

Tác Giả và Tác Phẩm

Nguyễn Hưng Quốc (II)

Tiểu sử

Hiện sinh sống ở Victoria, Úc.

Tác phẩm

Nghĩ về thơ

Thơ con cóc và những vấn đề khác

Thơ, v...v và v...v...

Tìm hiểu nghệ thuật thơ Việt Nam



Mục Lục

- “Thơ con cóc”: Một bài thơ hay – 2
- Chiến tranh, như một thi pháp – 8
- Đọc...chơi vài bài ca dao – 13
- Đọc thơ và đọc truyện – 17
- Tiếng Việt dễ mà khó – 19

Phụ đính :

Ngôn ngữ là văn hóa
Ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ đời thường
Tổ tình ngôn ngữ và hoài nghi ngôn ngữ
Sáng tạo: lao động trên chữ nghĩa
Bản chất sáng tạo

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

“Thơ con cóc”: Một bài thơ hay

*Con cóc trong hang
Con cóc nhảy ra
Con cóc nhảy ra
Con cóc ngồi đó
Con cóc ngồi đó
Con cóc nhảy đi*

Yêu thơ, thuộc khá nhiều thơ, tôi có thói quen hay đọc thơ, khe khẽ, một mình, nhất là vào những buổi chiều, đi làm về, nhìn nắng ngấn ngò vàng, lòng bỗng dưng, nói như Xuân Diệu, ‘hiu hiu khẽ buồn’. Những lúc ấy, dù không mong, thơ vẫn hiện về, thăm thì, như một lời đồng điệu. Thường là thơ của Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử và nhiều nhà thơ khác, trước năm 1945; những bài thơ ngọt ngào vô hạn, đọc lên, ngở có hương thơm thoang thoảng quanh mình và ngở lòng mình, giống như Hồ Dzếnh ngày nào, hoá thành rừng, thành mây, đầy một niềm chiều. Thế nhưng, lạ, dễ đã mấy năm rồi, không hiểu tại sao, càng ngày tôi càng mất dần cái thói quen thơ mộng ấy. Tôi vẫn đọc thơ nhưng hầu như bài thơ nào đang đọc dở dang cũng đều bị cắt ngang bởi một bài thơ rất vô duyên: ‘Thơ con cóc’. Từ đâu đó, tận trong tiềm thức, bài ‘Thơ con cóc’ nhảy chồm ra, giành giật, chen lấn, xô đẩy, cuối cùng, thật oái oăm, bao giờ nó cũng thắng thế.

*Một buổi trưa không biết ở thời nào
Như buổi trưa nhè nhẹ trong ca dao...
Con cóc trong hang
Con cóc nhảy ra...*

Cứ thế. Có thể nói, suốt mấy năm nay, cơ hồ tôi không đọc trọn vẹn một bài thơ nào ngoài bài ‘Thơ con cóc’. Bận bịu quá, quên đi thì thôi, còn hề nhớ đến thơ thì bao giờ cũng thế, bài ‘Thơ con cóc’ lại hiện ra, sừng sững, án ngữ hết mọi nẻo đường, không cho bài thơ nào khác có được cái quyền được ngâm nga nữa. Quái.

Mà quái thật. Đâu phải tôi không biết đó là một bài thơ dở, cực kỳ dở, hơn nữa, với người Việt Nam, còn là điển hình của cái dở nói chung. Mỗi lần bắt gặp bài thơ nào kém cỏi, chỉ có vần điệu ê a mà tình ý hoặc rỗng tuếch hoặc nhạt nhẽo, người Việt chúng ta - trong đó có tôi, dĩ nhiên - thường có thói quen phán: ‘Thơ con cóc!’. ‘Thơ con cóc’, do đó, được coi là lời chê bai nặng nề nhất, một sự phủ định hoàn toàn. Tôi biết. Biết vậy mà vẫn bị nó ám ảnh mãi. Xua, nó không đi. Nó cứ phục kích đâu đó, trong một góc ngách nào của tâm hồn, chực có cơ hội, những lúc ‘tôi buồn không hiểu vì sao tôi buồn’, lại hiện ra, thoạt đầu, như một sự nghịch ngợm, sau, dần dần, thật lạ lùng, cứ như một lời đồng điệu.

Vâng, như một lời đồng điệu. Tôi mơ hồ cảm thấy bài ‘Thơ con cóc’ đã nói hộ giùm tôi bao nhiêu niềm u uẩn, cứ day dứt trong lòng. Những nỗi niềm ấy nhói nhói đòi phát ngôn, đòi tìm tri âm mới sau khi đã già từ những người bạn cũ, rất mực hiền lành, chỉ quen một điệu ‘ví dầu cầu ván đóng đinh’... ‘ôi nắng vàng sao mà nhớ nhung’... Từ sự cảm nhận mơ hồ này, dần dần, tôi khám phá ra một điều, là, trái hẳn những định kiến quen thuộc của chúng ta lâu nay, bài ‘Thơ con cóc’ không chừng là một bài thơ hay. Mà đâu chỉ có một mình tôi nhận ra điều đó. Dường như, tự thâm tâm và một cách thiếu tự giác, rất nhiều, nếu không nói là hầu hết người Việt Nam đều công nhận như thế. Có hai chứng cứ:

- (i) một là, mọi người đều ghi khắc mãi bài thơ ấy vào trí nhớ;
- (ii) hai là, mọi người đều coi nó là điển hình của cái dở nói chung.

Trong số những bài thơ khuyết danh tại Việt Nam, dễ không có bài thơ nào được nhiều người nhớ như bài ‘Thơ con cóc’. Ngay cả những người hoàn toàn hờ hững với thơ ca cũng thuộc

lòng bài thơ ấy. Trong ngôn ngữ của chúng ta, chữ ‘Thơ con cóc’ được dùng để chỉ sự nôm na, cộc cạch cũng như chữ Hoạn Thư chỉ sự ghen tuông, chữ Thúc Sinh chỉ sự sợ vợ, chữ Tào Tháo chỉ sự gian hùng.

Hai sự kiện này hoàn toàn mâu thuẫn với những lời lẽ bỉ thử chúng ta dành cho bài ‘Thơ con cóc’ vì lý do giản dị: một tác phẩm văn học đã trở thành điển hình và được mọi người, từ thế hệ này qua thế hệ khác, từ thời đại này qua thời đại khác, ghi nhớ thì không thể nào dở được. Trong khi cái dở, nói như Hoài Thanh, ‘không tiêu biểu gì hết’,^[1] điển hình, một thuật ngữ quen thuộc trong trào lưu Tân cổ điển, được Engels và sau đó, giới nghiên cứu văn học mác xít mượn lại, là cái gì có tính khái quát cao, thể hiện bản chất sự vật, là đại diện cho số đông và do đó, chỉ có thể là kết quả của tài hoa và trí tuệ. Hạng người đều giả và đòi bại trong tình yêu bao giờ cũng nhan nhản trong cả cuộc đời lẫn văn chương ở mọi thời nhưng phải đợi đến ngòi bút thiên tài của Nguyễn Du, trong vài câu, với vài nét chấm phá, mới thành một điển hình: Sở Khanh. Hạng người hợm mình và láu cá hẳn không hiếm trong xã hội Việt Nam, đặc biệt trong những buổi giao thời, được nhiều nhà văn quan tâm phản ánh, nhưng phải đợi đến ngòi bút sắc sảo của Vũ Trọng Phụng nó mới thành một điển hình: Xuân tóc đỏ. Khuôn mặt ‘hao hao như mặt lợn’, trên đó gắn cái mũi ‘vừa ngắn, vừa to, vừa đỏ, vừa sần sùi như vỏ cam sành’, một đôi môi như ‘miếng thịt trâu xám ngoách’ phải nhờ Nam Cao mới trở thành một điển hình cho cái xấu nói chung, cái Xấu viết hoa: Thị Nở.

Về phương diện giá trị điển hình, hình tượng con cóc không hề thua kém hình tượng Sở Khanh, Xuân tóc đỏ hay Thị Nở. Về phương diện sức sống, nó cũng đã vượt qua bao nhiêu thử thách, từ đời này qua đời khác, cứ tồn tại hoài. Không ngoa chút nào nếu gọi ‘Thơ con cóc’ theo cách nói quen thuộc đã thành sáo ngữ của chúng ta là bài thơ ‘vượt thời gian’. Nhà văn Nhất Linh, trong quyển *Viết và đọc tiểu thuyết*, đã coi tính chất ‘vượt thời gian’ là cơ sở chắc chắn nhất để xác định một tác phẩm lớn. Nhà thơ Xuân Diệu có cách ví von khá thú vị:

Chiếc thuyền thơ thả trong biển thời gian, lúc đầu mới hạ thủy còn chao lên chao xuống, gió bão từng kỳ làm chòng đĩ chành lại, cứ cho thặng trầm mỗi đợt là mất hai mươi năm đi, thì trải qua năm đợt hai mươi năm, mà vẫn cứ giông lèo giương buồm phơi phới, như vậy có thể nói được rằng: từ đây vào bất hủ được rồi.^[2]

Bài ‘Thơ con cóc’ ra đời đã lâu, lâu lắm, được Trương Vĩnh Ký sưu tập, in trong quyển *Chuyện đời xưa* xuất bản lần đầu tiên năm 1866, cho đến bây giờ, vượt xa thời hạn Xuân Diệu đã nêu, vẫn còn âm vang trong lòng mọi người, còn gì mà ngờ nữa?

Tôi đoán, sẽ có người biện bạch, cho hiện tượng ‘vượt thời gian’ của bài ‘Thơ con cóc’ xuất phát từ những nguyên nhân khác, không phải là giá trị nghệ thuật của nó, chẳng hạn, vì nó ngắn nên dễ nhớ, vì nó dở đến cực độ của cái dở hoặc vì nó gắn liền với một câu chuyện tiểu lâm nổi tiếng.^[3] Theo tôi, những luận cứ này đều không vững. Đồng ý ngắn thì dễ nhớ nhưng không phải cứ dễ ngắn là được người ta nhớ. Có khối bài thơ ngắn hơn hoặc bằng bài ‘Thơ con cóc’. Thơ 14 chữ của Thi Vũ hoặc thơ mini của Trần Dần, chẳng hạn. Còn cái dở thì hiếm gì, đầy dẫy, có bài nào được nhớ đâu? Trong ngôn ngữ xưa nay, chúng ta thường nói: làm thơ hay như Đỗ Phủ, phóng túng như Lý Bạch, giản dị như Bạch Cư Dị, dẻo gọt kỳ khu như Giả Đảo, nhưng không hề có cách nói nào đại loại như làm thơ dở như ông A bà B. Tuyệt đối không. Đã dở thì bị diệt vong, bị tiêu tán tức khắc, không còn lại gì cả, kể cả một cái tên, đừng nói gì là nguyên vẹn một tác phẩm. Bài ‘Thơ con cóc’ được tồn tại cũng không phải nhờ câu chuyện tiểu lâm gắn liền với nó nếu không muốn nói, ngược lại, câu chuyện tiểu lâm ấy sở dĩ còn được lưu truyền là nhờ bài ‘Thơ con cóc’. Có ba lý do để khẳng định điều này: một là, nếu bỏ bài thơ đi, câu chuyện sẽ trở thành hoàn toàn nhảm nhí và vô nghĩa; hai là, đã nhiều người dùng lại câu chuyện ấy, chỉ thay đổi những lời thơ xướng họa, có những lời thơ tục, vui và ngộ nghĩnh hơn bài ‘Thơ con cóc’ nhiều,^[4] song tất cả đều rơi hút vào quên lãng; ba là, rất nhiều người chỉ nhớ bài ‘Thơ con cóc’ nhưng lại không nhớ được câu chuyện tiểu lâm kia, nghĩa là, nói cách khác, với họ, bài ‘Thơ con cóc’ được ghi nhận như một tác phẩm độc lập.

Như vậy, có thể nói, qua việc nhớ bài ‘Thơ con cóc’, việc coi ‘Thơ con cóc’ như là một điển hình của cái dở, từ trong vô thức, chúng ta đã thừa nhận giá trị của nó, đã linh cảm được đó là một

bài thơ hay. Song có lẽ vì cái hay của nó quá lạ, khác hẳn những cái hay chúng ta quen thường thức, cho nên lý trí chúng ta tự nhiên đâm ngờ vực, cuối cùng, lý trí thắng thế: bài thơ bị liệt vào loại dở. Sự hàm oan của bài 'Thơ con cóc', do đó, gắn liền với sự hàm oan của một quan điểm thẩm mỹ. Khôi phục giá trị của bài 'Thơ con cóc' cũng có nghĩa là đặt thành nghi vấn đối với những quan điểm thẩm mỹ quen thuộc, đang giữ vai trò thống trị trong sinh hoạt văn học nghệ thuật lâu nay.

Bài 'Thơ con cóc' hay ở chỗ nào?

Trước hết và có lẽ cũng hiển nhiên hơn hết, đó là bài thơ hay nhất trong tất cả những bài thơ miêu tả cái dở, cái kém nghệ thuật và kém thẩm mỹ. Ở mức độ nào đó, có thể coi 'Thơ con cóc' cũng tương tự bức chân dung Thị Nở của Nam Cao. Nếu Thị Nở là điển hình của cái Xấu, 'Thơ con cóc' sẽ là điển hình của cái Dở. Chỉ riêng ở khía cạnh này, 'Thơ con cóc' đã là một cái gì khá mới mẻ và đầy táo bạo, khác hẳn mỹ học truyền thống vốn đồng nhất cái đẹp của tác phẩm nghệ thuật với cái đẹp của đối tượng được tác phẩm nghệ thuật miêu tả, từ đó, hình thành một lối đi độc đạo trong sáng tác: mọi người đều chăm chăm chọn những nhân vật đẹp, những khung cảnh đẹp. Văn học dân gian và tiểu thuyết thoát ly ra khỏi quan điểm hẹp hòi này khá sớm có lẽ do bản chất dân chủ của chúng. Thơ cứ đâm đuổi mãi trong cõi mộng mơ. Cái xấu, cái tầm thường bị gạt qua một bên, trở thành lãnh địa dành riêng cho thơ trào phúng.

Ngay trong giới hạn của thơ trào phúng, cho đến nay, người ta cũng chỉ thành công trong việc khắc hoạ những cái xấu theo nghĩa đạo đức học hoặc xã hội học, tức những nhân vật, những sự kiện lố bịch, nhố nhăng, chướng tai gai mắt, nhưng lại không thành công trong việc miêu tả cái xấu theo nghĩa thẩm mỹ học. Tất cả những bài thơ phê phán cái dở đều... khá dở. Còn lại, chỉ còn lại trong suốt lịch sử văn học Việt Nam, hai câu thơ này của Hồ Xuân Hương:

Một đàn thằng ngọng đứng xem chuông

Chúng bảo nhau rằng: ấy ái uông.

Nhưng Hồ Xuân Hương, trong hai câu thơ này, không có chủ tâm nói về cái dở. Bà chỉ nhằm chế diễu sự bất tài mà thôi.

Như thế, có thể coi bài 'Thơ con cóc' là bài thơ duy nhất thành công trong việc nêu bật đặc điểm của những bài-thơ-thị-nở vốn ê hề, xưa cũng như nay, trong cũng như ngoài nước.

Tuy nhiên, giá trị bài 'Thơ con cóc' không phải chỉ có như vậy. Đọc bài thơ một cách nghiêm chỉnh như đọc một bài thơ trữ tình và quên đi câu chuyện tiểu lâm ngữ ngẫu chung quanh nó, chúng ta sẽ phát hiện ra một số điều rất lạ.

Trước hết, về phương diện kết cấu, bài thơ rất ngắn, chỉ có sáu câu, lại được cắt ra làm ba đoạn. Câu đầu của đoạn sau lặp lại nguyên vẹn câu cuối của đoạn trước. Thành ra, trừ câu đầu và câu cuối, tất cả các câu thơ còn lại đều xuất hiện hai lần, cách nhau một quãng ngắt hơi, một quãng im lặng dài vì là thuộc hai đoạn thơ khác nhau. Cái quãng ngắt hơi ấy tạo ra cảm giác nghiêm trang, trịnh trọng cho cái động tác được miêu tả. Đây chỉ là một kỹ thuật thông thường khi kể chuyện, đặc biệt những chuyện có vẻ ly kỳ, rùng rợn. Thế nhưng, khác với các câu chuyện ma, chẳng hạn, sau mỗi lần người kể lặng im để tạo tâm thế căng thẳng, hồi hộp cho người nghe hoặc người đọc là một chi tiết bất ngờ, hoàn toàn bất ngờ, bài 'Thơ con cóc', ngược lại, sau mỗi lần ngắt hơi, lại lặp lại nguyên văn những điều đã nói. Điều này tạo nên một cảm giác nghịch lý: nó vừa nghiêm trang, trịnh trọng lại vừa rất nhảm, rất nhảm.

Tính chất nghịch lý ấy lại được nhìn thấy ở một phương diện khác: hình tượng 'con cóc', lặp đi lặp lại sáu lần, chiếm nửa số lượng từ vựng trong bài, luôn luôn đứng làm chủ ngữ trong mọi câu thơ, nổi bật, uy nghi, vừa như một tượng đài lại vừa như một quyền lực. Nửa số từ vựng còn lại chỉ vừa đủ để diễn tả bốn động tác căn bản của con cóc: ở trong hang, nhảy ra, ngồi lại và cuối cùng, nhảy đi. Những động tác này không những nhảm, nhảm mà còn vô nghĩa nữa. Sự vô nghĩa này lại được cố tình trình bày một cách trịnh trọng: yếu tố hài hước của bài thơ được khơi dậy từ đây; lý do chính khiến 'Thơ con cóc' bị coi là điển hình của cái dở nằm ở đây.

Và cũng từ đây, chúng ta thấy được chủ đề của bài thơ: nó không phải là bài thơ tả con cóc mà, qua con cóc, bài thơ nói về những sự trịnh-trọng-vô-nghĩa.

Sự kết hợp giữa hai yếu tố trịnh trọng và vô nghĩa góp phần mở rộng trường liên tưởng của bài thơ: với loài cóc, chỉ có thể có sự vô nghĩa chứ không có sự trịnh trọng. Trịnh trọng là khái niệm dùng cho con người, một loài vật có trí tuệ và khả năng tự giác để gán cho hành động của mình một giá trị nào đó có khi chính nó không có.

Bài 'Thơ con cóc', như thế, đang nói về con người. Về tôi. Về chị. Về anh. Về tất cả chúng ta. Trong cuộc đời, chúng ta làm bao nhiêu công việc, đôi khi, một cách cực kỳ nghiêm cẩn. Chúng ta đắn đo trước khi khởi sự. Đã đành. Chúng ta còn có thói quen tự chiêm ngưỡng mình lúc đang hành động. Chúng ta tự khoác lên chúng ta cơ man những hào quang lấp lánh. Chúng ta lạm dụng tính từ để miêu tả, để tô vẽ việc làm của chúng ta. Cuối cùng, chúng ta chỉ sống với sự diễn dịch về cuộc đời chứ không phải với chính cuộc đời. Huyền thoại lên ngôi. Ảo ảnh che khuất hiện thực. Lê Duẩn và những người lãnh đạo Đảng cộng sản Việt Nam vào năm 1975, khi hứa hẹn chỉ trong vòng 10, 15 năm Việt Nam sẽ trở thành một cường quốc, là nạn nhân của chính cái nhìn tự mê hoặc của họ: thay vì nhìn đất nước Việt Nam như một xứ sở tan nát sau cuộc chiến tranh khốc liệt và dai dẳng, họ chỉ nhìn nó như là sự anh hùng và sự sáng suốt, những khả năng có thể làm được phép lạ. Hiện nay, Đảng cộng sản cứ tiếp tục sống trong thế giới phi thực ấy khi họ khẳng khẳng định chỉ có họ mới đủ sức cứu vãn đất nước và một mực từ chối yêu cầu dân chủ hoá chế độ. Và cả chúng ta nữa, liệu chúng ta có thoát khỏi sự diễn dịch về hành động bỏ nước ra đi của chúng ta để nhìn thẳng vào thực tế của cuộc đời? Bài 'Thơ con cóc' nhắc nhở chúng ta một sự thật: cuộc đời là cái nó là chứ không phải cái nó được nghĩ là. Bỏ hết những tính từ lộng lẫy, những sự diễn dịch đầy chủ quan, và do đó, đầy ảo tưởng, cuộc đời nào cũng chỉ còn lại vài động tác căn bản, đại khái nhảy vào, nhảy ra, thế thôi. Ừ, thì cuối cùng cũng chẳng ra làm sao cả. Ở trong nước nhảy vọt qua Indonesia; từ Indonesia nhảy vọt qua Pháp, rồi từ Pháp lại nhảy vọt qua Úc, tưởng làm được điều gì ghê gớm lắm; té ra, không, chỉ ngồi ý một chỗ với áo cơm, với nợ nần, với mộng tưởng, với nhớ nhung lan man, chờ một ngày lại nhảy đi nữa.

Mà đi đâu? Bài thơ mở ra bằng một không gian hẹp, xác định và không chừng ám áp lắm: cái hang. Các động từ kế tiếp đều là những động từ chỉ phương hướng, rõ ràng: nhảy ra, ngồi đó. Ở câu cuối cùng, bài thơ đóng lại bằng một động từ không phương hướng để mở ra một không gian vô định: nhảy đi. Đi đâu? Ai mà biết. Chỉ nhảy đi. Vậy thôi. 'Bể vô tận sá gì phương hướng nữa' (Vũ Hoàng Chương). Trời đất bao la, ai hơi đâu theo dõi cóc làm gì. Khác với tất cả những từ ở trên kết thúc bằng những nguyên âm mở (a/o), động từ 'nhảy đi' kết thúc bằng một nguyên âm hẹp, hẹp nhất trong các nguyên âm: i. Nó gợi nhớ cái âm hao áo nào ê chề trong thơ của Tú Xương ngày nào:

*Tấp tểnh người đi, tó cũng đi
Cũng lều cũng chõng cũng vô thi
(Đi thi)*

*Bụng buồn còn biết nói năng chi
Đệ nhất buồn là cái hồng thi
(Thi hồng)*

Con đường đi vào cõi Hư không mênh mông và tịch lặng, như thế, lại là một con đường hẹp. Và ngậm ngùi. Vô cùng ngậm ngùi.

Trong văn học dân gian, rất gần với bài 'Thơ con cóc' là bài ca dao:

*Cái kiến mà đậu cành đào
Leo phải cành cọc leo vào leo ra
Cái kiến mà đậu cành đa
Leo phải cành cọc leo ra leo vào.*

hoặc bài đồng dao:
*Ông Ninh ông Ninh
Ông ra đầu đình
Ông gặp ông Nắng ông Nang
Ông Nắng ông Nang
Ông ra đầu làng
Ông gặp ông Ninh ông Ninh.*

Bài đồng dao này được nhà văn Bình Nguyên Lộc khen hay, hơn nữa, còn có ngầm ý cho Tân Đà cũng không thể làm nổi.^[5] Tôi đồng ý. Có điều, chủ đề của bài đồng dao chỉ là sự chật chội, tù túng, quẩn quanh trong đời sống cộng đồng thôn xã Việt Nam ngày xưa cũng như chủ đề bài ca dao trên chỉ là sự bế tắc, cùng quẫn, khốn khó của những thân phận con ong cái kiến trôi giạt giữa đời. Nó không có cái 'bận tâm lớn', cái 'bản khoán siêu hình' - chữ của nhà văn Võ Phiến^[6] -- như bài 'Thơ con cóc'. Ở phương diện này, có lẽ gần hơn với bài 'Thơ con cóc' là bài 'Một mình đi luồn vô luồn ra trong núi chơi' của Nguyễn Đức Sơn:

*Khi thắm mệt tôi đi luồn ra núi
Cuối chiều tà chỉ gặp cỏ hoang sơ
Bước lủi thủi tôi đi luồn vô núi
Nghe nắng tàn run rẩy bóng cây khô
Chân rục rã tôi đi luồn ra núi
Hồn rưng ròi trước mặt bãi hư vô.*

Nguyễn Đức Sơn loăng quăng lú quíu đi luồn vô luồn ra trong núi cũng giống như con cóc cứ nhảy, rồi ngồi, rồi lại nhảy đi. Thế thôi. Hai bài thơ đều có cùng một chủ đề: sự vô nghĩa của kiếp người. Đi đâu cũng thấy hư vô. Chật ngắt trước mắt. Rợn ngợp trong lòng.

Cùng một chủ đề, nhưng rõ ràng bài 'Thơ con cóc' mạnh và sắc hơn bài thơ của Nguyễn Đức Sơn nhiều. Họ Nguyễn, tuy mỗi mệt và tuyệt vọng đến nào nề, nhưng tâm hồn ít ra cũng còn chút thanh thản đủ để nhìn ngắm ngoại cảnh chung quanh mình, từ bãi cỏ, cành cây đến nắng tàn; hơn nữa, còn chú ý đến thời gian, thoát đầu, chỉ là chiều tà, sau, dần dần, biến thành hoàng hôn đang thoi thóp. Chút điểm trang trong hình thức câu thơ, dù rất nhạt, cũng đủ làm cho cảm xúc của Nguyễn Đức Sơn nhẹ đi, lênh ra. Như một niềm hiu hắt. Chỉ là một niềm hiu hắt. Mà như thế bài thơ lại có cái gì chệnh vênh: hình tượng đi 'luồn vô, luồn ra' trong núi như muốn nói điều gì dữ dội hơn nhiều.

Bài 'Thơ con cóc', ngược lại, trần trụi tuyệt đối. Như một cành gai. Không có đến lá, đừng nói gì là hoa. Nó thô tháp. Nó mạnh bạo. Nó sần sùi. Và cũng có thể nói, nó tàn nhẫn nữa. Nó xoá bỏ hết mọi son phấn và loại trừ hết tất cả cảm xúc thừa thãi để bắt người đọc một mình sững sờ đối diện với sự vô nghĩa của cuộc đời. Không thể có thứ ngôn ngữ nào giản dị hơn thế nữa. Nó có phần giống thứ ngôn ngữ Albert Camus dùng khi viết *Người xa lạ*: ròi, tẻ, lạnh, không chỉ những từ thô thừa, đẩy đưa mà cả những từ nổi, những từ có chức năng diễn giải, phân tích cũng bị tước hết.

Không phải tôi chủ trương văn chương, muốn hay, phải cực kỳ giản dị. Có cái đẹp giản dị và có cái đẹp đài các, đầy son phấn. Ở đây, vấn đề không phải là từ ngữ mà là thái độ: đặc điểm nổi bật nhất của 'Thơ con cóc' là sự tự kiềm chế khi nói đến một chuyện cực cùng bi thảm.

Các nhà phê bình văn học hay đã kích trường-phái-thơ-thị-nữ vụng về, ngọng nghịu hoặc trường-phái-thơ-đồ-chiêu khệnh khạng, lúc nào cũng lên gân, làm thơ cứ như giảng bài hoặc như bắn súng mà thường quên đi hoặc có khi đồng tình với trường-phái-thơ-thuý-kiều đến nay vẫn là dòng chủ đạo trong nền thơ Việt Nam, đẹp thì cũng có thể gọi là đẹp, nhưng là một cái đẹp rất sáo, rất cũ, đặc biệt, rất ru em và rất dằm dề. Ru em ở nhạc điệu: lúc nào cũng du dương, cũng nhẹ nhẹ, cũng à ơi. Dằm dề ở cảm xúc: động một chút là thở than, là rơi nước mắt, là 'Ồi Kim lang, hỡi Kim lang'.

VN không phải là dân tộc duy nhất theo 'đạo' thủy kiều. Đó là hiện tượng khá phổ biến trên thế giới ở thế kỷ trước, gắn liền với chủ nghĩa lãng mạn, xuất phát từ cái nhìn duy cảm, thói quen thi vị hoá và niềm say mê gãi những vết mụn âu sầu trong hồn mình. Thoạt đầu, nó là một cuộc cách mạng, chống lại tính chất duy lý, tính chất quy phạm, sự sùng bái cái đẹp vĩnh cửu và bất biến của chủ nghĩa cổ điển, mở ra con đường mới cho văn học bằng cách đưa ra một cái nhìn mới đối với vai trò của trí tưởng tượng, một thái độ mới đối với thiên nhiên, nhưng càng về sau tính chất sáng tạo càng phôi pha dần, các nhà thơ biến thành những chuyên viên đi sục sùi trước những nắm mồ vô chủ, khóc lặng lẽ dưới mưa, ngẩn ngơ khi hoàng hôn xuống, lâu lâu lại gào lên não ruột: 'Bữa nay lạnh, mặt trời đi ngủ sớm / Anh nhớ em, em hồi, anh nhớ em.'..

Ở Tây phương, người ta từ bỏ thói quen lướt lướt này khá sớm. Ngay từ cuối thế kỷ XIX, các nhà thơ trong nhóm Thi Sơn (Parnassians) của Pháp đã chủ trương đề nén cảm xúc và đề cao cái nhìn khách quan trong thơ; từ đầu thế kỷ 20, các nhà thơ thuộc phái Duy hình tượng (Imagism) của Anh và Mỹ đề ra một số nguyên tắc làm thơ, trong đó, về phương diện ngôn ngữ, nguyên tắc đầu tiên là không dùng tính từ, những từ, theo họ, chỉ làm nhão cảm xúc chứ không gọi ra điều gì cả; T.S. Eliot đưa ra quan niệm phi ngã trong thơ: nhà thơ không phải là người có một cá tính để thể hiện mà là người có một phương tiện đặc biệt để dùng: ngôn ngữ. Riêng ở Việt Nam, chủ nghĩa lãng mạn được du nhập khá muộn màng, từ đầu thập niên 30, từ đó, nó cứ mãi mãi giữ địa vị thống trị trong thơ. Những thành tựu huy hoàng của Thơ Mới đã điều kiện hoá cách cảm thụ văn học của chúng ta. Ý thức thẩm mỹ của chúng ta trở thành hẹp hòi, phiến diện và cứng nhắc. Trong khi nhiều nhà thơ vẫn còn loay hoay dưới bóng của Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử... phần đông độc giả của thơ vẫn mang nguyên tâm trạng và tâm thế của thời 32-45.

Thay đổi một cách cảm bao giờ cũng khó khăn hơn là thay đổi một cách nghĩ, do đó, nói chung, những sự thay đổi trong thơ bao giờ cũng chậm chạp và nhiều trăn trở hơn các lãnh vực nghệ thuật hoặc các thể tài văn học khác. Nói theo ngôn ngữ chính trị, không ở đâu có nhiều thành phần lạc hậu, bảo thủ và phản động như là thế giới thơ. Từ thập niên 20, văn xuôi đã chuyển mình trong khi thơ cứ ì ạch mãi trong lối mòn. Đầu thập niên 30, tiểu thuyết Tự Lực văn đoàn ra đời được hoan nghênh tức khắc, nhưng cùng lúc, phong trào Thơ Mới xuất hiện kéo theo bao nhiêu là tiếng la ó, phản đối, phần lớn từ những người làm thơ hoặc tự nhận là yêu thơ. Cuối thập niên 50, ở miền Nam, chúng ta làm thân dễ dàng với câu văn xuôi của Mai Thảo song đến tận cuối thập niên 70 và không chừng đến cả hiện nay nữa, rất nhiều người trong chúng ta vẫn ngỡ ngàng trước những câu thơ của Thanh Tâm Tuyền. Sau năm 1975, ở hải ngoại, chúng ta đón nhận sự táo bạo trong truyện ngắn của Trần Vũ một cách đầy thiện cảm nhưng lại ngỡ vực những cố gắng làm mới thơ của Chân Phương, Đỗ Kh.. Sau năm 1986, ở trong nước, truyện dài và truyện ngắn, đặc biệt là truyện ngắn, thay đổi khá nhiều với những thể nghiệm thông minh và tài hoa của Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài, riêng thơ, trừ một số ngoại lệ cực kỳ hiếm hoi, vẫn tiếp tục ầu ơ như cũ. Dường như, trong thơ, sau khi lột bỏ chiếc áo tứ thân, cho đến tận bây giờ, đa số trong chúng ta vẫn mặc hoài chiếc áo dài Le Mur, cái mốt của thời Thơ Mới. Thơ, do đó, thay vì là sứ giả của tương lai, lại biến thành một thứ viện bảo tàng chất chứa các di chỉ một thời xưa cũ, cái thời, nói như Thường Quán, trong bài 'Xưa thơ':

*Xưa thơ niềm bình dị nắng trời cỏ lục
Màu gió xanh câu hát nít câu hò
Chày mãi suối nguồn núi sông uốn khúc
Nước đưa người qua bến nắng thơm tho...*

*...Chỗ trú của thơ là nơi nào trong tóc bỏ đuôi gà kia thâm lặng
Nắng thả rơi lên một lá trúc đào.*

Buồn.

Chiến tranh, như một thi pháp

Đã có vô số người viết về chiến tranh Việt Nam. Hầu hết đều tập trung nhìn từ góc độ lịch sử và chính trị. Từ góc độ lịch sử, người ta xem chiến tranh như một cái gì đã kết thúc, ở đó, người ta đã biết rõ ai thắng ai bại; vấn đề chỉ còn là tìm hiểu nguyên nhân, mức độ và ý nghĩa của những sự thắng bại đó mà thôi. Từ góc độ chính trị, người ta nhìn chiến tranh Việt Nam như một cái gì đang tiếp diễn, ở thì hiện tại, ở đó, họ vẫn là chiến sĩ, đứng hẳn trong một chiến tuyến nhất định, lòng sôi sục thù hận, như cái thời trước 1975, với ngòi bút (hay bàn phím computer) trong tay, cứ nhắm thẳng quân thù mà... chửi.

Tiếc, cho đến nay, rất hiếm người nhìn chiến tranh Việt Nam từ góc độ văn hoá. Mà, theo tôi, đó mới chính là góc nhìn cần thiết và thú vị nhất, từ đó, chúng ta có thể thấy được ít nhất hai khía cạnh quan trọng của chiến tranh: một, những động lực âm thầm đằng sau các quyết định và các cách ứng xử trong chiến tranh; và hai, vô số các cuộc chiến tranh khác về cuộc chiến tranh đã kết thúc ấy: những cuộc chiến tranh trên sách báo, phim ảnh, đủ loại phương tiện truyền thông và, quan trọng hơn cả, trong chính tâm hồn những người từng tham dự, một cách trực tiếp hay gián tiếp, vào cuộc chiến tranh ấy. Khía cạnh thứ nhất chính là văn hoá chiến tranh trong khi khía cạnh thứ hai là văn hoá hậu chiến.

Trong văn hoá chiến tranh, có ba điều, theo tôi, đáng kể nhất: chủ trương phi-nhân hoá kẻ thù, mỹ học về bạo động và đạo đức học về sự phá hoại.

Tuy nhiên, có lẽ, để tránh ngộ nhận, cần xác minh về chữ “văn hoá” một chút. Lý do, như Raymond Williams từng ghi nhận, đây là một trong những chữ phức tạp nhất trong tiếng Anh,^[1] và có lẽ, nghĩ cho cùng, không phải chỉ trong tiếng Anh. Phức tạp chủ yếu vì nó được sử dụng quá nhiều và do đó, thay đổi quá nhanh. Từ văn hoá Việt Nam, văn hoá Mỹ, văn hoá Đông phương, văn hoá Tây phương... đến văn hoá ẩm thực, văn hoá doanh nghiệp, văn hoá chính trị... rồi đến văn hoá nhà tù, văn hoá tuổi trẻ, thậm chí, văn hoá McDonald, văn hoá Nike... ý nghĩa của chữ “văn hoá” khó có thể là một được. Có người, ngay từ đầu thập niên 1950, đã từng làm thống kê thử, phát hiện có đến 164 định nghĩa khác nhau về văn hoá.^[2] Dù vậy, chúng ta cũng không cần thiết phải đi quá xa vào các định nghĩa ấy. Tôi chỉ muốn dừng lại ở một định nghĩa được nhiều nhà nhân chủng học sử dụng nhất: văn hoá là hệ thống ý nghĩa được một cộng đồng sáng tạo và chia sẻ.^[3]

Là một hệ thống ý nghĩa, văn hoá bao gồm những biểu tượng, những niềm tin và những giá trị nền tảng để dựa theo đó, các thành viên trong cộng đồng, về phương diện nhận thức, có thể diễn dịch và đánh giá các hoạt động và các sự kiện khác nhau, có thể phân biệt được cái đúng và cái sai, cái tốt và cái xấu, cái đạo đức và cái vô luân, cái có thể và cái không thể chấp nhận được; về phương diện thẩm mỹ, phân biệt cái đẹp và cái xấu, cái hay và cái dở, cái đáng yêu và cái đáng ghét, v.v... Hệ thống ý nghĩa ấy, một mặt, là những yếu tố nhân-hoá con người (loài vật không hề biết đến khái niệm giá trị), mặt khác, đóng vai trò chủ đạo trong việc hình thành cộng đồng, một thứ “cộng đồng tưởng tượng” (imagined community), nói theo Benedict Anderson,^[4] ở đó, mọi thành viên có thể truyền thông với nhau và cảm thấy có sợi dây liên kết với nhau. Có thể nói, không có hệ thống ý nghĩa, sẽ không có cộng đồng: cộng đồng, như vậy, vừa là nguyên nhân lại vừa là kết quả của văn hoá. Điều này làm cho tính tập thể trở thành một trong những đặc điểm nổi bật nhất của văn hoá: văn hoá là những gì người ta có thể thụ đắc bằng giáo dục và có thể lưu truyền từ thế hệ này qua thế hệ khác. Nhưng nhấn mạnh đến vai trò của giáo dục cũng là nhấn mạnh đến hai tính chất: một, tính chất thể quyền thể hiện qua vai trò của nhà nước, yếu tố quyết định chính sách, chương trình, và do đó, diện mạo của giáo dục;^[5] hai, tính chất tín ngưỡng: do được giáo dục từ lúc vừa mới lọt lòng, người ta dễ ngỡ các quy ước văn hoá là những điều linh thiêng, cần phải được chấp nhận một cách vô điều kiện: có lẽ không phải ngẫu nhiên mà trong chữ “culture” (văn hoá), có từ tố “cult”, nghĩa là sùng bái.^[6] Hai tính chất ấy cho thấy văn hoá, như Michel Foucault thường nhắc nhở rải rác trong nhiều tác phẩm khác nhau, thực chất là một thứ quan hệ quyền lực. Văn hoá cung cấp cho người ta

những cái lý-đề-tồn-tại (rationale), những nền tảng để trên đó người ta kiến tạo bản sắc cho cộng đồng, những cái khung nhận thức để mọi thành viên trong cộng đồng để có những hồi âm giống nhau khi đối diện với một trạng huống hay một hiện tượng cụ thể nào đó.

Nếu văn hoá là một hình thái của quyền lực, không đâu tính chất quyền lực ấy lại thể hiện rõ rệt cho bằng trong văn hoá chiến tranh.

Nếu văn hoá là một hệ thống ý nghĩa, văn hoá chiến tranh có thể được định nghĩa là một hệ thống ý nghĩa làm nền tảng cho cách suy nghĩ của cả xã hội khi đối diện với chiến tranh và những hậu quả của nó. Văn hoá chiến tranh bao gồm những quy ước và quy phạm đặc thù giúp người ta phân biệt bạn và thù, chính nghĩa và phi nghĩa, điều gì nên làm và điều gì không nên làm. Nó cũng giúp người ta xác định lại mọi thang bậc giá trị, đồng thời, đưa ra một thứ “tư điển” mới định nghĩa một số những khái niệm căn bản để mọi người trong xã hội có cái nhìn giống nhau. Ví dụ, ở miền Bắc, trước năm 1975, tất cả những chữ như “chiến tranh” hay “ngươi” hay “nhân loại”, v.v... đều phải gắn liền với tính lịch sử cụ thể: người ta có thể bị buộc tội là thiếu lập trường chính trị hay không có quan điểm rõ ràng nếu sử dụng các từ ấy như những khái niệm chung chung, muôn thuở.^[7] Điều nghịch lý thú vị là, quá nhấn mạnh vào tính lịch sử, người ta cũng có thể biến các hiện thực thành các khái niệm trừu tượng: kẻ thù không phải là những con người cụ thể mà là “thực dân”, “đế quốc”, “nguy” hay “phản cách mạng”, v.v... Người ta càng đẩy mạnh quá trình phi-nhân hoá (de-humanization) này bằng cách xem kẻ thù như những con thú: “chó”, “chồn”, “cáo”, “thú dữ”, “sài lang”, “hùm beo”, v.v...^[8] Ngay cả khi buộc phải xem kẻ thù là người thì người ta cũng tìm cách tước bớt chất người ấy bằng một hệ thống đại từ nhân xưng cực hạn chế: “thằng”, “con” và “mụ”. Mọi kẻ thù nam đều là “thằng”, và mọi kẻ thù nữ đều là “con” hay “mụ”. Những biện pháp phi-nhân hoá kẻ thù như thế làm cho hành động giết người được miễn trừ trách nhiệm đạo đức: giết kẻ thù chỉ là giết một khái niệm, một con thú hay một kẻ chưa thành người. Vậy thôi.

Cần lưu ý là không phải chỉ ở Việt Nam mới có hiện tượng phi-nhân hoá nhắm vào kẻ thù. Có lẽ ở đâu cũng thế. Chiến tranh là thế. Những cuộc chiến tranh được xem là vệ quốc lại càng như thế: sự tủi nhục và căm hận của người dân ở những nơi bị chiếm đóng là điều rất dễ và cũng rất nên được thông cảm. Ở đây, tôi chỉ ghi nhận sự kiện chứ không hàm ý phê phán. Và đã ghi nhận sự kiện phi-nhân hoá kẻ thù thì cũng xin ghi nhận thêm một sự kiện nữa: hành động giết kẻ thù không những bị miễn trừ đạo đức mà còn, hơn nữa, được thẩm mỹ hoá thành một cái đẹp. Giết người là đẹp. Máu chảy là đẹp. Thời kháng chiến chống Pháp, Nguyễn Tuân từng ca ngợi cái đẹp của máu. Thời 1954-75, Lê Anh Xuân cũng say sưa mô tả cái đẹp của một dòng máu phun thành vòi như thế: “Và anh chết trong khi đang đứng bắn / Máu anh phun theo lửa đạn cầu vồng.” Rộng hơn, Phạm Tiến Duật mô tả cái đẹp của con đường ra trận (“Đường ra trận mùa này đẹp lắm”), Xuân Diệu mô tả cảm giác sung sướng khi cầm vũ khí (“Ôi, êm ái khi tay cầm vũ khí”), và Chế Lan Viên tuyên bố dứt khoát: “Hỡi cái hầm chông / Ta yêu người hơn vạn đoá hoa hồng.”

Khi ca ngợi chiến tranh như thế, người ta dần dần hình thành một thứ mỹ học bạo động, ở đó, có những điều bình thường vốn bị xem là ác hay ghê tởm bỗng trở thành những cái đẹp. Tuy nhiên, tôi không muốn đánh giá thứ mỹ học này từ góc độ đạo đức. Chỉ giới hạn trong phạm vi thẩm mỹ, cách nhìn như thế rõ ràng là đã làm thay đổi tận gốc rễ các quan điểm mỹ học truyền thống của Việt Nam, một dân tộc, gắn liền với nền kinh tế nông nghiệp, vốn yêu chuộng những vẻ đẹp dịu dàng và kín đáo, thích trắng hơn thích mặt trời, thích hồ ao hơn sông biển, thích những màu sắc nhạt nhợt đơn sơ hơn những gì chói chang rực rỡ, thích nói về tình yêu hơn sự căm thù. Dĩ nhiên, sự thay đổi này không có gì đáng nói. Cái gọi là “mỹ học truyền thống” cũng không có lý do gì để tồn tại vĩnh viễn. Sự thay đổi không diễn ra dưới hình thức này thì cũng diễn ra dưới hình thức khác. Chỉ có điều là, với sự thay đổi như thế, cái bị thiệt thòi đầu tiên chính là văn học: thật khó tưởng tượng những kẻ yêu hầm chông hơn hoa hồng có thể thực tâm yêu được văn học như một nghệ thuật thuần túy của ngôn ngữ. Ưu thế của hầm chông đối với hoa hồng chắc chắn cũng chính là ưu thế của cuộc sống trên nghệ thuật, của tinh thần thực dụng trên tinh thần thẩm mỹ, của cái có ích trên cái đẹp. Những ưu thế này ít nhiều

mang tính phi-văn học, nếu không muốn nói là phản-văn học, nơi, nói theo Roman Jakobson, ngôn ngữ được sử dụng mà không cần phải gắn liền với bất cứ mục đích nào khác hơn chính nó.^[9] Không phải ngẫu nhiên mà Tố Hữu viết: “Dẫu một cây chông trừ giặc Mỹ / Hơn nghìn trang giấy luận văn chương.” Với cách nhìn như thế, vai trò của người cầm bút thay đổi: hẳn thấp hơn người cầm súng, thấp hơn những người trực tiếp chiến đấu hoặc trên mặt trận quân sự hoặc trên mặt trận chính trị. Có lẽ cảm giác thấy mình thấp bé hay thừa thãi khá phổ biến trong nhiều nhà văn và nhà thơ trong thời kỳ chiến tranh xuất phát từ những sự phân biệt này. Người cầm bút mất hẳn niềm tự tin, từ niềm tự tin của một công dân đến niềm tự tin của một văn nghệ sĩ: cuối cùng, hẳn hoàn toàn mất ý niệm về vấn đề bản sắc; hẳn hoàn toàn hài lòng với các bộ đồng phục hần mặc. Nên lưu ý là, khác với văn hoá thời bình, văn hoá chiến tranh, như Paul Fussell ghi nhận, bao giờ cũng là một nền văn hoá vâng phục, ở đó, tập thể bao giờ cũng được đề cao hơn cá nhân, sự hợp nhất bao giờ cũng được khuyến khích hơn sự phân rẽ, cái chung bao giờ cũng được ca ngợi hơn là cái riêng.^[10] Trong mọi trường hợp, cái bị thiệt thòi đầu tiên vẫn là bản thân văn học: chắc không có gì đáng ngạc nhiên khi, suốt cả mấy chục năm, không ngớt đổ máu ở chiến trường và đổ mồ hôi trên trang giấy, người ta vẫn không tạo được những tác phẩm nào thực sự có ý nghĩa về phương diện nghệ thuật?

Chiến tranh Việt Nam lại là thứ chiến tranh du kích. Không có lực lượng du kích nào đủ sức để có thể ngang nhiên dàn trận ra đánh nhau với đối phương cả. Thế mạnh duy nhất của du kích chỉ nằm ở chỗ: bất ngờ. Một trong những cách tốt nhất để tận dụng yếu tố bất ngờ là sẵn sàng chà đạp lên bất cứ mọi quy ước và quy luật thông thường của chiến tranh. Vừa mới tuyên bố đình chiến là nổ súng ngay: bất ngờ. Ở ngay khu dân cư, nơi không ai nghĩ là có thể xảy ra chiến trận, nổ súng: bất ngờ. Đòn nhất chiến thuật khủng bố và chiến tranh: bất ngờ. Vân vân. Nhờ phá vỡ những quy ước và quy luật của chiến tranh như thế, chúng ta đã nhiều lần thắng trận. Nhưng cái giá chúng ta phải trả không phải nhỏ: những con người được đào tạo trong văn hoá chiến tranh xem việc phá vỡ quy ước như một sức mạnh như thế, sau hoà bình, đã trở thành những công dân phi quy ước (unconventional), những kẻ từ chối mọi quy ước cần thiết trong một xã hội dân sự, thậm chí, còn xem việc phá vỡ những quy ước ấy là một hành động khôn ngoan, một điều kiện để thành công. Nói cách khác, trong xã hội Việt Nam ngày nay, hầu như mọi người, trong mọi cấp và mọi lãnh vực, từ chính trị đến kinh tế, giáo dục, văn học, nghệ thuật, v.v... đều hành xử như những tên du kích: ai cũng thích len lách theo những ngõ tắt và tìm cách qua mặt tất cả những luật lệ hiện có. Theo tôi, đây chính là một trong những thử thách lớn nhất mà dân tộc Việt Nam đang phải đối diện: không thể xây dựng một đất nước giàu mạnh và dân chủ khi chưa có một xã hội dân sự, nhưng không thể có xã hội dân sự khi hầu như mọi người, từ giới lãnh đạo đến thường dân, từ giới trí thức đến giới vô học, đều không có ý thức tôn trọng, thậm chí, không thừa nhận, các quy ước chung. Khi người ta xem việc lẩn đường, đi ngược chiều và vượt qua đèn đỏ mà không bị công an bắt phạt là những chiến tích đáng tự hào thì, không phải xã hội dân sự mà ngay cả các loại văn hoá chuyên ngành như văn hoá doanh nghiệp, văn hoá chính trị, văn hoá thể thao, văn hoá văn chương, v.v... cũng khó mà hình thành được bởi vì điều kiện đầu tiên của mọi thứ văn hoá bao giờ cũng là sự đồng thuận về một số quy ước chung và hành xử theo các quy ước ấy. Những biểu hiện và những biến chứng này của văn hoá chiến tranh vô cùng đa dạng nếu chúng ta nhìn vào các tác phẩm văn học được xuất bản trong suốt chiến tranh cũng như sau đó. Tuy nhiên, có lẽ đó sẽ là đề tài cho một bài viết khác, sau này. Ở đây, tôi muốn chuyển sang một khía cạnh khác: văn hoá hậu chiến. Xin lưu ý: không phải văn hoá thời hậu chiến mà là văn hoá hậu chiến. Văn hoá thời hậu chiến chỉ là thứ văn hoá thoang thoảng chút hương hoa chiến tranh. Văn hoá hậu chiến là thứ văn hoá được làm từ chất bột chiến tranh. Một thứ hậu-văn hoá chiến tranh.

Có thể nói những ai đã từng trực tiếp tham dự vào chiến tranh sẽ không bao giờ thoát khỏi cuộc chiến tranh ấy. Những người lính từng “giã từ vũ khí” gần ba mươi năm về trước vẫn tiếp tục sống trong tâm thế lính tráng cho đến tận bây giờ. Người ta tiếp tục đánh nhau trong ký ức và trong những giấc mơ. Điều này phần nào giải thích tại sao người ta cứ viết về chiến tranh

mãi. Kẻ thắng viết, đã đành; kẻ thua cũng viết, thậm chí, còn viết nhiều và viết hăng hơn những kẻ chiến thắng nữa. Tại sao thế nhỉ?

Ở Việt Nam, cho đến nay, hình như chưa ai nói đến tính chính trị của ký ức, nhất là các loại ký ức tập thể (collective memory) và ký ức văn hoá (cultural memory). Điều không cần bàn cãi là tầm quan trọng của ký ức: thứ nhất, trong phạm vi xã hội, không có ký ức, sẽ không có lịch sử; không có lịch sử, sẽ không có tiến bộ; không có tiến bộ sẽ không có văn minh và văn hoá; thứ hai, trong phạm vi cá nhân, ký ức là yếu tố chính tạo nên ý nghĩa cho những việc làm của chúng ta, từ đó, tạo nên hình ảnh của chính chúng ta, cuối cùng, nhờ đó, chúng ta có một bản sắc riêng: có thể nói, chúng ta được hình thành bởi những gì chúng ta nhớ. Chia hai phạm vi cá nhân và xã hội như trên, thật ra, là để cho tiện. Trên thực tế, ký ức có khả năng làm cho cá nhân và xã hội tương thông với nhau: thông qua ký ức, nội tâm được nối kết với ngoại giới, quá khứ được nối liền với hiện tại, cá nhân được gắn liền với xã hội: bất cứ sự thay đổi nào trong ký ức cũng mang lại sự thay đổi trong hình ảnh của cả cá nhân lẫn xã hội. Mà ký ức thì hay thay đổi lắm. Ký ức không phải là những cuộn phim hay những bức ảnh cố định, lâu lâu chúng ta có thể mở ra xem, lần nào cũng giống lần nào. Không phải. Thực chất, ký ức, một phần, là sản phẩm của quá khứ, nhưng phần khác, lại là sản phẩm của hiện tại. Người ta không phải chỉ có thể khôi phục ký ức mà còn có thể tái cấu trúc (re-structure) ký ức để phục vụ cho những nhu cầu hiện tại của mình. Tái cấu trúc có nghĩa là sử dụng những chất liệu có sẵn: điều người ta thay đổi là làm cho những chất liệu ấy có một trật tự mới, hình dạng mới, màu sắc mới, và từ đó, một ý nghĩa mới. Cũng cùng một trận đánh, nhưng lúc này là một chiến bại, lúc khác, lại là một chiến thắng: lần nào cũng là ký ức và lần nào người ta cũng thành thực và trung thực cả. Công việc tái cấu trúc ký ức như thế xảy ra ở mọi người, mọi nơi, mọi lúc và mọi vấn đề. Không cứ gì là chiến tranh. Ngay những kinh nghiệm sống thường nhật cũng thế. Mỗi lần nhớ là mỗi lần cái nhớ ấy lại có một cấu trúc mới: quá khứ cứ như một bức khảm (mosaic) mới. Có thể, nhớ mới là một nhu cầu, hơn nữa, một đam mê: nhớ, ngay cả nhớ một kinh nghiệm bất hạnh, cũng có cái “thú” của nó. Chìm đắm trong những cái thú ấy, nhiều người, rất nhiều người, tự nguyện trở thành tù nhân chung thân của quá khứ.

Người Việt Nam lại càng có vẻ say mê với quá khứ. Một phần, đặt căn bản trên nền kinh tế nông nghiệp, xã hội Việt Nam thường chậm thay đổi, cái bóng của quá khứ, do đó, thường phủ dè lên hiện tại. Phần khác, văn hoá Việt Nam, cho đến tận ngày nay, chủ yếu vẫn dựa trên nền tảng truyền miệng, lịch sử vẫn còn ở dạng phôi thai, tuyệt đại đa số, do đó, vẫn còn sống với ký ức. Cho dù đã rời Việt Nam và sống ở hải ngoại lâu đến mấy, những nét tâm lý ấy vẫn đậm nét trong con người Việt Nam: phần lớn vẫn sống với ký ức hơn là với lịch sử, sống với những kinh nghiệm trực tiếp và những tin đồn hơn là với những gì đã được chọn lọc, xác minh và ít nhiều được khách quan hoá. Tuy nhiên, điều quan trọng là người ta nhớ quá khứ không phải chỉ vì lưu luyến với quá khứ mà còn là vì những nhu cầu thiết yếu trong hiện tại. Khi tái cấu trúc ký ức, người ta cũng đồng thời tái cấu trúc cả hình ảnh của chính mình trong hiện tại. Mỗi động thái nhớ lại, do đó, có thể được xem là một dự án, thậm chí, dự phóng: nó hướng tới hiện tại và tương lai nhiều hơn cả quay về với quá khứ. Dĩ nhiên, ở đây, khi tái cấu trúc ký ức, người ta chịu nhiều áp lực, từ những áp lực nội tại, xuất phát từ tính chất logic giữa các hình ảnh trong quá khứ và ý nghĩa của chúng, đến những áp lực ngoại tại, từ thiên kiến xã hội đến khí quyển chính trị chung quanh. Với quan niệm như vậy, chúng ta có thể xem các tác phẩm văn học nghệ thuật về chiến tranh xuất hiện sau năm 1975, không những bằng tiếng Việt mà còn bằng các ngôn ngữ khác, như đọc một văn bản hậu chiến, qua đó, chúng ta có thể nhìn thấy trận chiến đấu khốc liệt của nhiều người thuộc nhiều giới và nhiều dân tộc khác nhau trong việc giành giật ý nghĩa của chiến tranh Việt Nam bằng cách đưa ra những cấu trúc hình ảnh và những cách diễn dịch khác nhau về quá khứ.

Có thể lấy phim ảnh Hollywood về đề tài chiến tranh Việt Nam làm ví dụ.

Có thể nói mỗi cuốn phim về chiến tranh Việt Nam không phải là những nỗ lực tái hiện sự thật lịch sử mà chủ yếu là một nỗ lực tái cấu trúc quá khứ cho một dự án trong hiện tại. Những năm sau 1975, khi không khí phản chiến tại Mỹ còn mạnh, hầu hết các cuốn phim về chiến tranh Việt

Nam, từ *Coming Home* đến *The Deer Hunter* hay *Go Tell the Spartans*, v.v... đều tập trung vào khía cạnh bi kịch của cuộc chiến. Để làm gì? Để biện chính, một phần, cho phong trào phản chiến trước đó; phần khác, cho ưu thế của các trí thức phản chiến trong hệ thống đại học và truyền thông đại chúng của Mỹ sau khi chiến tranh đã chấm dứt: họ không phải là những người trốn tránh nghĩa vụ mà là những người có viễn kiến và dấn thân để cứu dân tộc ra khỏi một nguy cơ thảm bại. Nhưng từ đầu thập niên 1980 thì mọi sự thay đổi. Với sự xuất hiện của phim *Rambo*, *First Blood 2*, phim ảnh về chiến tranh Việt Nam bỗng có âm hưởng anh hùng ca rất rõ, ở đó, lính Mỹ không còn là những kẻ thua trận nữa mà là những anh hùng hầu như bất khả xâm phạm: sự thất bại tạm thời của họ trước kia chủ yếu xuất phát từ hệ thống tổ chức hành chính mang tính cửa quyền. Tại sao có sự thay đổi như thế? Lý do chủ yếu đến từ ảnh hưởng của Ronald Reagan, người quyết định ra sức tuyên truyền chống lại những cái gọi là hội chứng Việt Nam, cổ vũ cho niềm tự tin và tự hào về sức mạnh của Hoa Kỳ: Hoa Kỳ không thua ai cả; Hoa Kỳ chỉ có thể thua chính nó: nó thua khi nó mất quyết tâm giành chiến thắng đến cùng.^[11] Những gì chúng ta nhìn thấy trong phim ảnh Hollywood, chúng ta cũng có thể nhìn thấy ngay trong văn học nghệ thuật Việt Nam. Với mức độ, có lẽ, ít tự giác hơn, giới văn nghệ sĩ Việt Nam thường cũng viết về chiến tranh Việt Nam như một cách tái tạo chính mình. Những nỗ lực tái tạo ấy thay đổi theo thời gian và theo thời tiết chính trị chung quanh. Ngay sau năm 1975, lúc còn ở Việt Nam, Nguyễn Mộng Giác viết bộ trường thiên *Sông Côn mùa lũ* trong đó nổi bật lên hình ảnh những trí thức chao đảo giữa cơn lốc lịch sử, chủ yếu với sự thay đổi của các triều đại, từ Trịnh - Nguyễn sang Tây Sơn. Vừa mới vượt biển đến Indonesia, ông đã bắt tay ngay vào bộ trường thiên thứ hai, *Mùa biển động* trong đó nổi bật lên hình ảnh những trí thức miền Nam vỡ mộng vì cách mạng. Trong cả hai trường hợp, quá khứ đều được lựa chọn và cấu trúc theo những dự án trong hiện tại, nhằm biện minh cho những quyết định trong hiện tại: ở thời điểm đầu, đó là vấn đề hợp tác với chế độ mới; ở thời điểm sau, là sự tỉnh ngộ và ly khai. Không phải chỉ ở Nguyễn Mộng Giác và cũng không nên căn cứ vào hiện tượng này để quy kết bất cứ điều gì đối với Nguyễn Mộng Giác: nỗ lực tái diễn dịch và tái cấu trúc quá khứ như thế là hành động phổ quát ở hầu hết mọi người cầm bút. Bởi vậy, đối diện với đề tài chiến tranh, trong đó có chiến tranh Việt Nam, chúng ta không cần, không nên, và thật ra, cũng không thể đặt ra vấn đề chính xác trong việc tái hiện hiện thực. Một phần, cái hiện thực ấy không phải là cái gì ở ngoài để chúng ta, như những Thượng Đế, có thể quan sát trọn vẹn được. Đó chỉ là một thứ siêu-tự sự (metanarrative) không bao giờ có thật cả. Hiện thực nào cũng là một hiện thực được từng cá nhân kinh nghiệm một cách cụ thể từ một góc độ cụ thể. Hiện thực chiến tranh, với các vị tướng lãnh, chủ yếu là tấm bản đồ khổ rộng với những mũi tên ngoằn ngoèo; trong khi đó, với người lính, là hầm hố, súng đạn, mồ hôi, và máu thịt, trong đó có thể có cả máu thịt của chính mình. Phần khác, như đã phân tích, trong giới làm văn học nghệ thuật, không ai viết về quá khứ chỉ vì quá khứ: người ta viết về quá khứ từ hiện tại và cho hiện tại; không ai viết về chiến tranh chỉ vì chiến tranh: người ta viết về chiến tranh để khẳng định và tái khẳng định bản sắc cũng như thế đứng của chính họ.^[12] Một người lính miền Nam sẽ vĩnh viễn là những kẻ thất trận thảm hại nếu không tự giành cho mình cái quyền kể lại cuộc chiến tranh Việt Nam, trong đó, mình từng có lúc thắng trận, hoặc nếu thất trận, cũng thất trận một cách anh dũng, trong đó, một trong những biểu hiện anh dũng nhất là dám từ khước ý nghĩa của cuộc chiến tranh mà những người chiến thắng đã/đang tiến hành. Một người lính miền Bắc sẽ vĩnh viễn bị xem là một công cụ vô hồn của chiến tranh nếu không tự giành cho mình cái quyền viết về chiến tranh, ở đó, mình từng có lúc chảy nước mắt khi chứng kiến cái chết, có khi là cái chết của kẻ thù:

Cả cái nhìn cố tạo vẻ anh hùng chủ nghĩa của người bại trận lẫn cái nhìn muốn vươn lên tính nhân đạo chủ nghĩa của người thắng trận đều rất dễ dẫn một âm hưởng giống nhau trong văn học: phản chiến. Với mọi người, tất cả những nỗ lực tái cấu trúc quá khứ đều có ý nghĩa chính trị: chúng nhằm phục vụ cho một dự án hay dự phóng nào đó trong hiện tại và tương lai. Với giới cầm bút, bất kể ý nghĩa chính trị ấy như thế nào, mọi nỗ lực tái cấu trúc quá khứ chỉ thực sự đáng kể khi chúng mang tính thẩm mỹ. Nói cách khác, trong lãnh vực văn học nghệ thuật,

chiến tranh chỉ là một thi pháp. Là thi pháp, tức là nghệ thuật. Một sự thể hiện, chứ không phải là hiện thực. Một cuộc chiến tranh có thể mang tính chính nghĩa hay phi nghĩa; nhưng một tác phẩm viết về chiến tranh thì chỉ có vấn đề hay hay dở mà thôi. Tuy nhiên, cần lưu ý là, trong thế giới nghệ thuật, cái hay nhất bao giờ cũng được xem là cái đúng nhất. *Chiến tranh và hoà bình* của Leo Tolstoi không phải là tác phẩm viết đúng nhất mà là tác phẩm viết hay nhất về cuộc chiến tranh Nga – Pháp. Và khi nó được xem là hay nhất, nó tự động được xem là chuẩn mực, từ đó, không phải chỉ có cuộc chiến tranh Nga – Pháp mà hầu hết các cuộc chiến tranh khác đều “bắt chước” *Chiến tranh và hoà bình*.

Nhà văn lớn là kẻ buộc hiện thực phải bắt chước mình. Chứ không phải ngược lại.

Đọc... chơi vài bài ca dao

Ca dao, ai cũng biết là hay. Tuy nhiên, có nhiều bài ca dao chúng ta đọc đi đọc lại cả trăm lần, mơ hồ cảm nhận là chúng hay, mà chả hiểu chúng hay ở chỗ nào cả. Chỉ đến một lúc nào đó... Ví dụ bài ca dao rất quen thuộc này:

*Mình nói dối ta mình hãy còn son,
Ta đi qua ngõ thấy con mình bò.
Con mình những trấu cùng tro,
Ta đi xách nước tắm cho con mình.*

Tôi thuộc bài ca dao này từ nhỏ. Nhưng chỉ gần đây, tôi mới bắt đầu loé thấy một ít cái hay của nó. Trước hết, chúng ta biết ngay bài ca dao này được làm theo thể lục bát. Bình thường, trong thơ lục bát, câu sáu chữ nằm trên câu tám chữ, lục rồi mới đến bát. Tuy nhiên, trong bài này có điểm lạ: là thơ lục bát, nhưng thay vì mở đầu bằng một câu lục thì nó lại mở đầu bằng một câu bát phá thể. Hệ quả là gì? Hệ quả là hơi thơ của câu thứ nhất dài hẳn ra. Dài và thiết tha vô hạn: tám lòng của anh thanh niên mở ra bao la với những nguyên âm ‘o’ và nguyên âm ‘a’ rộng rãi và khép lại ở nguyên âm ‘i’ thẳm thì trong chữ ‘mình’, một chữ được dùng để gọi người yêu, lặp lại đến hai lần ở câu thứ nhất. Thành ra ở đây, ngay câu thứ nhất, đã có một nghịch lý: ý câu thơ là tố cáo một sự dối trá (‘Mình nói dối ta...’) mà giọng thơ thì lại rất mực ngọt ngào và ấm áp: anh thanh niên biết mình bị lừa mà lại sẵn sàng chấp nhận bị lừa, sung sướng để chịu bị lừa.

Hay nhất trong bài ca dao vẫn là chữ ‘mình’. ‘Mình’ là cách xưng hô đầy âu yếm để gọi người mình yêu. Chữ ‘mình’ ấy lại lặp đến lại năm lần, mang hai ý nghĩa hoàn toàn khác nhau: bốn lần đầu, ‘mình’ là em, chỉ người con gái, ngôi thứ hai số ít: ‘con mình’ là con của em, là ‘your child’. Đến lần thứ năm, cũng là ‘mình’, nhưng ‘mình’ ở đây lại là ta, là chúng ta, ngôi thứ nhất số nhiều, bao gồm cả người con trai lẫn người con gái: ‘con mình’ ở câu cuối là ‘our child’. Người thanh niên chấp nhận đứa con riêng của người yêu làm con của mình.

Bài thơ mở đầu bằng chữ ‘mình’, kết thúc cũng bằng chữ ‘mình’. Từ chữ ‘mình’ đầu bài đến chữ ‘mình’ cuối bài, cách nhau chỉ có 28 từ mà thực ra là cả một quá trình chuyển hoá của mối quan hệ giữa người con trai và người con gái, là lịch sử của một mối tình vừa ngang trái lại vừa cảm động. Trước là hai, sau chỉ là một: người thanh niên chấp nhận người tình ngay cả khi bị chị đánh lừa.

Cuối cùng, vì lặp đi lặp lại nhiều lần từ ‘mình’, chứa đựng nhiều âm ‘m’ vốn là một phụ âm môi, nhẹ nhàng và ngọt ngào, bài ca dao mang đầy giọng tâm tình. Như một lời thủ thỉ, thẳm thì. Hiếm có bài ca dao nào của Việt Nam mà có cái giọng ngọt và ấm đến như vậy.

Hay bài ca dao này, còn nổi tiếng và quen thuộc hơn nữa:

Trèo lên cây bưởi hái hoa,

Bước xuống vườn cà hái nụ tầm xuân.
Nụ tầm xuân nở ra xanh biếc;
Em có chồng rồi, anh tiếc lắm thay...
- Ba đồng một mớ trâu cay,
Sao anh không hỏi những ngày còn không?
Bây giờ em đã có chồng,
Như chim vào lồng, như cá cắn câu.
Cá cắn câu biết đâu mà gỡ;
Chim vào lồng, biết thuở nào ra.

Bài ca dao này đã được khá nhiều người phân tích. Phần lớn đều tập trung ở khía cạnh hình tượng và ngữ nghĩa. Những sự phân tích ấy ít khi khác nhau cho nên tôi không muốn nhắc lại làm gì. Tôi chỉ xin lưu ý đến khía cạnh ngữ âm, một khía cạnh ngữ như có khả năng tiết lộ khá nhiều điều thú vị, đặc biệt là cảm xúc của người con gái.

Bài ca dao được cấu trúc bằng hai ngôn ngữ: ngôn ngữ của người con trai và ngôn ngữ của người con gái. Bài ca dao giống như một vở kịch với hai lời đối thoại. Nhưng lời nói của người con trai không hẳn là một lời nói, có vẻ như là lời kể của ai đó, một nhân vật thứ ba, ở ngoài. Tại sao? Không có gì khó hiểu cả: người con trai đang ở trong một trạng thái bất ổn, phân thân, hồn một nơi mà thân xác một nơi. Nhiều người ngạc nhiên tự hỏi: không hiểu anh loăng quăng, lú quíu trèo lên, trèo xuống để làm gì vậy? Thật ra, có gì lạ đâu. Nhớ, trong một bài ca dao khác, một người con gái cũng có cái dáng điệu loăng quăng lú quíu như thế: “*Khăn thương nhớ ai / Khăn rơi xuống đất / Khăn thương nhớ ai / Khăn vắt lên vai...*”. Sự loăng quăng lú quíu ấy chỉ là một cách để làm nguôi ngoai một tâm trạng bời bời, đồng thời cũng là một dấu hiệu cho thấy anh không còn tự chủ được mình nữa, anh bị thất lạc tâm hồn. Anh bàng hoàng. Anh thảng thốt. Anh chần động trước sự việc người anh yêu thăm đi lấy chồng.

Ngắm nụ hoa tầm xuân xanh biếc, người con trai ngẩn ngơ: “Em có chồng rồi, anh tiếc lắm thay.” Một câu hỏi quan trọng mà người đọc thơ không thể không đặt ra: có quan hệ gì giữa nụ tầm xuân và việc người con gái lấy chồng, từ đó, dẫn đến niềm tiếc nuối, xót xa kia? Ngỡ như không có. Mà lại có. Ở cái vần ‘iéc’ trong chữ ‘biếc’ cuối một câu thơ vốn có thật nhiều nguyên âm mở. Nó như một sự khép lại. Nó mảnh. Nó sắc. Như một sợi khói bay lên, bay lên, xa hút: nó hình tượng hoá một sự mất mát, một cái gì vượt khỏi tầm tay.

Người con gái chắc cũng yêu bạn mình. Chị đã từng chờ đợi. Hoài công vì sự nhút nhát của anh. Chị vừa thông cảm lại vừa giận. Chị day nghiêng: “ba đồng... một mớ...”. Sờ dĩ day nghiêng là vì còn yêu, còn thương. Nhưng dẫu sao thì cũng đã lỡ: chị đã có chồng. Người con gái ý thức rất rõ điều đó, cho nên, giọng chị cứng lại:
Bây giờ em đã có chồng
Như chim vào lồng...

Vần hai câu thơ rơi vào âm ‘ông’ sang sảng, ngân vang. Mạnh, rất mạnh. Dứt khoát, rất dứt khoát. Nhưng tôi ngờ là chị chỉ cao giọng để lừa dối chính chị. Bởi, nói chưa hết câu ấy, giọng chị đã trầm xuống, thốn thức:
....Như cá cắn câu
Cá cắn câu biết đâu mà gỡ
Chim vào lồng biết thuở nào ra.

‘Câu’, ‘đâu’, ‘gỡ’, ‘thuở’: những chữ kết thúc bằng nguyên âm ‘u’ và ‘o’, nửa khép nửa nhẹ, bèn bồng, rưng rưng, không chừng là một tiếng khóc.
Một ví dụ khác:

*Em như cục cứt trôi sông
Anh như con chó chạy rong trên bờ.*

Từ trước đến nay, bài ca dao này thường chỉ được đọc trong những lúc nói chuyện phiếm, như một bài ca dao trào lộng. Đọc cho vui, đọc để cười chơi, vậy thôi. Trong ý nghĩa ấy, bài ca dao được nhìn nhận như một cái gì khá tục và khá nhảm.

Tuy nhiên, theo tôi, không chừng đó là một bài ca dao hay.
Vấn đề là: nó hay ở chỗ nào?

Trước hết là nó bạo và nó mới. Nó không có một chút sáo ngữ nào cả. Dĩ nhiên, nói thế, chúng ta cần thận trọng. Không phải cứ hễ viết tục là thoát sáo. Từ trước đến nay, ở đâu cũng có những người khoái viết tục và viết bạo. Hiện nay, người ta lại càng viết tục và viết bạo. Nhưng chưa chắc đã hay. Dù sao, theo tôi, cái tục của câu ca dao này quả là hay thực. Nó không phải chỉ bạo để bạo, chỉ mới vì mới mà còn là một sự sáng tạo hầu về nên một thể giới gần hiện thực hơn. Chúng ta hãy nhớ lại xã hội Việt Nam ngày xưa. Đâu phải ai cũng như là Thuý Kiều và Kim Trọng, cũng là “người quốc sắc, kẻ thiên tài”, là “tra anh hùng, gái thuyền quyên” cả. Trong xã hội thời xưa, đặc biệt là ở nông thôn, đại đa số các cặp tình nhân là những anh thợ cày và những chị đầy tớ. Anh đi làm mướn, chị đi ở đợ. Anh giống như Chí Phèo, chị giống như Thị Nở. Đời sống của họ cơ cực, tối tăm. Cho nên, không có gì lạ khi họ tự ví
Em như cục cứt ...
Anh như con chó ...

Cái tục của ngôn ngữ, cái thô của hình tượng ở đây lại là những cái thực và là một sự sáng tạo. Nó phá đổ những khuôn sáo cũ kỹ và giả tạo trong văn chương bác học. Nó vứt bỏ những sơn phấn những mũ mào đai hia để làm hiện hình những con người gần gũi với cuộc đời hằng ngày.

Hơn nữa, điều đáng cảm động ở đây là cặp tình nhân tự biết thân phận của người họ yêu và của chính họ chẳng ra gì. Em không ra gì. Mà anh thì cũng chẳng ra gì. Thế nhưng họ vẫn cứ yêu nhau, thương nhau. Chúng ta nhớ trong truyện ‘Chí Phèo’, Chí Phèo và Thị Nở cũng từng có lúc yêu nhau như tất cả mọi cặp tình nhân khác trên đời này. Và trên đời này, tất cả những con người bất hạnh khác, khi yêu nhau, thì cũng yêu nhau như tất cả những con người bình thường hay may mắn khác yêu nhau. Cách biểu hiện tình yêu có thể khác nhau nhưng những rung cảm những xao xuyến những quyến luyến những ngậy ngát trong lòng thì chắc chắn là không có gì khác nhau cả.

Ở giữa câu lục là hai từ bắt đầu bằng phụ âm ‘k’ (‘cục cứt’) mạnh, gắt, như một nỗi đau uất. Ở giữa câu bát là hai từ bắt đầu bằng phụ âm ‘ch’ (‘chó chạy’) mềm mại, ngân vang, như một nỗi buồn tênh. Câu ca dao, như thế, không phải chỉ tả mối tình giữa hai người khốn khó bất hạnh tự ví mình với những gì hèn mọn, thậm chí hèn hạ nhất trên mặt đất. Điều đáng đau xót, toát lên từ câu ca dao này là ở chỗ, mặc dù họ tự biết thân phận của mình, mặc dù họ hoàn toàn an phận, chấp nhận cái số kiếp làm phân, làm chó, họ vẫn không được gần nhau. Em vẫn lênh đênh giữa sông và anh vẫn chạy rong trên bờ. Anh vẫn không bắt được em, vẫn ở từ xa mà nhìn em một cách thèm thuồng. Giữa hai người vẫn có một khoảng cách vời vợi. Không cùng. Bài ca dao, do đó, mặc dù có một số chữ có vẻ tục, có vẻ sỗ sàng lại chứa đựng một ý nghĩa hết sức thâm trầm, thể hiện được đúng số phận của hàng triệu triệu cặp thanh niên nam nữ nghèo khó, lam lũ và bất hạnh trong cuộc đời, nhất là cuộc đời ngày xưa.

Còn một câu ca dao khác cũng rất đáng bàn. Đó là câu
*Vân Tiên ngồi dưới gốc môn
Chờ cho trăng lặn bốp l... Nguyệt Nga*

Xin nói ngay: tôi không có ý định khen đây là bài ca dao hay.
Không hay, nhưng nó không hẳn chỉ là một cách nói tục tĩu, nhằm nhí, và chắc chắn không phải là những câu vần về vô nghĩa như lâu nay chúng ta vẫn thường tưởng.

Chỉ cần đặt câu hỏi: tại sao người ta lại không nói Kim Trọng hay Từ Hải hay Sở Khanh hay Mã Giám Sinh 'ngồi dưới gốc môn'? Trả lời câu hỏi ấy, chúng ta sẽ thấy ngay tác giả của câu ca dao này chính là những độc giả của Nguyễn Đình Chiểu. Thế nhưng, ở đây lại nảy ra một câu hỏi khác: tại sao, trong truyện Lục Vân Tiên, người ta không chọn nhân vật nào khác, như Bùi Kiệm, một nhân vật được Nguyễn Đình Chiểu mô tả bằng những lời lẽ rất nặng nề, rất thích hợp với vai trò của kẻ 'ngồi dưới gốc môn': "*Còn thằng Bùi Kiệm máu dè / Ngồi chề bê mặt như sề thịt trâu*"? Tại sao?

Tại sao người ta lại chọn ngay chính Lục Vân Tiên, một nhân vật được xem là nghiêm trang, nghiêm túc, thậm chí nghiêm khắc, có thể xem như một khuôn mẫu về đạo đức, để bắt làm cái chuyện phạm phụ tục tử ấy? Tại sao người ta lại chọn cái nhân vật không dám nhìn cả phụ nữ "Khoan khoan ngồi đó chớ ra / Nàng là phận gái, ta là phận trai", không dám lén khấn lâu bên phụ nữ "Vân Tiên ngó lại rằng: Ừ / Làm thơ cho kịp chừ chừ chớ lâu" lại làm cái việc 'công xúc tu sĩ' ấy?

Tại sao? Chắc chắn là có lý do. Và lý do cũng không có gì khó hiểu: Chúng ta dễ dàng thấy được câu ca dao trên là một cách phản ứng chống lại thái độ đạo đức khắt khe, có phần giả tạo của Lục Vân Tiên, và phần nào cũng là của Nguyễn Đình Chiểu. Chế diễu thái độ đạo đức cứng nhắc ấy, dân chúng đã cho Lục Vân Tiên làm cái việc nhằm nhí là 'ngồi dưới gốc môn, chờ cho trắng lặn...' Trong cách nhìn này, câu ca dao trên có cùng trường nghĩa với một câu ca dao khác, từ lâu vẫn được xem là có 'lập trường tiến bộ' và 'đứng đắn' hơn:

*Ban ngày quan lớn như thần,
Ban đêm quan lớn tẩn mẩn như ma.*

Nói cách khác, tôi nghĩ, chúng ta hoàn toàn có lý để xem câu 'Vân Tiên ngồi dưới gốc môn...' như một cách đọc truyện Lục Vân Tiên. Đó là một lời phê bình cuốn Lục Vân Tiên. Trong vô số những lời phê bình truyện Lục Vân Tiên, không chừng cách phê bình này của dân gian là một cách phê bình hay. Hay và sắc sảo. Nó nhắm vào một trong những vấn đề trung tâm của tác phẩm là quan niệm đạo đức cũng như cách thức xây dựng nhân vật của cụ nói chung. Cũng vậy, chúng ta có thể đọc những câu:

*Vân Tiên công mẹ chạy ra,
Đụng phải cột nhà, công mẹ chạy vô.
Vân Tiên công mẹ chạy vô,
Đụng phải cái bờ, công mẹ chạy ra.
Vân Tiên công mẹ chạy ra...*

như một sự phê phán quan điểm đạo đức của Nguyễn Đình Chiểu: ông một mực đề cao những chuẩn mực đạo đức cổ điển và cổ kính như trung, hiếu, tiết, nghĩa với hy vọng là chúng sẽ giúp duy trì sự ổn định trong xã hội, tuy nhiên, một là, xã hội Việt Nam vào nửa sau thế kỷ 19, trong sự cọ xát dữ dội với văn minh Tây phương và thế lực thực dân, cứ ngày một rạn nứt, vô phương hàn gắn; hai là, bản thân những chuẩn mực đạo đức tưởng đâu là chân lý vĩnh cửu ấy thật ra rất đáng ngờ, và với sự lung lay của Nho học, càng ngày càng đáng ngờ thêm. Con thuyền 'chở đạo' của Nguyễn Đình Chiểu, do đó, không phải chỉ trôi trên một dòng nước ngược mà còn, hơn nữa, trên thực tế, chỉ loay hoay mãi trong một vũng nước tù, không có lối thoát, hết 'đụng' cái này thì 'đụng' cái kia, cứ quanh quanh quẩn quẩn mãi trong sự tuyệt vọng và bế tắc. Nói cách khác, đó là những lý tưởng ở đường cùng. Biện pháp dựa trên nguyên tắc đạo đức mà Nguyễn Đình Chiểu đề xuất, hay đúng hơn, cổ vũ, đã không giải được bài toán của thời

đại. Theo tôi, chỉ với cách hiểu như thế, chúng ta mới giải thích được tại sao một nhân vật chính diện trong một tác phẩm nặng dụng tâm giáo huấn của một tác giả được xem là tiêu biểu nhất của dòng văn học giáo huấn lại biến thành - không phải một lần mà là nhiều lần, ít nhất là hai lần như vừa nêu - một nhân vật hài trong nền văn học dân gian.

Một ngày nào đó, nếu tôi đủ hứng thú và can đảm làm một tuyển tập phê bình về Nguyễn Đình Chiểu, có khi tôi sẽ chọn in những câu ca dao trên ngay ở trang đầu. Ở đâu đó, bên kia thế giới, đã xa lắm lắm những lời dạy lắm cấm kiêu 'traì thời trung hiếu làm đầu / gái thời tiết hạnh làm câu trau mình', đọc những lời phê bình thông minh và hóm hỉnh ấy, không chừng cụ Đồ sẽ cả cười.

Đọc thơ và đọc truyện

Nếu đọc thơ là nhập vai vào một thế giới ảo thì đọc truyện sẽ là gì? Thì cũng vẫn là nhập vai. Thơ hay truyện thì cũng vẫn là văn học. Đã là văn học thì thế nào cũng có những đặc trưng giống nhau. Vậy thì sự nhập vai khi đọc thơ và khi đọc truyện khác nhau ra sao?

Có thể nói một cách tóm tắt:

Nhập vai khi đọc tiểu thuyết là nhập vai vào nhân vật;

Nhập vai khi đọc thơ phần nhiều là nhập vai vào tác giả - thật ra đó cũng chỉ là một thứ nhân vật: nhân vật trữ tình.

Nhập vai khi đọc tiểu thuyết là một nhập vai nửa vời: chúng ta vừa là nhân vật đồng thời vừa tự biết mình không phải là nhân vật. Là nhân vật, chúng ta buồn, đau, mừng rỡ, lo lắng với nhân vật. Biết mình không phải là nhân vật, chúng ta không trốn chạy khi nhân vật gặp hiểm nghèo; chỉ thấy ghê chứ không thấy gớm khi nhân vật đối diện với máu me, chết chóc; vừa cảm thấy xót xa cái xót xa của nhân vật trong sự khốn cùng lại vừa cảm thấy thích thú vì được chứng kiến một màn kịch đầy éo le.

Sự nhập vai khi đọc thơ toàn diện hơn, triệt để hơn. Đi vào thơ, không ai canh cánh trong lòng cái niềm nghi hoặc về mức độ thực giả của một tâm trạng. Cho dù chúng ta biết những mối tình trong thơ của Hàn Mặc Tử hay của Nguyễn Bính phần nhiều là những mối tình tưởng tượng, những người được gọi là "em" một cách đầy tha thiết trong thơ Xuân Diệu chưa chắc đã là con gái, chúng ta vẫn xúc động khi đọc thơ của họ. Cho dù chúng ta biết, như Mai Thảo đã kể, cảnh khóc lóc thảm thương của Vũ Hoàng Chương trong bài "Tháng Sáu Mười Hai" chỉ là chuyện bịa, "Thì tao cứ tưởng tượng Tố Uyên không còn để làm bài thơ 'Gửi người dưới mộ'. Cho vui thôi." (1), chúng ta vẫn cứ nao lòng theo những niềm ai oán tưởng tượng "cho vui" của nhà thơ. Như một quy ước bất thành văn, loài người, từ xưa đến nay, mặc nhiên chấp nhận thế giới ảo của nhà thơ là sự thực. Thế giới của thơ, do đó, có thể nói là thế giới của niềm tin. Không phải ngẫu nhiên mà, dưới mắt các nhà nghiên cứu, thơ là cái gì rất gần với tôn giáo và huyền thoại.

Khi nhập vai và khi hiện thực hoá thế giới ảo của thơ, người đọc đang tiến hành việc chuyển hoá một văn bản thành một kinh nghiệm. Thực chất quá trình chuyển hoá ấy là một sự diễn dịch. Thực chất việc diễn dịch này là xác định cho văn bản một nội dung biểu hiện và một nội dung quy chiếu: bài thơ bày tỏ một thái độ gì trước một cái gì đó. Cả sự biểu hiện lẫn sự quy chiếu đều là những quan hệ: yếu tố thứ nhất là quan hệ giữa văn bản và chủ thể; yếu tố thứ hai là quan hệ giữa văn bản và hiện thực. Có điều, khác với việc sáng tác, trong việc đọc, chủ thể ở đây chính là người đọc và hiện thực ở đây cũng là hiện thực chung quanh người đọc hoặc do người đọc tưởng tượng ra. Việc phát hiện ra yếu tố thứ hai làm cho chúng ta hiểu bài thơ. Việc phát hiện ra yếu tố thứ nhất giúp chúng ta đồng cảm với bài thơ. Chẳng hạn, đọc bài "Tương tư" của Nguyễn Bính, một mặt, chúng ta sẽ hiểu đó là nỗi nhớ, nỗi buồn, nỗi khắc khoải của

một người con trai đang yêu một người con gái cùng làng; mặt khác, phần nào chúng ta lại cảm nỗi nhớ, nỗi buồn, nỗi khắc khoải như đó là nỗi nhớ, nỗi buồn, nỗi khắc khoải của chính chúng ta. Trong việc cảm thụ văn học, cái hiểu và cái cảm gắn liền với nhau: người ta chỉ hiểu những gì mình cảm được.

Khi văn bản được chuyển hoá thành kinh nghiệm, ý nghĩa của bài thơ xuất hiện. Đây là một trong những lý do khiến tôi đi đến nhận định cho ý nghĩa của bài thơ là kết quả của sự tương tác giữa người đọc và bài thơ ấy. Nhưng đó là sự tương tác đầy tính chất bạo động. Ở đây có hai nạn nhân chính.

Thứ nhất là người đọc, kẻ bị hình tượng và nhạc điệu trong thơ mê hoặc, dẫn dụ vào một thế giới khác, ở đó hẳn sẽ biến thành một người khác.

Thứ hai là tác giả: khi đã đi vào thế giới của thơ, người đọc quên mất tác giả, trở thành chủ nhân ông của cái thế giới ấy. Như thế, người đọc vừa là nạn nhân vừa là chủ nhân, cũng như tác giả, vừa là chủ nhân vừa là nạn nhân. Tính chất lưỡng cực này sẽ giải thích bản chất của hành động đọc và viết. Đọc vừa tiêu cực vừa tích cực, vừa thụ động vừa sáng tạo. Viết vừa là việc tự thể hiện mình vừa là việc tự hư vô hoá chính mình, vừa có mặt vừa vắng mặt.

Sự tương tác giữa người đọc và bài thơ có hai đặc điểm: tự phát và tạm thời. Nó diễn ra trong vô thức và nó sẽ biến mất trong thời gian. Đọc xong, người đọc lại trở về với chính mình. Bài thơ lại vẫn là bài thơ, một cõi không, một khoảng trống. Người đọc, cuối cùng, không thêm được gì vào bài thơ cả. Người đọc mãi mãi vô danh. Sự sáng tạo của hắn là sự sáng tạo đầy tính chất riêng tư và khá phù du. Lần sau, đọc lại bài thơ ấy, hắn lại khởi sự một cuộc du hành khác, có khi hoàn toàn bất ngờ.

Vấn đề ý nghĩa trong thơ

Do hai đặc điểm phi thời gian, phi không gian và tự đầy đủ của thơ đã được nêu lên trong bài trước, thế giới thơ hay thế giới văn học nói chung là một thế giới riêng, khác, khép kín và biệt lập với cái hiện thực đời thường của chúng ta.

Trong thế giới ấy có Thuý Kiều, có người kỹ nữ ở Long Thành của Nguyễn Du, có Dũng và Loan của Nhất Linh, có Nguyễn và chị Hoài của Nguyễn Tuân, có Chí Phèo và Thị Nở của Nam Cao, có anh Bốn Thôi của Võ Phiến, có ông đồ của Vũ Đình Liên, có các tiên nga của Thế Lữ, có người ly khách *chí lớn không về bàn tay không* của Thâm Tâm, có người kỹ nữ và những thanh niên rạo rức, quay quắt nhớ nhung của Xuân Diệu... Đông vô kể. Có khi đó là những người vô danh mang một khối tâm sự náo nê hoặc một tâm trạng xôn xao. Trường hợp trên đến từ những tác phẩm tự sự, có chuyện, có nhân vật. Trường hợp dưới đến từ những tác phẩm trữ tình, chỉ nhằm khắc hoạ một nỗi niềm. Tất cả đều có đời sống riêng, có "quốc tịch" riêng. Cho dù nước mắt của họ có khi tràn vào mắt chúng ta, họ vẫn không bao giờ ra khỏi thế giới của họ. Thôn Vĩ Dạ của Hàn Mặc Tử mãi mãi êm đềm và quạnh hiu với những chiếc thuyền chờ trăng, những *lá trúc che ngang mặt chữ điền*, những *sương khói mờ nhân ảnh*. Người kỹ nữ của Xuân Diệu sẽ mãi mãi nghe những tiếng gà xao xác gáy, mãi mãi nhìn vàng trắng khuya lạnh buốt và mãi mãi nghe *buồn theo gió lan xa từng thoáng rợn*. Những người lính tiếp viện của Tô Thùy Yên sẽ mãi mãi đứng bên này sông chờ đò, mãi mãi ngắm bầu trời mọc, buổi chiều mập mờ, dáng cò xiêu lạc và mãi mãi ngắm nghĩ đến một *con đường đảo nhậm xa như nhớ*. Mãi mãi.

Như thế, ở khía cạnh này - và chỉ ở khía cạnh này - phần nào tôi đồng ý với quan điểm của nhóm Phê Bình Mới tại Hoa Kỳ. Trong bài tiểu luận nổi tiếng viết về bài "Ode on a Grecian Urn" của Keats, Cleanth Brooks, một đại biểu của Phê Bình Mới, chua thêm phụ đề: "Lịch sử không có chú thích" (History without footnotes). Một cách nói hay. Thơ, nhìn từ một góc độ nào đó, cũng là một thứ lịch sử không có chú thích. Lịch sử không có chú thích, theo cách diễn giải của Jerome J. McGann, thật ra, không hẳn là lịch sử: nó chỉ là một huyền thoại, một câu chuyện đặt

ra ngoài thời gian và khung cảnh cụ thể, một cái gì diễn ra trong vùng huyền địa (never-never land) của cái bây giờ chúng ta gọi là văn bản (1). Tuy nhiên, khác với quan điểm của các nhà Phê Bình Mới, tôi nghĩ, ở cấp độ này - xin nhắc lại: chỉ ở cấp độ này - bài thơ chỉ là một thế giới ảo, tự tại và không có ý nghĩa gì cả. Nó tồn tại. Nó là nó. Thế thôi. Như một cơn mưa. Như một đám mây. Như một trận gió. Như một chiếc lá rụng. Thế thôi. Như Archibald Macleish đã nói, một cách hàm súc, từ lâu: “Bài thơ không nên có nghĩa, nó chỉ hiện hữu” (A poem should not mean. But be.), hoặc như Frank Stella đã nói, một cách mạnh mẽ, tôi thích hơn: “Những gì anh thấy là những gì anh thấy” (What you see is what you see) (2).

Nhưng vấn đề là: ý nghĩa là gì? Charlton Laird, trong bài dẫn nhập quyển *Webster’s New World Dictionary* thú nhận: “không có ai biết ý nghĩa là gì và cũng không có ai biết làm cách nào để định nghĩa được nó”. Đối diện với vấn đề nan giải ấy, W.V. Quine cho là các nhà ngữ nghĩa học ở trong tình trạng là họ không biết họ đang nói về cái gì (3).

Bế tắc về phương diện lý thuyết, người ta đành chấp nhận cách hiểu quen thuộc, đại khái, cho ý nghĩa là một sự tương đương. Giải nghĩa một từ là dùng một khái niệm tương đương, phổ biến và giản dị hơn để giúp người ta hiểu từ ấy. Nguyên tắc này được áp dụng rộng rãi trong mọi quyển từ điển. Theo quyển *Từ điển từ và ngữ Hán Việt* do Nguyễn Lân biên soạn (4), từ “hậu” có bốn nghĩa chính: (i) sau (hậu bối), (ii) dày, đầy đặn (hậu đái), (iii) chờ đợi, mong ước (hậu tuyền), (iv) vợ vua (hậu phi); từ “lương” có ba nghĩa chính: (i) tốt lành, giỏi (lương dân, lương tâm), (ii) ruộng nhà (lương đồng), (iii) lúa gạo (lương thực).

Chúng ta thấy rõ, tất cả những gì gọi là ý nghĩa ở trên đều là những sự tương đương. Một điều thú vị mà hầu như người Việt Nam nào cũng biết là giải thích một từ Hán Việt bao giờ cũng dễ hơn là giải thích một từ thuần Việt, đặc biệt những từ có tần số xuất hiện cao, trở thành bình thường. Thế là gì? Là vợ. Nhưng vợ là gì? Bí. Ái là gì? Là yêu. Nhưng yêu là gì? Nhiều người bí, bẽn lèn cười: yêu là... yêu. Lý do của việc bí này khá dễ hiểu: đó là những từ quá thông dụng đến nỗi người ta không thể tìm được từ nào tương đương mà lại dễ hiểu hơn nữa. Điều này lại cũng có nghĩa là: đối với người Việt Nam, những từ thông dụng này, do gắn liền với đời sống của họ, với tâm thức họ, đã trở thành máu thịt của chính họ, chúng không cần thiết phải nương tựa vào bất cứ một từ ngữ tương đương nào khác, chúng không cần được diễn dịch. Nói cách khác, với người Việt Nam, sinh trưởng tại Việt Nam, những từ này không có nghĩa. Yêu là yêu, ghét là ghét, vợ là vợ, chồng là chồng.

Trong các ngành nghệ thuật, không ai nói đến ý nghĩa của một bản nhạc, đặc biệt nhạc không lời, nhạc giao hưởng, hiếm có ai nói đến ý nghĩa của một bức tượng hay một tấm tranh. Tất cả đều từ chối việc bị thay thế bằng một cái gì tương đương. Vậy tại sao một tấm tranh, một bản nhạc có thể là chính nó mà một bài thơ không thể là chính nó? Tại sao một bài thơ phải được hoặc bị khoác cho một ý nghĩa nào đó mới có thể tồn tại được?

Tiếng Việt, dễ mà khó

Tiếng Việt vừa dễ vừa khó, đúng hơn, dễ mà lại khó. Dễ đến độ rất hiếm người Việt Nam nào cảm thấy có nhu cầu phải sắm một cuốn Từ Điển Tiếng Việt trong nhà. Dễ đến độ bất cứ người nào trưởng thành ở Việt Nam cũng đều có thể tưởng là mình... thông thái, và nếu muốn, đều có thể trở thành... nhà văn được. Thế nhưng, chỉ cần, một lúc thành thoi nào đó, ngẫm nghĩ một chút về tiếng Việt, chúng ta bỗng thấy hình như không phải cái gì chúng ta cũng hiểu và có thể giải thích được.

Trước đây, có lần, đọc cuốn Trong Cõi của Trần Quốc Vượng, một nhà nghiên cứu sử học, khảo cổ học và văn hoá dân gian nổi tiếng ở trong nước, tới đoạn ông bàn về hai chữ "làm

thinh", tôi ngỡ đã tìm thấy một phát hiện quan trọng. Theo Trần Quốc Vượng, "thinh" là thanh, âm thanh, hay là tiếng ồn. "Nín thính" là kiềm giữ tiếng động lại, là im lặng. Thế nhưng "làm thính" lại không có nghĩa là gây nên tiếng động mà lại có nghĩa là... im lặng. Cũng giống như chữ "nín thính". Trần Quốc Vượng xem đó như là một trong những biểu hiện của Phật tính trong ngôn ngữ và văn hoá Việt Nam: "nín" và "làm" y như nhau; có và không y như nhau; ấm và lạnh cũng y như nhau (áo ấm và áo lạnh là một!); "đánh bại" và "đánh thắng" y như nhau. Quả là một thứ tiếng "sắc sắc không không", nói theo ngôn ngữ Phật giáo, hay "huyền đồng", nói theo ngôn ngữ của Trang Tử. (1)

Thú thực, đọc những đoạn phân tích như thế, tôi cảm thấy mừng rỡ và thích thú vô hạn.

Thế nhưng, chẳng bao lâu sau, đọc bài viết "Tìm nguồn gốc một số từ ngữ tiếng Việt qua các hiện tượng biến đổi ngữ âm" của Lê Trung Hoa, tôi lại bàng hoàng khám phá ra là chữ "làm thính" thực chất chỉ là biến âm của chữ "hàm thính" trong chữ Hán. "Hàm" có nghĩa là ngậm (như trong các từ: hàm ân, hàm oan, hàm tiếu, hàm huyết phún nhân...). "Hàm thính" là ngậm âm thanh lại, không cho chúng phát ra, tức là không nói, tức là... im lặng. (2) Y như chữ "nín thính". Nhưng sự giống nhau ở đây chỉ là sự giống nhau của hai từ đồng nghĩa, chứ chả có chút Phật tính hay Trang Tử tính gì trong đó cả.

Tôi mới biết là mình mừng hụt.

Một ví dụ khác: về hai chữ "vợ chồng".

Trước đây, đã lâu lắm, đọc cuốn Ngôn Ngữ và Thân Xác của Nguyễn Văn Trung, tôi thấy tác giả giải thích hai chữ "vợ chồng" đại khái như sau: "Chồng" là chồng lên nhau, nằm lên nhau. Còn chữ "vợ"? Nguyễn Văn Trung chỉ viết băng quơ, trong câu chú thích in cuối trang: "chữ vợ phải chăng là vợ, vớ, đọc trại đi, theo giọng nặng; nếu thế, chữ vợ chỉ thị việc quơ lấy quàng lên, vơ vào, phù hợp với việc chồng lên trong hành động luyến ái?" (tr. 40)

Đọc đoạn ấy, tôi hơi ngờ ngờ, nhưng rồi cũng bỏ qua, không chú ý mấy. Gần đây, tôi sực nhớ lại vấn đề ấy khi đọc cuốn Phương Ngữ Bình Trị Thiên của Võ Xuân Trang. Tôi được biết là ở Bình Trị Thiên, thay vì nói cái "vai", người ta lại nói cái "bai"; thay vì nói đôi "vú", người ta lại nói đôi "bụ"; thay vì nói "vải", người ta lại nói "bải"; thay vì nói "vá" áo, người ta nói "bá" áo; thay vì nói "vả" (vào miệng), người ta lại nói "bả" (vào miệng), v.v... Qua những sự hoán chuyển giữa hai phụ âm V và B như thế, tự dưng tôi nảy ra ý nghĩ: phải chăng nguyên uỷ của chữ "vợ" là... bợ? "Vợ chồng" thực ra là "bợ chồng"?

Tôi càng tin vào giả thuyết trên khi nhớ lại, trong tiếng Việt hiện nay, có cả hàng trăm từ nguyên thuỷ khởi đầu bằng phụ âm B đã biến thành V như thế. Nhiều nhất là từ âm Hán Việt chuyển sang âm Việt. Ví dụ: trong chữ Hán, chữ "bái" sang tiếng Việt thành "vái"; chữ "bản" sang tiếng Việt thành "vốn" và "ván"; chữ "bích" sang tiếng Việt thành "vách"; chữ "biên" sang tiếng Việt thành "viền"; chữ "bố" sang tiếng Việt thành "vải"; chữ "bút" sang tiếng Việt thành "viết"; chữ "bà phạn" sang tiếng Việt thành "và cơm", v.v...

Theo Nguyễn Tài Cẩn, trong cuốn Giáo Trình Lịch Sử Ngữ Âm Tiếng Việt (sơ thảo), quá trình hoán chuyển từ B đến V kéo dài khá lâu cho nên hiện nay thỉnh thoảng cả hai biến thể B/V vẫn còn tồn tại song song với nhau, như: bằm và vằm (thịt); be và ve (rượu hay thuốc); béo và véo; bíu và víu, v.v...

Chúng ta biết là hiện tượng tồn tại song song của hai biến thể như thế không phải chỉ giới hạn trong hai phụ âm B và V. Theo nhiều nhà ngôn ngữ học, ngày xưa, từ khoảng thế kỷ 17 trở về

trước, trong tiếng Việt có một số phụ âm đôi như BL (blăng, blời...), ML (mlằm) hay TL (tlánh). Đến khoảng thế kỷ 18, các phụ âm đôi ấy dần dần rụng mất. Điều đáng chú ý là khi những phụ âm đôi ấy rụng đi thì chúng lại tái sinh thành một số phụ âm khác nhau. Ví dụ phụ âm đôi TL sẽ biến thành TR hoặc L, do đó, hiện nay, chúng ta có một số chữ có hai cách phát âm và hai cách viết khác hẳn nhau, cùng tồn tại song song bên nhau, đó là các chữ tránh và lánh; trộ và lộ, trôi và lồi, trêu và lêu, trũng và lũng, trộn và lộn, trợn và lợn, trạch và lạch, trèo và leo, tràn và lan, v.v... Trong khi đó phụ âm đôi ML sẽ biến thành L hoặc NH, bởi vậy, chúng ta cũng có một số từ tương tự, như lằm và nhằm, lòi và nhòi, lế và nhế, lát và nhát, lạt và nhạt, lớn và nhớn.(3) Trong những cặp từ tương tự vừa kể, có một số chữ dần dần bị xem là phương ngữ hoặc là cách nói cổ, càng ngày càng ít nghe, như các chữ Nhớn, Nhòi, và Nhế. Thay vào đó, chúng ta sẽ nói là lớn, lòi và lế. Tuy nhiên, những chữ khác thì cho đến nay cũng vẫn còn tồn tại khá phổ biến, ví dụ chúng ta có thể nói là rượu lạt hoặc rượu nhạt; nói lằm lằm hoặc nhằm lằm; nói một lát dao hay một nhát dao đều được cả.

Đặt trong toàn cảnh mối quan hệ giữa hai phụ âm B và V cũng như quá trình biến đổi phụ âm đầu như thế, chúng ta sẽ thấy ngay giả thuyết cho nguồn gốc của chữ "vợ" trong "vợ chồng" là "bợ" rất có khả năng gần với sự thật. "Vợ chồng" như thế, thực chất là "bợ chồng". "Bợ": từ dưới nâng lên; "chồng": từ trên úp xuống. Danh từ "bợ chồng" diễn tả tư thế thân mật giữa hai người nam nữ khi ăn ở với nhau. Cách gọi tên khá thật thà như thế kể cũng thú vị đấy chứ?

Qua các trường hợp biến đổi từ "hàm thính" thành "làm thính" và từ "bợ chồng" thành "vợ chồng", chúng ta tiếp cận được một hiện tượng rất phổ biến trong tiếng Việt: hiện tượng biến âm. Biến âm không phải chỉ vì nói ngọng, kiểu "long lanh" thành "nong nanh" hay "nôn nao" thành "lôn lao" như một số người ở một số địa phương nào đó. Biến âm cũng không phải chỉ vì phương ngữ, kiểu "về" thành "dề" như ở miền Nam, hay "nhà" thành "dà" như ở một số làng huyện ở miền Trung, "trung trinh" thành "chung chính" như ở miền Bắc. Điều đáng nói hơn là những hiện tượng biến âm xuất phát từ những quy luật nội tại của ngôn ngữ, những sự biến âm có mặt ở mọi vùng đất nước và nếu không tự giác và tốn công truy lục, chúng ta sẽ không thể nào tái hiện được nguyên dạng của nó. Chúng ta dễ ngỡ biến âm là chính âm. Dễ ngỡ nó tự nhiên là thế. Ví dụ, để diễn tả tâm sự buồn nào đó dần dần giảm nhẹ đi, chúng ta hay dùng chữ "ngươi ngoai". Đúng ra là "ngươi hoai". Trong các từ điển cổ, "hoai" có nghĩa là phai nhạt. Nghĩa ấy, cho đến bây giờ chúng ta vẫn dùng trong chữ "phân đã hoai". "Ngươi hoai" là từ ghép chỉ sự phai dần của một nỗi buồn, một niềm đau. Tương tự như vậy, chữ "yếu ớt" chúng ta hay dùng ngày nay là do chữ "yếu nớt". "Ớt" thì không có nghĩa gì cả. Trong khi "nớt" có nghĩa là sinh thiếu thán, vẫn còn dùng trong từ "non nớt". "Yếu nớt", do đó, có nghĩa là yếu đuối, là non nớt. Chữ "nói mớ" thật ra là biến âm của chữ "nói mơ", nói trong giấc mơ. "Nước miếng" thật ra là biến âm của "nước miệng", nước chảy ra từ miệng, cùng cách kết cấu với các chữ nước mắt hay nước mũi. Chữ "to tát" hiện nay tất cả các từ điển đều viết với chữ T ở cuối, TÁT; nhưng trong Đại Nam quốc âm tự vị của Huỳnh Tịnh Của thì lại viết chữ TÁC kết thúc bằng C: "to tác", kèm theo lời định nghĩa là: thô kệch, lớn tác. Mà chúng ta đều biết chữ TÁC có nghĩa là tuổi hay vóc dáng, như trong các từ tuổi tác, tuổi cao tác lớn, hay ngày xưa người ta nói bạn tác, tức bạn hữu; trang tác, tức cùng lứa, cùng tuổi với nhau. (4)

Các con số đếm, nơi rất cần sự chính xác, cũng không thoát khỏi luật biến âm. Như số 1, chẳng hạn. Đứng một mình là một. Đứng trước các con số khác cũng là một. Nhưng khi đứng sau các con số khác, trừ số 10, nó lại biến thành "mốt": hai mươi mốt; ba mươi mốt, bốn mươi mốt. Những chữ "mốt" ấy chính là biến âm của "một". Nhưng không phải lúc nào "mốt" cũng có nghĩa là một: "Mốt" trong một trăm mốt hay trong một ngàn mốt, một triệu mốt... không phải là một. Con số 5 cũng vậy. Đứng một mình là năm. Đứng trước các số khác cũng là năm. Nhưng khi đứng sau các số, từ 1 đến 9, nó lại biến thành "lăm": mười lăm, hai mươi lăm... Con số hai mươi lăm ấy lại được biến âm thêm một lần nữa, thành hăm nhăm. Số ba mươi lăm cũng

thường được biến âm thành băm nhăm. Từ số bốn mươi lăm trở lên thì chỉ có một cách rút gọn là bốn lăm; năm lăm, sáu lăm, bảy lăm, tám lăm, và chín lăm chứ không có kiểu biến âm như hăm nhăm và băm nhăm. Con số 10, cũng vậy. 10 là mười. Nhưng từ 20 trở lên thì "mười" biến thành "mười": hai mươi, ba mươi, bốn mươi... Dấu huyền bị biến mất. Có điều, "mười" không phải lúc nào cũng có nghĩa là mười. Trong nhóm từ "mười cái áo", chẳng hạn, "mười" lớn hơn hoặc nhỏ hơn mười: một con số phỏng định, ước chừng, bâng quơ. Con số còn thay đổi được, hưởng gì những từ khác. Như từ "không", chẳng hạn. Phủ định điều gì, người ta có thể nói "không", mà cũng có thể nói "hông", nói "khổng", nói "hổng". Xuất hiện trong câu nghi vấn, chữ "không" ấy có thể có thêm một biến âm khác là "hôn": "nghe hôn?" Chưa hết. Một số âm vị trong cụm "nghe hôn" ấy bị nuốt đi; "nghe hôn" biến thành "nghen", rồi đến lượt nó, "nghen" lại biến thành "ngهن" hay bị rút gọn lần nữa, thành "nhen", rồi "hen", rồi "هن", rồi "nhe", v.v...

Như vậy, biện pháp biến âm trở thành một biện pháp tạo từ. Đã có từ "vậy", chỉ cần thay dấu nặng bằng dấu huyền, chúng ta có từ mới: "vày" (như vầy này!). Đã có từ "lui hui", người ta tạo thêm các chữ "lúi húi" rồi "lụi hụi". Đã có từ "chừ bự", người ta tạo thêm các từ mới: chừ bự, chữ bự, chữ bử, chữ bữ, chữ bử, chữ bự, chự bự. Đã có "trệt lết", người ta tạo thêm: trét lết, trét lét, trót lết, trót huốt... (5) Đã có từ "ngoại" vay mượn từ chữ Hán, chúng ta tạo thêm hay từ khác: "ngoài" để các quan hệ không gian cũng như thời gian và "ngoái" để chỉ quan hệ về thời gian: "năm ngoái". Biện pháp biến âm như vậy đã dẫn đến một hiện tượng khá thú vị trong tiếng Việt: hiện tượng từ tương tự, tức những từ hao hao gần nhau về cả ngữ âm lẫn ngữ nghĩa, chẳng hạn: các chữ bót và ngót; đóp, tộp, hóp và đợp; bẹp, xẹp, lép, khép, nép và nẹp; khan, khàn và khản; xẻ, chẻ, bẻ và xé; xoắn, xoắn, quăn và quẩn; tụt, rụt và thụt; véo, nhéo, và béo; v.v...

Các từ tương tự ấy có khi khác nhau về từ loại nhưng lại tương thông tương ứng với nhau về ý nghĩa, chẳng hạn: chúng ta có cái nẹp để kẹp, cái nệm để chêm, cái nan để đan, cái mõ để gõ, cái nệm để đệm, cái vú để bú; hoặc chúng ta cưa thì thành khứa, rung thì rụng, phân thì có từng phần, dựng thì đứng, thắt thì chặt, đập thì giập, chìm thì chìm, ép thì ẹp, dứt thì dứt, chia thì lìa, gạn thì cạn, v.v.... Mới đây, đọc báo, không hiểu tại sao, tình cờ tôi lại chú ý đến chữ "đút" trong một câu văn không có gì đặc biệt: "Chị ấy đút vội lá thư vào túi quần..." Từ chữ "đút" ấy, tôi chợt liên tưởng đến chữ "rút": cả hai từ làm thành một cặp phản nghĩa: đút (vào) / rút (ra). Điều làm tôi ngạc nhiên là cả hai từ đều có phần vần giống nhau: "-ÚT". Chúng chỉ khác nhau ở phụ âm đầu mà thôi: một chữ bắt đầu bằng phụ âm "đ-" (đút) và một chữ bằng phụ âm "r-" (rút). Hơn nữa, cả từ "đút" lẫn từ "rút", tuy phản nghĩa, nhưng lại có một điểm giống nhau: cả hai đều ám chỉ sự di chuyển từ không gian này sang không gian khác. "Đút" cái gì vào túi hay "rút" cái gì từ túi ra cũng đều là sự chuyển động từ không gian trong túi đến không gian ngoài túi hoặc ngược lại. Tôi nghĩ ngay đến những động từ có vần "-ÚT" khác trong tiếng Việt và thấy có khá nhiều từ cũng có nghĩa tương tự. "Sút" là động tác đưa bóng vào lưới. "Hút" là động tác đưa nước hoặc không khí vào miệng. "Mút" cũng là động tác đưa cái gì vào miệng, nhưng khác "hút" ở chỗ vật thể được "mút" thường là cái gì đặc. "Trút" là đổ cái gì xuống. "Vút" là bay từ dưới lên trên. "Cút" là đi từ nơi này đến nơi khác do bị xua đuổi. "Nút" hay "gút" là cái gì chặn lại, phân làm hai không gian khác nhau.

Thay dấu sắc (ÚT) bằng dấu nặng (ỤT), ý nghĩa chung ở trên vẫn không thay đổi. "Trụt" hay "tụt" là di chuyển từ trên xuống dưới. "Vụt" là di chuyển thật nhanh, thường là theo chiều ngang. "Lụt" là nước dâng lên quá một giới hạn không gian nào đó. "Cụt" là bị cắt ngang, không cho phát triển trong không gian. "Đụt" (mưa) là núp ở một không gian nào đó, nhỏ hơn, để tránh mưa ngoài trời. Vân vân. Nếu những động từ có vần "-ÚT" thường ám chỉ việc di chuyển (hoặc việc ngăn chặn quá trình di chuyển ấy) giữa hai không gian thì những động từ có vần "-UN" lại ám chỉ việc dồn ứ lại thành cục trong một không gian nhất định nào đó, thường là có giới hạn. "Ùn", "chùn", "dùn", hay "đùn" đều có nghĩa như thế. "Thun" hay "chun" cũng như thế, đều chỉ cái gì bị rút, bị co. "Cùn" là bẹp ra. "Hùn" là góp lại. "Vun" là gom vào. "Lùn" hay "lụn" là bẹp

xuống. Cả những chữ như "lùn" hay (cụt) "lũn", (ngắn) "ngủn", "lũn cùn"... cũng đều ám chỉ cái gì bị dồn nhỏ hay thu ngắn lại.

Với cách phân tích như vậy, nếu đọc thật kỹ và thật chậm các cuốn từ điển tiếng Việt, chúng ta sẽ dễ thấy có khá nhiều khuôn vần hình như có một ý nghĩa chung. Chẳng hạn, phần lớn các động từ hay tính từ kết thúc bằng âm ET hay ET đều chỉ những động tác hay những vật thể hẹp, thấp, phẳng. "Kẹt" là mắc vào giữa hai vật gì; "chẹt" là bị cái gì ép lại. "Dẹt" là mỏng và phẳng; "tẹt" là dẹp xuống (kiểu mũi tẹt); "bét" là nát, dí sát xuống đất; "đét" là gây, mỏng và lép. Những động từ kết thúc bằng âm EN thường chỉ các động tác đi qua một chỗ hẹp, một cách khó khăn, như: "chen", "chẹn", "chèn", "len", "men", "nghẽn", "nghẹn", "nén". Những từ láy có khuôn vần ỨC – ÔI thì chỉ những trạng thái khó chịu, như "tức tối", "bức bối", "bực bội", "nực nội", "nhức nhối", v.v...

Những ví dụ vừa nêu cho thấy hai điều quan trọng:

Thứ nhất, nếu chịu khó quan sát, chúng ta sẽ phát hiện trong những chữ quen thuộc chúng ta thường sử dụng hàng ngày ẩn giấu những quy luật bí ẩn lạ lùng. Tính chất bí ẩn ấy có thể nói là vô cùng vô tận, dẫu tìm kiếm cả đời cũng không hết được. Điều này khiến cho không ai có thể an tâm là mình am tường tiếng Việt. Ngay cả những nhà văn hay nhà thơ thuộc loại lừng lẫy nhất vẫn luôn luôn có cảm tưởng ngôn ngữ là một cái gì lạ lùng vô hạn.

Thứ hai, vì có những quy luật, những điểm chung tiềm tàng giữa các chữ như vậy cho nên việc học tiếng Việt không quá khó khăn. Nói chung, người Việt Nam đều có khả năng đoán được ý nghĩa của phần lớn các chữ mới lạ họ gặp lần đầu. Lần đầu gặp chữ "thun lùn", chúng ta cũng hiểu ngay nó ám chỉ cái gì rất ngắn. Lý do là vì chúng ta liên tưởng ngay đến những chữ có vần "UN" vừa kể ở trên: cụt ngủn, ngắn ngủn, v.v... Lần đầu gặp chữ "dập dềnh", chúng ta cũng có thể đoán là nó ám chỉ một cái gì trôi lên trụt xuống do sự liên tưởng đến những chữ có khuôn vần tương tự: bấp bênh, gập ghềnh, khấp khểnh, tấp tễnh, v.v... Nói tiếng Việt vừa dễ vừa khó là vì thế.

Melbourne 21.10.2000

Phụ đính:



Ngôn ngữ là văn hóa

Việc phát hiện kích thước văn hoá trong việc dạy và học ngôn ngữ đã trình bày trong bài Kích thước văn hóa trong việc giảng dạy ngôn ngữ bao gồm ba nội dung chính: Thứ nhất, ngôn ngữ, tự bản chất, là văn hóa; thứ hai, giao tiếp bằng một ngôn ngữ khác bao giờ cũng là một thao

tác liên văn hóa; và thứ ba, dạy và học một ngôn ngữ là dạy và học ngôn ngữ đồng thời cũng là dạy và học văn hóa; cả hai được tiến hành hầu như cùng một lúc. Trong bài này, tôi xin bàn đến nội dung thứ nhất trước.

Trong mối quan hệ giữa ngôn ngữ và văn hóa, có mấy vấn đề cần được phân tích. Ngôn ngữ không phải chỉ là âm thanh hay chữ viết. Ngôn ngữ là những âm thanh và chữ viết có ý nghĩa. Nhưng ý nghĩa lại không phải là những gì chung chung và bất biến, tồn tại giữa hư không hoặc trong các cuốn từ điển cứng nhắc, vô hồn. Ý nghĩa bao giờ cũng gắn liền với một ngữ cảnh (context) trong đó có một người nói/viết, một hoặc nhiều người nghe/đọc, trong một không khí nhất định và với những quan hệ xã hội, tình cảm và mục đích giao tiếp nhất định. Nhưng nếu ý nghĩa bao giờ cũng gắn liền với ngữ cảnh thì, nói theo Dell Hymes, “Chìa khóa để hiểu ngôn ngữ trong ngữ cảnh là phải bắt đầu không phải với ngôn ngữ mà là với ngữ cảnh” (1). Ngữ cảnh, hiểu theo nghĩa rộng ấy, chính là văn hóa. Cũng xin nói ngay, cách hiểu khái niệm văn hóa của người Việt thường khá hẹp, và thành thực mà nói, khá lỗi thời.

Trong cuốn *Cơ sở văn hóa Việt Nam* do Trần Quốc Vượng chủ biên (2), văn hóa được định nghĩa là “sản phẩm do con người sáng tạo, có từ thuở bình minh của xã hội loài người” (tr. 17). Trong cuốn *Tìm về bản sắc văn hóa Việt Nam* (3), Trần Ngọc Thêm định nghĩa: “Văn hóa là một hệ thống hữu cơ các giá trị vật chất và tinh thần do con người sáng tạo và tích lũy qua quá trình hoạt động thực tiễn, trong sự tương tác giữa con người với môi trường tự nhiên và xã hội của mình.” (tr. 27).

Trong khi cách hiểu thứ nhất chỉ tập trung vào sản phẩm, cách hiểu thứ hai chỉ tập trung vào khía cạnh giá trị của văn hóa. Cả hai, tuy là những yếu tố quan trọng, nhưng chắc chắn không phải là nội dung duy nhất, hoặc, thậm chí, quan trọng nhất của văn hóa. Khái niệm văn hóa, thật ra, rộng và phức tạp hơn thế rất nhiều. Theo Raymond Williams, “văn hóa là một trong hai hoặc ba chữ phức tạp nhất trong tiếng Anh” (4). Ở đây, tôi chỉ chọn một quan điểm phổ biến nhất trong ngành nhân học và văn hóa học hiện nay: văn hóa, trước hết, là một hệ thống biểu trưng và ý nghĩa (system of symbols and meanings) mà một cộng đồng đã tạo ra, và đến lượt nó, góp phần tạo ra cộng đồng, trong đó, mọi người tồn tại không phải như những cá nhân riêng lẻ mà là những thành viên của cộng đồng: Tất cả đều sử dụng một khung nhận thức và một bảng tiêu chí chung để diễn dịch và đánh giá thực tại, để phán đoán quan hệ giữa người và người, từ đó, phân biệt thiện và ác, đạo đức và vô luân, đẹp và xấu, hay và dở, những điều thích và những điều không thích, v.v... Chính trên cơ sở hệ thống biểu tượng và ý nghĩa như vậy, người ta mới dần dần tạo dựng và củng cố các hệ thống niềm tin và giá trị; và trên cơ sở các hệ thống niềm tin và giá trị ấy, xây dựng các hệ thống thiết chế xã hội và chính trị cũng như các phong cách ứng xử, bao gồm từ ngôn ngữ thân thể đến cách ăn mặc, ăn uống và các phong tục tập quán khác; cuối cùng, dần dần hình thành các sản phẩm văn hóa như văn học, âm nhạc, nghệ thuật, văn hóa dân gian, v.v...

Với cách hiểu văn hóa như một hệ thống biểu trưng và ý nghĩa như vậy, người ta dễ dàng nhận ra mối quan hệ hữu cơ mật thiết giữa văn hóa và ngôn ngữ. Mật thiết đến độ nhiều người cho ngôn ngữ, tự bản chất, là văn hóa. Dĩ nhiên, cần lưu ý: không nên và không thể đảo ngược mệnh đề này thành: văn hóa là ngôn ngữ. Trong khi ngôn ngữ là văn hóa, văn hóa, ngược lại, lớn và rộng hơn hẳn ngôn ngữ. Ngôn ngữ chỉ là một bộ phận của văn hóa, bên cạnh nhiều bộ phận khác, từ tín ngưỡng đến các hình thái nghệ thuật hay các phong tục và lễ hội dân gian, v.v...

Có điều, mối quan hệ giữa ngôn ngữ và văn hóa có lẽ gần gũi và khăng khít hơn. Theo J.A. Fishman, mối quan hệ ấy có thể được nhìn thấy ở ba biểu hiện: một, ngôn ngữ là một phần của văn hóa; hai, ngôn ngữ là một chỉ số (index) của văn hóa (theo nghĩa nó tiết lộ cách suy nghĩ và

tổ chức kinh nghiệm của một cộng đồng); và ba, ngôn ngữ là biểu trưng (symbolic) của văn hóa. Theo Claire Kramsch, mỗi quan hệ ấy cũng có ba biểu hiện chính: một, ngôn ngữ diễn tả thực tại văn hóa (các từ ngữ con người sử dụng, để có thể hiểu được, bao giờ cũng liên hệ đến những kinh nghiệm chung và những kho kiến thức mà một cộng đồng đã tích lũy và chia sẻ); hai, ngôn ngữ nhập thể vào hiện thực văn hóa (bằng cách tạo những kinh nghiệm mới qua phương tiện ngôn ngữ); và ba, ngôn ngữ biểu tượng hóa (symbolise) thực tại văn hóa (ngôn ngữ là một hệ thống ký hiệu trong khi chính hệ thống này, tự nó, đã là một giá trị văn hóa) (5). Theo tôi, mỗi quan hệ giữa ngôn ngữ và văn hóa có thể được nhìn thấy từ mấy góc độ chính:

Một, ngôn ngữ là kho lưu trữ và đồng thời là biểu hiện của ký ức tập thể hoặc ký ức văn hóa của cả một cộng đồng. Ở cấp độ vi mô, mỗi từ, với tính chất liên văn bản của nó, đều liên hệ đến những từ khác và những văn bản khác, tất cả đều gắn liền với những kinh nghiệm chung mà cả cộng đồng đều chia sẻ. Ví dụ, trong tiếng Việt, một từ đơn giản như “con cò” không thể không gợi liên tưởng đến bài ca dao “Con cò mà đi ăn đêm”, đến câu hát điệu cò là quen thuộc “Con cò bay lả bay la”, và câu thơ thời Thơ Mới “Con cò trên ruộng cánh phân vân” nổi tiếng của Xuân Diệu, hoặc rộng hơn, đến sinh hoạt ở đồng quê ngày trước với hình ảnh những nông dân cấy cấy bên cạnh những con trâu và xa hơn một chút, những con cò trắng thơ thẩn kiếm ăn trên bờ ruộng. Những chữ như “cách mạng” hay “giải phóng” hay ngay cả chữ “Việt kiều” không thể không khơi gợi lên những ký ức về cuộc chiến tranh kéo dài và đẫm máu trước năm 1975 cũng như những kinh nghiệm cay đắng sau đó. Ở cấp độ vĩ mô, những sự phân bổ số lượng từ vựng đều phản ánh nếp suy nghĩ và cách thức cấu trúc kinh nghiệm của cộng đồng. Ví dụ, cũng trong tiếng Việt, từ sự tồn tại của lớp từ Hán Việt và nhiều từ vay mượn từ nước ngoài khác đến cách xưng hô và ưu thế của lớp từ vựng có tính cụ tượng và cảm tính đều là những dấu vết của lịch sử bị ngoại xâm và của xu hướng văn hóa trọng gia đình và thiên về những cái cụ thể, v.v...

Hai, ngôn ngữ là một trong những phương tiện chính để lưu truyền văn hóa. Chúng ta học những bài học đầu tiên về các biểu tượng, niềm tin và giá trị, vốn là những cốt lõi của văn hóa truyền thống, ở đâu? Trước hết, là từ gia đình; và sau đó, ở trường học: Ở cả hai nơi, phương tiện truyền dạy chính vẫn là qua ngôn ngữ. Qua lời dạy của bố mẹ. Qua lời giảng của thầy cô giáo. Qua những câu tục ngữ, ca dao cũng như các câu chuyện ngụ ngôn và cổ tích mà chúng ta được nghe đây đó. Cái gọi là tính chất truyền khẩu trong văn hóa dân gian (folklore) chính là một minh chứng hùng hồn cho vai trò của ngôn ngữ trong việc duy trì và nuôi dưỡng văn hóa nói chung.

Ba, sử dụng ngôn ngữ, dưới hình thức nói hoặc viết, bao giờ cũng là một quá trình kết hợp và lựa chọn: kết hợp từ này với từ khác theo một trật tự cú pháp nhất định; và lựa chọn giữa nhiều từ khác nhau để chuyên chở điều mình muốn truyền đạt trên cả hai bình diện: biểu ý và biểu cảm.

Một ví dụ đơn giản: khi muốn nói hay viết về sự kiện ai đó đã chết chẳng hạn, trong đầu chúng ta sẽ hiện lên vô số từ đồng nghĩa nhưng khác sắc thái, như: chết, mất, đi, qua đời, từ trần, qui tiên, thất lạc, tạ thế, hy sinh, bỏ mạng, nghèo, ngum, ngum củ tỏi, toi, v.v... Trong hàng trăm từ khác nhau ấy, người nói/viết sẽ chọn một.

Tiêu chí để chọn lựa bao gồm: thứ nhất, thực tế (cách chết và ý nghĩa cái chết, từ đó, có sự lựa chọn giữa hy sinh hoặc bỏ xác/bỏ mạng; thời điểm chết (ví dụ những chữ như nhắm mắt/tắt thở/xuôi tay... thường dùng để chỉ người mới chết một cách nhẹ nhàng); thứ hai, vị thế của người chết, từ đó, dẫn đến những sự lựa chọn như băng/băng hà (cho vua), tịch/viên tịch (cho sư sãi), qui tiên/thất lạc (cho những người lớn tuổi và khả kính), v.v...; và thứ ba, quan hệ hay thái độ của người nói/viết với người chết: Với người mình yêu thích hay tôn kính thì dùng từ trang trọng (qua đời, từ trần...); với người mình khinh ghét thì dùng những từ bình dân như

chết, bán muối, châu Diêm Vương, v.v... Trong ba tiêu chí ấy, hai tiêu chí sau rõ ràng là mang tính văn hóa.

Tất cả những sự phân tích trên đều nhằm để chứng minh một luận điểm chính: ngôn ngữ thực chất là văn hóa.

Chú thích:

1. Dell Hymes (1972), phần "Introduction" trong cuốn *Functions of Language in the Classroom* do D. Humes và C.J. Cazden biên tập, New York: Teachers College Press, tr. xix.
2. Nxb Giáo Dục, Hà Nội, 2004.
3. Nxb Thành phố HCM, 1997.
4. *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society*, London: Fontana Press, 1983, tr. 87.
5. Xem Karen Risager (2006), *Language and Culture: Global Flows and Local Complexity*, Clevedon: Multilingual Matters, tr. 12-16.

Mới đây, tôi vào kiểm tra một lớp tiếng Việt tại một đại học ở Melbourne. Hầu hết các sinh viên đều là người Úc. Các em học tiếng Việt đã được một học kỳ (ba tháng). Tôi hỏi một nữ sinh:

- Em tên gì?

Em ấy đáp:

- Tôi tên Stephanie.

- Em bao nhiêu tuổi?

- Tôi là 19 tuổi.

Tôi hỏi một em khác:

- Ba em tên gì?

Em ấy đáp:

- Tên ông ta là John.

- Bây giờ ba em sống ở đâu?

- Ông ta chết rồi.

Tôi lại hỏi một em khác nữa:

- Sáng nay em làm gì?

- Sáng nay em đã học môn Tâm lý học.

Vân vân.

Xin nói ngay, dù học tiếng Việt mới được ba tháng, cách phát âm của các em, nói chung, tuy không hoàn hảo, nhưng khá chính xác, ít nhất cũng đủ để người nghe có thể hiểu được những điều các em muốn truyền đạt. Trừ câu "Tôi là 19 tuổi" với chữ "là" thừa thãi, tất cả các câu đáp của các em đều đúng về ngữ pháp. Tuy vậy, từ lỗi tai của người Việt Nam, chúng ta vẫn thấy hầu hết các câu ấy đều có vấn đề. Một sinh viên năm thứ nhất nói chuyện với một giáo sư đã đứng tuổi mà xưng "tôi" là có vấn đề. Gọi ba mình là "ông ta" cũng có vấn đề: Nó hờ hững đến độ lạnh lẽo. Chữ "chết" dùng để chỉ người thân lại càng có vấn đề: Nó dửng dưng đến độ vô cảm. Ngoài ra, cũng giống chữ "là" trong câu "Tôi là 19 tuổi", chữ "đã" trong câu "Sáng nay tôi đã học môn Tâm lý học" hoàn toàn thừa. Và vì thừa nên cũng thành một vấn đề.

Nhân nói đến những "bất ổn" trong việc học tiếng Việt của người ngoại quốc (hoặc trẻ em Việt Nam sinh ra và lớn lên ở hải ngoại), tôi chợt nhớ đến một câu chuyện tiểu lâm mới nghe được trong chuyến đi Sydney vừa rồi. Xin nói ngay: Như phần lớn các truyện tiểu lâm của người Việt, chuyện này hơi tục. Biết vậy, nhưng tôi cũng xin phép được kể vì, thứ nhất, tôi tin chắc trong số độc giả blog của tôi, không có ai là vị thành niên; thứ hai, tôi thấy khó tìm ra một câu chuyện nào khác tiêu biểu hơn cho vấn đề chúng ta đang bàn.

Chuyện kể một người phụ nữ Tây phương lấy chồng Việt Nam và về Việt Nam sinh sống trong một khu lao động. Chị cố học tiếng Việt để giao tiếp với người Việt Nam, trước hết là với hàng xóm. Một hôm, bị bệnh, chị đến một phòng khám ở thành phố. Người thư ký hỏi chị muốn gặp bác sĩ nào. Chị đáp:

- Cho tôi gặp bác sĩ khám I.

Người thư ký giật mình, nhưng ý nhị, anh nhắc khéo:

- Bác sĩ phụ khoa.

Chị người Tây ghi nhận bài học mới:

- Vâng, cho tôi gặp bác sĩ phụ khoa.

Khám xong; nghe bác sĩ dặn dò xong, chị người Tây cẩn thận hỏi:

- Như vậy, trong mấy ngày tới, tôi có đ. được không?

Bác sĩ cười, nhắc:

- Chị nên dùng chữ "giao hợp".

Chị người Tây cảm ơn:

- Vâng, giao hợp.

Từ phòng khám ra ngoài đường, chị gặp một tên lái xe đi ẩu suýt đâm vào người chị. Chị la toáng lên. Tên thanh niên không những không xin lỗi mà còn cười hô hô. Tức quá, chị định phun ra cái câu chửi tục chị thường nghe chồng chị và hàng xóm người Việt của chị sử dụng. Tuy nhiên, nhớ lại hai bài học về ngôn ngữ mới toanh ở phòng khám vừa rồi, chị ứng dụng ngay. Và đây là câu chửi chị phun vào mặt tên thanh niên khả ố nọ:

- Giao hợp cái thằng mặt phụ khoa!

Câu chuyện ở trên hài hước vì người phụ nữ Tây phương mới học tiếng Việt ấy mắc lỗi đến hai lần: lần đầu, thay vì dùng từ thanh nhã, chị là dùng những chữ bị xem là thô tục; lần sau, thay vì nên dùng chữ thô tục để chửi thì chị lại dùng những chữ quá thanh nhã.

Cái sai của chị, như vậy, không nằm ở ngữ âm, từ vựng hay ngữ pháp mà là ở phong cách: Các từ chị dùng, tuy hoàn toàn chính xác, lại không hợp với ngữ cảnh. Chúng thành sai. Hơn nữa, sai một cách hài hước.

Xin thêm một ví dụ nữa: Trong các đoạn văn được xem là sai lầm đến ngô nghê của học sinh ở Việt Nam, tôi bắt gặp mấy câu này:

"Nhà em có nuôi một ông nội. Năm nay ông 70 tuổi. Ông nội em ăn rất khỏe, lại còn biết trông nhà."

Đứng về phương diện ngữ pháp, mấy câu trên không hề sai. Nếu thay thế câu đầu tiên bằng câu "Nhà em có nuôi một con chó" hay "Nhà em có nuôi một người giúp việc" thì sao? Thì hoàn toàn đúng. Nhưng nếu viết "nhà em có nuôi một ông nội" thì lại có vấn đề. Vấn đề ấy nằm ở hai điểm: "nuôi" và "một". Bởi mỗi người chỉ có thể có một ông nội (ruột) nên số từ "một" đứng trước "ông nội" là thừa. Đó là cái sai về logic (cũng giống như câu cuối: "Ông nội em ăn rất khỏe, lại còn biết trông nhà"). Còn cái sai trong động từ "nuôi" thì rõ ràng thuộc phạm trù văn hóa.

Qua ba câu chuyện vừa kể, chúng ta thấy chuyện sử dụng ngôn ngữ để giao tiếp có cái gì phức tạp hơn là những điều chúng ta vẫn thường nghĩ.

Lâu nay, nói chung, nghĩ đến chuyện dạy ngôn ngữ, kể cả tiếng Việt cho người ngoại quốc hoặc cho trẻ em Việt Nam sinh ra và lớn lên ở ngoại quốc, chúng ta thường nghĩ đến việc rèn luyện cho các em bốn kỹ năng chính: nghe, nói, đọc và viết. Chúng ta thường chỉ bận tâm dạy các em cách phát âm, cách viết chính tả, ý nghĩa của các từ và cuối cùng, một số nguyên tắc đặt câu. Chúng ta cứ tưởng am hiểu tất cả các yếu tố ấy, các em sẽ có thể sử dụng thành thạo tiếng Việt.

Sự thật không phải vậy.

Không hiếm người Việt Nam học tiếng Anh ở mức độ tương đối khá nhưng lại không thể giao tiếp với người bản xứ được chỉ vì một tật: gặp ai cũng hỏi tuổi tác, nghề nghiệp, lương hưởng; hứng nữa thì hỏi chuyện tôn giáo và đảng phái, vốn là những điều cấm kỵ trong nghi thức giao tế của người Tây phương.

Ngược lại, cũng không hiếm người Tây phương khi học tiếng Việt cũng than thở rất nhiều điều, chẳng hạn, người Việt rất ít chào hỏi nhưng lại hay hỏi chuyện tuổi tác và gia đình. Họ kể, cứ nghe những câu hỏi như vậy, họ lại khựng lại. Có cảm tưởng như sự riêng tư của mình bị vi phạm. Từ đó, có ấn tượng là người Việt Nam thiếu lịch sự. Câu chuyện, bởi vậy, bị ngắt gứ ngay tức khắc.

Trong cả hai trường hợp, vấn đề đều không thuộc phạm trù kỹ năng ngôn ngữ (linguistic skills) mà là ở năng lực giao tiếp liên văn hóa (intercultural communicative competence): người Việt thì không biết văn hóa Tây phương trong khi người Tây phương học tiếng Việt thì lại không biết văn hóa Việt Nam.

Những khuyết điểm như vậy không phải chỉ xuất hiện ở những người Việt Nam học tiếng Tây phương hay người Tây phương học tiếng Việt Nam mà là ở hầu như tất cả mọi người học ngôn ngữ thứ hai. Tuy nhiên chỉ một vài hai thập niên gần đây giới nghiên cứu ngôn ngữ học mới nhận thức được điều ấy. Từ nhận thức ấy, người ta phát hiện trong cách dạy ngôn ngữ thứ hai trên khắp thế giới có rất nhiều điều bất cập. Một trong những bất cập ấy, nói theo Joseph Lo Bianco, một nhà hoạch định chính sách ngôn ngữ nổi tiếng của Úc, là, trong các lớp ngôn ngữ, chúng ta chỉ tập trung vào các yếu tố bên trong ngôn ngữ với từ vựng và các nguyên tắc ngữ pháp, mà quên đi những yếu tố bên ngoài của ngôn ngữ, như xã hội và văn hóa, nhất là văn hóa (1). Sự sao nhãng ấy là một sai lầm bởi, như nhiều nhà ngôn ngữ học, từ Elinor Ochs đến Bambi Schieffelin và Lessard-Clouston, đã phân tích: ngay từ đầu văn hóa và ngôn ngữ đã gắn bó đến mức không thể tách lìa được. Theo Claire Kramsch, trong cuốn *Context and Culture in Language Education* (1993), bất cứ sự giao tiếp nào với người nói một ngôn ngữ khác mình cũng đều là một thao tác văn hóa (culture act). Học ngôn ngữ, do đó, thực chất là học văn hóa. Nếu chúng ta chỉ dạy ngôn ngữ mà không dạy văn hóa, chúng ta đang dạy những ký hiệu hoặc là vô nghĩa hoặc mơ hồ đến độ học sinh sẽ hiểu hoàn toàn sai. (2)

Đó là lý do tại sao gần đây khái niệm “dạy ngôn ngữ” (language teaching) thường được gọi là “dạy ngôn ngữ liên văn hóa” (intercultural language teaching), ở đó, khái niệm “khả năng giao tiếp” (communicative competence) được soi chiếu dưới lăng kính liên văn hóa (intercultural) hoặc xuyên văn hóa (cross-cultural): Giao tiếp không còn là một hành động sử dụng ngôn ngữ thuần túy mà biến thành một nỗ lực tiếp cận với cái khác (otherness).

Qua hai bài "Kích thích văn hóa trong việc giảng dạy ngôn ngữ" và "Ngôn ngữ là văn hóa", chúng ta đã đi đến ba nhận định chính: một, ngôn ngữ thực chất là văn hóa; hai, nói hoặc viết ngôn ngữ khác với tiếng mẹ đẻ của mình là một thao tác liên văn hóa; và ba, dạy và học ngôn ngữ thứ hai hoặc song ngữ thực chất là dạy và học văn hóa.

Vấn đề: Dạy văn hóa qua ngôn ngữ là dạy gì?

Đó không phải là câu hỏi dễ trả lời. Văn hóa có một nội hàm rất rộng, không thể dạy hết được, ngay trong những môn thuộc chuyên ngành văn hóa học. Bởi vậy, chúng ta chỉ giới hạn trong văn hóa giao tiếp. Trong văn hóa giao tiếp, Catherine Kerbrat-Orecchioni đề nghị tập trung vào năm trục chính: một, tầm quan trọng đặt trên việc phát ngôn; hai, cách tiếp cận với các quan hệ liên cá nhân; ba, cách hiểu về phép lịch sự; bốn, mức độ nghi thức hóa; và năm, cách bày tỏ cảm xúc và cảm giác (1). Tôi đề nghị thêm phần ngôn ngữ thân thể như một trục thứ sáu để phù hợp với tầm quan trọng của loại hình ngôn ngữ này trong văn hóa giao tiếp của người Việt Nam.

Riêng trong bài này, xin đề cập đến khía cạnh thứ nhất của văn hóa giao tiếp: Mức độ hoạt ngôn (levels of verbosity).

Trong một số nền văn hóa, người ta đề cao và khuyến khích việc phát ngôn hơn các văn hóa khác. Ví dụ người Palians (thuộc miền nam Ấn Độ) thường được xem là nói rất ít (low verbosity) trong khi người Pháp được xem là nói nhiều (high verbosity); người nói tiếng Anh được xếp vào hạng trung bình (2). Còn người Việt Nam thì sao? Thú thực, tôi không biết. Cho đến bây giờ vẫn chưa có một công trình nghiên cứu nào về mức độ hoạt ngôn của người Việt cả. Có điều, cần phân biệt hai môi trường hành ngôn khác nhau. Thứ nhất, ở chỗ riêng tư, trong các câu chuyện phiếm, có lẽ người Việt cũng nói nhiều không thua bất cứ ai cả. Thứ hai, ở nơi công cộng, trong các cuộc hội thảo, người Việt Nam phần lớn, nếu không nói là tuyệt đại đa số, dè dặt và trầm lặng hẳn. Cứ nhìn vào giờ thảo luận trong lớp học của người Việt Nam và của người Tây phương thì thấy ngay. Trong khi người Tây phương, nói chung, sôi nổi bao nhiêu thì người Việt Nam thường lặng lẽ bấy nhiêu. Có lý do văn hóa nào cho hiện tượng nói ít nơi công cộng như vậy không? Tôi nghĩ là có. Ít nhất có ba nguyên nhân chính:

Một, người Việt Nam trọng lễ. Ở nơi công cộng, người ta thường nhường người lớn tuổi và nhiều quyền thế hơn. Ý niệm về bình đẳng trong tranh luận chưa bén rễ sâu trong văn hóa Việt Nam. Phần lớn đều theo văn hóa truyền thống.

Hai, vấn đề thể diện còn ảnh hưởng nặng nề ở Việt Nam và là một trong những trung tâm của văn hóa giao tiếp của người Việt cũng như của người Hoa. Trước đám đông, một mặt, người ta muốn lên tiếng để khẳng định vị thế của mình; nhưng mặt khác, lại sợ nói sai, nói dở hay nói hớ để, hoặc là bị người khác phản đối hoặc là bị người khác cười thầm: trong cả hai trường hợp, người ta đều sợ bị "mất mặt".

Ba, có lẽ do ảnh hưởng của cả một lịch sử dài dằng dặc bị áp bức, người Việt Nam thường sợ việc mở miệng, đặc biệt trước đám đông. Ca dao và tục ngữ Việt Nam cung cấp cả một kho tàng triết lý về việc nói năng. Chẳng hạn, xem ngôn ngữ như một thứ quyền lực: *Miệng nhà quan có gan có thép*, có ảnh hưởng trực tiếp đến số phận con người: *Lời nói đọi máu*. Do đó, càng ít nói bao nhiêu càng tốt bấy nhiêu: *Lời nặng nói nặng lời*. Trước khi nói nên suy nghĩ chín chắn: *Có miệng thì cắp, có nắp thì đậy*; kẻ thất thế càng nên nói ít: *Khó nhin miệng, bõ cô nhin lời*. Nếu phải nói, nên nói, đừng viết: *Lời nói gió bay, bút sa gà chết*. Nếu viết, nên chọn hình thức phù du nhất: *Khôn văn tế đại văn bia*. Không nên nói thật: *Nói thật mất lòng*. Và chỉ nên nói khéo: *Lời nói không mất tiền mua, lựa lời mà nói cho vừa lòng nhau*, v.v... Như vậy, trong văn hóa giao tiếp, ngay cả việc ít nói hay im lặng cũng là sự lựa chọn mang tính văn hóa: chúng cần được diễn dịch trong giao tiếp và cần được giảng dạy trong lớp học.

Ngôn ngữ thơ và ngôn ngữ đời thường

Trong tiếng Anh, chữ "fiction" vừa có nghĩa là hư cấu vừa có nghĩa là truyện, là tiểu thuyết. Theo Anna Balakian, trong quyển *Sự hư cấu của nhà thơ* (The Fiction of the Poet), sự đồng nhất giữa sự hư cấu và thể loại truyện như vậy là một thói quen kỳ quái. Theo bà, ngay cả trong những quyển tiểu thuyết huyền hoặc nhất, mối quan hệ giữa tưởng tượng và hiện thực cũng còn rõ ràng hơn là trong thơ, kể cả những loại thơ được gọi là hiện thực. Balakian đồng ý với quan niệm của Mallarmé là sự hư cấu đích thực là sự hư cấu của các nhà thơ (1).

Vấn đề này sẽ rõ hơn khi chúng ta phân tích bản chất của ngôn ngữ, phương tiện đặc biệt của thơ. Việc phân tích này đã được nhiều người làm và đã đạt được nhiều thành tựu xuất sắc. Phương thức nghiên cứu phổ biến nhất là đối chiếu ngôn ngữ thực dụng hàng ngày và ngôn ngữ thơ. Theo I.A. Richards, người đặt nền móng lý thuyết cho Phê Bình Mới tại Hoa Kỳ, loại ngôn ngữ thứ nhất có chức năng quy chiếu hay định danh; loại thứ hai có chức năng biểu cảm;

loại thứ nhất là những lời tuyên bố (statement), loại thứ hai là những lời tuyên bố vờ (pseudo-statement) (2). Theo Wheelwright, khác với ngôn ngữ thực dụng - mà ông gọi là steno-language -, ngôn ngữ thơ cũng như ngôn ngữ của huyền thoại và của tôn giáo - ông gọi chung là depth-language - có ba đặc điểm chính: tính chất hàm nghĩa (connotation), tính chất nghịch lý (paradox) và tính chất đa hiệu (plurisignation) (3). Theo Shklovsky, ngôn ngữ thực dụng là thứ ngôn ngữ tự động hoá, ngôn ngữ thơ là thứ ngôn ngữ được lạ hoá (defamiliarise), do đó, thực chất nó là sự bạo động có ý thức đối với ngôn ngữ thực dụng (4).

Những quan điểm trên được nhiều người đồng tình. Từ Oswald Ducrot và Tzvetan Todorov (5) đến Paul de Man (6), Dina Scherzer... (7) đều cho ngôn ngữ văn học, khác với ngôn ngữ thực dụng hàng ngày, là thứ ngôn ngữ hư cấu, không có ý nghĩa quy chiếu, tự nó đầy đủ trong thế giới tưởng tượng của nó. Tuy nhiên, dù sao, những quan điểm này cũng bị nhiều người nghi ngờ.

Thứ nhất, không ở đâu có sự phân biệt rạch ròi như vậy. Bất cứ loại ngôn ngữ nào cũng pha trộn nhiều đặc điểm khác nhau. Do đó, quan niệm của Jakobson được coi là hợp lý hơn: theo Jakobson, ngôn ngữ thơ không khác ngôn ngữ thực dụng về bản chất mà chỉ khác về chức năng: trong lúc ngôn ngữ thực dụng nhấn mạnh vào chức năng quy chiếu, chức năng biểu cảm, khuyến lệnh hay đẩy đưa..., ngôn ngữ thơ nhấn mạnh vào chức năng thẩm mỹ (8).

Thứ hai, nó không giải thích được tại sao ngôn ngữ thơ hay ngôn ngữ văn học nói chung lại có những đặc điểm như thế. Jonathan Culler trả lời: đó là do các quy ước riêng trong việc đọc thơ. Có ba quy ước chính: một là, coi bài thơ như một tiếng nói phi ngã, không gắn liền với một hoàn cảnh phát ngôn nào nhất định; hai là, coi bài thơ như một chỉnh thể thống nhất và mạch lạc; ba là, coi bài thơ như một văn bản có ý nghĩa, ngay cả khi ngôn ngữ bài thơ có vẻ tầm thường và vô nghĩa thì những sự tầm thường và vô nghĩa ấy cũng là những sự tầm thường và vô nghĩa có ý nghĩa: chúng thể hiện những sự tầm thường và vô nghĩa ấy một cách cụ thể (9). Có điều nói đến quy ước là nói đến lịch sử: quy ước chỉ hình thành dần dần trong lịch sử. Mà Culler lại không chứng minh được điểm này.

Theo tôi, ngôn ngữ thơ hay văn học nói chung khác với các loại ngôn ngữ thực dụng khác chủ yếu là ở điều kiện tồn tại của nó.

Có thể gọi ngôn ngữ thực dụng là ngôn ngữ trực tiếp, bao gồm, trước hết, ngôn ngữ đối thoại, sau đó, ngôn ngữ trong thư từ, lời nhắn, thông báo và phần nào cả báo chí nữa. Ngôn ngữ đối thoại dựa trên quan hệ nói - nghe. Các loại ngôn ngữ sau dựa trên quan hệ viết - đọc. Quan hệ khác nhau song tất cả các hình thức ngôn ngữ trực tiếp này đều có một đặc điểm chung: cụ thể. Tất cả đều cụ thể. Một là, có một người phát ngôn (addresser) cụ thể. Hai là, có một hoặc nhiều người thụ ngôn (addressee) cụ thể. Ba là, có một không gian cụ thể: trong nhà, trong lớp, trong tiệm, trong văn phòng, trong công sở, ngoài đường, ngoài chợ... và một thời gian cụ thể để những khái niệm mơ hồ như "bây giờ", "lúc ấy", "lát nữa"... có ý nghĩa. Bốn là, mối quan hệ giữa người phát ngôn và người thụ ngôn là một quan hệ cụ thể: vợ với chồng, cha mẹ với con cái, thầy với trò, bác sĩ với bệnh nhân, người bán và khách hàng, bạn bè, đồng nghiệp, người yêu của nhau hoặc chỉ là hai người hoàn toàn xa lạ chỉ gặp nhau trong một dịp tình cờ nào đó, với một lý do nào đó. Năm là, giữa người phát ngôn và người thụ ngôn có một số kinh nghiệm chung, một số hiểu biết chung để họ dễ dàng hiểu nhau ngay cả khi sự diễn đạt loanh quanh, ngập ngừng, dờ dang. Cuối cùng, sáu là, những cuộc đàm thoại ấy bao giờ cũng xoay quanh một hoặc nhiều đề tài cụ thể, kể cả những cuộc đối thoại nhạt nhẽo và khách sáo nhất. Về năng. Về mưa.

Tính chất cụ thể trong ngôn ngữ trực tiếp dẫn đến nhiều hệ quả quan trọng:

Thứ nhất, ngôn ngữ luôn luôn ám chỉ hay liên hệ đến một cái gì ở ngoài nó. Sự liên hệ ấy có bốn nội dung chính: một là liên hệ đến hiện thực người ta đang đề cập; hai là liên hệ đến không gian diễn ra cuộc trò chuyện: đây, đó, kia, nọ...; ba là liên hệ đến thời gian: bây giờ, hôm qua, ngày mai...; và bốn là liên hệ đến người phát ngôn, người thụ ngôn, biểu hiện rõ nhất là trong cách dùng các đại từ: tôi, anh, chị, em...

Thứ hai, mục đích của hầu hết các cuộc đối thoại là để hiểu nhau. Nhưng thế nào là hiểu? Hiểu, với người thụ ngôn, có hai nghĩa: một là nắm bắt được ý định của người phát ngôn; hai là nắm bắt được cái vấn đề, cái sự việc được đề cập. Loại ý nghĩa thứ nhất có thể được gọi là ý nghĩa chủ định. Loại thứ hai có thể được gọi là ý nghĩa quy chiếu. Từ việc khu biệt hai loại ý nghĩa ấy dần dần hình thành hai thói quen chính khi diễn dịch sự phát ngôn của người khác: thứ nhất là loay hoay suy diễn những hậu ý của người phát ngôn; thứ hai là liên tưởng đến cái hiện thực mà người phát ngôn ám chỉ. Thói quen thứ nhất dẫn đến thuyết chủ định (intentionalism). Thói quen thứ hai sẽ dẫn đến thuyết coi văn học là một sự phản ánh hiện thực.

Hệ quả sau cùng của tính chất cụ thể trong ngôn ngữ trực tiếp, đặc biệt trong các cuộc đàm thoại là, trừ trường hợp có sự khác biệt trong ngôn ngữ, câu chuyện thường diễn ra khá thoải mái. Người phát ngôn được thuận lợi: ngoài phương tiện chính là ngôn ngữ, họ có thể sử dụng một số phương tiện khác: ánh mắt, giọng nói, điệu bộ. Người thụ ngôn cũng được thuận lợi: nhờ nắm vững “hậu cảnh” của vấn đề, họ rất dễ dàng theo dõi và tiếp tục câu chuyện.

Thơ hay văn học nói chung là thứ ngôn ngữ gián tiếp, chủ yếu dựa trên quan hệ giữa viết và đọc. Nếu ngôn ngữ trực tiếp là một thứ quan hệ cụ thể, ngôn ngữ gián tiếp lại là một thứ quan hệ xa cách và trừu tượng. Trong công việc sáng tạo, người viết bao giờ cũng bơ vơ: ngồi lặng lẽ trước trang giấy trắng, hấn không thể hình dung được ai sẽ là người đọc mình. Có thể là nhiều, rất nhiều người. Cũng có thể sẽ chẳng có ai cả. Ở Việt Nam, dường như chưa có ai tả cái nỗi niềm bơ vơ, cô đơn và khắc khoải ấy hay hơn Nguyễn Tuân:

“Đêm thanh vắng còn gì dễ sợ bằng trang giấy trắng cứ trắng nguyên như thế cho tới gần hết đêm. Mà canh này nối tiếp canh khác đêm cứ trôi đều trên cái trắng băng ấy. Mà thế nào thì sáng mai cũng phải sang được bờ bên kia cũng đang nhờ nhờ trắng một nỗi niềm toát bệch mồ hôi. Thấy nguyên rủa bè lũ hình tượng chữ nghĩa nó hè nhau từ già mình, mình bỗng chốc là kẻ cùng đường bên sông chữ quạnh trắng thê lương” (10).

Không những người viết bơ vơ, cả ngôn ngữ cũng “bơ vơ”: chỉ có chữ và chữ. Chữ trần trụi, tênh hênh trên trang giấy, không được sự trợ thủ của bất cứ một thứ phương tiện nào khác. Như trong lời nói. Không một ánh mắt, một giọng điệu, một cử chỉ đi kèm. Chỉ có chữ thôi. Một mình chữ.

Cuối cùng, người đọc cũng bơ vơ: đối diện với trang sách, hấn phải tự mình giải đáp hết mọi thắc mắc cho mình. Không hiểu nghĩa một từ nào đó: tự tra từ điển lấy. Không hiểu ý nghĩa một hình tượng, một chi tiết nào đó: tự đoán lấy. Không có ai để hỏi. Khác với cảnh đối thoại bình thường, người nói ở gần, ngay bên cạnh, có thể nhờ giải thích thêm, nhờ xác minh lại, trong việc đọc, tác giả hoàn toàn xa lạ, hoặc không xa nhưng lạ, hoặc không lạ nhưng xa, hoặc đồng hơn, đã tiêu điều đâu đó tận miền cực lạc nào. Khác với ngôn ngữ trong thư từ, lời nhắn, thông báo bao giờ cũng đơn nghĩa, ngôn ngữ của thơ hay văn học nói chung chứa đựng nhiều ẩn dụ, hoán dụ mơ hồ và nói như Cleanth Brooks, đầy nghịch lý (11), khiến người đọc càng dễ hoang mang, ngờ vực, thiếu tự tin, do đó, càng thấy “bơ vơ” hơn.

Hoàn cảnh khác, quan hệ khác, do đó bản chất của thơ hay văn học nói chung - một thứ ngôn ngữ gián tiếp - sẽ khác hẳn lời nói trong các cuộc đối thoại thông thường cũng như các loại ngôn ngữ thực dụng khác.

Tỏ tình 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 tài hoa và 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 hắn 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 cẩu, 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.

Cầm 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, hắn không còn đối diện với người mình yêu nữa mà là đối diện với vô số những kẻ làm thơ tình khác, như hắn; những kẻ sử dụng ngôn ngữ khác, như hắn. Dù muốn hay không hắn 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 phảng phất hơi hướng 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: “Nhân tiên 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 hần 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”, hần 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 hần 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, ẩm đạm, lạnh lùng, hiu hắt, v.v... Còn mô tả tâm trạng thì hần là buồn rầu, cô đơn, thẫn 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, hần không viết; hần bị ngôn ngữ viết. Cái viết của hần 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 quyền 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, hần lại thoát ra khỏi những khuôn sáo có sẵn, tạo được một phong cách mới không lẫn với ai khác. Có thể nói hần là kẻ biến thủ thành công công quý văn hoá của xã hội để làm thành tài sản riêng của mình.

Hoài nghi ngôn ngữ

Kết thúc bài “Tò tính với ngôn ngữ”, tôi viết:

“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 quyền 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, hần lại thoát ra khỏi những khuôn sáo có sẵn, tạo được một phong cách mới không lẫn với ai khác. Có thể nói hần là kẻ biến thủ thành công công quý văn hoá của xã hội để làm thành tài sản riêng của mình.”

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. 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.

Đó là nói chung. Còn người cầm bút hiện đại thì 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.

Trong khía cạnh ngôn ngữ, yếu tố được chú ý nhất không phải là loại ngôn ngữ (Latin/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 phỏng 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 vẻ 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 bắn 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.

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.

Các nhà thơ tượng trưng, nói như Paul Verlaine, 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 tiên phong chủ nghĩa, từ đa-đa 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.

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 thưởng ngoạn 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.

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; thứ hai, biện pháp nhại lại (*pastiche*) được đặc biệt ưa thích bởi vì, nói như Fredric Jameson, trong thời đại ngày nay, người ta chỉ còn khả năng kết hợp hơn là khả năng sáng tạo ra cái mới.

Sáng tạo: lao động trên chữ nghĩa

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 Việt Nam 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 hời hợt 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 rĩ “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 khốn 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.” (Trần Đăng Khoa (1999), *Chân dung và đối thoại* (bản in lần thứ 4), nxb Thanh Niên, Hà Nội, tr. 26-7.)

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.

Lạ, 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 đồng 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 nhảm 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; còn viết bình thường, người ta gọi là kẻ dùng văn.

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.

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, bắt chắp 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 lợt. 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.

Bản chất của sáng tạo

Văn chương chính là sự sáng tạo. Nhưng khái niệm sáng tạo lại rộng lớn và bao quát quá! Thôi thì cứ hờm mình bắt chước Newton ngày xưa: say sưa và ngây ngất với vài mảnh vỏ sò rục rở trên tay, mặc cho biển cả sáng tạo trước mặt gầm thét bao điều chưa nói hết...

Sáng tạo như là sự thiếu hoàn hảo và phá phách...

Sáng tạo sớm nhất, theo Cựu Ước, là sáng tạo của Thượng Đế. Chỉ trong sáu ngày, ông ta đã tạo nên vũ trụ với đất, trời, ánh sáng, nước, sao trời, các giống sinh vật, rồi con người. Nhưng vũ trụ tạo nên lại không hoàn hảo chút nào! Không "hài hoà tiền định" như Voltaire từng chế giễu. Nó ẩn chứa bão tố và phong ba. Ẩn chứa cả thiện và ác, cả cái đẹp và cái xấu.

Người Ấn thì tin vào sự sáng tạo của Phạm Vương (Brahma). Ông ta tạo nên đàn ông rồi lấy về đẹp của hoa, tiếng hót của chim, màu sắc của cầu vồng, sự lả lơi của gió, sự giao hoạt của cầm thú và sự bất thường của thời tiết để tạo nên đàn bà. Kết quả là đàn ông bị giằng xé giữa nét quyến rũ và vẻ ghê rợn của món tặng phẩm mới nhận kia. Họ phải trả đi rồi xin lại đến bốn lần như vậy đến khi Phạm Vương phát cáu.

Phụ nữ có hàm chứa cả cái đẹp và cái xấu ở muôn loài chúng ta mới bị giằng xé giữa hai thái cực, tình yêu có trắc trở mới trở thành đề tài vĩnh cửu của thi ca. Và có vậy, Tagore mới nỉ non: Nhưng em ơi đời anh chỉ là một trái tim / Nào ai biết chiều sâu và bến bờ của nó / Em là nữ hoàng của vương quốc đó / Nhưng có bao giờ em hiểu trọn nó đâu.

Đẹp như khu vườn thượng uyển, trái đất rồi cũng hoá nên tầm thường. Có khổ đau mới có khái niệm hạnh phúc. Nếu gã đàn ông yên tâm với sự trọn vẹn ở tặng phẩm của Phạm Vương, anh ta sẽ thấy nó tuyệt hảo như sự tuyệt hảo của những vật dụng vô tri. Không có những dẫn vật nhớ nhung của lần chối bỏ, sẽ không niềm hoan lạc của khi xin lại. Khi cõi đời này hoàn hảo quá, nó sẽ nhàm chán, không khơi được những suối nguồn sáng tạo. Thượng Đế và Phạm Vương hiểu vậy! Và họ đã làm cho vũ trụ không toàn vẹn từ đầu, đã tạo nên người phụ nữ vừa đáng yêu vừa đáng tởm!

Như thế, đã có một tiền lệ: Khi 'tạo' nên cái gì đó hoàn hảo quá khiến sự thường thức trở nên toàn vẹn, toàn vẹn một cách tự nhiên, chúng ta không sáng tạo chút nào. Những đối tượng, những hình thể, những phương cách biểu hiện phải toát nên những dấu hỏi, những băn khoăn nào đó về ý nghĩa của kiếp nhân sinh: sự tồn tại, cái đẹp, nỗi sợ hãi trước cái chết, sự cô đơn, sự vô vọng trước số phận

Một khúc nhạc, nếu chỉ đơn thuần là tập hợp những nhịp điệu, trường độ, cao độ và những âm giai luyến láy, nó chỉ là phần mềm của cỗ máy âm học. Một hoạ phẩm không chỉ đơn giản là sự hoà hợp giữa những đường nét, những mảng màu: phải có những băn khoăn dấy lên từ những hoà hợp ấy. Nói theo hơi hướng cơ cấu luận, cái toàn thể phải cao hơn tổng số. Phải có cái gì đó vượt lên trên sự giam hãm vật chất giữa vải bố và màu sơn trong tác phẩm của một bậc danh hoạ. Đàn ông và đàn bà của Phạm Vương, đặt cạnh nhau, không hề là hai đơn vị nam nữ với những khác biệt về mặt cơ thể học. Giữa họ phải có những dực vọng trái ngược: nửa muốn

ôm chằm lầy, nửa muốn xua đuổi, mối quan hệ dở khóc dở cười mà nhân loại vẫn ngàn năm không nói hết. Và người nghệ sĩ phải biết khai mở những dực vọng giằng xé ấy!

Nhưng cái định nghĩa thì thật là dễ hiểu: Sáng tạo tức là vượt qua khỏi lối mòn, là tạo nên cái mới bằng con đường của riêng mình. Lúc đó người nghệ sĩ bất chấp tất cả. Thầy kể những ràng buộc của những ước lệ. Chỉ có đam mê và cảm hứng. Đọc "The moon and six-pences" của Maugham mà nhân vật chính là hình ảnh mô phỏng của Paul Gauguine, chúng ta thấy những say sưa ngây ngất của con người sáng tạo: bất chấp những trở ngại của đời sống, bất chấp những giáo điều thẩm mỹ, thả nổi cuộc đời để khai mở những ẩn ức về cái đẹp.

Trước và sau Gauguine, biết bao thế hệ đã say sưa như vậy. Mỗi sự vật đều ẩn chứa một linh hồn, một ngôn ngữ riêng; và cái thế giới sâu thẳm ấy bị gò bó, không thể bộc lộ bởi sự giam hãm của những hình thức bên ngoài. Người nghệ sĩ sáng tạo phải biết cách phá phách và bóp méo sự giam hãm ấy để khai mở thế giới bên trong. Bóp méo sự giam hãm của cả những quy ước đã trở thành thánh kinh trong nghệ thuật. Bóp méo để có thể nói lên điều gì đó mà những hình thức, những khuôn mặt thường nhật không thể nói hết. Và những quy tắc ngữ pháp. Ngữ pháp giúp ngôn ngữ khỏi lẫn lộn nhưng lại níu kéo sự bay bổng của ý tưởng. Hemingway đã tin như vậy nên đôi lúc cố tình viết sai thứ ngữ pháp mà chúng ta thường ru rú tuân theo một cách chặt vật.

Sáng tạo như là... tìm khoái lạc

Văn chương lại được ví von như trò thủ dâm. Phải chăng cái khoái của sáng tạo văn chương được sánh với những khoái lạc lơ mơ khi gã đàn ông tự mình tưởng tượng nên sự lả lơi của gió ngàn, vẻ rực rỡ của bảy sắc cầu vồng và nét yêu kiều của những đoá hoa e ấp hương trinh ở món tặng phẩm của Phạm Vương?

Nhớ, những khoái lạc 'xóc lợ' đã xôn xao một thời. Những ý niệm góp nhặt có thể đã lạc hậu với người nhưng hãy lấp lánh màu sắc, còn à la mode với ta; nó vẫn phảng phất bóng dáng của sự sáng tạo! Những 'buồn nôn', những 'phi lý', những 'ngã', những 'hư vô' v.v... của một thời. Bỏ vào lọ. Rung và lắc. Lắc rồi vãi. Rồi chấp nhận thành thơ. Đó là lời chế nhạo của Duyên Anh. Và không rõ giọng điệu cynical đó có hàm ý xa hơn? Người thì ví văn chương như trò thủ dâm. Duyên Anh thì mỉa mai bằng sự xóc lợ. Nhưng 'thủ dâm' và 'xóc lợ' khác nhau như thể 'chăn gối' hay 'yêu nhau' khác với từ ngữ thông tục mang cùng một ý nghĩa; cái ý nghĩa mà Tú Xương đã xa xôi bóng gió trong tiếng chửi của thằng tiểu Phù Luông!

Bây giờ thì không ai buồn nhắc đến những ý niệm ấy nữa nhưng hình thức 'xóc lợ' chữ nghĩa vẫn tiếp diễn. Sáng tạo thì phải tìm tòi cái mới. Phải thể hiện từ những bút rứt bên trong, những xốn xang mới lạ mà những phương tiện sáo mòn không thể diễn đạt. Lăm le những khẩu hiệu sáng tạo màu mè bên ngoài nhưng chỉ khơi dậy từ một nguồn cảm xúc sáo mòn bên trong. Tự lừa dối mình. Và hoang tưởng. Âm nhạc Việt Nam là một ví dụ. Mãi đến nay, vẫn còn quá nhiều 'sáng tạo' theo công thức của những con đường xáo xác lá thu hay chiều mưa bay bay, cơn gió bay qua và những ám ảnh về một tình yêu tan vỡ...

Đó cũng là một kiểu cách tìm kiếm khoái lạc. Nhưng tìm kiếm theo những công thức máy móc. Và chỉ có những khoái lạc giả tạo và hoang tưởng, tự dối mình. Theo nghĩa xóc-lợ-lắc-và-rung. Theo nghĩa xóc-lợ-tìm-khoái-lạc.

Sáng tạo như là... vượt truyền thống, vượt qua thân phận nhược tiểu

Sáng tạo còn được hiểu là bất chấp truyền thống. Nhưng có đổ kỵ truyền thống hay không?

Hoàng Thổ (Yellow Earth), tác phẩm đầu tiên mà thể hệ đạo diễn thứ năm Trung Quốc đã thu hút sự chú ý của thế giới với thái độ bất chấp những quy ước của điện ảnh Tây phương. Để nói lên sự bất lực của chính quyền trong việc thay đổi đời sống của nông dân; kỹ thuật phối cảnh của hội họa cổ điển đã được đưa lên màn bạc để thể hiện những con người nhỏ nhoi, đang bị choáng ngợp, tràn lấp và bất lực trước trời đất bao la. Khuôn vàng thước ngọc của truyền thống đã thách thức những tín điều của điện ảnh Tây phương. Và đã làm toát lên một ngôn ngữ thể hiện mới!

Nhưng cũng chỉ chừng đó thôi, 'thể hệ thứ năm' của Trung Quốc tuy đã làm thế giới sững sờ thán phục nhưng giờ đây đang lún quẩn trong tình trạng dầm chân tại chỗ. Những quan niệm thẩm mỹ truyền thống cộng với sự khai mở những ẩn ức dồn nén sau bao năm dài Maoist nghệt thờ có thể khiến những nhà phê bình Tây phương trầm trồ, nhưng không đủ sức đưa họ vươn xa hơn.

Giá trị truyền thống cộng với những phương tiện đương đại, có thể toát lên những ánh sáng là lạ nào đó. Dĩ nhiên lạ phải hàm nghĩa mới, nhưng không mới để chấp cánh bay xa. Chỉ mới mới để trầm trồ trong giây phút. Phải chăng sự tôn thờ quá mức những giá trị truyền thống đã kìm hãm sáng tạo? Truyện Kiều là mẫu mực của văn chương Việt Nam. Truyện Kiều đường đường uy nghi trên ngai thờ chữ nghĩa trong khi chúng ta đã bắt đầu mỗi một trước những lời lẽ ca tụng lập đi lập lại đến phát chán. Rằng hay thì thật là hay, nhưng sao chỉ có mỗi mình Truyện Kiều? Tuyệt chưa có ai cả gan 'phá thể' Kiều, thách thức Kiều và vượt qua Kiều. Mới nhất thì có một nỗ lực minh họa Kiều.

Nhớ lại những trầm trồ về 'sáng tạo tuyệt vời' của anh thợ đàn nào đó đã tỉ mỉ khoét lõm từng phím bấm của cây lục huyền cầm Tây Ban Nha để rồi bị ai theo những lời ca sầu não. Trừ phi anh ta có thể làm toát nên những ý tưởng hay ngôn ngữ mới mẻ, anh ta mới thực sự sáng tạo. Nếu những sáng kiến chấp vá loanh quanh vẫn được đặt tên sáng tạo, chúng ta biết gọi cảm hứng của Nguyễn Trãi khi viết Bình Ngô Đại Cáo, của Nguyễn Du khi viết Truyện Kiều là gì? Dân tộc ta vừa nhược tiểu, lại phải liên miên trận mạc nên hiếm khi trọn vẹn sự tận cùng: không vươn đến sự hùng vĩ của cái cực đại và không đạt tới sự tinh tế của cái cực tiểu! Với văn chương đương đại, một bên thì than thở về sự kém cỏi và chấp vá, không hình thành được những tác phẩm mang tính sử thi, "xứng đáng với tầm vóc hai cuộc kháng chiến vĩ đại!" Một bên, tuy rục rờ hơn, nhưng vẫn chưa đủ sức bước qua được ngưỡng cửa của Bình Ngô Đại Cáo hay của Truyện Kiều. Tất cả chỉ là những 'sáng tạo' loanh quanh, giống như người thợ đàn khoét phím!

Bởi vậy, giữa lúc sắp sửa bước vào thiên niên kỷ mới, nếu khao khát điều gì mới mẻ trong văn chương nghệ thuật, chúng ta phải biết khao khát trong ý hướng vươn lên, đưa chúng ta ra khỏi thân phận nhược tiểu. Có khao khát một Kiều trong âm nhạc, đó phải là một tân-Kiều hay thậm chí một anti-Kiều, chứ không phải là những âm thanh rụt rè và khép nép minh họa. Muốn vươn xa, vươn cao hơn nữa để vượt khỏi thân phận nhược tiểu; trong khi trân trọng quá khứ và truyền thống, hậu thế phải biết vượt qua những giá trị truyền thống!

Mới như là một nỗ lực sinh tồn...

Trong lời nói đầu của Notre Dame, Victor Hugo đã nói đến sự giãy chết của nghệ thuật kiến trúc khi máy in chào đời. Chưa có máy in, nhân loại chỉ có thể nhắn gửi tư tưởng mình cho đời sau trong những khối đá, những công trình kiến trúc. Với máy in, họ có thể làm điều đó một cách chóng vánh và hiệu quả. Kiến trúc phải lùi vào bóng tối.

Tuy nhiên, nghệ thuật kiến trúc không bị bức tử. Nhưng nó phải chuyển mình, phải 'mới' để thích nghi. Điều kiện kỹ thuật đã thay đổi, nhu cầu con người thay đổi, và thị hiếu thẩm mỹ cũng thay đổi. Nghệ thuật kiến trúc phải chuyển mình theo để sinh tồn. Phục sinh, những con người thời trước có thể nhìn vào những 'cái hộp' mà chúng ta 'chui vào' sống như là sự dấy chết của kiến trúc; tuy nhiên, nhìn theo quan niệm của trường phái Kiến trúc Công năng (Functionalism),

đó lại là những tiêu chuẩn cao nhất của cái đẹp. Cái đẹp phải thể hiện ở sức mạnh kết cấu và sự hữu dụng; bởi, nói theo Le Corbusier, "Nhà chỉ là một cái máy để ở!" (A house is a machine for living).

Tương tự, đối phó với những thay đổi của môi trường sống, cả văn chương cũng phải chuyển mình, vươn đến cái mới để thích nghi. Nhưng sự thích nghi để tồn tại với cái mới thường ngụ ý sự giãy chết của cái cũ. Văn chương ta đã 'đoạn trường' như thế biết bao lần. Từ văn vần sang văn xuôi, từ biền ngẫu sang 'bạch thoại', từ chương hồi sang những cấu trúc hiện đại. Nhưng đó chỉ đơn giản là những chuỗi dài sao chép và học hỏi, là mở cánh cửa để đón lấy làn gió mới lạ từ bên ngoài. Rồi đây, những thay đổi chóng mặt của kỹ thuật - nhất là lĩnh vực tin học - sẽ ảnh hưởng như thế nào đến nghệ thuật, cả trên quy mô toàn cầu? Yếu tố nổi bật nhất của thời đại hậu kỹ nghệ là vận tốc. Vật vĩa trong cỗ máy gia tốc khổng lồ của đời sống, những hình thức văn chương tồn tại bao đời có bị bức tử hay chẳng?

Người ta đã nói nhiều về một viễn ảnh ở đó những vật dụng quen thuộc như cuốn sách hay cây bút chỉ được trưng bày ở viện bảo tàng. Khi đã làm quen với chiếc keyboard nhẹ nhàng, ai cũng có thể trở nên lười biếng với cây bút và cuốn sổ tay; sự thay đổi của thói quen 'viết lách' sẽ ảnh hưởng thế nào trong phong cách sáng tác? Rồi sự ra đời của loại 'sách điện tử' sẽ ảnh hưởng như thế nào đến thú đọc sách?

Văn chương bao giờ cũng cần đến hai yếu tố: người viết và độc giả. Với những độc giả đã được huấn luyện không phải để 'đọc' mà là 'lướt qua' từ tấm bé, văn chương rồi phải thích nghi với những hình thức tiêu hoá nhanh. Để tồn tại, văn chương, dù nghiêm chỉnh đến đâu, liệu sẽ cứng đầu trơ gan trước những hình thức instant literature để dài được bao lâu? Nó phải 'mới' như thế nào để có thể 'bắt mắt', để lôi kéo những độc giả luôn cho rằng đời vui sao ngắn ngủi? E rằng lúc đó giữa văn chương và quảng cáo sẽ có không ít những chia xẻ đầy tâm đắc! Danh phận của người làm văn chương cũng dần dà tan biến trong thời đại siêu truyền thông. Giai thoại về lá thư thiếu địa chỉ viết vẫn đến tay Mark Twain chỉ là còn một huyền thoại xa lắc xa lơ. Chúng ta đang sống, và đang tiến sâu vào thời đại văn hoá trình diễn. Giới nghệ sĩ Mỹ đã cay đắng nhận sự rẻ rúng của con người sáng tạo trước con người trình diễn. Nhà văn, thi sĩ hay một kịch tác gia, dầu sáng giá cách mấy, vẫn không là cái gì so với một thằng hề rẻ tiền; kẻ chỉ có biệt tài khơi dậy tính khôi hài dễ dãi của quần chúng. Ánh hào quang của một kiệt tác điện ảnh không bao giờ thuộc về người đã mang nặng đẻ đau nó, mà là người thêm vào những ánh sáng màu mè. Văn chương rồi sẽ vật vĩa như thế nào đây để giữ lại chút danh phận bèo bọt của mình? Le Corbusier, người được xem là một trong những nhà kiến trúc vĩ đại nhất của thế kỷ 20, cho rằng nhà là 'một cái máy để ở'. Còn văn chương, nếu phải 'mới' để sinh tồn, phải mới để 'bắt mắt', phải mới để 'trình diễn' như vậy, sẽ biến tượng thành loại 'máy' gì đây?

'Máy văn chương'? Quả là một ý niệm khôi hài, nhưng là khôi hài đầy nghiêm chỉnh!