

Tác Giả và Tác Phẩm

Nguyễn Hưng Quốc (III)

Tiểu sử

(xem Nguyễn Hưng Quốc I & II)

Tác phẩm

Văn học Việt Nam thời toàn cầu hóa
Võ Phiến
Văn học Việt Nam dưới chế độ Cộng sản.



Mục Lục

Văn học Việt Nam: một nền văn học nghiệp dư - 2
Văn học trong một nền văn hóa điện tử - 10
Sống và viết như những người lưu vong - 18
Tình yêu đã chết – 21
Sách cũ miền Nam 1954 – 1975 - 29

Phụ đính I :

Không được nhập cảnh vào Việt Nam
Ba mươi năm: khoảng cách & dấu nói
Lại không được nhập cảnh Việt Nam
Hội nhà văn

Phụ đính II :

Mai Thảo – Giờ hẹn - Đi tìm Võ Phiến
Tết, nhớ mẹ

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

Văn học Việt Nam: một nền văn học nghiệp dư

Mặc dù có một lịch sử dài hơn cả một ngàn năm, văn học Việt Nam, cho đến nay, theo tôi, vẫn là một nền văn học nghiệp dư. Và có vẻ như vẫn tiếp tục là một nền văn học nghiệp dư mãi.

Nói đến tính chất nghiệp dư của một nền văn học là nói đến ba khía cạnh: sinh hoạt, tâm lý và trình độ; trong đó hai khía cạnh sau là quan trọng nhất.

Trước hết, về phương diện sinh hoạt, hình như chưa bao giờ có một nhà văn hay một nhà thơ Việt Nam nào có thể sống đàng hoàng và thanh thản với ngòi bút của mình. Ngày xưa, từ cuối thế kỷ 19 trở về trước, chưa ai có ý niệm về nghề cầm bút. Khi Nguyễn Bình Khiêm viết "Văn chương nghề cũ xác như vò" thì chữ "nghề" ấy chỉ có nghĩa là một đam mê hay một sự nghiệp hoàn toàn có tính chất phi kinh tế, ám chỉ nếp sống của một kẻ sĩ, theo kiểu "pha nghề thi hoạ đủ mùi ca ngâm" mà Nguyễn Du dùng để nói về Thuý Kiều, chứ không phải là "nghề", một cách thức lao động để mưu sinh theo nghĩa hiện đại chúng ta đang sử dụng. Ngày xưa, hầu hết các nhà văn, nhà thơ đều làm quan hoặc làm thầy đồ. Không ai có thể kiếm được chút lợi nhuận nào từ văn chương, trừ loại văn chương cử tử. Tác phẩm thường chỉ được lưu giữ hoặc truyền tụng dưới dạng chép tay hoặc truyền miệng. Hiếm, cực kỳ hiếm có người nào được may mắn nhìn thấy tác phẩm của mình được in ra lúc còn sống. Lớn đến như *Truyện Kiều* mà cũng phải đợi đến khi tác giả mất đến cả nửa thế kỷ rồi mới được in ra. Ở Việt Nam lại không hề có các Mạnh Thường Quân chuyên bảo trợ văn nghệ sĩ như ở Tây phương hay ở Trung Hoa. Thành ra, tuy trên lý thuyết, người ta hay gán cho văn chương bao nhiêu chức năng thật lớn lao, nhưng trên thực tế, ở ngoài môi trường học đường và thi cử, nó chỉ là một trò chơi. Hoàn toàn là trò chơi. Có cũng được mà không có cũng được. Người ta có thể suy nghĩ đến bạc cả tóc để tìm một câu đối hiếm hóc hầu cưới được vợ đẹp hay hạ nhục ai đó, nhưng khi cầm bút để sáng tác một bài thơ hay một áng văn thì người ta lại hoàn toàn buông thả theo cảm hứng, tức trong một tinh thần thoải mái và dễ dãi. Người ta hay kể lại giai thoại "thôi xao" của Giả Đảo cũng như hay ngâm nga câu thơ "Ngũ bất kinh nhân, tử bất hưu" (Chữ dùng không làm thiên hạ giật mình thì chết không an tâm) của Đỗ Phủ, nhưng người ta lại thường lên án những công phu tra cứu chữ nghĩa là "điều trùng kỹ xảo", là vụ hình thức và là phù phiếm. Hình ảnh được các nhà nho yêu thích và khâm phục nhất là hình ảnh một người múa bút thoăn thoắt chứ không phải là hình ảnh kẻ chịu khổ nạn trên trang sách, đả đo từng lời từng chữ, trần trọc với từng thanh bằng thanh trắc. Tinh thần chỉ đạo trò chơi văn chương ở Việt Nam chủ yếu là tinh thần "mua vui cũng được một vài trống canh". Có lẽ không phải ngẫu nhiên mà phần lớn các truyện Nôm tại Việt Nam đều kết thúc bằng ý thơ tương tự. Trong *Nhị độ mai*: "Biết bao lời kịch tiếng quê / Thôi thôi bất quá là nghề mua vui." Trong *Bích câu kỳ ngộ*: "Cũng xin góp một hội cười / Cùng mua mấy trống canh vui gọi là." Trong *Phù dung tân truyện*: "Lời quê chấp chảnh nên câu / Chép làm một truyện để sau mua cười." Kiểu nói "lời quê" có thể chỉ là chuyện giả vờ khiêm tốn; nhưng khái niệm "mua vui" hẳn là thật: nó che giấu một thái độ rẻ rúng thể loại truyện Nôm và văn chương nói chung.

Có thể nói, tất cả các nhà văn, nhà thơ Việt Nam thời trung đại đều là những cây bút nghiệp dư, đều xem việc sáng tác như một trò giải trí trong những lúc trà dư tửu hậu. Nếp sống và phong cách sáng tác của họ có lẽ cũng tương tự nhà thơ trào phúng Nguyễn Tử Mẫn (thường được gọi là Huyện Hiệp Hoà; sinh năm 1820 và mất năm 1901), trong một câu đối khá hay:

Sáng sáng ăn sáng rồi, cầm quyền mới, kỳ cui ký cui viết vài trương, đoạn thu gương mặt, xếp khăn tay, giắt bút vào tam sơn, ngả lưng ngáy khò khò chờ tối xuống.

Ngày ngày ngủ ngày dậy, vớ câu cũ, phều phào phều phào mấy khẩu, đứng dậy ngắm chậu hoa, nhìn cây thế, rê chân đi bách bộ, vỗ tay cười khanh khách đón trăng lên.

Trẻ hơn Nguyễn Tử Mẫn 15 tuổi, Nguyễn Khuyến (1835-1909) cũng có phong thái nhàn nhã ấy: *Khi vườn sau khi sân trước khi điếu thuốc khi miếng trầu khi trà chuyên năm ba chén khi Kiều lấy một đôi câu.*

("Giả điếc")

Trong nếp sinh hoạt như thế, độc giả hay tri âm của họ thật ít, chủ yếu là vài người bạn. Cho nên khi một trong những người bạn ấy qua đời, Nguyễn Khuyến nản chí không muốn động đến ngòi bút nữa:

Câu thơ nghĩ đến đo muốn viết

Viết đưa ai, ai biết mà đưa?

("Khóc bạn")

Sinh sau Nguyễn Khuyến 35 năm, nhà thơ Tú Xương (1870-1907), về phương diện xã hội, lãng xãng theo đuổi bao nhiêu đam mê mới, từ "cao lâu" đến "thỏ đĩ", hoàn toàn không còn cái vẻ nhàn tản và thanh thản của thế hệ đi trước; tuy nhiên, về phương diện văn học, chắc ông không khác Nguyễn Tử Mẫn và Nguyễn Khuyến bao nhiêu: có sáng tác gì mới, ông cũng chẳng biết làm gì khác hơn là đem khoe vớ... vợ:

Viết vào giấy dán ngay lên cột

Hỏi mẹ mày: rằng dốt hay hay?

("Ngày tết dán câu đối")

Nhưng chỉ trẻ hơn Tú Xương chưa tới 20 tuổi và bắt đầu đi vào thế giới văn học sau khi Nguyễn Khuyến mất chưa đầy 10 năm, Tản Đà (1889-1939) lại khác hẳn: sau khi thi hỏng, thay vì về quê cam phận làm thầy đồ, thầy thuốc, thầy bói, ngòi viết thuê câu đối hay giản dị hơn là ở nhà ăn bám vợ như tuyệt đại đa số các trí thức lỡ vận đương thời, Tản Đà đã tiếp tục ở lại Hà Nội và có lúc vào tận Sài Gòn để đem "thơ ca bán phố phường". Văn chương, lần đầu tiên, được nhìn như một thứ hàng hoá:

Văn chương nào dám nói hơn ai

Nghề nghiệp làm ăn phải thế thôi

In hết quyển này ra quyển khác

Có văn có ích có văn chơi

("Lo văn ế")

Nhìn văn chương như một thứ hàng hoá, Tản Đà cũng đồng thời nhìn nhận, ngoài chuyện cảm hứng, đằng sau công việc sáng tác, còn có một lực đẩy khác: kinh tế.

Hôm qua chưa có tiền nhà

Suốt đêm thơ nghĩ chẳng ra câu nào!

Đi ra rồi lại đi vào

Quần quanh chỉ tốn thuốc lào vì thơ.

("Ngẫu hứng")

Việc sáng tác theo những lực đẩy kinh tế không phải không có những cái lợi: thứ nhất, người cầm bút bị bức bách phải lao động thực sự trên trang viết của mình, chứ không còn cái cảnh "kỳ cui ký cui viết vài trương" rồi "ngả lưng ngáy khò khò chờ tối xuống" như người xưa; thứ hai, tốc độ sáng tác, nhờ thế, sẽ nhanh hơn hẳn: muốn sống được bằng nghề viết thì phải luôn luôn cần có sản phẩm mới; không phải ngẫu nhiên mà hầu hết những tác giả có năng lực sáng tác dồi dào nhất đều thuộc thời hiện đại; và thứ ba, khi đã xem việc viết lách là một nghề, người ta không thể không quan tâm đến khách hàng: dần dần, dù muốn hay không, độc giả cũng trở thành một trong những yếu tố chính trong sinh hoạt văn học. Chính mối quan hệ mật thiết giữa tác giả và độc giả này đã làm đảo lộn hẳn bản chất của văn học: chức năng giải trí được đề cao hơn chức năng giáo hoá; giá trị thẩm mỹ được coi trọng hơn giá trị đạo đức; tính chất cách tân được đánh giá cao hơn tính chất quy phạm; cái riêng quan trọng hơn cái chung; đề tài liên quan đến cuộc sống thực tiễn được yêu thích hơn những đề tài vĩnh cửu liên quan đến vũ trụ hay nhân tình thế thái nói chung; ngôn ngữ đời thường được xem là đẹp hơn các điển cố và điển tích.

Quan tâm đến khách hàng, thật ra, cũng có nghĩa là quan tâm đến món hàng mình bán. Mỗi quan hệ giữa tác giả và tác phẩm trong thời hiện đại khác hẳn trước kia: trước, tác phẩm chỉ là nơi chứa đựng tâm tình hay hoài bão của tác giả gửi vào thiên cổ; nay, tác phẩm cần phải có bản sắc riêng để có thể nổi bật lên giữa vô số tác phẩm của các tác giả khác, hơn nữa, để có thể thu hút sự chú ý và yêu mến của người đọc. Yếu tố phong cách, nhờ đó, được chú ý. Nhưng có phong cách riêng, chưa đủ. Bên cạnh sự độc đáo, tác phẩm cần phải có sự đa dạng thì mới giữ được người đọc lâu dài. Tân Đà nhận ra điều này rất sớm, do đó, khi làm thơ đề vờ tưởng *Tây Thi*, ông đã nhấn mạnh đến sự đa dạng: "Văn có pha trò cho đủ lối"; khi tự khen văn chương mình trong buổi hầu trời tưởng tượng, ông cũng lại nhấn mạnh đến điểm ấy: "Văn đã giàu thay, lại lắm lối".

Có thể nói nếu mối quan hệ mật thiết giữa tác giả và độc giả là tiền đề làm nảy sinh ra chủ nghĩa hiện thực thì mối quan hệ mới giữa tác giả và tác phẩm lại làm nảy sinh ít nhất là một số quan niệm có tính chất duy mỹ chủ nghĩa. Khi quan hệ giữa tác giả và độc giả cũng như giữa tác giả và tác phẩm thay đổi thì mối quan hệ giữa tác giả với chính bản thân cũng thay đổi theo: chủ nghĩa lãng mạn chỉ có thể manh nha khi người cầm bút nhận thấy cái riêng của mình quan trọng hơn là cái chung của "chí" hay của "đạo". Nói cách khác, bản chất của nền văn học hiện đại được xác lập trên một cơ sở: văn học được xem là một nghề.

Nhưng bản thân nghề văn lại xuất phát từ một cơ sở vật chất: xuất bản. Có hai hình thức xuất bản chính: sách và báo. Có thể nói chính việc xuất bản quy mô sách và báo, và cùng với chúng, chế độ nhuận bút và tác quyền, đã làm xuất hiện quá trình chuyên nghiệp hoá văn học. Ở đâu cũng thế. Nhưng ở Tây phương, ngay từ thế kỷ 17, sách đã là trung tâm của sinh hoạt văn học.^[1] Báo, dĩ nhiên chỉ kể báo văn học, là diễn đàn phụ, chủ yếu dành cho lãnh vực điểm sách, phê bình, lý luận, nghiên cứu, và một ít, rất ít cho sáng tác, phần lớn là những sáng tác ít nhiều có tính chất tiên phong. Ở Việt Nam thì khác. Sau khi báo chí xuất hiện cả nửa thế kỷ, hoạt động xuất bản sách vẫn mang tính chất cò con, chủ yếu do các nhà in hoặc các hiệu sách kiêm nhiệm. Có lẽ phải đợi đến những năm 1930, với sự ra đời của nhà xuất bản Tân Dân của Vũ Đình Long và Đồi Nây của nhóm Tự Lực Văn Đoàn, ngành xuất bản tại Việt Nam mới thực sự hình thành. Hình thành, nhưng nó lại không phát triển. Một phần vì trình độ dân trí thấp, một phần vì chiến tranh và loạn lạc, và phần khác vì tâm lý chưa quen đọc sách như một di sản của lịch sử mù chữ kéo dài cả hàng ngàn năm, lượng sách phát hành ở Việt Nam bao giờ cũng lèo tèo, hoàn toàn không đủ nuôi sống người cầm bút.^[2]

Điều này dẫn đến hai hệ quả. Một là, các nhà văn phải làm một nghề gì khác để mưu sinh. Nguyễn Công Hoan, một trong vài nhà văn có sức sáng tác sung mãn nhất trong giai đoạn 1930-45, tuy có đến mấy chục đầu sách được xuất bản, vẫn không thể sống được bằng nghề cầm bút. Trong quyển hồi ký *Đời viết văn* của tôi, ông viết: "Từ trước tới giờ, tôi chưa bao giờ sống bằng nghề viết văn. Nguồn sống chính của tôi là lương tháng của nghề dạy học, chứ không phải nhuận bút của sáng tác."^[3] Ở miền Nam, trong giai đoạn 1954-75, những cây bút hàng đầu như Doãn Quốc Sỹ và Nguyên Sa đều đi dạy học, Võ Phiến suốt đời làm công chức; trong khi đó, ở miền Bắc, trong cùng thời kỳ, tất cả đều làm cán bộ và ăn lương cán bộ.^[4] Hai là, nếu muốn dấn thân hoàn toàn vào công việc viết lách, người ta chỉ còn một cách là làm báo. Có ba cách thức làm báo: tự mình làm chủ báo; làm nhân viên toà soạn hay biên tập viên thường trực; và làm cộng tác viên hưởng tiền nhuận bút theo từng bài được in. Lâu nay nói đến quan hệ giữa việc viết văn và làm báo, chủ yếu người ta chỉ đề cập đến hai cách thức đầu. Ở hai cách thức ấy, tỉ lệ nhà văn Việt Nam làm báo khá đồng. Theo Võ Phiến, trong tổng số 33 nhà văn viết tiểu thuyết, phóng sự và bút ký quen thuộc ở miền Nam trong giai đoạn từ 1954 đến 1975, có đến 19 người, tức chiếm 58% là chủ báo hoặc cộng tác viên thường xuyên với các toà báo.^[5] So với thế giới chắc chắn tỉ lệ này thuộc loại rất cao. Theo thống kê của R.D. Altick, tại Anh, trong giai đoạn từ 1800 đến 1835, trong số 282 nhà văn tương đối có tiếng, chỉ có 17 người là nhà báo chuyên nghiệp; trong giai đoạn từ 1900 đến 1935, trong số 363 nhà văn, chỉ có 37 người là nhà báo chuyên nghiệp.^[6] Nếu chúng ta nhìn từ cách thức làm báo thứ ba nêu

trên, tức dùng các tờ báo như một phương tiện công bố tác phẩm đồng thời tăng thêm nguồn thu nhập từ số tiền nhuận bút do các tờ báo trả thì có thể nói gần như toàn bộ các cây bút viết văn làm thơ chuyên nghiệp và bán chuyên nghiệp của Việt Nam đều làm báo.

Như vậy thì cũng có thể nói, ở Việt Nam, gọi là nghề viết văn thực chất là nghề làm báo. Một nhà văn chuyên nghiệp thực chất là một nhà báo chuyên nghiệp. Cuộc đời của Tản Đà, người được xem là "nhà thơ chuyên nghiệp" đầu tiên của Việt Nam thực chất là một cuộc đời "khi làm chủ báo, lúc viết mướn" như chính ông tự tổng kết. Các thế hệ sau này cũng thế. Người ta chỉ cố gắng kết hợp hai công việc viết văn và làm báo lại với nhau: làm báo như là một nhà văn hay nhà thơ, tức chủ yếu là sáng tác hoặc dưới hình thức từng bài ngắn hoặc dưới hình thức feuilleton, tức truyện dài đăng nhiều kỳ, để sau đó, tập hợp lại và in thành sách. Phần lớn sách tiếng Việt đều được hình thành như thế: đăng báo trước, in sách sau. Có người tò mò làm thống kê thử, cho thấy: trong 43 truyện ngắn tuyển trong *Tuyển tập Nam Cao* (nxb Văn Học, Hà Nội, 1987), chỉ vẹn vẹn có ba truyện ngắn là được in thẳng vào sách, còn lại, tất cả đều được đăng báo trước. Trường hợp Vũ Trọng Phụng cũng tương tự: trong bộ *Tuyển tập Vũ Trọng Phụng*, gồm 15 tác phẩm của ông, chỉ có hai tác phẩm là không được đăng trên báo trước khi in thành sách.^[7] Các giai đoạn sau này cũng vậy. Phương thức kết hợp hoạt động báo chí và xuất bản này tạo nên sự thắng thế của một số thể loại văn học tại Việt Nam: truyện ngắn và tiểu luận. Trong khi ở các nước khác, hình thức phổ biến nhất của văn xuôi tự sự là truyện dài, ở Việt Nam lại là các tập truyện ngắn; ở các nước, hình thức phổ biến nhất của thể loại biên khảo là chuyên luận, ở Việt Nam lại là các tập tiểu luận. Cả truyện ngắn lẫn tiểu luận đều là những gạch nối giữa báo và sách.

Tình trạng trên làm cho ở Việt Nam, cho tới nay, báo chí vẫn chiếm vị trí trung tâm trong sinh hoạt văn học: báo chí là nơi giới thiệu những tài năng mới, là nơi đầu tiên công bố phần lớn các tác phẩm văn học, và cuối cùng, là phương tiện chủ yếu để nuôi sống những cây bút "chuyên nghiệp". Lịch sử văn học hiện đại Việt Nam, do đó, gắn chặt với lịch sử báo chí. Trung tâm của mỗi giai đoạn văn học thường là một hay vài tờ báo nào đó: của hai thập niên đầu tiên của thế kỷ 20 là tờ *Đông Dương* và tờ *Nam Phong*; của thập niên 30 là những tờ *Phong Hoá* và *Tiểu Thuyết Thứ Bảy*; của những thập niên từ 50 đến 70, ở miền Bắc là *Nhân Văn* và *Giai Phẩm*, rồi sau đó, *Văn Nghệ* và *Tác Phẩm Mới*; ở miền Nam, là *Sáng Tạo*, rồi *Thế Kỷ 20*, *Văn*, *Bách Khoa*, v.v...

Nên lưu ý là phần lớn những tờ báo lớn và được xem là trung tâm của mỗi giai đoạn vừa kể đều không hẳn là những tờ báo thuần túy văn học. Ngay cả tờ báo nổi tiếng lừng lẫy như *Phong Hoá* cũng chỉ là một tờ báo pha tạp giữa văn học và xã hội. Cơ quan ngôn luận chính thức của Hội Nhà Văn Việt Nam vẫn là một tờ báo văn nghệ (*Văn Nghệ*) chứ không phải là văn học. Hơn nữa, hầu hết các tờ báo thường được gọi là thuần túy văn học cũng chỉ là những tạp chí (magazine) chứ không phải là chuyên san hay tập san (journal), nghĩa là có tính đại chúng hơn là chuyên môn.

Trong khi đó con đường chuyên nghiệp hoá một nền văn học phải là con đường liên minh với sách và với các tập san chuyên môn. Ở nhiều quốc gia Tây phương, sách bắt đầu phát triển mạnh từ thế kỷ 16: trong thế kỷ này, tại Đức đã có khoảng 45.000 ấn bản (editions), tại Paris, có khoảng hơn 25.000, tại Lyon, hơn 13.000... Tổng cộng, theo ước tính của Lucien Febvre và Henri-Jean Martin, trong thế kỷ 16, ở các quốc gia Âu châu đã có khoảng từ 150.000 đến 200.000 ấn bản được phát hành. Nếu mỗi ấn bản người ta in trung bình 1.000 cuốn (copy) thì tổng cộng có khoảng từ 150 đến 200 triệu cuốn sách đã được phát hành, một số lượng đủ để đáp ứng nhu cầu đọc của độc giả lúc bấy giờ.^[8] Thêm vào đó, trong những năm 1920, các tập san chuyên môn về văn học ra đời đánh một dấu mốc mới trong quá trình phát triển của văn học. Theo Jonathan Culler, đặc điểm nổi bật nhất của loại tập san này là gắn liền với các đại học, được sự bảo trợ của các đại học, với sự đóng góp bài vở của giới hàn lâm ở đại học. Chính những tập san chuyên môn ấy đã dần dần đánh bại loại phê bình theo cảm tính và tùy tiện vốn có từ lâu, từ đó, dẫn đến sự thắng thế của lối phê bình diễn dịch trên lối phê bình thiên

về đánh giá và lối nghiên cứu lịch sử văn học vốn thịnh hành trong nửa sau thế kỷ 19 và những năm đầu tiên của thế kỷ 20.^[9] Nếu vào năm 1928, Edmund Wilson đã phàn nàn và điều phàn nàn của ông được sự đồng tình của nhiều người: "điều chúng ta thiếu nhất tại Hoa Kỳ không phải là các nhà văn, hay thậm chí, các đoàn nhóm văn học, mà đơn giản chỉ là một thứ phê bình văn học nghiêm túc",^[10] thì vài chục năm sau, khi các tập san chuyên môn về văn học và cùng với nó, phương pháp Phê Bình Mới mà Jonathan Culler vừa nêu dần dần phát huy ảnh hưởng, nền phê bình văn học tại Hoa Kỳ đã nở rộ và trở thành một trong vài nền phê bình văn học phát triển huy hoàng nhất trên thế giới.

Khi sinh hoạt văn học gắn liền với các tập san chuyên môn và những tập san ấy gắn liền với hệ thống đại học, văn học được bảo đảm bằng một tầng lớp độc giả được đào tạo kỹ lưỡng với hai phẩm chất quý báu: một, có khả năng cảm thụ và phân tích cao; và hai, qua nghề nghiệp của họ - với tư cách là thầy cô giáo hay các nhà văn, nhà báo - có khả năng tác động ít nhiều đến sinh hoạt trí thức của xã hội. Phẩm chất thứ nhất giúp thu ngắn khoảng cách giữa tác giả và độc giả, khiến những tác giả có tinh thần cách tân đỡ phải lạc loài và từ đó, đâm ra nản chí, như hiện tượng thường thấy ở khắp nơi trong những thế kỷ trước và ở Việt Nam lâu nay. Phẩm chất thứ hai giúp cho trình độ cảm thụ của độc giả văn học bình thường ngày một được nâng cao hơn, khiến những tác phẩm tiên phong nhanh chóng trở thành những tác phẩm cổ điển để phần đông dân chúng, với tâm kiến thức trung bình, cũng có thể ít nhiều chia sẻ được. Kết quả của những điều này được nhìn thấy rất rõ: nếu trong thế kỷ trước cũng như trong nửa đầu thế kỷ 20, có những thiên tài đi trước thời đại khá xa, phải chờ đợi nhiều khi đến hết một đời vẫn chưa gặp được tri âm, thì trong nửa sau thế kỷ 20, hiện tượng ấy dường như không còn nữa. Về phương diện ý thức thẩm mỹ, giới phê bình và lý luận đi ngang tầm với giới sáng tác, và thậm chí, ở một số trường hợp, còn tham gia vào công việc khai phá với giới sáng tác, ảnh hưởng mạnh mẽ đến giới sáng tác.

Ở Việt Nam, trừ một ngoại lệ duy nhất là tờ *Đại Học* do Cao Văn Luận và Nguyễn Văn Trung chủ trương tại đại học Huế vốn chỉ hoạt động được một thời gian ngắn (1958-64), lại ở một địa phương khá heo hút, hơn nữa, lại cũng không chuyên hẳn về văn học, nên ảnh hưởng còn rất hạn chế, hầu hết các tờ báo văn học đều là báo hoặc tạp chí và đều có xu hướng thương mại, chủ yếu dựa trên khối độc giả đại chúng. Do đó, có thể nói quá trình chuyên nghiệp hoá văn học Việt Nam từ đầu thế kỷ 20 đến nay thực chất là một quá trình báo chí hoá văn học; và quá trình báo chí hoá văn học thực chất là quá trình bình dân hoá văn học. Thời gian gần đây, ở hải ngoại, để cố gắng lôi kéo số độc giả ngày càng ít ỏi và mệt mỏi; ở trong nước, để phần nào cạnh tranh với các tờ báo thời sự, xã hội và giải trí, các báo văn học có khuynh hướng đẩy mạnh quá trình bình dân hoá ấy bằng cách tận dụng đăng thật nhiều bài viết ngắn ngắn, nhỏ nhỏ và nhẹ nhẹ đến độ ranh giới giữa các tờ báo chuyên môn và những tờ báo phổ thông gần như bị xoá mờ. Khó mà nói được một nền văn học như thế là một nền văn học chuyên nghiệp. Chính vì thế, Nguyễn Công Hoan, khi nhìn lại đời viết văn được một số nhà phê bình văn học miền Bắc xem là "lực lưỡng" của mình, đã tự nhận: "Tôi chưa chuyên nghiệp hoá".^[11]

Sinh hoạt trong môi trường không chuyên nghiệp như vậy, trừ một thiểu số ít ỏi, gồm những người có lý tưởng và nghị lực thật vững vàng, những kẻ dứt khoát và kiên định thực hiện đến cùng cái, nói theo cách nói của Phạm Thị Hoài, "bản hợp đồng ngầm với các con chữ",^[12] còn lại, hầu hết những người cầm bút đều sáng tác trong tinh thần nghiệp dư.

Tinh thần nghiệp dư khác tinh thần chuyên nghiệp ít nhất ở bốn điểm. Thứ nhất, trong khi tinh thần chuyên nghiệp nhắm đến sự hoàn hảo, do đó, đầy tính chất cạnh tranh; tinh thần nghiệp dư là thứ tinh thần đại khái chủ nghĩa: một ca sĩ chuyên nghiệp biết rõ mình cần phải đến đâu, một ca sĩ nghiệp dư thì chỉ "ngửa cổ hát chơi" mà thôi; một người chơi thể thao chuyên nghiệp biết rõ những kỹ lược mình cần phấn đấu và những giải thưởng mình cần phải giật cho được, với một người chơi thể thao nghiệp dư, vui thì chơi, buồn thì bỏ; một người viết văn chuyên nghiệp biết rõ mình phải cố gắng đạt đến những phẩm chất nghệ thuật gì, còn người sáng tác nghiệp dư thì... sao cũng được, miễn là giải bày được ít nhiều tâm sự. Thứ hai, nhắm đến sự hoàn

hảo, tinh thần chuyên nghiệp luôn luôn đề cao yếu tố kỹ thuật, trong khi đó, chỉ để giải trí, tinh thần nghiệp dư lại tùy thuộc vào cảm hứng. Trong ý nghĩa này, người ta chỉ gọi là chuyên nghiệp những ai đã đạt đến một trình độ tay nghề nhất định nào đó: một nhà văn chuyên nghiệp có thể không phải là một tài năng lớn nhưng nhất định không thể là một kẻ vụng về, có thể vấp phải những khuyết điểm sơ đẳng trong lãnh vực sáng tác. Thứ ba, đề cao các yếu tố kỹ thuật, tinh thần chuyên nghiệp gắn liền với tinh thần nghiên cứu; trong khi đó, đề cao cảm hứng, tinh thần nghiệp dư chỉ hoàn toàn cậy vào kinh nghiệm. Một người đầu bếp nghiệp dư chỉ nấu nướng theo thói quen; một người đầu bếp chuyên nghiệp, làm việc trong một tinh thần chuyên nghiệp, không những chỉ nấu nướng theo những gì mình biết mà còn không ngừng nâng cao sự hiểu biết ấy bằng cách thường xuyên theo dõi và tìm hiểu kinh nghiệm nấu nướng của các đồng nghiệp. Một nhà văn nghiệp dư chỉ biết viết; một nhà văn chuyên nghiệp, sáng tác trong tinh thần chuyên nghiệp, không những chỉ viết mà còn xem việc viết lách như một thứ kiến thức cần phải được đào xới liên tục. Cuối cùng, gắn liền với tinh thần nghiên cứu, tinh thần chuyên nghiệp luôn luôn có tính tự giác cao, ở đó, người ta biết mình đang ở đâu và sẽ đến đâu; trong khi đó, buông thả theo thói quen, tinh thần nghiệp dư lại đầy tính chất tự phát, ở đó, người ta sẵn sàng xoá nhoà ranh giới của mọi thứ: một ca sĩ nghiệp dư cứ thích "lấn sân" người mẫu thời trang; người viết phê bình cứ thích đóng vai kẻ nghe lóm và nói leo; nhà biên khảo thì chỉ thích viết văn hay như nhà văn; còn nhà văn thì cứ thích làm thơ và người làm thơ lại chỉ mê ề à kể chuyện.

Nhưng biểu hiện phổ biến và tệ hại nhất của việc lẫn lộn này chính là lẫn lộn giữa văn chương và báo chí, là viết văn trong tinh thần của một người viết báo.

Xin phân biệt sự khác nhau giữa hiện tượng viết báo như một nhà văn và hiện tượng viết văn trong tinh thần của một người viết báo. Nếu ở hiện tượng trước, người ta có thất bại thì cũng chỉ thất bại như một nhà báo; còn ở hiện tượng sau, nếu thất bại, người ta lại thất bại như một nhà văn, mà chính sự thất bại này mới là điều đáng cho chúng ta quan tâm ở đây. Tuy nhiên, giữa hai hiện tượng lại có quan hệ khá chặt chẽ với nhau: nếu thiếu tự giác, việc viết báo như một nhà văn có thể dần dần biến thành việc viết văn như một nhà báo. Trong khi chúng ta không thể thay đổi điều kiện sinh hoạt văn học Việt Nam hiện nay thì ít nhất chúng ta cũng cần lưu ý để ngăn chặn phần nào quá trình đồng hoá giữa hai lãnh vực rất khác nhau này.

Trong cái gọi là "tinh thần của người viết báo", có nhiều khía cạnh phức tạp, nhưng liên quan đến vấn đề chúng ta đang bàn, có hai khía cạnh nổi bật: tính chất thông tin và ý hướng phục vụ cho một loại độc giả nhất định. Viết văn trong tinh thần của một người viết báo, trước hết, là viết để kể lể một điều gì: ở đây cái phần được kể được xem là quan trọng hơn cái cách kể, trong khi văn chương thực sự là văn chương thì lại nằm ở trong cách kể chứ không phải là điều được kể. Viết báo là nhắm đến một mục đích nằm ngoài chữ nghĩa, trong khi trong văn chương, chính chữ nghĩa lại là mục đích tối hậu. Nhưng quan trọng hơn, chính là ở phía độc giả: chúng ta dễ thấy là tâm thế của người đọc sách và tâm thế của người đọc báo, dù là báo văn học, khác hẳn nhau. Đọc sách, người ta đi tìm sự chuyên sâu. Đọc báo, người ta tìm sự đa dạng và nhẹ nhàng. Tâm lý của người đọc báo là tâm lý của người bước vào các tiệm tạp hoá, ở đó, họ hy vọng là sẽ bắt gặp mỗi thứ một tí. Bởi vậy, viết văn bằng tinh thần của người làm báo rất dễ dẫn đến một thứ văn chương hàng xén.

Không có hình ảnh nào tiêu biểu cho thứ văn chương hàng xén ấy cho bằng phần lớn các tập sách gọi là phê bình và tiểu luận xuất bản gần đây tại Việt Nam. Đó là các cuốn sách tập hợp nhiều bài báo khác nhau, phần nhiều đăng tải trên các báo tuần và báo ngày: bài nào cũng ngắn ngắn, tuyệt đối không có tài liệu tham khảo, được viết bằng một cách nhìn đầy chủ quan và với giọng đầy cảm tính, thường thường pha chút bông lơn theo lối nói chuyện phiếm. Đọc, cứ có cảm giác như người ta mang nguyên cả một quán cóc lên trang sách. Không phải ranh giới giữa văn chương và báo chí bị xoá nhoà mà ngay ranh giới giữa văn chương và chợ búa cũng bị xoá nhoà.

Kẻ thù chính của thứ văn chương hàng xén là tính chất phức tạp, nghĩa là toàn bộ những gì được gọi là hàn lâm (academic) và tiền phong (avant-garde). Nó ghét trích dẫn. Nó gán cho thói quen tham khảo và trích dẫn một danh hiệu đầy bí thử: thói "tầm chương trích cú". Nó kiêng kỵ những sự quy chiếu ngoằn ngoèo, xa xôi và phức tạp. Nó dị ứng với những gì nặng nề và rối rắm. Nó nghi kỵ cả tính chất uyên bác lẫn tính chất đa nghĩa. Nó không những xa lạ mà còn, hơn nữa, thù nghịch với xu hướng chuyên nghiệp hoá. Nó tạo nên một thứ lý tưởng thẩm mỹ riêng cho nó: quen, nhẹ và dễ. Một thứ thẩm-mỹ-mì-ăn-liền.

Thứ lý-tưởng-thẩm-mỹ-mì-ăn-liền ấy lại được sự cổ vũ mạnh mẽ của nhà cầm quyền từ năm 1945 đến nay: để dễ dàng tập hợp lực lượng, người ta đề cao tính đại chúng trong văn học. Văn chương bắt nguồn từ nhân dân, phải phục vụ nhân dân và cần được sự công nhận của nhân dân. Nhân dân là kẻ sáng tạo đồng thời cũng là nhà phê bình có thẩm quyền cao nhất. Người cầm bút, do đó, phải học tập nhân dân và phải trân trọng những sự đánh giá của nhân dân. Trong tinh thần như thế, người ta dần dần xem sự ái mộ của công chúng thuộc tầng lớp bình dân, thậm chí mù chữ, như là biểu hiện cao nhất của sự thành công trong văn chương. Cũng trong tinh thần như thế, viết cái gì vượt quá tầm cảm thụ của nhân dân một tí thì bị xem như một cái tội. Những nỗ lực làm mới thơ của một số cây bút trong nhóm Nhân Văn - Giai Phẩm vào cuối thập niên 50 bị xem là một cái tội. Kinh nghiệm về vụ trấn áp nhóm Nhân Văn - Giai Phẩm đã để lại cho giới cầm bút miền Bắc một bài học đau đớn: đừng viết cái gì khiến người khác phải động não. Chính vì thế, ở miền Bắc trước đây, mặc dù các nhà văn và nhà thơ không nhất thiết phải viết báo thì họ vẫn cầm bút trong tinh thần của một người đang phục vụ đại chúng. Nghĩa là hoàn toàn không khác tinh thần của một nhà văn viết cho tuần báo hay nhật báo ở miền Nam cùng thời.

Chịu ảnh hưởng của tuyên truyền về tính đại chúng và do áp lực của việc phát hành báo, hầu hết những người cầm bút Việt Nam đều ít nhiều xem quần chúng như một thước đo các giá trị văn học. Một trong vài điều các cây bút Việt Nam hay tự hào nhất là mức độ ăn khách của mình. Người ta xem đó như là bằng chứng hiển nhiên nhất của sự thành công dù, chỉ cần tỉnh táo một chút, người ta sẽ nhận ra là có vô số các bằng chứng khác, ngược lại, cho thấy, hầu như không có quan hệ tất yếu nào giữa sự ăn khách và tài năng lớn cả. Phần lớn các tác giả best-seller cứ lũ lượt kéo nhau đi vào quên lãng trong khi hầu hết những tác giả hàng đầu của nhân loại đều vô cùng vất vả trong việc chinh phục người đọc, nhất là ở những tác phẩm đầu tay. Nếu được nhắc nhở, có lẽ các nhà văn Việt Nam đều nhớ ra điều ấy, nhưng ngay cả khi nhớ như vậy, họ vẫn âm thầm ghen tị với những kẻ có sách bán chạy hơn họ. Từ trong vô thức, họ vẫn không nguôi ước vọng "phục vụ quần chúng" và được quần chúng công nhận. Cái ước vọng thầm kín ấy cho thấy giới cầm bút rất sợ cô đơn, chưa thực sự tự tin ở khả năng của mình, chưa thực sự tự giác về những lý tưởng thẩm mỹ mình cần vươn tới, và cuối cùng, chưa thực sự nhận thức được ranh giới giữa văn hoá cao cấp và văn hoá bình dân: một mặt, họ vừa cao ngạo tự xem mình là nhà văn hay nhà thơ cao cấp đang nỗ lực tạo dựng những tác phẩm có giá trị vĩnh cửu, nhưng mặt khác họ lại thèm thuồng được nghe tiếng vỗ tay tức khắc của đám đông, dù là một đám đông nhẹ dạ và hời hợt, chưa hề được trang bị những kiến thức cần thiết để tiếp cận những thử nghiệm mới mẻ trong hoạt động sáng tạo.

Ở các quốc gia phát triển cao, sự phân biệt giữa văn hoá cao cấp và văn hoá bình dân thường khá rạch ròi, ít nhất trong một giai đoạn lịch sử nào đó, khá dài. Một tác phẩm văn học nghiêm túc khác một tác phẩm bình dân từ cách trình bày đến nhà xuất bản, nơi bày bán và cả ở tham vọng của tác giả nữa. Một người viết các cuốn tiểu thuyết diễm tình hay trinh thám bán cả hàng triệu ấn bản, trong khi bận bịu đếm tiền, không thắc thỏm chờ đợi các giải thưởng văn học và cũng không đòi hỏi giới phê bình phải công nhận mình là một nhà văn lớn. Ngược lại, một cây bút tiền phong thích tìm kiếm những phương thức biểu hiện độc đáo với tham vọng ghi một dấu ấn sâu đậm trong lịch sử văn học không mơ ước đến chuyện sách của mình được bày bán

trong các sạp báo, các siêu thị, hoặc các ga xe lửa và cũng không phàn nàn gì về cái nghèo của mình.

Ở Việt Nam, ranh giới giữa văn hoá cao cấp và văn hoá bình dân khá nhập nhằng: thứ nhất, về phương diện ý thức, phần lớn đều không nắm rõ khái niệm "cao cấp" và "bình dân"; và thứ hai, trên thực tế, cái gọi là văn hoá cao cấp, thật ra, chỉ cao hơn cái gọi là văn hoá bình dân một chút xíu mà thôi. Và cái ranh giới mong manh ấy có thể dễ dàng bị vượt qua. Chính vì thế, trong sinh hoạt văn học Việt Nam thường có những cú "bứt phá" ngoạn mục và oái oăm: một nhà văn bị xem là bình dân có thể có những tác phẩm vượt hẳn giới nhà văn tự xưng hoặc thường được gọi là cao cấp. Sự "bứt phá" ấy còn nhiều biến dạng khác: một nhà thơ "chuyên nghiệp" bỗng nhảy sang viết truyện và truyện ấy hay hơn hẳn truyện của các nhà văn "chuyên nghiệp"; một nhà văn "chuyên nghiệp" khác một lúc nào đó trong đời tự xưng làm thơ và những bài thơ ấy hay hơn hẳn thơ của các nhà thơ "chuyên nghiệp"; một người sáng tác hừng chí viết phê bình và những bài phê bình ấy hay hơn hẳn các bài phê bình của giới phê bình "chuyên nghiệp", v.v... Những sự "bứt phá" như thế không phải không có ở các quốc gia khác, tuy nhiên, nếu ở nước người, nó chỉ là những hiện tượng cá biệt thì ở ta nó lại khá phổ biến. Và chính tính chất phổ biến ấy làm cho phần lớn giới cầm bút không chắc về chỗ đứng thực của mình trong thế giới văn chương, từ đó, nảy sinh ra những trường hợp gian lận kỳ cục. Gọi thơ Hồ Chí Minh là thơ Hồ Chủ Tịch là một cách gian lận như thế: dùng quyền lực ở đời sống chính trị để tạo nên quyền lực trong văn chương. Thói quen ghi kèm đủ các thứ học vị, học hàm và chức tước linh tinh đằng trước tên tác giả trong một cuốn sách không phải là giáo khoa rất thông thường ở Việt Nam cũng là một cách gian lận: dùng giấy chứng nhận ở lãnh vực này để tăng uy thế ở một lãnh vực khác, như thế một nhà văn - tiến sĩ thì viết hay hơn một nhà văn - phó tiến sĩ, một nhà thơ - giáo sư thì làm thơ hay hơn một nhà thơ - phó giáo sư. Tự nhận là "nhà văn đàn anh" / "nhà văn đàn em" cũng là một cách gian lận: dùng tiêu chuẩn tuổi đời và tuổi nghề để phân bậc trong một thế giới mà khái niệm "tuổi", bất kể loại tuổi gì, đều rất ít ý nghĩa. Hơn nữa, ở một thế giới cần nhất là tài năng mà lại đề cao cái "tâm" cũng là một cách gian lận: hậu quả là, một, cái "tâm" trở thành một thứ vũ khí hữu hiệu trong tay những kẻ bắt tài để đốn ngã những cây bút tài năng, muốn vượt ra ngoài khuôn sáo của thời đại; hai, những kẻ bắt tài được quyền tiếp tục cư trú lâu dài trong thế giới đáng lý không thuộc về hẳn chỉ vì hẳn tự nhận hoặc được xem là có "tâm", hoặc có "tâm" đối với một chế độ hoặc có "tâm" đối với cuộc đời nói chung; và ba, với ám ảnh về cái "tâm", người sáng tác thì ơ hờ với các vấn đề về kỹ thuật, còn người phê bình và nghiên cứu thì cứ loay hoay mãi với những chuyện chẳng dính dáng gì đến văn chương cả.^[13]

Cũng xin nhấn mạnh là tính chất thiếu chuyên nghiệp dĩ nhiên không loại trừ các tài năng lớn. Trong một nền văn học hoàn toàn nghiệp dư trước thế kỷ 20, chúng ta vẫn có Nguyễn Gia Thiều, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Công Trứ, Nguyễn Khuyến và Tú Xương, v.v... Tuy nhiên, tính chất nghiệp dư không hề bảo đảm cho các tài năng kiệt xuất ấy được phát triển mạnh mẽ và liên tục. Nhìn lại văn học Việt Nam trong thế kỷ 20, chúng ta dễ thấy một hiện tượng phổ biến: những tác phẩm xuất sắc nhất của mỗi nhà văn, mỗi nhà thơ thường là những tác phẩm đầu tay. Càng về sau, càng lớn tuổi và càng có nhiều kinh nghiệm viết lách, chất lượng tác phẩm cứ yếu dần. Việt Nam là một trong những quốc gia hiếm hoi nơi mà tuổi thọ của giới cầm bút không phải là điều quan trọng: đứng về phương diện văn chương, có rất ít sự khác nhau giữa một người văn số và một người thuộc loại "cổ lai hy". Điều này có nhiều nguyên nhân. Thứ nhất là phần lớn giới cầm bút Việt Nam chỉ viết bằng vốn sống trực tiếp của mình, bằng sự từng trải riêng của mình. Khi vốn sống trực tiếp ấy đã được khai thác hết trong một hai tác phẩm đầu tiên mà vốn sống gián tiếp, tức kiến thức từ sách vở không được bồi bổ kịp thời, tác giả chỉ còn một chọn lựa khôn ngoan duy nhất là ngưng sáng tác nếu không muốn tự lập lại chính mình với một mức độ càng ngày càng nhạt nhẽo và thậm hại hơn. Thứ hai là, do nhu cầu báo chí hoá văn học, các tác giả càng ngày càng viết vội, và do đó, càng ngày càng viết kém. Con đường trở thành một tác giả ăn khách trên mặt báo, do đó, cũng chính là con

đường huỷ hoại tài năng một cách nhanh chóng. Nhớ, có lần nhà văn Tuý Hồng từng nói về việc mình tự phá hư ngòi bút của mình khi lẫn xả vào thế giới báo chí.^[14] Mà đâu phải chỉ có một mình Tuý Hồng? Tôi nghĩ là cả Mai Thảo, Nhã Ca, Duyên Anh, Sơn Nam, Thụy Vũ, Nguyễn Thị Hoàng, v.v... ở miền Nam trước đây cũng đều ở hoàn cảnh tương tự. Tất cả đều mở đầu sự nghiệp một cách tài hoa và kết thúc một cách đáng tiếc.

Trong tương lai, sẽ còn vô số tài năng lớn khác tiếp tục bị huỷ hoại khi tính chất nghiệp dư trong văn học vẫn còn tiếp tục. Mà, theo tôi, có lẽ nó sẽ còn tiếp tục khá lâu nữa. Cứ nhìn vào các tờ báo văn học, các quyển sách và xa hơn nữa, trong các lớp học văn, từ bậc phổ thông đến đại học ở Việt Nam hiện nay thì đủ biết. Ở đâu cũng bâng bạc một nỗi niềm nghiệp dư.

Văn học trong một nền văn hoá điện tử

Trong năm cuốn sách đã in của tôi, bản thảo hai cuốn đầu được viết tay, cuốn thứ ba bằng máy đánh chữ, hai cuốn cuối bằng *computer*. Tôi không biết những phương tiện khác nhau ấy có ảnh hưởng gì đến cách viết của tôi hay không, song có điều, với tư cách là một người đọc, chủ yếu là người đọc tác phẩm của chính mình, những sự thay đổi vừa nêu dường như không để lại dấu ấn nào đáng kể. Từ trước đến sau, dù là viết tay hay đánh lợp cộp trên máy chữ hay gõ rào rào trên bàn phím *computer*, tôi vẫn là đệ tử trung thành của nền văn hoá in ấn. Đọc bản thảo viết tay, thấy chữ của mình bay lượn tung hoành trên trang giấy, ừ thì cũng thích, nhưng đó là cái thích trước một cái gì gần gũi, thân mật, như đọc một lá thư hay mấy trang nhật ký. Vậy thôi. Thích, hơn nữa, thương, nhưng không phải là ngưỡng mộ. Có cảm giác, dù hay đến mấy, nó vẫn chưa phải là một tác phẩm. Cho nên, lần nào cũng thế, viết xong là nôn nao được in. Và lần nào cũng thế, nhận được cuốn sách hay tờ báo có bài viết của mình, bao giờ tôi cũng đọc lại ngay. Một lần. Có khi, hai lần. Thấy bài viết của mình lạ hẳn. Dưới hình thức chữ in, bao giờ nó cũng có vẻ hay hơn. Và nhất là, sang hơn. Có lẽ phần nào nó cũng giống cảm giác của những người miền quê lần đầu tiên được mặc bộ quần áo lớn: tự ngấm mình trong gương mà cứ ngỡ như ngó một ai khác. Từ đó, tôi hiểu được lý do tại sao bao nhiêu người quần quật làm việc để chất chiu từng đồng hầu in ra một tập thơ hay một tập truyện ngắn, cho dù chỉ để chất đồng trong góc nhà: trong văn hoá của chúng ta, cho đến nay, tác phẩm là những gì được in. Chưa in, chưa phải là tác phẩm. Chưa in, chưa thể nào có được cảm giác ngáy ngất khi đọc và khi ngấm đũa con tinh thần của mình.

Trong những năm từ 1994 đến 1996, tôi viết hai cuốn *Võ Phiến và Thơ*, v.v... và v.v... trực tiếp trên *computer*. Mỗi lần viết xong một chương hay một đoạn dài, tôi lại in ra để đọc. Dĩ nhiên, trong quá trình viết, tôi vẫn đọc và sửa ngay trên màn ảnh. Nhưng lúc ấy, tôi có cảm tưởng đọc trên màn ảnh và đọc trên trang giấy là hai điều hoàn toàn khác nhau. Đọc trên màn ảnh là cái đọc của một người nghiên cứu cốt để phân tích, để tìm hiểu chỗ nào đúng và chỗ nào sai, chỗ nào cần thêm và chỗ nào cần bớt. Một cách rất tỉnh táo. Chỉ trước trang giấy, tôi mới đọc như một người thưởng thức. Bằng tất cả tâm hồn của mình. Tôi không những theo dõi được lập luận mà còn nghe được cái hơi văn chạy từ đoạn trên xuống đoạn dưới, nghe được tiếng ngân của chữ, độ trầm bổng của thanh điệu, cái nhịp ngắt dài hay ngắn của từng dấu chấm và dấu phẩy, cái ngập ngừng của các dấu ba chấm nối đuôi nhau kết thúc một câu dài, v.v... Tất cả những yếu tố ấy - những yếu tố, theo tôi, làm nên văn chương - chỉ có thể được cảm nhận từ trang giấy chứ không phải từ màn ảnh. Bởi vậy, đọc tin tức của các tờ báo điện tử, tôi đọc thẳng trên màn ảnh; nhưng muốn đọc các bài viết liên quan đến văn chương, dù là một bài thơ, một truyện ngắn hay một bài phê bình và lý luận văn học, nhất là khi muốn đọc một cách nghiêm túc, bao giờ tôi cũng in ra.

Trong suốt thời gian ấy, thỉnh thoảng tôi nghe đâu đó người ta nói đến sách điện tử (e-book). Nghe, lòng đầy hoài nghi. Như nghe một chuyện khoa học viễn tưởng. Hoặc ơ hờ: nếu sách điện tử, một ngày nào đó, tràn ngập thị trường, thì trong số độc giả của nó, hẳn sẽ không có

mình, kẻ lữ sinh ra trong nền văn hoá in ấn, suốt một đời nâng niu trên tay những cuốn sách bằng giấy thơm nồng mùi mực.

Nhưng chỉ mấy năm sau, tôi biết là tôi làm. Làm to.

Chính trong thời gian viết thẳng trên *computer* hai cuốn *Võ Phiến và Thơ, v.v... và v.v...*, hằng ngày phải đọc đi đọc lại, sửa đi sửa lại sáng tác của mình trên màn ảnh, tôi dần dần làm quen với cách đọc các văn bản văn học trên *computer*. Để, một hai năm sau, khoảng 1997 hay 1998 gì đó, viết những bài báo tập hợp trong cuốn *Văn học Việt Nam, từ điểm nhìn h(ậu h)iện đại* này, tôi hoàn toàn không còn thấy có nhu cầu phải in ra giấy nữa. Chỉ đọc trên màn ảnh. Là đủ. Cũng thấy được mạch văn chạy. Cũng nghe được tiếng thờ phập phồng của từng con chữ, lời tình tự âm thầm giữa các con chữ với nhau. Cũng nghe được cả âm hưởng của từng dấu câu, chẳng hạn, dấu chấm này hơi gắt, dấu chấm kia ngọt ngào, dấu chấm nọ, ở cuối một đoạn dài, có cái gì như thể ngắt ngợ. Với con *mouse* trên tay, tôi lướt từ đoạn này qua đoạn khác, lòng bồi hồi không nguôi theo từng triều văn như sóng vỗ lúc nhịp nhàng lúc ào ạt. Trước màn ảnh *computer* hay trước trang sách in, tôi cũng đều là một độc giả văn học trọn vẹn. Gần như không có gì khác nhau. Gần như không có mắt mắt nào khi chuyển từ trang sách đến màn ảnh.

Những sự thay đổi ấy khiến cho tôi càng ngày càng tin là một lúc nào đó, những cuốn sách điện tử hoặc những tác phẩm chỉ phổ biến qua hệ thống *internet* hoàn toàn có khả năng thay thế những cuốn sách bằng giấy mềm mại mà nhân loại từng cầm đọc cả năm sáu trăm năm nay.

Nhất là, không còn hoài nghi gì nữa, với tốc độ phát triển vượt bậc của khoa học kỹ thuật, hình thức sách điện tử sẽ càng ngày càng hoàn hảo; và càng hoàn hảo, nó càng tiện lợi: người ta có thể bỏ trong túi, có thể nằm đọc trên giường hay trên bãi biển, bất cứ ở đâu, trong bất cứ điều kiện nào. Nó sẽ không khác một cuốn sách theo kiểu truyền thống. Mà lại có vô số các ưu điểm khác hơn hẳn sách truyền thống, chẳng hạn, trong một kích thước nhỏ gọn như một cuốn sách bình thường, nó lại có sức chứa bằng cả trăm cuốn sách bình thường. Lại là những cuốn sách hết sức thú vị, ở đó, nói như Michael Joyce, chúng ta có quyền tự chọn cho mình một cách đọc và "những sự chọn lựa của chúng ta làm thay đổi hẳn bản chất của những gì chúng ta đọc,"^[1] nói cách khác, ở đó, chúng ta thực sự là những đồng tác giả, những kẻ tham gia vào một quá trình tương tác đúng nghĩa với tác giả. Chưa hết. Trời tối hay do tuổi già mắt kém ư? Đơn giản lắm, chỉ cần nhích con *mouse* thay đổi *size* chữ, từ 10 lên 12 hay 14 là có thể đọc được dễ dàng. Mùa hè nóng nực, trong lòng hơi có chút khó chịu ư? Thì đổi màu nền trên màn ảnh thành màu xanh da trời cho dịu mắt. Lâu lâu, máu huyết cổ nổi dậy, muốn cầm trên tay những trang giấy quen thuộc ư? Thì nối sách điện tử với *printer* trong nhà để vài phút sau là có ngay một tập sách như ý muốn. Vân vân.

Hơn nữa, nên nhớ là độc giả chủ yếu của sinh hoạt văn học trong vài chục năm sau không phải là chúng ta, những kẻ đã mài mòn đời mình trên các trang giấy in mà là những đứa bé đang - hoặc, trong trường hợp của Việt Nam, sẽ - suốt ngày mài mê trước *computer*. Để chơi *games*. Để tìm tài liệu cho các bài tập trong lớp. Để viết *essay*. Để thư từ liên lạc với bạn bè. Chúng là sản phẩm của một nền văn hoá khác: nền văn hoá điện tử.

Trong nền văn hoá điện tử ấy, dĩ nhiên sách in dưới hình thức cổ điển vẫn còn; những người một mực khăng khăng đọc mỗi một loại sách duy nhất là sách in trên giấy chắc chắn vẫn còn. Cũng như, cho đến nay, sau hơn cả một trăm năm sống trong nền văn hoá in ấn, vẫn còn vô số người Việt Nam tiếp tục sống với tâm thế hoài niệm nền văn hoá truyền khẩu vốn kéo dài cả hàng ngàn năm xa xưa: từ đọc đến viết, họ đều thích những gì đơn tuyến và đơn nghĩa, những gì du dương và ngân nga, theo kiểu ca dao, dân ca và truyện cổ tích. Trong sinh hoạt văn hoá của nhân loại, nếu một hình thức mới ra đời không dễ dàng thì một hình thức cũ cũng chết một cách cực kỳ lâu lắt. Do đó, chúng ta không cần đọc điếu văn cho sách in vội. Chúng vẫn còn, chắc chắn một thời gian khá lâu, có khi cả hàng trăm năm nữa. Còn, nhưng có điều gần như chắc chắn là sách in sẽ chỉ còn như một hiện tượng thứ yếu trong sinh hoạt văn học và văn hoá của nhân loại mà thôi. Sẽ dần dần chiếm vai trò chủ đạo trong nền văn hoá điện tử là các văn bản điện tử, hoặc dưới hình thức sách điện tử hoặc dưới hình thức *internet*. Nhưng dù không

phải là đồ đệ của thuyết kỹ thuật tất định luận (technological determinism), chúng ta cũng biết là trong lãnh vực văn học, cũng như trong cả lãnh vực nghệ thuật, khi hình thức thay đổi thì bản chất của cái gọi là văn học nghệ thuật ấy cũng thay đổi theo.

Sự thay đổi ấy hẳn sẽ lớn lao hơn những sự thay đổi do ảnh hưởng của ti vi, điều mà nhiều học giả, theo chân của Marshall McLuhan,^[2] đã nghiên cứu khá tường tận suốt mấy chục năm vừa qua.^[3] Về phương diện văn hoá, ti vi, nói như Marshall McLuhan, biến cả hoàn cầu thành một cái làng bằng cách làm cho mọi người ở hầu khắp hang cùng ngõ hẻm trên mặt đất có thể xem cùng một hình ảnh, nghe cùng một bản tin, chịu sự tác động của cùng một cách nhìn, và do đó, có cùng một phản ứng.^[4] Hơn nữa, ti vi còn góp phần tạo nên chiến thắng của cái hình (figure) trên cái ngôn (discourse), tạo nên những hiện thực ảo (virtual reality), khiến con người bị vây bọc bởi cái Jean Baudrillard gọi là *simulacra*,^[5] những bản thể vì của hiện thực, những hình ảnh của hình ảnh của hình ảnh, những *hyper-reality*,^[6] từ đó, cùng với nhiều yếu tố khác, dẫn đến sự hình thành của chủ nghĩa hậu hiện đại trong triết học cũng như trong các ngành nghệ thuật, trong đó có văn học. Riêng trong phạm vi văn học, ti vi làm giảm hẳn số lượng độc giả; làm khuynh hướng giải trí phát triển mạnh; làm gia tăng hình thức đối thoại trong tiểu thuyết; làm câu văn ngắn gọn và đơn giản hơn; làm nhịp văn và nhịp truyện thay đổi nhanh hơn và gấp hơn, v.v...^[7] Những ảnh hưởng ấy lớn, rất lớn, nhưng đều là những ảnh hưởng gián tiếp, phần chủ yếu oằn nặng xuống loại văn học bình dân. Đối với văn học thường được gọi là cao cấp, ảnh hưởng của ti vi khó thấy hơn. So sánh các cuốn tiểu thuyết trong nửa đầu thế kỷ 20 với các cuốn tiểu thuyết trong nửa sau thế kỷ 20, lúc ti vi đã bành trướng rộng rãi trong xã hội, người ta nhận thấy có một số khác biệt trong ngôn ngữ cũng như trong kỹ thuật, nhưng dù sao chúng cũng vẫn là tiểu thuyết. Chứ không phải là một cái gì khác.

Computer và cùng với nó, *internet* cũng như sách điện tử thì khác hẳn. Ảnh hưởng của chúng lớn lao đến độ rất nhiều nhà nghiên cứu xem đó như một cuộc cách mạng lớn thứ ba trong lịch sử văn hoá nhân loại, sau sự xuất hiện của chữ viết và sự xuất hiện của máy in.^[8] Nếu sự xuất hiện của chữ viết chuyển nền văn hoá truyền khẩu sang nền văn hoá ký tự thì sự xuất hiện của máy in với chữ đúc rời vào giữa thế kỷ 15 đã góp phần chuyển nền văn hoá dựa trên thần quyền sang nền văn hoá có tính chất thế tục, làm tiền đề từ đó lịch sử chuyển từ thời trung đại sang hiện đại. Nếu sự ra đời của chữ viết đã tạo điều kiện để con người phát huy khả năng tư duy trừu tượng, nâng cao óc phân tích và tổng hợp từ đó làm nở rộ các thể văn xuôi nghị luận và triết lý thì sự ra đời của máy in và sự phổ cập của sách báo đã làm văn học vừa phát triển theo chiều rộng, trở thành một thứ sinh hoạt đại chúng, vừa phát triển theo chiều cao, thành một nghệ thuật đặc tuyển, in đậm dấu vết của từng cá tính sáng tạo, từ đó, đẩy mạnh những nỗ lực tìm tòi và thử nghiệm, khiến sinh hoạt văn học ngày càng độc đáo và càng phong phú.^[9] Có thể nói chính sách in đã góp phần quyết định trong việc hình thành tư tưởng cá nhân chủ nghĩa cũng như tinh thần duy lý: đọc sách bao giờ cũng là một hoạt động thầm lặng, nơi con người một mình đối diện với trang sách và với lòng mình, ở đó, người ta phải vận dụng trí thông minh của chính mình để giải quyết những chỗ phức tạp, bí hiểm và mâu thuẫn trong cuốn sách hoặc giữa các cuốn sách; và ở đó, việc nhìn cuốn sách như một hiện hữu cụ thể, gắn liền với một tên tuổi nhất định, đã dần dần làm nảy nở ý thức về bản sắc, về phong cách và cùng với chúng, ý thức về cái tôi.

Đặc điểm nổi bật nhất của cuộc cách mạng thứ ba trong lịch sử văn hoá nhân loại, nói như Robert Coover, được đánh dấu bằng "sự tận cùng của các cuốn sách",^[10] khi văn bản được chuyển từ trang giấy lên màn ảnh. Sự thay đổi về không gian ấy sẽ kéo theo sự thay đổi trong bản thân khái niệm "văn bản". Nếu văn bản theo nghĩa cổ điển, trên sách in, chủ yếu là một công trình ngôn ngữ với sự kết hợp giữa các yếu tố từ vựng và một ít các yếu tố phi từ vựng, từ các dấu câu đến cách trình bày trên trang giấy như cách ngắt dòng hay cách sắp dòng thì văn bản dưới hình thức điện tử vừa là một công trình ngôn ngữ vừa là một công trình phi ngôn ngữ, trong đó, có thể có cả âm thanh, hình ảnh, hay các sự chuyển động mà internet có thể làm được. Nếu văn bản cổ điển có một trung tâm quy chiếu rõ ràng với một cấu trúc vững chãi dựa

trên cách phân bậc chặt chẽ giữa các điểm chính và các điểm phụ, điểm trước và điểm sau thì văn bản trong môi trường điện tử lại là một cái gì phi tâm, không có điểm khởi đầu cũng như điểm kết thúc, gắn liền với một liên mạng đa phương và đa tầng, ở đó, mọi mối quan hệ đều hết sức dân chủ. Nếu văn bản cổ điển được thiết kế theo một trật tự tuyến tính (linearity), từ câu thứ nhất đến câu thứ nhì, từ đầu trang đến cuối trang, từ trang trước đến trang sau thì văn bản điện tử, ngược lại, có tính chất phi tuyến tính (nonlinearity), ở đó, người đọc được tự do chọn các điểm nối (link) để có thể chuyển mạch văn hay mạch truyện theo một chiều hướng khác, không nhất thiết phải theo một kết cấu nào cố định. Cuối cùng, nếu văn bản theo nghĩa cổ điển là cái gì tĩnh tại, cố định, hay nói như Jay David Bolter, "đông lạnh"^[11] thì văn bản điện tử có thể biến hoá liên tục tùy theo cách tiếp cận của mỗi người đọc, thậm chí, của mỗi lần đọc. Nói một cách tóm tắt, văn bản điện tử là loại văn bản phi tuyến tính, liên văn bản, đa tâm, bất định và bất liên tục, nặng tính chất tương tác cũng như tính chất trình diễn.^[12]

Những kiểu văn bản như thế, thật ra, không phải hoàn toàn mới lạ. Trong các văn bản cổ điển, các cước chú và phụ chú thật ra cũng là những điểm nối có tính chất liên văn bản, dù chỉ ở mức độ khá thô sơ. Tính chất phi tuyến tính và liên văn bản cũng xuất hiện, với những mức độ khác nhau, trong thơ đa-đa, thơ siêu thực, thơ cụ thể, thơ hình hoạ cũng như truyện ngắn và tiểu thuyết của James Joyce (*Ulysses*, và *Finnegans Wake*), Julio Cortazar (*Hopscotch*), George Perec (*La vie: mode de emploi*), Italo Calvino (*If On a Winter's Night a Traveler*), Milorad Pavic (*Dictionary of the Khazars*) và Jorge Luis Borges ("Library of Babel" và "Garden of Forking Paths"), v.v... Về phương diện lý thuyết, người ta cũng có thể biện chính cho loại văn bản điện tử với rất nhiều điểm nối ngang như thế bằng quan niệm văn bản khả tác (writerly text) của Roland Barthes; quan niệm về tính liên văn bản của Jacques Derrida cũng như các nhà giải cơ cấu ở Mỹ; quan niệm về tính lắp ráp (bricolage) của Claude Lévi-Strauss, và cả quan niệm về tính tương thoại (dialogism) trong tiểu thuyết của Mikhail Bakhtin, v.v...^[13]

Có thể nói, từ góc độ lý thuyết cũng như từ góc độ thực tiễn sáng tác, hình thức văn bản điện tử mà hiện nay chúng ta quen gọi là *hypertext* vừa là một quá trình tiến hoá lại vừa là một cuộc cách mạng của nền văn học hậu hiện đại. Là một sự tiến hoá, văn học *hypertext*, trên nguyên tắc, vẫn là những văn bản mang tính văn học, là những văn bản văn học. Là một cuộc cách mạng, văn học *hypertext* có khả năng làm đảo lộn mọi điển phạm, mọi mô thức và mọi ước lệ văn học hiện có. Nó có khả năng làm thay đổi cách chúng ta đọc cũng như cách chúng ta viết. Nó có khả năng làm thay đổi không những quan hệ giữa độc giả với văn bản mà còn làm thay đổi quan hệ giữa tác giả với văn bản: nếu người đọc có quyền tham gia vào công cuộc định hình tác phẩm, vào việc thay đổi trật tự của tác phẩm, có thể "lướt" từ tác phẩm này qua tác phẩm khác một cách dễ dàng và cực kỳ nhanh chóng thì tác giả không còn là một tiếng nói độc nhất có thẩm quyền trên tác phẩm của chính hắn. Nói cách khác, văn học *hypertext* có khả năng khai tử hẳn tác giả, điều vốn đã được Roland Barthes dự báo từ mấy chục năm trước, trong bài "Cái chết của tác giả".^[14] Chúng ta nên nhớ, như Michel Foucault đã từng nhắc nhở, khái niệm "tác giả" không phải là cái gì tự nhiên hay vĩnh cửu, ngược lại, nó chỉ là một sản phẩm của lịch sử: có những giai đoạn rất dài loài người vẫn đọc và vẫn thưởng thức văn học mà không hề một chút băn khoăn về sự hiện hữu, đừng nói là bản sắc, của tác giả.^[15] Trong văn học điện tử, những giai đoạn lịch sử ấy không chừng sẽ được lặp lại. Nhưng khi vai trò của tác giả bị khai tử hoặc, nhẹ nhàng hơn, bị mờ nhạt, thì ý niệm về phong cách văn học cũng có nguy cơ bị triệt tiêu. Khi ý niệm về phong cách bị triệt tiêu thì bản giá trị văn học vẫn thường được dùng lâu nay trong đó tôn vinh sự độc đáo và độc sáng cũng bị lung lay theo, và hậu quả là ngay chính cái gọi là tính văn chương hay các quan niệm về cái hay và cái đẹp của văn chương cũng không còn được hiểu như trước được nữa.

Trước đây, trong quan niệm của Roland Barthes, cái chết của tác giả đồng nghĩa với sự ra đời của người đọc. Sự ra đời của người đọc thực chất là sự ra đời của quyền tự do diễn dịch văn bản. Chính vì thế, lời khai tử tác giả của Roland Barthes đã góp phần đẩy mạnh xu hướng phê bình căn cứ trên sự hồi ứng của người đọc và đồng thời đẩy mạnh mọi hoạt động phê bình nói

chung: một trong những đặc điểm nổi bật nhất trong sinh hoạt văn học những thập niên cuối cùng của thế kỷ 20 là sự nở rộ của những văn bản về văn bản, những văn bản bình luận về các văn bản khác. Thế nhưng, trong nền văn học điện tử, mặc dù người đọc được tuyên xưng như những kẻ đồng hành với tác giả trong việc thăm dò bản đồ văn học của các văn bản, vai trò của phê bình có khả năng đánh mất những chỗ dựa cố hữu của nó. Chẳng hạn, như George P. Landow đã phân tích trong bài viết "What's a Critic to Do?: Critical Theory in the Age of Hypertext", khác với văn học truyền thống tồn tại trên những văn bản cố định theo đó nhà phê bình có thể nghiền ngẫm và phân tích, nền văn học điện tử chỉ có những văn bản với nhiều khả thể khác nhau, thay đổi theo những cách đọc khác nhau, vậy thì làm thế nào hẳn có thể đọc hết các khả thể ấy và làm thế nào hẳn biết là người khác đang đọc cùng một văn bản như hẳn?^[16] Xin lưu ý cụm từ "có khả năng" trong các câu văn trên. Chỉ là "có khả năng" chứ chưa phải là hiện thực. Lý do quan trọng nhất là vì dòng văn học trong môi trường điện tử, đặc biệt dòng văn học khai thác tối đa các kỹ thuật điện tử, văn học *hypertext*, chỉ mới manh nha trong hơn một thập niên vừa qua mà thôi. Vì mới manh nha và vì phải dựa trên nhiều yếu tố kỹ thuật cho nên hầu như nó chỉ tập hợp được một số cây bút có tài về kỹ thuật hơn là có tài về văn học. Bởi vậy, ngay trong phạm vi toàn thế giới, số lượng những tác giả *hypertext* tiêu biểu vẫn còn khá hiếm hoi. Những tác phẩm được xem là thành công của họ lại càng hiếm hoi. Hơn nữa, chúng lại dễ bị lỗi thời trước tốc độ phát triển dữ dội của kỹ thuật điện tử. Riêng bằng tiếng Việt, phần lớn các tác phẩm đăng tải trên mạng lưới vi tính toàn cầu vẫn được viết theo những kỹ thuật và những văn phong khá cũ, có khi, rất cũ: trên các siêu xa lộ thông tin cực kỳ hiện đại chỉ mới xuất hiện lác đác mấy chiếc xe ngựa và một số những chiếc xe đạp với những vạt áo dài và những mái tóc bay phất phơ. Rất thôn làng và cũng rất yếu điệu thực nữ.

Chưa có thực tiễn sáng tác làm chỗ dựa, mọi nhận định về nền văn học *hypertext* hay văn học trong môi trường điện tử nói chung vẫn chỉ là những phỏng đoán. Nhưng, một thái độ dần thân nghiêm túc trong văn học lại không cho phép chúng ta ngồi chờ. Kinh nghiệm cho thấy trong những giai đoạn văn học có nhiều chuyển biến lớn lao và mau lẹ, quy luật đào thải thường rất khốc liệt: ở Việt Nam, trong những năm 1930; ở miền Nam, cuối thập niên 1950; trong cả nước, giữa thập niên 1980, số lượng những tác giả đột ngột bị đẩy vào cảnh hưu non trong văn học nhiều vô cùng. Thoát một cái, chỉ trong vòng mấy năm, vô số người đang tương đối có chút danh tiếng bỗng khám phá ra là tác phẩm của mình bị xem là cũ mèm và không-thể-nào-đọc-nổi, từ đó, không thể viết tiếp được nổi. Đó là những cuộc "đổi đời" trong cộng hoà văn chương. Cuộc "đổi đời" khi xã hội bước hẳn vào nền văn hoá điện tử và văn học điện tử chắc sẽ còn triệt để hơn nữa. Có thể đó sẽ là sự thay đổi hoàn toàn trong bản chất mỹ học của văn học. Nó mở ra không phải là một chương mới mà là một cuốn sách mới trong lịch sử văn học. Theo tôi, thử thách lớn nhất của giới cầm bút hiện nay, không riêng gì của Việt Nam, là phải tiên liệu và tìm cách thích nghi với những thay đổi mà nền văn hoá điện tử sẽ mang lại, trong tương lai. Có khi là một tương lai rất gần.

Đâu đó.

Sống và viết như những người lưu vong

Lưu vong thường được mở đầu bằng một bi kịch chính trị hoặc một bi kịch kinh tế và kết thúc bằng một bi kịch văn hoá. Càng ngày tôi càng thấm thía một điều: sống và viết ở hải ngoại không phải chỉ là sống và viết ở hải ngoại. Khi một nhà văn rời quê hương ra định cư và sáng tác ở nước ngoài, hẳn không phải chỉ thay đổi một chỗ ở và một bàn viết mà còn thay đổi hẳn một thế giới với những mối quan hệ chằng chịt, phức tạp, dễ rời, một cách tự giác hay không, dần dần thay đổi cách nghĩ, cách cảm, từ đó, cách viết và cuối cùng, không chóng thì chầy,

thay đổi cả căn cước (identity) của chính hắn với tư cách là một nhà văn nữa. Trước hết, trong quan hệ với đất nước, với người đang sống ở hải ngoại, quê hương chỉ còn là một nỗi nhớ mà nỗi nhớ nào thì cũng có khả năng biến mọi thứ thành quá khứ và mọi hình ảnh đều trở thành lấp lánh đẹp. Hơn nữa, nỗi nhớ nào, khi dẫn con người đi ngược chiều thời gian, cũng đều cắm neo vào một khoảng không gian nhất định: nhớ một thời, thực ra, bao giờ cũng là nhớ một nơi. Trong Thương nhớ mười hai Vũ Bằng, chẳng hạn, không có nỗi nhớ nào lại không gắn liền với cảnh vật, với phong thổ, với các yếu tố địa lý. Trong tập Du cômte de chez Swann của Marcel Proust, mặc dù nói là đi tìm một thời gian đã mất (A la recherche du temps perdu), nhân vật chính chỉ loay hoay tìm kiếm mãi hình ảnh một cái làng, làng Combray. Bởi vậy, nghĩ cho cùng, văn học lưu vong nào cũng ít nhiều mang tính chất "miệt vườn". Giữ bỏ tính chất "miệt vườn" ấy bao giờ cũng là một thách đố lớn cần nhiều quyết tâm lớn và tài năng lớn. Thoát ra khỏi ngục tù ở quê hương, tuyệt đại đa số người lưu vong, đặc biệt là giới cầm bút, thường rớt ngay vào nhà tù của trí nhớ. Nhà văn Mai Thảo, trong lá thư toà soạn nhân ngày kỷ niệm đệ nhị chu niên của tạp chí Văn tục bản tại Hoa Kỳ, năm 1984, đã viết, chân thành: người chủ nhiệm tạp chí dẫu đã sáu năm trên đất này, dẫu đã hai năm Văn, vẫn không sao kiếm tìm được cho chính hắn một tâm thức ổn định. Mà tám lòng vẫn trại đảo, suy nghĩ vẫn trôi dạt, ý niệm vẫn lưu đày. [...] . Người ta không thể sống hoài bằng trí nhớ. Hắn thừa hiểu vậy. Nhưng chân trời mới nhìn thấy nào cũng vẫn từ một chân trời trí nhớ. "Người ta chỉ có vĩnh viễn những gì đã mất đi vĩnh viễn." (Ibsen). Vậy sao? Chùng như là vậy thật. [...] . Tâm thức bất ổn định, chới từ thanh bình đưa dẫn tới hình thành một giọng văn chương từ chối mọi khí hậu mọi biểu hiện thanh bình cũng là tâm thức chung của hầu hết bằng hữu và những người viết mới đã tới với Văn tục bản. (1)

Là tù nhân của quá khứ, tâm lý lưu vong là một thứ tâm lý bảo thủ. Điều người lưu vong không thể cảm nhận nổi là ý niệm về sự vận động trên quê hương mình. Tôi hiểu lý do tại sao Từ Thức hay Lưu Thần, Nguyễn Triệu lại bàng hoàng khi từ thiên thai trở về quê cũ: chủ yếu là vì sự sai nhịp về thời gian. Sự sai nhịp ấy không xuất phát từ sự kiện ngày tháng ở cõi tiên dài hơn trong cõi tục mà xuất phát từ tâm lý khư khư ôm giữ những hình ảnh cũ của người xa xứ. Đối sánh với những hình ảnh hoá thạch ấy, thực tại nào cũng trở thành lạ lẫm. Cũng gây kinh ngạc. Cũng khiến sửng sờ.

Mất ý niệm về sự vận động, sự ra đi nào cũng có nghĩa là một sự ngừng lại. Hồi ở Pháp, gặp một số đồng hương gốc Quảng Nam đã ở Pháp hàng ba, bốn chục năm, và suốt ba, bốn chục năm ấy chủ yếu sử dụng tiếng Pháp, tôi kinh ngạc nhận thấy giọng Quảng Nam của họ thuần chất đến độ rất khó tìm thấy trên đất Quảng Nam sau này: trong khi suốt mấy chục năm vừa qua, người dân ở Quảng Nam có vô số cơ hội để tiếp xúc với những giọng nói khác, ngoài xã hội cũng như qua hệ thống truyền hình và truyền thanh, để tính chất địa phương trong giọng nói của họ càng ngày càng nhạt đi, những người đã đi du học từ lúc 17, 18 tuổi, hoàn toàn không có những tiếp xúc như thế, không hề chịu bất cứ ảnh hưởng nào từ bên ngoài. Giọng nói của họ là một thứ giọng địa phương nguyên chất. Trong lãnh vực văn học cũng có hiện tượng tương tự. Nhiều người, sống lâu năm ở nước ngoài, về phương diện xã hội, rất hiện đại và rất Tây phương, nhưng khi cầm bút, từ cảm xúc lẫn ngôn ngữ của họ đều thấp thoáng rất nhiều hơi hướm của Thơ Mới và Tự Lực Văn Đoàn, những trào lưu thịnh hành hoặc còn nhiều vang bóng lúc họ chưa rời Việt Nam. Ngay cả ở những người tài hoa nhất trong họ, nếu may mắn thoát khỏi hiểm họa của cái sáo thì cũng có cái gì đó cổ kính, điều rất hiếm thấy ở những người cùng lứa tuổi và cùng tâm nhận thức đang sống trong nước. Từ kinh nghiệm này, chúng ta không nên khinh thường nhận xét đã nhiều người phát biểu: văn học hải ngoại là cánh tay nối dài của văn học Miền Nam trước năm 1975. Nếu điều đó chưa phải là một hiện thực thì ít nhất nó vẫn là một nguy cơ.

Nguy cơ rõ nhất và cụ thể nhất là việc tiếp nhận cái mới trở thành vô cùng khó khăn dù về phương tiện khách quan, chúng ta có đầy đủ tất cả những điều kiện cần thiết khiến những người trong nước phải thêm thuồng. Ngoái về quá khứ, các cây bút lưu vong ít khi đóng được

vai trò tiên phong. Nếu ví nền văn học hay văn nghệ hải ngoại nói chung với một trận bóng đá, thì đó là một trận bóng thường chỉ có các hậu vệ và thật nhiều thủ môn, ở đó chiến thắng được tính bằng những lần bắt bóng chứ không phải bằng những lần làm bàn. Một trận đấu kì dị. Quái gở. Và tuyệt vọng.

Mối quan hệ với quê gốc như thế làm cho quan hệ giữa những người lưu vong với miền đất mới định cư trở thành vô cùng gian truân: chúng ta bị phân thân giữa quê cũ và vùng đất mới, giữa tình cảm và lý trí, giữa quá khứ và hiện tại, giữa hoài niệm và hoài bão. Chúng ta đầy mâu thuẫn: chúng ta vừa sùng bái Tây phương lại vừa sợ bị Âu hoá; chúng ta vừa hết lời ca ngợi truyền thống văn hoá dân tộc lại vừa không ngót tay nghiêng, bĩ thừ nếp sống đậm màu sắc truyền thống của cộng đồng người Việt ở khu Bolsa bên Mỹ, khu Paris 13 bên Pháp hay khu Cabramatta và Footscray ở Úc; đối diện với người ngoại quốc, chúng ta khẳng khái muốn làm một người Việt Nam, nhưng khi đối diện với đồng bào của mình, chúng ta lại cứ muốn làm người ... nước ngoài. Chúng ta thường nghi kỵ một cách quá đáng những nhà văn viết bằng tiếng Việt chịu ít nhiều ảnh hưởng của Tây phương dù đó là những tài năng lớn trong khi chúng ta lại vồ vập một cách quá đáng một số cây bút trẻ viết thẳng bằng tiếng Anh hay tiếng Pháp, dù chưa có gì hứa hẹn đó sẽ là những tài năng thực sự.

Hậu quả của sự phân thân ấy là những người lưu vong bị biến thành những người đứng bên lề. Với sinh hoạt văn học trong nước, chúng ta là những người đứng bên lề. Dù tài hoa đến mấy, vẫn là những người bên lề. Với sinh hoạt văn học ở quốc gia chúng ta đang sống, chúng ta cũng lại là những người đứng bên lề, một thứ nhà văn sắc tộc khiêm tốn và buồn thảm, đứng bên lề những sinh hoạt chính mạch của thiên hạ. Do đó, có thể nói, không có ai cô đơn cho bằng nhà văn lưu vong. Cách đây mấy năm, một số người cầm bút ở hải ngoại hô hào phá bỏ những ghetto trong sinh hoạt văn học. Ừ, thì phá bỏ. Nhưng chưa ai đặt câu hỏi: phá bỏ những ghetto-việt-nam ở hải ngoại rồi thì giới cầm bút sẽ đi đâu, sẽ nhập vào đâu?

Nhập vào văn học thế giới ư? Ai mà chả muốn. Nhưng đó là một con đường hết sức cheo leo. Một là, để sử dụng một ngoại ngữ như một ngôn ngữ văn học (chứ không phải một ngôn ngữ giao tiếp) không phải là một điều dễ. Nhà thơ Joseph Brodsky, giải Nobel văn chương năm 1987, sau mấy chục năm ở Hoa Kỳ, khi viết tiểu luận thì viết bằng tiếng Anh nhưng khi làm thơ thì cũng vẫn tiếp tục làm bằng tiếng Nga rồi người khác dịch ra tiếng Anh. Hai là, sau hàng rào ngôn ngữ là hàng rào văn hoá. Bất cứ cộng đồng ngôn ngữ nào cũng hà tiện khả năng đồng cảm và bộ nhớ của nó đối với những người ngoại tộc, bởi vậy, ở đó, kiếm được độc giả đã khó, kiếm được những độc giả tri âm lại càng cực khó. Tôi có một số bạn bè người Úc đã đọc và rất thích Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài qua các bản dịch tiếng Anh, thế nhưng, có khi chỉ một vài tháng sau, trong những lúc tán gẫu, tình cờ tôi nhắc đến Nguyễn Huy Thiệp và Phạm Thị Hoài, họ có vẻ ngờ ngác, phải đợi giải thích thật chi tiết, họ mới nhớ ra đó là những tác giả họ từng ái mộ. Ngược lại, tôi cũng gặp không biết cơ man nào những người Việt Nam cứ hể nhắc đến văn chương Việt Nam đương đại là nhắc đến Phạm Thị Hoài và Nguyễn Huy Thiệp, có khi để khen ngợi mà cũng có khi để đả kích, mặc dù, theo sự ước đoán của tôi, may lắm họ chỉ đọc loáng thoáng đâu đó một hai truyện ngắn của Phạm Thị Hoài và Nguyễn Huy Thiệp là cùng. Bởi vậy, tuy người Việt Nam nào cũng thềm thường khả năng viết tiếng Pháp của Nguyễn Tiến Lãng hay của Phạm Văn Ký nhưng thành thực mà nói, tôi tin là ngay cả một nhà văn Việt Nam trung bình cũng có nhiều tri âm hơn hai người ấy. Đi vào một sinh hoạt văn học không phải của dân tộc mình, người ta, nếu không phải là một đỉnh cao thì rất dễ có khả năng sẽ không là gì cả ngoài cái việc được đăng tải và được xuất bản. (2)

Mà đỉnh cao bao giờ cũng là những ngoại lệ. Số lượng những nhà văn sử dụng song ngữ thành công trên thế giới chỉ là hoạ hoản, dù con số thử nghiệm có thể lên đến hàng chục ngàn, thậm chí, hàng trăm ngàn. Còn lại, tuyệt đại đa số, dù muốn hay không, cũng làm tù nhân chung thân của tiếng mẹ đẻ của mình, cũng chỉ quanh quẩn trong sân chơi nhỏ nhỏ của cộng đồng mình, và đứng bên lề những hội hè, đình đám văn nghệ quốc tế.

Dĩ nhiên, chẳng ai vui gì cái cảnh đứng bên lề. Bởi vậy, phần lớn những người cầm bút lưu

vong hay bị day dứt cái mặc cảm tự ti, không những tự ti với dòng văn chương chính mạch ở quốc gia mình định cư mà còn tự ti với cả dòng văn học chính thống ở cố quốc. Chính từ những mặc cảm tự ti ấy, bao nhiêu thần tượng giả đã ra đời. Trong cách cảm thụ và cách đánh giá văn học của phần lớn người cầm bút hải ngoại, đặc biệt là đối với văn học nội địa, tôi thấy thấp thoáng cái mặc cảm của những chú lùn. Tôi.

Sống và viết lách bên lề, những cây bút lưu vong tìm vui trong cái cộng đồng nhỏ bé, càng ngày càng nhỏ bé của mình. Đã nhỏ bé, lại còn lạnh lẽo nữa. Trong sinh hoạt văn học hải ngoại, có lẽ trừ các chủ bút, không có người cầm bút nào có được sự tiếp xúc trực tiếp, thường xuyên và cụ thể với độc giả. Và cũng không ai cần độc giả: sách, báo thường bán không được bao nhiêu; mà cho dù bán được khá thì cũng không đủ nuôi người cầm bút. Đáng lẽ sự kiện này có giúp nhà văn trở thành độc lập và dễ trở thành độc đáo. Sự thực ngược lại: phần lớn cứ đứng nem nép vào nhau. Điều đó khiến nền văn học lưu vong có nét gì hao hao nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa: cả hai đều có tính tập thể rất cao.

Sự kiện đứng bên lề và sự kiện xa cách tuyệt đối với độc giả khiến khái niệm "danh vọng" trở thành hảo huyền: ngay cả những người xuất sắc nhất trong chúng ta cũng chỉ "nổi tiếng" trong một phạm vi thật nhỏ, chủ yếu với một nhóm bạn bè và những người quen biết. Theo tôi, đây là lý do chính giải thích hiện tượng tại sao có một số cây bút rõ ràng là có tài năng nhưng chỉ đến với văn chương một thời gian ngắn rồi chia tay không một chút luyến tiếc. Nhà văn Nguyễn Mộng Giác, trong bài "Triển vọng của văn học hải ngoại", đã từng ngạc nhiên trước hiện tượng này. Ông tự hỏi: "Vì sao thế?" Rồi ông nói thêm:

Tôi hỏi, vì biết cái ma lực của chữ viết, nhất là lúc đã thành chữ in và tới được tay bạn đọc. Chữ viết trên bản thảo định hình được những điều mông lung rồi rầm rập chứa trong lòng tác giả, những điều tác giả tưởng đã biết rõ nhưng thực ra không biết nhiều, đến nỗi khi thành chữ, chính tác giả cũng kinh ngạc ngỡ ngàng. Từ chữ viết đập xoá trên bản thảo sang chữ in ngay ngắn trên trang sách, lại có sự biến ảo kỳ diệu khác. Tiếng vọng từ phía bạn đọc mang cho tác giả những dư âm đa dạng kỳ thú (hay kỳ dị), đưa cả tác giả lẫn tác phẩm vào một cuộc phiêu lưu mới. Những đợt sóng ấy tiếp nối, đợt sau đẩy đợt trước, người cầm bút miên man hết cuộc phiêu lưu này đến cuộc phiêu lưu kia, thắm thoát theo nghiệp văn vài chục năm lúc nào không hay. (3)

Trong câu hỏi của Nguyễn Mộng Giác đã có sẵn câu trả lời. Thời ông cầm bút ở Việt Nam, những tiếng vọng liên tục từ phía độc giả có khả năng tạo nên những "dư âm kỳ thú (hay kỳ dị)" đưa cả tác giả lẫn tác phẩm vào một cuộc phiêu lưu mới. "Còn ở hải ngoại thì làm gì có những tiếng vọng như thế? Ở hải ngoại, đăng một bài viết trên báo hay in một cuốn sách, nhiều lúc ngỡ chừng như nói vào ống điện thoại chưa nói đường dây. Lặng ngắt. Không nghe gì cả, kể cả một lời chê, một tiếng chửi, cũng không có. Hoàn toàn lặng ngắt.

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

Tình yêu đã chết

Dĩ nhiên, tôi không bi quan đến độ cho là loài người không còn yêu nhau nữa. Không, tình yêu vẫn còn. Còn, trong cuộc đời: các thanh niên, đến tuổi nào đó, vẫn cứ tiếp tục "đứng ngẩn trông vờ áo tiểu thư", và các thiếu nữ, đến tuổi nào đó, vẫn cứ tiếp tục "tình trong như đã...". Còn, trong phim ảnh Hollywood và đặc biệt các loại tiểu thuyết diễm tình rẻ tiền (romance): loại truyện tình ướt át này chiếm đến khoảng một nửa tổng số sách bìa mềm (paperback) trên thị trường sách vở thế giới;[1] riêng tại Mỹ, đầu thập niên 80, mỗi tháng có khoảng 60 cuốn được xuất bản.[2] và tại Úc, theo thống kê gần đây, cứ mỗi năm giầy thì có một cuốn truyện tình loại đó được bán ra. Tuy nhiên, trong văn chương nghiêm túc, tôi có cảm tưởng, tình yêu, với tư cách

là một đề tài văn học, đã không còn nữa, hoặc ít nhất, cũng không còn như trước nữa.

Nó đã không còn nữa, ngay từ sau năm 1954, ở cả hai miền Nam và Bắc. Vì bị xua đuổi. Ở miền Bắc, tình yêu nam nữ bị xua đuổi để nhường chỗ cho các loại tình yêu khác, từ tình yêu đối với Đảng, với giai cấp, với lãnh tụ... Nhớ hai câu thơ của Chế Lan Viên một thời từng được xem như một châm ngôn của giới văn nghệ sĩ miền Bắc: "Ta cầm lấy trái tim mà bóp chặt / Tiếng yêu thắm rên rỉ dưới bàn tay". Nhớ hai câu thơ của Tố Hữu viết nhân ngày Staline chết, một thời từng được xem như một tuyên ngôn của con người mới xã hội chủ nghĩa: "Thương cha thương mẹ thương chồng / Thương mình thương một, thương Ông thương mười". Và nhớ nữa, bảng phân chia tỉ lệ các loại tình yêu trong "Bài ca xuân 1961":

Như buổi đầu hò hẹn say mê
Anh nắm tay em sôi nổi vụng về
Mà nói vậy: Trái tim anh đó
Rất chân thật, chia ba phần tươi đỏ
Anh dành riêng cho Đảng phần nhiều,
Phần cho thơ và phần để em yêu.
Em xấu hổ: Thế cũng nhiều, anh nhỉ?
Rồi hai đũa hôn nhau, hai người đồng chí.
(Tố Hữu)

Đọc đoạn thơ trên, người ta thường chú ý đến cái tỉ lệ ba phần cho ba thứ tình yêu khác nhau của Tố Hữu mà ít chú ý đến câu cuối, trong khi, theo tôi, đó mới là phần chính. Câu thơ gồm chín chữ mà có đến bốn chữ thừa: "hai người đồng chí". Bình thường, người ta chỉ cần viết "rồi hai đũa hôn nhau". Là đủ. Thêm bốn chữ sau "hai người đồng chí" không có mục đích nào khác ngoài việc xác định ý nghĩa của nụ hôn: đó là nụ hôn của tình đồng chí trước khi là nụ hôn của tình trai gái; đồng thời cũng xác định điều kiện của tình yêu: người ta sẽ không thể yêu nhau, và do đó, không thể hôn nhau nếu không phải là đồng chí của nhau.

Ở miền Nam, cùng thời gian, tình yêu cũng bị xua đuổi. Vì một lý do khác: nó lỗi thời, không còn hợp với tâm trạng của thế hệ mới trưởng thành sau năm 1954. Như Bùi Giáng từng có lần tâm sự: "chúng ta đứng trước những phong ba, linh hồn chúng ta mang những ưu tư khác khoải. Thơ trữ tình, thơ yêu đương vớ vẩn nhớ nhưng kia [tức Thơ Mới], chúng ta bỏ trôi mất hút, không một chút bận tâm"[3] Như Thanh Tâm Tuyền từng có lần tuyên bố: "Tôi không ngại ca tình yêu, tôi nguyện rửa tình yêu. Mỗi tiếng, mỗi lời viết ra tôi đều thấy nó chứa đựng những hận thù, khinh bỉ, dằn vò, đốn đau, tuyệt vọng, nhớ nuốc, dối trá, hằn học, trơ trên, bệnh hoạn, xác láo, thô bạo, cục cằn, tủi hổ, yếu đuối, bất lực, chết chóc nghĩa là tất cả những thứ mà tình yêu loại trừ." [4] Thanh Tâm Tuyền không chỉ nói riêng về thơ của ông, ông còn phát biểu về thơ miền Nam lúc bấy giờ nói chung: "Thơ hôm nay không cần đến Tình Ái và khi Tình Ái đến với thơ hôm nay cũng với vẻ tiêu tụy khốn khổ chịu đựng hắt hủi như cả một cuộc đời." [5]

Có lẽ phần lớn các nhà thơ miền Nam đều ít nhiều đồng tình với Bùi Giáng và Thanh Tâm Tuyền. Trong suốt hai mươi năm, từ 1954 đến 1975, số lượng những nhà thơ nổi tiếng về đề tài tình yêu thật ít ỏi, chỉ có vài người: Nguyễn Sa, Trần Dạ Từ, Nhã Ca, Phạm Thiên Thư và Nguyễn Tất Nhiên. Mà trừ Nguyễn Tất Nhiên, tất cả những người kia đều chỉ ghé vào thế giới tình yêu một thời gian ngắn, để rồi sau đó, kẻ thì say mê thiền, người thì khắc khoải với những chuyện thế sự và nhất là chuyện chiến tranh. So với các loại đề tài khác, đề tài tình yêu, do đó, rất khiêm tốn; khiêm tốn đến độ, khi tổng kết nền thơ miền Nam, Võ Phiến đã gọi thẳng đó là "một nền thi ca không tình ái". [6]

Trong lãnh vực văn xuôi, các nhà văn tiếp tục viết về đề tài tình yêu một thời gian khá lâu, chủ yếu là để đáp ứng thị hiếu của giới độc giả bình dân, nhưng phần lớn những truyện tình ấy đều

mắt hần cái vẻ thuần khiết và đặc biệt, vẻ thiêng liêng như nó từng có, ngày xưa. Trong Văn học Miền Nam, tổng quan, Võ Phiến dẫn một số chi tiết trong truyện của Nhã Ca làm ví dụ, chẳng hạn chi tiết Thuỳên, một cô bé trong Ngày đôi ta mới lớn, lần đầu tiên phát hiện ra những xô xao thầm kín của mình trước người khác phái, đã kêu lên: "Chết cha, mình đang cảm động". Võ Phiến bình luận:

Mối tình đầu, cái đó ngày trước người ta quý biết chừng nào, trân trọng biết chừng nào. Thế mà Thuỳên coi như không "Chết cha, mình đang cảm động", cô bé tự chế nhạo mình đó, cô ta chế nhạo ngay cái tình cảm mới chớm nở của mình. Cô ta coi thường nó, chọc quê nó. Và rồi chúng ta sẽ thấy Thuỳên không phải là thuộc vào số các cô bé ngang ngược, ngỗ nghịch nhất của thế hệ đầu.[7]

Cô gái trong truyện ngắn "Nhà có cửa khoá trái" của Trần Thị NgH. chắc chắn cũng không thuộc loại ngang ngược hay ngỗ nghịch nhất của thế hệ: cô chưa từng biết đến nụ hôn, đừng nói gì đến những chuyện người khác cho là truy lạc. Thế nhưng mối tình đầu tiên của cô đã khiến cho Võ Phiến phải "khiếp hãi". Một hôm, được một người đàn ông đứng tuổi và đã có vợ tán tỉnh, cô bằng lòng ngay, với lý do: "Thử tưởng tượng một người đàn ông đứng tuổi, đứng đắn. Một người đàn ông sắp sửa bốn mươi tuổi, có vợ, có địa vị và tiền bạc. Không lý tưởng sao, tuyệt vời nữa." Rồi đây là cảm giác của cô gái khi lần đầu tiên được hôn: "Cái hôn đầu tiên chưa kịp đoán trước hay chuẩn bị dù sao cũng đã làm tôi thất vọng chút ít. Tôi quệt nước bọt trong tay áo và chàng có vẻ bồn chồn khi nhìn thấy cử chỉ đó." Sau đó, họ ăn nằm và ở hẳn với nhau. Một thời gian. Rồi một hôm họ "đồng ý xa nhau". Trong lúc cô gái dọn dẹp quần áo, người đàn ông ngồi vờ vờ mấy cái đồ lót của nàng, rồi xin: "Cho anh một cái". Nàng ngần ngừ: "Cái đẹp nhất của em đó." Chàng hứa hẹn: "Anh sẽ đền cho em hai cái mới". Rồi thôi. Tình yêu kết thúc. Với một chút bịn rịn thoáng qua. Khi bước chân ra khỏi nhà tình nhân, cô gái nhủ thầm: "không hề gì, đâu sẽ lại vào đây khi tôi đã đi". Là hết.[8]

Lý do chính khiến nhà văn Võ Phiến "khiếp hãi" khi đọc truyện "Nhà có cửa khoá trái" chủ yếu là hai yếu tố. Thứ nhất là thái độ gần như vô tâm của cô gái. Cô chấp nhận sự tán tỉnh của một người đàn ông một cách dễ dàng; cô hiến thân một cách dễ dàng, rồi cô ra đi cũng một cách khá dễ dàng. Hoàn toàn khác ngày xưa. Còn đâu "tiếng sét" của mối tình đầu mười mấy năm sau còn âm vang trong lòng Thuỳ Kiều và Kim Trọng; hai mươi bốn năm sau còn làm nao lòng người "Tình già" của Phan Khôi. Mà đâu phải chỉ có cô gái hờ hững. Võ Phiến còn "kinh hãi" vì một yếu tố thứ hai nữa: giọng kể của tác giả mới lạnh lùng, mới đứng đưng làm sao.

Tác giả nhìn vào những cái "thiêng liêng" nhất trong đời như thể nhìn người ta uống tách nước, kể lại như kể chuyện đi phố lựa đôi giày. Như thể không có xúc cảm. Người trong cuộc không có xúc cảm, cũng như người ngoài cuộc, người kể chuyện. Thật vậy, nếu xúc cảm làm sao còn để ý đến chỗ nước bọt để quệt lên tay áo! Cổ lai có ai bắt gặp trong văn chương một cặp tình nhân quệt nước bọt sau khi hôn nhau? Thử tưởng tượng giữa các mối tình lớn của Paul và Virginie, của Kim và Kiều, của Bảo Ngọc cùng Đại Ngọc, của Ngọc và Lan, v.v... có mấy hạt nước bọt như thế dính vào: Tai hại biết chừng nào![9]

Võ Phiến "khiếp hãi"? Thật ra, đó chỉ là một cách nói. Hơn ai hết, Võ Phiến biết rõ "Nhà có cửa khoá trái" không phải là một hiện tượng cá biệt trong văn học miền Nam trước năm 1975. Nói về mức độ táo bạo, Trần Thị NgH. không bằng Thế Uyên. Chỉ riêng trong cuốn Tiền đồn dày 234 trang của Thế Uyên, Võ Phiến đã đếm được cả thảy 15 cuộc làm tình và 69 chỗ liên hệ đến dục tình.[10] Mà đâu phải chỉ có Tiền đồn mà thôi. Võ Phiến nhận xét thêm: "Trong truyện ngắn truyện dài của Thế Uyên, việc làm giữa những kẻ yêu nhau, việc ấy xảy ra rộn rịp".[11] Với các nhân vật nam trong truyện Thế Uyên, phụ nữ chỉ là những cái hình tam giác, và khi yêu nhau, người ta không phải chỉ yêu bằng tâm hồn mà bằng cả tay chân, cả thể xác nữa. Còn về mức độ hờ hững trước tình yêu thì Trần Thị NgH. chưa chắc đã qua mặt được Nguyễn Xuân Hoàng,

người, cũng theo nhận xét của Võ Phiến, có lời "viết thật hững hờ"[12]: các nhân vật nam nữ của ông gặp nhau, chung chạ với nhau, thậm chí "ghiền" nhau, nhưng lại không hề yêu nhau, hay nói theo lời một nhân vật của Nguyễn Xuân Hoàng, "Trong đời sống chúng ta thiếu thốn hết đủ mọi thứ nhưng trong trái tim chúng ta lại quá thừa sự dửng dưng [...] Không, chẳng còn có thứ tình yêu nào dành cho chúng ta hết".[13]

Tôi đoán cách nói "khiếp hãi" của Võ Phiến chỉ là một cách nhấn mạnh. Tuy nhiên, tôi tin là ông sẽ thực sự "khiếp hãi" như đọc cách kể về tình yêu của Nguyễn Huy Thiệp hay Phạm Thị Hoài, sau này.

Trong truyện của Nguyễn Huy Thiệp, toàn bộ những mối tình của con người hiện đại đều vô cùng nhếch nhác; ở đó, tình yêu bị biến thành vô nghĩa bên cạnh thế lực của đồng tiền; ở đó, người ta chỉ biết có tiền và hình như không hề biết đến tình yêu. Như "mối tình" giữa Cún và Diệu: Diệu đồng ý hiến thân cho Cún để lấy chiếc nhẫn; sau khi ăn nằm với nhau, cô đẩy Cún ra vìa hè với câu tuyên bố "Thế là chẳng có nợ nần gì nhé".[14] Như "mối tình" giữa Hạnh và hai mẹ con bà Thiều: Hạnh sẵn sàng mò dưới ống cống đầy cá phân người để tìm chiếc nhẫn hầu lấy lòng của Thoa, và hiếp cả bà Thiều, mẹ của Thoa, để đổi lấy chiếc vé số mà Hạnh tin là sẽ trúng giải ("Huyền thoại phố phường"). Trong truyện "Không có vua", cha chồng thì dòm lên cảnh nàng dâu tắm; em chồng thì đòi ngủ với chị dâu; em ra điều kiện với anh: nếu giúp anh tán và ngủ được với bạn gái của mình thì được thưởng cái đồng hồ, nếu lấy làm vợ được thì thưởng 5% của hồi môn. Trong truyện "Những bài học nông thôn" có mẫu đối thoại giữa hai người đàn bà, bà và mẹ của Lâm, như sau:

Bà Lâm bảo: "Ngày xưa có ông Hai Chép lái đò ham đánh tam cúc ăn tiền, đầu tiên mất tiền, rồi mất ruộng, mất đến nhà, vợ nó cũng bỏ đi nốt. Thế là đến đêm ra thuyền ngồi khóc. Giận đời, lại muốn chuộc tội, ông Hai Chép lấy dao cắt phăng hai hòn đá của mình vứt xuống sông. Vợ nó cũng chẳng quay lại." Mẹ Lâm bảo: "Đàn bà thế là bạc." Bà Lâm bảo: "Bạc gì? Có hai hòn đá là của quý thì mất rồi còn đâu? Chị Hiền cười: "Gớm, chuyện của bà cứ rợn rợn là". [15] Không phải chỉ có Hiền mới thấy "rợn rợn". Cả người đọc cũng thấy "rợn rợn". Mà "rợn rợn" không phải chỉ ở chi tiết "ông Hai Chép lấy dao cắt phăng hai hòn đá của mình vứt xuống sông". Cảm giác "rợn rợn" còn xuất phát từ lời nhận định của bà nội của Lâm, một người đàn bà 80 tuổi, con cháu đầy nhà: bà không hề tin vào tình yêu. Có lẽ chính Nguyễn Huy Thiệp cũng không tin vào tình yêu. Trong truyện của ông, hình như chỉ có hai mối tình đẹp: một trong huyền thoại (truyện về vợ chồng Lù và Hénh trong "Những ngọn gió Hua Tát") và một của... khi (trong truyện "Muối của rừng"). Trong truyện ngắn "Chuyện tình kể trong đêm mưa" gần đây, người ta những tưởng là sẽ bắt gặp một mối tình đẹp, nhưng không, cuối cùng, Muôn đã bỏ cuộc, bỏ Bạc Kỳ Sinh, người nàng yêu tha thiết để lấy Lò Văn Ngân, kẻ thù của người yêu cũ nhưng lại là người có tiền và có thế lực đủ để bảo đảm cho nàng một cuộc sống êm ấm. Bạc Kỳ Sinh ra đi, trôi giạt đến tận Hoa Kỳ, với một kinh nghiệm đau đớn: Tình yêu là "một hung thần".[16]

Thái độ ngờ vực đối với tình yêu của Nguyễn Huy Thiệp thể hiện rõ rệt nhất có lẽ là trong truyện "Trương Chi", ở đó, ông viết:

Trong truyện cổ, người ta kể rằng khi hát xong câu hát cuối cùng:

Kiếp này đã dở dang nhau

Thì xin kiếp khác duyên sau lại lành.

Trương Chi đã nhảy xuống sông tự trầm. Hồn chàng nhập vào thân cây bạch đàn. Người ta lấy gỗ bạch đàn tiện thành bộ chén tiến vua. My Nương rót nước, nhìn thấy hình ảnh Trương Chi trong chén. Giọt nước mắt nàng lăn xuống, cái chén bạch đàn vỡ tan.

Tôi - người viết truyện ngắn này - căm ghét sâu sắc cái kết thúc truyền thống ấy. [...] [T]ôi có

cách kết thúc khác. Đây là bí mật của riêng tôi. Tôi biết giây phút rốt đời Trương Chi cũng sẽ vắng tục. Nhưng đây không phải là lỗi ở chàng.

Cách kết thúc riêng của Nguyễn Huy Thiệp là ông đã cho Trương Chi ra "đứng ở đầu mũi thuyền. Chàng trật quần ra đái vọt xuống dòng sông. Phía xa kia là chân trời rực hồng rắng đỏ. Nhà nàng ở phía ấy." [17] rồi chàng gào lên: "Cút!" Một lần. "Cút!" Hai lần. "Cút!" Ba lần. Cứ thế, Trương Chi, một mình trên chiếc thuyền lênh đênh giữa sông, hét hát lại vắng tục "Cút!". Như thế, một câu chuyện tình vốn được xem là đẹp và rất đời trong truyền thuyết Việt Nam, dưới ngòi bút của Nguyễn Huy Thiệp, bỗng dưng đầy những cay đắng, những phần hận, những tức tối. Nó không còn là tình yêu nữa. Nó là một sự vỡ mộng về tình yêu.

Nhà văn Phạm Thị Hoài, giống như Nguyễn Huy Thiệp, cũng nhìn vấn đề tình yêu với một cặp mắt đầy ngờ vực. Nhân vật xưng "tôi" trong cuốn tiểu thuyết Marie Sến nhận xét về mình và đám bạn bè quen biết của mình:

Ôi tình yêu của chúng tôi cuối thế kỷ hai mươi sắc mùi truyện cũ mốc meo, mùi hiệp khách và giai nhân, như thế là chúng tôi trai nước Việt quyết tiến bộ trên cơ sở một lạc hậu. Trông bề ngoài có thể cả sáu thằng đều là công dân thời đại, không lạ cái computer, biết đổi đô-đê ra đồng, đã thôi chửi đổng bằng giấy báo và chấp nhận phần nào luật giao thông, nhưng bên trong, tôi đảm bảo rằng trái tim thằng nào cũng tụt lại vài thế kỷ. [18]

Mà không phải chỉ có truyện ngắn; truyện dài của bà cũng thế. Thiên Sứ mở đầu bằng một căn phòng mười sáu mét vuông. Marie Sến cũng là chuyện xảy ra trong nhiều căn phòng, trong đó có những căn phòng được xuất hiện một cách cố ý, ví dụ, giới thiệu ông Viện trưởng trong cơ quan chưa đủ, Phạm Thị Hoài còn kéo độc giả về tận căn phòng ông ấy ở. Có thể nói không gian gia đình là một trong những ám ảnh lớn của Phạm Thị Hoài. Nhưng cũng có thể nói đó không phải là một ám ảnh về hạnh phúc, về một thứ "tổ ấm" như văn chương lãng mạn Việt Nam ngày trước thường thêu dệt. Đó là một ám ảnh về những tính cách và những quan hệ trong xã hội. Những quan hệ ấy biến đổi theo từng truyện, nhưng hầu như ở đâu cũng có một điểm giống nhau: tầm thường và nhạt nhẽo, hay nói như lời một nhân vật phụ trong truyện "Kiếm ái", vốn làm nghề thu tiền điện: "đến nhà nào cũng thấy một con đực và kè kè bên nó một con cái, không rõ có phải của nhau hay không, nhưng xem ra cố định. Nhà nào cũng thế, khiến ông ta nghẹn ngào". [19]

Người thu tiền điện nghẹn ngào. Nhân vật xưng "tôi" trong Marie Sến nghẹn ngào như thế:

Nói chung cái quan hệ đực cái ở ta nó nhếch nhác méo mó trong phạm vi toàn quốc, không chỉ riêng nơi tôi. Đàn ông dương vật buồn thiu, đàn bà cạn khô tuổi tình. Chỗ nào rào rạt biển tình thì là một biển cải lương chết chìm, một biển cải lương rất sến." [20]
Tránh nhìn vào "biển cải lương", Phạm Thị Hoài chỉ thấy những sự tầm thường và nhạt nhẽo. Không có chút thiêng liêng nào, đã đành; nó cũng không có cả sự thơ mộng nữa. Mọi mối tình hình như mang một bộ mặt giống nhau: tầm thường và nhạt nhẽo. Hằng, trong Thiên Sứ, khi

quyết định lấy chồng, đã nhờ em gái mình viết tên các tình nhân trên giấy để bắt thăm: "Đằng nào chả thế, em nhỉ, họ có khác gì nhau." [21]

Cô gái trong "Thực đơn chủ nhật" nghĩ đến ngày mình lấy chồng một cách chán chường: "Sau này nhất định tôi sẽ lấy chồng. Những lúc tan hoang như thế này có chút đàn ông bên cạnh và nếu được hôn nữa thì ngày cũng trôi qua." [22] Người đàn ông trong truyện "Một anh hùng" kể về quan hệ giữa anh ta với vợ: "tôi đã rút đều đều về nhà mỗi tuần một lượng tinh trùng cần thiết để duy trì hạnh kiểm của cả đôi bên, cũng như mỗi tháng rút tiền mặt, mỗi năm rút dần những vật dụng mà cô ấy ước ao, toàn những thứ chiếm chỗ trong nhà để đuổi tôi ra ngoài đường". [23] Người đàn ông trong "Năm ngày" thì thú nhận: "tình yêu của tôi như cánh tay tê như ngón chân chuột rút, khó chịu lắm nhưng không cắt phăng đi được. Tình yêu của tôi như bộ mặt cau có của ông Viện trưởng mỗi sáng thứ hai họp giao ban có người đến muộn, ngáy đến cổ nhưng là thiết thân". [24] Để có thể thưởng thức những kẻ thanh lịch và những mối tình đẹp, cô gái bán hàng trong truyện "Second-hand" nghĩ ra cách: mua đầu máy video để xem phim bởi vì "Bọn thanh lịch ở tốt trong phim, trước khi yêu đương chúng thả tán tình gần hết tập". [25] Còn cô gái trong "Chín bồ làm mười" thì kể lể và nhận xét về chín người đàn ông đã đi qua đời cô một cách bình thản, lạnh lùng và bàng quan cứ như là đang bình luận về những bộ quần áo mình đã mặc. Khi chia tay với người tình thứ chín, cô chỉ thoáng chút bùi ngùi: "Thôi thì anh là người thứ chín". [26] Dường như cô đang phân vân không biết bao giờ thì gặp người tình thứ mười!

Không ở đâu bộ mặt tầm thường và nhạt nhẽo của tình yêu được mô tả một cách tập trung và sắc sảo như là trong truyện "Man nương". Cũng giống như truyện "Nhà có cửa khoá trái", đây là câu chuyện về một vụ ngoại tình. Nhưng nếu "Nhà có cửa khoá trái" là chuyện ngoại tình giữa "chàng" và "nàng", đẹp đẽ và lãng mạn, ở đó có lúc nàng mê chàng: "Tất cả những động tác chàng làm, những thói quen của chàng đối với tôi như một thứ rượu làm nghiện. Tôi muốn hợp cả đời sống chàng." [27]; thì "Man nương" lại là chuyện ngoại tình của hai kẻ tầm thường, cực kỳ tầm thường, và quan trọng nhất, họ hoàn toàn có ý thức về những sự tầm thường ấy. Người đàn ông biết mình tuyệt đối không có gì đặc biệt, và biết người yêu của mình biết là mình tuyệt đối không có gì đặc biệt, kể cả cái chỗ đặc biệt nhất của người đàn ông cũng chỉ là "một cục xám nâu thẫm hại không đáng một cái liếc mắt của trường phái nạ dòng âm thầm từng trải". [28] Anh ta cũng biết rõ sự tầm thường của người tình của mình:

Tôi cũng đã nhìn thấy em không phải một trang mỹ nữ với đùi dài thẳng tắp với ngực vênh vênh và tóc xoã xoã. Man nương, em chẳng có gì giống thế. Đã bao lần em đứng trước gương không biết nên trách khuôn mặt hay trách mái tóc hai thứ nhất định không cùng êkíp. Rồi cả hai lại hoàn toàn độc lập với những gì còn lại. Đã bao lần em gắng thu xếp một tư thế lý tưởng nào đó lúc thì giấu giếm ngực lúc xua đuổi hai cái xương chậu và chủ yếu là thủ tiêu những đường cong ngược, ôi Man nương!

Nếu trong "Nhà có cửa khoá trái" hai nhân vật lao vào nhau như lao vào một cuộc phiêu lưu, như lời cô gái tự nhủ "Nếu đan díu với đàn ông có vợ là tội lỗi thì đó là một thứ tội lỗi rất quyền rũ." [29] ở đó, người ta có thể bị lôi cuốn, có thể say đắm, "Đêm, sau đó đẹp như một cơn mưa, chàng xối lên tôi cơn mưa nồng nhiệt hạnh phúc" [30]; trong "Man nương", ngược lại, hai nhân vật ngoại tình với nhau như hai công chức đến... sở làm. Họ gặp nhau vào những giờ nhất định. Nói với nhau những câu quen thuộc nhất định. Làm một số những động tác quen thuộc nhất định. Âu yếm nhau theo một thói quen nhất định. Và cuối cùng, ăn nằm với nhau dường như cũng theo một công thức nhất định.

[T]ôi đỡ em nằm xuống. [...] Tôi ôm em một lúc vừa ôm vừa quạt vẫn phẩy đi là Madonna phẩy về là Maradona. Được khoảng trăm cái tôi mỗi tay em cũng tự động nhích ra. Đến lượt những

câu chuyện băng quơ. Có gì mới không em, có gì mới không anh, hai câu hỏi và hai cái lắc đầu thể là hết năm phút [...] Làm sao tôi tin được đây là không gian ái tình. Em nhồm dậy xoay lưng cởi áo, tôi cũng nhồm dậy xoay lưng. Bên nào ra bên ấy không có cảnh ngồn ngàng vô chủ. Trung thành với truyền thống mảnh trong vẫn ở trong mảnh ngoài vẫn ở ngoài ngấn nắp trên sàn. [...] Rồi chúng ta cùng quay nhanh lại cùng trườn vội vào lòng nhau cùng nhìn sâu vào mắt nhau thể là mắt khỏi chạm vào những chỗ khác. Tay cũng thế mỗi cũng thế nói chung cái nào vào cái ấy rồi tất cả cùng trật tự đi tới đích, hoặc thỉnh thoảng cũng không đi tới đích. Tinh thần nói chung là không sáng tạo.[...][31]

Nếu trong "Nhà có cửa khoá trái", khi rời căn nhà của người tình, cô gái còn bịn rịn nhìn lại lần cuối, đủ để thấy những sợi tóc còn sót trong chăn gối, còn băng khuâng muốn để dành một chút cận trong "cái ly bôi mình nhấp cận rồi", thì trong "Man nương", người đàn bà ra đi với "một nửa nụ cười hiền nhàu nát", còn người đàn ông thì định bụng tặng cho người yêu một nhánh cây xanh nhưng cuối cùng cũng quên băng đi mất vì "bận rộn". Có cảm tưởng cuộc tình của họ chỉ là một giấc mơ thoáng qua chứ không có thực bao giờ.

Nếu chuyện tình trong "Nhà có cửa khoá trái" được nhìn bằng cái nhìn của người ngoại cuộc thì chuyện tình trong "Man nương" được nhìn bằng cái nhìn của một nhân viên thí nghiệm, vừa rất ráo vừa lạnh lùng, lạnh lùng đến độ phủ phàng. Phạm Thị Hoài thường xuyên nhắc nhở người đọc chuyện tình bà đang kể là thực tế, là cuộc đời, khác hẳn với những gì người ta "nghe nói" và nhân vật của bà không phải là những "nhân vật chính trong tiểu thuyết bán chạy nhất". Bằng biện pháp đối chiếu "thực tế" và giả tưởng như thế, Phạm Thị Hoài cứ từ từ bóc dần, bóc dần những huyền thoại và những sơn phấn ra khỏi tình yêu để tình yêu hiện trở ra như một cành cây đã trụi hết lá và hoa. Chỉ còn xương xẩu sần sùi. Và những "xương xẩu sần sùi" ấy lại xuất hiện ngay chính giữa đáy sâu tâm hồn con người.

Đọc "Man nương" không thể không chú ý đến giọng văn: từ đầu đến cuối chỉ là một lời độc thoại nội tâm của gã đàn ông. Nó vừa chân thực vừa thiết tha lại vừa chán chường làm sao. Thì cũng vẫn là tình yêu, nhưng đó là thứ tình yêu mệt mỏi, lầy đờ. Hình như trong văn chương Việt Nam, chưa bao giờ có thứ tình yêu nào thiếu máu và xanh xao đến như vậy. Hơn nữa, dường như Phạm Thị Hoài muốn xem đó không phải là một hiện tượng cá biệt khi đặt tên nhân vật nữ chính là Man nương. Có thể hiểu Man nương là tên một nữ thần Việt Nam, cũng có thể hiểu là một phụ nữ còn man dại, nói như Nguyễn Bình, còn đầy "hương đồng gió nội", hay nói theo ngôn ngữ hiện nay, đầy tinh thần truyền thống. Dù hiểu theo nghĩa nào thì hình ảnh của Man nương cũng ít nhiều có tính cách "điển hình": nó là điển hình cho thứ tình yêu của những kẻ giống hệt nhau từ cách ăn mặc đến cách đi đứng, nói năng, ứng xử và cả cách suy nghĩ cũng như cách cảm xúc, những kẻ nam không ra nam, nữ không ra nữ, ở đó, nữ thì bình quyền với nam bằng cách, nói theo Phạm Thị Hoài, trong Marie Sến, "bán sạch những ưu điểm của đàn bà để mua về những khuyết điểm của đàn ông", còn nam thì "lười thổi thổi và phét lác. Mồm thổi hoảng thuốc lào. Cả tuần tâm hồn không động đậy, dương vật buồn thiu. Mỗi ngày teo đi một ít giới tính".[32]

Có thể nói nếu trong tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp, tình yêu bị đè bẹp bởi lòng tham lam thì trong tác phẩm của Phạm Thị Hoài, tình yêu bị biến dạng vì chủ trương xoá bỏ cá tính và bào mòn giới tính tại Việt Nam trong suốt mấy chục năm vừa qua. Nếu nhìn rộng hơn một chút, sang một số cây bút tài hoa khác, chúng ta cũng bắt gặp một tình trạng tương tự: ở Trần Vũ, tình yêu bị quyền lực lấn át; ở Đỗ Kh., bị tình dục lấn át. Hình như ở đâu tình yêu cũng không nguyên vẹn là tình yêu. Ở đâu nó cũng mang cái vẻ, nói như Thanh Tâm Tuyền ngót nửa thế kỷ trước, "tiêu tụy khốn khổ chịu đựng hắt hủi như cả một cuộc đời"5.

Nhưng hình như chưa bao giờ tình yêu được nguyên vẹn là tình yêu. Ngày xưa, để giữ được

sự cao quý, tình yêu phải tự định nghĩa nó bằng cách tách rời ra khỏi tình dục để cái gọi là tình yêu chỉ là cảm xúc thôi, thuần túy là cảm xúc mà thôi, như trong thời 1930-45 cũng như trước đó, trong suốt thế kỷ 18 và 19. Kim Trọng có táo bạo đến đâu thì cũng đến mức "xem trong âu yếm có chiều là lời" là hết. Gặp lại nhau, sau mười lăm năm xa cách, Thuý Kiều vẫn khẳng khái đòi "đem tình cảm sắt đổi ra cầm cờ". Họ có giữ được điều hứa hẹn ấy hay không là chuyện khác, ở ngoài...

Truyện Kiều. Còn trong Truyện Kiều thì mối tình giữa Thuý Kiều và Kim Trọng sở dĩ đẹp hơn mối tình giữa Thuý Kiều và Thúc Sinh, giữa Thuý Kiều và Từ Hải cũng như mối tình giữa Thuý Vân và Kim Trọng chủ yếu là vì giữa Thuý Kiều và Kim Trọng chỉ mới có thơ, có nhạc, có thể thốt, có nhớ nhung, chứ chưa hề có những đụng chạm xác thịt. Tình yêu giữa Dũng và Loan trong Đoạn tuyệt, giữa Lan và Ngọc trong Hồn bướm mơ tiên... cũng tương tự. Chỉ có mối tình giữa Mai và Lộc trong Nửa chừng xuân là có hơi khác một chút: hai người đã ăn ở với nhau và có với nhau một đứa con. Tuy nhiên, sau một thời gian xa cách vì hiểu lầm, Mai đã từ chối yêu cầu đi đến hôn nhân chính thức của Lộc để bảo vệ sự trong sáng của tình yêu, một thứ tình "lý tưởng", nói theo kiểu của Khái Hưng.

Ngay cả thứ tình yêu "lý tưởng", nửa vời, thuần cảm xúc ấy cũng bị xã hội kim hãm tối đa khiến tình yêu phải chứng minh sự hiện hữu của nó bằng cách vượt qua vô số những thử thách. Dưới áp lực nặng nề của lễ giáo phong kiến, mỗi một chọn lựa liên quan đến tình yêu đều trở thành một biến cố trọng đại, một chiến thắng của chính tình yêu. Cái giá mà Kim Trọng phải trả cho tình yêu là phải từ quan, phải lặn lội tìm kiếm Thuý Kiều từ năm này sang năm khác. Cái giá mà Trương Quỳnh Như, Tố Tâm, Emma Bovary hay Anna Karenina phải trả cho tình yêu là cái chết của chính họ.

Ở Tây phương, từ mấy thế kỷ trước và ở Việt Nam, từ giữa thế kỷ 20, người ta đã phát hiện ra cơ sở triết học trên đó tình yêu thuần túy cảm xúc nảy nở chỉ là một cách nhìn bất cập: con người không phải chỉ là tinh thần như quan điểm của Descartes hay quan niệm thịnh hành ở Trung Hoa và Việt Nam ngày xưa: "thác là thể phách, còn là tinh anh". Con người vừa là một tinh thần vừa là một thể xác. Một tình yêu thực sự phải là sự hoà điệu giữa tinh thần và thể xác. Nhưng không phải lúc nào người ta cũng có thể giữ vững được sự hoà điệu ấy. Thường, một trong hai yếu tố, tinh thần và thể xác, sẽ chiếm ưu thế. Trong thời đại vật chất ngày nay, yếu tố thể xác để có khuynh hướng chiếm ưu thế hơn.

Hơn nữa, từ mấy chục năm nay, quyền tự do cá nhân, quyền bình đẳng nam nữ và quyền ly dị đã dần dần phá huỷ tất cả những thành trì chung quanh tình yêu khiến cho tình yêu không còn phải trả bất cứ một cái giá nào để tồn tại cả. Không còn cảnh "Thầy kệ thiên đường và địa ngục / Không hề mặc cả: họ yêu nhau" như Xuân Diệu từng ca ngợi.

Nhưng khi nó không còn phải trả giá, bản thân sự tồn tại của nó cũng bị lung lay. Mối tình trong "Nhà có cửa khoá trái" cũng như trong "Man nương" sở dĩ bị xem là hờ hững vì không có ai phải trả giá cho việc làm của mình. Nếu vợ hay chồng của họ biết được mối tình vụng trộm ấy thì cùng lắm cũng chỉ dẫn đến ly dị và sau đó, mỗi người lại làm lại một cuộc đời khác, và sau đó nữa, nếu tình cờ gặp lại nhau thì có khi chồng cũ chồng mới, vợ cũ vợ mới tự nhiên chào hỏi và cười cười nói nói với nhau như là bạn bè, như là không từng có chuyện gì xảy ra trước đó. Cơ chế tổ chức xã hội hiện nay, như vậy, bảo đảm cho mọi người sự an toàn, và như vậy, cũng có nghĩa là bảo đảm cho mọi người quyền được sai lầm. Nhưng như thế thì sự chọn lựa không còn ý nghĩa lớn nữa. Những cảm giác phập phồng hồi hộp hay run sợ khi đối diện với mỗi chọn lựa liên quan đến tình yêu sẽ dần dần biến mất, và cuối cùng, chính bản thân tình yêu cũng sẽ bị biến dạng.

Điểm biến dạng quan trọng nhất là tình yêu không còn là cái gì thiêng liêng nữa. Nó có thể vẫn cao quý, hơn nữa, có thể càng ngày càng cao quý hơn vì là một trong vài thứ hiếm hoi không bị biến thành hàng hoá, nhưng dù vậy, nó vẫn không thiêng liêng. Mất thiêng liêng, nó cũng bớt thơ mộng hẳn. Tình yêu càng ngày càng gần với cái giường hơn là với bàn thờ. Sự chuyển vị này, thật ra, không có gì sai trái cả. Nó là sự chối bỏ những cấm kỵ vô lý trong xã hội để mở rộng tự do cho chúng ta. Nhưng trong lúc chúng ta tận hưởng những mật ngọt của trần gian do sự tự do mang lại thì chúng ta lại không nguôi nhớ nhung một cái gì trong một quá khứ mà chúng ta tưởng là chúng ta đã có. Phần lớn dân chúng, nhất là thành phần bình dân, vẫn còn say sưa đọc các loại tiểu thuyết điểm tình rẻ tiền chủ yếu là để thoả mãn cái tâm lý tiếc nuối khá tự nhiên ấy.

Nhưng văn chương đích thực là một sự khám phá chứ không phải là một sự vỗ về. Có điều, sau thời hoàng kim của chủ nghĩa lãng mạn, những khám phá có ý nghĩa nhất trong đề tài tình yêu thường không phải là những khám phá về bản thân tình yêu mà là về những gì ở ngoài tình yêu: văn hoá, xã hội, con người và tất cả những gì liên quan đến con người, từ bản năng đến quán tính, từ dục vọng đến đạo đức, từ vô thức đến ý niệm về tự do, v.v...

Có lẽ đây là một trong lý do giải thích tại sao phần lớn các tác phẩm về tình yêu sau này không còn cái rạo rức hay nồng nàn của cảm xúc mà phảng phất cái day dứt, cái khắc khoải của trí tuệ. Nói cách khác, tình yêu vẫn còn trong văn chương, nhưng còn như một cái cớ. Chỉ như một cái cớ. Hoặc như một hoài niệm. Chỉ như một hoài niệm.

Thì cũng gọi là còn. Chứ sao?

Sách cũ miền Nam 1954 - 1975



*Một cảnh đốt sách thật tang thương
tháng 5 năm 1975 ở Sài Gòn*

Đã định tâm như thế rồi. Cho nên, khoảng 6 tháng trước khi về Sài Gòn để thăm lại bạn bè, bà con mình, tôi đã nhờ bạn bè bên ấy tìm cho tôi những sách mà tôi muốn tìm. Thật ra ít có ai có thì giờ và có lòng để đi làm một công việc vô bổ như thế. Biết bao nhiêu phần đời tôi, biết tìm cái gì, biết mua ra sao. Rất may là tôi còn những người bạn có lòng để tâm giúp đỡ, tên anh là Hồ Công Danh. Đó không phải là đi mua sách cũ mà là một việc truy lùng, sục sạo, mò mẫm đầy bất trắc và may rủi, nhưng cũng đầy thú vị và mùi lòng.

Bởi vì sách vở thời ấy, số phận nó như số phận người. Nó cũng phải trốn chạy, chui rúc, ẩn náu. Chúng cũng rơi vào cảnh mồ côi cha mẹ, cảnh lạc đàn, cảnh tan nát, cảnh tan hoang mất còn. Vận người dân miền Nam thế nào, vận chúng như thế. Đứa may trốn thoát. Tôi có đứa cháu trai, hồi đó, 6,7 tuổi. Khi đi di tản năm 1975, cháu chỉ mang cặp sách của cháu và nhét một cuốn sách giáo khoa tâm lý học tôi viết thời đó. Sang sau vài năm, cháu đưa lại cho tôi. Kể cũng mừng và cũng buồn cười. Đứa yếu tử thì làm mỗi cho cuộc phần thư. Đứa không may làm giấy gói sồi buổi sáng. Đứa bất hạnh làm giấy chùi đít. Đó là cuộc trốn chạy vô tiền khoáng

hậu mà những kẻ đi truy lùng chỉ là các trẻ con lên 12, 13 tuổi. Các cháu ngoan bác Hồ. Họ xô những đứa trẻ con vô tội đó ra đường. Chúng quàng khăn đỏ hô hoán, reo hò như trong một vụ đi bắt trộm, hay đi bắt kẻ gian. Chúng lục soát tận tình, chúng đánh trống, chúng hát hò như một cuộc ra quân của một đoàn quân chiến thắng.

Gia đình nào cũng sợ hãi cái quang cảnh đó nên kẻ mà phải hy sinh đầu tiên chính là sách vở. Sách vở gì cũng sợ nên sách gì cũng phải tẩu tán. Sách vở bằng tiếng Anh, tiếng Pháp, mặc dầu chúng là người ngoại quốc, mặc dầu chả dính dáng gì đến chuyện chính trị hay chiến tranh Việt nam, chúng cũng chịu chung số phận. Tôi cũng có khá nhiều sách vở bằng tiếng Pháp, nhưng tôi biết rằng, trước sau gì tôi sẽ không bao giờ dùng đến chúng nó nên lôi ra bán ve chai mà không thương tiếc. Sách nhỏ bán trước, sách lớn bán sau, cuối cùng là bộ Bách Khoa tự điển bằng tiếng Anh tuàn tự rơi vào tay các ông bà bán ve chai. Ở nơi ấy, chẳng mấy khi mà Aristote gặp được Kant. Cũng chẳng ai ngờ được Bùi Giáng gặp mặt được Heidegger. Sách cũ đối với tôi là một ám ảnh mời gọi tìm về. Trong đó đặc biệt có truyện sưu tập tài liệu triết cũ. Cũng từ những sách cũ đó mà trước đây tôi lớn lên, được nuôi dưỡng và phát triển về trí năng mỗi ngày. Nếu cơm gạo miền Nam cho tôi lớn lên thì sách miền Nam nuôi dưỡng tôi thành người thông tuệ.

Đi truy lùng lại sách cũ là tìm lại một phần bản thân tôi vậy.

Nhưng khi tôi nói sách cũ thì không có nghĩa là sách cổ, mà là sách của miền Nam xuất bản trước 1975. Sách mà theo báo cáo của Ban Chấp Hành Trung Ương Đảng tại kỳ họp thứ nhất của Quốc Hội, ngày 26 tháng 6, năm 1976 là: * Việc xây dựng nền Văn Hoá mới được tiến hành trong cuộc đấu tranh quét sạch những tàn dư mà Mỹ đã gieo rắc ở miền Nam. Đó là thứ Văn Hoá *nô dịch*, lai căng, đòi truy, cực kỳ phản động..* .

Để thực hiện nghị quyết trên. Họ đã làm mọi cách : tịch thu, tàng trữ và đốt sách và coi sách vở báo chí miền Nam chỉ là thứ rác rưởi. Phần tôi, tôi dám gọi đó là đồng rác tinh thần, tài sản của tất cả trí thức, nhà văn, nhà nghiên cứu, nhà phê bình, nhà khoa học miền Nam trong vòng hai mươi năm đã bị đốt. Tóm lại, đó là đồng rác thân yêu của miền Nam, cho người miền Nam gìn giữ lấy.

A.- Tình hình sách cũ hồi 1975.

Cộng chung số sách đã bị tịch thu, hay bị đốt theo là bao nhiêu. Hình như chưa có ai hỏi câu hỏi đó và cũng chưa bao giờ có câu trả lời. Có thể chẳng ai biết được. Chỉ tính theo đầu sách thôi, các số liệu cũ của Bộ Thông Tin cho thấy, vào tháng 9- 1972, theo Ủy Hội Quốc Gia Unesco Việt Nam Cộng Hòa trung bình đã cấp giấy phép cho 3000 đầu sách được xuất bản một năm. Cộng chung từ năm 1954 đến 1975, đã có khoảng từ 50000- 60000 đầu sách đủ loại được xuất bản, thêm vào đó 200.018 đầu sách ngoại quốc được nhập cảng. Giả dụ mỗi đầu sách in tối thiểu 3000 cuốn. Sẽ có 180 triệu cuốn sách tiếng Việt bị tiêu hủy. Đây chỉ là một lối tính ước chừng. Và như vậy số sách bị tịch thu, bị đốt, bị bán ra vỉa hè hay ve chai là khoảng 180 triệu cuốn trên khắp miền Nam. Miền Nam theo nghĩa từ Bến Hải vào đến Cà Mau.

Con số này đã không còn đúng nữa khi ta đọc một bài viết của ông Vũ Hạnh, một nhà văn thời VNCH và là một đảng viên cộng sản trong bài: * Mấy ý nghĩ về Văn Nghệ thực dân mới đăng trong tuần báo Đại Đoàn kết: Từ 1954 đến 1972, có 271 ngàn loại sách lưu hành tại miền Nam, với số bản là 800 triệu bản* Trong khi đó sách của ông Trần Trọng Đăng Đàn đưa ra con số 357 ngàn loại. Và ông Đan dám cả gan nói: Như vậy là con số của Vũ Hạnh gần như khớp với con số chúng tôi tìm được. Thừa ông Trần Trọng Đăng Đàn, con số cách nhau gần một trăm ngàn mà ông dám bảo là khớp thì tôi chịu ông. Các ông đã bao giờ biết nói thật chưa.

Cũng vậy, tờ Tin Sáng số ra ngày 1 tháng 8, năm 1976 tính rằng: Từ năm 1962 về sau, tại Nam Việt Nam đã xuất bản 208 bộ sách chường, gồm 850 quyển, con số phát hành này ước tính 5 triệu bản, bằng số sách giáo khoa trung học xuất bản cùng thời gian. Con số này, xin nhờ những vị chuyên gia về Kim Dung cho biết xem thực hư ra sao.

Độc giả thân mến, xin ghi nhận những thống kê của Ủy Hội Quốc Gia Unesco VN là tài liệu đáng tin cậy. Tôi chỉ xin nói một điều, nước Pháp hiện nay mỗi năm xuất bản khoảng 1000 đầu sách tiểu thuyết mới. Làm sao VNCH có thể xuất bản mỗi năm hơn 20 chục ngàn đầu sách một năm. Những con số của ông Vũ Hạnh hay gì khác là một thổi phồng đến phi sự thực. Tôi không dám bảo là ông ấy nói láo khoét. Hãy trả lại các ông ấy những gì các ông ấy viết. Chỉ cần so sánh con số dự đoán giữa ông và Trần Trọng Đăng Đàn đưa ra cũng cách nhau cả gần một trăm ngàn đầu sách. Điều đó muốn nói với chúng ta điều gì.

Nay tất cả những sách đó đều ra tro. Đây là một chính sách man rợ và xuẩn động của nhà cầm quyền Hànội. Dĩ nhiên, người ta đã không đốt hết mà mang bán, chính vì thế nay còn rơi rớt lại một số nhỏ nơi các tiệm bán sách.

Vì sợ hãi nên người ta mang sách vở tài liệu ra chợ bán ký, đó là thứ hàng vô dụng và nguy hiểm nhất trong lúc ấy. Người ta đốt những sách nào liên quan đến chính trị, nhất là sách vở chống Cộng. Người ta đốt những nhà văn nào liên quan đến chính trị như Nguyễn Mạnh Côn. Nhã Ca, Phan Nhật Nam vv... Người ta cũng đốt tài liệu, hình ảnh cũ, giấy tờ, huân chương, bằng khen. Đó cũng là thứ mà những người chủ mới không muốn nó có mặt.

Người ta đốt tất cả những kỷ niệm, dù đẹp nhất của đời mình.

Mọi người phải tự hiểu rằng, phải đốt tất cả những gì cần đốt, không phải chỉ đốt những kỷ niệm mà tất cả những gì liên quan đến đời sống đó. Một đời sống mà tự nó đã là một điều xấu, một bản án.

Muốn sống yên, người ta phải đốt tất cả quá khứ đời một người cùng với những kỷ niệm, những sự nghiệp từ quá khứ đó mà ra.

Sách không đốt thì được bày bán lén hoặc công khai. Sự bày bán sách vở như thế coi như dân chúng bắt mạch được thâm ý người chủ mới muốn gì. Nhưng trong số vạn người bán, vạn người mua, vẫn có những người nhà buôn bắt đắc dĩ mà đặc loại là một số nhà văn, nhà giáo chế độ cũ nắm được cái chìa khóa của nhu cầu và ý muốn của người đọc. Họ tìm ra giữa những kẻ hở để thấy được trong hàng tấn sách báo thải loại, cái nào là thứ hàng có giá trị, có giá đối với người chủ mới. Nạn chợ đen, nạn săn tìm sách cũ cho một thị trường mới nhờ thế càng phát triển.

Một cách nào đó, chính những nhà giáo, nhà văn, những kẻ bán sách lẻ đường, những tên lái sách trở thành những người bảo tồn Văn hoá miền Nam.

Sách phản động càng cấm, càng có giá. Đó là phản ứng ngược chiều ở thời điểm đó. Trên báo Đại đoàn kết, ngày 10—11-1982, Đinh Trần Phương Nam thú nhận một thực tế phũ phàng như sau: * Các hoạt động của chúng ta vừa qua thật rầm rộ, thật phong phú và đa dạng, song các loại sách báo phản động dồi dào, đã bị quét hết chưa. Xin thưa ngay là chưa. * Số Tiền Phong ngày 23-9-1985 cũng than thở * Thành phố Hồ Chí Minh đã thực hiện nhiều đợt bài trừ sách báo xấu, nhưng hiện nay hiện tượng mua bán và cho thuê các loại sách báo xấu vẫn còn tồn tại*

Càng những sách bị cấm lại càng có giá trên thị trường đen. Trên vỉa hè phố, những sách từ ngoài đó được phép bày bán nằm chống mốc, cong queo ít được ai ngó tới. Người ta bày những sách trên để che mắt mà thôi. Người mua sách sành điệu chỉ cần hỏi tên một tác giả nhà văn Ngụy.. Năm phút sau, chạy đi một lúc có liền.

Lại một thách đố nữa cho người chủ nhân ông mới.

Sách Ngụy trở thành một thách đố chính quyền mới, thách đố ai hơn ai chứ không phải ai thắng ai. Thách đố mang tầm vóc văn học, giá trị nghệ thuật dựa trên nhu cầu người đọc. Sách hay thì tìm đọc, sách tuyên truyền thì không đọc.

Đài phát thanh thành phố ra lệnh phải thu nộp tất cả các sách vở, báo chí, phim ảnh, tài liệu in ấn trước ngày 30 tháng tư được coi là đòi trụ. Nhiều người tiếc rẻ đem bán kilô. Các gói xôi bán buổi sáng, nay có tên Nguyễn Thụy Long, Nhã Ca, Thanh tâm tuyên. Vừa ăn, vừa đọc kể cũng vui. Nhiều chỗ mang sách vở cũ ra đốt. Mà phải đốt lén vào ban đêm

Nhưng sau đó ai cũng thấy đó là phí phạm. Không đốt thì sách vở đó đi đâu ? Không ai biết nữa. Nhiều người nhắc nhở đến tên Tần thủy Hoàng. Nhưng chẳng ai để ý đến có mối liên hệ gì giữa chuyện xưa và chuyện nay. Tại sao lại dị ứng với văn học như thế? Không lẽ tất cả đều là phế liệu, tàn dư Mỹ Ngụy hết sao ?

Sách nào là phản động, đòi truy.

Vì thế sách cũ ở đây được đồng hóa với sách cực kỳ phản động, không phản động thì đòi truy, không đòi truy thì lai căng.. Mấy chữ trên như những khẩu lệnh bao trùm và truy chụp hầu như bất cứ tác giả nào và bất cứ quyển sách nào.

- Trước hết, các nhà xuất bản sách thiếu nhi bị cấm toàn bộ.

Đó là các nhà xuất bản như Tuổi thơ, Nắng sớm, Tuổi Hoa Niên, Sách Đẹp, Viễn Du, Hùng Dũng, Hoa Hồng, Hoa Hướng Dương, Hoa Mai, Hoa Hồng.

- Các dịch giả kiếm Hiệp sau đây cũng bị cấm : Kim Dung, Cổ Long, Trần Thanh Vân, Nam Kim Thạch, Từ Khánh phụng, Phan Cảnh Trung, Long Đức Nhân.

- Các tác giả có sách bị cấm toàn bộ như : Bùi Giáng, Chu Tử, Dương Nghiễm Mậu, Duyên Anh, Doãn Quốc Sĩ, Đinh Hùng, Nguyễn Mạnh Côn Hoàng Hải Thủy, Lệ Hằng, Mai Thảo, Nguyễn Sa, Nguyễn Đình Toàn, Thế Uyên, Thanh Nam, Võ Phiến, Văn Quang, Vũ Hoàng Chương, Vũ Tài Lực, Nguyễn Mộng Giác, Thảo Trường, Nguyễn Thị Hoàng..

Nhận xét :

- .Những nhà xuất bản sách thiếu nhi này ẩn hành đặc biệt các truyện dành cho thiếu nhi. Những sách đó có tính cách giáo dục, giải trí, hay nêu gương tốt cho các em thiếu nhi. Nội dung lành mạnh và có chất lượng giáo dục. Những nhà xuất bản này thường bất vụ lợi, có sự tài trợ đằng sau của những tổ chức tôn giáo, hay những nhà xuất bản có lòng như trường hợp ông Khai Trí. Vậy mà tội tình gì cũng bị cấm. Cứ cấm là cấm, cấm một cách chùy đập vô tội vạ và vô ý thức.

Các trẻ em miền nam tự nhiên mù chữ vì không có sách đọc.

Về các dịch giả truyện Kiếm Hiệp cho thấy đây là những sách dịch vô tội vạ, vô thường vô phạt xét về mặt luân lý, giáo dục. Chủ đích của người dịch trước hết có thể là giải trí người đọc. Ai đọc truyện kiếm hiệp chả thấy hấp dẫn và hay, đọc để giải trí. Sau đó mới nói tới những chủ đề tình yêu, y học, võ thuật, nhân vật truyện, chất hài, chất ghen tuông, chất giang hồ, kiếm pháp trong các truyện kiếm hiệp ấy. Sách phải được coi là bổ ích và nó là bộ phận không nhỏ trong sinh hoạt Văn học miền Nam.

Trẻ đọc, già đọc, bình dân đọc, trí thức đọc.. Mỗi người tìm ra được cái thích thú cho riêng mình.

Đến có thể nói, một trong những nét đặc thù trong sinh hoạt Văn Học miền Nam là sách của Kim Dung

Kim Dung tên thật là Trà Lương Dung. Truyện võ hiệp đầu tay là Thư kiếm ân cừu, xuất bản ở Hương Cảng, từ đó có bút danh Kim Dung. Năm 1957 ra bộ Anh Hùng Xạ Điêu, 1969 ra Lộc Đỉnh Ký. Cho mãi đến 1978 Đài Loan mới rút lệnh cấm tác phẩm Kim Dung và 1986, sau khi tiến lên 4 Hiệ đại hoá ở Trung Quốc mới xuất hiện Kim Dung. Truyện chương Kim Dung "độc bá quần hùng" trong sinh hoạt văn học ở miền Nam thời ấy. Vào năm 1968, khi xuất hiện Tiểu Ngạo Giang Hồ trên tờ Minh Báo thì có đến 44 nhật báo ở Sài Gòn đều tranh nhau dịch và đăng lại. Tình trạng mê Kim Dung đến như thế, và kéo dài cho đến 1972-1974 khi bộ Lộc Đỉnh Ký ra đời. Và đây là lời Vũ Đức Sao Biển, tốt nghiệp Đại học Văn Khoa, Sài Gòn, ban Hán Văn: "Tôi học cách làm người, cách đối xử nhân thế, đặc thù được những kiến thức hoàn toàn không có trong giáo trình đại học từ các tác phẩm của một nhà văn nước ngoài chưa hề biết mặt."

Với lượng tác phẩm đồ sộ như thế, với số người đọc đông như thế, không thể không tìm hiểu văn học miền Nam nhất là văn học dịch mà bỏ qua tác giả Kim Dung. Người ta có thể bàn về bất cứ vấn đề nào của con người, của xã hội. Có thể từ tình yêu, bạo lực, đạo đức, tâm lý hay sự đánh tụt giá của chủ nghĩa bạo lực trong truyện Kim Dung. Từ vấn đề nghệ thuật, cách xây

dựng nhân vật tiểu thuyết, chất thơ, chất hài... đến chứng cứ kiếm pháp, Võ và Hiệp, cho đến những vấn đề có thể trở thành tranh luận văn học như hư cấu nhân vật, hư cấu lịch sử. Kim Dung đã hư cấu lịch sử Trung Hoa cách đây ba thế kỷ mà vẫn hay với cấu trúc tiểu thuyết liên hoàn. Vương Sóc, nhà văn-nhà phê bình Trung Hoa (mà nghĩ đến ông tôi bắt nghĩ đến Trần Trọng Đẳng Đàn của Việt Nam), đã gọi tiểu thuyết Kim Dung là một trong "tứ đại tục" bởi đã hư cấu méo mó hình tượng người Trung Hoa. Từ đó đã gây thành những tranh luận lớn khắp Hoa Lục. Lại còn vấn đề tôn giáo, giáo phái trong tiểu thuyết. Luận về anh hùng và những nhân vật biểu tượng như Kiều Phong, một đại trí, đại dũng lại rất giàu tình cảm và lòng nhân ái với vợ? Trương Vô Kỵ, Lệnh Hồ Xung, tài trí hơn người, hành xử quang minh lỗi lạc, tốt bụng hơn người? Dương Quá, Địch Vân, Hồ Phi... Rồi còn nhân vật nữ, những mỹ nhân như Hân Tố Tố, Nhậm Doanh Doanh, Triệu Minh, Tiểu Siêu, Song Nhi, v.v.. mỗi người mỗi vẻ, mỗi người một thông điệp. Không có những nhân vật nữ đó, tiểu thuyết Kim Dung còn gì?

Vấn đề tâm đắc đối với tôi: Vấn đề chính hay tà, vấn đề thị phi trong cuộc đời, giữa Hiệp nghĩa và xã hội đen, giữa danh môn chính phái và ma giáo. Ai chính, ai tà. Tà chính khác nhau chỗ nào? Đọc Kim Dung sẽ thấy sự phân biệt Chính và Tà là vô thực. Trong Kim Dung, có một cố gắng đánh tụt giá những người tự nhận là Chính Nghĩa, và qua họ, những giá trị mà họ tượng trưng. Sự sa đọa xuống tới sự bất nhân, sự dâm loạn, sự ngu xuẩn của những đệ tử phái Toàn Chân thì còn ai tin gì ở Chính Nghĩa?

Chuyện đã hay, cơ man nào nhân vật, cơ man nào tình tiết chòng chéo lôi kéo người đọc. Kim Dung phải là người kiến thức rộng, đọc nhiều, dùng Quan Thoại, một thứ ngôn ngữ trong sáng, lại kế thừa truyền thống của những nhà văn như Lâm Ngữ Đường, Tào Ngụ, Lỗ Tấn... đã biến những chuyện võ hiệp tầm thường thành những tác phẩm để đời. Đã vậy, có những dịch giả như Hàn Giang Nhạn chuyển ngữ tài tình làm say mê độc giả VN.

Hễ hay thì người đọc, dở thì bị người bỏ quên.

- Về các tác giả, các nhà văn bị xoá sổ cho thấy tính cách tổng quát hoá và khái quát hoá đồng loạt. Tỉ dụ thơ của Vũ Hoàng Chương như Hoa Đăng, Thơ say, Tâm sự Kể sang Tần thì tại sao cấm. Gìn Vàng giữ Ngọc và Giòng sông Định mệnh của Doãn Quốc Sĩ thì chỗ nào là phần động, chỗ nào là đòi trụ. Duyên Anh với Hoa Thiên Lý, Sa Mạc tuổi trẻ, Ngựa chứng trong sân trường, Dấu chân sỏi đá thì chẳng những không đòi trụ mà còn có tác dụng giáo dục nữa. Thơ Nguyễn Sa, Gõ đầu trẻ, Một bông hồng cho văn nghệ thì hoặc là có tác dụng giáo dục, hoặc đặt ra những vấn đề tranh luận trong văn học. Hầu hết người ta không biết hoặc quên rằng Nguyễn Sa còn có tập thơ "Những năm 1960", trong đó là thứ thơ dấn thân, nhập cuộc. Thảo trường với Người đàn bà mang thai trên kinh Đồng Tháp thì có giá trị tố cáo sự tàn bạo của chiến tranh. Bùi Giáng với Mưa nguồn, Đi vào cõi thơ là những chất ngọc nào phải thứ đòi trụ rẻ tiền. Có vẻ nhà cầm quyền lúc đó muốn truy chụp tác giả hơn là tác phẩm. Vũ Hoàng Chương, Mai Thảo, Duyên Anh, Đinh Hùng, Hoàng Hải Thủy, Nguyễn Sa, Chu Tử, Thanh Tâm Tuyền, Nhã Ca, Võ Phiến, Văn Quang, Dương Nghiễm Mậu Nguyễn Mạnh Côn, Tạ Tỵ có viết gì cũng vẫn bị coi là thứ biệt kích văn nghệ.

Xin lấy trường hợp Vũ Hoàng Chương làm điển hình. Ai đã gặp Vũ Hoàng Chương rồi thì đều thấy đó là một thi sĩ gầy ốm tong teo, nói năng nhỏ nhẹ, lúc nào cũng ăn mặc rất chải chuốt, thơm tạt, đầu chải mượt với cà rà vạt. Tác phẩm thì tóm gọn trong hai chữ mà thôi : Thơ Tình. Cả đời chỉ biết làm thơ. Và chỉ biết có thơ. Nhưng dù chỉ làm thơ cũng bị coi là người bội phản. Ông đã đi tù như một số nhà văn khác như trường hợp Hồ Hữu Tường. Khi ra khỏi tù được vài ngày thì ông chết.

Mai Thảo dù chỉ viết truyện thuần túy văn chương như Người thầy cũ, Mười đêm ngà ngọc, Căn nhà vùng nước mặn hay Bày tỏ ngày sinh nhật cũng vẫn bị coi là tên Biệt kích văn nghệ hàng đầu của miền Nam. Thanh Tâm Tuyền dù siêu thực hay lãng đãng bí hiểm như Tôi không còn cô độc, Bếp lửa, Cát lầy cũng là kẻ cầy mằm độc tư tưởng ngoại lai thoái hoá. Hủy diệt các niềm tin thì đã có Thanh Tâm Tuyền, Phạm Công Thiện. Duyên Anh có viết Dấu chân sỏi đá, Hoa thiên lý, Thăng Khoa, Gấu rừng, Giấc ô Kê cho trẻ con cũng vẫn là tên đầu sỏ văn nghệ nguy hiểm.

Người ta nhắm đánh vào người, nhắm thái độ lập trường chính trị để đánh giá tác phẩm của tác giả. Vì nhắm tác giả nên có nhiều nhà văn tự nhiên được sót tên một cách cố ý. Đó là những nhà văn một mặt nào đó có thể không chịu xếp hàng trong xã hội miền Nam cho dù thực sự họ cũng xếp hàng như mọi người. Có nghĩa là xét về mặt tác phẩm thì những nhà văn này cũng chẳng khác gì các nhà văn vừa kể ở trên. Có gì phân biệt được về phong cách viết giữa Bình Nguyên Lộc với Lê Xuyên hay với Võ Phiến. Nhưng Bình Nguyên Lộc được tha. Giữa Nguyễn Văn Trung và Lý Chánh Trung mà đôi khi ta tưởng hai người có cùng một lập trường, cùng một quan điểm và cùng một đường lối. Nhưng sách vở thì lại bị phân biệt đối xử khác nhau.

Trong số những người sót tên trong sổ đen phải kể đến Bình Nguyên Lộc, Sơn Nam, Vũ Hạnh, Lý Chánh Trung, Lữ Phương, Nguyễn Trọng Văn, Thích Nhất Hạnh.

Sự đánh phá và truy chụp đó nói cho cùng là một sự muốn xoá trắng Văn học miền Nam. Xin trích dẫn vài tư liệu làm bằng chứng trong sách Văn Học VN dưới chế độ Cộng Sản của Nguyễn Hưng Quốc, trang 200 : * Theo Phan Cư Đệ và Hà Minh Đức, trong Nhà Văn VN, từ 1954-1975 có 286 bài viết nhằm vu khống, xuyên tạc văn học miền Nam. Chỉ thị của Lê Duẩn sau giải phóng, kỳ họp Quốc Hội khoá 5 : Sau ngày giải phóng nhân dân ta đã làm rất nhiều việc nhằm quét sạch những dấu vết và di hại của thứ văn hoá ấy. Công việc này cần được tiếp tục một cách kiên trì, tích cực và triệt để.*

Về những bài viết, xin kể vài bài : Tiếp tục đấu tranh xoá bỏ tàn dư văn hoá mới. Nọc độc văn hoá nô dịch. Những tên biệt kích cầm bút. Lại bàn về nọc độc văn học thực dân mới Mỹ ở miền Nam những năm 1954-75.

Tên những người viết đó là : Trần Trọng Đăng Đàn, Lê Đình Ky, Trần Văn Giàu, Nguyễn Huy Khánh, Thạch Phương, Phan Đắc Lập, Bùi Công Hùng và cả Lữ Phương.

Miền Nam có thể thua cuộc. Nhưng cái văn học đó không có lý do gì bị xoá trắng oan uổng như thế. Bởi vì trong 20 năm sinh hoạt văn học đó, nó xác định cho thấy chỗ đứng của nó với sắc thái và cá tính của một nền Văn học đích thực. Một nền văn học mà sản phẩm của nó là kết quả của tự do suy nghĩ, tự do sáng tác. Đây là cái ưu vượt của sinh hoạt văn học nghệ thuật miền Nam mà trong suốt mấy chục năm chia cắt và cả sau mấy chục năm thống nhất đất nước rồi, người ta vẫn chưa thực hiện nổi một điều đơn giản đó.

Đặc biệt các giáo sư Triết, dù bị phê phán vì rao truyền chủ nghĩa Hiện Sinh, nhưng sách vở của họ lại không bị cấm lưu hành toàn bộ như Lê Tôn Nghiêm, Trần Thái Đình, Trần Văn Toàn, Lý Chánh Trung, Nguyễn Văn Trung và các lớp giáo sư trẻ như Đặng Phùng Quân, Nguyễn Trọng Văn. Trừ một trường hợp đặc biệt, dù là giáo sư triết, nhưng viết văn nên cấm lưu hành toàn bộ như sách của Huỳnh Phan Anh và Nguyễn Xuân Hoàng.

Phản tôi nghĩ rằng, thời kỳ sau 1975, đó là thời kỳ Văn Học bất hạnh cho toàn miền Nam

Bất hạnh vì sách bị tịch thu, bị thiêu hủy. Bất hạnh vì hơn 200 nhà văn, nghệ sĩ bị đưa đi cải tạo. Bất hạnh theo suốt cả đời họ. Vì kể từ đó, họ bị khước từ là nhà văn, bản án tù cứ thế kéo dài mãi mãi vì họ không bao giờ còn có cơ hội để viết. Và kể từ đó đến sau này, ta không còn bắt gặp lại mảnh đất miền Nam với những cây trái văn học nữa, cùng lắm có những cây trái đau khổ, đọa đầy và hủy diệt.

Và cái người bất hạnh nhất, tiêu biểu nhất có lẽ là nhà văn Nguyễn Thụy Long mà người ta quen gọi là nhà văn *Loan mất nhung*. Sau 1975, ông lê kiếp số phận nhà văn như một con chó đói, một loài chuột chui nhúc để kiếm sống.

Hãy nghe ông kể : * Tôi về sống với mẹ già ở Ấp Đông Ba Gia Định sau ngày * giải phóng*, bên này Cầu Bông, sau khi bị phía nhà vợ thuộc gia đình Cách mạng đuổi ra khỏi nhà... Tôi ngậm đắng nuốt cay bước ra khỏi nhà sau khi bị vu bao nhiêu là thứ tội, kể cả tội ăn cắp tài sản của chính mình, suốt nhiều năm cầm bút tạo thành... Mất nhà, mất vợ chẳng nói làm gì, vì đã cạn tàu ráo máng rồi, nhưng mất con tôi mới đau.* Sau khi hồ Con Rùa trên đường Duy Tân bị nổ,

ông cùng nhiều trí thức, văn nghệ sĩ bị bắt vì vụ này. Xin đọc tiếp : * Những câu chuyện vặt trong phòng giam bỗng im bật, khi tiếng nói thật lớn thật to ở phòng giam tử tội cuối hành lang cất lên : Chào tất cả các anh em bạn tù, chúng tôi ba người mang án tử hình, sẽ bị xử bắn vào sáng sớm ngày mai, chúng tôi có lời chào vĩnh biệt tất cả các anh em còn ở lại. Tôi là Nguyễn Xuân Hùng, tự Ali Hùng, hai người bạn tôi, một là linh mục, một là chiến sĩ. Tôi là một người Việt Nam lai da đen, xứ Phi Châu Sénégalais, mẹ tôi là người Việt Nam, vậy tôi xin nhận nơi này làm quê hương, vì mẹ Việt Nam của tôi đã nuôi tôi khôn lớn và thành người. Trong phòng giam của tôi, vị linh mục đang quỳ dâng mình cho Chúa, người bạn chiến sĩ thì đang huấn nhục. Tôi có giọng khỏe, xin được hát thân tặng lại tất cả những anh em còn ở lại. Những bài hát thấm đượm tình quê hương của Phạm Duy mà tôi rất ngưỡng mộ..*

Chúng tôi đã mất Sài Gòn thật rồi.

Sau này, theo bs Trần Ngọc Ninh viết lại trên tờ Khởi Hành, tháng 9-2005, ông từ chối không cho nhà xuất bản sửa dù một chữ những tác phẩm của ông : * Tôi còn gì để mất ngoài liêm sỉ, thà chết đói chứ tôi không sửa văn tôi viết trước kia được*.
Chính ông cũng kể lại về trường hợp có nhà xuất bản cho người đến đề nghị in lại cuốn Kinh nước đen với điều kiện nó phải được sửa chữa lại. Ông đã từ chối không chịu. Nay thì tờ Khởi Hành đang tiến hành giải văn chương năm nay dành cho ông. Thực tế trước mắt là ông sẽ nhận được một số tiền để sinh sống ra khỏi kiếp chó đọa đầy.

B.- Tình hình sách cũ hiện nay.

Về Sài Gòn hôm nay, chỉ ở Sài Gòn thôi mà không ở Hà Nội, tôi tìm lại xem trong đống tro tàn đó còn lại được gì. Không còn bao nhiêu. Tôi thấy họa hiếm mới còn sót lại một vài cuốn truyện. Và càng ngày, số lượng nó càng ít đi, vì mua vào mà không bán ra hoặc theo thời gian bị tiêu ma vì không có thư viện bảo quản. Chỉ còn lại một số rất ít mà trên lý thuyết vẫn là sách cấm lưu hành, bất hợp pháp, nhưng lại được bày bán công khai như thể hợp pháp. Hơn thế nữa, các loại *sách cũ* thuộc loại sách chường, kiếm hiệp, mặc dầu vẫn là sách cấm lưu hành lại được in lại, sách cũ trở thành *sách mới*, bày bán công khai và hợp pháp. Chẳng hạn những sách của Vũ Đức Sao Biển như Kim Dung giữa đời tôi gồm các quyển Kiều Phong, Khát vọng tự do, quyền thượng, Thiên hạ đệ nhất mỹ nhân, quyển trung, Từ AQ đến Vi Tiểu Bảo, quyển hạ và Thanh Kiếm và cây đàn, quyển kết thì đã được Nhà xuất bản Trẻ in ấn và phát hành đoàn hoàng. Gần như toàn bộ các loại sách kiếm hiệp được in lại. Sách của nhóm TLVĐ cũng vậy. Sách Triết cũng được in lại rất nhiều với các tác giả Trần Thái Đình, Lê Tôn Nghiêm. Thế thì những bá cáo chính trị suốt bao nhiêu năm cũng như những văn kiện, nghị quyết của Bộ chính trị Ban chấp hành Trung Ương đảng Cộng sản phải chăng chỉ còn có giá trị như những tấm giấy lộn.

Để hiểu rõ thêm về phần sách cũ này, tôi có một nhận xét như sau : Kể từ 1975 đến 1985, Sài Gòn hay miền Nam có hai bộ mặt sinh hoạt văn học : Mặt nổi và mặt chìm. Mặt nổi bao gồm những sách báo in ấn chính thức từ miền Bắc gửi vào. Đó là một thứ văn học Cộng Sản mà tự nó mang tính chất đồng phục, tính chất hợp pháp và giáo điều buồn nản và tầm thường. Tôi còn nhớ trên vỉa hè phố Sài Gòn những cuốn sách dịch in trên giấy xấu đến khó coi cả từ bề ngoài đến tựa đề. Đọc lên nghe tức anh ách như : Mười ngày của Bôcaxiô. 10 ngày gì mới được chứ. Thằng cười, dịch V.Hugô. Cửa hàng vì hạnh phúc các bà của E.Zôla.. Dịch lạ quá, tôi đi tìm sách của nhà văn này, nhưng đành chịu không kiếm ra cái tựa đề Cửa hàng vì hạnh phúc các bà ở đâu. Trăm năm cô đơn của G.Market. Tuổi thơ mãi mãi cùng ta của M. Karim, Đất vỡ hoang của M. Sôlôkhốp, Thời gian để sống và để chết của E. Romacơ. Ông già và biển cả của E. Hemingway, Đồi gió hú của E.Bronti. Cả ba cuốn này đều đã được dịch ở trong Nam trước đó rồi. Đốt Đỉnh gió hú, đốt Lão ngư ông và biển cả, đốt Thời gian để sống và để chết của miền Nam mà chất lượng dịch đã hẳn là bảo đảm hơn miền Bắc để mang nguyên con những thứ đó vào miền Nam với phẩm chất không bảo đảm và giấy thì thật xấu. Để làm gì. Vì thế dân chúng trong Nam vẫn chịu khó tốn công, tốn tiền đi tìm sách báo cũ để đọc, chuyên

tay nhau để đọc. Bởi vì, chính những sản phẩm văn hoá đó đã làm nên họ, là của họ, là bản thân họ và trở thành biểu tượng của những giá trị quá khứ cần được nâng niu giữ gìn. Và như thế, nếu không có những thứ văn hoá phẩm đó được nuôi dưỡng thì họ không còn là họ nữa, khô chồi và thui chột.

Nhưng một phần thì sinh hoạt văn học miền Nam dừng lại ở đó, bằng lòng với tất cả những thứ đến từ dĩ vãng, quá khứ và trong tương lai sẽ mỗi ngày mỗi thưa vắng đi, bởi vì không có người làm công việc sáng tác nữa. Đó là thứ văn học không có tương lai mà chỉ còn mở ra một sinh lộ : Quay lại quá khứ của chính mình để nhớ, để thương và để sống lại. Nếu ở Hải ngoại thời đó người ta gọi VHHN là thời kỳ văn học lưu vong. Trong nước phải gọi là thời kỳ văn học của quá khứ, vang bóng một thời.

Từ một nền văn học đồng phục, bị động, nghèo nàn với những sách vở lựa thưa và chưa định hình. Sách báo miền Nam cũ vẫn có mặt mà chưa có kế thừa và thay thế. Kể từ đó, sau ngày 30-4, sách báo miền Nam vĩa hè, giống như số phận của chính nền văn học ấy, thực sự trở thành sinh động chỉ nhờ vào sách báo cũ. *Điều đáng chú ý là đa số chủ nhân các tụ điểm văn hoá này là những người có học. Không thể nói là họ không am hiểu nội dung và tác hại của thứ sách ra. Lạ một điều là bất chấp mọi hậu quả, họ cứ thân nhiên bày bán, những thứ rác rưởi văn hoá đó, ngày này qua ngày khác. Cứ mỗi độ chiều về, ở những điểm này, người bán kẻ mua tấp nập* .

Không có gì lạ. Cái lạ là các ông không hiểu gì về nếp sống, nếp nghĩ, sinh hoạt văn học miền Nam cả. Những thứ mà quý ông gọi là rác rưởi thì dân miền Nam lại coi là thứ rác quý, rác hiếm.

Sau 30-4, miền Nam có nhiều thứ rác lảm. Những thứ rác có thể đốt. Nhưng đốt thứ rác sách vở, báo chí văn học nghệ thuật miền Nam, các ông đã đùng chạm đến tinh thần và niềm tự hào của cả một miền đất nước thân yêu của họ. Điều đó khó mà tha thứ được.

C.- Những người có công với sách cũ của Sài Gòn.

Sách vở, báo chí miền Nam trở thành món ăn tinh thần là do công sức của các nhà văn, nhà phê bình, giáo sư đến các học giả. Điều hiển nhiên là thế. Nhưng sức bật, sự tác động để phổ biến những văn hoá phẩm ấy là nhờ vào một số lớn nhà xuất bản có công với Văn Học. Họ là những nhà xuất bản như Trình Bày, Nam Sơn, Nguyễn Đình Vượng, Văn Hoá Á Châu, Diên Hồng, Xưa nay, Khai Trí, Lá Bối, An Tiêm. Những nhà xuất bản này đã đóng góp vào việc xuất bản 200 triệu cuốn sách trong 20 năm. Con số thật không nhỏ.

1.- Ông Khai Trí : Chẳng mấy ai biết tên thật của ông, thành ra thương hiệu nhà sách KT, 62 Lê Lợi được đồng hoá vào tên ông. Thật ra tên ông là Nguyễn Hùng Trương, với hai tay trắng làm nên sự nghiệp. Ông vừa là một doanh gia, vừa là người làm văn hóa. Ông biên soạn khoảng 15 cuốn sách như Thơ tình Việt Nam và thế giới chọn lọc, Chánh tả cho người miền Nam... và chủ trương tuần báo Thiếu Nhi cùng với Nhật Tiến.

Sau giải phóng, nhà sách KT là nạn nhân của nạn hôi của, đốt phá. Sách vở tung toé khắp nơi từ trong nhà sách ra ngoài đường. Tôi đã chính mắt chứng kiến cảnh ấy trong nỗi bất lực, bất lực của một người tự xếp hàng vào người thua cuộc. Tôi không biết lúc bấy giờ ông Khai Trí đứng ở đâu. Đứng ở đâu thì cũng cùng tâm cảnh đau xót đó thôi. Khi đã chứng kiến cảnh này rồi thì đừng bảo tôi có thể nghĩ hay cho những người mới đến. Họ không hiểu được điều đó vì quá hăng say trong men chiến thắng hay họ chưa bao giờ biết nghĩ tới người dân muốn gì, nghĩ gì. Tiếp theo đó là hai kho sách lớn cũng bị trưng thu. Hàng vài trăm ngàn cuốn sách ra khỏi kho, rồi biến mất dạng.

Ông trắng tay sau bao nhiêu năm tốn công gây dựng.

Sau này, ông ở Mỹ về VN một lần nữa, mang theo hy vọng làm được một chút gì cho đất nước. Ông đã mang về 2000 đầu sách để tiếp tục làm Văn hoá. Sách bị tịch thu với lý do : in trước 75. Theo Nguyễn Thụy Long, phần lớn sách bị tịch thu là các loại sách Học Làm Người, báo chí quý hiếm trước 1954, như bộ Loa rất nổi tiếng. Sách ông mang về ai cũng biết là sách về

giáo dục, sách hiền, sách tốt cả. Mà đại gì ông mang sách dữ, mà làm gì kiếm ra đâu được sách dữ. Nó chỉ có một cái tội : Tội đã in trước 1975.

Trước 75 là xấu, vi phạm luật. Sau 75 là tốt.

Ông đau lòng vì sách, ôm đơn đi kiện. Kết cục chẳng đi đến đâu.

Trước khi ông mất, người ta đã không quên đặt tên ông cho một con phố nhỏ. Đúng như ông thầy TQ nhận xét : Hôm qua nó giết mình, hôm sau nó mang vòng hoa đến phúng điếu.

.. Ông ra đi lúc 5h15 ngày 11/3, linh cữu hiện quán tại nhà riêng (237 Điện Biên Phủ, quận 3, TP HCM), lễ động quan lúc 6h ngày 14/3, hỏa táng tại Bình Dương. Nguyện vọng của gia đình là gửi tiền phúng điếu vào quỹ từ thiện thành phố.

Cụ Toan Ánh, năm nay 91 tuổi, trong bữa đưa đám ma ông Khai Trí than thở: tại sao mình sống lâu như thế, ông Khai Trí mới có 80 tuổi.

2.- *Nhà Lá Bối* : nhà Lá Bối do nguyên Đại đức Từ Mẫn, tên thật là Võ Thắng Tiết trồng nom.

Sau ông hoàn tục. Ông là người có lòng, để việc phụng sự văn học nghệ thuật lên trên tiền bạc. Từ Mẫn đã giúp các nhà văn có nơi xuất bản những đầu sách có giá trị và người đọc có cơ hội đọc những cuốn sách trang nhã, chăm sóc từng chút trong việc trình bày ấn loát và cả đến nội dung sách. Tất cả sách của Nhất Hạnh đều từ đây mà ra. Nếu không có Lá Bối, những Chiến tranh và Hoà Bình, Chiến Quốc Sách, Sử Ký Tư Mã Thiên, Kiếp người của Sommerset Maugham, Mười khuôn mặt văn nghệ hôm nay và Lối thoát cuối cùng của V. Georghiu sẽ nằm ở đâu? Nếu không có Lá Bối, nhiều sách chắc gì đã có cơ hội ra mắt bạn đọc. Nhất là bộ Chiến tranh và Hoà Bình của Léon Tolstoi. Sách in tốn vài ba triệu thời bấy giờ, bao giờ lấy lại vốn. Sau này, ở Hải ngoại, ông tiếp tục làm công tác văn học với nhà xuất bản Văn Nghệ. Nếu cần một vinh danh gì cho 20 năm Văn học dịch nói riêng và Văn học nói chung, có cần nên nhắc đến Võ Thắng Tiết không? Kẻ lót đường cho Văn học miền Nam

3.- *An Tiêm Thanh Tuệ.*

Tôi chỉ xin trích dẫn hai bài viết lúc mà Thanh Tuệ nằm xuống để thấy được rằng nhà xuất bản An Tiêm với Thanh Tuệ có lòng với văn chương như thế nào.

- Tiếc Văn Chương, thương chữ nghĩa, Trần Thị Lai Hồng.

Biết là vô thường, nhưng vẫn không khỏi tiếc thương. Tôi tiếc thương người An Tiêm Thanh Tuệ hiền hòa đã đành, mà nỗi tiếc Thương Văn Chương chữ nghĩa còn trĩu quá nặng.

Thôi từ nay, còn ai khổ công lặn lội tìm tòi đãi lọc để phổ biến văn chương như đã từng với Tuệ Sĩ, Bùi Giáng, Sao Trên Rừng, Nguyễn Đức Sơn. Thôi từ nay còn ai trân quý nâng niu bảo trọng chữ nghĩa như đã từng với Lá Hoa Cồn, Ngàn Thu Rớt Hột, Mười Hai con Mắt.. Đêm Nguyệt Động, Cái chuông khỉ và còn nhiều, rất nhiều công lao với văn học đã, đang và chưa thực hiện được.

- Với nhà văn Lê Thị Huệ:

Rồi bỗng nhiên nghe tin Ông chết. Đặng Ngọc Loan hôm trước rủ đi uống cà phê với Ông một lần, gọi điện thoại nói với tôi: Tin gì kỳ cục. Sao người vậy mà chết nghe kỳ cục quá.

4.- *Doanh nghiệp sách Thành Nghĩa, Sài Gòn.*

Có lẽ phải nói đây là một ông Khai Trí thứ hai. Trong một dịp đi dự một buổi phát giải thưởng, do cái TTNCBTVPHVHDT. Viết tắt thế để quý vị khỏi mất thời giờ với cái Trung Tâm đó. Tôi có gặp anh Võ Thành Tân, Tổng giám đốc nhà sách Thành Nghĩa và nhất là anh Vũ Quang Trinh, trợ lý TGĐ trong bữa ăn trưa đó. Gốc gác các anh đều là dân Quảng Nam, Quảng Ngãi mà người dân gọi đùa là: Cộng Hoà Xã Hội chủ nghĩa Việt Nam Quảng Nam, Đà Nẵng. Gọi như thế để thấy cái dân ngoài đó đi theo đảng nhà nước tận tình. Nay sau 30 tháng tư, Họ, những người dân miền ấy có mặt khắp nơi, nhất là trong ngành báo chí, xuất bản. Các báo lớn như Tuổi Trẻ, Thanh Niên vv. đều có người của họ.

Võ Thành Tân, sau 75 đang còn học Văn Khoa. Với cái vốn liếng ấy đâm ra hữu dụng, anh làm nghề mua bán sách cũ. Biết sách nào quý, biết sách nào giá trị là sở trường của một người

mua bán sách cũ. Có tý vốn rồi, anh mua lại một cái ki ốt bán sách lẻ ở đường An Dương Vương. Kịp đến thời mở cửa, 1986.. Theo lời anh Trinh, các anh liên kết với các nxb của nhà nước để in sách. Họ đứng tên, cho giấy phép rồi họ mặc cho mình muốn làm gì thì làm. Một cuốn sách mới đầu ít vốn in 1000 cuốn thăm dò. Bán chạy thì in lại, bán tiếp. Một năm mới đầu xuất bản 4,5 đầu sách, rồi cứ thế tăng dần. Đến năm 2004 thì đã cho xuất bản đến 3000 đầu sách đủ loại. 2005 tăng lên 3500 đầu sách một năm.

Nay thì các anh trở thành tỉ tỉ phú trong ngành xuất bản. Ngoài ra, các anh còn mở ra 18 cửa hàng bán sách với 2000 nhân viên. Hỏi sao có nhiều nhân viên như thế. Trả lời là để trông chừng những khách hàng ăn trộm đồ trong tiệm sách.

Có những tiệm sách lớn có đến 40 chục ngàn đầu sách đủ loại.

Làm gì còn có những Thanh Tuệ, những Từ mẫn nữa. Làm gì còn có Lá Bối, An Tiêm, Nam Sơn nữa. Làm gì còn có *Loan mắt Nhung* nữa.

Thôi chào vĩnh biệt sách cũ Sài Gòn. Chào những đứa con tinh thần sinh trước 1975 còn sót lại. Và như trong một số bài viết của tôi, tôi luôn luôn đòi hỏi nhà cầm quyền đương thời một điều, một điều thôi. Trước khi nói hoà giải, trước khi nói tình nghĩa, trước khi kêu gọi Việt kiều về nước, trước khi nói đến khúc ruột ngàn dặm vv và vv.. Yêu cầu các ông một lời xin lỗi chúng tôi, xin lỗi những người lính VN cộng hoà, xin lỗi các nhà văn, nhà trí thức, xin lỗi các bà vợ, xin lỗi người mẹ, xin lỗi trẻ con miền Nam và cuối cùng xin lỗi sách vở miền Nam. Xin lỗi tất cả. Không làm thì hãy khoan nói đến truyện gì khác.

Ghi chú:

Trích Văn Hoá, Văn Nghệ..Nam Việt Nam 1954-1975, Trần Trọng Đăng Đàn, trang 779, nxb Văn Hoá Thông Tin Hà Nội- 2000.

Trích lại trong Văn Hoá Văn Nghệ Nam Việt Nam 1954-1975 của Trần Trọng Đăng Đàn, trang 502, nxb Văn Hóa Thông tin.

Trích lại trong Văn Hoá, Văn Nghệ, Nam Việt Nam 1954-1975 của Trần Trọng Đăng Đàn. Nxb Văn Hoá Thông tin. Trg 502.

Trích Văn Học Việt Nam dưới chế độ Cộng Sản, Nguyễn Hưng Quốc, trang 226, nxb Văn Nghệ, 1991

Trích Ký ức về tiếng hát của người tử tù, Nguyễn Thụy Long, tạp chí Khởi Hành số tháng 9-2005, trang 23.

Trích SGGP, ngày 15-2-1987. Trong Văn Học VN dưới chế độ Cộng Sản của Nguyễn Hưng Quốc, trg 228. nxb Văn Nghệ.

Phụ đính I :

Không được nhập cảnh vào Việt Nam!

“Anh đi với em sang bên kia có chút việc.”

Viên công an cửa khẩu mang bảng tên Nguyễn Anh Tuấn vừa nói vừa đứng dậy, trên tay cầm tờ hộ chiếu của tôi, đi về phía văn phòng chỉ huy của trạm công an xuất nhập cảnh ở phi trường Tân Sơn Nhất, Sài Gòn. Trước khi đi theo Tuấn, tôi dặn các sinh viên trong phái đoàn du khảo (study tour) do tôi hướng dẫn: “Các em cứ tiếp tục trình hộ chiếu và đợi tôi ở phía bên kia. Tôi sẽ về ngay.”

Lúc ấy là 4:15 phút chiều Thứ Bảy, 19 tháng 11. Phái đoàn gồm có tôi và 11 sinh viên Úc từ trường đại học Victoria, Melbourne về Việt Nam tham quan và học tập. Đúng ra, phái đoàn có đến 14 sinh viên, nhưng một người trong họ đã đến Việt Nam mấy ngày trước đó và hai người

khác sẽ bay thẳng từ Bangkok đến Hà Nội. Điểm hẹn của chúng tôi là ở phi trường Nội Bài vào khoảng 8 giờ tối, khởi đầu cho cuộc du khảo kéo dài 4 tuần, trong đó, 18 ngày đầu ở Hà Nội và 10 ngày cuối cùng du hành từ Hà Nội vào Sài Gòn bằng xe lửa và xe buýt, với các điểm ghé chính là Huế, Đà Nẵng - Hội An và Nha Trang.

Xin lưu ý: du khảo là hình thức giáo dục được áp dụng rộng rãi ở hầu hết các đại học Âu Mỹ. Các nhà giáo dục khuyến, khuyến khích và tạo điều kiện để sinh viên có thể tham gia các chuyến du khảo ở nước ngoài ít nhất là một lần trong suốt chương trình Cử nhân của họ. Đi đến bất cứ nước nào cũng được. Miễn là có đi. Đi để trực tiếp kinh nghiệm tính chất đa dạng và khác biệt giữa các nền văn hoá. Đi để cảm nhận, từ đó, thông cảm và khoan dung trước những cái mới và những cái lạ. Đi để phát triển khả năng giao tiếp liên văn hoá với những người đến từ những xã hội khác với mình.

Riêng trường Victoria University, nơi tôi giảng dạy, đã từng tổ chức các chuyến du khảo tại Việt Nam trong nhiều năm. Phải thành thật thừa nhận Việt Nam chưa phải là một địa chỉ hấp dẫn để tham quan cũng như để nghiên cứu đối với sinh viên Úc. Có năm chuyến du khảo chỉ tập hợp được khoảng 7, 8 sinh viên. Con số quá ít, nhưng đại học vẫn sẵn sàng tài trợ để chuyến đi được tổ chức thật chu đáo: họ coi trọng mục đích giáo dục lâu dài hơn là các lợi nhuận về kinh tế trước mắt. Tuy nhiên, kể từ khi tôi chính thức tiếp nhận vai trò chủ nhiệm Khoa Việt học, do quá bận bịu với nhiều đề tài nghiên cứu cũng như việc cải tổ chương trình giảng dạy, đến năm nay tôi mới đứng ra tổ chức được chuyến du khảo đầu tiên sang Việt Nam. Có 14 người tham dự. Không phải nhiều lắm nhưng mọi người trong Khoa đều cho đó là một sự thành công lớn: những tin tức về dịch cúm gia cầm càng ngày càng làm cho nhiều người lo lắng nên ngay cả chuyến du khảo sang Trung Quốc do trường Victoria University tổ chức vốn thường thu hút khá nhiều thành viên, năm nay, chỉ có 11 người. Lên máy bay, tôi cảm nhận ngay áp lực của dịch cúm gia cầm: vào giữa tháng 11 mà lượng hành khách trên chuyến bay VN780 vào sáng Thứ Bảy ngày 19 tháng 11 khá vắng. Có rất nhiều ghế trống. Dãy ghế của tôi chỉ có một mình tôi. Khi mệt hoặc mỗi, tôi có thể nằm dài trên đó. Tuy vậy, các sinh viên tham gia chuyến du khảo sang Việt Nam thì rất vui, nhất là các sinh viên trẻ. Họ túm lại với nhau chuyện trò và hát hò inh ỏi suốt cả tám tiếng đồng hồ bay. Có người kể là suốt cả buổi tối trước đó họ không hề chợp mắt. Có người lại kể là, để chuẩn bị cho chuyến đi, trong nhiều tuần lễ, họ thường xuyên đến các tiệm ăn Việt Nam ở Footscray để tập... cảm dũa! Với không ít người, đây là chuyến xuất ngoại đầu tiên trong đời. Náo nức và háo hức kể cũng phải.

Mà chắc không phải chỉ có các sinh viên của tôi. Trên máy bay, tôi đọc được một bài viết ngắn đăng trên nhật báo *Thanh Niên* về kết quả đáng mừng của ngành du lịch Việt Nam: mỗi năm số người đến Việt Nam một tăng. Vài năm gần đây, trung bình mỗi năm tăng đến hơn nửa triệu người: năm 2003 có hơn 2 triệu lượt du khách; năm 2004 gần 3 triệu; năm 2005 này, chỉ mới 10 tháng đầu, đã hơn 3 triệu. Số lượt du khách đến Việt Nam cho cả năm 2005 được dự đoán là khoảng trên 3 triệu 4. Trong số gần 3 triệu rưỡi này, chắc chắn là có khá đông người Việt ở nước ngoài. Nhớ, cách đó mấy ngày, tôi đọc được đâu đó, cũng trên báo chí trong nước, người ta dự đoán sẽ có khoảng trên 100,000 Việt kiều về quê ăn Tết. Người ta cũng dự định tổ chức các cuộc đón rước long trọng dành cho Việt kiều, chẳng hạn, treo băng rôn chào đón Việt kiều ở các sân bay quốc tế ở Sài Gòn và Hà Nội; đưa người giúp các cụ già không rành rẽ các thủ tục khai báo hải quan; tổ chức các buổi tiệc tất niên hay tân niên với sự tham dự các nhiều cán bộ lãnh đạo quốc gia hoặc địa phương, v.v...

Tôi chẳng bao giờ “mơ tưởng” đến những cảnh chào đón như vậy. Nhưng tôi hy vọng khi chính sách đối với cộng đồng người Việt ở nước ngoài thay đổi, những rắc rối không đáng có mà tôi và rất đông Việt kiều khác gặp phải ở Việt Nam sẽ giảm bớt đi. Để các chuyến về thăm quê vui hơn; những kỷ niệm cũ mau phai nhạt hơn và những ấn tượng mới còn lại sẽ ngọt ngào hơn.

Máy bay đáp xuống phi trường Tân Sơn Nhất vào lúc 4 giờ kém 5 phút chiều. Trong lúc sắp hàng chờ trình hộ chiếu để chuyển máy bay đi Hà Nội, một sinh viên cho biết em rất hồi hộp khi lần đầu tiên đặt chân đến Việt Nam. Em hỏi cảm giác của tôi. Tôi đáp: “Cũng hồi hộp.” Em nhìn tôi có vẻ ngạc nhiên. Tôi giải thích: mặc dù tôi đã về Việt Nam khá nhiều lần nhưng lần nào tôi

cũng có chút hồi hộp. Hồi hộp vì sắp được gặp lại thân nhân và bạn bè cả cũ lẫn mới. Hồi hộp vì, thú thực, tôi không hoàn toàn an tâm về cách thức nhà cầm quyền Việt Nam đối xử với tôi hay với giới viết văn ở hải ngoại nói chung. Lần này, tôi lại càng hồi hộp hơn vì cùng đi với tôi là 14 người. Em sinh viên ấy trấn an tôi: “Chuyến đi này nhất định là vui!” Tôi đáp: “Vâng, chắc chắn là rất nhộn. Những gì tôi được nhìn thấy trong chuyến bay kéo dài suốt 8 tiếng đồng hồ báo cho tôi biết điều đó.”

Khi báo với các sinh viên là hãy chờ tôi bên ngoài khu vực nhập cảnh, tôi nghĩ là mình chỉ “làm việc” khoảng 10, 15, 20 hay 30 phút là cùng. Tôi nhớ lại là cách đây hai năm, bạn tôi, Hoàng Ngọc-Tuấn, cũng bị mời “làm việc” như thế khi mới bước chân xuống phi trường Tân Sơn Nhất. Tôi cho những cuộc “nấn gân” như thế chắc không kéo dài quá lâu. Và lại, tôi thầm nghĩ, người ta thừa biết là tôi không phải đi một mình. Còn bao nhiêu người khác đang chờ đợi tôi.

Nhưng tôi lầm. Khi đến văn phòng chỉ huy của trạm công an cửa khẩu Tân Sơn Nhất, tôi được bảo ngồi chờ. Khoảng 10 phút sau mới có người gọi tôi đến quầy. Tôi nhìn vào bảng tên người ấy đeo trước ngực: Vũ Xuân Ái. Ông Ái cầm tờ hộ chiếu của tôi trên tay, hỏi:

“Anh tên Nguyễn Ngọc Tuấn hay Nguyễn Tuấn Ngọc?”

“Nguyễn Ngọc Tuấn.”

“Anh sinh ở đâu?”

“Quảng Nam.”

“Anh dạy đại học ở Úc, phải không?”

“Vâng.”

“Anh đến Việt Nam có chuyện gì không?”

“Tôi dẫn một đoàn sinh viên Úc về Việt Nam tham quan và học tiếng Việt.”

“Đoàn sinh viên Úc có bao nhiêu người?”

“14 người, nhưng ở đây với tôi chỉ có 11 người. Một người đã đến Hà Nội và hai người sẽ bay từ Bangkok đến Hà Nội tối nay.”

“Xin anh chờ một lát.”

Nói xong, ông Ái vào căn phòng phía sau quầy, đọc gì đó trên màn ảnh computer rồi cầm điện thoại lên nói chuyện với ai đó. Tôi ngồi chờ. Nhìn sang góc bên kia, ở khu vực trình hộ chiếu nhập cảnh, tôi không thấy bóng dáng của một sinh viên nào cả. Tôi đoán mọi người đã bị đẩy xuống khu vực nhận hành lý, sau đó, sang khu vực nội địa để chờ chuyến bay đi Hà Nội. Tôi không lo lắng lắm. Chuyến bay đi Hà Nội sẽ cất cánh vào khoảng 6 giờ rưỡi: tôi có thừa thời gian để sang gặp họ. Đến hơn 5 giờ, ông Ái mới xuất hiện ở quầy công an hải quan. Ông cho gọi tôi đến, trình trọng tuyên bố:

“Tôi xin thông báo cho anh biết là chúng tôi được lệnh không cho anh nhập cảnh vào Việt Nam.”

Tôi sửng sốt: “Cái gì? Tôi không được vào Việt Nam?”

Ông Ái nhìn tôi và gật đầu xác nhận. Tôi lại hỏi: “Anh biết là tôi đang dẫn cả phái đoàn sinh viên sang Việt Nam du khảo?”

“Tôi biết. Nhưng đây là lệnh từ trên.”

“Nhưng tại sao tôi không được nhập cảnh vào Việt Nam?”

Ông Ái đáp:

“Tôi cũng không được biết. Chúng tôi chỉ làm theo lệnh từ Bộ Công An.”

“Nhưng ít ra Bộ Công An phải cho biết lý do chứ?”

“Chúng tôi không được quyền biết. Chúng tôi chỉ là cấp thừa hành.”

Nói xong, ông Ái cúi xuống lúi húi viết vào tờ biên bản theo mẫu đơn in sẵn; sau đó, yêu cầu tôi ký. Nội dung tờ biên bản như sau:

BỘ CÔNG AN
CỤC QUẢN LÝ XNC
TRẠM CẠCK-TSN

CỘNG HOÀ XÃ HỘI CHỦ NGHĨA VIỆT NAM
Độc lập - Tự do - Hạnh phúc

Tp. HCM, ngày 19 tháng 11 năm 2005

Số 1087/BB

BIÊN BẢN

Về việc: Từ chối nhập cảnh

Hôm nay, ngày 19 tháng 11 năm 2005, hồi 17 giờ 05 phút.

Tại cửa khẩu sân bay quốc tế Tân Sơn Nhất.

Chúng tôi gồm:

1/ Ông Đinh Thế Công, Chức vụ: Phó Trưởng trạm CACK Tân Sơn Nhất.

2/ Ông Vũ Xuân Ái, Cán bộ Tham mưu CACK Tân Sơn Nhất.

3/ Ông Nguyễn Trung Hải, Cán bộ Đội xuất nhập cảnh 2.

Tiến hành lập biên bản vi phạm quy chế xuất nhập cảnh đối với:

Người vi phạm là: Ông Nguyễn Ngọc Tuấn

Sinh ngày 29/10/1957. Quốc tịch: Úc (Người VN định cư tại Úc)

Hộ chiếu số: M 32 465.48

Thị thực số B0008922 giá trị 1 lần đến 19/2/2006 do ĐSQ VN tại Canberra cấp ngày 8/11/2005.

Địa chỉ thường trú/tạm trú tại: Đại học Khoa Học Xã Hội và Nhân Văn Hà Nội.

Nhân chứng gồm: Đại diện Hàng không VN: Đỗ Ngọc Anh, nhân viên.

Nội dung vi phạm: Chuyến bay VN 780 của hãng HKVN từ Melbourne Úc nhập cảnh TSN lúc 15h30' CACKTSN lập biên bản từ chối nhập cảnh đối với ông Nguyễn Ngọc Tuấn (chi tiết nhân sự như trên). Lý do: theo yêu cầu của Bộ Công An.

Tang vật gồm có: Hộ chiếu M32 46548

Thị thực: E0008922 (foto)

Căn cứ:

Pháp lệnh xuất nhập cảnh nước Cộng hoà xã hội chủ nghĩa Việt Nam.

Nghị định 05/2000/NĐ-CP ngày 3/3/2003 của Chính phủ nước CHXHCN Việt Nam

Chúng tôi quyết định:

Lập biên bản từ chối nhập cảnh đối với đương sự, huỷ bỏ thị thực số E0008922.

Yêu cầu HKVN chịu trách nhiệm chuyên chở đương sự về lại nơi xuất phát trên chuyến bay gần nhất: dự kiến chuyến bay VN783 HKVN xuất cảnh lúc 20h55'

Biên bản được lập thành 02 bản, kết thúc lúc 17 giờ 40 ngày 19/11/2005, đã được đọc lại cho đương sự nghe và công nhận những điều ghi trong biên bản là đúng. Biên bản được giao cho đương sự 01 bản.

Tôi theo dõi từ đầu đến cuối quá trình lập biên bản nhưng tôi vẫn không hết bàng hoàng. Từ lâu, tôi biết mình không được lòng của nhà cầm quyền Việt Nam, nhất là từ phía công an văn hoá. Trong các lần về Việt Nam, thỉnh thoảng tôi vẫn bị công an văn hoá thuộc Cục Xuất Nhập Cảnh ở số 254 đường Nguyễn Trãi, quận 1, thành phố HCM mời lên "làm việc". "Làm việc" ở đây là chuyện trò và chất vấn về chuyện viết lách của tôi ở hải ngoại. Phần lớn tập trung vào cuốn *Văn học Việt Nam dưới chế độ cộng sản* xuất bản lần đầu vào năm 1991 của tôi. Lần nào, với ai, tôi cũng đều khẳng định: tôi không hề làm chính trị. Tôi chỉ viết về văn học và văn hoá; và luôn luôn viết với tư cách một nhà phê bình. Mọi ý nghĩ của tôi đều được trình bày một cách thẳng thắn, công khai, chả có gì phải giấu giếm cả. Rất khó biết được là người ta có tin tôi hay không. Lần "làm việc" cuối cùng là vào ngày 25 tháng 12 năm 2002. Sau đó, yên. Chuyến đi mới nhất của tôi vào tháng 12 năm 2004 diễn ra tốt đẹp. Không có chuyện gì phiền phức. Tôi thoải mái gặp gỡ, nhậu nhẹt và tán dóc với bạn bè trong giới văn nghệ từ Hà Nội vào đến Sài

Gòn, dù, dĩ nhiên, tôi luôn luôn tự kiểm soát mình, không bao giờ sa đà vào những đề tài chính trị. Ra phi trường Tân Sơn Nhất, không có ai chặn lại khám xét hành lý, lục từng cuốn sách và từng bức tranh tôi mang về Úc như cái điều thỉnh thoảng vẫn xảy ra mấy năm trước đó.

Tôi ngẫm lại: từ cuối năm 2004 đến nay, chưa đầy một năm, do bận bịu với công việc ở đại học, tôi viết rất ít; và tuyệt đối không viết về bất cứ đề tài gì có tính “nhạy cảm” về chính trị. Vậy, tại sao người ta lại cấm tôi vào Việt Nam sau khi đã cấp visa cho tôi? Tôi đặt câu hỏi với các công an hải quan. Không ai trả lời được. Lần nào, người ta cũng chỉ lặp đi lặp lại: “Đây là quyết định của ‘trên’. Chúng tôi chỉ là những người thừa hành.” Tôi biết tôi không thể đối thoại với những người “thừa hành” cảm xúc như thế. Đành im.

Tôi ký tên vào biên bản và yêu cầu được gặp các sinh viên trong đoàn du khảo do tôi hướng dẫn để đưa họ chi phiếu trả tiền học và tham quan cho Đại Học Khoa Học Xã Hội và Nhân Văn Hà Nội; đưa họ một số tiền để họ ăn uống trong những ngày ở Hà Nội và dặn dò họ một số việc cần thiết. Nhưng các công an hải quan từ chối. Họ bảo tôi không được phép rời khỏi khu vực nhập cảnh. Tôi yêu cầu họ, nếu không cho tôi sang gặp các sinh viên thì cho một sinh viên trong đoàn sang gặp tôi. Cuối cùng, sau khá nhiều cãi cọ căng thẳng, lời yêu cầu ấy cũng được thực hiện. Một sinh viên đến gặp tôi. Tôi kể sơ lược cho em ấy nghe quyết định của Bộ Công An không cho tôi nhập cảnh. Em ấy há hốc vì kinh ngạc rồi gào lên: “Bọn họ có điên không?” Rồi em nhào đến các công an đang đứng canh tôi: “Ai là người chỉ huy ở đây? Tại sao các ông lại làm như vậy đối với thầy của tôi? Các ông có biết là ông ấy đã giảng bao nhiêu điều hay đẹp về văn hoá và xã hội Việt Nam, làm cho chúng tôi yêu mến Việt Nam và muốn học tiếng Việt, học về văn hoá và xã hội Việt Nam không?” Một công an biết tiếng Anh trả lời “Chúng tôi chỉ làm theo lệnh trên mà thôi!” Tôi khuyên em sinh viên nên bình tĩnh, rồi đưa cho em tiền và các giấy tờ liên quan đến chuyến đi. Nhân viên hải quan áp tải em qua khu vực nội địa để đi Hà Nội.

May, trước khi đi, tôi mang theo một cái Sim card cũ mua từ Việt Nam mấy tháng trước đó để dùng cho điện thoại di động. Tôi dùng điện thoại di động liên lạc với Khoa Tiếng Việt và Văn Hoá Việt Nam ở Hà Nội để cho họ biết là tôi bị buộc phải quay lại Úc và bàn với họ cách thức ra phi trường Nội Bài đón các sinh viên trong đoàn về nhà khách của đại học. Đã quá giờ hành chính, tôi không thể liên lạc được với Toà Đại Sứ Úc ở Việt Nam, cho nên tôi liên lạc với thân nhân và bạn bè mình ở Việt Nam cũng như ở Úc để họ biết tình hình. Một vài người bạn ở Việt Nam hứa sẽ nhờ người này người nọ trong Bộ Công An để nhờ giúp cho tôi được nhập cảnh vào Việt Nam. Có người, rất tự tin và nhiệt tình, hứa sẽ đến ngay phi trường để gặp tôi và trực tiếp giải quyết vấn đề. Thế nhưng, cuối cùng, tôi không được gặp ai cả. Một người bạn có quan hệ khá rộng với giới lãnh đạo Việt Nam cho tôi biết: tình hình hoàn toàn tuyệt vọng.

Một nhân viên của hãng Hàng Không Việt Nam và hai công an dẫn tôi xuống khu vực bán vé máy bay để thu xếp chuyển đi sang Úc. Tối hôm đó chỉ có chuyến bay sang Sydney. Hành trình ghi trên vé máy bay của tôi là từ Melbourne đi Hà Nội và từ Sài Gòn trở về Melbourne, do đó, tôi bị buộc phải mua vé máy bay khác đi Sydney. Tôi phản đối với lý do là vé của tôi cũng mua từ Vietnam Airlines; nếu phải trở về Sydney, tôi chỉ bù thêm tiền chứ không đồng ý bỏ hẳn cái vé cũ để mua một cái vé khác. Cô bán vé cứ khẳng định đòi tôi phải mua vé mới. Tôi cương quyết từ chối. Người ta dẫn tôi lên lại khu vực Nhập cảnh. Khu vực này là nơi hành khách quốc tế chờ trình hộ chiếu vào Việt Nam. Ngoài các quầy hải quan, cả khu vực rộng mênh mông này chỉ có ba dãy ghế nhựa cũ kỹ và một phòng vệ sinh. Lần nào tôi đi vệ sinh cũng đều có hai công an đi kèm. Đến khoảng 7 giờ rưỡi, viên thượng tá công an Đinh Thế Công nói với tôi, giọng nghiêm và lạnh: “Quyết định của Bộ Công An không thể nào thay đổi được. Bởi vậy, anh nên tìm cách quay về Úc càng sớm càng tốt. Như vậy khoẻ cho anh và cho cả chúng tôi nữa. Anh thấy đấy, đây không phải là nơi có thể ở vài ba ngày để chờ chuyến bay về Melbourne.”

Cuối cùng, khoảng 8 giờ, tôi quyết định trả tiền vé máy bay để về Sydney. Trước đây, tôi đã mua vé khứ hồi Melbourne – Hà Nội và thành phố HCM – Melbourne với giá 1450 đô Úc. Bây giờ phải chìa credit card ra để trả thêm 713 đô Mỹ cho chuyến bay một chiều về lại Sydney; sau đó, lại phải mua vé bay từ Sydney về Melbourne. Tôi có cảm giác như bị ăn cướp trần lột.

Nhưng dù sao tôi cũng phải đi. Ít nhất, khi đến Sydney, tôi có thể liên lạc được với các sinh viên của tôi ở Hà Nội và nhờ đại học của tôi can thiệp để tìm cách giúp đỡ các sinh viên ấy trong thời gian họ theo học ở Việt Nam. Ở đây, tôi hoàn toàn vô vọng. Cái Sim card cũ của tôi có thể hết hiệu lực bất cứ lúc nào. Sau khi lấy vé, hai công an “áp tải” tôi lên máy bay. Ở cửa nào, tôi cũng được “ưu tiên” đi trước. Thiên hạ sắp hàng, mặc; tôi đi qua, với hai công an: một phía trước và một phía sau. Sau khi tôi vào hẳn máy bay, hai người công an mới đi ra.

Chuyến bay bay suốt đêm. Đến 9 giờ 30 sáng Chủ nhật tôi mới đến Sydney. Hoàng Ngọc-Tuấn ra phi trường đón. Trước đó, khi liên lạc với Tuấn, tôi đã nhờ Tuấn đặt giùm một vé máy bay từ Sydney đi Melbourne, nơi tôi ở và làm việc. Không có chuyến bay nào vào ngày Chủ nhật còn vé. Tuấn đành phải mua vé chuyến bay đầu tiên của ngày Thứ Hai, 21 tháng 11. Tôi có được gần một ngày và một đêm ở Sydney. 4 giờ sáng Thứ Hai, tôi đã thức dậy để ra phi trường về Melbourne. Chuyến bay hạ cánh xuống phi trường Avalon ở Melbourne vào lúc 7:30. Đây là phi trường mới, cách trung tâm thành phố Melbourne đến hơn 50 cây số. Tôi đã quá mệt mỏi với chuyện ngồi bó chân trên máy bay nên chọn đi taxi thay vì xe buýt về nhà. Tôi nghĩ đi taxi sẽ nhanh hơn nhiều. Nhưng khi chiếc xe buýt đã lăn bánh, tôi mới phát hiện việc chờ đợi một chiếc taxi trống ở đây có khi mất khá nhiều thì giờ.

Tôi về nhà lúc gần 9 giờ sáng. Trước đó hai ngày, tôi cũng rời nhà lấy taxi đến phi trường Melbourne vào lúc 9 giờ sáng. Như vậy, tổng cộng thời gian kể từ lúc tôi rời nhà vào ngày Thứ Bảy 19 đến khi quay về nhà vào Thứ Hai, 21 là đúng 48 tiếng. 48 tiếng đồng hồ, trong đó có khoảng 18 tiếng đồng hồ ê ẩm trên máy bay, chỉ để đi từ nhà mình đến nhà mình. Thật lãng nhách.

Tin tức về việc tôi bị cấm nhập cảnh vào Việt Nam lan đi khá nhanh. Vừa về đến nhà, mở computer lên, tôi đã thấy có đến mấy chục emails hỏi thăm. Một trong những emails mới nhất, từ một người bạn văn nghệ, hỏi: “Thằng mất dạy nào chặn anh lại, không cho anh vào thế?”

Ờ nhỉ, hỏi vậy mà hay.

Melbourne 22.11.2005

HỘI CÔNG AN
CỤC QUẢN LÝ XÁC
TRAM CACH-TSN

Số: 4087/2005

CỘNG HÒA XÃ HỘI CHỦ NGHĨA VIỆT NAM
Độc lập - Tự do - Hạnh phúc

Tp HCM, ngày 19 tháng 11 năm 2005

BIÊN BẢN

Về việc: Tư vấn Máy bay

Hôm nay, ngày 19 tháng 11 năm 2005, hồi 15 giờ 30,
Tại cửa khẩu sân bay quốc tế Tân Sơn Nhất.

Chứng tôi gồm:

1/ Ông: Đặng Thế Công, Chức vụ: Trưởng Trạm CACH Tân Sơn Nhất.
2/ Ông: Vũ Xuân Việt, Chức vụ: Tham mưu CACH Tân Sơn Nhất.
3/ Ông: Nguyễn Trung Kiên, Chức vụ: Đội xuất nhập cảnh 2.

Tiến hành lập biên bản vì phạm quy chế xuất nhập cảnh đối với:

Người vi phạm là: Ông/ Bà: Nguyễn Ngọc Tuấn
- Sinh ngày: 20/01/1957 - Quốc tịch: Đài Loan (TRC)
- Hộ chiếu số: M 3245543
Hội. Bài số: B 200822 cấp từ sân bay Melbourne
do sân bay Canberra về Tp HCM 21/11/2005
- Địa chỉ thường trú tại: Đại học Khoa học Xã hội Nhân văn
72 Hồ Chí Minh

Nhân chứng gồm: Ông Đỗ Văn Hùng
Đã ở lại sân bay Tân Sơn Nhất

Nội dung vi phạm: Chuyến bay VN 750 về sân bay HCM
từ Melbourne là 15 giờ 30 phút
CACH-TSN cấp hộ chiếu TRC cho: Ông Nguyễn Ngọc Tuấn
(Đã ở lại sân bay Tân Sơn Nhất)
Đã đi về sân bay 15 giờ 45 phút
Bộ Công an



Ba mươi năm: Khoảng cách & dấu nổi Trần Huệ Tâm thực hiện

Thưa ông, hiện ông đang sống ở đâu, việc chính hiện nay của ông là? Ông đã về Việt Nam vào khoảng thời gian nào? Xin ông cho biết tâm trạng của ông trong đêm trước lúc về Việt Nam và trong đêm trước lúc rời Việt Nam?

NHQ: Tôi đang sống ở Úc. Nghề nghiệp: dạy đại học. Đã về Việt Nam nhiều lần. Lần nào cũng như nhau, trước khi đi: nôn nao vì sắp được về quê; trước khi về: nôn nao vì sắp được về nhà. Chuyến bay nào cũng là “về” cả. Xuôi cũng là “về” mà ngược cũng là “về”. Ở bên này là “quê”; ở bên kia là “nhà”: hai chữ “quê nhà” ngỡ như lúc nào cũng gắn liền làm một, bỗng dưng bị cắt làm đôi, thành “quê//nhà”, do đó, ở đâu cũng chỉ là một nửa, và cũng do đó, ở đâu cũng cảm thấy có chút bơ vơ, hơn nữa, chút lạc lõng, hơn cả thế nữa, chút hụt hẫng. Và ở đâu cũng thấy thiếu thiếu một cái gì và thấy nhớ nhớ một cái gì.

Tác phẩm văn học nào xuất bản trong nước, ông muốn đọc đầu tiên? Sau đó ông đã đọc...? Và ấn tượng nhất là?

NHQ: Lần nào về nước, tôi cũng khuôn sang Úc cả 5,7 chục ký sách, một phần gửi bưu điện, một phần chịu nộp phạt để mang theo hành lý. Với tư cách là một nhà nghiên cứu, xem sách như là tài liệu thiết yếu, cái gì tôi cũng thấy quý, bất kể hay hay dở; với tư cách là nhà phê bình, đọc để thường thức, tôi thường khá thất vọng, thấy phần lớn những gì mình mua đều là... phí tiền; với tư cách là người viết lý thuyết văn học, đọc để tìm ý mới, tôi thường hơi hối hận, thấy việc đọc của mình là một sự phí phạm thì giờ: trong phần lớn các trường hợp, tôi chỉ đọc lại những gì mình đã đọc, đầu đó; (*) nhưng với tư cách là người cầm bút nói chung, tôi lại mừng, thấy, thứ nhất, có vô số khoảng trống có thể biến thành đề tài cho mình viết; thứ hai, viết cái gì và viết cách nào cũng có thể được/bị xem là... táo bạo. Tôi biết ở các nước khác, những người có tham vọng cách tân không được may mắn như thế: ở đâu họ cũng bị ngáng đường.

Sau thời gian ở Việt Nam, trước thực trạng mọi mặt của Việt Nam, giờ phút đẹp nhất và tồi tệ nhất của ông là?

NHQ: Đẹp nhất là những giờ phút ăn nhậu (món gì cũng ngon!) và tán dóc với gia đình và bạn bè (chuyện gì cũng rôm rả!). Tồi tệ nhất là những lúc phải bị “làm việc” với công an, bị tra hỏi về chuyện viết lách lăng nhăng của mình ở hải ngoại.

Sau thời gian về Việt Nam thơ/văn ông đã chuyển động ra sao ?

NHQ: Càng quyết liệt đổi mới và ủng hộ cái mới.

Sau thời gian dài sống và viết ở hải ngoại, có nhiều người nay muốn quay về mái nhà “tinh thần lục bát / tinh thần văn kể” ông nghĩ sao?

NHQ: Câu hỏi trên có mấy nhóm từ thừa. Một, “sống và viết ở hải ngoại”: thật ra, xu hướng thích du đưa với lục bát và ề à kể chuyện là một trong những truyền thống lớn nhất của Việt Nam, kể cả trong nước, không nhất thiết phải ở hải ngoại. Hai, “sau thời gian dài”: thật ra, không cần sống ở hải ngoại lâu, có thể ngay khi vừa mới rời Việt Nam, người ta đã muốn quay về với quá khứ, đã trở thành vô cùng cổ hủ rồi.

Có thể nói, về phương diện văn học, người ta thường ngừng trưởng thành sau lứa tuổi dậy thì, lứa tuổi của những tình cảm mơ mộng vu vơ và nhẹ nhàng. Sau đó, người ta không già; người ta chỉ cũ đi mà thôi. Văn học thực sự lâm vào tình cảnh bất hạnh khi đám người-dậy-thì-cũ này chiếm tuyệt đại đa số.

Theo ông, văn học Việt Nam trong và ngoài nước có những khác biệt gì đáng kể?

NHQ: Trong lãnh vực văn học, địa lý (trong/ngoài) là yếu tố ít quan trọng nhất. Một người cầm bút ở hải ngoại có thể tâm đắc với một (hoặc một số) người cầm bút khác trong nước hơn là với chính những đồng nghiệp sống bên cạnh nhà mình. Bởi vậy, một sự phân biệt theo địa lý nếu không dẫn đến những thái độ kỳ thị vô ích thì cũng chỉ dẫn đến những nhận định giả tạo và hời hợt. Ngoài ra, ngay cả khi nhìn vào số đông, giữa trong và ngoài nước, theo tôi, sự khác biệt không nhiều và cũng không đáng kể bằng sự giống nhau: ở đâu cũng đầy những thứ cũ mèm. Có cái cũ bền lên và có những cái cũ khệnh khạng. Có cái cũ nhân danh truyền thống và có những cái cũ nhân danh... Tây.

Ông có tin là văn học trong và ngoài nước một ngày nào đó sẽ nhập làm một hay không? Điều kiện để dẫn đến sự “thống nhất” ấy là gì?

NHQ: Trước hết, xin lưu ý: văn học Việt Nam hiện đại vốn không có truyền thống thống nhất. Từ 1946 đến 1954, thời chống Pháp, văn học chia thành hai khu vực: vùng kháng chiến và vùng đô thị; từ 1954 đến 1975, văn học cũng chia thành hai: Nam và Bắc. Suốt 30 năm, ở hai bên, người ta không được phép đọc nhau. Sau năm 1975, mang tiếng là thống nhất, nhưng tôi không tin là người dân miền Nam, kể cả giới trí thức, đọc văn học miền Bắc nhiều. Trước, không đọc vì bị cấm; sau, không đọc vì dị ứng với tuyên truyền. Sự dị ứng này càng tăng khi người ta vượt biên và định cư ở nước ngoài. Cho đến cuối thập niên 1980, việc đăng tải các tác phẩm văn học trong nước trên báo chí hải ngoại vẫn gặp sự chống đối quyết liệt từ phía độc giả. Thế nhưng, dần dần, các tác phẩm của Dương Thu Hương, Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài và một số cây bút được xem là đổi mới khác đã chinh phục mọi người. Ở miền Nam cũng như ở hải ngoại, mọi người đọc tác phẩm của các cây bút ở miền Bắc một cách thanh thản, thậm chí, thích thú và ngưỡng mộ. Ngược lại, nhờ internet cũng như việc đi lại dễ dàng, số lượng người Việt Nam tiếp xúc với văn học hải ngoại càng ngày càng nhiều. Bởi vậy, tôi cho, từ góc độ người đọc, văn học Việt Nam đã khởi sự thống nhất từ những năm bản lề giữa hai thập niên 80 và 90 của thế kỷ trước. Có thể xem đó như một món quà ngoài dự liệu của phong trào đổi mới trong văn học.

Trong cuộc “thống nhất” của nền văn học bằng tiếng Việt ấy, đóng góp chính của mỗi bên (trong/ngoài) là gì?

NHQ: Chẳng có “bên” nào đóng góp được gì cả. Trong lãnh vực văn học, người ta chỉ có thể đóng góp được từ tư cách cá nhân; và với tư cách cá nhân, người ta chỉ đóng góp được những gì riêng tư nhất, độc sáng nhất, những gì chỉ có một mình mình có mà thôi. Tất cả những đóng góp có tính tập thể, bên này hay bên kia, thuộc văn hoá đại chúng chứ không thuộc văn học.

Bao giờ ông trở lại Việt Nam? Ngày ấy trên trán ông và trong túi ông điều quý nhất là?

NHQ: Đầu năm, tôi còn ở Việt Nam; có lẽ cuối năm nay, tôi lại về nữa. Ngày ấy, trên trán tôi chắc chắn có gì cả, trừ, có lẽ, vài nếp nhăn mới; nhưng trong túi tôi chắc chắn sẽ có ít nhất ba thứ rất quý, sắp theo thứ tự: hộ chiếu của Úc, vé máy bay khứ hồi, và.... tiền.

Lại không được nhập cảnh Việt Nam

Lần này chuyến đi Việt Nam của tôi được tiến hành một cách khá bí mật. Trừ vợ con và một số ít đồng nghiệp ở đại học nơi tôi dạy, tôi không hề hé môi với bất cứ ai cả. Người quen: không. Bạn bè: không. Ngay với thân nhân của tôi, trong đó có ba tôi, người lúc nào cũng khắc khoải mong gặp lại tôi “lần cuối” - theo chữ ông thường dùng - tôi cũng giấu bặt. Tôi định chỉ thông báo cho mọi người biết khi tôi đã đặt chân an toàn trên đất Việt Nam.

Thật ra, chuyến đi cũng chẳng có một “sứ mệnh” gì đặc biệt đến nỗi phải giữ bí mật đến như vậy. Tôi chỉ về Việt Nam để tham dự một cuộc hội nghị quốc tế do đại học Monash ở Úc và Đại Học Mở ở Việt Nam đồng tổ chức tại Hà Nội. Chủ đề của cuộc hội nghị rất hiền lành: Vai trò của ngôn ngữ và giáo dục đa văn hoá trong việc giáo dục các cộng đồng địa phương trong nền kinh tế toàn cầu (The role of language and multicultural education in educating local communities in global economies) dự định được tổ chức trong hai ngày 7 và 8 tháng 4. Bài tham luận tôi sẽ trình bày cũng rất hiền lành: “Việc bảo tồn tiếng Việt tại Úc: nhìn từ kinh nghiệm của các gia đình hôn nhân dị chủng Việt Úc” (Vietnamese language maintenance in Australia: A perspective from cross-language Australian - Vietnamese families). Đây là một phần trong dự án lớn được trường Đại Học Victoria ở Melbourne tài trợ để nghiên cứu trong năm 2008. Kết quả các cuộc điều tra dân số trong nhiều năm qua cho thấy: tiếng Việt là một trong vài ngôn ngữ cộng đồng được bảo tồn tốt nhất tại Úc. Tỷ lệ những người Việt Nam thuộc thế hệ thứ nhất chuyển từ tiếng Việt sang tiếng Anh như ngôn ngữ giao tiếp trong gia đình rất thấp; ở thế hệ thứ hai cũng thấp; thấp hơn hẳn các ngôn ngữ cộng đồng lớn khác ở Úc. Số lượng học sinh học tiếng Việt tại các trường ngôn ngữ sắc tộc ở Melbourne rất cao, chỉ đứng sau tiếng Hoa (gồm cả tiếng Quảng Đông và tiếng Quan Thoại). Nhưng đó là trong các gia đình Việt Nam. Còn trong các gia đình hôn nhân dị chủng giữa người Việt và người Úc thì sao? Ở đây cũng có điều cần ghi nhận: cộng đồng Việt Nam là cộng đồng ít lấy người nước ngoài nhất tại Úc: ở thế hệ thứ nhất, tỷ lệ người Việt có vợ hay chồng khác chủng tộc chỉ khoảng 8 hay 9 phần trăm; ở thế hệ thứ hai chỉ khoảng 14%. Vấn đề tôi đặt ra trong đề tài nghiên cứu của mình là: Con cái trong các gia đình hôn nhân dị chủng này có biết nói tiếng Việt hay không? Nếu có, tại sao? Và mức độ thông thạo đến đâu? Vai trò của cha mẹ trong việc duy trì tiếng Việt của con cái như thế nào? V.v... Để trả lời các câu hỏi ấy, tôi và các phụ tá nghiên cứu đã phỏng vấn 14 gia đình. Phỏng vấn bố. Phỏng vấn mẹ. Phỏng vấn con. Tư liệu thu thập được khá phong phú. Đủ để phân tích và đi đến một số phát hiện thú vị liên quan đến quan niệm của bố mẹ, người Việt và người Úc, về vấn đề song ngữ (bilingualism) và vấn đề bản sắc song văn hoá (bicultural identity).

Tôi giữ bí mật cũng không phải vì có âm mưu gì ghê gớm cần giấu giếm cả. Không. Ngoài việc tham dự hội nghị, nếu có chương trình gì khác, chắc chắn cũng chỉ quanh quẩn trong mấy việc quen thuộc: đi mua sách, đi bát phở, gặp gỡ và tán dóc với thân nhân và bạn bè. Vậy thôi. Tôi giữ bí mật chỉ vì dè dặt. Dè dặt chỉ vì một kinh nghiệm cay đắng đã từng xảy ra vào cuối năm 2005, lúc tôi dẫn một đoàn sinh viên Úc về Việt Nam du khảo. Lần ấy, tôi cũng có visa. Vậy mà

đến phi trường Tân Sơn Nhất vẫn bị từ chối nhập cảnh, cuối cùng, phải bay ngược về lại Úc, bỏ mặc đám sinh viên Úc ngỡ ngác ở phi trường, không biết chuyện gì xảy ra với thầy của mình, và cũng không biết làm gì ở một đất nước, với phần lớn các em, hoàn toàn xa lạ. Lần ấy, không ai cho tôi biết lý do tại sao tôi bị cấm vào Việt Nam. Trong biên bản, phần lý do, công an cửa khẩu chỉ ghi mấy chữ: “Theo lệnh trên”. Trên là ai? Và lệnh ấy là gì? Không ai cho biết. Về lại Úc, trường đại học nơi tôi công tác, viết thư lên Toà Đại Sứ Việt Nam để hỏi, cũng chẳng có ai trả lời, bất chấp những quy tắc ngoại giao và xã giao tối thiểu.^[1]

Chuyện xảy ra năm 2005 cũng có thể xảy ra bây giờ. Tôi biết vậy. Nhưng tôi vẫn muốn thử. Trước hết, tôi cho việc cấm tôi nhập cảnh vào Việt Nam năm 2005 chỉ là một quyết định vu vơ, chẳng có lý do gì chính đáng, và do đó, càng không có lý do gì để kéo dài cả. Và lại, tôi cũng nhớ Việt Nam. Nhiều thân nhân tôi còn ở đó. Nhiều bạn bè tôi còn ở đó. Quá khứ với gần 30 năm đầu tiên trong đời của tôi ở đó. Tiếng Việt, cái ngôn ngữ gần gũi nhất của tôi, cái làm cho tôi-là-tôi, cũng chủ yếu ở đó. Trên các ngã đường. Trong các tiệm ăn. Ở mọi nơi. Hơn nữa, đó cũng là quê hương của tôi, điều mà tôi tin là không có ai có thể dành độc quyền hay trấn lột được.

Khi được chính thức mời tham dự cuộc hội nghị, tôi gửi đơn xin nhập cảnh. Cũng chẳng hy vọng gì lắm. Cũng là một cách “thử” thôi. Không ngờ, mấy ngày sau, tôi lại nhận được visa với chữ ký của tham tán Toà Đại Sứ Việt Nam tại Úc, bà Hồ T. Phương Thảo. Cẩn thận, tôi không kể với ai cả. Để khỏi làm “rách việc”, nói theo ngôn ngữ đang thông dụng trong nước. Nhưng trong lòng vẫn tự nhủ: chẳng có lý do gì để gặp trục trặc lần nữa. Bởi, tôi nghĩ, Toà Đại Sứ Việt Nam ở Úc thừa biết tôi là ai. Họ cũng thừa biết là tôi đã từng gặp trục trặc trong việc nhập cảnh lần trước. Chắc thế nào họ cũng “tham khảo” với Bộ Công An để tránh lặp lại cái điều đã từng xảy ra hồi cuối năm 2005.

Cuộc hội nghị chính thức diễn ra trong hai ngày 7 và 8 tháng Tư. TỐI THỨ HAI, ngày 6, là buổi tiệc khoản đãi các diễn giả. Tôi muốn đến Hà Nội trước một ngày. Ngày ấy không có chuyến bay thẳng nào từ Melbourne đến Hà Nội. Nên tôi phải ghé lại Bangkok và phải mất thêm hai tiếng đồng hồ chờ đợi đổi chuyến bay, cộng thêm một tiếng rưỡi nữa để bay về Hà Nội. Tổng cộng là 12 tiếng. Mệt, nhưng nghĩ đến chuyện được gặp lại thân nhân và bạn bè, kể cũng vui.

Chiếc máy bay TC682 từ Bangkok hạ cánh xuống phi trường Nội Bài vào lúc 9:27 sáng Chủ Nhật 5/4. Phi trường quốc tế Nội Bài, với tôi, khá lạ. Lần đầu tiên tôi đến phi trường này là vào năm 1996, trên một chuyến bay từ Hong Kong. Sau đó, tôi về Việt Nam vài lần nữa, nhưng lần nào cũng ghé Sài Gòn trước, làm hết thủ tục nhập cảnh rồi mới bay ra Hà Nội, trên một chuyến bay nội địa. Bởi vậy, lần này, tôi thấy mọi sự đều mới mẻ. Từ cảnh đến người. Chỉ duy có một điểm chung nhất, ở tất cả các phi trường tại Việt Nam, từ quốc tế đến quốc nội: đó là gương mặt lạnh lùng, vô cảm của các nhân viên hải quan. Đặt chân đến các nước khác qua ngã hàng không, điều chúng ta bắt gặp đầu tiên có thể là một nụ cười. Ở Việt Nam thì không. Tuyệt đối không. Gương mặt nào cũng lạnh tanh. Ánh mắt nào cũng lạnh tanh. Không khí chung quanh lạnh tanh.

Nhân viên hải quan ở quầy tôi đến mang bảng tên Đặng Tiến Dũng với mã số 008-688. Còn trẻ. Nhưng vẫn lạnh tanh. Dũng sẫm soi tờ hộ chiếu của tôi rất lâu. Rồi nhìn trên computer. Lại lật tới lật lui tờ hộ chiếu. Lại chăm chú đọc gì đó trên màn ảnh computer. Tôi linh cảm có gì không ổn. Nhưng vẫn kiên nhẫn chờ đợi. 10, rồi 15 phút trôi qua. Các hành khách trên chuyến bay từ Bangkok đã đi gần hết. Sau đó, Dũng đi gọi một nhân viên hải quan khác, mang bảng tên Dương Văn Huấn đến. Huấn cũng lại nhìn trên màn ảnh computer. Sau đó, Huấn cầm tờ hộ chiếu của tôi đi ra và bảo tôi đi theo. Đến phòng Công An Cửa Khẩu Nội Bài, Huấn bảo tôi ngồi chờ trên dãy ghế ngoài cửa rồi vào trong. Bắn bật. Ngồi buồn, tôi mở điện thoại di động ra gọi cho một số người thân. Là, tôi đang chờ ở phi trường Nội Bài. Cả nửa tiếng đồng hồ sau, mới có một người mặc thường phục - sau này tôi biết tên là Lê Thao, đại diện hãng Hàng Không Thái Lan tại Việt Nam - ra hỏi tôi có hành lý không. Tôi bảo có. Thao bảo tôi ra ngoài lấy hành lý. Có mấy công an đi sau. Lúc ấy quầy hành lý đã vắng lắm. Chỉ có hai cái va-li của tôi chạy lòng vòng. Thao và một viên công an khác đẩy hành lý của tôi, cả bọn vào lại văn phòng công

an cửa khẩu. Vẫn đứng ở ngoài cửa. Thao rút điện thoại di động nói chuyện với ai đó. Bảo, thu xếp gấp một vé máy bay đi Bangkok cho ông Nguyễn Ngọc Tuấn. Tôi vọt miệng hỏi: “Chuyện gì xảy ra cho việc nhập cảnh của tôi?” Thao đáp: “Em là đại diện của hãng Hàng Không Thái Lan. Em được công an cho biết là phải lo vé cho anh về lại Bangkok.” Tôi ngạc nhiên: “Nhưng tôi có visa vào Việt Nam mà?” Lúc ấy, một trong bốn, năm tên công an đứng chung quanh mới lên tiếng: “Nhưng nhà nước Việt Nam không hoan nghênh anh vào Việt Nam.” Tôi lặp lại câu nói vừa rồi: “Nhưng tôi đã được Toà Đại Sứ Việt Nam tại Úc cấp visa nhập cảnh vào Việt Nam rồi mà!” Viên công an ấy lại lặp lại câu nói vừa rồi: “Nhưng nhà nước không hoan nghênh việc nhập cảnh của anh.” Tôi ngạc nhiên thực sự: “Nếu vậy, tại sao Toà Đại Sứ Việt Nam ở Úc lại cấp giấy nhập cảnh cho tôi?” Viên công an ấy đáp: “Chuyện ấy thì anh về hỏi lại Toà Đại Sứ ở Úc.” Nói xong, viên công an ấy và mấy người khác kéo hành lý của tôi và giục tôi đi. Tôi hỏi: “Đi đâu?” Lê Thao dành đáp: “Anh lên máy bay về lại Bangkok. Chuyến bay đang chờ anh.” Tôi bảo đưa tôi xem giấy quyết định cấm tôi vào Việt Nam. Một viên công an chạy vào trong; một lát, chạy ra đưa tôi tờ biên bản đã ký sẵn, trừ chữ ký của “khách không đủ điều kiện nhập cảnh” - là tôi.^[2]

ĐƠN CẠCK NỘI BÀI
NOIBAI IMMIGRATION OFFICE

CỘNG HÒA XÃ HỘI CHỦ NGHĨA VIỆT NAM
Độc lập - Tự do - Hạnh phúc

Số (No): 0043 /TM

Nội Bài, ngày 5 tháng 4 năm 2009

BIÊN BẢN
V/v khách không đủ điều kiện nhập cảnh Việt Nam
(REPORT Sub: Illegitimate entry)

Trong chuyến bay TG688A (BKK - HAN), hạ cánh sân bay Nội Bài hồi 9h30, ngày 5/4/2009.
On the flight No. TG688A (BKK - HAN), landing at Noi Bai Airport at 9h30, dated 5/4/2009.

Chúng tôi gồm /We, the undersigned:

1. Nguyễn Thị Thủy Liễu, đại diện Đồn CẠCK Nội Bài (from Noi Bai IMM Office)
2. Lê Thao, đại diện Hãng hàng không (from): Thai Airlines

Tiến hành lập biên bản với nội dung (make the report as follows):

Hãng không Thai Airlines đã chở 01 khách không đủ điều kiện nhập cảnh Việt Nam
The Airlines has carried 01 passenger(s) illegitimate to enter Vietnam:

Stt No	Họ và tên Full name	Ngày sinh DOB	Quốc tịch Nationality	Số hộ chiếu Passport number
1	Nguyễn Ngọc Tuấn	29/10/1957	Úc	M.32465A8

Lý do (reasons):

Không có thị thực Việt Nam. (No Vietnamese visa)
 Thị thực VN không có giá trị. (Invalid Vietnamese visa)
 Sử dụng hộ chiếu không hợp lệ. (Improper passport)


Không có hộ chiếu. (No passport)
 Sử dụng hộ chiếu giả. (Fraudulent passport)
 Nhà nước Việt Nam không hoan nghênh việc nhập cảnh của khách. (Unallowed to enter Vietnam)

Quy định tại Điều 4, Điều 8 Pháp lệnh Nhập cảnh, xuất cảnh, cư trú của người nước ngoài tại Việt Nam ngày 28/04/2000 và Điều 22 Nghị định 150/2005/NĐ-CP ngày 12/12/2005 của Chính phủ quy định về xử phạt vi phạm hành chính trong lĩnh vực an ninh trật tự.
The mentioned reasons are regulated at Article 4, Article 8 of Ordinance on the Entry, Exit and Residence of Foreigners in Vietnam dated 28th April 2000 and Article 22 of Degree 150/2005/ND-CP dated 12th December 2005.


Hãng không Thai Airlines phải đưa trở lại nơi xuất phát 01 khách nêu trên.
The Thai Airline must carry those passenger(s) back to the departure point.
Theo chuyến bay: TG688A (HAN - BKK), ngày 5/4/2009.
On the flight No. TG688A (HAN - BKK), dated 5/4/2009.

Hãng không Thai Airlines có trách nhiệm quản lý khách khi lưu tại sân bay.
The Thai Airline is responsible for their staying at Noi Bai Airport.

Biên bản được lập thành 02 bản, những người có tên công nhận đúng và ký tên.
The report have been done in 02 copies, approved by the persons named above and signed.

Đại diện Hãng không Airlines' Representative: 

Khách không đủ đ/k nhập cảnh Passenger(s):

Đại diện CẠCK Nội Bài Immigration Officer: 
Nguyễn Thị Thủy Liễu.

Đọc tờ biên bản, tôi mới thấy những câu “nhà nước Việt Nam không hoan nghênh việc nhập cảnh của anh” là câu đã được in sẵn. Họ chỉ lặp lại. Như vẹt. Tôi điện thoại cho người đại diện Ban tổ chức cuộc hội nghị, báo tin tôi không được nhập cảnh. Chị bảo sẽ liên lạc ngay với công an. Tôi gọi điện thoại cho gia đình và một số bạn bè. Cũng đề thông báo cái điều tương tự. Các công an cửa khẩu đứng kiên nhẫn nghe tôi trò chuyện. Xong,

Lê Thao bảo: “Chúng ta đi.” Tôi sực nhớ lại cảnh tôi bị trục xuất ở phi trường Tân Sơn Nhất vào chiều Thứ Bảy 19 tháng 11 năm 2005. Lần đó, tôi ở phi trường đến hơn 5 tiếng. Trời oi bức lạ thường. Tôi phải vào toilet mấy lần để đi tiểu hoặc rửa mặt. Lần nào cũng có một, hai tên công an đi theo. Tôi rửa mặt, họ đứng bên cạnh. Tôi đứng đái, họ cũng ở bên cạnh. Thực tình, tôi chẳng biết họ canh chừng điều gì. Nhưng tôi không hề muốn lặp lại cái cảnh mình đứng đái có người kè kè bên cạnh. Tôi đứng dậy, đi theo Lê Thao.

Đó cũng là chiếc máy bay mới chở tôi từ Bangkok sang. Vẫn những cô tiếp viên cũ. Có người nhận ra tôi ngay. Tôi mới ngồi xuống ghế, chiếc máy bay đã lăn cánh ra phi đạo. Lúc ấy là 10:45 phút sáng. Tính ra, tôi chỉ ở phi trường Nội Bài đúng một tiếng 15 phút. Lúc máy bay cất cánh, tôi chợt nhớ đến bài thơ “Lần tới... là bao giờ!” của Trần Tiến Dũng. Bài thơ được viết sau ngày tôi bị trục xuất khỏi Việt Nam năm 2005, đã được đăng trên Tiền Vệ. Tôi lầm nhảm đọc, một mình, bài thơ trong trí nhớ:

mưa và nước đá chảy qua thành phố ngầy ngất ướt
tiếp tục đi dưới mưa tháng mười hai
mừng tưng tưng rơi ướt từ ống quần đến mồm giày
rơi dài dài và nhớ lại
một bệch phân mùa cúm chim rớt trứng đầu
cái màu đỏ hắt nước mưa đầy mặt
nhớ lại đi em
mọi người sống trơ trơ trong đô thị tháng mười hai
những cái đầu trống rỗng đến mát mẻ
chúng ta là bạn tù
một người nào đó núp dưới cửa sổ đã gọi tên em
nhớ lại đi em
một thằng gieo mình vào vòng tay tuyệt vọng
thằng đó tin rằng nách em thơm như ngày xưa
lông nách và mùi nách không bao giờ có tuổi
chúng ta ở tù chưa đủ lâu để viết những câu cuối cho bài thơ

về hai con nhỏ chân dài
ngầy ngất ướt dưới tháng mười hai Sài Gòn
chúng ta tiếp tục đọc thơ và cá độ
hai con nhỏ dâm hết biết đó
tìm đường Tự Do hay chìm giữa hố người Đồng Khởi.

Lúc ấy, tôi chợt nhớ là, trong suốt hơn một tiếng đồng hồ ở phi trường quốc tế Nội Bài, tôi chưa kịp đái một phát nào cả.

Thật tức.
Thôi, hẹn dịp khác vậy.

Hội nhà văn

Lời tác giả: Trong bài này, tôi chỉ dừng lại ở thời điểm 1990. Mọi diễn biến sau đó sẽ không được bàn đến. NHQ

Hội Nhà văn Việt Nam chính thức được thành lập tại Hà Nội vào tháng 4 năm 1957, thoạt đầu có 60 hội viên, đến năm 1983, tăng lên 317 hội viên chính thức và 53 hội viên dự bị (1). Trong danh sách hội viên ấy có hai người trước đây vốn cầm bút và nổi tiếng tại Sài Gòn, nhờ những

hoạt động nằm vùng cho cộng sản, được kết nạp rất sớm sau năm 1975: Vũ Hạnh và Sơn Nam. Đầu năm 1985, thêm một người nữa cũng từng hoạt động cho cộng sản trước đây, được kết nạp: Đông Trinh (tên thật là Nguyễn Đình Trọng, giáo sư Việt văn tại trường trung học Phan Châu Trinh, Đà Nẵng, tác giả tập thơ Rừng dẫy men mùa, 1972).

Giữa năm 1989, theo bản Dự thảo báo cáo (lưu hành nội bộ) của Ban chấp hành Hội Nhà văn tại đại hội lần thứ tư, con số hội viên chính thức đã lên tới 477 người, trong đó, theo thể loại: về thơ có 138 người, về văn có 234 người, về kịch bản có 12 người, về lý luận phê bình có 36 người, về dịch thuật có 20 người; theo giới tính: nam có 445 người, nữ có 32 người; theo dân tộc: bảy người thuộc dân tộc thiểu số, còn lại đều là người kinh; theo tuổi tác: dưới 40 tuổi: 45 người; từ 41 đến 50 tuổi: 138 người; từ 51 đến 60: 140 người; trên 60 tuổi: 124 người. Người ít tuổi nhất là Hồ Anh Thái (28 tuổi), bốn người lớn tuổi nhất là Phạm Khắc Hoè, Khương Hữu Dụng, Tống Phước Phó và Lê Đại Thanh (trên 80).

Về cơ cấu tổ chức: tổ chức cao nhất là Ban chấp hành được bầu ra trong các dịp Đại hội toàn quốc. Ban chấp hành lại cử ra một tổ chức về đảng gọi là Đảng đoàn và một tổ chức về chính quyền gọi là Ban thư ký. Quyền lực chủ yếu nằm trong tay Đảng đoàn. Bí thư Đảng đoàn được bầu lại hằng năm và luôn luôn thay đổi tùy theo thể lực của từng người và từng lúc.

Trong nhiệm kỳ thứ nhất, từ năm 1957 đến năm 1958, đứng đầu Ban chấp hành là Nguyễn Công Hoan (chủ tịch), Tú Mỡ (phó chủ tịch), Tô Hoài (tổng thư ký) và ba ủy viên thường vụ: Nguyễn Đình Thi, Tế Hanh, Đoàn Giỏi. Trong cuộc đấu tranh chống lại nhóm Nhân văn – Giai phẩm, tinh thần của Nguyễn Công Hoan cũng như một số ủy viên trong Ban chấp hành Hội Nhà văn bị giao động mạnh khiến giới lãnh đạo miền Bắc nổi giận ra lệnh triệu tập Hội nghị Ban chấp hành Hội Nhà văn vào ngày 2-7-1958 để cách chức Tô Hoài, đưa Nguyễn Đình Thi lên nắm chức tổng thư ký và trên thực tế, hoàn toàn vô hiệu hoá chức chủ tịch và phó chủ tịch của Nguyễn Công Hoan và của Tú Mỡ.

Đến Đại hội Hội Nhà văn lần thứ hai, được tổ chức tại Hà Nội từ ngày 10.1 đến ngày 12.1.1963, chức danh chủ tịch và phó chủ tịch dành cho người đứng đầu Hội Nhà văn bị bỏ hẳn. Thế vào đó là danh hiệu tổng thư ký. Chức tổng thư ký lọt vào tay Nguyễn Đình Thi.

Đến Đại hội lần thứ ba được tổ chức tại Hà Nội từ ngày 26 đến 29 tháng 9 năm 1983, Nguyễn Đình Thi vẫn tiếp tục nắm giữ chức tổng thư ký. Chức phó tổng thư ký, thoát đầu, chỉ có một mình Chính Hữu, sau, tại Hội nghị Ban chấp hành họp và các ngày 27, 28 và 29 tháng 4 năm 1987, Nguyễn Khải được bầu bổ sung để cùng với Chính Hữu, chia sẻ trách vụ này. Trước khi Nguyễn Khải được bầu bổ sung, Ban thư ký Hội Nhà văn chỉ có 9 người, không kể Nguyễn Đình Thi và Chính Hữu, những người còn lại là Nguyễn Khoa Điềm, Anh Đức, Hữu Mai, Hữu Thịnh, Nguyễn Thị Ngọc Tú, Phan Tứ và Chế Lan Viên (đã mất ngày 19.6.1989).

Ngoài Ban thư ký, Đại Hội Nhà văn còn bầu một Ban chấp hành 44 người, gồm: Vương Anh, Nguyễn Văn Bổng, Huy Cận, Nông Quốc Chấn, Nguyễn Minh Châu (đã mất ngày 23.1.89), Lê Chí, Lâm Thị Mỹ Dạ, Xuân Diệu (đã mất ngày 18.12.85), Phan Cự Đệ, Nguyễn Khoa Điềm, Y Điêng, Anh Đức, Hà Minh Đức, Đoàn Giỏi (đã mất ngày 2.4.89), Tế Hanh, Tô Ngọc Hiến, Bùi Hiến, Tô Hoài, Chính Hữu, Nguyễn Khải, Nguyễn Kiên, Hữu Mai, Thép Mới, Giang Nam, Vũ Tú Nam, Nguyễn Ngọc, Lương Qui Nhân, Hồ Phương, Viễn Phương, Xuân Quỳnh (đã mất ngày 19.8.88), Nguyễn Quang Sáng, Nguyễn Xuân Sanh, Lý Văn Sâm, Nguyễn Đình Thi, Hữu Thịnh, Hoàng Trung Thông, Vũ Thị Thường, Hà Xuân Trường, Nguyễn Thị Ngọc Tú, Phan Tứ, Chu Văn, Chế Lan Viên (đã mất), Bằng Việt, Đào Vũ.

Đại hội lần thứ tư được tổ chức tại Hà Nội từ ngày 28 đến ngày 31 tháng 10 năm 1989 (không kể ba ngày đầu học tập Nghị quyết số 7 của Ban chấp hành Trung ương đảng). Đại hội lần này có ba đặc điểm nổi bật, khác hẳn các kỳ Đại hội trước: thứ nhất, đây là Đại hội toàn thể hội viên chứ không phải là Đại hội đại biểu; thứ hai, việc quyết định các chức vụ lãnh đạo Hội là do Đại

hội bầu trực tiếp chứ không do Ban chấp hành hội đảm nhận; thứ ba, Ban chấp hành rất ít, chỉ có chín người: Nguyễn Quang Sáng, Xuân Cang, Nguyễn Ngọc, Vũ Tú Nam, Hữu Thịnh, Chính Hữu, Hữu Mai, Nguyễn Khải và Nguyễn Thị Ngọc Tú. Vũ Tú Nam làm tổng thư ký; Nguyễn Quang Sáng làm phó tổng thư ký.

Trực thuộc Ban chấp hành và dưới quyền Ban thư ký có các Ban công tác và các Hội đồng bộ môn. Các Ban công tác đã có từ lâu, riêng các Hội đồng bộ môn thì chỉ mới xuất hiện từ năm 1983 theo sáng kiến của Ban chấp hành Hội Nhà văn khoá ba.

Có ba Ban công tác: Ban công tác hội viên, Ban công tác đối ngoại và Ban công tác nhà văn trẻ.

Có chín Hội đồng bộ môn: Hội đồng văn xuôi, Hội đồng thơ, Hội đồng lý luận phê bình, Hội đồng sáng tác về đề tài chiến tranh cách mạng và lực lượng vũ trang, Hội đồng dịch thuật, Hội đồng kịch bản sân khấu, Hội đồng kịch bản điện ảnh, Hội đồng văn học các dân tộc miền núi và Hội đồng văn học thiếu nhi.

Hội Nhà văn còn lập ra một Ban cố vấn đặc biệt coi như cách an ủi tinh thần của những nhà văn cao tuổi. Ban cố vấn trước đây có: Vũ Ngọc Phan, Nguyễn Tuân, Như Phong, Thanh Tịnh và Lưu Trọng Lư. Bốn người đầu đã mất, chỉ còn Lưu Trọng Lư.

Hội Nhà văn, cách đây mấy năm, cố gắng kiện toàn Quỹ văn học do Nguyễn Văn Mãi làm giám đốc. Chức năng của Quỹ văn học là nghiên cứu và thực hiện các chế độ trợ cấp: trợ cấp sáng tác, trợ cấp đi thực tế, trợ cấp những nhà văn gặp khó khăn và những nhà văn cao tuổi.

Lúc mới thành lập, năm 1957, Hội Nhà văn có một cơ quan ngôn luận riêng: báo Văn; một nhà xuất bản riêng: nhà xuất bản Hội Nhà văn.

Báo Văn do Nguyễn Công Hoan làm chủ bút, Nguyễn Tuân làm phó chủ bút, Nguyễn Hồng làm tổng thư ký. Ra được mấy số, báo Văn bắt tay ngay với nhóm Nhân văn – Giai phẩm, đăng thơ của Trần Dần, Phùng Quán, truyện của Phan Khôi, kịch thơ của Hoàng Cầm. Khi Báo Học Tập, cơ quan ngôn luận của đảng phê bình, Ban biên tập của báo Văn đã kích lại. Hậu quả: Nguyễn Công Hoan mất chức chủ tịch Hội Nhà văn, báo Văn và nhà xuất bản Hội Nhà văn bị đóng cửa. Hội Nhà văn mất cơ quan ngôn luận. Sau này Hội Nhà văn ra tạp chí Tác Phẩm Mới nhưng không đều, có thời gian mỗi tháng ra một lần, lại có thời gian hai tháng mới ra một lần. Đến đầu năm 1976, Tác Phẩm Mới bị đình bản hẳn.

Từ năm 1976, Hội Nhà văn thành lập nhà xuất bản Tác Phẩm Mới và từ năm 1977, tiếp nhận báo Văn Nghệ từ Hội Liên hiệp Văn học Nghệ thuật Việt Nam.

Báo Văn Nghệ lúc mới thành lập năm 1948, vốn là tạp chí, mỗi tháng ra một lần; từ năm 1955, biến thành tuần báo; từ năm 1957 lại biến thành tạp chí và từ năm 1963 đến nay, cố định trong hình thức một tuần báo.

Báo Văn Nghệ trước dày 12 trang, từ tháng 10 năm 1984, tăng lên 16 trang, khổ 29x42, gồm rất nhiều mục: thời sự chính trị trong và ngoài nước, thời sự văn nghệ trong và ngoài nước, trang lý luận, phê bình, nghiên cứu văn học, trang văn học nước ngoài, một trang dành cho các ngành nghệ thuật khác ngoài văn học như sân khấu, điện ảnh, kiến trúc, điêu khắc, hội họa. Trang sáng tác, do đó rất ít. Mỗi số báo chỉ đăng tối đa được ba truyện ngắn, thường chỉ có hai truyện. Nhân cho 52 số báo, mỗi năm báo Văn Nghệ đăng được khoảng hơn 100 truyện ngắn. Trong Hội Nhà văn hiện nay có khoảng hơn 200 người viết truyện, một nửa trong họ sẽ không bao giờ có cơ hội đăng tải sáng tác của mình suốt cả năm. Nửa kia may mắn lắm thì mỗi người được đăng tải một lần, trừ một số ngoại lệ thật đặc biệt. Và ngoại lệ luôn luôn là họa hoàn. Tổng biên tập báo Văn Nghệ thay đổi hoài. Từ năm 1978 là Giang Nam, từ 1980 là Nguyễn Văn Bổng, từ 1983 là Đào Vũ, từ 1987 là Nguyễn Ngọc. Sau khi Nguyễn Ngọc bị cách chức vào tháng 12, 1988, Hữu Thịnh thay thế.

Nhà xuất bản Tác Phẩm Mới được thành lập năm 1976, do Vũ Tú Nam làm giám đốc, Nguyễn Văn Mãi và Nguyễn Kiên làm phó giám đốc. Trực thuộc Hội Nhà văn, nhà xuất bản Tác Phẩm

Mới có chức năng chủ yếu là in các tác phẩm văn học Việt Nam đương đại, nói cách khác, tác phẩm của các hội viên.

Từ tháng 7 năm 1987, Hội Nhà văn ra mắt tạp chí Tác phẩm văn học, hai tháng ra một lần, do Nguyễn Đình Thi làm tổng biên tập, Nguyễn Thị Ngọc Tú làm phó tổng biên tập.

Đầu năm 1990, Ban chấp hành Hội Nhà văn khoá IV quyết định đổi tên tạp chí Tác phẩm văn học thành tạp chí Tác phẩm mới và đổi tên nhà xuất bản Tác Phẩm Mới thành nhà xuất bản Hội Nhà văn.

Ngoài các ban công tác, các hội đồng bộ môn, các cơ quan ngôn luận gồm tạp chí, tuần báo và nhà xuất bản, Hội Nhà văn Việt Nam còn có các tổ chức vệ tinh khác ở các địa phương. Sự thực, trực thuộc Hội Nhà văn, đến nay, chỉ có hai tổ chức: Hội Nhà văn Bình Trị Thiên do Nguyễn Khoa Điềm làm tổng thư ký và Hội Nhà văn thành phố Hồ Chí Minh do Nguyễn Quang Sáng làm tổng thư ký (trước có tên là Ban liên lạc các nhà văn tại thành phố Hồ Chí Minh, từ năm 1987, đổi lại là Hội những người viết văn thành phố). Ở các địa phương khác, ngay cả tại Hà Nội, cũng chưa có Hội Nhà văn. Chỉ có Hội Văn Nghệ, tức là tổ chức bao gồm các văn nghệ sĩ thuộc nhiều lãnh vực khác nhau, là một bộ phận cơ sở của Ủy ban Trung ương Liên hiệp Văn học Nghệ thuật Việt Nam.

Hội Nhà văn, từ năm 1983 đến nay, cứ mỗi năm hoặc hai năm, phát tặng thưởng cho một số tác phẩm xuất sắc theo từng thể loại. Việc đánh giá và quyết định tặng thưởng do các Hội đồng bộ môn thực hiện. Về văn xuôi, các tác phẩm sau đây đã được tặng thưởng: Gặp gỡ cuối năm của Nguyễn Khải, Đứng trước biển của Nguyễn Mạnh Tuấn, Hồi ký của Đặng Thai Mai, Thời xa vắng của Lê Lựu, Đất trắng của Nguyễn Trọng Oánh, Hạt mùa sau của Nguyễn Thị Ngọc Tú, Cuộc đời bên ngoài của Vũ Huy Anh, Mùa lá rụng trong vườn của Ma Văn Kháng, Một chiều xa thành phố của Lê Minh Khuê, Họ cùng thời với những ai của Thái Bá Lợi, Gió từ miền cát của Xuân Thiều, Chim én bay của Nguyễn Trí Huân, Cỏ lau của Nguyễn Minh Châu, Cuốn gia phả để lại của Đoàn Lê, Lời nguyện hai trăm năm của Khôi Vũ, Ông cố vấn của Hữu Mai.

Về thơ: Bài thơ không năm tháng của Lâm Thị Mỹ Dạ, Trăng phù sa của Võ Văn Trực, Những điều cùng đến của Vũ Quần Phương, Ánh trăng của Nguyễn Duy, Hoa trên đá của Chế Lan Viên, Người đàn bà ngồi đan của Ý Nhi, Ngôi nhà có ngọn lửa ấm của Nguyễn Khoa Điềm, Tiếng hát tháng giêng của Y Phương, Thơ Xuân Quỳnh của Xuân Quỳnh.

Ngoài việc đánh giá và tặng thưởng cho một số tác phẩm văn học trong một năm hoặc trong hai năm như trên, Hội Nhà văn còn tổ chức được một số trại sáng tác và các cuộc hội nghị về văn học. So với cái hệ thống tổ chức cồng kềnh như vậy, những thành tích đạt được quả là khiêm tốn. Trong chiều hướng nói thẳng, nói thật để phê bình và tự phê bình sau Đại hội đảng lần thứ 6, nhà phê bình văn học Nguyễn Đăng Mạnh phát biểu:

“Lâu nay Hội có đấy mà cũng như không. Chẳng có mấy ai có ý thức về sự tồn tại của nó trong đời sống xã hội... Hội không có bất kỳ một tí quyền hành nào. Sách, báo, bài vở của hội viên do những nơi nào duyệt kia, chứ Hội không được “ý kiến” vào đấy. Ngay cả công việc tổ chức của Hội, hội viên cũng không được quyền quyết định. Phải một thời gian dài, hai mươi năm liền (từ 1962 đến 1982) mới họp được Đại hội lần thứ ba, nhưng lại mất dân chủ trầm trọng” (2).

Trên báo Văn Nghệ số ra ngày 16.7.1988, trong một bài phát biểu góp ý chuẩn bị tổ chức Đại hội lần thứ tư của Hội Nhà văn, nhà thơ Diệp Minh Tuyên viết:

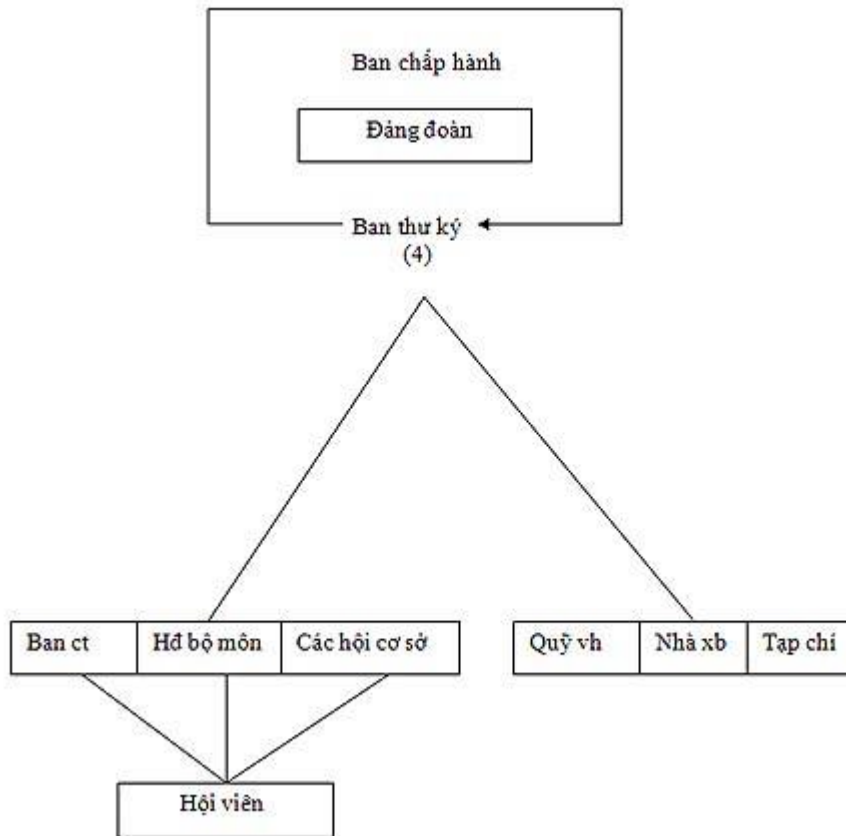
“Đảng lãnh đạo Hội Nhà văn thông qua các ban chuyên môn của mình (3). Các ban này nên lãnh đạo Hội bằng đường lối, phương hướng, chủ trương, chỉ thị. Cần tránh làm thay, cần tránh tự biến mình thành một cơ quan “siêu Hội” lãnh đạo bằng mệnh lệnh hành chánh, cầm tay chỉ việc một cách độc đoán. Nhà văn phục tùng sự lãnh đạo của đường lối Đảng, khác với kiểu “gọi dạ, bảo vâng” đối với cá nhân người phụ trách”.

Đoạn văn trên nằm dưới một cái tiêu đề nhỏ: “Đổi mới cơ chế ngoại biên... Quan hệ giữa Hội và Ban Tuyên huấn, Ban Văn hoá Văn nghệ của Đảng”. Đổi mới. Nên. Cần tránh. Có nghĩa là, trên thực tế, cho đến lúc này, Hội Nhà văn Việt Nam, theo ý Diệp Minh Tuyên, chỉ là những kẻ “gọi dạ, bảo vâng”, được Ban Tuyên huấn và Ban Văn hoá Văn nghệ “cầm tay chỉ việc một

cách độc đoán”. Chính vì cái thực tế đau xót, nhục nhằn ấy mà nhà thơ mới đề nghị “đổi mới”, “nên” như thế này, “cần tránh” những chuyện như thế kia.

Cuối cùng, ý của Diệp Minh Tuyên và Nguyễn Đăng Mạnh giống nhau: “Lâu nay Hội có đầy mà như không”.

Nói cách khác, Hội Nhà văn, dưới chế độ cộng sản, chỉ là một tổ chức hành chính chứ không phải là một tổ chức chuyên môn, thuần túy chuyên môn: nó được hình thành để lãnh đạo, kiểm soát, kiểm chế các văn nghệ sĩ hơn là thúc đẩy nhiệt tình và năng lực sáng tạo của mỗi người. Có thể vẽ cơ cấu tổ chức của Hội Nhà văn Việt Nam thành sơ đồ như sau:



Xem như thế người ta sẽ không lầm lẫn một cách nguy hiểm là tưởng Hội Nhà văn dưới chế độ cộng sản cũng là một hình thức tương tự các Hội Nhà văn hoặc các Trung tâm Văn bút vốn hoàn toàn độc lập với chính quyền và xa lạ với mọi ý đồ chính trị ở các quốc gia tự do.

(Trích từ cuốn *Văn Học Việt Nam Dưới Chế Độ Cộng Sản*, Văn Nghệ xuất bản lần đầu tại California, 1991)

Thứ Tư, 16 tháng 3 2011

Chú thích:

1. Tạp chí Văn Học, HN, số 1-1985.
2. Văn Nghệ, HN, số 10 ra ngày 5-3-1987.
3. Tức Ban Tuyên huấn trung ương và Ban Văn hoá Văn nghệ Trung ương.
4. Ban chấp hành Hội Nhà văn khoá IV được bầu vào tháng 10-1989, vì quá ít người nên không thành lập Ban thư ký.

Phụ đính II:

Mai Thảo

Trong bài "Thơ Mai Thảo, tiếng mưa thầm rơi trên Nam Hoa Kinh" trước, đăng trên Văn Học số 49 (1990), sau, đăng lại trên Hợp Lưu số 16 (1994), tôi đưa ra luận điểm: đặc điểm nổi bật nhất trong văn xuôi Mai Thảo là chất thơ, và Mai Thảo, tự bản chất, là một nhà thơ. Tuy nhiên, tôi không hề có ý định xem thơ là phần chính trong sự nghiệp văn học của ông. Làm thế là tội nghiệp cho ông: thứ nhất, nó có vẻ như một lời chê trách, ngầm ý cho cả đời ông là một sự nhầm đường; thứ hai, thơ Mai Thảo hay, có bài thật hay, nhưng nhìn chung có lẽ đó không phải là một cái hay có khả năng mở ra những ngã rẽ quan trọng. Trong thế giới thơ, Mai Thảo là một thứ trái muộn, nó chín vào cuối mùa. Như Quách Tấn, cuối mùa cổ điển. Như Vũ Hoàng Chương sau năm 1954, cuối mùa lãng mạn. Cái đẹp của thơ Mai Thảo, tuy mặn mà và sắc sảo, vẫn là một cái đẹp về chiều. Của những mệnh phụ. Của những tà dương. (Nhớ hai câu thơ của Lý Thương Ẩn, đời Đường: Tịch dương vô hạn hảo / Chỉ thị cận hoàng hôn.)

Tập Ta thấy hình ta những miếu đền là một một kết thúc đẹp chứ không phải là một ngọn đỉnh trong cuộc đời viết lách của Mai Thảo. Dù rất yêu thơ và dù mang tâm hồn của một nhà thơ, sự nghiệp Mai Thảo, nhìn chung, chủ yếu vẫn là sự nghiệp của một nhà văn.

Với tư cách là một nhà văn, nơi Mai Thảo có vẻ như thành công nhất lại là nơi ông thất bại một cách thảm hại: Đọc lại những cuốn tiểu thuyết một thời rất ăn khách ở miền Nam, sau này được in lại tràn lan ở hải ngoại của Mai Thảo, dù thương ông đến mấy, tôi nghĩ, chúng ta cũng nên thẳng thắn thừa nhận một điều là chúng chỉ là những cuốn tiểu thuyết đẽo đẹp. Cố gắng lắm, tôi cũng chỉ đọc vài chục trang là phải buông sách xuống. Hình như nhiều người trong giới cầm bút cũng có tâm trạng tương tự. Người ta hoang mang: một mặt, người ta vẫn không dám nghi ngờ tài năng và tầm vóc của Mai Thảo, mặt khác, bằng khiếu thẩm mỹ trung bình, người ta cũng thấy nản lòng trước những cuốn tiểu thuyết màu mè và đầy mùi son phấn của ông. Tôi có cảm tưởng, đó là lý do chính của hiện tượng, cho đến nay, phần lớn những bài viết về Mai Thảo đều tập trung vào cá tính và vào cuộc đời của ông hơn là vào tác phẩm hay là sự nghiệp của ông. Làm như con người của ông lớn hơn sự nghiệp của ông và sự nghiệp của ông thì lại lớn hơn tác phẩm của ông.

Nhưng điểm đặc biệt nhất ở con người của Mai Thảo là gì? Nhiều người đã viết: đó chính là tình yêu nồng nàn và trong sáng của ông đối với văn chương. Suốt đời ông chung thủy với chữ nghĩa; ông không làm bất cứ một nghề gì khác ngoài việc cầm bút. Một mặt, tôi hoàn toàn không có chút nghi ngờ gì về những điều đã được nhiều người khẳng định này, mặt khác, tôi lại quan niệm, với tư cách là một nhà văn, cái tình yêu quá thiết tha ấy đã làm hại Mai Thảo không ít. Theo tôi, trong một xã hội mà lượng độc giả quá ít và trình độ độc giả nói chung lại khá thấp như xã hội Việt Nam, để sống bằng ngòi bút, người ta không thể không cúi xuống vớ về những thị hiếu kém cỏi của quần chúng: từ tình yêu đối với văn học, người ta dần dần đi vào con đường tự huỷ về thẩm mỹ và nghệ thuật. Không phải ngẫu nhiên mà phần lớn tác phẩm của tất cả những cây bút ăn khách nhất của miền Nam ngày trước cần được loại bỏ để bức chân dung văn học của họ không bị tổn hại. Mai Thảo cũng thế: không có gì làm hại ông một cách hữu hiệu cho bằng cứ cho in đi in lại những tác phẩm được xem là ăn khách của ông ngày trước như cái điều người ta đã và đang làm lâu nay.

Mai Thảo nhất định không phải là nhà văn thích hợp với hình thức toàn tập. Mai Thảo chỉ là người của những tuyển tập. Điều Mai Thảo cần nhất là một người biên tập, một editor, một kẻ

chọn lọc giùm ông những tinh túy bị ẩn khuất đâu đó dưới hàng tá tác phẩm được sáng tác vội vã như những mối tình nhẹ dạ với một giới độc giả nào đó.

Trong những cái gọi là tinh túy ấy chắc chắn là có khá nhiều truyện ngắn. Cho đến nay, không hiểu vì lý do gì, các truyện ngắn của Mai Thảo vẫn không được tái bản ở hải ngoại, trong khi, theo tôi, đó mới chính là thể loại Mai Thảo thành công nhất. Truyện ngắn của ông pha nhiều chất tùy bút. Chúng rất gần với thơ: đọc xong, cái còn lại, thật sâu đậm trong tâm trí độc giả, ở những truyện ngắn ấy, là một màu sắc, một khí hậu hay một giọng điệu. Một cái gì thật mỏng lung, man mác, rất khó nắm bắt nhưng cứ đọng lại mãi. Có truyện ngắn của ông, đã gần ba mươi năm tôi không đọc lại, vẫn còn phảng phất trong đầu óc của tôi. Như một thoáng sương mờ. Hay một thoáng hương mơ. Nhẹ nhàng. Lãng đãng.

Dẫu sao, có lẽ Mai Thảo cũng chưa phải là người viết truyện ngắn xuất sắc nhất của Việt Nam. Dù của một miền. Dù trong một thời. Truyện ngắn của Mai Thảo hay, có truyện thật hay, nhưng tôi có cảm tưởng chúng vẫn thiếu cái gì đó để được xem là những truyện ngắn lớn. Giả như không có truyện ngắn của Mai Thảo, chắc thế giới truyện ngắn Việt Nam hiện đại sẽ nghèo đi một ít nhưng không phải vì thế mà bị còm cõi hay dị dạng hẳn đi.

Nhưng nếu không có Mai Thảo, diện mạo văn học miền Nam thời 1954-1975 cũng như diện mạo văn học hải ngoại từ năm 1975 đến nay sẽ khác đi rất nhiều. Không phải truyện dài, không phải truyện ngắn, cũng không phải thơ, điều gì ở Mai Thảo có khả năng gây nên những tác động lớn lao như vậy?

Theo tôi, đó là giọng văn.

Mai Thảo không lớn ở từng bài thơ hay ở từng cuốn truyện. Mai Thảo lớn ở từng câu văn hay từng đoạn văn cụ thể. Thật ra, phải nói ngay: không phải câu văn, đoạn văn nào của Mai Thảo cũng hay. Ông có không ít những câu văn dài dòng, rỗng rỗng, sáo rỗng, những đoạn văn ồn ào, thừa thãi, nhạt nhẽo. Nhưng khó có thể phủ nhận được điều này: ngay cả ở những câu văn, những đoạn văn khuyết tật ấy, Mai Thảo cũng đóng được những con dấu khắc tên mình để người đọc có thể nhận ra ngay đó là những khuyết tật của Mai Thảo chứ không phải của bất cứ ai khác. Tôi cho đó là một thành công lớn đối với một nhà văn. Có rất ít người có khả năng đóng được con triện riêng ở những đơn vị rất nhỏ như thế.

Mai Thảo làm cách mạng ở cách chấm câu, ngắt câu. Mai Thảo nổi loạn, xoá nhoà ranh giới giữa các từ loại. Ông bẻ cong, ông vặn vẹo cấu trúc của câu. Ông bắt chữ nghĩa phải khiêu vũ. Ông làm cho từng âm, từng từ biết cất lên tiếng hát. Có thể nói Mai Thảo tạo ra hẳn một thứ cú pháp mới. Cho văn xuôi. Thứ cú pháp ấy không phải không có khuyết điểm nhưng có điều chắc chắn là nó có ảnh hưởng cực kỳ sâu rộng trong giới cầm bút Việt Nam ở miền Nam lúc trước cũng như ở hải ngoại hiện nay. Không khó khăn gì việc phát hiện ra những dấu vết của Mai Thảo trong trang viết của nhiều người, kể cả những người đã thành danh lừng lẫy. Hơn nữa, theo tôi, cú pháp ấy cũng ảnh hưởng đến cả những người ngỡ như không có quan hệ gì với Mai Thảo khiến câu văn Việt Nam sau năm 1954, nhìn chung, khác hẳn ngày trước. Và câu văn Việt Nam ở miền Nam cũng không giống với câu văn Việt Nam ở miền Bắc cùng thời kỳ.

Trong lịch sử văn học Việt Nam nói chung, những người có khả năng tạo ra những thứ cú pháp có bản sắc và đầy quyền lực như vậy chắc chắn là không nhiều. Phải không? Và như vậy, cho dù mất đi danh hiệu một nhà tiểu thuyết lớn, một nhà thơ lớn, hẳn Mai Thảo, ở đâu đó, cũng không thấy có gì đáng buồn.

Cái còn lại, ở ông, cũng vô cùng hiếm hoi và nguy nga: một nhà phong cách lớn.

Riêng tôi, tôi mắc nợ nhà phong cách Mai Thảo khá nhiều: hồi nhỏ, lúc còn học trung học, có lúc tôi đã đọc ông, nhất là tập Chuyến tàu trên sông Hồng, với một ý thức và một quyết tâm rất rõ là học tập một cách viết để làm sao cho ngôn ngữ rực lên những hào quang, lấp lánh. Tôi chọn bài "Chuyến tàu trên sông Hồng" để trích lại dưới đây một phần cũng vì chút kỷ niệm riêng ấy. Của một thuở ban đầu.

Mai Thảo

chuyến tàu trên sông hồng

Hình dung thấy một cái bến tĩnh lẻ. Buổi chiều mùa đông. Những trụ xi măng ướt sương. Ánh đèn dầu le lói hắt ra từ những quán lá thấp. Đám người ngồi chen vai trên những hàng ghế nối liền, xây lưng ra mặt bến. Những đứa con gái mặc quần đen, áo cánh trắng, ngoài khoác áo bông đột chỉ như bàn cờ tướng, áo len xanh đỏ đan hình quả trám, hình tổ ong, hình dây thừng, thoăn thoắt múc đồ ăn từ những chậu sành da hươu vàng đậm ra những cái đĩa quả táo. Thịt ba chỉ kho, nước thịt nâu sậm nhuộm nhoáng, sao mỡ nổi đầy trên mặt, đậu nhồi lốm đốm những cọng hành xanh non, món giả ba ba có ốc ang chuối chát và giềng mè quyền quyền lòn nhòn, cá chép kho xắt từng khoanh mỏng, mỗi khoanh còn nguyên một thỏi trứng vàng. Mưa lát phát ngoài trời. Người mại bản Trung Hoa cời trần ngồi trong một túp lều dựng ở đầu cầu đi xuống con tàu phi phà thở khói.

Và thằng nhỏ đứng đó. Nó đội mũ trắng, quai mũ kéo căng xuống cằm. Quần trúc bâu sột soạt. Cái áo an-ba-ga quá khổ vì may dài đón tuổi thùng thình tới mắt cá chân, tay áo phải bện lên đến hai vòng, thả hết ra sẽ trùm kín ngón. Bữa cơm đầu ghé trong những quán lá thấp kia sao mà vui ấm ồn ào, sao mà ngon miệng, ngon mắt đến thế. Đứa nhỏ muốn vào ngồi ở đó, gọi đồ ăn, cầm đũa cầm bát như người lớn. Nhưng mẹ nó đã gói sẵn cho nó một bữa ăn đêm trên tàu rồi. Một gói muối vừng rang mặn, mẹ ngồi xồm rang vừng trên cái bếp kiềng ba chân, trong căn nhà bếp sát vách chuồng trâu khói rơm kết đóng thành bồ hóng phủ kín như một lớp rêu đen nhầy trên các đầu kèo, mẹ giã vừng bằng chày gỗ trong cối đá có vân xanh, mẹ xát vừng trên cái nia tre nhỏ, rồi gói vào lá chuối tươi cùng khoanh cơm nắm nhuyễn như bột mẹ nấu trong cái niêu đất nhỏ bằng gạo tám thơm để dành trong lu sành đặt dưới gầm bàn thờ, bằng nước mưa mùa hè chảy xuống cái bể rêu có ống máng cau dẫn nước từ đầu chái xuống. Và đứa nhỏ ngoan ngoãn nuốt nước miếng quay đi, nghĩ rằng chuyến đi đầu tiên trong đời nó phải có cái bữa ăn dọc đường thanh đạm ấy. Nó đi thơ thẩn chờ giờ khởi hành. Ra khỏi bờ ao có bèo rau muống thả dài dưới bóng cây sung, cây mít, có luống khoai ngựa lá to bản đỏ tía bờ ao bên kia, có cá chuối lượn lờ từng đoàn, cá rô đớp mồi muỗi chết đuối dưới chân cầu ao, cá bóng mí vượn cái bụng trắng phau phau, những buổi trưa nắng êm ả điểm từng tiếng động lộp bộp của trái rụng trong vườn, ra khỏi cái ngõ ruối những tinh sương xanh biếc nó cầm cái nỏ cao su gác ổi chờ rình con chim chào mào sáng nào cũng đến đậu trên ngọn cây soan, ra khỏi căn nhà lá ba gian hai chái có bàn thờ ông bà ông vải kê chính giữa đằng sau bộ trường kỷ trên để một khay chén tổng quân và một bình trà Ninh Thái chữ Tàu đỏ chói. Buổi chiều tuổi nhỏ ấy, đứa nhỏ đã vượt qua con đường tàu chìm khuất dưới đám cỏ bông, đi qua vùng ngoại ô là xóm cô đầu ngày trước, tới chân bức tường thành cổ ngập ngựa lá sáu lá bàng, rồi là những con đường đầy than và những chuyến xe goòng, rồi là những ống khói của nhà máy dệt sau những vì tường màu xám cao ngất, và nó đã đứng đó, chờ đợi chuyến tàu thứ nhất trong đời ngược dòng chờ nó vào cái thế giới hiện lên trong tường tượng ấu thơ như một chân trời cách trở nghìn trùng là Hà Nội.

Hình dung thấy một con tàu nằm sát kề mặt bến. Cái ống khói đen chúi, làm lì thả ra những đợt khói trắng vật vờ trên miệng. Một con tàu già nua, ọp ẹp, nước sông rỉ rề lênh láng suốt ba

khoang hầm tàu, bọn phu cỡi trần đêm ngày thay phiên nhau múc nước đổ ờ ọ ra sông, tát ra tới đầu nước vào tới đó. Một cái cầu mỏng manh vắt chênh vênh từ kè đá bên xuống cửa khoang tàu ướt nhầy. Đứa nhỏ hoàn hồn thở ra khi đi hết cái cầu dập dình nguy hiểm, nó run chân, nó lạnh người, chỉ sợ bước hụt lộn nhào xuống lòng sông. Đám người xuôi ngược nằm ngồi ngổn ngang giữa đám hàng hoá chất đống. Muối bể đựng trong bao tải ướt nhẹp, mặt bao đánh dấu từng tên cửa hàng. Bao muối quật mạnh xuống sàn tàu vỡ toang, muối nhỏ hạt hồng hồng phủ sa chảy ứ đọng lớn. Gạo cám và ngô khoai toát ra mùi ẩm mốc ngai ngái. Trứng vịt trứng gà xếp đầy trong những cái dảnh đặt ở những xó góc riêng tránh xa những lối đi. Đòn gánh, quang thùng, vĩ buồm, tay nải thoi lòi từ những gậm ghé chạy dài suốt hai mạn. Ánh đèn sáng trưng. Cái ống khói vượt khỏi hầm tàu chiếm một khoảng rộng chính giữa con tàu thờ phỉ phà. Hơi nóng rùng rục choáng váng phả lên từ cái lò than vĩ đại dưới hầm. Đứa nhỏ lần bước về mũi tàu, chọn được một chỗ ngồi trên đống hàng hoá, len lén ngồi xuống. Gió sông ném mưa vào mặt nó, làm tỉnh táo hẳn cái trạng thái lạc lõng kỳ thú của cuộc phiêu lưu đầu đời. Cặp mắt con chim ra ràng mờ thao láo, ngó ngó nghiêng nghiêng, đựng đầy hình ảnh. Đống dây xích sắt quấn nhiều vòng quanh cái trụ bóng loáng. Những ca-bin đánh số chiếm một khoảng riêng, người chủ tàu ngậm tẩu bệ vệ đi đi lại lại trên khoảng hành lang cách ngăn bằng một cánh cửa thấp. Rồi mặt sông mà bóng tối đã phủ xuống cùng mưa bay bỗng vang động những tiếng còi hú dài lanh lạnh. Tiếng lạt xạt của cái cầu gỗ được kéo lên. Dây thừng, cây cầu được kéo lên. Dây cáp rời trụ buộc trên bến buông thả lồm bồm xuống mặt nước. Bốn người phu cỡi trần gò mình chạy quanh trụ neo, cái neo rút lên từ từ lần vào mũi tàu. Đứa nhỏ ngheh cổ nhìn lại. Mặt bến xa dần, hẳng đi một khoảng cách biệt bắt đầu. Những ngọn đèn vàng ệch. Những bóng người nhá nhem chuyển dịch trên cái bến trống thoáng chợt rộng hẳn vì con tàu đã thôi án ngữ. Tiếng nước chảy ngược gào réo hai mạn. Nghiêng đầu ngó ra mặt sông tối om thoang thoang vết nước trắng xoá. Con tàu ngược dòng sông Hồng, ra khỏi tỉnh và những bờ bãi hoang vu, những làng xóm im lìm bắt đầu.

Hình dung thấy đứa nhỏ ngồi đó và nó nghĩ. Nghĩ đến cái thôn xóm hẻo lánh bên đường xe lửa nó vừa giã từ, đến cái tuổi nhỏ như một bông hoa đồng, một ngọn cỏ nội nó vừa bỏ lại. Những ngày mưa bão ở quê cũ, nước dềnh mặt ao, mấp mé đầu thềm, nó đầu đội mưa bắt cá lạch, nhật trái rụng, cái mặt tái mét, quần áo dán chặt vào thân thể nhợt nhạt run rẩy nhưng tâm hồn mừng vui như mở hội. Đứa nhỏ yêu những ngày nước lụt, những ngày mưa bão như thế. Ban đêm nó tỉnh dậy khi nhạc mưa rào rào trên mái, khi gió quật đập dữ dội làm những kèo nhà cọt két lay chuyển, khi những hàng xóm những tiếng í ới hò nhau chống nhà vang dội trong mưa. Buổi sáng, nó nhảy cẫng xuống đất, chạy vội ra đầu chái nhìn lên. Mây hoang hoang đầy trời bão động. Mẹ nó kéo lét vào bắt mặc áo bắt đi guốc. Nó thoát khỏi tay mẹ, chạy ra lấy thau đồng hứng nước mưa từ đầu gianh trút xuống, ngồi thu lu. Nước chảy tràn lan khắp cùng ngõ trước sân sau. Nước băng băng dồn đổ, đâu đâu cũng là nước, cái cảnh tượng ngập lụt của tuổi nhỏ ấy là sự mê thích sáng khoái rất tạo vật rất thiên nhiên mà đứa nhỏ đang hồi tưởng từ một chuyến tàu đang ngược dòng về thành phố lớn.

Hình dung thấy con tàu trên con sông đó. Con sông Hồng Hà. Như dòng máu đỏ tươi chạy băng băng khắp vùng trí nhớ băng khuâng. Con sông như một đời sống vĩ đại. Bên này bãi lở. Bên kia bãi bồi. Tiếng sóng giữa dòng trùng trùng ca hát. Tiếng sóng đập cái tiếng đập mệnh mông đầu ghềnh nơi tả ngạn bị hút xoáy mãi miết, nước xôn xao róc rách đầy lùi mãi những bãi dâu và những nương khoai vào những chân tre cù. Nơi tả ngạn, ngọn sóng hiền lành lăn tăn êm ả trên những bãi ngằm nổi hình mùa lũ này qua mùa lũ khác. Đứa nhỏ trôi theo con tàu trên dòng trường giang hùng vĩ chợt nhớ tới những con sông làng thôn mềm dải lụa có trâu đầm từng đàn dưới bóng đa nghiêng, có những chiếc cầu đá dẫn tới một phiên chợ sớm đầu đình, có những cầu gạch mở vào những cái ngõ lang thang mắt hút, có cỏ gà trên gò đống, cỏ ống trên mỏm mả, có những cầu tre tay vịn chòng chành, đêm đêm có ánh đom đóm lập loè, có ánh trăng xanh mờ tỏ tới những khoảng sân gạch bát tràng nồng ấm hương lúa đầu mùa. Tiếng

quạt thóc, tiếng đập thóc rào rào. Màu lúa vàng diệp dưới ánh trăng nhể nhại. Tiếng cười tiếng đùa ròn rã là âm thanh đầm ấm của những năm tháng được mùa thoả thuê trong hạnh phúc quê mùa và yên vui đơn giản. Đứa nhỏ nhớ mãi cái cảm giác lạo xạo dưới lòng chân khi nó dang tay đi rê rê, miệng ngậm một cọng rơm tươi giữa đám thợ gặt từ những phương trời khác đeo hái tới làng, lại đeo hái lên đường tới những cánh đồng chưa gặt khác. Nó thấy người ta nói chuyện tiếu lâm, người ta tự tình, người ta yêu nhau. Và khi đám con trai lạ bỏ làng đi, nó cũng đứng tần ngần dưới chân đê nhìn theo hàng một dài tấp kéo dài trong ánh bình minh rồi nhỏ dần, nhỏ dần như một sợi chỉ và mất hút. Nhớ tiếng trống làng thùng thùng. Tiếng chuông chiều buổi tối. Tiếng mõ niệm buổi trưa. Tiếng gà gáy sớm. Tiếng chó sủa đêm. Nhớ những âm thanh mộc mạc nghìn đời của đất của đồng của hoa của cỏ. Nhớ tiếng ếch tiếng nhái ào uộp dưới ao bèo Nhật Bản, tiếng ve ran ran, tiếng sáo diều vi vu bất tận trên nền trời rộng, tiếng đờn gách kẽo kẹt rập rình, tiếng chân đi nặng nặng của đám tuần vắc mỗ canh đêm, là những tiếng động cũ kỹ, thuần túy của xóm làng có ao sen đầu đình giếng đá đầu quán, có những chuyến xe buýt cà rịch cà tang thờ khói khét lẹt trên mặt đê cao. Đứa nhỏ sống trong thứ thời gian rất thơ và rất xanh của bốn mùa, thứ không gian tình cờ của mưa mưa nắng nắng, nó sống trong cái thế giới của chuồng trâu bếp lửa, của khói rạ lượn lờ trên mái tranh, của hương hoàng lan thoang thoang trong cây, của hương bồ kết cay cay trong tóc. Nó nhớ lại tuổi nhỏ như một con chuồn chuồn ngát ngư trong biển nắng, cái tuổi nhỏ như say rượu, cái tuổi nhỏ nằm tròn thành một giọt sương mai giữa đất trời, cái tuổi nhỏ ru nó bằng nhịp võng đưa, cái tuổi nhỏ thật nhỏ, cũng thật hiền, thật non và cũng thật xanh, cái tuổi nhỏ của cái mũ trắng nó đang đội, của cái quần trúc bầu sột soạt nó đang mặc, của tóc mới đâm cứng như rễ tre, của da mới vỡ đầy vết lang ben, của tiếng nói khao khao như tiếng gà trống, cái tuổi nhỏ thật là tuổi hồng, cái tuổi nhỏ ở đồng chưa từng biết thế nào là ánh điện, là đường nhựa, là ngã tư, là phố phường.

Hình dung thấy chuyến đi đó, trên con tàu, trên Hồng Hà. Đêm trên sông lớn trải khắp bốn hướng mênh mông. Đứa nhỏ riu rít mắt gục xuống cái mũ trắng trên đầu gối, thiếp đi. Bỗng nó bàng hoàng thức dậy. Con tàu ngược dòng như lãng đãng trôi đi trong khói sương và chiêm bao mơ hồ. Rồi là một hồi còi. Từ cái đỉnh ống khói, tiếng còi được ném lên vòm trời khởi sự là một thứ âm thanh đặc quánh hơi nước, tiếng còi vụt lên thật cao, còi rùng mình rồi phóng về hai phía, vẽ lên, cái âm thanh ngân ngân vang vang kỳ lạ của nó tắt cả những bờ bãi, những cuối mỏm, những đầu ghềnh, những khúc quanh, những ngã ba nhạ nhòa trong bóng tối. Tiếng còi vang động một vùng làng xóm ngủ thiếp, lọt vào những cánh cổng đóng kín, loang tới những khoảng sân vắng, những cái bếp tro than nguội lạnh, những bờ ao kín đặc trong sương, tự lòng sông chuyển cả không gian mịt mùng, chuyển cả thời gian thăm thẳm, chuyển những vì sao lạc, những ánh trăng suông, cái điệp điệp trùng trùng của trường giang, cái mênh mông ngút mắt của bãi bờ, của cửa biển, của khơi xa, của núi rừng vào những làng xóm, làng xóm trùm kín lầy, và lắng đọng bồi hồi mãi mãi. Con tàu đi vào một khúc sông khác. Nhưng tiếng còi đêm còn lại, vĩnh viễn, với Hồng Hà. Đứa nhỏ nghe tiếng còi và tiếng còi bao nhiêu năm tháng sau này, còn ám ảnh thần trí nó, kết tinh thành cái âm thanh của tuổi nhỏ mất dần từ một đêm bỏ làng ra phường phố. Lớn lên, đi qua một con sông nào, dừng lại ở một bến tàu nào, đứng ngắm một dòng nước nào, trong đầu óc đứa nhỏ lại nổi dậy cái âm thanh nào nùng lê thê của tiếng còi trên dòng sông Hồng của một chuyến đi tuổi nhỏ. Cúi đầu xuống và nhắm mắt lại mà theo dõi cái âm thanh không bao giờ mất ấy trong dòng hồi tưởng, nó lại như thấy vẽ ra trước mắt con tàu cũ, cái bến xưa, và tất cả hình ảnh của một tuổi nhỏ chơi với như một cánh bướm ma ẩn ẩn hiện hiện trong sương mù quá khứ. Đó là đợt gió lùa vào tiềm thức. Tiếng nức nở của tuổi thơ. Tiếng thờ dài của quá khứ khi hình hài và tâm hồn nó bây giờ đã đổi khác. Đó là âm thanh khởi đầu cho một trình tự hồi tưởng xa xa thăm, khi nó muốn nhỏ lại như tuổi nào, để được ngậm một cọng rơm tươi, chạy miết trên những con đường dẫn đưa vào thiên đường cũ.

Hồi tưởng lại một buổi sáng nhợt nhạt. Con tàu ghé bến Hà Nội rồi. Phường phố lớn chập

chùng. Đưa nhỏ bâng hoàng đi lên. Và con sông Hồng, và tiếng còi và chuyến tàu đã bỏ lại sau lưng cùng tuổi nhỏ.

Giờ hẹn

Tặng Mai Thảo

*Giờ hẹn với biển tối
kẻ nào quên đội nón ra đi buổi chiều
Hàng bạch dương gió đã dọn hết lá
đâm rế ngược
(Thường Quán)*

Khoảng đầu tháng 9.1997, tôi nhận được email của Khánh Trường, chủ bút tờ Hợp Lưu tại California, báo tin là Mai Thảo bệnh nặng, đang nằm hấp hối trong bệnh viện. Từ đó, suốt mấy tuần lễ liên tiếp, tôi cứ nghĩ về Mai Thảo mãi. Như một ám ảnh. Và lần nào cũng thế, khi nghĩ đến Mai Thảo, tôi lại nhớ lại bài thơ 'Giờ hẹn' của Thường Quán đăng trên Tạp chí Thơ tại California số 1, năm 1994. Có lẽ vì đó là bài thơ Thường Quán viết tặng Mai Thảo. Tuy nhiên, tôi ngờ là ngoài lý do đó còn có một lý do nào khác nữa, ẩn nấp bên trong bản thân bài thơ.

'Giờ hẹn' là một bài thơ ngắn, thật ngắn, chỉ có 4 câu, hao hao như một bài tứ tuyệt. Ngôn ngữ cô đúc. Cả bài thơ không hề có một hình dung từ nào để mô tả hay để trang điểm. Hơi thơ rắn rỏi, gân guốc. Nếu bài thơ đẹp thì cái đẹp của nó là cái đẹp của một đoá xương rồng được thu nhỏ trong chậu, một sự cần cỗi nở hoa. Nó gọi nhớ đến sa mạc, đến cái trống cái vắng cái hun hút vô tận đầu đó.

Ngắn, bài thơ lại thật mơ hồ. Hình như không có chi tiết nào cụ thể. Tại sao lại hẹn với biển tối? Hẹn với biển tối để làm gì? Chúng ta không biết. Chúng ta cũng không biết rõ là ai hẹn với biển tối. Tác giả chỉ viết là 'kẻ nào'. 'Kẻ nào' là kẻ nào? Chữ 'kẻ nào' phiếm định, chỉ là một cách nói bâng quơ, mơ hồ và hờ hững, có vẻ như là ai cũng được, có vẻ như là ai thì cũng chả có gì là quan trọng. Tuy nhiên, từ đó, chúng ta thấy được một điểm: trong cuộc hẹn hò ấy, cái việc hẹn, cái giờ hẹn quan trọng hơn cái người được hẹn. Chúng ta không nên quên tựa đề bài thơ là 'Giờ hẹn'. Và chúng ta cũng không thể không chú ý đến câu thơ mở đầu, cụt ngủn, dứt khoát, quyết đoán: 'Giờ hẹn với biển tối'. Hết. Không có một chút đẩy đưa. Nó như một thứ định mệnh đã an bài mà người ta phải chấp nhận chứ không phải là một cuộc phiêu lưu mà người ta có thể chọn lựa. Ai cũng phải chấp nhận. Do đó, sự kiện 'kẻ nào' chấp nhận sẽ không thành vấn đề. Đến lúc nào đó rồi thì ai cũng phải đối diện với cuộc hẹn hò với biển tối. Vấn đề chỉ là thời điểm. Nhưng thời điểm nào? Cần chú ý: bài thơ, dù ngắn, vẫn chặt chẽ ý niệm về thời gian. Tựa đề bài thơ, 'Giờ hẹn', nhấn mạnh vào khía cạnh thời gian. Biển 'tối', ra đi từ 'buổi chiều' cũng lại liên quan đến thời gian. Câu thơ thứ ba tiết lộ một kích thước khác nữa của thời gian: mùa đông. Cả ba thời điểm ấy đều khiến chúng ta dễ dàng liên tưởng đến thời điểm của 'giờ hẹn' là một thời điểm muộn màng. Trong ngày. Trong năm. Và có lẽ, trong đời người nữa.

Bài thơ toát lên rất đậm ám ảnh về thời gian. Chúng ta cũng không thể không chú ý đến thái độ của người được gọi là 'kẻ nào' trước cuộc hẹn hò với biển tối. Có cái gì như nôn nao, như bồn chồn, như không thể cầm lòng được, cho nên ra đi từ rất sớm, ngay từ buổi chiều. Và hấp tấp và vội vã đến quên cả đội nón.

Nhưng 'biển tối' là cái quái gì mà quyến rũ người ta đến vậy?

Thì biển tối là... biển tối. Biển và Tối. Một cái gì thật rộng, thật mê mông, thật bao la, không

bờ không bến. Mà lại âm u, tối sầm, bí hiểm. Đó là cảnh để người ta rợn ngợp, cảm nhận đến tận cùng cái nhỏ nhoi, cái mong manh của thân phận mình. Đó là thế giới vượt ra ngoài tầm nhìn và tầm tay của ta. Các nhà thơ, đã xem đó là biểu tượng của cõi siêu hình. Tự dưng tôi nhớ đến bài 'Biển cả' được Chế Lan Viên sáng tác vào năm 1940, trong đó có mấy câu:

Ôi biển không cùng !

Ta ghé tiếng sóng

Xin im đi! Từng vút gió chơi vơi!

Ghé tiếng sóng, sợ cái không cùng của biển cả, tuy nhiên, ngay từ năm 1940, tức lúc mới 20 tuổi, Chế Lan Viên đã hiểu được sức quyến rũ kỳ diệu của cái cõi vô tận, siêu hình ấy. Ông hình dung con người lúc nào khắc khoải hướng về cái Xa Xôi, cái Cao Rộng như những đứa con theo cha Lạc Long Quân lên núi nhớ về mẹ Âu Cơ dưới biển:

Ôi thương thay những người con lạc Biển

Trưa bâng khuâng chừng Mẹ gọi ngang đầu

Hẹn với 'biển tối', nói theo chữ của Thường Quán, hay hẹn với 'Mẹ', nói theo chữ của Chế Lan Viên, như vậy, là hẹn hò với cái không thể bắt gặp được, là hẹn hò với chính số phận của mình, nghĩa là... không hẹn hò gì cả. Đến với biển tối là một thôi thúc từ bên trong chứ không phải là từ một giao ước bên ngoài. Ai cũng có những thôi thúc như thế. Tuy nhiên, tôi nghĩ là tôi hiểu lý do tại sao Thường Quán lại viết bài thơ 'Giờ hẹn' này để tặng cho Mai Thảo: đọc tập thơ Ta thấy hình ta những miếu đền của Mai Thảo, xuất bản năm 1989, chúng ta thấy sự thôi thúc ấy ở ông, cùng với tuổi tác, càng ngày càng mãnh liệt. Hay nhất và tiêu biểu nhất không chừng là bài 'Không hiểu':

Thế giới có triệu điều không hiểu

Càng hiểu không ra lúc cuối đời

Chẳng sao, khi đã nằm trong đất

Đọc ở sao trời sẽ hiểu thôi

Chữ 'chẳng sao', rất bất cần. Bất cần cái chuyện có 'triệu điều không hiểu'. Bất cần cả cái chuyện 'khi đã nằm trong đất'. Nhưng 'bất cần' ở đây là vô úy chứ không phải là vô tâm. Bất cần một lời giải đáp biết là vượt ra ngoài khả năng hữu hạn của mình chứ không phải là bất cần những câu hỏi bời bời ngồn ngàng, càng về cuối đời càng trùng trùng điệp điệp, trong trí óc của mình. Những câu hỏi ấy là những con đường dẫn người ta ra... biển tối.

Người ta gặp cái gì ở biển tối? Không biết. Mai Thảo tin tưởng là ông sẽ biết khi đã 'nằm trong đất'. Cũng như, trước đó, Vũ Hoàng Chương tin tưởng là người ta sẽ biết khi nghe tiếng búa nện vào nắp quan tài:

Dấu hỏi (?) vẫy quanh trọn kiếp người,

Sên bò nát óc, máu thấm rọi.

Chiều nay một dấu than (!) bùng đút

Đinh đóng vào sãng, tiếng trả lời.

Thường Quán không hứa hẹn gì cả, dừng lại nửa vơi, không nói gì về 'biển tối'. Tuy nhiên, khác với Vũ Hoàng Chương và Mai Thảo, ông lại nói đến cảnh vật trên đường đến 'biển tối':

Hàng bạch dương gió đã dọn hết lá đâm rể ngược

Nói một cách nôm na: hàng bạch dương hai bên lối đi, vào mùa đông, rụng hết lá, chỉ còn những cành nhánh xương xẩu, trơ trụi, khẳng khiu; nhìn từ xa, trông giống như những đám rể chốc ngược, tua tủa đâm... lên trời. Hình ảnh sắc. Hơi thơ mạnh bạo và quyết liệt. Hoàn toàn không có, trong hai câu thơ ấy, cái hoang mang khiếp sợ của Chế Lan Viên. Cũng không có cái

bi quan, tuyệt vọng như Vũ Hoàng Chương.

Chức năng của rễ là hút chất dinh dưỡng từ đất để nuôi cây. Ở đây, những chùm rễ bạch dương lại cắm lên trời, mọc vào khoảng không. Nó hút chất dinh dưỡng từ hư không. Chúng nuôi cây bằng hư không. Ừ, mà có gì là nghịch lý chứ? Vũ Hoàng Chương, trong bài 'Nguyện cầu', sáng tác vào năm 1950, đã bộc lộ cái khát vọng sống bằng hư không như thế:

*Ta van cát bụi bên đường,
Dù như dù sạch đừng vương gót này.
Để ta tròn một kiếp say,
Cao xanh liều một cánh tay níu trời...*

Thường Quán không thi vị hoá những cơn say thoát trần như Vũ Hoàng Chương. Thường Quán chỉ ghi nhận một điều là người ta không thể không sống với hư không, với biển tối. Với Thường Quán, hện hò với biển tối là một định mệnh. Và từ biển tối, từ hư không, từ thế giới siêu hình mệnh mông, rợn ngợp, con người sẽ hút ra những dưỡng chất nuôi cái cuộc sống trần thế nhỏ nhoi và mong manh của mình. Nhớ, trong cuốn Thi nhân Việt Nam, khi bình thơ Xuân Diệu, Hoài Thanh có đưa ra một nhận xét sâu sắc: "Đời sống của cá nhân cần phải vin vào một cái gì thiêng liêng hơn cá nhân và thiêng liêng hơn sự sống." Có điều, Hoài Thanh chỉ muốn dẫn người ta đến với cộng đồng với dân tộc. Còn Thường Quán, ông chỉ muốn dẫn ta ra.... biển tối.

Thật ra, cả hình tượng lẫn tư tưởng trong hai câu thơ trên không phải hoàn toàn mới. Một cách ngẫu nhiên, Thường Quán trùng hợp với Phạm Công Thiện. Trong cuốn Đi cho hết một đêm hoang vu trên trái đất xuất bản tại Hoa Kỳ năm 1988, Phạm Công Thiện cũng có lần nhìn thấy "một cây cam sai trái mọc ngược xuống vũng nước mưa trời" (tr. 17). Trước đó 21 năm, trong cuốn Im lặng hổ thảm, in tại Sài Gòn lần đầu năm 1967, sau, được Trần Thi in lại tại California vào năm 1987, Phạm Công Thiện dựng lên một hình ảnh khác, cũng bằng văn xuôi, gần với hai câu thơ của Thường Quán hơn:

"Rễ mọc từ trời cao, tàn lá đưa xuống đất, người viết lên đường đi về hổ thảm, không hy vọng, một cách im lặng, rộng lượng. Người tử tù không còn biết đọc kinh nữa. Mười hai tiếng gõ của tháp chuông buông thả về hư vô." (tr. 196). Ý tưởng, khá gần nhau. Hình tượng, khá giống nhau. Tất cả đều đẹp. Nhưng tôi đặc biệt thích cái đẹp gân guốc, xù xì trong hai câu thơ của Thường Quán. Đó là cái đẹp của bonsai: đẹp, trước hết, ở cái dáng, cái thế, cái nét tạo hình. Trong thơ Việt Nam hiện đại, hiếm có câu thơ nào có cái kiểu đẹp chắc và sắc đến như vậy. Hơn nữa, đọc hai câu thơ ấy, tôi có cảm giác không phải chỉ đối diện với hai câu thơ đẹp mà còn đối diện với một quan niệm về cái đẹp nói chung. Cảm giác ấy chủ yếu nảy sinh từ chữ 'dọn'. 'Gió đã dọn hết lá'. Bình thường, người ta viết 'lá rơi', 'lá rụng'. Bạo động hơn một chút thì là 'gió tước', 'gió bứt', 'gió tỉa'. Tản Đà biến chữ 'rụng' vốn là một động từ nội động thành một động từ ngoại động trong câu thơ nổi tiếng: 'Trận gió thu phong rụng lá vàng.' Chưa ai viết 'gió dọn'. Trong kết hợp mới mẻ 'gió đã dọn hết lá', gió bỗng trở thành hiền từ, gợi hình ảnh những người nội trợ cần cù dọn dẹp nhà cửa, quét tước vườn tược. Và lá vàng, trong quan hệ với những ngọn gió hiền từ ấy, bỗng mất hết vẻ thơ mộng vốn được ca tụng rất nhiều trong thơ văn xưa nay. Lá, ở đây, chỉ đơn giản là những gì đã tàn, đã rụng, đã không còn sự sống nữa. Chúng trở thành những sự thừa thãi, cần được dọn dẹp để sạch sẽ và nhất là, để những cành nhánh rắn và thô phũ trương đầy đủ hết tất cả về đẹp tạo hình của chúng:

Hàng bạch dương gió đã dọn hết lá đâm rễ ngược
Câu thơ viết về gió, về lá, về cây, hơn nữa, cây bạch dương (nhớ câu thơ Tố Hữu viết về một cảnh ở Ba Lan: "Em ơi, Ba Lan mùa tuyết tan / Đường bạch dương sương trắng nắng tràn"), mà không hề có một tính từ. Không hề có một chiếc lá vàng nào đang đưa cả. Tất cả đều được

dọn sạch. Mà cũng phải chú. Người ta cần quái gì những chiếc lá vàng hội hoạ đã vàng nâu từ cả hàng trăm năm rồi trong khi bản thân cái cây với những cành, nhánh xương xẩu cứng cáp đã là những đường nét sắc cắt lên nền trời như một công trình điêu khắc rất đẹp?

Đi tìm Võ Phiến

Đi tìm nhà văn Võ Phiến, tôi bắt gặp một nhà tùy bút. Đi tìm nhà tùy bút Võ Phiến, tôi bắt gặp một nhà nghiên cứu.

Phát hiện đầu không có gì đáng kể. Từ lâu, đã có nhiều người đã nhận ra là, một, sở trường của Võ Phiến nằm ở thể tùy bút; và hai, phong cách tùy bút bàng bạc trong mọi tác phẩm văn xuôi của ông. Thật ra, hai điểm này có quan hệ chặt chẽ với nhau. Đặc điểm nổi bật nhất của thể tùy bút, theo tôi, là ưu thế của giọng văn, hơn nữa, của thứ giọng văn giàu cảm xúc và, đặc biệt, giàu cá tính. Viết truyện, người ta có thể sử dụng lối văn gọn gàng, giản dị, vô ngã, không có màu sắc hay mùi vị gì cả để cho nhân vật dễ có được đời sống riêng với những cá tính riêng chứ không phải là những con rối hay những cái bóng mờ nhạt của tác giả. Chính vì vậy, đối với các nhà tiểu thuyết thời 1930-45, ngay cả các nhà tiểu thuyết lớn như Nhất Linh, Khái Hưng, Nam Cao hay Vũ Trọng Phụng, rất hiếm khi người ta đề cập đến giọng văn. Không phải tại những tác giả ấy viết không hay. Hay, nhưng cái hay ấy không phải là yếu tố hàng đầu làm nên cái lớn của họ. Với các nhà tùy bút thì khác. Nhắc đến Nguyễn Tuân, chẳng hạn, hầu như ai cũng nhắc, trước hết, đến một giọng văn hết sức điệu dàng và khinh bạc. Sau này, nhắc đến Mai Thảo, người ta cũng nhắc đến một giọng văn mượt mà với những kiểu ngắt câu lạ, rất gần với thơ; nhắc đến Vũ Bằng, người ta cũng lại nhắc đến đến giọng văn tha thiết và sôi nổi của ông về từng món ăn hay từng kỷ niệm cũ. Với Võ Phiến, cũng thế; nhắc đến ông, người ta cũng lại nhắc đến một giọng văn phóng túng và dí dỏm, chứa đựng rất nhiều khẩu ngữ, như một lời trò chuyện linh động, duyên dáng, thân mật và vô cùng lôi cuốn.

Ưu thế của giọng văn, thực chất, là ưu thế của nhu cầu tự bộc lộ và tự thể hiện: viết tùy bút là một cách bày tỏ trực tiếp cảm xúc và thái độ của mình, là xem tính chất phong phú và độc đáo của sự liên tưởng là tiêu chuẩn thẩm mỹ chính của việc viết lách, là đặt cái tôi của mình vào vị trí trung tâm của tác phẩm, hay nói theo Nguyễn Mộng Giác, là làm “một người khoá thân ngay giữa chợ”.^[1] Nhu cầu tự bộc lộ và tự thể hiện ấy khiến nhà tùy bút dễ có khuynh hướng xâm phạm vào “quyền sống” và “quyền độc lập” của nhân vật, đẩy truyện ngắn và truyện dài đến gần với tùy bút và làm nhòe đi ranh giới giữa các thể loại. Điều này có thể thấy rõ ở Nguyễn Tuân qua các tác phẩm được gọi là truyện dài và ký sự, và càng rõ hơn nữa, ở Võ Phiến qua nhiều tác phẩm thuộc nhiều thể loại khác nhau. Dưới ngòi bút của Võ Phiến, không những truyện ngắn mà cả các bài phê bình và lý luận cũng đều phảng phất hình dáng của tùy bút; ở đâu cảm xúc cũng tràn lên giọng văn; ở đâu giọng văn cũng nổi lên như một yếu tố chủ đạo trong phong cách; và ở đâu phong cách cũng trở thành trung tâm của nghệ thuật ngôn từ. Có thể nói, đằng sau nhà văn, nhà phê bình và nhà lý luận văn học Võ Phiến đều có một nhà tùy bút. Đằng sau cây bút bình luận chính trị, xã hội, ngôn ngữ và văn hoá Võ Phiến cũng có một nhà tùy bút. Nhà tùy bút ấy chi phối toàn bộ cách hành ngôn và giọng điệu của nhà văn Võ Phiến.

Nhưng đằng sau nhà tùy bút Võ Phiến là ai?

Theo tôi, đó là một nhà nghiên cứu.

Tôi ngờ người đầu tiên phản đối “phát hiện” này không chừng là chính Võ Phiến. Ông đã nhiều lần công khai phủ nhận, thậm chí, cười cợt tư cách nghiên cứu, phê bình cũng như lý luận ngay cả trước khi người ta kịp gán cho ông các danh hiệu ấy. Trong “Lời nói đầu” cuốn *Văn học Miền Nam, tổng quan*, xuất bản lần đầu năm 1986, Võ Phiến khẳng định ngay ông “không phải là một nhà phê bình, nhà biên khảo gì ráo”.^[2] Trong bài “Năm chơi”, viết năm 1997, sau khi nêu ra một phát hiện thú vị: cái võng mà người Việt Nam ta ngày trước thường nằm đung đưa không có

nguồn gốc từ Trung Hoa nhưng dường như lại có quan hệ khá mật thiết với nhiều dân tộc khác ở Đông Nam Á và Nam Mỹ, Võ Phiến đã than thở “Rắc rối quá lắm!” Rồi tiếp theo, ông phân trần: “Vả lại mình biết phận mình: Có nghiên có khảo gì tới nơi tới chốn được đâu? Chẳng qua nhón lấy vài sự kiện trong tầm tay, nêu lên để gợi ý các bậc cao minh vậy thôi.”^[3] Lúc nào và ở đâu Võ Phiến cũng chỉ nhận là một tay ngang, một kẻ ngoại cuộc, một người “không có một chút vốn kiến thức chuyên môn”, lâu lâu mới “có dịp rón rén ghé mắt nhìn vào công việc gian nan của các học giả.”^[4]

Chuyện danh hiệu, hay ngay cả thái độ khiêm tốn trong văn chương, đôi khi, cũng chỉ là một cách nói. Nói cho nhẹ nhàng. Như một kiểu tu từ nhằm làm tăng sức thuyết phục và từ đó, ảnh hưởng của tác phẩm. Nhưng theo tôi, đó không phải là trường hợp của Võ Phiến. Trong cuộc đời cầm bút dài hơn nửa thế kỷ của ông, Võ Phiến đã nhiều lần né tránh những chữ như nghiên cứu, biên khảo hay khảo luận. Né thật. Tránh thật. Chứ không phải là giả vờ. Cuốn *Chúng ta qua cách viết*, khi được đưa vào *Toàn tập Võ Phiến*, sắp vào loại “tiểu luận”, thoát kỳ thủy, trong ấn bản đầu tiên ở Sài Gòn năm 1972, được ghi là “tuỳ bút”. “Bút” chứ không phải là “luận”, cho dù chỉ là “tiểu luận”. Nhưng ngay cả khi gọi *Chúng ta qua cách viết* cũng như *Tiểu thuyết hiện đại* là “tiểu luận”, chúng ta vẫn thấy có cái gì như nỗ lực tự thu nhỏ mình lại ở Võ Phiến. Cuốn *Chúng ta qua cách viết* cũng như cuốn *Tiểu thuyết hiện đại* đều dày trên 200 trang, có cấu trúc chặt chẽ và có tính hệ thống cao, rõ ràng là những công trình biên khảo hoàn chỉnh và khá dài hơi, vượt hẳn ra ngoài khuôn khổ của các bài tiểu luận thông thường. Cả với cuốn *Văn học Miền Nam, tổng quan*, ấn bản mới nhất dày đến gần 500 trang, Võ Phiến cũng có thái độ e dè như thế. Ông không xem đó là công trình phê bình hay nghiên cứu có tính văn học sử. Trong cuộc phỏng vấn đăng trên tạp chí *Văn Học* năm 2000, khi bị hỏi dồn về thể loại của cuốn sách ấy, ông vẫn loay hoay tìm cách né tránh. Đến lúc không né tránh được, ông mới rụt rè thừa nhận là cuốn sách ấy “đại khái có liên hệ với phê bình và khảo luận, qua loa thôi, nhẹ nhàng thôi.”^[5]

Tác giả có thể khiêm tốn, nhưng người đọc và giới phê bình thì phải công minh. Chưa nói đến chuyện hay hay không hay, sâu sắc hay không sâu sắc, bất kể tác phẩm nào được hình thành từ kết quả của quá trình đọc và phân tích một khối lượng lớn các tài liệu liên hệ đến một đề tài nhất định nhằm chứng minh cho một luận điểm nào đó chưa được công nhận là một chân lý hiển nhiên đều được gọi là một công trình biên khảo. Trong ý nghĩa như thế, không còn hoài nghi gì cả, những tác phẩm như *Tiểu thuyết hiện đại* (1963), *Văn học Nga-xô hiện đại* (1965), *Chúng ta qua cách viết* (1972) và *Văn học miền Nam, tổng quan* (1986) đều thuộc thể loại biên khảo. Ngoài ra, Võ Phiến còn viết hàng mấy chục bài tiểu luận về văn học và văn hoá, sau, tập hợp trong cuốn *Tạp luận* (1987), *Tạp bút* (1989) và một phần trong các cuốn *Tiểu luận* (1988), *Sống và viết* (1996), và *Cảm nhận* (1999). Tất cả, với những mức độ khác nhau, đều có thể được xem là biên khảo. Là tác giả của những tác phẩm biên khảo dày dặn như thế, nếu Võ Phiến không phải là một nhà nghiên cứu thì còn là một cái gì nữa chứ?

Hơn nữa, nếu chỉ căn cứ vào số lượng, với những tác phẩm kể trên, có lẽ Võ Phiến là một trong những người viết biên khảo nhiều nhất trong số những cây bút chuyên về sáng tác tại Việt Nam. Nhiều hơn hẳn Xuân Diệu, người có khuynh hướng bình hơn là khảo. Nhiều hơn cả Chế Lan Viên, người có khuynh hướng luận hơn là khảo. Cũng nhiều hơn Bình Nguyên Lộc, người chỉ tập trung chủ yếu vào ngôn ngữ học lịch sử với hai công trình nổi tiếng *Nguồn gốc Mã Lai của dân tộc Việt Nam* và *Lột trần Việt ngữ*, và cả Nguyễn Văn Xuân, người nghiên cứu về cuộc Nam tiến, về phong trào Duy Tân và về dịch giả của bản *Chinh phụ ngâm* hiện hành. Có thể ngang ngửa với Sơn Nam, người, theo Võ Phiến, sự nghiệp chia đều ra hai phần: khảo luận và sáng tác^[6] và cũng là người, cùng với Vương Hồng Sển, được xem như nhà Nam bộ học có uy tín hàng đầu ở Việt Nam trong gần trọn nửa sau của thế kỷ 20.

Nhưng Võ Phiến không chỉ là nhà nghiên cứu khi viết biên khảo; ông còn là nhà nghiên cứu ngay cả khi ông viết phê bình và tùy bút nữa. Viết phê bình, cần nghiên cứu, đã đành. Không có nhà phê bình thực sự nào mà lại không phải là một nhà nghiên cứu: phê bình chủ yếu là đánh giá; đánh giá chủ yếu là so sánh; so sánh chủ yếu là phát hiện các quan hệ; độ chính xác của các phát hiện ấy tùy thuộc chủ yếu vào hai yếu tố: sự nhạy bén và tầm nhìn vừa rộng rãi vừa tỉ mỉ: cái rộng rãi và cái tỉ mỉ ấy chủ yếu đến từ kinh lịch và từ sự học hỏi. Tuy nhiên, nếu quan hệ giữa nhà nghiên cứu và nhà phê bình khá hiển nhiên, có thể được nhìn thấy khắp nơi, ngay trong chữ “biên khảo” thông dụng, mối quan hệ giữa nhà nghiên cứu và nhà tùy bút phức tạp và tế nhị hơn, dường như chỉ đặc biệt nổi rõ trong trường hợp của Võ Phiến. Có thể nói, ngoài giọng văn, chính tư cách nhà nghiên cứu là một trong những điểm mạnh nhất của nhà tùy bút Võ Phiến, yếu tố góp phần làm cho tùy bút của Võ Phiến khác hẳn tùy bút của những người khác. Như Nguyễn Tuân hay Vũ Bằng, chẳng hạn.

Sự khác biệt này đã được Võ Phiến nhận thấy khi ông tự so sánh ông với Nguyễn Tuân và Vũ Bằng. Theo ông, cả Nguyễn Tuân lẫn Vũ Bằng đều viết “tùy bút tâm tình” và đều “chủ về cái tâm, không phải cái lý”.^[7] Thật ra thì không phải bài tùy bút nào của Võ Phiến cũng thiên về cái lý. Tùy bút của ông rất đa dạng về đề tài cũng như về hình thức: ông có những bài tùy bút gần với thơ văn xuôi; một số bài tùy bút khác gần với truyện ngắn và khá nhiều bài tùy bút gần với tiểu luận. Ở hình thức nào Võ Phiến cũng có những thành tựu nhất định. Khó nói được đâu là sở trường của ông. Chỉ biết, về số lượng, hình thức thứ ba nhiều nhất: chiếm nguyên cả tập *Tùy bút 1* (1986), trong khi hai hình thức trên được gộp chung, cùng với một số bài thơ, vào tập *Tùy bút 2* (1987). Hơn nữa, dường như đó cũng chính là nơi dấu ấn của Võ Phiến đậm nhất. Và cũng sắc nhất.

Làm nên dấu ấn ấy có công lao của một nhà nghiên cứu.

Thử nêu một ví dụ: cả ba người, Nguyễn Tuân, Vũ Bằng và Võ Phiến đều thích viết về các món ăn và thức uống nhưng cách viết của Võ Phiến khác hẳn hai người kia. Trong khi Nguyễn Tuân và Vũ Bằng thường xem các món ăn và thức uống như một nghệ thuật hoặc một kỷ niệm, Võ Phiến lại xem chúng như những phản ánh của tâm hồn một địa phương, một dân tộc hay một thời đại; trong khi Nguyễn Tuân và Vũ Bằng say sưa mô tả cảm giác và cảm xúc của họ về những món ăn và thức uống ấy, Võ Phiến lại đắm đắm nghĩ ngợi về ý nghĩa văn hoá và lịch sử của chúng; trong khi Nguyễn Tuân và Vũ Bằng cảm, Võ Phiến luận; trong khi Nguyễn Tuân và Vũ Bằng lúc nào cũng tỏ ra là những kẻ thưởng ngoạn sành sỏi, tài hoa và hào hoa, Võ Phiến hiện ra trên trang viết như một người hay tư lự, đọc nhiều và nhận xét tinh tế; trong khi Nguyễn Tuân và Vũ Bằng chủ yếu khai thác độ nhạy bén và sự giàu có trong tâm hồn, Võ Phiến chủ yếu khai thác sự rộng rãi của kiến thức và sự sắc sảo của trí tuệ. Nói cách khác, tùy bút của Nguyễn Tuân và Vũ Bằng có tính chất phản tỉnh (reflective); tùy bút của Võ Phiến, ngay cả những bài tùy bút gần với truyện ngắn nhất, cũng hơi nghiêng về tính chất phân tích (analytical): hoặc phân tích một vấn đề, một hiện tượng hoặc phân tích một tính cách nhân vật trong chiến tranh, giữa những biến động khốc liệt của lịch sử.

Một ví dụ nữa: có lần Nguyễn Tuân và Võ Phiến cùng viết về một đề tài giống nhau: Hội An. Nguyễn Tuân viết về Hội An, nơi có bãi biển Cửa Đại, như một du khách, hay nói theo chữ của ông, một “gã lữ thứ”^[8]: ông đến, thưởng thức cảnh sinh hoạt lạ mắt ở phố xá vào sáng sớm, ngắm ánh trăng và lắng nghe tiếng gió thổi lồng lộng trong đêm ngủ đò, ngắm tắc trước bãi biển Cửa Đại “chưa bị hoen ố bởi những tấm biển quảng cáo” và cũng chưa có “tiếng âm nhạc hỗn xược của nhà khiêu vũ hay của khách sạn” như ở Đồ Sơn hay Sầm Sơn. Trong cảnh đẹp ít nhiều hoang dã ấy, ông cảm khó chịu hẳn khi nhìn thấy, trên chiếc xe ngựa ông đi, một phụ nữ có vẻ như hành nghề mại dâm, hay nói theo chữ của ông, “một thứ đàn bà tòi” với “hai con mắt đục tổ cáo rõ sự mệt mỏi của xác thịt bị vầy vọc nhiều và bộ ngực xọp xệ [...] nhắc cho mình nghĩ đến những cái gì sắp vỡ ra.”^[9] Ông xem sự hiện diện của người phụ nữ ấy như “đề ám

sát cái hiền lành của một chuyến xe ngựa rất nên thơ”.^[10] Cách tiếp cận của Võ Phiến với thành phố Hội An hoàn toàn khác. Ông có vẻ như không bận tâm đến vẻ đẹp hay những khiếm khuyết của thành phố: đường như, với ông, đó không phải là điều quan trọng. Ông chỉ ghi nhận và lý giải những đặc trưng lịch sử và văn hoá của nó: cảnh vật thì hoang sơ, thành phố thì cổ kính, người thì hừng hực đam mê chính trị. Đường như tất cả những đặc điểm này đều có quan hệ chặt chẽ với nhau: là một cửa biển phát triển sớm, giao thương với ngoại quốc sớm, Hội An có nhiều điều kiện thuận lợi để tiếp nhận các nguồn tư tưởng cách mạng mới mẽ từ Trung Hoa sớm hơn các địa phương khác ở Việt Nam. Ông dẫn chứng lịch sử, ông phân tích, ông quy nạp, ông rút ra những kết luận vừa bất ngờ vừa có tính thuyết phục cao. Nguyễn Tuân đến Hội An như một nghệ sĩ nhạy cảm và đa cảm, dễ vui và dễ buồn; Võ Phiến đến Hội An như một nhà nghiên cứu dăm dăm nghĩ ngợi với kho tư liệu dồi dào về thành phố ấy. Đọc Nguyễn Tuân, người ta thấy Hội An đẹp, một vẻ đẹp đơn sơ và hoang sơ; đọc Võ Phiến, người ta thấy Hội An có bề dày lịch sử thăm thẳm, chứa đựng nhiều bí ẩn và thường xuyên tác động lên tính cách của người dân địa phương.^[11]

Nói cách khác, giá trị lớn nhất ở tùy bút Nguyễn Tuân là những phát hiện có tính thẩm mỹ; ở Vũ Bằng là những phát hiện có tính tâm tình và ở Võ Phiến là những phát hiện có tính nhận thức. Viết về cái gì, Nguyễn Tuân cũng chú ý, trước hết, đến khía cạnh mỹ thuật; Vũ Bằng chú ý, trước hết, đến các kỷ niệm và Võ Phiến chú ý, trước hết, đến ý nghĩa văn hoá.

Có thể nói đặc điểm nổi bật nhất trong diện mạo văn học của Võ Phiến chính là sự kết hợp hài hoà giữa tư cách nhà nghiên cứu và nhà tùy bút. Sự kết hợp này tạo ra sự sâu sắc cho nhà tùy bút Võ Phiến và sự duyên dáng cho nhà nghiên cứu Võ Phiến. Viết biên khảo, hiếm khi Võ Phiến tìm được cảm xúc và giữ được sự nghiêm nghị vốn được xem như một quy ước có tính thể loại của phong cách nghị luận. Ông không những ghi nhận và phân tích tư liệu hay sự kiện mà còn xuýt xoa trầm trồ, tán phục hay than thở, cảm khái, đôi khi, một cách khá ồn ào. Giọng văn ấy làm cho các tác phẩm biên khảo của Võ Phiến trở thành nhẹ nhàng và hấp dẫn lạ lùng: ấn tượng nhẹ nhàng và hấp dẫn ấy khiến người đọc dễ ngỡ Võ Phiến đang nói chuyện phiếm, một cách tùy hứng, từ trực giác và kinh nghiệm, chứ không phải đang trình bày kết quả của một quá trình tích lũy và phân tích tư liệu lâu dài và vất vả của ông. Từ cảm giác ấy, oái oăm thay, người ta dăm ngờ vực tư cách nhà nghiên cứu của Võ Phiến. Sự ngờ vực ấy không hề thấy khi người ta đọc Bình Nguyên Lộc, Nguyễn Văn Xuân hay Sơn Nam. Các thao tác nghiên cứu của những cây bút ấy đúng theo quy định của giới hàn lâm hơn Võ Phiến chăng? Không đâu. Sự khác biệt chỉ đến từ giọng văn. Giọng văn của một nhà tùy bút. Nó tạo ấn tượng là Võ Phiến đang... *khảo chơi*.

Chữ “khảo chơi” này là chữ của Võ Phiến khi ông giới thiệu Lê Văn Lân, một bác sĩ y khoa chuyên viết về văn hoá và nhân học (anthropology), lại viết một cách “ung dung, khinh khoái”, “chập chờn khắp nơi” và “di chuyển thoăn thoắt” từ đề tài này sang đề tài khác. Rồi Võ Phiến bênh vực giùm cho Lê Văn Lân:

Nhưng ai bảo cái *khảo chơi* không quan trọng bằng cái *khảo thiết*? Những nhà nghiên cứu cặm cụi đo từng cái xương sọ của người ta, hi hục khai quật di chỉ xưa, mần mò nhặt nhạnh từng lưỡi búa mũi tên v.v... để tìm về nguồn gốc dân tộc, chắc gì khỏi mừng rơn khi có người nhờ lại rai đi nếm mấm mà chợt phát giác ra mối liên hệ gốc gác giữa các dân tộc từ bắc đến nam Á châu? chợt nhờ mấm mà thấy ngay sự sai lầm của các sử gia từng chủ trương rằng dân Việt có nguồn gốc Hoa? Đi *khảo thiết* với cái búa khảo cổ lăm lăm trong tay thì trông khá kính; nhưng kẻ tài hoa đi *khảo chơi*, chỉ mang theo chiếc lưỡi giấu trong mồm, trông khá ái biết bao. Và gần gũi chúng ta biết bao.”^[12]

Đọc, tôi cứ ngỡ như Võ Phiến đang nói về chính ông.

Lòng ham hiểu biết của Võ Phiến cũng vô cùng mãnh liệt. Có lần, ông thú nhận “bất luận về khía cạnh sinh hoạt nào của nhân loại cũng có những đổi thay thu hút trí tò mò.”^[13] Trong câu

văn vừa dẫn, có một chữ đáng lưu ý: “những đổi thay”. Có lẽ đó là ám ảnh lớn xuyên suốt toàn bộ cõi viết của Võ Phiến. Bất cứ sự đổi thay nào, ngoài cái bản thể còn lại, bao giờ cũng bao gồm hai khía cạnh căn bản: một cái gì đang mất đi và một cái gì đang xuất hiện. Tuy bút của Võ Phiến tập trung chủ yếu vào khía cạnh thứ nhất: từ lâu, với tùy bút, ông được xem là nhà thơ của sự phiêu pha và của những chuyện bọt bèo. Trong biên khảo, quân bình hơn, ông tìm hiểu cả chuyện quá khứ lẫn chuyện hiện tại và tương lai, cả những hiện tượng sắp hoặc đã tàn phai như thể truyện thơ, bài chòi hay hình tượng người nông dân trong văn học lẫn những trào lưu tư tưởng vừa mới chớm ở đâu đó trên thế giới.

Cũng với một sức đọc thật rộng, một cặp mắt thật tinh tế, và với “chiếc lưới giầu trong mồm”, Võ Phiến đã phát hiện ra vô số những điều thú vị trong ngôn ngữ, văn học và văn hoá Việt Nam. Có những phát hiện, thoát nhìn, dễ ngỡ là hiển nhiên, nhưng nếu không nhạy bén, không thể nào thấy được, chẳng hạn: “Các nghệ sĩ triết nhân của chúng ta ngày xưa thiếu đi chút hóm hỉnh tinh quái”, hay “người miền Trung không có hội hè”,^[14] hay “những người Việt Nam sành ăn đều ăn bằng... mui”,^[15] hay “Đọc tiểu thuyết bây giờ, nhận thấy nhân vật ít ăn hơn trước. Có nhà hàng, có tiệc tùng; nhưng người đọc tiểu thuyết chỉ thường thấy họ uống. Uống thì thật dữ [...] Nhưng ăn thì quả thực họ chẳng ăn bao nhiêu”,^[16] v.v...

Những phát hiện nho nhỏ nhưng thú vị như thế giúp chúng ta hiểu rõ hơn đời sống muôn màu muôn vẻ và không ngừng chuyển động chung quanh. Trong cái gọi là đời sống ấy, một trong những mối quan tâm chính của Võ Phiến là ngôn ngữ mà chúng ta sử dụng hằng ngày. Đã đành người cầm bút nào cũng ít nhiều say mê ngôn ngữ nhưng có lẽ hiếm có ai bị ngôn ngữ ám ảnh một cách thường xuyên và đầy khắc khoải như Võ Phiến. Trước năm 1975, sau khi hoàn tất cuốn *Chúng ta qua cách viết*, Võ Phiến bắt đầu viết cuốn *Chúng ta qua tiếng nói*. Một số bài đầu đã được đăng tải trên tạp chí *Thời Tập* và *Văn ở Sài Gòn* nhưng biên số 4-1975 đã làm cho dự án ấy bị gián đoạn. Gián đoạn chứ không biến mất. Lâu lâu, đây đó, rải rác trong những bài viết khác nhau, ông lại luận bàn về tiếng Việt. Lúc thì ông theo dõi những thay đổi trong lời ăn tiếng nói hằng ngày, nắm bắt những từ mới xuất hiện, tìm kiếm những biến chuyển chính trị và xã hội đằng sau những sự thay đổi ấy. Lúc khác, ông cố gắng nhận diện những đặc điểm nổi bật nhất của tiếng Việt. Ở đâu ông cũng có phát hiện. Không phải phát hiện nào cũng có ý nghĩa lớn lao. Nhưng phát hiện nào cũng thú vị. Ví dụ, ông nêu lên sự giàu có của lớp từ vựng chỉ việc chế biến bằng lửa các món ăn mặn trong tiếng Việt: nấu, nướng, chiên, kho, hầm, hâm, ninh, hấp, rán, ran, chưng, luộc, chần, trụng, lùi, trui, phi, xào, xáo, quay, um, tráng (chả), đồ (bánh bèo), rim, tiêm, đồ, xôi, thổi, đun, hun, nhúng, khừ, đồ, chấy, thắng, đúc (bánh), bung, sao, hui, (thịt) hon, khía, thưng, thườn (thịt), om (cà), tần (với thuốc bắc), ám (cá), v.v... Sau đó, ông nhận xét: “hầu hết là tiếng thuần Việt” và bàn tiếp: “Trong các lãnh vực văn học, triết học, hành chánh, kỹ thuật nông nghiệp... ta phải mượn vô số tiếng của người, kho ngôn ngữ ta lộn nhồn đầy tiếng Hán Việt. Nhưng khi vào bếp thì ta ngẩng cao đầu, không cần học theo ai, không mượn tiếng nói của ai cả.” Từ đó, ông ghi nhận vai trò của người phụ nữ: “Về vang thay người nội trợ tiền bối của chúng ta, tự buổi ban đầu xa lác xa lơ của lịch sử đã ngênh ngang tung hoành đầy tự tín, giữa làn khói thơm tho ngào ngạt trong gian nhà bếp.”^[17]

Lần khác, ông ghi nhận sự giàu có bất ngờ của lớp từ vựng liên quan đến bệnh ghẻ:

“Ta phân biệt ghẻ với chốc, với mụn, với nhọt, với lát, với gời, với sài, với đẹn, với mề đay, với chàm bao. Ta phân biệt ra bao nhiêu là thứ ghẻ: ghẻ nước, ghẻ ngứa, ghẻ tàu, ghẻ bọc, ghẻ phỏng, ghẻ hờm, ghẻ ruồi, ghẻ cóc, ghẻ cái, ghẻ đen, ghẻ khoét v.v... Ta có bao nhiêu tiếng để diễn tả những việc liên quan đến ghẻ: ngứa, gãi, nặn (mủ) v.v..., để theo dõi chứng bệnh: sưng, lở, loét, se, rụng, rần, mưng, nung (mủ), cái kèn, cái còi, mạch lươn v.v... Tất cả đều là từ thuần Việt.”^[18]

Những hiện tượng ngôn ngữ như thế có tiết lộ điều gì về lịch sử hay văn hoá Việt Nam hay không? Võ Phiến không trả lời. Và thú thực, tôi cũng không biết. Có điều chắc chắn là những phát hiện ấy có khả năng gây ngạc nhiên, kích động sự tò mò và củng cố tình yêu của chúng ta đối với tiếng Việt.

Nhưng rõ ràng là Võ Phiến không dừng lại ở những hiện tượng ngôn ngữ riêng lẻ như thế. Ông bị ám ảnh bởi những vấn đề lớn hơn. Vấn đề bản chất của tiếng Việt, chẳng hạn. Dường như, với Võ Phiến, cái bản chất ấy có thể được quy vào một điểm: tính cụ thể. Biểu hiện đầu tiên của tính cụ thể là vai trò của cảm quan: về phương diện ngữ âm, trong rất nhiều trường hợp, người Việt không những nói mà còn biểu diễn cái mình muốn biểu đạt; về phương diện cú pháp, câu tiếng Việt được cấu trúc theo nguyên tắc liên tục, cái gì được giác quan ghi nhận trước thì được diễn tả trước; về phương diện từ vựng, trong tiếng Việt có rất ít từ trừu tượng; và về phương diện tu từ, người Việt thích những lời nói đầy hình ảnh, mang tính khả xúc và khả giác.^[19] Võ Phiến gọi chung đó là xu hướng “đổ kỹ cái trừu tượng” của người Việt. Vì xu hướng ấy, việc phát triển của văn học và văn hoá Việt Nam bị mất cân đối: phần luận thuyết và học thuật nói chung kém hẳn phần nghệ thuật.^[20]

Nhưng những phát hiện mà tôi tâm đắc nhất ở Võ Phiến là những phát hiện trong lãnh vực văn học.

Từ lâu, đã có nhiều người, trong đó có Hoài Thanh, đã nhận ra: cũng là bảy chữ, nhưng câu thơ thất ngôn Việt Nam khác rất xa câu thơ thất ngôn của Trung Hoa. Khác, chủ yếu, ở nhịp ngắt: trong khi câu thơ thất ngôn Trung Hoa ngắt theo nhịp chẵn/lẻ (hoặc 4/3 hoặc 2/2/3), câu thơ thất ngôn truyền thống Việt Nam, ví dụ trong thể song thất lục bát, ngược lại, ngắt theo nhịp lẻ/chẵn (hoặc 3/4 hoặc 3/2/2). Dễ thấy nhất là hãy so sánh câu thơ “Tầm Dương giang đầu / dạ tống khách” trong nguyên tác bài “Tỳ bà hành” của Bạch Cư Dị với câu thơ dịch ra tiếng Việt của Phan Huy Vịnh “Bến Tầm Dương / canh khuya đưa khách”. Võ Phiến đi xa hơn, cho câu thất ngôn truyền thống ấy không phải chỉ xuất hiện trong thể song thất lục bát mà còn cả trong thể nói lối của các tuồng hát bộ.^[21] Hơn nữa, Võ Phiến còn cho chính câu thất ngôn truyền thống ấy là tiền thân của câu thơ tám chữ thịnh hành trong phong trào Thơ Mới thời 1930-45. Theo Hoài Thanh, trong cuốn *Thi nhân Việt Nam*, thể thơ tám chữ ấy xuất phát từ ca trù. Theo Dương Quảng Hàm, thể ca trù (hay hát nói) là biến thể của lục bát và song thất.^[22] Tổng hợp hai giả thuyết ấy, Võ Phiến cho thể thơ tám chữ trong phong trào Thơ Mới thực chất là sự mở rộng của câu thơ thất ngôn Việt Nam.^[23] Cả hai đều có khuôn nhịp chính giống nhau: lẻ/chẵn, thường là 3/4 trong câu thất ngôn (“Trống Tràng thành / lung lay bóng nguyệt”, *Chinh phụ ngâm*) và 3/3/2 (“Hỡi Thượng đế / tôi cúi đầu / trả lại; Linh hồn tôi / đà một kiếp / đi hoang; Sầu đã chín / xin Người / thôi / hãy hái; Nhận tôi đi / dù địa ngục / thiên đàng”, thơ Huy Cận). Với cách nhìn như vậy, lịch sử câu thơ tám chữ trong phong trào Thơ Mới bỗng dài ra, gần với truyền thống hơn, và điều này cũng góp phần giải thích tại sao nó lại hoàn chỉnh nhanh và được chấp nhận nhanh đến như vậy: chỉ trong vòng có mấy năm, nó trở thành một thể thơ chính của cả một phong trào thơ rầm rộ và rực rỡ nhất trong lịch sử Việt Nam.

Nhưng những công trình nghiên cứu lớn nhất của Võ Phiến là thuộc về văn học đương đại.

Trong giới sáng tác Việt Nam, Võ Phiến là người đầu tiên nghiên cứu một cách có hệ thống về phong trào Tiểu Thuyết Mới ở Pháp^[24] mặc dù chưa bao giờ ông tự nhận hoặc được xem là thuộc trường phái Tiểu Thuyết Mới cả. Trong cả giới sáng tác lẫn giới nghiên cứu, ông là người đầu tiên nghiên cứu về vai trò của khẩu ngữ và thoại ngữ trong loại văn chương nhật trình ở Sài Gòn, qua đó, ghi nhận rất sớm ảnh hưởng của nền văn hoá đại chúng, chủ yếu dựa trên thị giác, và nhu cầu giải trí đối với văn học Việt Nam đương đại.^[25] Võ Phiến cũng là người đầu tiên ghi nhận những biến chuyển lớn lao trong đời sống xã hội thời hậu hiện đại với ưu thế của kỹ thuật, của tốc độ và của văn hoá thị giác, những biến chuyển sẽ có tác động sâu sắc đến diện mạo của văn học từ những thập niên cuối cùng của thế kỷ 20 trở đi.^[26] Võ Phiến cũng lại là người đầu tiên, và cho đến bây giờ, là người duy nhất nghiên cứu về văn học Miền Nam thời kỳ 1954-75 từ góc độ văn học với bộ *Văn học Miền Nam*, trong đó, đáng kể nhất là tập đầu, cuốn *Văn học Miền Nam, tổng quan*. Cho đến nay, đây là cuốn sách gây nhiều tranh cãi nhất của Võ Phiến. Tuy nhiên, mọi tranh cãi đều tập trung vào phần *bình*, phần đánh giá từng tác giả, tác phẩm và hiện tượng văn học cụ thể. Chưa thấy ai phê phán phần *khảo*, tức phần tập hợp, phân tích và hệ thống hoá tư liệu, vốn là phần quan trọng nhất trong cuốn tổng quan này.

Mà cũng không thể phê phán được: trong tình trạng mất mát và phân tán của tư liệu về văn học Miền Nam hiện nay, mỗi chi tiết được ghi nhận, cho dù chỉ là năm sinh và năm mất của một tác giả nào đó, cũng đã là một nỗ lực phi thường. Hướng gì Võ Phiến lại còn có tài tổng hợp: lần đầu tiên bức tranh sinh hoạt văn học Miền Nam với những đổi thay phức tạp và đa dạng về tuổi tác và phái tính của người đọc và những vấn đề như mức sống, lối sống, nghề nghiệp, năng suất và thể giá của giới cầm bút được phác họa. Lần đầu tiên những nỗ lực sáng tác của cả mấy trăm người cầm bút trong khoảng thời gian hai mươi năm được bước đầu phân loại và phân cấp. Lần đầu tiên những đặc điểm nổi bật nhất trong văn hoá văn chương Miền Nam được nhận diện: tính cách chính trị, tính cách tôn giáo và triết học, tính cách cực đoan, tính cách tự do và vai trò của miền Nam.

Trong lãnh vực nghiên cứu, làm người đầu tiên là một vinh hạnh nhưng đồng thời cũng là một nguy hiểm: người ta không những đối diện với những thách thức mang tính học thuật như tình trạng thiếu tư liệu, từ đó, sự hạn hẹp trong tầm nhìn và sự thiếu chính xác trong nhận định mà còn dễ tạo cảm giác gây hấn đối với một số niềm tin và thành kiến của xã hội, từ đó, dẫn đến những ý kiến tranh luận, phản bác hoặc lên án, có khi, một cách rất gay gắt.

Bởi vậy, khi đi tìm nhà nghiên cứu Võ Phiến, tôi đã nghe, ngoài những tiếng khen ngợi, còn có những tiếng động gì nghe om sòm, như tiếng cãi vã, tiếng vật nhau huỳnh huỵch, thậm chí, có cả lên đạn và tiếng gào thét: “Phản động! Biệt kích!”^[27] nữa.

Thì cũng thường thôi.^[28]

Tết, nhớ mẹ

Tết năm nay, không hiểu tại sao, tôi cứ bần thần ngồi nhớ đủ thứ. Một trong những nỗi nhớ quay quắt nhất là nhớ mẹ.

Mẹ tôi qua đời ngày 19 tháng 2 năm 2000. Còn nhớ, sáng hôm ấy, tôi ở nhà một mình, ngồi loay hoay sửa lại lần cuối cùng bản thảo cuốn Văn học Việt Nam từ điểm nhìn (hậu h)iện đại để gửi cho nhà Văn Nghệ ở California in, thì anh tôi gọi, báo tin mẹ tôi vừa mới mất. Tôi ngỡ mình nghe lầm, hỏi lại: “Mẹ mất?” Anh tôi nghẹn ngào xác nhận: “Mẹ mới mất sáng nay.” Sau khi kể thêm vài chi tiết, anh tôi cúp máy.

Tôi ngồi khóc, một mình, lặng lẽ. Bình thường, tôi có thói quen đè nén và che giấu cảm xúc của mình. Những người thân của tôi đều chê là tôi lạnh lùng. Hình như không ai thấy tôi chảy nước mắt bao giờ. Thật ra, bản tính tôi vốn yếu đuối. Tôi vốn rất hay khóc. Xem phim, thấy cảnh buồn, tôi cũng có thể ứa nước mắt. Đọc sách, thấy chuyện buồn, tôi cũng ứa nước mắt. Trong quan hệ đời thường, không hiếm lúc tôi từng ứa nước mắt. Nhưng tính tôi vốn hay mắc cỡ. Tôi hay giấu những cảm xúc yếu đuối của mình. Cách giấu giếm dễ nhất là tránh né. Xem phim, thấy cảnh buồn, tôi quay mặt đi, vờ làm một cái gì khác. Xong, quay lại, và... cười. Đọc truyện, thấy chuyện buồn, lật vội sang trang khác, hay tìm chỗ vắng vẻ, đấm mình trong nỗi buồn rầu. Với người thân, cũng vậy, tôi cũng hay giấu cảm xúc. Nếu khóc, chỉ khóc một mình. Nhưng ngay cả khi một mình, như một quán tính, tôi cũng hay kìm cảm xúc lại. Để không bao giờ xảy ra cái cảnh òa lên khóc. Nhưng hôm nghe tin mẹ tôi mất, tôi không kìm giữ gì cả. Tôi ngồi yên, một mình trong nhà, để nước mắt tha hồ trào ra, chảy tràn xuống má.

Sau đó, nhiều đêm, tôi cũng thấy mình khóc. Thường, nửa khuya, thức giấc, nằm mơ mơ màng màng, tôi tưởng tượng nếu mở mắt ra, sẽ thấy mẹ mình ngồi cạnh giường, tóc xõa dài xuống lưng, nhìn tôi. Mở mắt: chẳng thấy gì cả. Lại ứa nước mắt. Lặng lẽ, trong đêm.

Lý do tôi hay tưởng tượng cảnh mẹ tôi ngồi bên giường là vì chuyện ấy đã xảy ra nhiều lần, hồi nhỏ. Nhà tôi có bảy anh em trai, nhưng tôi có cảm tưởng, hình như ba mẹ tôi thương tôi nhất. Lúc nào cũng chiều tôi. Không bao giờ nặng lời với tôi, ngay cả khi tôi làm những điều rất quái

đản. Năm học lớp 11, tôi say mê viết cuốn truyện dài đầu tay mang nhan đề là Thượng đế cũng nói láo, trong đó nội dung chính là trình bày tâm trạng và suy nghĩ của một người đã đánh mất niềm tin. Mẹ tôi biết. Một đêm, nửa khuya, lúc tôi đang ngủ say, mẹ tôi đến bên cạnh và khều tôi dậy. Mở mắt, hình ảnh đầu tiên đập vào mắt tôi là một người đàn bà ngồi cạnh giường, tóc xõa dài xuống lưng, và phía sau là cánh cửa sổ mở toang, ánh trăng sáng vàng vạc. Ý nghĩ đầu tiên lóe lên trong óc tôi: Ma! Nhưng dĩ nhiên là không phải. Lúc mẹ tôi lên tiếng, tôi thấy an tâm hẳn. Đêm ấy, mẹ tôi kể là bà không thể nào ngủ được vì lo cho linh hồn của tôi. Bà “van” tôi hãy đốt cuốn truyện đó đi. Thương mẹ, tôi hứa sẽ đốt. Mà thật, ngày hôm sau, tôi đem xấp bản thảo đốt vào bếp lửa. Trước mắt mẹ tôi.

Năm sau, tôi lên lớp 12. Thuở ấy, thi tú tài là một chuyện rất quan trọng, thậm chí, có thể nói: sinh tử. Đỗ: học tiếp. Rớt: đi lính. Mà đi lính thì nguy hiểm trùng trùng, tỉ lệ sống và chết ngang ngửa. Bởi thế ba mẹ tôi rất lo. Tôi thì vẫn phây phây. Tối, đi lang thang tán gẫu với bạn; về nhà, ôm thơ hay tiểu thuyết ra đọc. Rồi đi ngủ. Nhiều đêm, bà thức giấc, nhìn sang nhà hàng xóm, thấy mấy đứa bạn tôi vẫn để đèn học bài, riêng tôi thì ngủ ngáy khò khò, bà bèn khều tôi dậy: “Con, con dậy học đi. Năm nay con thi rồi! Mẹ thấy thảng... nó học đến 2, 3 giờ sáng đó. Con rần thức học chút xíu. Sang năm, thi xong, tha hồ ngủ bù!” Thú thực, tôi rất bực. Ở trường, tôi vẫn học giỏi. Tôi thường học bài lúc ngồi trên xe lam từ nhà đến trường và từ trường về nhà, cũng như ngay trong lớp, lúc bài quá dễ hoặc thầy cô giáo giảng dở: thay vì nghe để thấy chán, tôi lôi những bài cần thiết ra xem lại. Vì vậy, bài nào tôi cũng làm tốt. Kết quả hàng tháng cũng rất tốt. Nghĩ đến kỳ thi, tôi chẳng có chút lo lắng gì cả. Nhưng rồi, cuối cùng, cũng vì thương mẹ, tôi lồm cồm ngồi dậy, bật đèn lên, và lôi một tập thơ hay cuốn tiểu thuyết nào đó ra đọc. Mẹ tôi thấy đèn trên bàn sáng là an tâm... ngủ ngon.

Hình ảnh mẹ tôi nửa khuya khều tôi dậy để “năn nỉ” điều này điều nọ như vậy cứ ăn sâu vào tâm khảm tôi mãi. Lâu lâu lại nhớ. Lúc mẹ tôi còn sống, nỗi nhớ thường nhẹ nhàng, vui vui. Lúc mẹ tôi đã qua đời, nỗi nhớ trở thành nặng nề, khắc khoải. Những lúc thức giấc giữa đêm, tôi ao ước mẹ mình hiện về thật, ngồi bên giường, để hai mẹ con cùng tỉ tê tâm sự. Tôi sẽ kể thật với mẹ tôi là những đêm khuya tôi ngồi chong đèn trong phòng là để đọc thơ hay truyện, chứ chẳng học hành gì cả.

Nói đến chuyện học hành, liên quan đến mẹ tôi, tôi nhớ một điều nữa: Giữa năm 1979, tôi tốt nghiệp đại học. Lại là thủ khoa. Mẹ tôi nghe tin, mừng lắm. Bà cầm nón te te đi ra ngoài. Không ai biết bà đi đâu cả. Lát sau, mới biết là bà ra chợ mua quà mừng đứa con trai tốt nghiệp. Món quà là một trái xoài chín. Một trái duy nhất. Mẹ tôi nói: “Quà cho con đó!” Lúc ấy, ông anh cả của tôi đã có gia đình, sống riêng. Còn lại trong nhà là sáu anh em. Cộng ba mẹ là tám. Mà chỉ có một trái xoài. Xin nhớ: năm ấy, 1979, một năm sau trận lụt khủng khiếp ở đồng bằng sông Cửu Long và cũng là một năm sau chiến tranh với Cam Bốt và mấy tháng sau chiến tranh với Trung Quốc. Dân chúng đói đến xanh mặt. Cơm cũng không có mà ăn. Phần lớn là ăn bo bo hoặc bột mì, thứ bột mì vàng khè, nghe đâu do Liên Xô viện trợ. Chính giữa lúc đang đói như vậy, mẹ tôi cho tôi một trái xoài làm quà thưởng.

Sau này, mấy chục năm sau, mỗi lần cầm quả xoài trên tay, tôi vẫn thường nhớ đến mẹ.

Tết năm nay, tôi không ăn xoài. Mà vẫn nhớ mẹ đến còn cào.