ can đảm bàn luận về những bức tranh mình chưa xem hay những bản nhạc mình chưa nghe. Nhưng lại có vô số người sẵn sàng chõ miêng vào bàn tán về những tác phẩm văn học mà họ chưa từng đọc bao giờ. Lạ lùng. Tôi cho một thái độ như thế là một thái độ vừa phản văn học lại vừa bất lương: nó làm ra vẻ có thẩm quyền ở cái nơi nó hoàn toàn không biết gì cả. Hơn nữa, đó cũng là một hành động nói leo vụng về: nó bất chấp những nguyên tắc sơ đẳng của lý luận và nó tin cậy một cách nhẹ dạ vào những điều hoàn toàn chưa được kiểm tra.

Điều đáng kinh ngạc và cũng rất đáng buồn là những kẻ nói leo ấy lại thường sử dụng một thứ khẩu khí đầy quyền uy. Khẩu khí quyền uy ấy chúng ta rất dễ bắt gặp, đây đó, trên sách báo cũng như ngoài xã hội, trong những kiểu nói, đại khái: "Anh cho ông này viết hay hử? Tôi thì tôi thấy ông ấy viết xoàng lắm!" hay: "Tôi không hiểu tại sao anh lại khen cuốn sách đó; với tôi, nó dở ẹc!", v.v... Tôi gọi đó là thứ khẩu khí quyền uy vì tiền đề của nó là thái độ tự xem mình là chân lý, xem những ý kiến riêng của mình như một thứ chuẩn mực để đánh giá người khác: nếu anh/chị nghĩ giống tôi, anh/chị đúng; nếu anh/chị nghĩ khác tôi, anh/chị...sai. Khẩu khí quyền uy như thế khác hẳn giọng điệu mạnh mẽ của các nhà phê bình khi khẳng định một quan điểm hay một thái độ: sự khẳng định được công bố như kết quả của một chuỗi phân tích tư liệu và lý luận chặt chẽ, do đó, đầy tính chất duy lý, và cũng do đó, sẵn sàng đón nhận mọi sự đối thoại, nếu không muốn nói là khiêu khích tinh thần đối thoại. Khẩu khí quyền uy, ngược lại, đầy cảm tính, và thực chất là một sự chạy trốn đối thoại. Nó chỉ dẫn đến bế tắc. Lý do là giữa những người đối thoại không hề có một cơ sở nào chung cả. Người này nói "Tôi thích", người kia nói: "Tôi không thích"; người này nói: "Tôi thấy hay", người kia nói: "Tôi thấy dở". Thế là hết chuyện.

Không những chỉ dẫn đến ngõ cụt, khẩu khí quyền uy và cùng với nó, cách suy nghĩ tự lấy mình làm trung tâm như vậy thực chất là một sự vi phạm vào nguyên tắc dân chủ trong sinh hoạt văn học, ở đó, mọi người, từ giới sáng tác đến giới phê bình và độc giả đều có quyền yêu thích đặc biệt một hiện tượng văn học nào đó. Đó là cái quyền của mỗi người. Một chị bán

hàng chỉ đọc tiểu thuyết như một cách giải trí nhẹ nhàng trong lúc vắng khách hoàn toàn có quyền để yêu thích một tác giả bình dân và ăn khách, từ Kim Dung cho đến Quỳnh Dao, từ Hồ Trùng An cho đến Nguyễn Ngọc Ngạn mặc dù chị không có quyền bắt người khác phải chấp nhận đó là những tác giả lớn. Ngược lại, một người đọc để tìm vui trong việc khám phá những cái hay, cái mới của ngôn ngữ và của nghệ thuật, cũng có quyền để yêu thích những tác phẩm hiểm hóc và xem đó như những công trình đầy tính sáng tạo mặc dù người ấy không có quyền đòi hỏi những người đến với văn chương như một cách tiêu khiển phải chia sẻ cách nhìn ấy của mình. Trong cuộc đời, chúng ta dễ dàng chấp nhận những cái quyền tự nhiên và khá hiển nhiên ấy.

Xin lưu ý là cả các nhà phê bình cũng được hưởng những cái quyền tự nhiên và hiển nhiên ấy. Nghĩa là, các nhà phê bình cũng được quyền yêu thích một số tác giả hay một số tác phẩm nhất định nào đó. Trước đây, khi viết cuốn Thi Nhân Việt Nam, Hoài Thanh tỏ vẻ yêu thích đặc biệt đối với một số nhà thơ như Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, v.v... Đó là cái quyền của ông. Sau này, trong cuốn Thơ Miền Nam 1954-75, Võ Phiến cũng tỏ vẻ yêu thích đặc biệt đối với một số người như Tô Thùy Yên, Phạm Thiên Thư, Nguyễn Đức Sơn, Nguyễn Bắc Sơn, thậm chí, Giản Chi, Đỗ Tấn, Trần Bích Tiên, v.v... Đó cũng là cái quyền của ông. Những cái quyền ấy cần phải được tôn trọng.

Những cái quyền ấy đầy tính chủ quan. Mà phê bình thì không thể không chủ quan. Donald A. Stauffer có lần khẳng định: "nhà phê bình không thể là một nhà phê bình lý tưởng nếu hắn tự cho mình là tiếng nói vô ngã của chân lý; hắn cũng không thể là nhà phê bình lý tưởng nếu mối quan tâm hàng đầu của hắn không phải là tác phẩm nghệ thuật."^[5] Không phải ai cũng đồng ý với quan điểm ấy. Một số người, như Northrop Frye, muốn loại trừ tính chất chủ quan bằng cách loại trừ các loại phán đoán giá trị ra khỏi phê bình.^[6] Nhưng người ta không có cách nào loại hết các phán đoán giá trị được: nó hiện diện ngay ở việc chọn lựa đề tài và chọn lựa tư liệu. Đó là số mệnh của phê bình.

Tính chất chủ quan làm phê bình vĩnh viễn không thể là một lời phán quyết chung thẩm cho bất cứ một hiện tượng văn học nào cả. Mọi hành động phê bình đều là những hành động cô đơn và bất định, ở đó, người ta biết là không có gì bảo hiểm chắc chắn cho việc phát ngôn của mình, trừ kiến thức, kinh nghiệm và quan trọng hơn, trực giác thẩm mỹ của mình. Có lẽ đây là điểm khác biệt chủ yếu giữa một phán đoán thẩm mỹ và các loại phán đoán khác. Đánh giá ai đó có tội hay không có tội, chúng ta căn cứ vào điều khoản này hay điều khoản nọ trong luật pháp, hoặc, đơn giản hơn, căn cứ vào những nguyên tắc đạo lý phổ quát trong xã hội. Đánh giá một nhận định nào đó có chính xác hay không, chúng ta có thể căn cứ vào luận lý học hoặc các dữ kiện thu thập được từ thực nghiệm hay thực tế. Còn đánh giá cái hay, cái đẹp của một tác phẩm văn học? Chúng ta không có một căn cứ nào vững chắc cả. Không thể căn cứ vào các nguyên lý, các quy luật hay các khuôn mẫu trong lịch sử văn học bởi vì chúng chỉ hiện hữu trong một không gian và một thời gian giới hạn nào đó mà thôi. Cũng không thể căn cứ vào các thành tựu và các giá trị được xem là vĩ đại trong quá khứ và được xem là những điển phạm trong lịch sử vì lý do đơn giản là, những thành tựu, những giá trị và những điển phạm ấy là những gì mọi người cảm bút chân chính đều muốn phủ nhận hoặc muốn vượt qua trong cuộc hành trình sáng tạo của chính họ. Thành ra, trong thế giới văn học, chúng ta không thể nhân danh ai khác ngoài chính mình. Nhân danh mình, *chúng ta yêu tác phẩm này và ghét bỏ tác phẩm nọ. Trong cuốn Thi nhân Việt Nam*, khi cho bài "Ông đồ" là kiệt tác của Vũ Đình Liên, "Gửi Trương Tửu" là kiệt tác của Nguyễn Vỹ, "Màu thời gian" là kiệt tác của Đoàn Phú Tứ, hay khi cho lời văn của Xuân Diệu có cái gì như chơi vui, đằng sau câu thơ của Nguyễn Nhược Pháp dường như có một tiếng cười khúc khích, đằng sau câu thơ của Huy Cận có một nỗi buồn rười rượi và đằng sau câu thơ của Thâm Tâm thấp thoáng những nỗi băng khuâng khó hiểu của thời đại, v.v... Hoài Thanh cũng không nhân danh cái gì khác ngoài trực quan của bản thân ông. Và chúng ta, khi đồng ý với những nhận định vừa nêu của Hoài Thanh, chúng ta cũng chỉ nhân danh chúng ta mà đồng ý. Bất cứ khi nào chúng ta không nhân danh chính mình mà

lại nhân danh một thứ quyền lực nào đó, bất cứ là quyền lực gì, chẳng hạn như danh tiếng hay uy tín của một trào lưu hay một bậc tiền bối, chúng ta đều đi ra ngoài cơ chế sáng tạo và bị rớt vào cơ chế hành chánh của văn học, ở đó, văn học đã bị xơ cứng thành những kiến thức phổ thông, và ở đó, chúng ta không còn là những chủ thể cảm xúc và tư duy nữa mà chỉ là một đơn vị trong một tập thể đã bị điều kiện hoá. Nói cách khác, ở đó, chúng ta hoàn toàn bị tha hoá. Một cách đọc như thế thực chất là một sự phản bội lại bản chất của văn học, một hình thức sinh hoạt văn hoá tồn tại trước hết là để con người trở về với cái tôi của họ, với thế giới riêng tư và thâm kín của họ.

Phê bình là chủ quan. Tuy nhiên, tính chất chủ quan ấy phải có giới hạn thì mới có thể có đối thoại, và do đó, mới có thể có phê bình được. Cái giới hạn ấy chủ yếu xuất phát từ hai yếu tố. Thứ nhất, đối tượng của phê bình: văn học. Một sự yêu thích chỉ có tính văn học khi tác phẩm được đọc như một công trình văn học chứ không phải như bất cứ một thứ gì khác, từ một phương tiện để tuyên truyền đến một phương tiện để giải trí. Trong ví dụ nêu ở trên, chúng ta cho một chị bán hàng đọc truyện để giải trí có quyền yêu thích những tác giả ăn khách và bình dân nhưng lại không chấp nhận ở chị cái quyền xem những tác giả ấy là những tác giả lớn là vì thế. Vì nó đi lạc phạm trù: chị chỉ xem những tác phẩm ấy như những phương tiện giải trí thì chị cũng chỉ có quyền đánh giá chúng như những trò giải trí mà thôi. Một người đọc các tác phẩm văn học như những công cụ tuyên truyền cũng vậy: họ có thể khen những tác phẩm ấy có giá trị tuyên truyền hoặc giáo dục nhưng khi có ý định tán tụng những tác phẩm ấy như những tác phẩm văn học lớn, họ cũng đã đánh lộn hai phạm trù khác nhau: phạm trù nghệ thuật và phạm trù chính trị. Những sự lẫn lộn phạm trù như vậy thực chất là một biểu hiện của tính chất thiếu chuyên nghiệp, nơi mọi ranh giới đều nhòa lẫn vào nhau: nhòa lẫn giữa văn học và phi văn học, giữa phê bình và đàm tiếu. Thứ hai, mặc dù trong các phán đoán thẩm mỹ, người ta chỉ có thể nhân danh chính mình, nhưng cái "mình" mà người ta nhân danh ấy thực chất bao giờ cũng là một cái "mình" tập thể: nó là kết quả của vô số sự tương tác trong quá trình giáo dục và xã hội hoá của từng cá nhân. Không ai có thể thực sự đọc một mình. Đọc bao giờ cũng là cùng đọc với những người khác, trong đó có vô số những người đã chết. Khi chúng ta đọc Truyện Kiều, chẳng hạn, chúng ta luôn luôn "đọc chung" với Phạm Quý Thích, Chu Mạnh Trinh, Tản Đà, Phạm Quỳnh, Trương Tửu; hơn nữa, chúng ta còn "đọc chung" với cả những tác giả ngoại quốc, từ những lý thuyết gia Nho học ở Trung Hoa đến các lý thuyết gia thuộc các trường phái hiện thực, lãng mạn, phân tâm học, hiện sinh, hiện tượng luận, Mác-xít ở Tây phương, v.v...

Chính những mối quan hệ chằng chịt này làm cho bất cứ cái đọc nào cũng có tính lịch sử, và tính lịch sử này, đến lượt nó, trở thành một giới hạn của tính chủ quan trong phán đoán thẩm mỹ: phán đoán ấy có thể được/bị đánh giá trên cơ sở một sự đối chiếu với những ý kiến đã có. Tính chất chủ quan làm mọi lời phát biểu của nhà phê bình chỉ nên được xem như những lời đề nghị, một hình thức tiến cử với công chúng và với lịch sử những tác phẩm hấn xem là có giá trị và xứng đáng được bảo tồn. Tính chất tương đối trong những sự chủ quan ấy làm nhà phê bình bị buộc phải đối diện với nhu cầu tăng cường sức thuyết phục cho những phán đoán của mình: trong lúc không thể đoan chắc về tính chính xác của những nhận định ấy, hấn phải tự chứng minh những nhận định ấy là đúng đắn, ít nhất so với một phương pháp luận và một quan điểm thẩm mỹ nào đó mà hấn đã lựa chọn. Điều này có nghĩa là nhà phê bình phải bạch hoá quá trình cảm thụ và đánh giá của mình. Hấn không thể là kẻ nói theo kiểu "thánh phán". Hấn phải có bản phận, dưới hình thức này hoặc hình thức khác, tự chứng minh cho các luận điểm của mình.

Hành động tự chứng minh ấy là một biểu hiện của tinh thần trách nhiệm. Có thể nói nhà phê bình chỉ vượt lên khỏi tư cách độc giả để thực sự trở thành nhà phê bình khi ít nhiều chứng minh được những gì mình cho là hay, là đẹp. Một độc giả bình thường, trong một lúc ngà ngà men rượu hay men tình, có thể cho một bài thơ nào đó của Nguyễn Sa là hay nhất Việt Nam, chẳng hạn. Không sao cả. Nhưng một nhà phê bình thì khác. Bằng sự phân tích, nhà phê bình

phải mô tả những cái hay trong bài thơ ấy, và bằng sự so sánh, làm cho người đọc thấy được cái hay ấy quả là một cái hay lớn, hơn nữa, lớn hơn hẳn những cái lớn khác.

Tinh thần trách nhiệm cũng đòi hỏi nhà phê bình phải sẵn sàng bảo vệ các quan điểm của mình. Có lẽ đây là một trong những sự khác biệt giữa nhà phê bình và người sáng tác. Người sáng tác không cần bảo vệ tác phẩm của mình. Một tác phẩm sáng tạo, từ một bài thơ dăm ba câu đến một cuốn tiểu thuyết dày cả hàng ngàn trang, ngay sau khi được xuất bản, có một đời sống riêng, một số mệnh riêng, giữa một công chúng đông đảo và xa lạ, ở đó, nó phải tự giải thích cho nó và tự bảo vệ nó. Tác giả không cần, không nên và thật ra thì không thể nhảy ra phân bua với thiên hạ về những động cơ, những chủ ý hay những điều mình tâm đắc trong quá trình sáng tác. Vô ích. Tác phẩm, nếu hay, tự nó đầy đủ cho nó; nếu dở, càng ồn ào thì càng lố bịch thêm. Tuy nhiên, một tác phẩm phê bình hay lý luận thì khác. Khác, ở hai điểm. Một, nó thuộc thế giới của nhận thức mà nhận thức thì cần lý giải, hơn nữa, cần cả sự cọ xát để được toàn diện, hoặc ít nhất, sáng tỏ hơn. Hai, vốn là một sự phát biểu về một tác phẩm, một sự kiện hay một vấn đề văn học gì đó, nó ít nhiều liên quan đến người khác, hoặc như một đối tượng được đề cập hoặc như một đối tượng để tác động, do đó, người phát biểu phải sẵn sàng đứng ra bảo vệ các luận điểm ấy cũng như nhận chịu mọi hậu quả do việc phát biểu ấy mang lại. Khi bị phê phán, người phát biểu không thể chạy tội bằng cách cho là mình chỉ phóng bút theo cảm hứng. Nói thế là vô trách nhiệm. Nói thế là biến phê bình thành chuyện dèm pha tâm phào. Gắn liền với những sự yêu thích có tính chất cá nhân, tất cả các công trình phê bình đều, trước hết, là một sự phản ánh khẩu vị văn học (taste) của nhà phê bình, sau đó, may ra, với một mức độ nào đó, mới là một sự phản ánh của tình hình sinh hoạt văn học một thời đại. Gắn liền với tinh thần trách nhiệm, mọi công trình phê bình nghiêm túc đều có tham vọng từ vương quốc chủ quan vươn tới vương quốc khách quan, từ những cảm nhận xuất phát từ trực giác và kinh nghiệm đến những phân tích mang tính khái niệm.

Đánh giá một nhà phê bình, chúng ta không đánh giá ở chỗ hẳn giống với những người đọc bình thường, tức ở chỗ hẳn thích hay không thích một tác giả, tác phẩm nào đó. Đó là cái quyền của hẳn, thuộc phạm vi cá nhân của hẳn. Việc đánh giá một nhà phê bình chỉ nên bắt đầu từ chỗ nhà phê bình ấy biến tác phẩm được mình yêu thích thành một mô hình nghệ thuật, hơn nữa, còn có tham vọng thuyết phục người đọc chấp nhận mô hình nghệ thuật ấy là một sự sáng tạo có giá trị; nói cách khác, từ chỗ nhà phê bình biến cái yêu cái ghét của mình thành một thứ quan điểm thẩm mỹ và có tham vọng biến quan điểm thẩm mỹ ấy thành một giá trị thẩm mỹ có tính phổ quát. Lúc ấy, hẳn đã vượt ra ngoài phạm vi cá nhân. Hẳn đã xuất hiện như một nhân vật công cộng (public figure).

Việc đánh giá ở đây chủ yếu xoay quanh ba nội dung chính:

Thứ nhất, việc phân tích và chứng minh cái hay, cái đẹp của nhà phê bình có đủ sức thuyết phục hay không? Hẳn khen một tác phẩm nào đó là hay? Được thôi. Nhưng cái cách hẳn chứng minh cái hay ấy ra sao, đó mới là điều quan trọng. Hẳn thành công nếu sau khi đọc xong, người đọc thấy tác phẩm ấy tự nhiên hay hơn hẳn, mới hơn hẳn và sâu sắc hẳn; nếu người đọc thấy rằng việc đọc quả là một cuộc khám phá thú vị và bổ ích, ở đó, họ bắt gặp những điều hoàn toàn bất ngờ trong lãnh thổ của nghệ thuật và cái đẹp. Ngược lại, hẳn sẽ thất bại thảm hại nếu đọc xong, người đọc thấy tác phẩm ấy vẫn cũ mèm và thế giới thơ văn vẫn không rộng thêm một chút xíu nào cả. Tuy nhiên, ở đây, chúng ta cần cẩn thận: phần lớn những gì có vẻ như giàu sức thuyết phục thường là những cái đã cũ, do đó, chưa chắc đã có giá trị thực sự. Để kiểm tra tính thuyết phục của một luận điểm đôi khi cần khá nhiều thời gian và cần một tầm nhìn rộng, bao quát cả một hay nhiều trào lưu văn học trong một hay nhiều thời đại khác nhau, không những trong quá khứ hay trong hiện tại mà cả trong hướng vận động của văn học từ hiện tại chuyển đến tương lai. Nói cách khác, ở đây, khi đánh giá một sự đánh giá, người ta không những cần kiến thức mà còn cần cả viễn kiến và sự nhạy bén nữa.

Thứ hai, quan điểm thẩm mỹ nào làm nền tảng để dựa theo đó nhà phê bình đánh giá cái hay và cái lớn của văn học? Không có một nhà phê bình nghiêm túc nào lại không xuất phát từ một quan điểm thẩm mỹ nhất định. Chính quan điểm ấy làm cho ý kiến của nhà phê bình tránh được nguy cơ trở thành bất nhất và rỗng tuếch. Quan điểm ấy, một cách tự giác hay tự phát, thể hiện qua hai hình thức khác nhau. Một, những lời phát biểu trực tiếp dưới dạng khái niệm về văn học. Hình như hiếm có nhà phê bình nào lại không có những lời phát biểu trực tiếp như thế, hoặc thành bài riêng hoặc xen kẽ trong các bài phê bình. Ngay cả ở những nhà phê bình có khuynh hướng hoài nghi lý thuyết hay chống lại lý thuyết như hầu hết các nhà phê bình Việt Nam, chúng ta cũng dễ dàng bắt gặp những đoạn ít nhiều mang tính lý thuyết như thế. Hai, quan điểm mỹ học thể hiện rõ hơn và đáng tin cậy hơn qua những tác giả hoặc tác phẩm mà nhà phê bình yêu thích. Ở trên, tôi có viết là chúng ta cần tôn trọng cái quyền yêu thích một hiện tượng văn học nào đó ở nhà phê bình, tuy nhiên, xin nhấn mạnh thêm là: tuy chúng ta không phê bình sự lựa chọn ấy vì bản thân sự lựa chọn ấy, chúng ta vẫn có thể phê bình chúng như một cách thức thể hiện quan điểm mỹ học của nhà phê bình. Nói cách khác, câu hỏi không phải là "tại sao nhà phê bình lại yêu thích những tác giả hay những tác phẩm ấy?" mà là: "sự yêu thích ấy tiết lộ điều gì trong cái gu thẩm mỹ của nhà phê bình?". Chắc chắn không phải ngẫu nhiên mà Hoài Thanh lại nhiệt liệt khen ngợi thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Chế Lan Viên, Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Vũ Hoàng Chương... hơn hẳn những người khác. Cũng chắc chắn không phải ngẫu nhiên mà Võ Phiến lại cảm thơ của một số người này mà lại không thể cảm nổi thơ của một số người khác. Loại bỏ tất cả những lý do phi văn học, đằng sau những sự lựa chọn ấy là những quan niệm khá nhất quán về thơ, về cái đẹp trong thơ và về chức năng của thơ, cơ sở để tạo nên sự đồng điệu, và từ đó, của sự ưu ái của họ. Đi sâu vào những quan niệm ấy, có khi chúng ta sẽ bắt gặp, chẳng hạn, giữa Hoài Thanh và Võ Phiến, tuy có khá nhiều dị biệt trong văn phong cũng như tư tưởng, lại có những tương đồng khá sâu sắc và bất ngờ khi họ đối diện với thơ: cả hai đều là những nhà lãng mạn chủ nghĩa hồn nhiên và chân thành. Cũng nên lưu ý là tính chất lãng mạn chủ nghĩa ấy khá mờ nhạt khi Võ Phiến phê bình văn xuôi, và càng mờ nhạt hơn nữa khi ông sáng tác. Đi sâu vào những quan niệm như thế, công việc phê bình phê bình có nhiều hứa hẹn mở ra những khám phá thú vị hơn và nhất là, có cơ sở hơn: trong khi chúng ta rất khó đánh giá một sự yêu thích thì chúng ta lại dễ dàng đánh giá một quan điểm bởi vì, thứ nhất, nó thuộc phạm trù nhận thức, thứ hai, nó có tính lịch sử, nhờ đó, chúng ta có thể tiến hành việc so sánh để nhận ra tính chất đúng/sai và mới/cũ trong quan điểm ấy.

Cuối cùng, điều chúng ta có thể làm và nên làm là đánh giá xem quan điểm thẩm mỹ của nhà phê bình có gì mới lạ và có làm phong phú thêm cách hiểu của chúng ta về văn học hay không? Chính câu hỏi thứ ba này không chừng mới là câu hỏi quan trọng nhất. Nó phân biệt những công trình phê bình mang tính sáng tạo và những sự nhai lại. Một công trình phê bình chỉ có thể được xem là có đôi chút giá trị khi nó phát hiện một cái gì mới hoặc trong cách đọc hoặc trong tác phẩm được đọc; những phát hiện mà trước đó chưa ai biết hoặc một số người đã biết nhưng lại chưa tự giác hẳn về cái biết của mình. Ví dụ, không có công trình phê bình nào về *Truyện Kiều* có thể được xem là có giá trị nếu nó chỉ lẩn quẩn với việc chứng minh lại những kiến thức phổ thông; nếu nó không làm cho *Truyện Kiều* có một diện mạo mới, khác với những gì chúng ta đã quen nghĩ; nếu nó không giúp mở rộng vốn hiểu biết của chúng ta về *Truyện Kiều*, từ đó, giúp mở rộng, dù chỉ một chút, địa dư của cái gọi là văn học.

Có thể nói tầm vóc của công trình phê bình chủ yếu tùy thuộc vào tầm vóc của những phát hiện ấy: phát hiện cái hay ở đơn vị câu, chữ khác với việc phát hiện cái hay ở tổng thể của tác phẩm, và việc phát hiện cái hay của tác phẩm khác với việc phát hiện một cách nhìn hoặc một góc độ nhìn để từ đó không những tác phẩm được đề cập mà còn nhiều tác phẩm khác nữa tự nhiên trở thành khởi sắc và giàu có hẳn.

Nói tóm lại, đánh giá một nhà phê bình, chúng ta không thể không đọc những gì hắn viết. Trong những gì hắn viết, chúng ta cần tôn trọng cái quyền yêu ghét chủ quan, tức cái quyền thích tác giả này và không thích tác giả nọ, yêu tác phẩm này và không yêu tác phẩm kia của hắn. Xâm phạm vào quyền cá nhân ấy bao giờ cũng là một hành động thô bạo. Điều chúng ta cần làm và có thể làm là: thứ nhất, phê bình các luận điểm của hắn; thứ hai, phê bình việc chứng minh các luận điểm ấy của hắn; cuối cùng, thứ ba, phê bình cái hệ mỹ học mà hắn bệnh vực hay khen ngợi. Theo tôi, nếu biết dừng lại ở những giới hạn như thế, chúng ta có thể bảo vệ được văn hoá phê bình, giúp phê bình giữ được tính chất trí thức và trách nhiệm của nó, đồng thời, trong đời sống, giảm thiểu được vô số những cuộc cãi cọ lằng nhằng vừa vô duyên vừa vô ích.

Sáng tác và phê bình

Quan hệ giữa sáng tác và phê bình là một thứ quan hệ phức tạp. Gần đây, ở hải ngoại, có người đã dám khẳng định dứt khoát là phê bình phải đóng vai "phụ tùy sáng tác", phải chạy theo sáng tác.^[1]

Lời khẳng định ấy hiển nhiên là sai. Sai, bởi vì chỉ cần một chút kiến thức về lịch sử văn học, người ta cũng biết là những nhận định về văn học của Aristotle và của Khổng Tử ngày xưa không những không đi sau sáng tác mà còn có những ảnh hưởng dẫn đạo lớn lao trong suốt cả mấy ngàn năm, một ở Tây phương và một ở Đông phương. Sai, bởi vì chỉ cần chút tinh táo, ai trong chúng ta cũng có thể thấy rõ là những yếu tố góp phần quyết định diện mạo văn học Việt Nam, ở cả hai miền Nam và Bắc, trong suốt mấy chục năm qua, chính là những nhận định về văn học của Karl Marx, Fredrick Engels, Jean-Paul Sartre và Sigmund Freud. Sai, bởi vì nếu nghiên cứu kỹ lưỡng các trào lưu văn học trên thế giới, người ta sẽ thấy là chúng được hình thành không phải chỉ bằng trực giác sáng tạo của người nghệ sĩ mà còn trên cơ sở của những quan niệm mới về bản chất và chức năng của văn học, hoặc thậm chí, của ngôn ngữ.

Hơn nữa, cái sai trong nhận định nêu trên còn là một cái sai bất bình thường: nó xuất hiện trong một thời đại mà những sự phân chia thể loại văn học theo cấp bậc hơn thua, kiểu cho thơ cao hơn văn xuôi, bi kịch cao hơn hài kịch, đã trở thành hoàn toàn lỗi thời. Chưa hết, nó còn được tung ra trong một thế giới nơi phê bình và lý luận đang phát triển ở mức rực rỡ đến độ nhiều người còn cho đó là một thể loại nổi bật và tiên phong nhất trong sinh hoạt văn học.^[2]

Lời khẳng định cho phê bình phải đứng sau và đi sau sáng tác không nêu lên được một tư tưởng gì mới mẻ, nhưng nó lại tiết lộ về tình trạng bất hoà trong quan hệ giữa sáng tác và phê bình. Chính sự bất hoà này mới là điều đáng cho chúng ta suy nghĩ. Trong những phần dưới đây, tôi muốn nêu lên ba luận điểm chính: một, sự bất hoà giữa giới phê bình và giới sáng tác là một hiện tượng có tính chất lịch sử, chỉ xuất hiện ở một giai đoạn nhất định nào đó, trong một số điều kiện nào đó; hai, dù xuất phát từ bất kỳ nguyên nhân gì, sự bất hoà ấy cũng là một dấu hiệu lành mạnh, đáng mừng hơn là đáng lo âu; và ba, lớn lên từ sự bất hoà với sáng tác, phê bình phải tự thay đổi để chấp nhận những thách đố mới.

Trước hết, sự bất hoà giữa giới sáng tác và giới phê bình là một hiện tượng khá mới trong lịch sử. Ngày xưa, suốt thời cổ đại và trung đại, sáng tác rầm rập đi theo phê bình và lý luận. Thời ấy, phê bình và lý luận chưa thành một sinh hoạt thường xuyên nhưng bởi vì nó được phát biểu bởi những người được gọi là triết gia (ở Tây phương) hoặc thánh nhân và hiền nhân (ở Đông phương), cho nên nó trở thành một thứ quyền uy bất khả cưỡng. Giới sáng tác nhìn các nhà phê bình như những bậc thầy và chấp nhận ý kiến của họ như những lời giáo huấn. Thầy nói "văn học là để tải đạo", trò vội biến ngay thơ văn của mình thành chiếc thuyền và thành những lưỡi gươm ("*Chở bao nhiêu đạo thuyền không khẳm / Đâm mấy thằng gian, bút chẳng tà*", thơ

Nguyễn Đình Chiểu). Thầy nói "bản chất của văn học là mô phỏng", trò riu riu bắt thơ văn không những mô phỏng tự nhiên mà còn mô phỏng cả tiền nhân, những kẻ, theo họ, đã mô phỏng tự nhiên một cách cực kỳ xuất sắc (neo-classicism). Quan hệ giữa phê bình và sáng tác là một thứ quan hệ vâng phục. Tính chất quy phạm trong văn học cổ đại và trung đại đã được hình thành chủ yếu qua con đường chấp nhận ưu thế tuyệt đối ấy của phê bình. Sự chấp nhận nhiều khi trở thành mù quáng, làm tê liệt mọi sự phán đoán của người cầm bút.

Sự bất hoà giữa phê bình và sáng tác chủ yếu chỉ mới xuất hiện từ thời hiện đại, khoảng giữa thế kỷ 18, khi ở Tây phương, phê bình, cùng với sáng tác, trở thành một sinh hoạt thường xuyên, có tính chất chuyên nghiệp, dựa vào ngành xuất bản và báo chí. Nhưng trong khi sáng tác chủ yếu dựa vào ngành xuất bản thì phê bình lại dựa hẳn vào báo chí. Các bài phê bình chủ yếu được đăng tải trên báo chí; sau đó, chỉ có một số ít, rất ít được tuyển chọn để xuất bản thành sách. Chính vì gắn liền với báo chí, phê bình, một mặt, trở thành một hoạt động thường xuyên và sôi nổi; mặt khác, dần dần trở thành một lực lượng ngày càng đông đảo, hình thành chủ yếu từ bốn nguồn chính: giới sáng tác; giới phê bình; giới nghiên cứu và giảng dạy ở đại học; và cuối cùng, các nhà báo có khuynh hướng thích văn học. Điều đáng nói là, thứ nhất, mặc dù đông, lực lượng này lại không phải là một lực lượng mạnh và ổn định: trừ thành phần cuối cùng, những người còn lại phần lớn đều hoạt động một cách nghiệp dư, vui thì viết, buồn thì nghỉ. Thứ hai, đặc điểm của những bài phê bình trên báo chí đều khá giống nhau: chủ yếu tập trung vào một cuốn sách nào đó mới được xuất bản; vì thế, tuy cũng gọi là phê bình, nhưng những bài viết ấy thực chất là điểm sách.

Một thời gian khá dài trong lịch sử, trước khi các đại học nhận lãnh trách nhiệm tiến hành công tác phê bình, điểm sách là hình thức chủ yếu của phê bình. Nhưng đó cũng là con đường thoái hoá của phê bình. Gắn liền với báo chí, điểm sách cần được viết nhanh, nhằm phát biểu kịp thời trước một tác phẩm vừa mới xuất hiện, trong một số chữ thật giới hạn. Người viết điểm sách thường không có điều kiện để đào sâu vào tác phẩm và đặt tác phẩm trong những chiều kích khác nhau, những quan hệ khác nhau, từ đó, làm nổi bật lên những đặc điểm riêng biệt của nó, và đồng thời, tầm vóc thực sự của nó. Điểm sách phát triển với sự phát triển của báo chí, gắn liền với báo chí, sử dụng không những phương tiện mà còn cả nhân lực của báo chí, mang đầy đủ những tính chất của báo chí. Và, nếu báo chí là bản nháp viết vội của lịch sử thì điểm sách cũng có thể được xem như một thứ bản nháp viết vội của phê bình. Là bản nháp. Lại là một thứ bản nháp viết vội.^[3]

Những "bản nháp viết vội" này chính là nguyên nhân dẫn đến sự hục hặc giữa giới sáng tác và giới phê bình. Giới sáng tác vừa cần nhưng lại vừa khinh giới phê bình. Cần, chủ yếu là để quảng cáo tác phẩm của mình vào quần chúng. Nhưng lại khinh khả năng cảm thụ cũng như viết lách kém cỏi của những kẻ quảng cáo không công cho mình. Quan hệ nước đôi và phức tạp này dễ biến thành một sự hục hặc khi giới phê bình phát biểu những điều trái ý giới sáng tác. Chỉ cần mở các cuốn từ điển trích dẫn văn học (dictionaries of literary quotations) ra, người ta cũng có thể nhặt được cả hàng trăm hoặc thậm chí, hàng ngàn lời công kích của giới sáng tác đối với giới phê bình, trong đó, có những lời công kích rất độc địa, như cho nhà phê bình chỉ là "một con rận trên ổ khoá văn chương", một nhà văn hay một nhà thơ nhờ tàu, một "kẻ phủ bụi trên quần áo các nhà quý tộc", một "người biết đường nhưng lại không biết lái xe", hay, nói như Brendan Behan, "như các quan thái giám trong cung cấm: họ biết cách làm, họ nhìn thấy người khác làm hằng ngày, nhưng bản thân họ thì lại không làm được."^[4]

Tuy nhiên, phê bình không phải chỉ là điểm sách. Từ đầu thế kỷ 20, giới phê bình Tây phương đã thoát được hiểm hoạ bình dân hoá và dung tục hoá của hình thức điểm sách khi gắn liền với các đại học, ở đó, họ có cơ hội biến phê bình thành một ngành học thuật vững mạnh với những kiến thức riêng và những phương pháp luận riêng, đòi hỏi những kỷ luật và những kỹ năng

riêng, càng ngày càng có khả năng đào sâu vào những vấn đề quan trọng của văn học. Hiện nay, ngoài hình thức điểm sách, phê bình còn có ba hình thức khác nữa: thứ nhất, phê bình học thuật, phần lớn dưới dạng nghiên cứu có tính chất văn học sử một khía cạnh nào đó liên quan đến văn học do giới hàn lâm ở đại học thực hiện. Thứ hai, phê bình thực hành, nhắm vào việc phân tích, diễn dịch, cảm thụ và/hoặc đánh giá một tác giả hoặc một tác phẩm nào đó, chủ yếu cũng là một hoạt động ở đại học, nhằm giáo dục khả năng tiếp cận văn học của sinh viên. Cuối cùng là phê bình lý thuyết: đối tượng phê bình ở đây không phải là một tác giả hay một tác phẩm cụ thể mà là bản thân công việc phê bình hay công việc viết lách nói chung, là những quy ước ngôn ngữ và văn hoá bên trong tác phẩm văn học, những yếu tố làm cho tác phẩm văn học trở thành có ý nghĩa và có giá trị.^[5] Trong các hình thức này, hình thức cuối cùng được xem là quan trọng nhất. Thuộc loại này, những tác phẩm của Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Jacques Derrida... đã làm thay đổi hẳn cách nghĩ về văn học, từ đó, thay đổi hẳn cách đọc và cả cách viết của chúng ta. Nghĩa là, nói cách khác, chúng không những tác động đến người đọc mà còn tác động một cách mạnh mẽ và tích cực đến giới nghiên cứu và giới phê bình thực hành, hơn nữa, cả giới sáng tác. Giới sáng tác có thể không hiểu hoặc không thích những tìm tòi đầy tính chất duy lý và trừu tượng của loại phê bình này nhưng khó có ai đủ liều lĩnh để cho các nhà phê bình này là không biết gì về văn học. Họ có thể hậm hực nhưng hậm hực một cách khác chứ không giống nổi hậm hực họ có đối với giới điểm sách.

Nhưng tất cả những nỗi hậm hực ấy đều rất ít tìm thấy ở Việt Nam.

Lý do chủ yếu là ở Việt Nam, phê bình, dưới tất cả các hình thức của nó, từ điểm sách cho đến phê bình học thuật, phê bình thực hành và phê bình lý thuyết, đều rất ít. Ít và yếu. Yếu đến độ không hình thành nổi một lực lượng cho dù là mỏng và thưa. Yếu đến độ nó không hề có chút ảnh hưởng đáng kể nào đối với sáng tác. Bởi vậy, quan hệ giữa giới sáng tác và giới phê bình tại Việt Nam nói chung khá êm thấm. Những lời công kích giới phê bình tương đối ít và càng ít hơn nữa những lời công kích hay, có khả năng gây ấn tượng mạnh. Được nhắc nhở nhiều nhất chắc là một câu nói tương truyền của Nguyễn Tuân: "Khi tôi chết, hãy chôn theo một vài thùng phê bình để tiếp tục cãi nhau." Câu nói ấy, nếu đúng là của Nguyễn Tuân, không thể được hiểu như một lời phỉ báng hay nguyên rủa như nhiều người đã giải thích, mà phải được hiểu như một thái độ đầy nghịch lý của Nguyễn Tuân: vừa ghét lại vừa trọng giới phê bình; xem họ là những kẻ có thể đối thoại hoặc cãi nhau mãi mãi. Nếu Nguyễn Tuân thực sự căm thù giới phê bình, chắc hẳn ông không hề mong họ tiếp tục là kẻ đồng hành với ông khi sang thế giới bên kia làm gì.

Quan hệ giữa giới phê bình và giới sáng tác tại Việt Nam không những êm thấm mà, có lúc, còn êm thấm một cách đặc biệt: thứ nhất, giới sáng tác không ngừng bổ sung lực lượng cho giới phê bình, hơn nữa, còn trở thành những cây bút đầu đàn của giới phê bình, như trường hợp của Xuân Diệu và Chế Lan Viên ở miền Bắc hay trường hợp của Mai Thảo, Võ Phiến hay Vũ Hạnh ở miền Nam, trước năm 1975. Thứ hai, không hiếm trường hợp chính giới sáng tác đã hết sức nâng đỡ giới phê bình, khuyến khích giới phê bình, sẵn sàng nhắm mắt làm ngơ trước những sự vụng về và dốt nát của giới phê bình. Nói cách khác, hầu như giới sáng tác đã làm mọi cách để giúp một lực lượng phê bình được ra đời, cho dù một cách èo uột. Để làm gì ư? Rất dễ hiểu: để có người khen mình! Để những lời khen ấy thêm trọng lượng, có lúc người ta sẵn sàng đồng lõa với nhau trong một trò ăn gian trắng trợn: mặc nhiên xem những bài điểm sách là phê bình; biến một người điểm sách thành một nhà phê bình, và biến một nhà phê bình viết văn chưa sạch thành một nhà phê bình xuất sắc!

Trò ăn gian ấy kéo dài khá lâu, ít nhất là từ khoảng những năm 1930. Cho đến gần đây.

Dưới sự nâng đỡ của giới sáng tác, sinh hoạt phê bình đã thực hiện nhiệm vụ cổ vũ và biểu dương của nó khá tốt. Nó trở thành một thứ trung gian giữa tác giả và độc giả, góp phần đắc lực trong việc phổ cập một số tác phẩm văn học vào đại chúng. Các nhà phê bình hài lòng với công việc của mình. Giới sáng tác, nếu không hài lòng thì cũng chẳng lấy gì làm phiền hà về sự

hiện diện khiêm tốn của họ. Mỗi quan hệ ấy thường khá êm thấm cho đến khi chính giới sáng tác cảm thấy bị hoang mang trước công việc sáng tác của mình.

Cảm giác hoang mang ấy thường xuất hiện ở một số thời điểm nhất định khi quan điểm văn học cũ bắt đầu lung lay mà quan điểm mới chưa được hình dung rõ ràng.

Đó là lúc, ở trong nước, văn học bắt đầu rục rịch đổi mới. Đường lối sáng tác cũ đã bị xem là lạc hậu, đã bị đọc lời "ai điếu", nhưng mọi người đều ngỡ ngàng chưa biết sẽ đi về đâu. Những cây bút có tài mỗi người đâm về một hướng như những thử nghiệm đầy phiêu lưu. Lúc ấy, về phía giới sáng tác, người ta cảm thấy sự tồn tại của giới phê bình chuyên võ tay và phe phái những chiếc quạt trần sau lưng mình là vô dụng và vô duyên. Về phía độc giả, bị bối rối trước tình trạng lộn xộn trong sáng tác, tha thiết chờ đợi sự phân tích của giới phê bình, nhưng cuối cùng, họ đã thất vọng ê chề: những kẻ nói leo ấy hoặc biến mất hoặc chỉ lặp lại những điều cũ mèm. Chúng ta hiểu vì sao khoảng hơn mười năm nay, ở trong nước lâu lâu lại vang lên một câu hỏi thống thiết: đâu rồi những Hoài Thanh và những Vũ Ngọc Phan của thời đại mới?

Ở hải ngoại, tình hình cũng tương tự. Từ năm 1975 cho đến hết thập niên 80, trong sự bất hạnh chung của cuộc đời lưu vong, văn học được hưởng một thuận lợi cực lớn: chưa bao giờ giữa tác giả và độc giả lại có một sự đồng cảm và đồng thuận sâu sắc đến như vậy. Ai cũng có một cảnh ngộ chung: xa nước, xa nhà. Phần lớn, với những mức độ khác nhau, đều có một số tâm trạng chung: một, thương nhớ quê hương; hai, nuối tiếc quá khứ; ba, lạc lõng ở xứ người; bốn, bất định trước tương lai; và năm, căm thù chế độ cộng sản. Cảnh ngộ và những tâm trạng chung ấy khiến cho, một mặt, văn học hải ngoại có một số đề tài giống nhau, một số chất liệu giống nhau, một số cảm hứng giống nhau; mặt khác, trên cơ sở một sự đồng cảm và đồng thuận sâu sắc như vậy, các tác phẩm văn học thường được đón nhận một cách hết sức dễ dàng. Chúng chinh phục người đọc một cách dễ dàng. Chỉ cần nhắc lại một số kỷ niệm ngọt ngào hoặc anh hùng trong quá khứ là đã có vô số tri âm. Chỉ cần tố cáo những tội ác của cộng sản trong các trại cải tạo hoặc ngay trong đời sống thường nhật là đã nghe vang dội những tiếng vỗ tay tán đồng ầm ĩ. Chỉ cần rên rỉ trước cuộc sống mới đây những ngớ ngàng ở xứ người là đã nghe những tiếng thờ dài đồng cảm khắp nơi. Trong tình hình như thế, ít có ai đủ bình tĩnh để chú ý đến khía cạnh nghệ thuật. Chúng ta đâm ra dễ dãi với nhau một cách lạ lùng. Chúng ta đọc nhau như nghe một người bạn tâm tình chứ không phải như một kẻ thường thức văn học. Và chúng ta phải trả giá cho sự nhẹ dạ ấy: rất nhiều người được chúng ta yêu thích đã bị thời gian đào thải rất nhanh khiến bây giờ, nếu có thì giờ rảnh, đọc lại các số báo văn học trước năm 1990, chúng ta dễ giạt mình, không hiểu tại sao những tác phẩm như thế mà lại có khả năng lay động được dư luận và được ca ngợi nức nở một thời.

Từ đầu thập niên 90, tình hình đổi khác. Khác, về phương diện chính trị: khái niệm bạn và thù cũng như yêu và ghét không còn rõ ràng và sâu đậm như trước nữa. Khác, về phương diện xã hội: thời gian định cư ở nước ngoài càng ngày càng lâu, mức độ thành công ở mỗi người mỗi khác, từ đó, cái gọi là tâm lý lưu vong không còn là cái gì thuần nhất nữa. Khác, về phương diện ý thức: trong sự tan rã của ý niệm lưu vong, cách suy nghĩ của mỗi người tùy thuộc vào hoàn cảnh cá nhân và môi trường sinh hoạt riêng của họ hơn là cảnh ngộ chung của cộng đồng người Việt ở nước ngoài. Cuối cùng, khác về phương diện thẩm mỹ: do ảnh hưởng của những yếu tố vừa kể, quan niệm về cái hay, cái đẹp của chúng ta cũng thay đổi. Tất cả những sự thay đổi ấy làm cho khá nhiều người trong chúng ta cảm thấy không thể tiếp tục viết như cũ được nữa. Do đó, một số người đã ngưng sáng tác và một số khác loay hoay tìm cách đổi mới.

Như vậy, trước thập niên 90, trong sự bất an của đời sống, chúng ta lại được bình an trong sáng tác; sau, được bình an trong đời sống, chúng ta lại thấy bất an trong sáng tác. Trước, chúng ta chỉ tập trung vào ý nghĩa chính trị và xã hội của văn học; sau, chúng ta chú ý nhiều đến khía cạnh nghệ thuật. Trước, chúng ta đồng loạt quay đầu về quá khứ và thỉnh thoảng, rần rụa nước mắt nhìn vào hiện tại. Sau, chúng ta phải đối diện với tương lai. Trước, chúng ta là một hàng ngũ; sau chúng ta là những cá nhân cô đơn và đầy hoang mang trước những nẻo đường sáng tạo. Trước, chúng ta thống nhất; sau, chúng ta phân hoá.

Trong tình trạng phân hoá của giới sáng tác, loại phê-bình-phe-phẩy ngày trước không còn chỗ đứng: hần không thể khen chê chung chung khi chưa xác lập cho mình một quan điểm thẩm mỹ nhất định để làm tiêu chuẩn cho sự cảm thụ và đánh giá. Nhưng khi đặt ra vấn đề quan điểm, cho dù là quan điểm thẩm mỹ, hần không có hy vọng gì có thể làm hài lòng mọi người. Nếu hần tiếp tục cổ vũ cho quan điểm thẩm mỹ cũ, hần trở thành kẻ thù của cái mới. Hoặc ngược lại. Quan hệ giữa giới phê bình và sáng tác trở thành khó khăn. Như chúng ta đang thấy hiện nay. Sự bất hoà ấy không thể tránh khỏi, hơn nữa, theo tôi, còn là điều cần thiết. Lý do đơn giản là, chỉ trong sự bất hoà như thế, phê bình mới trở thành một hoạt động riêng, ít nhiều độc lập với sáng tác, và có tác động tích cực đối với sáng tác, ít nhất, qua cách đặt mọi người ở trong tình trạng bất an và bất ổn, từ đó, hoặc tìm kiếm tiếp hoặc phải biện chính cho sự lựa chọn đã có của mình. Đóng góp lớn nhất của phê bình, trong trường hợp này, là thúc đẩy quá trình tìm tòi và động não để công việc viết văn và làm thơ trở thành một công việc sáng tạo thực sự. Chứ không phải chỉ là một thói quen.

Nhưng để làm được như vậy, chính phê bình cũng phải đổi khác.

Trong những sự thay đổi của phê bình, có một sự thay đổi, theo tôi, cần nhất và quan trọng nhất: dám thách thức lại những điều mọi người đều cho là đúng.

Trước hết, nói đến chuyện đúng hay sai chủ yếu chúng ta nói đến ba bình diện chính: kiến thức, lập luận và nhận định. Hai bình diện đầu tương đối dễ. Chỉ cần chịu khó đọc hoặc biết cách tra cứu trong đồng tài liệu mênh mông ở các thư viện và có khả năng tư duy mạch lạc, nghĩa là, chỉ cần chút học thức, chút cẩn thận và chút tỉnh táo, là người ta có thể viết đúng về kiến thức cũng như về lập luận.^[6] Khó hơn và cũng phức tạp hơn là vấn đề đúng/sai trong nhận định, đặc biệt nhận định thẩm mỹ. Nhưng ở đây, người ta căn cứ vào tiêu chuẩn gì để đánh giá một nhận định là đúng hay là sai? Dựa vào tiêu chuẩn một hệ mỹ học cũ để đánh giá một nhận định có tính chất tiên phong thì, nói theo cách ví von của bạn tôi, nhà nghiên cứu và lý luận văn học Hoàng Ngọc-Tuấn, trong một lúc nói chuyện gẫu, chẳng khác gì việc dùng bộ luật Hồng Đức hay là Gia Long để luận tội một người ở Úc hay ở Mỹ vào năm 1999. Còn nếu muốn đưa ra một nhận định đúng, thật đúng đối với một hệ mỹ học đã cũ thì dễ thôi. Hầu như bất cứ đưa học trò chăm chỉ nào cũng có thể nhận định đúng. Các sách giáo khoa lại càng nhận định đúng. Đại khái, *Truyện Kiều* là kiệt tác của dân tộc Việt Nam (và như thế, hầu hết những bài thơ làm bằng thể lục bát đều man mác... linh hồn của dân tộc!); tiểu thuyết *Tự Lực Văn Đoàn* hay (và như thế, những cuốn tiểu thuyết nhại theo phong cách của *Tự Lực Văn Đoàn*... cũng hay); *Thơ Mới* thời 1932-45, với những tên tuổi quen thuộc như Thế Lữ, Xuân Diệu, Lưu Trọng Lư, Hàn Mặc Tử... hay (và những bài thơ phát sinh từ *Thơ Mới*... cũng hay). Đại khái thế. Đó là những kiến thức đã được phổ cập vào đại chúng, ai cũng biết, và do đó, ai cũng dễ dàng chấp nhận. Nhưng chính vì ai cũng biết và ai cũng chấp nhận cho nên chúng không còn là những phát hiện và cũng không còn là một thử thách đối với khả năng phán đoán thẩm mỹ của nhà phê bình. Do đó, điều mà một phê bình tự trọng cần phải tránh đầu tiên chính là viết về những điều ai cũng cho là đúng. Lý do: thứ nhất, thừa; thứ hai, nhạt; và thứ ba, coi chừng... sai.

Trong lãnh vực khoa học tự nhiên, một chân lý phổ thông có thể vẫn là một chân lý. Không phải vì ai cũng biết quả đất tròn mà tự nhiên quả đất... méo đi một tí. Nhưng trong lãnh vực văn học nghệ thuật, ngược lại, vì bản chất của nó là sáng tạo, là đổi mới liên tục, do đó, những kiến thức đã lâu và cũ đủ để thành kiến thức phổ thông đều ít có khả năng còn là chân lý. Khi ai cũng nói đến vai trò của yếu tố cảm xúc trong văn học thì cơ sở mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn đã bị chủ nghĩa hiện thực làm cho lung lay rồi. Khi ai cũng nói đến chức năng phản ánh hiện thực của văn học thì cơ sở mỹ học của chủ nghĩa hiện thực đã bị chủ nghĩa tượng trưng đặt thành nghi vấn. Khi ai cũng cho đặc điểm nổi bật nhất của thơ là yếu tố vần điệu thì, với sự phát triển của nền văn hoá in ấn và với ưu thế của yếu tố thị giác, vần điệu chỉ còn là một trong những yếu tố của hình thức thơ mà thôi. Cứ thế, liên tục. Bởi vậy, cho đến nay mà vẫn tuyên

bổ đại khái kiểu "Sáng tác là cuộc tìm kiếm cái Đẹp của đời sống và cái Thật của con người"^[7] như nhiều người vẫn thường nói thì chưa chắc đã đúng. Bởi vì, nếu dựa vào mệnh đề thứ nhất, thì hẳn chỉ có loại đề tài "người tốt, việc tốt" mới là văn chương đích thực; còn những tác phẩm viết về những kẻ tham lam và bần tiện như của Balzac, những kẻ độc ác và điên khùng như của Dostoevsky, những kẻ nửa người nửa ngợm như của Lỗ Tấn.... thì không phải là văn chương. Nếu dựa vào mệnh đề thứ hai thì ngược lại, chỉ những bài viết liên quan đến tình dục mới là văn chương đích thực vì trong con người không có gì "thật" cho bằng đời sống bản năng.

Theo tôi, tài năng của nhà phê bình không được đo lường ở việc viết đúng mà chính là ở việc dám thách đố lại những gì được mọi người cho là đúng. Không dám chấp nhận thách đố ấy, nhà phê bình chỉ còn là một kẻ nói leo, nói hòa, nói vuốt đuôi người khác. Nhưng chấp nhận thách đố ấy, nhà phê bình phải đối diện với hiện tại, với những hệ mỹ học mới chớm chử không phải những định kiến mỹ học sáo cũ, không còn khả năng sinh sản ra bất cứ cái đẹp nào nữa. Có thể nói nếu người sáng tác là những kẻ phải đấu tranh với cả một quá khứ văn học dằng dặc và đồ sộ ở sau lưng mình để tự hình thành cho mình một phong cách riêng biệt, thì nhà phê bình lại là những kẻ phải đấu tranh với cái hiện tại rậm rạp rối tinh rối mù để tìm kiếm cái sẽ là một con đường lớn, con đường chính trong tương lai. Đối thủ của người sáng tác nằm sau lưng. Đối thủ của nhà phê bình nằm trước mặt.

Trong các nhà phê bình Việt Nam trước đây, người được khen là nhạy cảm nhất hẳn là Hoài Thanh. Quả thực, trong cuốn *Thi nhân Việt Nam* được xuất bản lần đầu vào năm 1942, Hoài Thanh (với sự cộng tác ít nhiều của Hoài Chân) đã chứng tỏ một năng lực cảm thụ đặc biệt tinh tế: trong hàng trăm người làm thơ ở thập niên 30, ông đã chọn ra được những người tài hoa nhất; ở những người tài hoa ấy, ông đã phát hiện được những khía cạnh nổi bật nhất; và ở mỗi khía cạnh, ông dẫn ra được những bài thơ hoặc những câu thơ tiêu biểu nhất. Nhiều bài viết ngắn, rất ngắn của Hoài Thanh, cả hơn nửa thế kỷ sau, vẫn chưa có người vượt qua nổi. Bao nhiêu người, sau Hoài Thanh, viết về Lưu Trọng Lư, vẫn không thoát ra khỏi ý niệm về chất "sầu" và "mộng"; viết về Nguyễn Nhược Pháp, không thoát ra khỏi ý niệm về nụ cười hiền lành và duyên dáng đằng sau các cảnh vật được mô tả; viết về Vũ Hoàng Chương, không thoát khỏi ý niệm về cái say; viết về Nguyễn Bính, tình quê và hồn quê; về Vũ Đình Liên, lòng hoài cổ; và về Thâm Tâm, cái rần rở và gân guốc trong câu thơ đi liền với chút "bâng khuâng khó hiểu của thời đại", v.v... Tất cả những điều ấy đều đã được Hoài Thanh phát hiện rất sớm, trong *Thi nhân Việt Nam*. Đó quả là những phát hiện quan trọng và thú vị, đòi hỏi rất nhiều tài năng. Tuy nhiên, để tiến hành những công việc phát hiện ấy, Hoài Thanh có không ít thuận lợi. Hầu hết những nhà thơ được ông tâm đắc đều thuộc một khuynh hướng sáng tác giống nhau: lãng mạn. Nhà phê bình, như thế, đã có sẵn những tiêu chuẩn bình giá khá rõ ràng. Những tiêu chuẩn ấy, gắn liền với chủ nghĩa lãng mạn, đã được nghiên cứu tường tận ở Tây phương, trong đó, có nhiều điểm đã trở thành phổ thông, được giảng dạy cả trong chương trình trung học thời ấy. Nhiệm vụ của nhà phê bình, do đó, chỉ còn giới hạn vào việc áp dụng những tiêu chuẩn thẩm mỹ có sẵn để đánh giá từng tác phẩm cụ thể. Nếu chủ nghĩa lãng mạn đề cao cái tôi hơn cái ta, cá nhân hơn tập thể, cảm xúc hơn lý trí, tưởng tượng hơn hiện thực, thiên nhiên hơn đời sống đô thị, sự phóng túng hơn là kỷ luật, v.v... thì rõ ràng thơ của Xuân Diệu, Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Cận, Chế Lan Viên... sẽ được xem là có nhiều yếu tố sáng tạo và đáng được yêu mến hơn cả.^[8]

Cái hạn chế của Hoài Thanh là ông chỉ tinh tế với dòng thơ lãng mạn, một dòng thơ, nhờ những sự cổ vũ nhiệt liệt của nhóm Tự Lực Văn Đoàn, chủ yếu trên báo *Phong Hoá* và *Ngày Nay*, đã trở thành tương đối quen thuộc thời bấy giờ. Nhưng Hoài Thanh lại không tinh tế đủ để tiên đoán sức sống mãnh liệt trong dòng thơ tượng trưng vừa mới manh nha vào cuối thập niên 30, vài ba năm trước khi ông hoàn tất cuốn *Thi nhân Việt Nam*. Chính vì thế hầu hết các nhà thơ nỗ lực vượt ra khỏi phạm trù lãng mạn để mon men đi vào thế giới tượng trưng, nghĩa là những

nhà thơ giàu khả năng sáng tạo và đi xa nhất trong phong trào Thơ Mới đều bị Hoài Thanh hoặc phỉ báng hoặc chỉ chiếu cố lấy lệ: Bích Khê, Đinh Hùng, Hàn Mặc Tử và Nguyễn Xuân Sanh.

Có thể nói Hoài Thanh chỉ thắng ở ván bài hiện tại mà lại thua, hơn nữa, thua đậm ở ván bài tương lai. Ông đủ tinh tế để thấy hoa nhưng lại không đủ tinh tế để thấy mầm. Ông thấy rõ hơn ai hết những gì ai cũng thấy, nhưng lại không thấy được những gì người khác chưa nhìn thấy. Bởi vậy, không có gì lạ khi, vào đầu thập niên 40, khi những nỗ lực vượt khỏi chủ nghĩa lãng mạn ngày càng bộc lộ mạnh mẽ, Hoài Thanh rất nhanh chóng trở thành một kẻ bảo thủ, thậm chí, phản động trong lãnh vực văn học. Cuốn *Thi nhân Việt Nam* càng được đề cao, thơ ca Việt Nam càng quanh quẩn mãi trong khuynh hướng lãng mạn cuối mùa. Chính vì thế, phải tốn rất nhiều thời gian người ta mới nhìn thấy hết tầm vóc của những tài năng như Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Đinh Hùng và Nguyễn Xuân Sanh. Những khám phá muộn màng ấy chỉ có lợi cho lịch sử nhưng lại không còn chút tác động nào trong sự phát triển của văn học vì chúng xuất hiện khi bản thân khuynh hướng sáng tác tượng trưng và ngay cả siêu thực không còn là những sự độc đáo nữa.

Nhà phê bình chỉ có thể chiến thắng ở ván bài tương lai khi biết nhìn xuyên qua những tác phẩm cụ thể để khám phá ra hệ mỹ học làm nền tảng cho công việc sáng tác của nhà văn hay nhà thơ. Phê bình, do đó, tất yếu phải nghiêng về lý thuyết hơn là thực hành. Công việc quan trọng nhất của phê bình không phải là đánh giá từng tác phẩm cụ thể mà là xây dựng những tiền đề lý luận cho một hệ thẩm mỹ mới đang hoặc sẽ ra đời căn cứ trên việc phân tích bản chất của ngôn ngữ và văn học hay trên xu hướng phát triển chung của lịch sử cũng như của văn hoá. Với những tiền đề lý luận ấy, người ta sẽ nhìn văn học một cách khác, từ đó, sẽ sáng tác cũng như sẽ cảm thụ một cách khác.

Ngày trước, các nhà phê bình lớn, từ Kim Thánh Thán ở Trung Hoa cho đến Saint-Beuve ở Pháp, từ John Ruskin của Anh cho đến Vissarion Belinsky của Nga, qua việc phê bình của họ, làm cho người ta cảm thấy yêu hơn một số tác phẩm hay một số tác giả nào đó, từ đó, người ta cũng có thể thấy thế giới văn học đẹp đẽ hơn và giàu có hơn. Có thể gọi đó là truyền thống phê bình nhằm làm "sáng giá và sang giá" tên tuổi một số cây bút lớn, nói theo chữ của Hoàng Ngọc Hiến.^[9] Từ đầu thế kỷ 20, với sự xuất hiện của hình thức luận, Phê Bình Mới, cấu trúc luận và hậu cấu trúc luận, nữ quyền luận và hậu thực dân luận, vai trò của nhà phê bình đổi khác: các nhà phê bình lớn, từ Viktor Shklovsky cho đến Roman Jakobson, từ Roland Barthes cho đến Jacques Derrida, từ Michel Foucault cho đến Edward Said, v.v... đã không tôn vinh được một tác giả hay một tác phẩm nào, kể cả những tác giả hay tác phẩm mà họ dành nguyên cả một cuốn sách dày để phân tích. Lý do là, với họ, tác phẩm chỉ còn là một cái cớ, một ví dụ được lựa chọn đôi khi một cách khá tình cờ, để qua đó, họ khám phá ra những cái mã (code) ngôn ngữ hay những cái mã văn hoá tiềm ẩn bên trong tác phẩm văn học. Những sự khám phá ấy có thể không làm thay đổi giá trị tác phẩm được phân tích nhưng lại có tác dụng làm thay đổi cách đọc cũng như cách chúng ta nhìn về văn học. Nhờ những sự thay đổi ấy, những tác phẩm văn học trong quá khứ có thể xuất hiện dưới một diện mạo khác. Sự thay đổi nhiều khi triệt để đến độ ở khắp nơi người ta tự thấy có nhu cầu phải viết lại lịch sử văn học của đất nước mình. Và thú vị hơn nữa là cả giới sáng tác cũng tự thấy không thể an tâm để sáng tác như trước được nữa.

Có thể nói mục tiêu lớn nhất của phê bình không phải là bảo vệ cái trật tự hiện có. Cái trật tự ấy đã có, đã được nhìn nhận và đã được quần chúng bảo vệ. Nó không cần đến nhà phê bình. Đứng về phía đó, nhà phê bình chỉ có thể đóng vai những kẻ bảo quản, hoặc may lắm, trùng tu di tích lịch sử. Công việc đó tuy đáng quý nhưng không phải không có phần nguy hiểm: nó dễ tạo nên ảo tưởng là văn học là một cái gì tĩnh tại và bất động, người ta chỉ cần lặp lại chứ không cần sáng tạo.

Một điều mà nhà phê bình cần làm hơn chính là tranh đấu cho một trật tự mới, cái trật tự vừa mới chớm, chưa được nhiều người thấy và chưa được ủng hộ. Làm công việc đó, nhà phê bình có thể ít nhiều gây ra sự bất an. Nhưng đó không phải là điều đáng lo lắng. Không có bất an thì sẽ không có sáng tạo. Trong sinh hoạt văn học, trái với điều nhiều người có thể tưởng, chính cảm giác bất an mới là dấu hiệu của sự lành mạnh và tích cực. Ngược lại, chỉ có nghĩa là chết.

Tâm sự... phê bình

Nhà phê bình hay nhận được những sự trách cứ mà có lẽ không có một người sáng tác nào gặp phải, chẳng hạn, hẳn thường xuyên bị chất vấn: Tại sao anh/chị không phê bình người này mà lại phê bình người nọ? Tại sao cuốn truyện này, tập thơ nọ hay thế mà anh/chị không lên tiếng khen ngợi? Vân vân. Có lẽ không có nhà văn hay nhà thơ nào gặp những câu hỏi tương tự. Không ai hạch hỏi một nhà văn là tại sao hẳn không viết về đề tài trại cải tạo hay đề tài vượt biển. Cũng không ai hạch hỏi một nhà thơ là tại sao hẳn không viết về tình vợ chồng hay tình mẹ con hay một thứ tình nào đó. Không, người ta chỉ hạch hỏi các nhà phê bình.

Nói là "người ta" nhưng thật ra chỉ có "ta" thôi. Ở những nơi có truyền thống văn học và văn hoá lớn, nói chung, người ta hiểu, thứ nhất, không ai có thể có cái nhìn bao quát toàn bộ sinh hoạt văn học để có thể đưa ra một kết luận chung thẩm cho bất cứ vấn đề gì; thứ hai, mọi sự phê bình, do đó, chỉ là một sự lựa chọn tương đối; và thứ ba, bởi vì tương đối, nhà phê bình hoàn toàn có quyền tự do trong việc lựa chọn của mình. Chỉ có vấn đề là: sự lựa chọn đó phải xuất phát từ một quan điểm thẩm mỹ rõ ràng và nhất quán chứ không phải là một sự lựa chọn ngẫu nhiên và tùy hứng. Thế thôi. Không ai hạch hỏi những điều oái oăm như "người Việt mình".

Chắc không phải tình cờ. Sự hạch hỏi ấy có lẽ xuất phát từ một thực trạng: tác phẩm phê bình văn học tại Việt Nam quá đổi hiếm hoi. Ở các nước khác, về bất cứ giai đoạn, bất cứ sự kiện, bất cứ tác giả và bất cứ tác phẩm văn học đáng kể nào cũng có vô số công trình phê bình và nghiên cứu khác nhau. Một tác phẩm có thể bị bỏ sót ở nơi này và được đề cập ở nơi kia; bị chê bai ở nơi này và được khen ngợi ở nơi khác. Không sao cả. Trước những sự dị biệt ấy, độc giả càng thấy rõ tính chất tương đối của các công trình phê bình và càng có nhu cầu tự mình phải trực tiếp đọc tác phẩm ấy, và trên cơ sở đối chiếu với những lời phê bình của người khác, đi tới một nhận định riêng. Ở Việt Nam, ngược lại, thường thì lâu, lâu lắm mới có một công trình phê bình kha khá ra đời. Sự hiếm hoi ấy dễ khiến người đọc quên đó chỉ là một cách nhìn riêng của một nhà phê bình. Họ dễ tưởng đó là lịch sử. Họ dễ đòi hỏi nó phải đáp ứng được yêu cầu "toàn diện" và "đầy đủ" của những công trình nghiên cứu lịch sử. Họ quên nhìn vào những sự độc đáo có thể có trong cách cảm thụ và phân tích mà chỉ chăm chăm soi mói vào những chỗ bất cập mà nó không thể tránh được.

Ngoài ra, sự hạch hỏi trên có lẽ còn xuất phát từ hai thành kiến khác, cho đến nay, dường như vẫn còn rất sâu đậm trong tâm thức người Việt Nam: một, cho nhiệm vụ chính của phê bình là cổ vũ và tuyên dương các thành tựu trong sáng tác; và hai, xem vị thế chủ yếu của nhà phê bình là một thứ phó thường dân trong cộng đồng văn nghệ chứ bản thân hẳn không phải là một văn nghệ sĩ thực sự: hẳn chỉ được viết những cái xã hội cần chứ không được viết những gì mình thích.

Thành kiến thứ nhất không phải hoàn toàn sai. Việc cổ vũ và biểu dương các thành tựu trong sáng tác nếu không phải là nhiệm vụ chính thì ít nhất cũng là một trong những nhiệm vụ chính của nhà phê bình. Có lẽ không ai phủ nhận điều đó. Nhưng vấn đề là: thành tựu gì? Có những thành tựu thật và những thành tựu giả. Có những thành tựu lớn và những thành tựu nhỏ. Nhà phê bình sẽ trở thành một kẻ lừa đảo hoặc ngu muội nếu chỉ chăm chăm tung hô những thành

tự giả; trở thành kẻ ba phải, hoặc thậm chí, một tên xu nịnh, nếu cứ khen loạn xạ mọi thành tựu, bất kể lớn hay nhỏ; trở thành kẻ nói leo nếu chỉ biểu dương những thành tựu mà ai cũng biết, dù đó là những thành tựu lớn; trở thành kẻ phản động nếu nuôi ý đồ biểu dương những thành tựu lớn trong quá khứ để bài bác hay ngăn chặn các nỗ lực tìm tòi và thử nghiệm trong hiện tại.

Đối tượng chính của nhà phê bình đương nhiên là những thành tựu lớn, nhưng trong các thành tựu lớn ấy, ưu tiên hàng đầu thuộc về những thành tựu lớn chưa được mọi người nhìn nhận, những thành tựu lớn của tương lai. Để có thể đánh giá được sức sống của những thành tựu ấy, nhà phê bình phải nhìn văn học trong cả chiều hướng vận động của nó. Hơn nữa, nhà phê bình phải góp phần tác động vào chiều hướng vận động ấy bằng cách thuyết phục người đọc chấp nhận những cái đẹp vượt ra ngoài khuôn sáo quen thuộc.

Nhưng cái chúng ta gọi là "người đọc" thật ra là một khái niệm tập thể. Mà chỗ dựa của tập thể bao giờ cũng là truyền thống. Thuyết phục người đọc, do đó, là một cuộc vận động thay đổi một truyền thống. Đụng đến truyền thống là đụng đến văn hoá. Phê bình văn học, cũng do đó, dù muốn hay không, muốn đi đến tận cùng, đặc biệt ở những nơi chưa có tinh thần cởi mở trước những sự khác biệt và đa dạng, phải trở thành một thứ phê bình văn hoá. Chính qua việc phê bình văn hoá, nhà phê bình mới có thể làm nổi bật lên một hệ thẩm mỹ mới làm nền tảng cho những cách cảm thụ mới. Yếu tố xây dựng và đả phá trong phê bình lúc nào cũng đi liền với nhau; thậm chí, bản thân việc đả phá một hệ mỹ học cũ, đã lỗi thời, tự nó, cũng đã là một công cuộc xây dựng: xây dựng những khoảng trống cho cái mới được nảy nở.

Với cách nhìn như vậy, chúng ta dễ thấy ngay là thành kiến thứ hai nêu trên, thành kiến cho nhà phê bình chỉ là một thứ phó thường dân trong cộng đồng văn học và chỉ được hoặc chỉ nên viết những gì xã hội cần, chỉ là một thành kiến sai lầm, hơn nữa, sai lầm một cách ấu trĩ.

Theo tôi, nhà phê bình phải có trách nhiệm với chính hắn trước khi có trách nhiệm với bất cứ ai khác, cho dù đó là một thiên tài lỗi lạc nhất của cả một thời đại hay của một dân tộc. Nhiệm vụ chính của hắn, cũng như của bất cứ một người cầm bút nào, từ một nhà thơ đến một nhà văn, là phải viết cho hay. Càng hay càng tốt. Khi không cảm thấy tự tin là có thể viết hay được thì không viết. Thành ra, một nhà phê bình có thể nói với một người sáng tác một cách thẳng thắn và thành thực thế này: Tác phẩm của anh (hay chị) hay bao nhiêu thì cũng mặc kệ, tôi sẽ không thể viết và không thể cho đăng tải nếu tôi chưa cảm thấy là bài phê bình của mình hay đủ để tự nó có thể đứng vững như một tác phẩm độc lập.

Bởi cố viết thì cũng vô ích. Nhiều người thỉnh thoảng vẫn thúc hỏi nhà phê bình: nếu không viết thật hay được thì anh/chị cứ quơ quào đại vài dòng. Nếu nghe lời xúi dại ấy mà viết quơ viết quào thì kết quả sẽ ra sao? Thì sẽ có thêm một bài phê bình dở mới! Mà số phận của một bài phê bình dở, cũng như bất cứ một bài viết dở nào, cũng chỉ là một con số không to tướng. Hằng ngày, trên sách báo văn học, chúng ta đã đọc, đã chán và đã quên ngay, quên tức khắc vô số những bài viết quơ quào kiểu đó, bộ chưa đủ hay sao?

Mà không chỉ vô ích. Những bài phê bình dở còn có hại hơn một sáng tác dở. Một sáng tác dở giống như một con bệnh nặng, có cố ngắc ngoài một chút rồi thì cũng chết; còn một bài phê bình dở thì giống như một con nhặng mang mầm bệnh: chắc chắn nó sẽ chết rất nhanh, nhưng trước khi chết, nó có thể gieo rắc nhiều loại vi trùng cho người khác, trong đó, nguy hiểm nhất là loại vi trùng liệt kháng về thẩm mỹ. Mắc loại vi trùng ấy, người ta mất khả năng xúc động trước cái đẹp, mất khả năng phân biệt cái mới và cái cũ, cái đẹp và cái đèm đẹp.

Nên chú ý là cái dở của phê bình "đa dạng" hơn cái dở của sáng tác và cái hay của phê bình thì lại giới hạn hơn cái hay của sáng tác. Sáng tác, nếu dở, chỉ có hai cách dở: hoặc không biết cách viết hoặc viết theo khuôn sáo; nhưng nếu hay, có vô số cách hay khác nhau. Phê bình, ngược lại, nếu dở, có vô số cách dở, từ dở trong cách hành văn đến dở trong cách phân tích, cách so sánh, cách cảm thụ, cách nhận định, v.v... nhưng nếu hay, chỉ có hai cách hay: hoặc phát hiện ra một cái đẹp mới hoặc phát hiện ra một cách đọc mới.

Trong phê bình, cái hay nhất thiết gắn liền với cái mới, phải là một phát hiện. Có lần Hoài Thanh kể lại kinh nghiệm đọc phê bình thơ của ông: ông bắt đầu bằng cách đọc lướt qua những câu thơ được trích dẫn để khen; nếu chúng hay thì ông đọc tiếp; còn không, thì thôi.^[1] Tôi thì tôi nghĩ nếu những câu thơ được trích ấy hay cái hay mà ai cũng thấy là hay thì có lẽ cũng không nên mất thì giờ đọc chúng làm gì.

Vô ích.

Nhiệm vụ của nhà phê bình văn học

Nhiệm vụ chính của nhà phê bình không phải là viết cho đúng mà, trước hết, theo tôi, nằm ở chỗ: họ dám thách thức lại những điều mọi người đều cho là đúng.

Trước hết, nói đến chuyện đúng hay sai chủ yếu chúng ta nói đến ba bình diện chính: kiến thức, lập luận và nhận định. Hai bình diện đầu tương đối dễ. Chỉ cần chịu khó đọc hoặc biết cách tra cứu trong đồng tài liệu mênh mông ở các thư viện và có khả năng tư duy mạch lạc, nghĩa là, chỉ cần chút học thức, chút cẩn thận và chút tình tảo, là người ta có thể viết đúng về kiến thức cũng như về lập luận.

Khó hơn và cũng phức tạp hơn là vấn đề đúng/sai trong nhận định, đặc biệt nhận định thẩm mỹ. Nhưng ở đây, người ta căn cứ vào tiêu chuẩn gì để đánh giá một nhận định là đúng hay là sai? Dựa vào tiêu chuẩn một hệ mỹ học cũ để đánh giá một nhận định có tính chất tiên phong thì chẳng khác gì việc dùng bộ luật Hồng Đức hay là Gia Long để luận tội một người ở Úc hay ở Mỹ. Còn nếu muốn đưa ra một nhận định đúng, thật đúng đối với một hệ mỹ học đã cũ thì dễ thôi. Hầu như bất cứ học trò chăm chỉ nào cũng có thể nhận định đúng. Các sách giáo khoa lại càng nhận định đúng. Đại khái, *Truyện Kiều* là kiệt tác của dân tộc Việt Nam (và như thế, hầu hết những bài thơ làm bằng thể lục bát đều man mác... linh hồn của dân tộc!); tiểu thuyết *Tự Lực Văn Đoàn* hay (và như thế, những cuốn tiểu thuyết nhạt theo phong cách của *Tự Lực Văn Đoàn*... cũng hay); *Thơ Mới* thời 1932-45, với những tên tuổi quen thuộc như Thế Lữ, Xuân Diệu, Lưu Trọng Lư, Hàn Mặc Tử... hay (và những bài thơ phát sinh từ *Thơ Mới*... cũng hay). Đại khái thế. Đó là những kiến thức đã được phổ cập vào đại chúng, ai cũng biết, và do đó, ai cũng dễ dàng chấp nhận. Nhưng chính vì ai cũng biết và ai cũng chấp nhận cho nên chúng không còn là những phát hiện và cũng không còn là một thử thách đối với khả năng phán đoán thẩm mỹ của nhà phê bình. Do đó, điều mà một phê bình tự trọng cần phải tránh đầu tiên chính là viết về những điều ai cũng cho là đúng. Lý do: thứ nhất, thừa; thứ hai, nhạt; và thứ ba, coi chừng... sai.

Trong lãnh vực khoa học tự nhiên, một chân lý phổ thông có thể vẫn là một chân lý. Không phải vì ai cũng biết quả đất tròn mà tự nhiên quả đất... méo đi một tí. Nhưng trong lãnh vực văn học nghệ thuật, ngược lại, vì bản chất của nó là sáng tạo, là đổi mới liên tục, do đó, những kiến thức đã lâu và cũ đủ để thành kiến thức phổ thông đều ít có khả năng còn là chân lý. Khi ai cũng nói đến vai trò của yếu tố cảm xúc trong văn học thì cơ sở mỹ học của chủ nghĩa lãng mạn đã bị chủ nghĩa hiện thực làm cho lung lay rồi. Khi ai cũng nói đến chức năng phản ánh hiện thực của văn học thì cơ sở mỹ học của chủ nghĩa hiện thực đã bị chủ nghĩa tượng trưng đặt thành nghi vấn. Khi ai cũng cho đặc điểm nổi bật nhất của thơ là yếu tố vần điệu thì, với sự phát triển của nền văn hoá in ấn và với ưu thế của yếu tố thị giác, vần điệu chỉ còn là một trong những yếu tố của hình thức thơ mà thôi. Cứ thế, liên tục.

Theo tôi, tài năng của nhà phê bình không được đo lường ở việc viết đúng mà chính là ở việc dám thách đố lại những gì được mọi người cho là đúng. Không dám chấp nhận thách đố ấy, nhà phê bình chỉ còn là một kẻ nói leo, nói hùa, nói vuốt đuôi người khác. Nhưng chấp nhận thách đố ấy, nhà phê bình phải đối diện với hiện tại, với những hệ mỹ học mới chớm chử không phải những định kiến mỹ học sáo cũ, không còn khả năng sinh sản ra bất cứ cái đẹp nào nữa. Có thể nói nếu người sáng tác là những kẻ phải đấu tranh với cả một quá khứ văn học nặng nề và đồ sộ ở sau lưng mình để tự hình thành cho mình một phong cách riêng biệt, thì nhà phê bình lại là những kẻ phải đấu tranh với cái hiện tại rậm rạp rối tinh rối mù để tìm kiếm cái sẽ là một con đường lớn, con đường chính trong tương lai. Đối thủ của người sáng tác nằm sau lưng. Đối thủ của nhà phê bình nằm trước mặt.

Trong các nhà phê bình Việt Nam trước đây, người được khen là nhạy cảm nhất hẳn là Hoài Thanh. Quả thực, trong cuốn *Thi nhân Việt Nam* được xuất bản lần đầu vào năm 1942, Hoài Thanh (với sự cộng tác ít nhiều của Hoài Chân) đã chứng tỏ một năng lực cảm thụ đặc biệt tinh tế: trong hàng trăm người làm thơ ở thập niên 1930, ông đã chọn ra được những người tài hoa nhất; ở những người tài hoa ấy, ông đã phát hiện được những khía cạnh nổi bật nhất; và ở mỗi khía cạnh, ông dẫn ra được những bài thơ hoặc những câu thơ tiêu biểu nhất. Nhiều bài viết ngắn, rất ngắn của Hoài Thanh, cả hơn nửa thế kỷ sau, vẫn chưa có người vượt qua nổi. Bao nhiêu người, sau Hoài Thanh, viết về Lưu Trọng Lư, vẫn không thoát ra khỏi ý niệm về chất "sầu" và "mộng"; viết về Nguyễn Nhược Pháp, không thoát ra khỏi ý niệm về nụ cười hiền lành và duyên dáng đằng sau các cảnh vật được mô tả; viết về Vũ Hoàng Chương, không thoát khỏi ý niệm về cái say; viết về Nguyễn Bính, tình quê và hồn quê; về Vũ Đình Liên, lòng hoài cổ; và về Thâm Tâm, cái rần rỏi và gân guốc trong câu thơ đi liền với chút "bâng khuâng khó hiểu của thời đại", v.v...

Tất cả những điều ấy đều đã được Hoài Thanh phát hiện rất sớm, trong *Thi nhân Việt Nam*. Đó quả là những phát hiện quan trọng và thú vị, đòi hỏi rất nhiều tài năng. Tuy nhiên, để tiến hành những công việc phát hiện ấy, Hoài Thanh có không ít thuận lợi. Hầu hết những nhà thơ được ông tâm đắc đều thuộc một khuynh hướng sáng tác giống nhau: lãng mạn. Nhà phê bình, như thế, đã có sẵn những tiêu chuẩn bình giá khá rõ ràng. Những tiêu chuẩn ấy, gắn liền với chủ nghĩa lãng mạn, đã được nghiên cứu tường tận ở Tây phương, trong đó, có nhiều điểm đã trở thành phổ thông, được giảng dạy cả trong chương trình trung học thời ấy. Nhiệm vụ của nhà phê bình, do đó, chỉ còn giới hạn vào việc áp dụng những tiêu chuẩn thẩm mỹ có sẵn để đánh giá từng tác phẩm cụ thể. Nếu chủ nghĩa lãng mạn đề cao cái tôi hơn cái ta, cá nhân hơn tập thể, cảm xúc hơn lý trí, tưởng tượng hơn hiện thực, thiên nhiên hơn đời sống đô thị, sự phóng túng hơn là kỷ luật, v.v... thì rõ ràng thơ của Xuân Diệu, Thế Lữ, Lưu Trọng Lư, Huy Cận, Chế Lan Viên... sẽ được xem là có nhiều yếu tố sáng tạo và đáng được yêu mến hơn cả.

Cái hạn chế của Hoài Thanh là ông chỉ tinh tế với dòng thơ lãng mạn, một dòng thơ, nhờ những sự cổ vũ nhiệt liệt của nhóm Tự Lực Văn Đoàn, chủ yếu trên báo *Phong Hoá* và *Ngày Nay*, đã trở thành tương đối quen thuộc thời bấy giờ. Nhưng Hoài Thanh lại không tinh tế đủ để tiên đoán sức sống mãnh liệt trong dòng thơ tượng trưng vừa mới manh nha vào cuối thập niên 30, vài ba năm trước khi ông hoàn tất cuốn *Thi nhân Việt Nam*. Chính vì thế hầu hết các nhà thơ nỗ lực vượt ra khỏi phạm trù lãng mạn để mon men đi vào thế giới tượng trưng, nghĩa là những nhà thơ giàu khả năng sáng tạo và đi xa nhất trong phong trào Thơ Mới đều bị Hoài Thanh hoặc phỉ báng hoặc chỉ chiếu cố lấy lệ: Bích Khê, Đinh Hùng, Hàn Mặc Tử và Nguyễn Xuân Sanh.

Có thể nói Hoài Thanh chỉ thắng ở ván bài hiện tại mà lại thua, hơn nữa, thua đậm ở ván bài tương lai. Ông đủ tinh tế để thấy hoa nhưng lại không đủ tinh tế để thấy mầm. Ông thấy rõ hơn ai hết những gì ai cũng thấy, nhưng lại không thấy được những gì người khác chưa nhìn thấy. Bởi vậy, không có gì lạ khi, vào đầu thập niên 40, khi những nỗ lực vượt khỏi chủ nghĩa lãng mạn ngày càng bộc lộ mạnh mẽ, Hoài Thanh rất nhanh chóng trở thành một kẻ bảo thủ, thậm chí, phản động trong lãnh vực văn học. Cuốn *Thi nhân Việt Nam* càng được đề cao, thơ ca Việt

Nam càn quanh quẩn mãi trong khuynh hướng lãng mạn cuối mùa. Chính vì thế, phải tốn rất nhiều thời gian người ta mới nhìn thấy hết tầm vóc của những tài năng như Bích Khê, Hàn Mặc Tử, Đinh Hùng và Nguyễn Xuân Sanh. Những khám phá muộn màng ấy chỉ có lợi cho lịch sử nhưng lại không còn chút tác động nào trong sự phát triển của văn học vì chúng xuất hiện khi bản thân khuynh hướng sáng tác tượng trưng và ngay cả siêu thực không còn là những sự độc đáo nữa.

Nhà phê bình chỉ có thể chiến thắng ở ván bài tương lai khi biết nhìn xuyên qua những tác phẩm cụ thể để khám phá ra hệ mỹ học làm nền tảng cho công việc sáng tác của nhà văn hay nhà thơ. Phê bình, do đó, tất yếu phải nghiêng về lý thuyết hơn là thực hành. Công việc quan trọng nhất của phê bình không phải là đánh giá từng tác phẩm cụ thể mà là xây dựng những tiền đề lý luận cho một hệ thẩm mỹ mới đang hoặc sẽ ra đời căn cứ trên việc phân tích bản chất của ngôn ngữ và văn học hay trên xu hướng phát triển chung của lịch sử cũng như của văn hoá. Với những tiền đề lý luận ấy, người ta sẽ nhìn văn học một cách khác, từ đó, sẽ sáng tác cũng như sẽ cảm thụ một cách khác.

Ngày trước, các nhà phê bình lớn, từ Kim Thánh Thán ở Trung Hoa cho đến Saint-Beuve ở Pháp, từ John Ruskin của Anh cho đến Vissarion Belinsky của Nga, qua việc phê bình của họ, làm cho người ta cảm thấy yêu hơn một số tác phẩm hay một số tác giả nào đó, từ đó, người ta cũng có thể thấy thế giới văn học đẹp đẽ hơn và giàu có hơn. Có thể gọi đó là truyền thống phê bình nhằm làm "sáng giá và sang giá" tên tuổi một số cây bút lớn, nói theo chữ của Hoàng Ngọc Hiến.

Từ đầu thế kỷ 20, với sự xuất hiện của hình thức luận, Phê Bình Mới, cấu trúc luận và hậu cấu trúc luận, nữ quyền luận và hậu thực dân luận, vai trò của nhà phê bình đổi khác: các nhà phê bình lớn, từ Viktor Shklovsky cho đến Roman Jakobson, từ Roland Barthes cho đến Jacques Derrida, từ Michel Foucault cho đến Edward Said, v.v... đã không tôn vinh được một tác giả hay một tác phẩm nào, kể cả những tác giả hay tác phẩm mà họ dành nguyên cả một cuốn sách dày để phân tích. Lý do là, với họ, tác phẩm chỉ còn là một cái cớ, một ví dụ được lựa chọn đôi khi một cách khá tình cờ, để qua đó, họ khám phá ra những cái mã (code) ngôn ngữ hay những cái mã văn hoá tiềm ẩn bên trong tác phẩm văn học. Những sự khám phá ấy có thể không làm thay đổi giá trị tác phẩm được phân tích nhưng lại có tác dụng làm thay đổi cách đọc cũng như cách chúng ta nhìn về văn học. Nhờ những sự thay đổi ấy, những tác phẩm văn học trong quá khứ có thể xuất hiện dưới một diện mạo khác. Sự thay đổi nhiều khi triệt để đến độ ở khắp nơi người ta tự thấy có nhu cầu phải viết lại lịch sử văn học của đất nước mình. Và thú vị hơn nữa là cả giới sáng tác cũng tự thấy không thể an tâm để sáng tác như trước được nữa.

Có thể nói mục tiêu lớn nhất của phê bình không phải là bảo vệ cái trật tự hiện có. Cái trật tự ấy đã có, đã được nhìn nhận và đã được quần chúng bảo vệ. Nó không cần đến nhà phê bình. Đứng về phía đó, nhà phê bình chỉ có thể đóng vai những kẻ bảo quản, hoặc may lắm, trùng tu di tích lịch sử. Công việc đó tuy đáng quý nhưng không phải không có phần nguy hiểm: nó dễ tạo nên ảo tưởng là văn học là một cái gì tĩnh tại và bất động, người ta chỉ cần lặp lại chứ không cần sáng tạo.

Một điều mà nhà phê bình cần làm hơn chính là tranh đấu cho một trật tự mới, cái trật tự vừa mới chớm, chưa được nhiều người thấy và chưa được ủng hộ. Làm công việc đó, nhà phê bình có thể ít nhiều gây ra sự bất an. Nhưng đó không phải là điều đáng lo lắng. Không có bất an thì sẽ không có sáng tạo. Trong sinh hoạt văn học, trái với điều nhiều người có thể tưởng, chính cảm giác bất an mới là dấu hiệu của sự lành mạnh và tích cực. Ngược lại, chỉ có nghĩa là chết.

Phê bình văn học dưới chế độ cộng sản

Sau năm 54, miền Bắc thừa hưởng hầu như trọn vẹn những tài năng kiệt xuất nhất về phê bình văn học của giai đoạn 30-45: Hoài Thanh, Vũ Ngọc Phan, Trương Chính, Trần Thanh Mại... trong đó, không thể nghi ngờ, hai người đầu, Hoài Thanh và Vũ Ngọc Phan là những thiên tài, một người cực kỳ nhạy bén về thơ và một người cực kỳ tinh tế về văn. Đến nay, trong hai lãnh vực này, người ta có thể viết khác, viết hay hơn nhưng chưa ai có được một công trình nào đồ sộ và nguy nga hơn họ.

Từ năm 54, ở miền Bắc, xuất hiện một số người viết phê bình mới, đáng kể nhất là Lê Đình Kỳ với *Đường vào thơ* (1969) *Sáng mắt sáng lòng* (1979); Phan Cự Đệ với *Cuộc sống và tiếng nói nghệ thuật* (1971), *Tác phẩm và chân dung* (1984); Hà Minh Đức với *Nhà văn và tác phẩm* (1971), *Thực tiễn cách mạng và sáng tạo thi ca* (1977); Nhị Ca với *Từ cuộc đời vào tác phẩm* (1972), *Dọc đường văn học*(1977)...

Từ năm 1975 lại xuất hiện thêm một số người viết phê bình mới: Phong Lê với *Văn và Người* (1976); Nguyễn Đăng Mạnh với *Nhà văn, tư tưởng và phong cách* (1979, tái bản 1983); Đông Hoài với *Nhận thức và thẩm định* (1983); Nguyễn văn Hạnh với *Suy nghĩ về văn học* (1979); Thiều Mai với *Thơ, những gương mặt* (1982); Nguyễn Nghiệp với *Mấy suy nghĩ, một tấm lòng* (1978); Nguyễn Xuân Nam với *Thơ, tìm hiểu và thưởng thức* (1985); Mai Quốc Liên với *Nhà thơ: cơn bão và những cánh hoa*(1979); Lê thị Đức Hạnh với *Tìm hiểu truyện ngắn Nguyễn Công Hoan* (1979); Ngô Thảo với *Từ cuộc đời chiến sĩ* (1979); Vương Trí Nhàn với *Sổ tay truyện ngắn* (1980) và *Bước đầu đến với văn học*(1986); Lại Nguyên Ân với *Văn học và phê bình* (1984); Trần Đình Sử với *Thi pháp thơ Tố Hữu* (1987)...

Ngoài ra, còn một số người khác viết khá nhiều bài phê bình đăng rải rác trên báo chí nhưng chưa có tác phẩm riêng: Vũ Quần Phương, Hồng Diệu, Vũ Tuấn Anh, Nguyễn văn Long, Mã Giang Lân, Tôn Phương Lan... Một số nhà văn, nhà thơ ở miền Bắc có thói quen thỉnh thoảng viết lý luận hay phê bình văn học. Có thể kể mấy người chính đã có tác phẩm phê bình được xuất bản: Nguyễn Đình Thi với *Mấy vấn đề về văn học* (1956); Xuân Diệu với *Công việc làm thơ* (1984); Chế Lan Viên với *Suy nghĩ và bình luận* (1971), *Nghĩ cạnh dòng thơ* (1982), *Ngoại vi thơ* (1988); Hoàng Trung Thông với *Chặng đường mới của văn học chúng ta* (1961), *Cuộc sống thơ và thơ cuộc sống* (1979)...

Một cái nhìn tổng quan như vậy, cho thấy, ở miền Bắc, số lượng những người viết phê bình không phải ít. Có lẽ khoảng 30 người vừa chuyên nghiệp vừa bán chuyên nghiệp. Trong họ, một vài kẻ có tham vọng lớn, chẳng hạn Phan Cự Đệ và Hà Minh Đức đang theo đuổi công trình *Nhà văn Việt nam* dự định gồm nhiều tập, đã xuất bản được tập 1 (1979) và tập 2 (1983). Có điều, đây không phải là những người có tài. Xuất sắc hơn cả trong những người viết phê bình văn học tại Việt nam hiện nay là hai người: Nguyễn Đăng Mạnh và Lại Nguyên Ân. Cả hai đều có thiên hướng nghiêng về văn xuôi hơn thơ. Nguyễn Đăng Mạnh cảm thụ tinh, cách viết bay bướm. Lại Nguyên Ân phân tích sắc, cách viết chặt chẽ.

Đặc điểm đáng để ý nhất trong sinh hoạt phê bình dưới chế độ cộng sản là, thứ nhất, giới phê bình càng ngày càng chán nản và dần dần hoặc bỏ cuộc hoặc nghiêng sang lãnh vực nghiên cứu. Sớm nhất, ngay từ sau năm 54, là Vũ Ngọc Phan, Trương Chính và Trần Thanh Mại. Vũ Ngọc Phan đi hẳn vào ngành sưu tập văn học dân gian. Trương Chính nghiên cứu về văn học cổ điển Trung quốc. Trần Thanh Mại thỉnh thoảng mới viết ít nhiều về văn học cổ điển Việt nam.

Tiếp tục phê bình, may chăng, có Hoài Thanh, nhưng mặc dù đóng kịch giỏi, Hoài Thanh vẫn viết phê bình một cách ngượng ngùng, hết sức ẻo lả, có khi còn hậm hực nữa là khác: ông viết ít và hoàn toàn không còn cái ngây ngất như hồi trước. Trong bộ *Tuyển tập Hoài Thanh* gồm hai tập, dày ngót 1000 trang, được xuất bản vào năm 1982, người ta đếm thấy, về văn học Việt nam hiện đại, chỉ có vắn vắn 19 bài: một con số khiêm tốn chỉ tương đương với số lượng bài viết của chính Hoài Thanh trong vòng một tháng, tháng 10 năm 41, lúc ông đang biên soạn quyển *Thi nhân Việt nam*. Những người khác cũng tương tự. Trên báo Nhân Dân ngày 14-9- 1986, Trần Bảo Hưng ghi nhận: "... một số cây bút bắt đầu có vi trí hoặc là ngừng viết hoặc chuyển sang lãnh vực khác, phê bình văn học chỉ còn là nghề tay trái".

Đặc điểm thứ hai, dù có tài hay không có tài, mọi nhà phê bình dưới chế độ cộng sản đều có thái độ hao hao như nhau: lượng thiện nhất là dè dặt, tệ hại nhất là nịnh hót, thường thường thì như Huỳnh Như Phương viết trên tạp chí Văn Học số tháng 2-1986: "*Do tình trạng nể nang, dĩ hòa vi quý mà sự khen chê đôi khi bị quy định bởi những nguyên nhân ở ngoài văn học: vị trí xã hội của người được phê bình, tình cảm cá nhân, sự thù tạc*". Nhận xét này trước đó đã được Hà Xuân Trường nêu lên, một lần trên báo Nhân Dân ngày 6-8-1985: "*Hầu như nhiều bài báo chỉ làm nhiệm vụ 'giới thiệu' khen chê bằng bạc. Không khí nể nang, né tránh vẫn là không khí bao trùm trong phê bình*"; một lần khác, trong quyển Văn học, cuộc sống, thời đại xuất bản năm 1986: "*Sự né tránh, nể nang đến mức nhiều bài gọi là phê bình, nhưng vô thường, vô phạt, gượng gạo*" (tr. 119)

Hai đặc điểm trên dẫn đến hậu quả là nền phê bình văn học dưới chế độ cộng sản luôn luôn ở trong tình trạng què quặt, khập khiễng, hay nói như Trần văn Giàu là chưa bao giờ thực sự thành hình. Trên tuần báo Văn Nghệ số ra ngày 19-9-1987, Trần văn Giàu viết, cay đắng: "... làm sao mà đánh giá được 42 năm văn học cách mạng kháng chiến và xây dựng chủ nghĩa xã hội?... Vì không ai biết suốt 42 năm chúng ta viết những gì có tính chất và có giá trị văn học... vì cho dù biết phần lớn các tác phẩm đi nữa, ta từ trước đến nay thiếu phê bình, thiếu phê bình phê bình (*critique de la critique*). Chúng ta (trong đó có tôi) "khen chê" để mà cổ vũ cho nhau, để "bợ" người trên, tính toán lợi ích cá nhân, lắm khi để 'nhận xét' đọc đoán mà không cho phép cãi lại: nghĩa là không làm phê bình văn học thật sự".

Nhận xét ấy xuất phát từ miệng một cán bộ nghiên cứu trung kiên với đảng không thể là một sự bịa đặt hay vu khống. Sự thực, nếu không như thế, chắc chắn còn tệ hại, thê thảm hơn thế.

Nguyên nhân vì sao? Trên báo Nhân Dân ngày 14-9- 1986, Trần Bảo Hưng viết: "*Nguyên nhân có thể có nhiều, cả khách quan lẫn chủ quan, nhưng trách nhiệm chính vẫn là bản thân đội ngũ những người làm công tác lý luận phê bình và những cơ quan có chức năng tổ chức, chỉ đạo công tác này*".

Không phải. Không thể bắt người ta phải chịu trách nhiệm về giọng nói ngọng nghịu của họ khi họ bị bắt buộc phải nói dối. Không thể bắt Hoàng Ngọc Hiến phải chịu trách nhiệm về thái độ cầm lạng dai dẳng của ông sau khi bài viết trung thực và đầy dũng khí của ông đã bị bóp chết. Nguyên nhân là ở cái gì khác, rộng lớn và sâu xa hơn: nó hệ tại ở những quan điểm phê bình văn học sai lầm và thô bạo của cộng sản; nó nằm trong bộ máy kiểm soát văn học hà khắc của cộng sản. Chính cái quan điểm và bộ máy ấy cấm cản không cho Vũ Ngọc Phan tiếp tục viết phê bình, khiến cho Hoài Thanh trở thành một kẻ giáo điều, giả dối, khiến cho một người không thể nói là không có tài như Nguyễn Đăng Mạnh phải vừa viết vừa thấp thỏm, ngó quanh.

Cộng sản chỉ chấp nhận một phương pháp phê bình văn học duy nhất: Phương pháp này loại trừ phần lớn khả năng cảm thụ thẩm mỹ của người phê bình. Nó bắt người phê bình phải nhìn nhận tác phẩm không phải như cái mình cảm thấy mà như cái đảng yêu cầu. Phan Cự Đệ viết,

phương pháp phê bình ấy "yêu cầu nhà phê bình phải nâng cao tinh thần phụ trách trước nhân dân, phải xuất phát từ thực tiễn quá trình sáng tác văn nghệ, từ yêu cầu của cách mạng, của quần chúng đông đảo mà đánh giá tác phẩm chứ không nên xuất phát từ những cảm hứng chủ quan, yêu ghét cá nhân một cách tùy tiện" (88).

Trong bài *Về phê bình văn học* đăng trên tuần báo Văn Nghệ số ra ngày 12-12-1969, Trường Chinh khẳng định nội dung phương pháp hiện thực xã hội chủ nghĩa như sau: "... phê bình là một phương thức chỉ đạo cụ thể của đảng trong lĩnh vực văn nghệ, phê bình là vũ khí bảo vệ đường lối văn nghệ của đảng, một hình thức giáo dục tư tưởng, tình cảm, giáo dục thẩm mỹ và nâng cao nhận thức của quần chúng nhân dân".

Theo tinh thần của phương pháp phê bình hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhà phê bình, dù muốn hay không, cũng trở thành một cán bộ tuyên huấn của đảng, một tên gác đàn của đảng trong lãnh vực văn chương và tư tưởng. Với vai trò đó, điều kiện đầu tiên đối với nhà phê bình không phải là khả năng thẩm mỹ mà là khả năng tuân thủ những nguyên tắc. Không phải ngẫu nhiên mà vai trò phê bình văn học, dưới chế độ cộng sản, phần lớn đều lọt vào tay những cán bộ lãnh đạo văn hóa, văn nghệ. Chính họ, những cán bộ lãnh đạo văn hóa văn nghệ ấy, chứ không phải các nhà phê bình chuyên nghiệp, có thẩm quyền trong việc khẳng định hay phủ định giá trị một tác phẩm văn học. Trên báo Sài Gòn Giải Phóng ngày 13-3-1988, V.N. viết: "*Lâu nay, không ít trường hợp cấp ủy đảng và chính quyền can thiệp trực tiếp vào việc đình đoạt số phận một tác phẩm văn học nghệ thuật. Cũng có khi ý kiến cá nhân của một vị lãnh đạo ở trung ương hay ở địa phương được coi như một phán quyết chung khảo về một vấn đề văn học nghệ thuật nào đó*". Nhận định trên còn có điểm thiếu thật nhà: hành động can thiệp hay phán quyết thô bạo của cấp lãnh đạo đảng cộng sản đối với các hiện tượng văn học nghệ thuật không phải chỉ "đôi khi" mà là thường xuyên, không phải chỉ "không ít trường hợp" mà là luôn luôn, phổ biến. Dưới hình thức này hay hình thức khác. Với mức độ này hay mức độ khác.

Phê bình, trên nguyên tắc, là đối thoại. Nhưng khi việc phê bình gắn liền với quyền lực, trở thành ưu thế của những kẻ có quyền lực, việc phê bình, nói như Hoàng Ngọc Hiến, là một thứ "khẩu khí áp đặt": "*người nói, người viết chưa thực sự tôn trọng người nghe, người đọc. Do đó, những ý kiến của mình bao giờ cũng khẳng định một cách tuyệt đối, dùng mọi thứ quyền uy để khẳng định và áp đặt, không tìm cách thuyết phục bằng kiến thức, bằng sự chứng minh, bằng sự uyển chuyển và phép biện chứng của tư duy*" (89).

Mạnh bạo và gay gắt hơn Hoàng Ngọc Hiến, Lại Nguyên Ân, trên báo Quân Đội Nhân Dân ngày 11-7-1987, viết một bài rất hay nhan đề là "*Mấy ý kiến về phê bình văn học*". Mở đầu bài viết, Lại Nguyên Ân nhận định, trong nền văn học cộng sản, thực sự không có nền phê bình chuyên nghiệp: "... công việc phê bình văn học trở thành lĩnh vực đặc trách của các cán bộ làm công tác quản lý văn nghệ và những văn nghệ sĩ giữ các chức vụ lãnh đạo các đoàn thể, các cơ quan văn nghệ. Tổ chức và chỉ đạo, tổng kết và đánh giá, định hướng và uốn nắn, chủ yếu là về tư tưởng xã hội chính trị của tác giả và tác phẩm, đó thường là những mục tiêu được chú ý trước tiên của loại phê bình này!

Dĩ nhiên, bên cạnh đó, vẫn có loại phê bình thông thường: điểm sách, bình thơ, giảng văn, phân tích đặc sắc của một tác phẩm, giá trị của một tác phẩm. Nhưng loại phê bình này không mấy khi tạo nên được những tác động thật mạnh trong khí hậu văn học chung mặc dù chúng ta cũng đã có một số nhà phê bình được công chúng tin nhiệm và trân trọng".

Phân biệt hai loại phê bình như vậy chỉ là một sự phân biệt có tính chất hình thức. Lại Nguyên Ân đi xa hơn, từ đó, ông phân biệt, tại Việt Nam, dưới chế độ cộng sản, có hai loại phê bình: loại "*phê bình quyền uy*" và loại "*phê bình xu phụ*". Loại "*phê bình quyền uy*" thuộc thành phần trên, thành phần cán bộ lãnh đạo và quản lý. Loại "*phê bình xu phụ*" thường xuất hiện ở thành

phần dưới, thành phần có chút trí thức nhưng thiếu quyền lực và lại thèm thường được hưởng chút ơn "mưa móc" của những kẻ có quyền lực.

Về loại "phê bình quyền uy", Lại Nguyên Ân viết:

"Được phát ngôn như là những kết luận bất di bất dịch của những người quản lý nền văn học, thứ phê bình quyền uy này như là muốn dứt khoát "đóng đinh" những nhận xét, những luận điểm nhất định lên các hiện tượng, các vấn đề văn học. Tranh cãi và thảo luận thật sự trở nên rất khó khăn, nếu không muốn trở thành hình thức. Chân lý không nảy sinh trong tranh cãi khi nó đã dứt khoát thuộc về ý kiến của ai có chức vụ cao hơn: luận điểm 'không có bi kịch' đã ra đời và tồn tại được một thời gian chính là trong một khí hậu như thế. Mà đây lại chỉ là một tong số không ít các ví dụ. Đôi khi vẫn có tranh cãi và thảo luận nhưng chỉ có những người phê phán lên tiếng, còn người bị phê phán thì không được phép đăng ý kiến trả lời".

Về loại "phê bình xu phụ", Lại Nguyên Ân viết:

"Bên cạnh những ý kiến quyền uy lại nảy sinh những ý kiến phê bình xu phụ, nó nghe ngóng xem ý kiến của cấp trên ra sao để lựa lời viết tăng công hay lập công, nó tạo ra một loạt những công thức-bẫy, dùng để đánh bẫy những ai vì nói hớ mà phạm phải những kiêng kỵ, ví dụ trót nói thế nào để có thể bị qu'ý thành luận điệu 'nhân tính chung chung', 'nhân đạo trừu tượng', 'mâu thuẫn thế giới quan và sáng tác' hay 'tổ thái độ phủ nhận thành tựu' v.v... và v.v... Quy kết trở thành thủ đoạn chủ yếu của loại phê bình xu phụ này và phê bình xu phụ vừa là đầy tớ vừa là bạn đường của phê bình quyền uy".

Không những song hành với nhau, hai loại phê bình quyền uy và phê bình xu phụ, theo Lại Nguyên Ân, có bản chất giống nhau: cả hai đều sử dụng một kiểu "tư duy quyền uy":

"Phê bình quyền uy đẻ ra tư duy quyền uy. Tư duy này được phổ biến và trở thành thói quen, suy nghĩ, lập luận của rất nhiều người không có quyền uy. Tư duy này thích công bố các nhận định tùy tiện mà không cần chứng minh... không ít hiện tượng và vấn đề, không ít tác giả và tác phẩm của quá khứ và của hiện tại, dường như chỉ được định giá một lần, không cần tính đến sự kiểm nghiệm của đời sống, của thời gian và công chúng. Không ít tác phẩm trung bình hoặc kém cỏi được cố ý đề cao một cách giả tạo, bên cạnh đó, không ít tác phẩm bình thường hoặc xoàng xĩnh bị dựng thành những hiện tượng 'độc hại', thành những vụ 'om sòm'. Lấy nhiệm lối tư duy ấy, không ít nhà nghiên cứu và phê bình thích lập đi lập lại các nhận định của mình từ quyển sách này sang quyển sách khác, không cần một lần chứng minh đến nơi đến chốn. Không ít nhà phê bình đã tập cho mình cái thói quen coi mình là người duy nhất sở hữu chân lý, người duy nhất đáng được nói kết luận sau cùng trong các vấn đề văn học. Tâm thế 'tranh ngôi chính thống' như vậy tự nó đã bác bỏ thái độ lắng nghe, bác bỏ sự đối thoại và thảo luận. Người ta không đối chiếu quan niệm văn nghệ, người ta chỉ chăm chăm bác bỏ, tiêu diệt quan niệm của người khác".

Đồng minh của loại "tư duy quyền uy" ấy, theo Lại Nguyên Ân, là lối "biên tập quyền uy":

"Các nhà biên tập quyền uy của báo chí văn học thường lấn át nhà phê bình vốn chỉ là những cộng tác viên tự nguyện nhưng hờ hững của mỗi tờ báo hoặc tạp chí. Báo chí định đoạt bất chấp các nhà phê bình. Họ không được tự chịu trách nhiệm về ý kiến của mình thậm chí họ phải viết theo giọng của các nhà biên tập quyền uy, nếu không muốn bài vở bị cắt xén, sửa đổi tùy tiện".

Trong thế giới phê bình bị phân liệt thành hai hạng: quyền uy và xu phụ; ngay cả những kẻ xu phụ cũng học đòi lên giọng quyền uy, các nhà phê bình chân chính sẽ ở đâu? Lại Nguyên Ân viết, thật đau xót: "Ý kiến và nhân cách nhà phê bình chưa được coi trọng".

Có cảm tưởng Lại Nguyên Ân viết bài báo trên với tất cả sự tức tối, uất ức đè nén trong tâm tư mình suốt bao nhiêu năm. Cùng với Dương Thu Hương, Nguyễn Minh Châu, Hoàng Ngọc Hiến, Nguyễn Đăng Mạnh... Lại Nguyên Ân, qua bài báo trên, trở thành một trong những người can đảm nhất, bất khuất nhất trong giới cầm bút chính thống tại Việt Nam hiện nay. Có điều, quan điểm của Lại Nguyên Ân vẫn còn hơi hợt và nhẹ nhàng quá. Ông không dám hoặc chưa thấy vấn đề ở bản chất của nó. Đã đành tư cách của cán bộ lãnh đạo, quản lý văn nghệ cũng như tư cách của những người làm công tác gọi là phê bình có ảnh hưởng nghiêm trọng đối với tình hình suy đồi của nền phê bình văn học hiện nay. Nhưng đó không phải là nguyên nhân căn bản. Quan trọng hơn, sự suy đồi ấy bắt nguồn từ cơ chế tổ chức văn học độc đoán, gò bó của cộng sản. Hơn nữa, quan trọng nhất, sự suy đồi ấy xuất phát từ phương pháp phê bình mà cộng sản cưỡng bức mọi người phải thừa nhận: với phương pháp phê bình máy móc này, ngay cả những người rõ ràng là có năng khiếu như Hoài Thanh, như Trương Chính; những người rõ ràng là vừa có năng khiếu vừa có liêm sỉ như Vũ Ngọc Phan, Nguyễn Đăng Mạnh, Lại Nguyên Ân... cuối cùng cũng lẫn lộn trong tình trạng bế tắc. Không thể khác. Không thể hơn được. Khi phê bình chỉ được coi là *"một vũ khí bảo vệ đường lối văn nghệ của Đảng"*, như Trương Chính nói. *"Đường lối văn nghệ của Đảng"*, cái gốc đã sai lầm thì mọi sự "bảo vệ", dù xuất sắc đến mấy, cũng uống công.

Phương pháp phê bình hiện thực xã hội chủ nghĩa là một phương pháp phê bình phi văn học: nó đánh giá tác phẩm qua con người tác giả. Tác phẩm không phải là một giá trị tự tại. Tác phẩm có giá trị hay không tùy thuộc vào yếu tố tác giả của nó phải là lãnh tụ hay là công thần của chế độ hay không. Hồ Chí Minh, Sóng Hồng (tức Trương Chính), Lê Đức Thọ, Xuân Thuỷ... mặc dù chỉ biết ghép vần ê a, ngọng nghịu, vụng về và rất sáo, vẫn nghiêm nhiên trở thành những nhà thơ lớn nhất của thời đại. Vì là lãnh tụ và là cán bộ cao cấp của đảng và nhà nước, Hà Xuân Trường, Hồng Chương, Như Phong, Trần Độ... mặc dù không am hiểu chút gì về văn học, vẫn nghiêm nhiên trở thành những "đại gia" trong nền văn học Việt Nam. vì là những công thần của chế độ. Trong số 19 bài viết về văn học Việt Nam hiện đại được chọn in trong *"Tuyển tập Hoài Thanh"* (1982), Hoài Thanh đã tập trung viết về Hồ Chí Minh đến sáu bài, về Tố Hữu cũng sáu bài. Trong số bảy bài còn lại, có một bài viết về Sóng Hồng, một bài viết về Xuân Thuỷ. Tổng cộng, như vậy, có 14 bài trên tổng số 19 bài là dành cho các "lãnh tụ".

Trong bộ *Nhà văn Việt nam* của Phan Cự Đệ và Hà Minh Đức (*mới in gai tập đầu*), có 27 tác giả được đề cập đến thì trong đó có mười người là cán bộ cao cấp của đảng và nhà nước: Hồ Chí Minh, Trương Chính, Tố Hữu, Đặng Thái Mai, Như Phong (tập 1), Lê Đức Thọ, Xuân Thuỷ, Hồng Chương, Xuân Trường, Nông Quốc Chấn (tập 2). Trừ Tố Hữu và Đặng Thái Mai, không có ai trong số tám người còn lại không phải là những kẻ hoàn toàn dốt nát về văn học. Thế nhưng, gai tập sách được xuất bản, giới lãnh đạo cộng sản vẫn chưa vừa ý. Hà Xuân Trường nhận xét: *"Chúng tôi cũng nhận được một số ý kiến cho rằng tập sách có thiếu sót lớn là không giới thiệu chân dung một số đồng chí lãnh đạo Đảng và nhà nước ta là những nhà lý luận đặt nền móng cho văn học dân tộc"* (90).

Trong chương trình giáo dục văn học tại trường đại học chuyên khoa về ngữ văn tại Việt Nam, người ta thường nhấn mạnh: trong lịch sử văn học Việt nam, có sáu tác giả lớn nhất: một trong sáu tác giả ấy chắc chắn sẽ là đề thi tốt nghiệp, yêu cầu sinh viên phải tập trung ôn tập cẩn thận: sáu tác giả lớn nhất ấy được tóm tắt trong công thức: năm Nguyễn, một Phan. Tức là Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Nguyễn Đình Chiểu, Nguyễn Ái Quốc (Hồ Chí Minh), Nguyễn Kim Thành (Tố Hữu) và Phan Bội Châu.

Tiêu biểu nhất cho cách phê bình văn học qua con người là đoạn văn sau đây của Hoài Thanh: *"Những câu thơ chúc Tết của Bác nhiều khi chỉ là lời nói thường:*

*Chúc hòa bình thống nhất thành công
Chúc chủ nghĩa xã hội thắng lợi
(Tết 1961)*

Nhưng rõ ràng không thể xem những lời ấy như bất kỳ lời nói thường nào. Ở đây không chỉ có vấn đề lời nói mà còn vấn đề người nói. Đằng sau lời nói có một con người vô song, một cao đời vô song, có cái sáng suốt, cái kiên gan của một chính đảng Mác -Lênin đã được tôi rèn trong chiến đấu, có ý chí sức mạnh của một dân tộc anh hùng, có cả những ý tưởng cao đẹp nhất của hàng trăm triệu người trên thế giới. Do đó, mà từng chữ, từng câu đều bình thường thôi vẫn có sức nặng khác thường trong lời thơ Bác" (91).

Chỉ có hai câu chúc Tết ngây ngô của Hồ Chí Minh mà Hoài Thanh còn tán ra om sòm và ngợi khen nức nở như vậy thì ai cũng hiểu khi Hồ Chí Minh là được vài bài thơ hơi hơi có vần, hẳn Hoài Thanh sẽ sụp xuống mà lạy, coi "bác" còn hơn Nguyễn Du. Thảm. Trong sự sai lầm về phương pháp phê bình, còn có sự sa đọa về nhân cách.

Những ví dụ như trên không hiếm. Có thể trích ra một đoạn nữa của Vũ Đức Phúc viết về thơ Sóng Hồng:

"Từ Nguyễn Du trở đi, chúng ta đã thấy nhiều nhà thơ làm thơ lục bát rất hay, mỗi người một phong cách, chứng tỏ thơ lục bát của ta là "thiên biến, vạn biến", các nhà thơ hiện đại như Thế Lữ, Xuân Diệu, Huy Cận, Tố Hữu đều mỗi người có một phong cách thơ lục bát riêng rất hay. Tố Hữu viết nhiều bài thơ hùng hồn, nhưng phong cách lục bát của anh là đậm thắm, đầy tình cảm. Phải đến Sóng Hồng thì chúng ta mới thấy lục bát hùng hồn, bùng bùng như núi lửa, rất mới lạ.. Nhiệt tình cách mạng sôi nổi, ý chí gang thép và lòng tin vững chắc của nhà thơ là những nhân tố chính khiến cho Sóng Hồng sáng tác được nhiều bài thơ cách mạng có sức lôi cuốn mạnh mẽ người đọc, trước hết là nhiều bài thơ lục bát. Tinh thần chiến đấu cao cả của nhà thơ chi phối cả những hình ảnh thơ ca dưới ngòi bút Sóng Hồng một cách tự nhiên:

*Cách thêm măng mọc lô nhô
Giáo gươm du kích trước giờ xuất quân
Tiếng còi giục giã chiều xuân
Lệnh đâu tập họp như gần như xa
Mùa hè suối cuốn bên nhà
Àm âm binh mã xông ra chiến trường
Thu sang lá rụng đối sương
Tiễn đưa chiến sĩ lên đường lập công
Đêm đông lửa bên sông
Mãi mê đọc sách đèn chong canh tàn... (92)*

Không có bất cứ câu nào trong bài thơ trên mà lại không lổn nhổn sáo ngữ. Cả bài thơ là tập hợp những câu, chữ, những tình, ý đã cũ mèm. Người sáng tác ra bài thơ ấy là một kẻ bất ~à~ Người khênh hoang tán dương bài thơ ấy không những có khiếu thẩm mỹ kém cỏi mà lại còn có tư cách rất đáng tội nghiệp.

Biểu hiện thứ hai của tính chất phi văn học trong phương pháp phê bình văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa: coi trọng nội dung hơn hình thức; trong nội dung, coi trọng đề tài hơn tư tưởng; trong tư tưởng, coi trọng việc khẳng định cái cũ hơn là việc khám phá cái mới.

Đọc các bài phê bình văn học của cộng sản, người ta thường gặp các kiểu cấu trúc hao hao giống nhau: tác giả liệt kê ngổn ngang những cái "tính" gọi là nguyên lý phổ quát của văn học

như "tính đảng", tính "giai cấp", tính "nhân dân", "tính dân tộc", "tính hiện đại"... rồi coi đó như là cái khung, dựa theo cái khung đó, người ta nhận định, soi mói xem tác phẩm được phê bình có lỗi ra hay lỡm vào chỗ nào chẳng. Nếu chênh vênh lòi ra ngoài: "xét lại", "khuyhnh tả". Nếu thập thò khuyết lỡm vào trong: "lạc hậu", "khuyhnh hữu". Nếu vừa vắn, dù nghệ thuật có yếu đuối đến mấy, người ta cũng khen: tốt!

Trong bài tiểu luận "Sáu mươi năm phía trước" đăng trong tạp 40 năm văn học" do Tác Phẩm Mới xuất bản năm 1986, Xuân Diệu viết: "Trước đây, trong một bài viết, để đừng lẫn lộn các phạm trù, tôi có phân biệt cho chính xác rằng, một bài văn, bài thơ, phải đạt được ba tính chất: đúng, tức là không sai, phạm trù chân lý, tốt, tức là không xấu, phạm trù đạo đức; và hay, tức là không dở, phạm trù thẩm mỹ. Những nhà thơ của chúng ta nhất định là đúng và tốt và do vậy về bản chất, nó ưu việt gấp ngàn vạn lần, không thể so sánh được, cái văn thơ sai và xấu của các giai cấp bóc lột và bọn phản cách mạng" (tr.50).

Trong bài Một vài suy nghĩ về thơ in trong Tuyển tập Hoài Thanh tập 2 (1982), Hoài Thanh xuất phát từ một tiền đề đúng: "Thích một bài thơ nào, theo tôi nghĩ trước hết là thích một cách nhìn, một cách nghĩ, một cách xúc cảm, một cách nói, nghĩa là trước hết là thích một con người". Tuy nhiên, ông kết luận sai khi quy định nội dung khái niệm "con người" một cách hẹp hòi, trong ý nghĩa thuần túy chính trị. Ông viết: "... vấn đề không phải ở chỗ vui hay buồn mà ở chỗ vui hay buồn đều phải gắn liền với một lý tưởng lớn, với một thái độ có trách nhiệm đối với sự nghiệp của Đảng, của nhân dân. Tinh thần trách nhiệm cao, đối với chúng ta, đó là điều cần nhất và đẹp nhất. Chúng ta có hàng vạn, hàng triệu con người tuyệt đẹp tức là những người sẵn sàng chịu đựng tất cả, hy sinh tất cả, làm tất cả để làm tròn trách nhiệm của mình. Trong thơ ca ta đã có hình ảnh, dáng dấp và nhất là giọng nói của những con người tuyệt đẹp ấy chưa?" (tr. 190)

Hoài Thanh dẫn chứng:

"Khi chúng ta quý hai câu thơ của Hoàng Trung Thông:

Bàn tay ta làm nên tất cả

Có sức người sỏi đá cũng thành cơm.

hoặc hai câu thơ của Chế Lan Viên:

Tôi đến Nha Trang ngắm trời bể đẹp

Có hay đâu hang Pắc bó gió lùa.

thì trước hết, theo tôi là quý giọng nói có trách nhiệm của người làm thơ. Cho đến cái hay của những câu thơ em Trần Đăng Khoa viết về Bác hồi tháng 6-1969:

Sang năm Bác tám mươi rồi

Bác ơi, Bác thấy trong người khoẻ không?

và cái hay của câu thơ Lê Anh Xuân viết về cuộc gặp gỡ chị Quyên, anh Trỗi trong khám tử hình:

Bốn bên cái chết bủa vây

Chẳng cây chẳng lá chẳng mây chẳng trời

Mà thơm hơn cả hoa tươi

Mà xanh hơn cả da trời đã xanh.

cái hay ấy xét đến cùng, chủ yếu cũng là cái hay của những tấm lòng thiết tha hướng về lý tưởng". (tr. 190)

Hãy đọc kỹ mấy câu thơ Hoài Thanh đã dẫn: không có câu thơ nào hay cả. Tất cả đều nhạt và sáo. Mấy câu thơ của Lê Anh Xuân và Trần Đăng Khoa phải nó là dở. Câu thơ của Hoàng Trung Thông tầm thường: đó là một câu khẩu hiệu được diễn ca. Câu thơ của Chế Lan Viên bình thường, không dở mà cũng chẳng hay, lý do đơn giản là nó chưa đi hết cái mạch tư tưởng của nó: chỉ có những kẻ dốt thơ mới ngắt hai câu thơ dở dang ấy ra mà bình.

Đoạn thơ sau đây của Việt Phương không hay nhưng chắc chắn không dở hơn mấy câu thơ Hoài Thanh vừa khen nức nở ở trên:

*Ta uống một nhành đau nhói
Đau trong cả nụ cười
Nỗi đau trong ta những đêm dài nặng trĩu
Nỗi đau thấm vào ta rất sâu
Lắng đến miền mà vui nở trong đau
Ta đau lắm những nỗi đau sinh nở
Nỗi đau ta reo như một rừng thông...*

thế nhưng đoạn thơ ấy lại bị Hoàng Trung Thông lên án gay gắt. Không phải vì nghệ thuật yếu. Mà vì tư tưởng mơ hồ. Hoàng Trung Thông viết: *"Chúng ta không rõ hết nỗi đau đây là nỗi đau gì? Rất có thể viết về nỗi đau lắm chứ, nhưng nỗi đau đó phải xuất phát từ đâu, phải từ những thực tế gì cụ thể và phải nói cho đúng với lập trường và quan điểm cách mạng"* (93).

Cũng của Việt Phương mấy câu thơ này:

*Ta thắng Mỹ cho ngàn vạn năm đời sắp tới
Cho cả thời con cháu ta sẽ hỏi
Vì đâu
Ngày xưa trước năm hai ngàn
Người ta giết nhau mạng người như hòn sỏi ?*

Và cũng của Hoàng Trung Thông, ở quyển sách dẫn trên, mấy lời phê phán dũ dằn này:
Tại sao lại "ngươi ta"? Phải chăng người ta đây là bao hàm cả chúng ta trong đó? Không thể và không nên lẫn lộn như vậy. Không những chúng ta bây giờ không được lẫn lộn mà con cháu ngàn đời sau cũng không được lẫn lộn như vậy. Nếu có hỏi thì nên hỏi: vì đâu cha ông ta trước năm 2000 đã có sức mạnh kỳ diệu đánh thắng nỗi giặc Mỹ, bọn quỷ xâm lăng chỉ thêm chém giết" (tr. 72).

Biểu hiện thứ ba của tính chất phi văn học của phương pháp phê bình hiện thực xã hội chủ nghĩa chính là hệ quả của biểu hiện thứ hai kể trên: phê bình văn học biến thành một hành động kiểm điểm chính trị.

Phan Cự Đệ, trong bài tổng luận *"Về một nền văn xuôi cách mạng 30 năm qua 1945-1985"* mở đầu tập *Nhà văn Việt nam I* (1979) viết:

"Thành tích đáng biểu dương nhất của nền văn xuôi cách mạng là đã cùng với các loại hình nghệ thuật khác, nguyện làm người lính xung kích trong hai cuộc kháng chiến chống Pháp và chống Mỹ cứu nước, đồng thời có mặt kịp thời trong các đề tài lớn của cách mạng. Có thể nói, văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa, trong một chừng mực nhất định, đã bước đầu phản ánh được những chặng đường lớn của cách mạng Việt nam 40 năm qua. Chúng ta biết ơn các nhà văn đã ghi lại những thời kỳ lịch sử đầy gian lao nhưng cũng rất vinh quang của một dân tộc anh hùng, ghi lại những hình ảnh đẹp đẽ của đất nước, tâm hồn và gương mặt rạng rỡ của con người Việt nam trong thế kỷ 20. Sự đóng góp tích cực của văn xuôi trong các đề tài lớn đã nói lên hướng đi đúng đắn và tính chiến đấu của một nền văn xuôi cách mạng. Trách nhiệm của các nhà văn xuôi đứng trước dân tộc và thời đại hết sức nặng nề, nhưng cũng hết sức vẻ vang. Nhìn chung trong một giai đoạn lịch sử dài, văn xuôi hiện thực xã hội chủ nghĩa của chúng ta phải hoàn thành ba nhiệm vụ lớn. Ca ngợi kịp thời và tái hiện trên một quy mô sử thi cuộc chiến đấu anh hùng và bất khuất của dân tộc ta trong mấy chục năm đấu tranh chống ngoại xâm. Phản ánh và biểu dương những thành tựu tốt đẹp của công cuộc xây dựng chủ nghĩa xã hội trong cả nước, giáo dục truyền thống yêu nước và cách mạng cho thế hệ trẻ

bằng cách phản ánh quá trình cách mạng dân tộc dân chủ từ sau khi có Đảng đến Cách mạng tháng 8, đồng thời dựng lại những giai đoạn vẻ vang nhất trong lịch sử anh hùng của dân tộc. Hoàn thành được ba nhiệm vụ đó, văn xuôi sẽ góp phần tích cực vào việc xây dựng con người mới xã hội chủ nghĩa Việt nam, đó là nhiệm vụ trung tâm của cách mạng tư tưởng và văn hóa, cũng là nhiệm vụ trung tâm của văn học hiện nay.

Chúng ta tự hào đã xây dựng được một nền văn nghệ 30 năm trường liên tục chống đế quốc, 30 năm lên án quyết liệt và bóc trần không thương tiếc những thủ đoạn nham hiểm của chủ thực dân dân Pháp kiểu cũ cũng như chủ nghĩa thực dân Mỹ kiểu mới. Có lẽ trong nền văn học thế giới gần nửa thế kỷ nay, ít có nền văn xuôi nào chống đế quốc mạnh mẽ và liên tục đến thế. Báo cáo chính trị của Ban chấp hành Trung ương Đảng tại Đại hội đại biểu toàn quốc lần thứ tư đã đánh giá cao nền văn nghệ Việt nam về phương diện này: "Với những thành tựu đã đạt được, chủ yếu trong việc phản ánh hai cuộc kháng chiến vĩ đại của dân tộc, văn học nghệ thuật nước ta xứng đáng đứng vào hàng ngũ tiên phong của những nền văn học nghệ thuật chống đế quốc trong thời đại ngày nay" (tr. 36-37).

Phan Cự Đệ, ở đoạn văn dẫn trên, ăn cắp giọng văn trong các bản báo cáo chính trị của đảng. Hoàng Trung Thông, trong đoạn văn dưới đây, ăn cắp giọng văn trong các bản kiểm thảo giữa các đảng viên trong chi bộ:

"*Thơ Lý Phương Liên vốn hồn nhiên, giản dị, xúc động như vậy, và một số ít bài đăng báo đã tạo cho tác giả một dáng dấp riêng, một cách nói mới. Sang bài thơ Nghĩ về Thúy Kiều đăng trên báo Văn Nghệ lại làm cho người đọc ngạc nhiên về một giọng thơ khác hẳn: rắc rối, cầu kỳ trong diễn tả, yếu đuối suốt muốt trong tình cảm, bi quan tăm tối trong tư tưởng. Lý Phương Liên hình như cũng muốn từ một cảnh ngộ riêng của mình để thể hiện cái tâm trạng, ý chí vượt qua những khó khăn riêng mà vươn đến sự trong sáng. Nhưng những gian nan, mất mát đè nặng trên người cứ được tô đậm lên mãi trong thơ, càng làm cho bài thơ chìm đắm trong xót xa, trong tiếng kêu rên, và nếu như tác giả muốn "hét lên", hét lên nữa thì đó cũng chỉ là những tiếng hét của sự bất lực. Tự mình vụn vào hoàn cảnh Thúy Kiều đã là một chuyện không nên và lạc lõng, đặt vấn đề "định mệnh" ra để chống định mệnh lại là một tư tưởng lỗi thời. Tác giả nói "Tuổi hai mươi không tin vào định mệnh. Định mệnh là đối thủ tiến công". Nhưng thực ra tư tưởng định mệnh đã như sợi dây vô hình trói chặt lấy người mình và tác giả cứ giẫy dụa kêu lên thảm thiết với những tiếng nào "gõ cửa cuộc đời" (cuộc đời nào?), những nào "tự mình giải phóng", "tự cứu" với thứ triết lý vu vơ "không ngọt êm mới là hạnh phúc" (!). Hình như tác giả đã nhầm nơi vì không thấy rõ hết bản chất chế độ ta. Không phải trong Nghĩ về Thúy Kiều không có một vài đoạn, vài câu tốt, nhưng toàn bài thơ kéo dài lê thê, nặng nề trong một tình cảm và tư tưởng thật yếu đuối và sai lệch. Một vài bài thơ khác cũng còn rơi rớt một số chữ, số câu mang tư tưởng, tình cảm nặng nề như thế" (94).*

Cũng phê bình bài thơ *Nghĩ về Thúy Kiều* của Lý Phương Liên, Như Thiết viết:

"*Khi tác giả viết: 'Nhưng đất nước mình vẫn cười mở lòng dân. Nụ cười trong gương vẫn nụ cười chiến thắng'. Tại sao lại cứ phải là nụ cười trong gương, trong cái phản ánh, trong cái bóng của cuộc đời? Cuộc đời không thiếu nụ cười thì việc gì phải đi tìm trong gương? Hay vì nụ cười trong gương đẹp hơn? Cũng có thể còn nhiều cách hiểu rất khác nhau về hình tượng đó nữa. Lối viết này đã biểu tỏ khá trung thực cái không trung thực ở ngay tư tưởng tác giả...*

... Nghĩ về Thúy Kiều không chỉ hiểu sai về tuổi trẻ mà còn bôi xấu cả tuổi già Việt nam:
*Tuổi già còn tin vào số phận
Niềm nghĩ nhiều là nghĩ về cái chết.*

Không, tuổi già Việt na không bao giờ như thế. Tuổi già Việt nam không tin vào số phận tiền định nào khi những mái đầu bạc phơ thét vang hội nghị Diên Hồng lời thề quyết chiến, khi đời này qua đời khác, những bà mẹ Việt nam liên tục tiễn đưa chồng con ra mặt trận với niềm kiêu hãnh về sự sống bất diệt của dân tộc mình.

Tuổi già Việt nam không nghĩ nhiều về cái chết. Sức sống mãnh liệt vẫn tràn đầy trong tâm hồn của ngàn vạn bạch đầu quân và mẹ chiến sĩ. Bàn tay của tuổi già Việt nam vẫn hàng ngày ươm trồng cho con cháu hàng triệu những đường còy, những đồi cây mãi mãi xanh tươi của đất nước" (95).

Những kiểu "phê bình văn học" như trên, người ta có thể tìm thấy nhan nhản trên sách và báo cộng sản. Đó không phải là phê bình văn học. Đó chỉ là thứ khẩu khí chính trị lộng hành trong thế giới văn học. Giáo điều và thô bạo là hai đặc điểm nổi bật nhất của thứ khẩu khí này.

Những người gọi là phê bình gia cộng sản bắt cần nghệ thuật, chà đạp lên những rung cảm thẩm mỹ của người khác, coi thơ văn chỉ thuần túy là một thái độ chính trị và họ nhận định hình thức thơ văn cũng thuần túy từ góc độ chính trị. Hoạt động văn học hoàn toàn bị chính trị hóa: văn học không tồn tại nữa như một cái đẹp mà chỉ đơn thuần là một công cụ.

Chưa bao giờ thấy từ xưa đến nay, một thứ phê bình văn học nào ngu ngốc và tàn nhẫn đến như vậy. Trần văn Giàu, trong đoạn văn đã dẫn, nói đúng: giới cầm bút cộng sản, trong đó, có Trần văn Giàu, "không làm phê bình văn học thật sự".

Không làm phê bình văn học thật sự, vậy họ làm gì? Câu trả lời của nhà văn Mai Ngũ trên tạp chí *Văn Nghệ Quân Đội* số 7-1988: "*Công tác phê bình văn học dường như chỉ làm nhiệm vụ của hai mảnh da che hai bên con mắt ngựa... Là những người lính gác trên trận địa văn học, các nhà phê bình văn học đã hoạt động một cách miễn cưỡng để đi đến tiêu diệt những cái đích thực của văn học và tạo nên một nền văn học không còn là văn học nữa, hay nói khác đi nó là văn học của thông tấn, của tuyên truyền... Như4ng người lính gác có điều rất thính nhạy để bắt được những tín hiệu phát ra từ phía bên trên và "nhất hô bá ứng", họ đã sốt sắng đáp lại bằng tất cả bầu nhiệt huyết để "bảo vệ chế độ", "bảo vệ Đảng", chống lại mưu mô "bôi đen chế độ", "lợi dụng đả kích" v. v... Nhà văn trở thành tội phạm mà các nhà phê bình văn học (những người ăn theo) lại là những quan tòa, bị can không có quyền kháng cáo".*

Chú thích

Văn Học Việt nam dưới chế độ cộng sản

88. Phan Cự Đệ (viết chung với Hà Minh Đức), *Nhà văn Việt nam* tập 1, sđd, tr. 261.

89. Văn Nghệ, HN, 1-11-1986.

90. Hà Xuân Trường, *Văn học, cuộc sống, thời đại*, sđd, tr. 170.

91. *Tuyển tập Hoài Thanh*, tập 1, nxb Văn Học, HN, 1982, tr. 106.

92. *Nhà thơ Việt nam*, nhiều tác giả, nxb Khoa học xã hội, HN, 1984, tr. 15.

93. Hoàng Trung Thông, *Cuộc sống thơ và thơ cuộc sống*, nxb Văn Học, HN, 1979.

94. Hoàng Trung Thông, sđd, tr. 68.

95. Như Thiết, *Quán Triệt tính Đảng trong mỹ học và trong nghệ thuật*, nxb Khoa học xã hội, HN, 1973, tr. 215-216.