

Tác Giả và Tác Phẩm

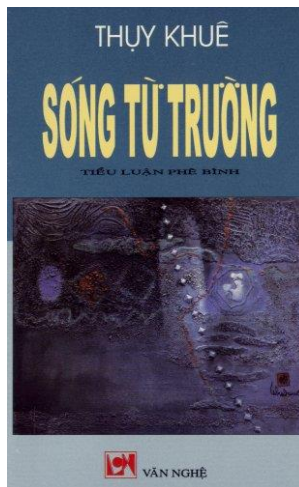
Thụy Khuê (I)

Tiểu sử

Sinh ngày 27.2.1944 tại Hải Hậu, Nam Định.

Tác phẩm

Sóng Từ Trường II (2002)



Mục Lục

Mai Thảo (1927-1998) - 2

Thanh Tâm Tuyên – 21

Võ Phiến 24

Văn học miền Nam - 40

Bình Nguyên Lộc, đất nước và... - 54

Dương Nghiễm Mậu, con người nội soi trong bạo lực...- 75

Vũ Khắc Khoan (1917-1986) tác phẩm là một thác ngôn - 96

Phụ đính I:

Cao Xuân Huy, mùa thu gãy cánh

Gặp gỡ giữa hai thế hệ

Những buổi nói chuyện với Mai Thảo

Phỏng vấn Thụy Khuê – Trần Vũ

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

Mai Thảo (1927-1998)

Là một trong những nhà văn tài hoa nhất và sáng tác sung mãn nhất của thế hệ ông, văn chương Mai Thảo bao trùm một giai đoạn dài từ kháng chiến chống Pháp đến di tản hải ngoại; ở khoảng nào, ông cũng có những tác phẩm xuất sắc, vẽ nên những chân dung con người với một nội dung siêu hình, một tâm thức lãng mạn, đón đầu.

Mai Thảo là «đầu tàu» của nhóm Sáng Tạo, sau 1954, đã đem vào văn học một bút pháp mới. Bút pháp ấy đã ảnh hưởng sâu sắc đến những người cùng thời và thế hệ sau từ Nguyễn Sa đến Thanh Bình, Trần Vũ...

Là người của kỷ niệm, của dĩ vãng, của «căn nhà vùng nước mặn» chợ Cồn, Hải-hậu, Mai Thảo còn là người Hà-nội, người sông Hồng, mà lại rất Paris, rất Camus, rất Sartre.

Mai Thảo là của độc thân, của phòng trà, của vũ trường, không ràng buộc giờ giấc đi về và rượu như một bạn đường cùng đi vào cô độc:

*Uống ư một ngụm chiều rơi lệ
Và một bình đêm rót rất đầy.*

Tư chất nghệ sĩ và tư tưởng yếm thế của Mai Thảo không chỉ toát ra ở ngòi bút mà còn trong tiếng nói, trong dáng điệu, trong lối uống rượu, bình thơ. Mai Thảo sống thế nào thì viết như thế ấy.

Bắc cầu giữa lãng mạn và hiện sinh, cái tôi Mai Thảo là cái tôi mơ mộng tiền chiến, của nhớ nhung, của Hà-nội sông Hồng đã muôn trùng xa cách, được thể hiện dưới bút pháp nhạy cảm Thạch Lam nhưng đã xa tiền chiến, xô đẩy truyền thống ngôn ngữ, trong cái nhìn hiện sinh u uất, chán nản về sự bất tri của chính mình và của đồng loại trong cuộc tồn sinh hiện hữu. Những «đời chẳng có gì hết», «một biển chán chường», «một rừng phiền muộn», «những chiều gục đầu», «những đêm rã rượi»... nếu rút ra khỏi văn cảnh có thể trở thành sáo ngữ, nhưng nằm trong không khí tiểu thuyết Mai Thảo, đó là những nhận thức nhức buốt trỗi lên như những âm giai buồn bã trong tâm hồn kẻ bất hướng, lẫn mình trong những cơn say, vật vã đi tìm hủy thế như chính tác giả.

Nỗi đau hiện sinh ấy không chỉ thuộc thời Mai Thảo đã sống, mà còn là của những lớp người đô thị, ở bất cứ nơi nào, có những hộp đêm, vũ trường, chiến tranh hay không chiến tranh, kỳ thị hay không kỳ thị, Đông cũng như Tây, hôm qua và hôm nay.

Gặp Mai Thảo một lần, có thể rất yêu hoặc rất ghét, nhưng nhớ mãi. Nhớ cái thực, cái «authenticité» Mai Thảo khó thấy ở một cá nhân nào. Nhớ cách Mai Thảo bình thơ, nhớ lối nói nửa say nửa tỉnh, tàn phũ với người, âu yếm với thơ.

Người ta ca tụng Mai Thảo, nhưng dường như không mấy ai đọc Mai Thảo, may ra vài dòng Sổ tay, dăm ba câu thơ *Ta thấy hình ta những miếu đền*. Được xưng tụng, Mai Thảo có cả một triều đình nhưng quần thần lơ láo, quan quân tán tác, phần đông dừng lại ở *Bản chúc thư trên ngọn đỉnh trời*, ở Mai Thảo 63, trong khi Mai Thảo vẫn đi, một mình, đi đến 98 và đi mãi về sau... Bởi sau 75 Mai Thảo vẫn còn là «đầu tàu». Mai Thảo hải ngoại nhập vào con người, con người di tản, đi thêm một chặng đường, như chưa nhà văn di tản nào có được, như chưa nhà văn lưu vong nào nhập sâu được như thế, ngọn hải đăng ấy vẫn chiếu nhưng... hình như

không ai cần nó nữa, không ai tha thiết với nó nữa, nó đã bị mù trong đôi mắt đồng loại quá nhiều ánh sáng.

Lặng lặng, ông sống, ông viết trong cô đơn, với rượu và những nhân vật xây dựng từ chính mình, trong một cõi nhân quần đông đúc, đầy bè bạn, tạc thù, nhưng không tri kỷ.

Một cõi không người. Cõi hư vô Mai Thảo

Văn chương Mai Thảo: nguyện ước của người đi

Sau 1954, miền Nam cần một niềm tin, một lý tưởng. Sự xây dựng xã hội tự do là một hoài bão lớn và có thật nơi những người di cư bỏ đất Bắc. Tinh thần chống Cộng đương nhiên có trong những người đã từng va chạm với cộng sản. Mai Thảo xuất hiện với hai tác phẩm: *Đêm già từ Hà-nội* (1955) và *Tháng Giêng cỏ non* (1956), đáp ứng đúng tâm lý và chân lý người di cư. Trừ cuốn *Viên đạn đồng chữ nổi* (1966), một ngoại lệ, vẫn còn trong địa bàn chống Cộng, và lại truyện cũng xoàng, bởi Mai Thảo viết những câu văn tố Cộng không hay, trực và sượng; từ 1963 trở đi, với tập truyện ngắn *Bản chúc thư trên ngọn đỉnh trời* và tiểu thuyết *Mái tóc dĩ vãng*, Mai Thảo bắt đầu giữ khoảng cách với chính trị. Ký ức kháng chiến nhòe đi, trở thành kho tàng lưu trữ chiến thời và ông đã vén màn làm lộ những chân dung ký ức ấy trong một bút pháp lãng mạn đầy đớn đau và hạnh phúc. Dùng tình yêu phủ lên những vết thương dĩ vãng, Mai Thảo nhìn con người bên này hay bên kia với con mắt cảm thông, không gắt gao, không trừng trị nữa. Tác phẩm chín hơn với những đoản thiên giá trị như *Bầy thỏ ngày sinh nhật*, *Căn nhà vùng nước mặn*, *Chuyến tàu trên sông Hồng*, *Dòng sông rục rỡ*, *Người thầy học cũ...* tuy vẫn nằm trong không gian kháng chiến, nhưng đã mở rộng sang cuộc sống miền Nam, sang những ưu tư sâu lắng hơn, bằng sự nhận thức nổi bơ vơ của con người. Riêng với bức *Thư cho một người bạn*, năm 1968 (in trong cuốn *Người thầy học cũ*) ông đã đoạn tuyệt với Hà-nội, chấp nhận Sài-gòn là quê hương. Chấp nhận ở lại là vĩnh biệt Hà-nội trong cõi nhớ, là sống với Sài-gòn, với miền Nam, sau 14 năm xa đất Bắc.

Mai Thảo gọi thời kháng chiến là chiến thời. Như để cách biệt với người khác và để giữ khoảng cách với một thứ thực tại người thật việc thật trong các tác phẩm được gọi là hiện thực. Tất cả những ký ức đẹp nhất của ông nằm trong chiến thời, và chiến thời tức là thời chiến trong văn chương Mai Thảo, không giống bất cứ thời chiến nào có trước. Mười năm luân lạc để lại những dấu ấn, những con người, những nhân vật, những sự vật không quên được và tạo nên sự nghiệp văn chương Mai Thảo.

Quê quán chợ Cồn, Nam-định, nhưng Mai Thảo như phần đông những nhà văn nhà thơ lớn cùng quê Nam-định như Nguyễn Bính, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Trần Dần... đều có khả năng bước qua cổng tỉnh để đến với toàn diện đất nước và con người. Mai Thảo đi từ căn nhà vùng nước mặn chợ Cồn lên Nam-định năm 10 tuổi, rồi ra Hà-nội, về Vĩnh-yên, trên sông Hồng, ngược Việt-bắc, vào Sài-gòn, xuống Cửu-long, ra biển đông, hải ngoại, Mỹ, Úc, Âu... Tất cả những chuyến đi ấy đều có trong văn chương, Mai Thảo đã quán xuyến toàn bộ diện mạo chiến thời từ con mắt của một người «bỏ đi»: một người quốc gia, theo kháng chiến rồi bỏ kháng chiến về thành. 1954 di cư vào Nam. 1975 di tản hải ngoại.

Tất cả những chặng đường ấy Mai Thảo đều có mặt và đánh dấu bằng tác phẩm nghệ thuật. Nhưng có một khoảng trống không thể nào lấp nổi trong văn chương Mai Thảo đó là ký ức về cuộc chiến 54-75: Hầu như không có.

Sự quay mặt với chiến tranh trong thời kỳ 54-75 phải hiểu như thế nào? Có phải là một «trục trặc kỹ thuật» vì Mai Thảo không đi lính, không đánh nhau, nên không viết được? Không chắc,

thiếu gì văn nghệ sĩ không đi lính mà vẫn viết về chiến tranh, như Nhật Tiến, Nhã Ca... Trịnh Công Sơn đâu có đi lính, mà đã nhận diện đến tận cùng xác thịt của chiến tranh trong âm nhạc.

Sự quay mặt với chiến tranh nơi Mai Thảo, rất có thể đã từ một nguyên nhân sâu xa hơn: không chấp nhận cuộc chiến 54-75, nhưng cũng không thể phản chiến như Trịnh Công Sơn, bởi năm 1954, Mai Thảo đã trưởng thành, di cư vào Nam với mục đích chính trị: tìm tự do và tạo một đời sống mới. Đã có kinh nghiệm sống trực tiếp với Việt Minh trong kháng chiến, Mai Thảo di cư để lánh nạn, vào Nam với mục đích «xây dựng tự do». Vì thế, Mai Thảo không thể phản chiến và cũng không thể chấp nhận một cuộc chiến nhân danh tự do, lấy người làm lá bài, con mồi. Và khi tâm thức đã chối bỏ, thì ngòi bút không thể viết được. Có lẽ đó mới chính là lý do tại sao Mai Thảo không viết về chiến tranh trong suốt giai đoạn 54-75.

Sự ngoảnh mặt với chiến tranh 54-75, nơi Mai Thảo, còn thể hiện tâm thức sâu xa của người dân miền Nam: Phần đông coi chiến tranh như một điểm đen của lịch sử: bởi anh em đánh nhau thì hay ho gì mà viết, mà nói. Vì vậy, họ tìm cách sống ngoài cuộc chiến. Ai đi quân dịch cứ đi. Ai đánh cứ đánh. Ai du đặng cứ du đặng. Ai dạy học cứ dạy. Ai phòng trà cứ phòng trà. Ai tiệm nhẩy cứ nhẩy. Ai văn chương cứ văn chương.

Tiểu thuyết của Mai Thảo phản ánh sự thờ ơ và chán chường ấy.

Đẩy chiến tranh sang một bên, Mai Thảo đắm mình trong đám đông quần chúng, sống với hôm nay, chỉ biết hôm nay. Cái hôm nay trong triết học hiện sinh, thoáng chốc trở thành cái hiện hữu của những kiếp người không biết mình sống chết lúc nào, chỉ biết những phút đang còn sống, biết mình còn hiện hữu lúc này, đã biến thành cái hôm nay Mai Thảo. Luôn luôn ở với người, người hôm nay. Lấy vũ trường, rượu và cô đơn, là bạn, Mai Thảo đã gánh cái tâm thức chán chường của người đồng loại, bởi ông biết thức cảm và đau đớn hơn người.

Sau 75, Mai Thảo được yên trong thời gian đầu, rồi bị ruồng bắt gắt gao từ mùa xuân 1976. Vũ Hoàng Chương bị bắt và mất 5 ngày sau khi được thả. Cuối năm 1977, vượt biển. 1982, khi tục bản tờ Văn, Mai Thảo trở lại với lập trường chống Cộng thời 1954. Tác phẩm đầu tiên in tại hải ngoại là tập *Chân dung* (1985), vẽ lại chân dung 15 bạn văn, phần lớn còn kẹt lại ở quê nhà, người trong tù, người đã mất. Bài *Mấy tháng cuối cùng với Vũ Hoàng Chương*, trong tập *Chân dung* ghi lại điều kiện sống của người cầm bút sau 75 ở miền Nam và ở hải ngoại, đồng thời phản ánh não trạng chung của những người cầm bút trước sự đàn áp của chính quyền trong nước đối với văn nghệ sĩ. Trong thái độ chống Cộng quyết liệt lần này, Mai Thảo vẫn ở với người. Và người đây là những Vũ, những Hoàng, những Chương, đã dưới mộ. Mai Thảo vẫn sống với hôm nay, cái hôm nay đượm mùi tàn phũ đầy nghịch lý sau ngày «giải phóng».

Mai Thảo hải ngoại vẫn còn là đầu tàu.

1986, *Ngọn hải đăng mù* xuất hiện, dường như không mấy ai để ý đến «nó», mặc nhiên «nó» vẫn giữ vai trò hải đăng như *Đêm già từ Hà-nội* thời năm tự. Là tập đoàn thiên hay nhất của người di tản viết về thân phận mình, đầy sinh lầy, đĩa đói rừng Sắt, lênh đênh trên biển, chết cạn trong một thế giới tự do đầy dẫy những hải đăng mù. Tác phẩm chở tâm thức lưu đầy của người Việt di tản hoà những ấm lạnh của lòng người trên vùng đất hứa. Lại một lần nữa Mai Thảo trung thành với nguyện vọng và khế ước của người đi.

1989, *Ta thấy hình ta những miếu đền* món quà bất thường của Mai Thảo một đời bỏ thơ theo tiểu thuyết, lại là tập thơ hay nhất tại hải ngoại, vượt *Thơ ở đâu xa* của Thanh Tâm Tuyền - chỉ còn là cái bóng của *Liên đêm mặt trời tìm thấy* cách đây hơn nửa thế kỷ.

Trong suốt hành trình sống và sáng tác, từ cái hay lẫn cái dở, từ cái sáng suốt lẫn cái cố chấp, Mai Thảo luôn luôn là con tàu chở nguyện ước của người đi, người bỏ đi: vào thành thời kháng chiến; di cư thời năm tư; di tản thời bảy lăm. Mai Thảo gần gũi mọi người. Mai Thảo ở trong mỗi người. Vì vậy mà người ta cảm được dù không đọc ông, người ta vẫn cảm mang báo *Văn*. Người ta mời Mai Thảo đi khắp nơi trên đất Mỹ, đất Úc, sang Âu châu, bốn mùa được mời, đài thọ máy bay, ăn ở. Không một nhà văn lưu vong nào được hưởng vinh dự ấy. Lại một nghịch lý khác trong đời Mai Thảo: Ông vua không ngai. Thủ lĩnh văn đàn không có người đọc.

Mai Thảo thủ lĩnh trên những vùng đất không lãnh thổ.

Thi pháp Mai Thảo.

Những truyện ngắn hay nhất của Mai Thảo chia làm hai hướng chính, hướng vọng quê hương đất nước, vọng dĩ vãng kỷ niệm trong các tập *Đêm giã từ Hà-nội*, *Tháng giêng cỏ non*, *Căn nhà vùng nước mặn*, *Chuyến tàu trên sông Hồng*, *Bầy thỏ ngày sinh nhật...*, hướng quay về sự phi lý của kiếp người, về nỗi hoài nghi những lý tưởng trong các đoản thiên: *Dòng sông rực rỡ*, *Bản chúc thư trên ngọn đỉnh trời*, *Người bạn đường*, *Từ cao ngó xuống*, *Cửa sau*, *Ngọn hải đăng mù...*

Ngay từ *Đêm giã từ Hà-nội* (1956), Mai Thảo đã xác định một thi pháp độc đáo: tạo không gian cho cái nhìn nghệ thuật, mở rộng tư tưởng về phía hoài nghi và xem cấu trúc hình thức ngôn ngữ như một khả năng nội tại của tư tưởng. Mai Thảo làm mới câu văn: bỏ chủ từ, bỏ động từ, thêm thì, là, mà những chỗ rất chướng, câu văn khi dài thòng, khi cụt ngủn: hành văn tự do, không tuân theo luật tắc văn phạm mà tuân theo nhạc điệu, hình ảnh, màu sắc, thi tứ...

Văn phong Mai Thảo, ở những chỗ đạt, dào dạt, mãnh liệt, đau đớn, thiết tha, đó là những chân dung: chân dung kỷ niệm, chân dung sao trời, chân dung Hà-nội, chân dung bạn văn, chân dung nụ hôn, chân dung ngọn cỏ, chân dung Cửu-long, chân dung sông Hồng, chân dung cuộc tình... Đó là những bức họa, ấn tượng, trừu tượng, siêu thực ẩn hiện trong những điệu nhạc jazz trầm uất. Nếu là Hà-nội thì Hà-nội phải được nhìn từ trên xuống: «Một vùng ánh sáng lung linh, hư ảo bốc lên. Lửa hồng bên trên. Hà-nội dưới lửa. Lửa cháy thành năm ngọn, mỗi ngọn một cửa ô». Đó là những ánh lửa nội tâm Hà-nội trong Mai Thảo. Nếu là Cửu-long thì dòng nước được đổ về từ Mỹ-tho, Long-xuyên, Châu-đốc. Ví thử là rừng núi, thì rừng núi được nhìn từ đáy vực lên đỉnh trời, hoặc từ đỉnh trời xuống đáy vực, xuyên qua một hành trình nội tâm mà lưu lượng và vận tốc câu văn biến hóa không ngừng, khi dồn dập như thác lũ, lúc êm dịu như dòng sông, lúc lạnh giá như băng tuyết... Những cách thay đổi ống kính như thế tạo nên những nhân vật nữ như Liễu cô lái đò, như Luân trong kháng chiến, mà lòng gan dạ, tình yêu quê hương, đất nước, pha trộn với sức ép nội tâm tình yêu thể xác đốt cháy tâm hồn. Đôi khi những nhân vật lại được nhìn từ trọng tâm cá tính như Phương Bến Xanh trong *Chiều cuối năm*, như thằng Tám Cục Đất trong *Chấp một tay*, như chiếc xe 405 trong *Chiếc xe hàng cũ*; hoặc từ nguồn thơ như Diệ trong *Những vì sao thứ nhất*, từ sự thủy chung tình bạn như Thanh Nam, Vũ Khắc Khoan, Quách Thoại, Vũ Hoàng Chương... Tất cả những chân dung ấy đều ít nhiều mang những thất lạc, tử tán, đau xót của con người thời đại, đã mất hết, không còn lý tưởng, chỉ trần trụi một cái tôi cô đơn, vô vọng hướng về một đỉnh trời là hư vô và cõi chết.

Đêm giã từ Hà-nội truyện ngắn đầu tiên gửi đến báo Người Việt, làm Thanh Tâm Tuyền phải «sửng sốt» và đăng ngay, ông nhớ lại tác phẩm này như «một bài thơ văn xuôi», và nhiều người cũng cảm thấy văn Mai Thảo có chất thơ như thế. Hai sự kiện: văn Mai Thảo gây sững sốt và có chất thơ là thật.

Nhưng dường như chưa ai thực sự tìm hiểu và phân tích tại sao nó gây sửng sốt? Và nó có chất thơ ở chỗ nào?

Cho nên việc đầu tiên khi khảo sát văn chương Mai Thảo là tìm hiểu hai yếu tố «gây sửng sốt» và «chất thơ» ấy là gì? Chúng đã kết hợp với nhau như thế nào trong bút pháp Mai Thảo.

Hơn ba thế kỷ trước Thiên chúa, Aristote trong *Poétique* (Thi học) đã nghiên cứu các tổ chức nghệ thuật như anh hùng ca (épopée), bi tráng kịch (tragédie), kịch (comédie), và phân tích phê bình tác phẩm của Homère. Những gì Aristote tìm thấy, đến nay, vẫn còn là mẫu mực cho việc khảo sát thi ca. Tựu trung, ông cho rằng ngôn ngữ thơ được thành hình từ sự vi phạm quy luật ngôn ngữ hàng ngày, nhà thơ phải bút chữ ra khỏi sự tầm thường của ngôn ngữ thông dụng để gây sửng sốt cho độc giả và làm nổi bật cái đẹp. Dem áp dụng quy luật này vào trường hợp Mai Thảo, thì đúng là, vì Mai Thảo vi phạm quy luật ngôn ngữ thông thường, cho nên ông gây sửng sốt. Hai yếu tố này gắn liền với nhau, hợp thành một tổ chức chữ nghĩa, xác định thi pháp Mai Thảo. Chính ở cái tổ chức chữ nghĩa mới này, mà Mai Thảo thành danh, nhưng đồng thời cũng bị nhiều người đương thời, nhất là những nhà văn trường quy viết theo đúng văn phạm, cho vẫn ông là màu mè, lập dị. Văn Mai Thảo có chỗ màu mè, lập dị thật, nhất là khi không có cảm xúc mà vẫn viết, đó là những đoạn văn dờ, nhưng không nhiều trong suốt hành trình chữ nghĩa vạn trang của ông.

Biên ngẫu mới

Tại sao nhà văn, để tạo thi pháp mới, cần phải vi phạm quy luật ngôn ngữ hàng ngày? Bởi ngôn ngữ hàng ngày thường bằng phẳng, không có bề dày, nó nhạt. Nhà văn, có người giữ nguyên cú pháp thông thường, nhưng tạo bề dày bằng ý tưởng; có người «bóp méo» ngôn ngữ để gây ấn tượng, tạo hình ảnh, làm giật mình người đọc. Mai Thảo thuộc loại thứ nhì. Ông viết văn bằng thủ pháp thơ:

"Mái nhà ngó xuống, cửa sổ nhìn ra, nước trong lòng bể nhìn lên, quê hương vây lấy tôi." (Căn nhà vùng nước mặn).

"Lửa Hà-nội nhìn xa như thế, mê đắm nghìn lần hơn khi Hà-nội nhìn gần. Trời cứ tối đặc ở ba phương. Riêng lửa một phương Hà-nội sáng." (Hà-nội, một ánh lửa đã tắt).

Đó là cách Mai Thảo "bóp méo" ngôn ngữ. Mái nhà ngó xuống, cửa sổ nhìn ra, nước trong lòng bể nhìn lên, quê hương vây lấy tôi. Thông thường không ai viết văn xuôi như thế: bởi theo logique, thì mái nhà làm gì có mắt mà ngó xuống? Cửa sổ làm gì có mắt mà nhìn ra? Nước trong bể làm gì có mắt mà nhìn lên? Quê hương làm gì có màn mà vây lấy? Nhưng chính ở cái chỗ khác người ấy mà có văn: nó tạo hình, và người ta gọi những mái nhà ngó xuống, cửa sổ nhìn ra, nước trong bể nhìn lên... là những hình ảnh siêu thực, hoặc huyền ảo (fantastique).

Không những Mai Thảo đã "bóp méo" ngôn ngữ mà ông còn thêm những chiều kích khác cho câu văn: chiều kích không gian và thời gian, bởi vì, những "ngó xuống, nhìn ra, nhìn lên, vây lấy" ấy đã làm cho cái tôi (Mai Thảo) trong căn nhà vùng nước mặn không chỉ là một cậu bé, mà còn là cậu bé lớn dần theo thời gian, và cậu ta đang được nhìn từ nhiều phía, từ mái nhà, từ cửa sổ, từ lòng bể. Tóm lại, cậu bé này là trung tâm của vũ trụ. Cách nhìn một đối tượng như trung tâm của vũ trụ này, Mai Thảo còn thể hiện với nhiều đối tượng khác, khi ông vẽ chân dung, như với Luân, với sông Hồng, với Cửu-long, với Hà-nội...

Trong câu văn thứ nhì: *"Lửa Hà-nội nhìn xa như thế, mê đắm nghìn lần hơn khi Hà-nội nhìn gần. Trời cứ tối đặc ở ba phương. Riêng lửa một phương Hà-nội sáng."* Mai Thảo bóp méo cả ý tưởng lẫn cú pháp. Đúng cú pháp thì phải viết như thế này: "Nhìn xa thì Hà-nội ánh lửa lên như thế, nhưng khi nhìn gần thì...". Nhưng ông đã đảo câu, đảo chữ, để viết: "mê đắm nghìn lần

hơn khi Hà-nội nhìn gần", và ông đã bỏ hết liên từ, thay vì viết: "riêng chỉ có một phương Hà-nội là sáng", ông viết: "riêng một phương Hà-nội sáng".

Sự vi phạm cú pháp nơi Mai Thảo tất nhiên là có dụng ý, cố tình viết ngược, làm câu khác thường, nhưng đối với những người có dịp gần ông, và nếu để ý, thì thấy khi ông nói chuyện, nhiều khi cũng có những câu "khác thường" như thế. Vậy đây còn là một thứ ngôn ngữ bẩm sinh nữa. Điều đó giải thích, tại sao Mai Thảo có thể viết nhiều, viết nhanh như thế.

Sự vi phạm cú pháp này đã tạo ra một thứ biện ngẫu mới, mà nhịp điệu và tư tưởng không còn ở trong quy pháp biện ngẫu cổ điển:

"Lửa Hà-nội nhìn xa như thế, mê đắm nghìn lần hơn khi Hà-nội nhìn gần.

Trời cứ tối đặc ở ba phương. Riêng lửa một phương Hà-nội sáng."

Vấn về đối về, từ đối từ: xa đối gần, tối đối sáng.

Nhưng trong biện ngẫu mới có thêm yếu tố huyền ảo vắng mặt trong thơ cổ điển và thơ mới:

Áng đào kiếm đắm bông nào chúng

Khóe thu ba ngọn sóng khuynh thành (Nguyễn Gia Thiều)

Người giai nhân: bến đò dưới cây già

Tình du khách: thuyền qua không buộc chặt. (Xuân Diệu)

Ôn Như Hầu và Xuân Diệu đối chiếu những yếu tố hiện thực với nhau: áng đào kiếm đối với khóe thu ba; người giai nhân đối với tình du khách. Nhưng Mai Thảo tạo sự đối xứng giữa những yếu tố ảo, huyền ảo: Lửa Hà-nội xa - lửa Hà-nội gần; ba phương trời tối đặc - một phương Hà-nội sáng. Là ảo, ảo cả, bởi làm gì có "lửa Hà-nội", Hà-nội cháy bao giờ? Vậy lửa Hà-nội trong Mai Thảo chính là ngọn lửa tâm, nói theo tiếng Phật. Sau này Bachelard coi đó là ngọn lửa nguyên thủy của đời sống: lửa tình.

Và ngọn lửa tình này đã nung nấu Mai Thảo trong suốt hành trình sống và sáng tác. Lửa đó ta không nhìn thấy, bởi nó vô hình, nhưng vô cùng hiện hữu, nó có thật, nó đã cháy và còn đang cháy, cháy trong người, cháy trong lòng người. Còn người sống là còn có lửa. Ngọn lửa ấy đã trong Mai Thảo, đã hiện lên ánh mắt, nằm trong cử chỉ, trong tình bạn, tình đời Mai Thảo, nó luồn vào chữ nghĩa Mai Thảo, ở những trang đạt nhất, văn ông bao giờ cũng có lửa. Lửa cháy trong Mai Thảo suốt đời. Trọn vẹn. Cho tới khi mất.

Cho nên khi không có lửa mà phải viết, Mai Thảo cứ viết, viết dở, viết vội những dòng văn kỹ thuật, không hay. Người ghét Mai Thảo chép lại những câu văn không hay của ông để chê là màu mè, lập dị. Nhưng kỳ quái hơn, phần lớn những người ca tụng Mai Thảo, cũng thường trích những câu văn kỹ thuật của ông để khen hay và những người bắt chước lối viết của Mai Thảo cũng chỉ bắt chước được những câu văn kỹ thuật. Vì không mấy ai có lửa trong lòng bút như Mai Thảo. Không phải nhà văn, nhà thơ nào cũng có lửa. Mà cũng không phải lúc nào con người cũng có lửa. Có lửa mà bất tài, lửa sẽ leo lét, thóp thoi, phụt tắt. Lửa mà không nhân hậu là lửa phủ phàng tàn bạo của căm hờn. Chỉ khi có lửa, lửa nhân, mà biết biến lửa ảo thành thực, biến lửa thực thành ảo, mới có thơ, có nghệ thuật.

Văn Mai Thảo, ở những đoạn hay nhất, luôn luôn là sự biến ảo: từ một hình thái đã chết trong quá khứ, ông truyền lửa cho sống lại, thành một bản nhạc, một bức họa ẩn tượng hay siêu thực. Chính ở khả năng biến hoá này, Mai Thảo đã khắc tạc nên những chân dung nghệ thuật và gây sửng sốt cho độc giả.

Triết lý nhị nguyên

Những truyện hay của Mai Thảo phần lớn đều dựa trên sự đối đầu giữa hai cực, giữa hai nguyên lý sâu xa của đời sống, đối cực nhưng đan cài nhau, quấn quýt nhau, giao hoà nhau, xây dựng và tận diệt nhau, như âm với dương, như sống với chết, như tự do với ràng buộc, như tình yêu và tan vỡ, như đỉnh cao và hư vô.

Chính cái triết lý nhị nguyên về đời sống đã dẫn đến thi pháp biên ngẫu mới hay chính cái thi pháp biên ngẫu mới này dẫn đến triết lý nhị nguyên, trong tác phẩm Mai Thảo?

Bởi sự đối xứng trong thi pháp biên ngẫu và sự đối đầu trong triết lý nhị nguyên có thể tìm thấy trong toàn bộ cấu trúc nghệ thuật của Mai Thảo, từ việc đặt tên các truyện ngắn như *Bản chú thư trên ngọn đỉnh trời*, đã có sự đối chiếu giữa chú thư và đỉnh trời, giữa đỉnh cao và vực sâu; đến *Ngọn hải đăng mù* đối chiếu: hải đăng và mù; rồi nội dung trực diện sống và chết. Hoặc sự đối chiếu hai bản sắc trong cùng một con người: như tội ác và nhân bản trong nhân vật Phương Bến Xanh (truyện *Chiều cuối năm*). Hoặc đối chiếu hai hành động: Vượt biển và trở về trong truyện *Tiếng gọi* (tập *Ngọn hải đăng mù*). Hoặc kháng chiến và về thành trong *Luân*; hạnh phúc và đe dọa trong *Bây giờ ngày sinh nhật*; người đẹp và định mệnh trong *Những bức hình của chị Thời*; hạnh phúc và tự do trong *Cửa sau*; tình yêu và tan vỡ trong toàn bộ tiểu thuyết, v.v...

Mai Thảo là người có địa bàn viết rộng nhất trong các nhà văn cùng thời. Một bút pháp đa chiều, đầy mãnh lực của một nhà hùng văn nhưng cũng có thể rũ xuống mềm như cánh liễu theo dáng đi của một vũ nữ. Ông có thể ở trong một cậu bé, lớn dần lên trong thể xác và tâm hồn để trở thành một thanh niên cường tráng, sống trác táng trong các vũ trường và lịm dần trong sa đọa, để biến thành ông già răn reo như một xác chết. Mai Thảo thoải mái trong tất cả các vai: từ vũ nữ, tướng cướp, đứa bé,... đến chiếc xe vận tải 405, dòng sông, căn nhà... bởi tất cả đều đã là... Mai Thảo.

Triết học hiện sinh thấm trong ông, trở thành nền tảng tư tưởng và bút pháp: để khảo sát con người, nhà văn phải đột nhập vào thể xác và tâm hồn của kẻ mình viết; nhà văn chính là nhân vật mà mình dựng nên. Sự tìm hiểu chính mình, sự nhận thức chính mình trong chiều sâu của triết học hiện sinh đã ở trong Mai Thảo.

Mối tương quan giữa Mai Thảo và người khác, vật khác, nhờ tâm thức hiện sinh, trở thành mối tương quan đồng nhất: Ông thấy người khác như đã thấy mình. Ông đi từ chính mình để viết về người. Mai Thảo khác người vì ông có ống kính hai chiều: ông chiếu về người bằng mình và chiếu về mình bằng người, đặc biệt trong truyện ngắn *Cửa sau*, viết về người đàn bà muốn sống tự do không ràng buộc: người đàn bà ấy là chính ông, con người tự do không phân phái tính. Đứa bé đi thuyền trên Sông Hồng vừa là đứa bé, vừa là Mai Thảo. Cậu bé (hay chàng thanh niên) trở về căn nhà vùng nước mặn cũng là Mai Thảo. Vẫn chàng thanh niên ấy trong đêm già từ Hà-nội. Và vẫn người ấy trong chuyến vượt biên đến Pulo. Vẫn người ấy lang thang trên đất Mỹ. Vẫn người ấy trong Kiều Chinh, nữ diễn viên điện ảnh số một, khi rời quê hương trắng tay trắng nghiệp, phải đi lại từ đầu nhưng không hề khuất phục số mệnh... Tất cả là Mai Thảo, Kiều Chinh cũng là Mai Thảo, chỉ là Mai Thảo, trong những hoàn cảnh khác nhau, trong những địa chỉ khác nhau, trong những hành động khác nhau. Nhưng nếu chỉ đem mình ra mà viết như vậy, thì có gì đáng nói. Cái đáng nói là Mai Thảo đã nhìn thấy mối tương quan giữa cái tôi (nhân vật chính cũng là mình) đối với các nhân vật khác, người khác: một mối tương quan chẳng chịt như những đường máu trong cơ thể.

Kiến trúc phi không gian thời gian

Thi pháp Mai Thảo dựa trên hai kiến trúc: không gian và thời gian nhưng đồng thời ông cũng huỷ diệt ngay tức khắc cả không lẫn thời để đưa đối tượng mô tả vào khoảng vô định: phi không gian thời gian.

Kiến trúc không gian được thể hiện qua những ống kính, những chiều nhìn khác nhau về đối tượng (cậu bé) mà chúng ta đã phân tích ở trên.

Kiến trúc thời gian (trong *Căn nhà vùng nước mặn*) nằm trong chữ sẽ, một thì tương lai, rất Tây:

"Tôi sẽ về, về thẳng một mạch. Như con chim..."

"Tôi sẽ về thẳng căn nhà cũ của tôi. Những đoạn đường cuối cùng không có bạn hữu..."

"Tôi sẽ về nhà tôi, một mình..."

Sẽ thể hiện việc chưa xảy ra: chưa về nhưng đồng thời còn đưa ra những tín hiệu khác: Rằng những gì xảy ra sau đó, chỉ là tưởng tượng. Rằng hiện thực "trở về nhà" nằm trong không gian ảo và thời gian chưa xác định. Rằng chân dung căn nhà vùng nước mặn (vì chưa về thì chưa thấy) đã bước ra ngoài không gian và thời gian, nó không chịu sự huỷ diệt của thời gian nữa, bởi vì không ai diệt được cái gì chưa đến. Rằng tất cả ngàn ấy thứ nằm trong một chữ sẽ. Nhưng ngoài sẽ, còn có những khả năng khác như đã và có thể:

"Tôi đã về nhà tôi, tôi đã về nhà tôi. Tôi có thể im lặng nghẹn ngào cảm động đến không nói thành tiếng. Tôi có thể đứng chôn chân xuống đất. Nhưng tôi cũng có thể hò hét toáng lên. Im lặng nghẹn ngào hay hò hét nhẩy múa thì cái nhà cũng vẫn nghe thấy tôi, trông thấy tôi. Nó ý thức được sự có mặt của tôi. (...) Căn nhà thức giấc. Nó trở mình. Nó mở tất cả những con mắt của nó, tất cả những vành tai của nó. Nó đã sống dậy với người. Người đốt lửa cho căn nhà sáng lên. Những căn buồng chìm khuất trong bóng tối phút chốc hiển hiện. Tâm hồn tôi cháy sáng bằng ánh sáng của chúng nó. Chúng nó cũng vậy. Người về như mặt trời. (...)

Việc làm thứ nhất: tôi sẽ đến rửa mặt ở cái bể rêu cuối sân lối đi ra vườn sau. Bao nhiêu trận mưa trời rơi xuống ở đây, từ mái ngói chảy qua lòng màng (...)

... người vú nuôi tôi đã chết" (*Căn nhà vùng nước mặn*, An Tiêm, 1966, trang 11, 12, 13, 14)

Trong *Chuyến tàu trên sông Hồng*, không có sẽ, nhưng cả ba: sẽ, đã, có thể, họp lại trong cụm từ hình dung thấy:

"Hình dung thấy một cái bến tĩnh lẻ..."

"Hình dung thấy một con tàu nằm sát kề mặt bến..."

"Hình dung thấy đũa nhỏ ngồi đó và nó nghĩ..."

"Hình dung thấy chuyến đi đó, trên con tàu, trên Hồng hà... dẫn đưa vào thiên đường cũ"

(*Chuyến tàu trên sông Hồng*, Tuổi Ngọc, 1969, trang 17-18).

Sẽ, đã và có thể, tập trung thành hình dung thấy, ngoài dụng ý phi thời gian không gian, nghĩa là chuyến đi trên sông Hồng có thể chưa xảy ra, ba thì quá khứ hiện tại và tương lai giao nhau còn ngụ ý xác định giả tưởng sáng tạo: có thể tôi đã làm thế này, nhưng cũng có thể tôi đã làm khác, tất cả tùy thuộc vào ngòi bút của tôi lúc bấy giờ; đồng thời, tạo ra một bối cảnh nghệ thuật mới: sự trở về căn nhà vùng nước mặn (và chuyến đi trên sông Hồng) không còn ở trong hiện thực nữa mà đã là mộng, đã ở trong những cơn mơ, chúng trở thành hiện thực của tưởng tượng và đó là mục đích chính của sáng tạo: biến ảnh thực thành ảnh ảo. Mỗi khi có suy nghĩ, có mơ mộng là lại có trở về căn nhà vùng nước mặn, và mỗi lần như thế sự thể lại khác đi, khi thì "tôi" đứng chôn chân xuống đất, khi thì "tôi" nhẩy toáng lên... những diễn biến ở đây đã ảo, chúng không còn là những thứ người thật việc thật trong một thứ hiện thực thô thiển, mà chúng đã trở thành những phiêu lưu xảy ra trong óc nhà văn, có thể biến hoá không cùng, lại có thể

đến và đi bất cứ lúc nào trong cuộc sống: ký ức trong tác phẩm của Mai Thảo đã thoát khỏi sự giám định của thời gian và không gian.

Ngoài ra những câu như:

- "Mái nhà ngó xuống, cửa sổ nhìn ra, nước trong lòng bể nhìn lên, quê hương vây lấy tôi" ngoài lối giải thích cổ điển: Mai Thảo đã "nhân cách hoá" mái nhà, nó còn cho thấy cách viết điện ảnh của Mai Thảo: ông kính nhìn "tôi" từ nhiều phía: kéo cột, rường mối, cùng nhìn "tôi" và cùng hoà giọng với chiếc cầu thang: "Chú đã về đây hả?". Rồi cậu bé trèo lên cầu thang dưới đôi mắt lo âu của người vú đã chết từ kỷ niệm bước ra, và như thế cậu bé đã lùi lại thành đứa trẻ mới chập chững biết đi: Thời gian lùi lại trong đôi mắt của người vú đến từ cõi khác. Đoạn văn trên còn dẫn đến nhận thức: dù "tôi" có làm cử chỉ gì đi chăng nữa thì cái nhà cũng nhận ra tôi: nhận ra cậu chủ con, cậu chef, sự nhận ra ấy rất tự nhiên, bởi nó nằm trong tiềm thức nhà: Cậu nhỏ đã là trung tâm của vũ trụ.

Nhưng không chỉ một mình cậu nhỏ được nhìn như vậy, mà những thực thể khác cũng có cái hân hạnh ấy. Ví dụ:

Cửu-long :

- "Cửu-long đang bát ngát dâng lên, Long-xuyên đổ về, Châu-đốc đổ về. Miền xa về họp chợ đi toàn bằng những bước đi của Cửu-long "(*Một chiều qua Cửu-long*).

Phượng Bến Xanh, tương cướp khét tiếng vùng châu thổ:

- «Như một vang động hải hùng, một lưu truyền thần thoại. Từ Hồng-hà đổ sang và từ sông Đáy đổ xuống» (*Chiều cuối năm*).

Con đường viễn chinh của Albert, theo đúng theo con đường Nam tiến của dân tộc ta:

«Nổi chìm ở nơi một ngã rẽ. Thăng trầm đi theo từng dấu chân. Người Tây già lưu động và tha phương sống, nếu chỉ nói riêng ở cái khía cạnh hình thức của chiều hướng, di chuyển đã đi thật đúng con đường dân tộc ta xưa. Từ Bắc tới Nam. Từ rừng xuống biển. Lửa Lạc Việt tiền sử dựng nước le lói khởi dấy từ một điểm xuất phát phía bên kia những ngọn núi bây giờ là địa đầu biên thùy Hoa-việt. Lửa đi theo Hồng-hà. Lửa tiến cùng mặt trời. Ngọn lửa cá nhân soi đường cho thân thể trôi dạt của Albert cũng vậy. Từ Đồng-đăng, Tuyên-quang, lửa xuống. Từ Sơn-tây, Hà-nội, lửa về. Lửa vượt Non-nước của Ninh-bình, Hàm-rông của Thanh- hóa, leo qua Hải-vân, đổ dốc Đồng-giao, qua những biển lúa phẳng, qua những rừng dừa nghiêng, để ngừng lại ở đây, trong căn nhà bên suối». (*Căn nhà bên bờ suối*, trong tập *Người thầy học cũ*, Văn Uyển 1968).

Những đổ xuống, đổ về, ngược lên, xuôi chiều... đã trở thành một cấu trúc nghệ thuật trung tâm vũ trụ mà Mai Thảo dùng để nhìn các đối tượng của mình.

Tính cách trung tâm vũ trụ này chính là ý niệm thủ lãnh trong vô thức Mai Thảo.

Ý niệm thủ lãnh

Kiêu hãnh. Tự coi mình là trung tâm vũ trụ: *Ta thấy hình ta những miếu đền.*

Sự kiêu hãnh này phát xuất từ đầu, từ câu đầu, trong truyện ngắn đầu:

Phượng nhìn xuống vực thẳm.

Hà-nội ở dưới ấy.

Từ Hà-nội, Mai Thảo ném ra cái nhìn ngạo mạn đầu tiên: Hà-nội ở dưới chân ta.

Rồi sẽ có: Hồng-kông ở dưới chân.

Ta là ai? Là Phượng, là Mai Thảo, là cậu chủ nhỏ của căn nhà vùng nước mặn.

Ý niệm lãnh tụ đến từ bao giờ? Từ khi viết văn chăng? Chắc chắn sớm hơn, từ khi ra đời đã là cậu, cậu con nhà giàu, bé tý trong nôi đã là cậu chủ nhỏ đối với người vú. Lớn hơn chút nữa, dạn đờn, đi hoang bờ bụi. Khi đi học, trở thành lãnh tụ đám lỏi trường làng. Mai Thảo sống trọn

ven vai trò lãnh tụ của mình từ thuở nhỏ, và đến khi cầm bút, ký ức tuổi thơ sống lại, ký ức lãnh tụ tuôn ra. Mai Thảo là một thứ lãnh tụ «bẩm sinh». Ký ức lãnh tụ hiện rõ trên chữ nghĩa: «Người về như mặt trời». Mặt trời ấy là một đóa con nít, nó đem ánh sáng lại cho căn nhà vùng nước mặn: chủ về là căn nhà sáng lên. Là mọi sự sống lại.

Ý thức lãnh tụ ở Mai Thảo mang ý nghĩa *souverain* của Jean Jacques Rousseau: lãnh tụ là tập hợp những ý nguyện của toàn dân trong mối tương quan đầu, mình, chân, tay, bình đẳng và thân ái. Trước Rousseau, đã có Khổng Tử trong *Luận ngữ* (quân quân, thân thân, phụ phụ, tử tử) và Platon trong *République*. Rồi trước Khổng Tử hơn nghìn năm, kinh *Vedac* của Ấn-độ đã quan niệm vũ trụ như một con người mà sự tồn tại dựa trên mối tương quan bình đẳng và nhân ái giữa bốn đẳng cấp: hiền nhân (brahman), chính nhân (kshatriya hay rajpute), nghệ nhân (vaishya) và hầu nhân (shudra), tất cả là một toàn khối như đầu, mình, chân, tay.

Sau này Lévy-Strauss chứng minh lại một lần nữa, cái ý thức lãnh tụ ấy trong cấu trúc của các bộ lạc nguyên thủy ở vùng Amazone: mỗi nhóm giữ đúng vai trò của mình trong bộ lạc. Người thủ lãnh biết sống chết, biết chia sẻ niềm vui, nỗi buồn, lo thức ăn, thức uống cho toàn thể bộ lạc.

Mai Thảo chính là thứ nguyên thủ đó đối với «bộ lạc» di cư và di tản của dân tộc ông. Cho nên ông được mọi người mến yêu và tha thứ. Những văn hữu già sống với Mai Thảo bằng trung thành tình bạn đã trải. Những người viết trẻ bu lấy Mai Thảo như một niềm tin, một cột vịn. Ai cũng có thể thấy mình thân với Mai Thảo. Và khi Mai Thảo mất, những dòng ký ức chân thật nhất với Mai Thảo có thể đến từ những con người không mấy khi chân thật: Mai Thảo có sức chuyển hoá họ. Nhưng cũng không ít người, dù rất gần Mai Thảo, vẫn cảm thấy một khoảng cách giữa mình với Mai Thảo. Và cái khoảng cách ấy cũng lại có thật. Mai Thảo tạo được một triều đình, một thần dân, và cả sự xa cách. Đó là chứng hiện văn và người trong Mai Thảo.

Nguyên thủ là đầu tàu, đồng thời cũng là tổ hợp ý nguyện chung của bầy đàn mà hấn là nguyên thủ. Tương quan của nguyên thủ với mọi người là tương quan đồng nhất, như đầu mình chân tay, như máu chảy ruột mềm. Vị nguyên thủ có thể có trí khôn hơn, có thể có sức mạnh hơn, nhưng tất cả những thứ «hơn» ấy, hấn không dùng để phục vụ độc quyền lãnh đạo, không dùng để đàn áp đồng bào, mà để che chở và thông cảm với đồng bào hấn, vì thế người ta coi hấn là nguyên thủ và hấn trở thành nguyên thủ. Hấn chính là «khối nguyện vọng chung» của quần thể mà hấn làm lãnh tụ, hấn thờ không khí mà đồng bào hấn thờ, nhưng hấn thính hơn đồng bào hấn: khi đồng bào hấn rét, hấn rét hơn. Khi đồng bào hấn đói, hấn đói hơn. Khi đồng bào hấn bất hạnh, hấn bất hạnh hơn. Khi đồng bào hấn sung sướng, hấn sung sướng hơn. Và nhìn theo chiều hướng ấy: nguyên thủ của J.J. Rousseau tương đương với nhà văn dẫn thân của J.P. Sartre: nhà văn bắt buộc phải dẫn thân, hấn chính là lương âm của thời đại, của dân tộc hấn, hấn phải gánh chịu những hậu quả của ngòi bút, hấn phải có trách nhiệm ngòi bút và trách nhiệm ngòi bút chính là trách nhiệm với đồng loại. Trong ý nghĩa đó, nhà văn đích thực cũng là một thứ nguyên thủ.

Ý thức nguyên thủ này là linh hồn ngòi bút Mai Thảo.

Và ngòi bút ấy chuyên chở một nghệ thuật độc đáo: nghệ thuật chân dung.

Nghệ thuật chân dung

Tinh thần lãnh tụ có trong Mai Thảo từ thuở thiếu thời:

«Ngày bé, tôi nổi tiếng nghịch ngợm nhất nhà. Sáng vừa trở dậy, thoáng đã lên đi. Phơi nắng. Lang thang ngoài đồng, trong bờ trong bụi. Đi quên bữa ăn, đi lạc đường về. Bị đánh, bị mắng thế nào vẫn chứng nào tặt ấy.

Những cuộc đi hoang trong thời thơ ấu ấy bao giờ cũng có thêm Tuyền. Lần nào, tôi vừa mất trước mắt sau lên ra khỏi nhà, quay lại là y như rằng đã thấy nó bu bám chạy theo sau. Nhiều lần tôi quát mắng làm dữ, đuổi: "về". Nó đứng lại, mắt đã rưng rưng chực khóc. Tôi đuổi quá, nó liều lĩnh dọa: «không cho em đi, về mách mẹ cho mà xem». Thế là tôi lại đành cho nó đi theo. Tuyền thích được nhập vào những cuộc phiêu lưu tuổi thơ như thế. Nhưng thích mà vẫn sợ. Nó sợ đủ thứ. Sợ lạc đường. Sợ về nhà phải đòn. Sợ rấn rét dưới hố sâu. Sợ cọc nhọn, gai ngầm trong bụi. Một tiếng động lạ tai trong cỏ, một con thằn lằn từ cành rớt xuống, là đủ để cho nó, đang vui thích chạy theo tôi, đứng sững lại, mắt mờ đến đứt kẽ, mặt mũi tái nhợt. Tôi vò đầu giậm chân, mắng: «Giời ơi ! Sợ thế mà cứ đòi đi!» Nó hoàn hồn, nhòe miệng cười: «Sợ nhưng mà thích». (*Bước đi một bước*, trong tập *Dòng sông rục rĩ*, Văn Uyển, 1968))

Hai chân dung trong một đứa bé: thằng anh và con em đều to gan như nhau, đều có khả năng «cầm quyền». Tuyền, đứa em gái liều lĩnh từ bé, lớn lên phản kháng, chống lại cuộc hôn nhân do cha mẹ sắp đặt, chọn thoát ly gia đình. Tuyền và người bác điên trên sườn Tam Đảo, là những chân dung âu yếm và đốn đau nhất mà Mai Thảo rút ra từ ký ức gia đình, tự nhiên, dễ dàng tưởng như có thể thò tay vào túi lấy ra được. Cái giây phút xuất thần ở người bác điên, khi thấy lâm nguy, đã bỏ điên, tỉnh lại, liều mình cứu mẹ, em và cháu thoát nạn. Cái linh thần của người bác điên, xuất hiện một lần trên đỉnh Tam Đảo, sống lại trong những đứa nhỏ: con Tuyền lấm chấm mà đã thích đi hoang với anh, thằng nhỏ *Trong rạp chiếu bóng*, dẫn bà nó đi xem xi-nê và đọc phụ đề tiếng Việt cho bà nhanh như gió, thằng Tám Cục Đất can trường, đánh lộn chấp tai tay, để bảo vệ danh dự mẹ. Thằng nhỏ trên *Chuyến tàu trên sông Hồng*, bé tí đã bước vào thế giới tưởng tượng của nhà văn... những đứa bé đó có một quyết định, một vượt thoát, không chỉ cho cuộc đời nó, mà cho cả những người chung quanh. Nó chuyên chở tâm hồn lãnh tụ, hơn bất cứ người lớn nào trên trái đất. Những đứa nhỏ đó đã là những lãnh tụ trong địa hạt thương yêu, bất khuất. Mai Thảo không những đã đối xử với những nhân vật bé nhỏ của mình một cách bình đẳng mà còn đầy kính phục và âu yếm. Ở đây không phải một người lớn viết về một đứa con nít, mà là sự nhập thân đầy âu yếm của một người trong một người khác. Quan hệ giữa Mai Thảo và đứa trẻ là quan hệ xuyên thâm bình đẳng giữa hai thực thể, hai con người. Bởi đứa trẻ cũng là Mai Thảo.

Những chân dung phụ nữ của Mai Thảo đều có những nét cao ngạo và bi đát của chính tác giả: Trước hết là chân dung Luân, người con gái có cái tên rất con trai. Ngôn ngữ hàng ngày luôn luôn phân biệt phái tính, và con người được phân biệt rõ gái trai ngay từ cái tên cha mẹ đặt. Xoá bỏ thành trì ngôn ngữ thông thường, Mai Thảo đặt cho tên người con gái ấy là Luân, một cái tên rất con trai. Luân là một tâm hồn trinh bạch. Về chiến tranh, Luân không phân biệt giới tuyến. Về phái tính, Luân không phân biệt nam nữ. Luân cư xử như một thiên thần. Luân đến với ba chàng trai mới lớn cùng một lúc, Luân cho họ đồng đều: tình yêu, tình bằng hữu, tình người: Luân là tình yêu tuyệt đối, càng cho càng đầy. Luân là tình yêu lý tưởng đã đạt tới tự do: yêu chia sẻ, yêu không giới tuyến, tình yêu vượt trên sự chiếm hữu. Luân giữ địa vị độc nhất trong tác phẩm của Mai Thảo, Luân chính là Mai Thảo thời còn tin tưởng, thời xây dựng tự do, thời mới di cư, sau 1954.

Những người đàn bà khác trong tác phẩm của Mai Thảo luôn luôn có vị trí bình đẳng và cao sang: từ cô gái điếm, cô gái nháy, đến cô lái đò, đến người phụ nữ kháng chiến, tất cả đều có những nét kiêu kỳ, phóng túng và tự do như thế. Nhưng ở thời đoạn sau, Mai Thảo đã chán chường hơn, đã thất bại hơn, đã mất dần niềm tin. Sự hồ nghi dần dần chiếm lĩnh, đưa ông đến chỗ đối chất giữa tự do và hạnh phúc, giữa tình yêu và hạnh phúc. Những người phụ nữ đầy đặn gió sương, chán chường và sa đoạ này chính là hiện thân của con người trong thời đoạn mất niềm tin của cuộc chiến thứ nhì và lần di tản thứ nhì. Họ cũng chính là Mai Thảo.

Đối với vật thể, Mai Thảo cũng coi là bạn đồng hành, đồng hoá nó với con người, cùng có một địa vị, một trách nhiệm như con người: từ căn nhà vùng nước mặn đến chiếc xe hàng cũ, từ những vì sao thứ nhất đến sông Hồng, sông Cửu. Vẫn trong vị trí thượng yêu và bình đẳng: Căn nhà vùng nước mặn đã che chở đã nuôi nấng tuổi thơ và theo sát tác giả trong suốt hành trình sống và hành trình sáng tác, nó không còn chỉ là căn nhà nữa mà nó đã là mẹ, nó đã là nguồn sống, nguồn sáng tác. Những vì sao thứ nhất chính là nguồn cội của thi ca, mà Diệu trong đó không ai khác hơn là Xuân Diệu, thần tượng của Mai Thảo. Phải nghe Mai Thảo, mỗi lần ngà say, lại đọc «Phát phơ hồn của bông hường, nghe hơi sương đọng còn vương máu hồng», mới hiểu được hồn thơ Xuân Diệu đã ngấm vào người con trai mới lớn ấy như thế nào, trong một đêm sao, đã chao đảo cả một đời người về phía nghệ thuật. Luân là chân chung của tình yêu, Diệu là chân dung của thi ca. Cả hai đều là khởi điểm tự do của Mai Thảo.

Như vậy, Cửu-long không chỉ là một dòng sông, mà nó chở tất cả niềm tin và hy vọng của người di cư, hy vọng sống còn, hy vọng trù phú, cho những người tay trắng. Hà-nội không chỉ là một thành phố, mà là ngọn lửa, cháy không ngừng trong tâm thức Mai Thảo và những người đi, từ chữ đầu khai bút lúc mới di cư, đến những trang di tản di chúc cuối. Bảo là bỏ Hà-nội, giận thì nói thế chứ có bỏ được đâu. Không chỉ Hà-nội, mà còn sông Hồng, còn vùng trăng thứ nhất, còn chiếc xe hàng cũ... tất cả đều đã là một phần Mai Thảo, là toàn diện Mai Thảo.

Chân dung trở thành đặc điểm trong sáng tạo của Mai Thảo.

Chân dung người lính viễn chinh:

«Địa ngục nuốt chửng Dắc vào một thế giới lông lá, ma quỷ. Dắc chỉ còn là một tên lính đánh thuê. Dắc không nhớ được nữa. Đó là một cuộc đi dài, rã rời, vật vờ, hết chiến trường này đến chiến trường khác, hết đồn bốt này đến đồn bốt khác, qua những vũng lầy, những sinh lầy, những hầm hố, những bãi hoang, những vòng đai trắng, những làng xóm hủy phá, những cánh đồng sa mạc, những ngọn suối độc, những cánh rừng thẳm, những thân người.(...) Những cái bóng thấp thoáng, tiếng đại bác đình tai nhức óc, những tiếng kêu thét rợn người và ngón tay Dắc bám liên hồi vào cò súng, những tảng óc toé ra trắng như màu tuyết trên những đỉnh núi nơi quê hương thăm thẳm nghìn trùng, tiếng Dắc cười điên dại, hấn bắn xả vào những ám ảnh xưa, những hình hài cũ, nước mắt Dắc dòng dòng, đôi mắt Dắc như hai khối lửa đỏ khé, máu tươi dẫm lên đầu lên tóc lên tim lên hồn Dắc, những viên đạn đồng bóng loáng như bắn ngược trở lại đâm thủng bộ ngực lông lá của Dắc. Dắc không nhớ nữa. Hấn đứng trên một con tàu say, hấn sa vào một vùng gió lốc quay tít chóng mặt, hấn ngã xuống, hấn đứng dậy, hấn lại đi nữa, lại bắn nữa, lại uống rượu cho đến khi gục xuống, lại cười, lại khóc, lại đập phá tan tành, lại hò hét điên dại ở tất cả những quán rượu hấn đã dừng lại, đã bỏ đi, ngày tháng xô dạt, bay biến, đẩy Dắc ngã sấp xuống nữa, xuống mãi, cánh đầm lầy vô hình dâng lên, tới ngực, tới cổ, tới mũi, tới mắt, Dắc sặc sụa, Dắc la hét, địa ngục úp chụp xuống Dắc, cái nắp ván thiên đóng sập lại, những tiếng vỗ chát chúa vang lên kinh hoàng». (*Tiếng cười trên ấy*, trong tập *Bản chúc thư trên ngọn đỉnh trời*, Sáng Tạo, 1963, trang 66-67).

Người lính viễn chinh xuất hiện như một con quỷ, hấn bắn liên hồi, nhưng bắn ai? Hấn bắn vào quá khứ mình, bắn vào những ám ảnh cũ, những hình hài xưa, bắn vào cái tội ác mà một lần hấn lỡ gây ra, nó suốt đời theo đuổi hấn. Hấn bắn vào cái bi đát của đời hấn. Hấn muốn giết quá khứ nhưng không giết được, con quỷ nhập tràng quá khứ chết đi sống lại trong đầu giết hấn lần mòn cho đến khi hấn chết. Cái bi đát của gã viễn chinh được trình bày như một ảo ảnh. Cái dã man của nghề chiến tranh thu gọn lại trong ống kính ác mộng của một kẻ mất trí. Cái chân dung khốn nạn của Dắc đã xả ra những viên đạn bắn vào tim chúng ta, phá vỡ những thành kiến có sẵn về lính viễn chinh, bởi họ cũng chỉ là lính, tức là người, với những khổ đau như muôn nghìn người khác. Sự căm thù giữa người và người không đưa lại một kết quả nào khả quan, ngoài tội ác. Ngược lại, sự tìm hiểu và cảm thông giữa người với người luôn luôn

đưa ta tới những vùng trời khác, cho ta thoát khỏi cõi vô minh, ít nhất trong giây phút đắm mình trong tác phẩm. Và nhà văn có thể tạo được những giây phút đó trong lòng những kẻ sắt đá nhất.

Bên cạnh chân dung khốc liệt của Dắc, là chân dung dịu dàng đầy âu yếm của sông Hồng: «Hình dung thấy chuyển đi đó, trên con tàu, trên Hồng-hà. Đêm trên sông lớn trải khắp bốn hướng mênh mông. Đưa nhỏ riu mắt gục xuống cái mũ trắng trên đầu gối, thiếp đi. Bỗng nó bâng hoàng thức dậy.(...) Tiếng còi vang động một vùng làng xóm ngủ thiếp, lọt vào những cánh cổng đóng kín, lan 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 mù, chuyển cả thời gian thăm thẳm, chuyển những vị 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 lấy, 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. Đưa 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» (*Chuyến tàu trên sông Hồng*, Tuổi Ngọc, 1969, trang 17-18).

Với chân dung sông Hồng, nhà văn chở ta vào thế giới của tưởng tượng. Chân dung sông Hồng bao trùm vũ trụ trẻ thơ, một thiên đường đã khuất: thời chưa chiến. Dắc là chân dung hoắc loạn của bạo lực chiến tranh. Hai bức chân dung để cạnh nhau, đối chọi như thiên thần và ác quỷ. Đọc và so sánh chúng, ta sẽ thấy sự khốc liệt của chiến tranh, sự êm đềm của hoà bình, ta có dịp đối soi giữa tình yêu và tội ác. Người Việt sẽ thức dậy sau một giấc ngủ dài chỉ biết lấy cảm hứng làm phương tiện duy nhất. Tác phẩm nghệ thuật đích thực luôn luôn dẫn thân, dù không có một khẩu hiệu nào.

Cho nên, những chân dung khi Mai Thảo đã khắc tạc thành công và ném đi, nó sẽ bay lên và trở thành «những vì sao thứ nhất» như Luân, Tám Cục Đất, Diệu, Dắc, chị Thời, Phương Bến Xanh, người bác điên trên sườn Tam Đảo, Cửu-long, Hồng-hà, Sài-gòn, Hà-nội, Vũ Hoàng Chương, Vũ Khắc Khoan, Quách Thoại... Mỗi chân dung mở ra một kiên định của nhà văn hướng về một vấn đề: nói như Sartre, chúng là những viên đạn, bắn vào tâm thức chúng ta, những người còn sống hôm nay và sẽ sống ngày mai, mỗi lần đọc, ngắm những chân dung ấy, bắt buộc phải nhìn lại mình, nhìn lại cách đối xử của mình với Quách Thoại, với Vũ Hoàng Chương, với Cửu-long, Hồng-hà, mà xấu hổ, mà ăn năn, mà quyết không làm như thế nữa. Bởi Mai Thảo đã ở trong tất cả, đã là đầu, mình, chân, tay của tất cả những thứ ấy. Mai Thảo chính là lương tâm của tất cả. Những viên đạn chữ, ông đã bắn đi, từ tim mỗi chân dung, mỗi nhân vật, trúng vào hồng tâm lương tri con người.

Nhưng không phải lúc nào Mai Thảo cũng thành công trong việc vẽ chân dung. Tập *Bản chú thích trên ngọn đỉnh trời* là một trong ba tập truyện ngắn hay nhất của Mai Thảo, cùng với *Chuyến tàu trên sông Hồng* và *Ngọn hải đăng mù*. Nhưng truyện nổi tiếng nhất *Bản chú thích trên ngọn đỉnh trời* lại không thành công. Nhân vật chính là một chân dung giả tạo: «Tổ tiên chàng thuở đó sống rải rác trong những làng mạc dựng trong hốc đá, những vùng biển khuất gió, mình mặc áo lông thú dày, vũ khí là nỏ thuốc độc và đao ngắn, thờ thần mặt trời. Khi sương mù bắt đầu tan trên mặt biển, tất cả bộ lạc lại ào ạt kéo xuống những đoàn thuyền chiến buồm đen, mũi thuyền khắc nổi những hình thù kỳ quái. Đoàn thuyền rời bến bờ hoang dã trong tiếng ốc xuất quân rền rĩ, tiếng la hét mọi rợ, tiếng chèo vang mặt biển sớm đưa cả một đoàn người mà lẽ sống là chinh phục xuống những vùng trời có nắng, những đất đai trù phú ở phương Nam. Chàng bảo đời sống ngang tàng tổ tiên chàng thuở đó nằm trong những viễn trình, những chân trời xa khuất, những trùng dương mênh mông, những chiến trận không bao giờ chấm dứt, đời sống gắn liền vào đời và vũ khí, kẻ chết muốn lên thiên đàng khi ngã

xuống phải có gươm nỏ trong tay, những cuộc tàn sát khủng khiếp, những đêm liên hoan điên cuồng trên đồng chiến lợi phẩm và thây xác kẻ thù. Cuộc sống đó không có phần chỗ cho đàn bà» (Trích *Bản chúc thư trên ngọn đỉnh trời*, Sáng tạo 1963, trang 15-16).

Nhân vật chấp vá, bối cảnh chấp vá: Chàng, với những chi tiết: «tổ tiên là một bộ lạc sống trong hốc đá, khi sương mù bắt đầu tan, kéo nhau xuống những đoàn thuyền chiến đen, trong tiếng ốc xuất quân rền rĩ, kẻ chết muốn lên thiên đàng khi ngã xuống phải có gươm nỏ trong tay...» như thể bước thẳng từ phim *Les Vikings* ra, có thể Mai Thảo vừa xem phim này về, ngẫu hứng viết những dòng này. Bởi thế, chàng không có cá tính rõ ràng: Á hay Âu? Tiếp đó hoàn cảnh xô đẩy đưa chàng nhập với bọn người thám hiểm ngọn đỉnh trời: đỉnh Everest, trên Hy Mã Lạp Sơn chăng? Lại một chấp vá nữa. Chàng cùng đồng bạn leo hết ngọn đỉnh trời và tới đỉnh, chàng ngã xuống vực. Để trình bày luận đề đỉnh cao và hư vô: trên đỉnh trời không có gì hết, chỉ là hư vô, là cõi vực, Mai Thảo đã đưa ra những nhân vật gương ép, cả chàng lẫn nàng đều không thực. Sự chấp vá Âu, Á, đỉnh cao và hư vô, này có lẽ đã làm thỏa mãn một số độc giả trí thức sính Tây thời đó, vì vậy truyện nổi tiếng ngay. Tất nhiên không chỉ ở chỗ chấp vá mà truyện mất hay, bởi vì trong truyện dài, nhiều khi Mai Thảo cũng đưa ra những hoàn cảnh «hoàn toàn bịa đặt», nhưng khi viết, ngòi bút ông có thể đạt tới những sự thật đau đớn về tình yêu, về con người, cho nên người đọc vẫn bị lôi cuốn, không «ngghi ngờ» gì.

Nghệ thuật tiểu thuyết

Tiểu thuyết của Mai Thảo phần lớn xây dựng trên vũ trường, trên đồ võ, trên những cuộc sống về đêm của một Sài-gòn ăn chơi đàng điếm. Thường là những bức tranh đời ông qua nhiều khía cạnh: một nghệ sĩ tự do, không chấp nhận bị ràng buộc bởi bất cứ một yếu tố nào kể cả gia đình. Và như thế cô đơn và tự do trở thành một cặp uyên ương miên viễn. Tiểu thuyết Mai Thảo (cũng giống như trường hợp Bình Nguyên Lộc) viết vội để đăng báo hàng ngày, bán rất chạy, được tuổi trẻ miền Nam thời ấy gối đầu giường.

Tại sao có hiện tượng ấy? Bởi đó là một nghệ thuật bình dân. Bình dân như quan điểm nghệ thuật của Tự Lực văn đoàn thừa trước, nghĩa là ở trong tầm tay của tất cả mọi người, trái với quan niệm nghệ thuật trí thức của Thanh Tâm Tuyền, Vũ Khắc Khoan, Dương Nghiễm Mậu.

Trước tiên hãy nói về «điều kiện» viết của Mai Thảo.

Ở thời điểm ăn khách nhất, mỗi ngày ông viết hai, ba feuilleton đăng báo, sau in thành truyện dài... Hỏi Trần Thanh Hiệp: có đúng là anh Mai Thảo viết mỗi ngày hai ba feuilleton đăng báo không anh? - Đúng, nó viết thế đấy! Lại hỏi: Thế đêm nào cũng đi nhảy, uống rượu đến khuya, còn làm chủ báo, còn viết tiểu luận, truyện ngắn, tùy bút... thì lấy thì giờ đâu? - Ừ nó vẫn có thì giờ!

Trên giá sách căn phòng Mai Thảo ở California không có lấy một cuốn của ông. Hỏi: Sao không có sách của anh? Anh không giữ tác phẩm của anh à? Anh có đọc lại những gì anh đã viết không? Trả lời: Không. Và lại những gì tôi đã viết cũng thường thôi. Cầm bằng cho gió bay đi. Giữ làm gì thêm nặng.

Giữ làm gì. Tôi viết cũng thường thôi.

Mai Thảo không đọc lại thật. Ví dụ có một lỗi trong cuốn «*Sau khi bão tới*», nếu đọc lại chắc chắn ông đã sửa: tên người tình cũ (đã mất) của Dũng ở những trang đầu là Uyên; sau đó vài trang, người tình của Kính (bạn Dũng) cũng tên Uyên. Mấy trang sau, Uyên (của Dũng) trở thành Liên. Trừ lỗi này, toàn truyện không có một sơ hở kỹ thuật nào khác, các chi tiết dù nhỏ nhặt, ăn khít với nhau. Bố cục các truyện dài (qua chín mươi quyển mà chúng tôi đã đọc) luôn

luôn chặt chẽ, các dữ kiện gắn bó mật thiết, không có dấu vết nào của lối viết feuilleton, cầu thả.

1- Tiểu thuyết «*Khi mùa mưa tới*» mở đầu bằng những dòng:

«Phủ nhìn lên. Phiến trời nhỏ, thật xa, giữa những bờ tường xám, hồng dần. Trên những ô kính của cái chòi canh lục lăng cao vút, tia nắng rực rỡ thứ nhất vừa ánh.

Đứng tựa lưng vào một thân cột lớn, hai tay đút túi quần, mơ màng, Phủ nghe thấy vọng lại từ những hành lang dài thẳm sau lưng những bước chân rộn rịp, những cửa sắt mở ra trong tiếng khoá lách tách, tiếng trực nghiêng rít lạnh lạnh, và chàng bỗng thấy thèm muốn được ngủ, được ném cái thân thể mỗi mệt, nhóp nhúa, hơi hám xuống bất cứ một thứ mặt phẳng trống trơn nào, vùi mái tóc rũ rượi vào bất cứ một khoảng trống nhầy nhụa nào. Nhưng ngủ. Miễn là ngủ. Ngủ mê man và bần bật. Ngủ. Một ngày. Một tháng. Một đời. Một phút cũng được. Nhưng ngủ.

Trong niềm khao khát đến cực điểm muốn thét vỡ thành tiếng trong đầu, thoát hiện lên như một riều cọt chua chát, hình ảnh ám cúng của một căn buồng màu hồng nhạt. Những rèm cửa xanh màu nước biển lất phất như những cánh bướm đêm. Ánh sáng chìm chìm lẩn lẩn. Mùi nước hoa phảng phất trên mặt đệm trắng muốt. Cái cánh tay trắng ngần sữa động của người đàn bà. Phủ lạc đến cái phòng ngủ ấy lần đầu. Như người đàn bà ấy, chàng cũng mới gặp lần đầu, ở Sài-gòn» (*Khi mùa mưa tới*, Thái Lai 1964, trang 7).

Một lối mở truyện rất lạ. Khó có thể hiểu làm sao tác giả có thể viết những dòng như thế này một mạch kiểu feuilleton, ngoài sự dụng bút của một thiên tài.

Đây là một đoạn khúc có ba âm giai, với ba chiều ống kính:

Phần mở: Phủ nhìn lên... ống kính chiếu ngược lên trời.

Phần giữa: Đứng tựa lưng vào... ống kính chiếu vào tiềm thức.

Phần kết: Trong niềm khao khát... ống kính chiếu sâu thêm vào vô thức, để chuyển đoạn.

Ba âm giai và ba ống kính nối kết mật thiết với nhau trong cách hành ngôn và hành động của mộng tưởng, từ lúc Phủ ngẩng mặt nhìn trời: bức tranh ấn tượng và siêu thực giao thoa trong tia nắng thứ nhất, chiếu trên những ô kính của chiếc chòi canh lục lăng cao vút. Một sức hấp dẫn ma quái bắt đầu, vì cả chòi canh, bờ tường, lẫn tia nắng, không có gì chứng thực là hiện hữu hay ảo ảnh.

Quay về mình, Phủ nghe những thanh âm vọng lên từ một tiềm thức xa xôi, màu sắc đã biến đi nhường chỗ cho âm thanh: bản nhạc kinh dị trôi lên với tiếng những bước chân rộn rịp, tiếng khoá lách tách, tiếng trực nghiêng rít lạnh lạnh... hình hài nhóp nhúa, âm nhạc thôi miên Phủ đến một thèm muốn không cự lại được: ngủ. Ngủ như một sự chết, thoát, chìm ngẫm.

Trong giây phút cực điểm của thèm muốn đang vỡ bung, một hình ảnh nén sâu trong tiềm thức vung lên «căn buồng màu hồng nhạt với những rèm cửa xanh màu nước biển lất phất như những cánh bướm đêm». Lại một hình ảnh vừa thực vừa phi thực. Phủ thoát khỏi ám ảnh ngủ để bước vào một cơn mê mới: giấc mộng hồng. Giấc mộng đưa Phủ vào cuộc đời thực phủ phàng.

Mở truyện như vậy là một lối: Từ mộng vào thực của Mai Thảo

2- Truyện dài «*Sau khi bão tới*» bắt đầu bằng những hàng như thế này:

«... Người tài xế taxi nhỏ mạnh ra ngoài xe một bãi nước miếng. Y ném theo vệt nước tung toé một tiếng chửi thề cực cần. Thò một nửa mái đầu bù rối ra ngoài khung kính, cặp mắt y nhú lại những đường hằn bực bội nhăn nhúm. Cặp mắt ấy vừa theo dõi những đầu người nhấp nhô trước mặt, vừa ném chéch sang phía vỉa hè, lên cao, nơi có những tấm biển số nhà thấp thoáng dưới một hàng hiên dài. Những cửa tiệm còn mở cửa. Nhưng hàng hiên nhô rộng, đã

che hết ánh sáng từ những ngọn điện đường chiếu xuống, và những con số lơ mờ trên những tấm biển nhỏ, không nhận được ra. Nhiều tấm biển số nhà hiện ra và mất hút. Sự nóng nảy của người tài xế bực bội cũng gia tăng thêm. Y lại nhỏ nước miếng và lại chửi thề nữa.

Cuối cùng chiếc taxi già cũ rú máy khét lẹt, dừng khựng lại. Người tài xế kéo mạnh tay số về điểm chết, quay lại hồi hồn, như một nạt nộ:

- 234. Phải không?» (*Sau khi bão tới*, trang 7- 8).

Ở đây, Mai Thảo chiếu thẳng ống kính vào nhân vật phụ nhất là người tài xế taxi. Hẳn không có nhiệm vụ gì hết, trừ nhiệm vụ mở đầu tác phẩm. Hẳn mở phũ phàng, trần tục, thô lỗ. Và hẳn đóng bằng cách quay số về điểm chết, như một khai tử, nhưng đồng thời hẳn cũng cho ta thấy cách xây dựng hiện thực của Mai Thảo, đúng hơn là cách Mai Thảo ném hiện thực phũ phàng về phía người đọc, hết như tay tài xế nhỏ nước miếng và «y ném theo vệt nước tung toé một tiếng chửi thề cục cằn». Sự tục tằn không đến từ tiếng chửi thề (bởi tác giả không cho biết lời hán chửi) mà đến từ hành động: «y ném theo vệt nước tung toé». Chính cái sự y ném... ấy, làm ta buồn nôn và đó là hiện thực Mai Thảo: dùng thủ thuật hình ảnh giống như trong thơ, nhưng phũ phàng, lỗ mãng như cuộc đời. Một thứ hiện thực gián tiếp đã được lọc qua một hình ảnh khác. Ông không chỉ quay hiện thực bằng camera ngang như mọi người mà còn đảo tít các chiều khác nhau theo ánh mắt bực bội của người tài xế: chiếu vào những đầu người nhấp nhô, ném chéch sang vĩa hè, lên cao... rọi vào những hàng hiên nhô, những ngọn điện đường chiếu xuống..., những tấm biển số nhà... Mai Thảo thay đổi không ngừng cách nhìn hiện thực, ông tận dụng mọi chiều không gian, như đã nhìn Hà-nội, Cửu-long, sông Hồng, khiến cho cái màn tìm nhà của gã tài xế trở thành một hoạt cảnh sống động vừa tục tằn vừa sục sạo, khổ ải. Sự hắc ám của người tài xế mở ra trang đầu, đối diện với khuôn mặt «lạc lõng, bờ ngõ, nai lạc bầy» của người con gái đi tìm anh, lần đầu tiên đến Sài-gòn, là một đối chất mới. Sự đối chất sáng tối này sẽ xảy ra trong toàn diện tác phẩm.

Và đó là lối mở truyện: đối chất biên ngẫu của Mai Thảo.

3- Truyện dài *Mái tóc dĩ vãng*, bắt đầu bằng những dòng như thế này:

«Tám màn trong suốt bỗng vén mờ từ từ. Như một dấu chân êm ái vừa nhẹ lướt khỏi tiềm thức, giấc ngủ dịu dàng chuyển mình. Tiếng trực quay rì rào. Tiếng trực quay rì rào trong đầu Quyền. Tám màn trong suốt vẫn đều đặn vén lên, tới đâu đẩy mắt Quyền mở ra tới đó. Tiếng trực rì rào ngừng bật. Và Quyền tỉnh dậy.

Chàng nằm im, nghe ngóng. Phút giây tỉnh thức ngắn ngủi tự động nguyên vẹn trong bầu không khí chiêm bao mơ hồ lưu luyến, Quyền chưa nghe, chưa nhìn thấy gì, giấc ngủ còn là một trạng thái xanh biếc chưa đổi màu, mặt đệm dưới lưng giam cầm trong khoảng trũng ấm áp lủ tay chân bất động trong dáng điệu cũ, gây cho Quyền cái cảm giác ngây ngất vừa dềnh lên từ một vực thẳm thơm ngát. Quyền đã thức, nhưng chàng còn nằm tròn trong cái cảm giác thơm ấy như trên một đài hoa lớn. Rồi những cánh hoa là tả rụng xuống. Và, với sự hiện hữu của chung quanh, Quyền biết giấc ngủ đã bỏ đi, chàng không trở lại với nó được nữa. Mấy giờ? Quyền không đoán được. Tiếng đồng hồ thả giọt xuống một vùng bóng tối trên đầu, xếp đặt dần trong thần trí mình mẫn vị trí của căn phòng, khung cửa sổ mở rộng cắt thành một hình vuông trên một nền trời mực tầu ở rất xa bên ngoài, là khởi điểm quy định cho Quyền đoán thấy những đồ vật im lìm chung quanh». (*Mái tóc dĩ vãng*, Xuân Thu tái bản, trang 10).

Quyền đang ở trạng thái thức ngủ chập chờn: «Tám màn trong suốt bỗng vén mờ từ từ...» chỉ là tâm thức của Quyền đang chuyển mình từ trạng thái đóng sang mở. Tiếng trực quay rì rào vang trong đầu Quyền như tiếng sóng chiêm bao, và khi tiếng trực chấm dứt Quyền tỉnh. Trạng

thái tình kéo theo một tâm thức khác: sự định thần, và bây giờ chàng thấy giấc ngủ là một «trạng thái xanh biếc» và «lũ tay chân bất động» đang bị giam cầm trong khoảng trống của mặt đệm ấm áp. Chàng đang nhập hồn, «lũ tay chân» ấy chưa phải là của chàng, «chúng» còn đang muốn tiếp tục hưởng những hơi ấm cuối cùng của chăn gối. Chính Quyên cũng chưa muốn bước ra khỏi vực thẳm thơm ngát của đài hoa mà chàng đang nằm. Nhưng tiếng đồng hồ vô tình đã «thả giọt xuống vùng bóng tối trên đầu chàng» làm cho bóng tối ấy tan đi và chàng dần dần tỉnh hẳn. Khó có một cuộc tỉnh ngủ nào nên thơ và lãng mạn như thế. Lối mở pha trộn mộng thực này gây liên tưởng đến cách viết của Marcel Proust, nhưng tuyệt đối vẫn là sản phẩm của Mai Thảo. Mai Thảo 1963. Với tiểu thuyết đầu tay, đã chinh phục độc giả qua lối viết mới lạ: với cảm xúc lãng mạn, Mai Thảo đi vào vùng tri giác của con người trong giây phút chập chờn giữa mộng và tỉnh: ở chính giây phút nửa ngủ nửa thức ấy, sự gì đã xảy ra? Đó là lối mở truyện đi tìm thời gian đã mất của Mai Thảo.

4- Truyện dài «*Để tưởng nhớ mùi hương*», giới thiệu nhân vật nữ chính như thế này: «Người đàn bà chừng ba mươi tuổi. Có thể hơn một chút, ở cái nhìn còn trong suốt, đen láy, thăm thẳm, phẳng phất như màu đen nhìn thấy giữa lòng một đài hoa. Buổi chiều đi qua trên đầu nàng, trên mái tóc Trang, trên cuộc đời nàng, nàng ngồi đó một mình, trầm tư trong mơ màng, và nàng vừa gội đầu xong. Những sợi tóc lướt thướt toát ra mùi bồ kết thơm cay, được những ngón tay cong vút lùa vào, hất nhẹ, cho thả dài thành một dòng suối mun từ đỉnh đầu xuống gần sát mặt đất.

«Trang ngồi như thế, hơi cúi xuống, soi dung nhan nàng trên mặt nước giới hạn và trong vắt của cái bể non bộ. Đường mũi, vành môi, gò má, trũng mắt mờ mờ hiện. Đẹp. Trang biết nàng đẹp. Khuôn mặt phản chiếu lên từ đáy nước đã mất đi ánh hào quang rực rỡ của những xuân đời Trang đã bỏ lại, nhưng Trang biết nàng còn đẹp, một nhan sắc vô ích, một mình, lặng lẽ nó biết nó đẹp, nhưng không biết đẹp cho ai và dùng để làm gì. (...)
«Trang bắt chợt dứng một ngón tay vào lòng nước, khoáng mạnh. Mặt nước tan tác. Phiến trời mất biến. Khuôn mặt Trang vỡ tan». (*Để tưởng nhớ mùi hương*, Nguyễn Đình Vượng, 1971, trang 14-15).

Một Trang trong khung cảnh Tự Lực trong nhạy cảm Thạch Lam. Một Trang, thừa tự của *Lạnh Lùng*, nhưng Khái Hưng đã đi qua, và Mai Thảo đến như một bắc cầu giữa quá khứ và hiện tại. Tất cả không khí khơi gợi lại thời Tự Lực: từ chiếc bể non bộ, đến mái tóc mun, mùi thơm bồ kết, quá khứ hiện lên trong từng màu sắc, từng mùi vị, nhưng Trang không còn là Nhung thời cũ trong vòng lễ giáo chưa ý thức được mình. Trang có ý thức, Trang nghe những xúc cảm chảy trong cơ thể, nghe những rạo rức thôi thúc thân xác. Trang biết nàng đẹp. Một sắc đẹp vô ích. Trang biết mình đam mê. Một đam mê vô ích. Trang biết con người là một sinh vật đam mê vô ích. Như Sartre. Và Trang có thể bằng một cử chỉ khoáng tan những ảnh ảo của nhan sắc, của đời nàng. Trang đã giã từ thời điểm lạnh lùng Khái Hưng, nàng khai phá nỗi cô đơn hiện sinh Mai Thảo.

Đó là lối mở truyện tự lực thời hiện sinh.*

Độc giả của Mai Thảo ở thời điểm ấy cũng là những kẻ đang bắc cầu giữa mộng và thực: một Nguyễn Tường Thiết mới lớn, muốn thoát khỏi ảnh hưởng người cha Tự Lực, mong xây dựng một đài hoa tân kỳ cho thế hệ trẻ của mình. Một Trần Vũ, gia đình thuần túy Hà thành, di cư vào Nam đem theo tất cả hành trang đau thương của thời kháng chiến, lớn lên và đọc Mai Thảo khi vừa bước vào tuổi vị thành niên.

Một cô gái mới lớn nhìn thấy tất cả những rung động của mình trong chữ nghĩa Mai Thảo qua nhiều chiều ông kính, qua nụ hôn đầu, bắt tận, đã xác định mình như một thực thể hiện hữu:

«Lửa và ánh sáng nghìn cũ làm sống trái đất ngu ngơ câm nín bây giờ là lửa và nụ hôn là ánh sáng làm sống lên, làm ngoi lên, làm nở ra Linh, từng cánh run rẩy, từng đài bở ngỡ, Linh nở lên thành hình hài mới, trước tấm gương mà Linh nhìn ngắm nàng bằng ôm ghì, bằng nhắm mắt, bằng nhận được tận cùng và đáp lại trọn vẹn, để thấy rằng nàng đang được đời sống đích thực thụ thai, nàng đang được tình yêu đích thực khai sinh.

Linh muốn nói thật nhỏ, bằng cái tiếng nói mê sảng thì thầm lạc giọng: «Tôi đã có thực» Linh muốn hét thật lớn, cho tiếng hét đánh vỡ tan tành những thành trì vô hình của Huế: «Tôi đã là tôi», Linh muốn truyền âm thanh qua miệng chàng, tới tâm hồn chàng: «Vì anh đó mà em có, vì anh đó mà em đã là em» Nhưng Linh không nói, không hét được, vì nàng đang hôn.

Cái hôn bất tận, kéo nàng vào ngã vào vùng phiêu lưu quay cuồng của cảm giác vừa tiếp nhận, vừa khám phá...» (*Khi mùa mưa tới*, trang 229).

Một tay du đãng nhìn thấy ảnh mình đậm nét trong kính chiếu hậu của Mai Thảo. Một kẻ trác táng, «tội lỗi» chất đầy, đi đâu cũng thấy «Đám đông như một bầy kiến lửa. Kẻ khác như kẻ thù. Và dư luận: con rắn độc ngóc đầu phun phì phì cái hơi thờ hời hám của nó vào mặt mũi, vào sự yên vui cửa đời chàng» (*Khi mùa mưa tới*, trang 17). Và tự hỏi: «Đi đâu? Tìm đến một cuộc sống khác? Đồng ý. Nhưng cuộc sống nào? Và để làm gì?» (trang 140).

Một vũ nữ về già, nhìn thấy sự «Thảm thương nhất là một đời vũ nữ về già. Đó là hình ảnh một vực thẳm rơi lần xuống, rơi lần xuống, cho tới khi chạm đáy. Đó là hình ảnh một ngõ cụt không có lối thoát, một khuôn mặt nghiêng chìm vào tối tăm, một vụ tự tử chậm, một vụ chết đuối chắc chắn vì chắc chắn chẳng còn một bàn tay nào đưa ra cho kẻ chết đuối để tạo cho kẻ đó cơ hội và niềm hy vọng cuối cùng. Ấy thế nhưng mà vẫn phải sống, dù sống chỉ là chết. Ấy thế mà vẫn phải cười dù đầu óc não nề và tâm tư phiền muộn» (*Khi mùa mưa tới*, trang 128).

Nhưng đó cũng lại chính là hình ảnh chàng, hình ảnh những người bạn trác táng của Mai Thảo và chính bản thân Mai Thảo trong những đêm phòng trà tối âm u: «Những ý nghĩ buồn rầu về hình ảnh một người vũ nữ về già thoát làm Phủ liên tưởng đến đời chàng. Mình cũng thế. Phủ nghĩ thẳm. Mình cũng không biết ngày mai cuộc đời sẽ ra sao, lòng không đợi chờ, không hy vọng, đã hết ngạc nhiên bởi không còn tin tưởng. Lát nữa trở về con đường đêm, những bước chân nặng lết đi, kéo theo sự phiền muộn như một sợi dây xích sắt vô hình quấn từng vòng thật chặt lấy số kiếp. Một căn buồng khách sạn rẻ tiền. Những vĩ tưởng trần trụi. Ánh sáng lạnh lẽo ngoài hành lang. Ánh sáng mờ đục dưới cái chao đèn cầu bản ở đầu giường. Một giấc ngủ nặng, có mồ hôi nhớp nhúa ở cổ áo, một giấc ngủ vật vã như một chạy trốn tuyệt vọng vào lãng quên» (*Khi mùa mưa tới*, trang 128).

*

Những truyện dài của Mai Thảo chỉ viết độc một đề tài: Mai Thảo.

Những nhân vật chính trong truyện dù là Ninh, Dũng, Quyền, Trường, Phủ... họ đều là Mai Thảo, dưới những ống kính khác nhau, trong những thời đoạn khác nhau.

Những vũ nữ về già như Mẫn, Uyển, Phần, Diệp, Ngà, Oanh, Phụng... những người đã chọn cuộc sống tự do, trác táng, không ràng buộc với ai, cũng là... Mai Thảo.

Một Mai Thảo thông suốt chiều dài tác phẩm: «cảm thấy nghi ngờ trước chính những cái chàng hằng coi như lẽ phải hằng cứu. Một đời sống tự do không ràng buộc. Một bản thân đơn độc tách rời, không hệ lụy, vô trách nhiệm đối với kẻ khác. Có phải như thế là đã tìm thấy lý tưởng? Có phải như thế là sống cuộc đời đáng sống?» (*Mái tóc dĩ vãng*, trang 231). Một Mai Thảo luôn luôn đặt lại vấn đề tự do của mình: «Chàng nghĩ những bước chân vô định lang thang chính là

cuộc đời chàng như một hành tinh mãi miết lăn đi trong không gian vô tận, nó vĩ đại, nó kiêu hãnh vì cuộc hành trình lớn, nhưng kỳ thực là nó buồn thảm, nó lạnh lùng vì không tìm được chỗ dừng chân» (*Mái tóc dĩ vãng*, trang 230).

Một Mai Thảo tự do «Không chịu lưu đầy một đời trong nếp cũ. Nghĩa là phải dám sống như một người tự do. Được đổi thay khi mình muốn thay đổi» (*Để tưởng nhớ mùi hương*, trang 112). Một Mai Thảo đòi hỏi tự do, thực hiện tự do, nhưng vẫn luôn luôn hoài nghi những điều mình làm, kể cả tình yêu: "Gắn bó với nhau, nhưng vẫn giữ cho nhau được nhẹ thoáng như mây trời. Hoà lẫn vào nhau, nhưng vẫn sáng suốt dành cho nhau một lối thoát. Thế là yêu ư?" (*Để tưởng nhớ mùi hương*, trang 132).

Một Mai Thảo muốn chặt đứt quá khứ, nhưng quá khứ vẫn cứ đeo đuổi. Một Mai Thảo, người xa lạ, xa lạ với cả chính mình: «Phải, tôi là một người lạ mặt. (...) Một người lạ mặt trước hết với chính tôi.

Chặt đứt một quá khứ. Chôn vùi từng kỷ niệm. Đánh loãng trí nhớ, vít kín con đường trở lại với sau lưng, nơi vẫn những xâu chuỗi ám ảnh chập chờn theo đuổi. Giết chết cái tôi cũ. Khởi đầu cái tôi mới. Làm một kẻ lạ mặt với chính mình, trong đổi thay một con đường khác với con đường của những dấu chân, những cỏ hoa và những bờ bến thuở xưa. Sống là một làm lại.» (*Để tưởng nhớ mùi hương*, trang 13).

Bởi trên đường lẫn trốn mọi ràng buộc, Mai Thảo luôn luôn gặp ràng buộc. Trên đường từ chối tình yêu, Mai Thảo luôn luôn gặp tình yêu. Những thiếu nữ như Thúy, như Hậu, như Khánh, như Linh... là những cản lực bất ngờ không thể cưỡng lại được trên đường «tìm tự do» của Mai Thảo. Cản lực ấy là tình yêu. Tình yêu của người con gái mới lớn, biết yêu lần đầu. Tình yêu đầu đời của người con gái dậy thì như ngọn gió khốc liệt quật ngã những lý tưởng siêu việt nhất, ghe gớm nhất. Bởi nó là hình ảnh của bản thể lần đầu tiên xuất hiện, là sự nhận diện thân xác và hiện hữu chính mình của người con gái qua kẻ khác.

Cuộc hiện sinh trong tiểu thuyết của Mai Thảo là cuộc nhận diện thân xác mình qua sự tiếp xúc với thân xác kẻ khác. Nhận diện sự hiện hữu của mình qua tình yêu của kẻ khác. Không có kẻ khác thì không thể có mình. Không có tình yêu thì không có cuộc sống. Không có hiện hữu. Nhưng con người tự do còn một đòi hỏi khác: đòi hỏi không chịu ràng buộc với ai. Đòi hỏi không bị chiếm hữu.

Cho nên cuộc hiện sinh trong tiểu thuyết của Mai Thảo trở thành cuộc đối đầu giữa hạnh phúc và tự do trong suốt chiều dài tác phẩm. Ở *Suối đọt* là cuộc đối đầu giữa Trường và Thúy, giữa cuộc đời phóng túng sa đọa và tình yêu thần thánh của người con gái dậy thì táo bạo lẫn xả vào tình yêu. Ở *Khi mùa thu tới* lại một tiếng sét ái tình phi lô-gic giữa hai kẻ không thể gặp nhau: Linh một cô gái Huế tinh khiết và Phủ, chàng trai đầy tội lỗi Sài-gòn.

Để tưởng nhớ mùi hương là một trong những truyện rất chín của Mai Thảo. Tình yêu đích thực ở đây được mô tả dưới nét Trang, một người phụ nữ đứng tuổi, trang khiết, một «lạnh lùng» đã thoát khỏi tay Khải Hưng để chuyển sang thời Mai Thảo, táo bạo hơn, nhục cảm hơn, khốc liệt hơn và bi đát hơn, bởi không có lễ giáo nào ép buộc, chỉ còn có mình đối diện với chính mình. Mọi quyết định, mọi dẫn đo là ở tự lương tri, (lương tri hiểu theo nghĩa triết học của Kant). Lương tri xuất hiện như định mệnh cuối cùng: nếu con người không thoát khỏi bản năng, thì cũng không thoát khỏi lương tri. Khi Ninh đóng cửa phòng, mặc tiếng gọi thiết tha của Trang, thế «lạnh lùng» vào tay Mai Thảo đã đảo ngược: người «thủ tiết» ở đây, không còn là người đàn bà mà là người đàn ông: sự tự do và bình đẳng đã đạt tới đỉnh và tính bi đát cũng đã lên

tới cực: Mai Thảo không đối chọi hạnh phúc với tự do nữa, mà đối chọi hạnh phúc với lương tri và lần này, hạnh phúc đại bại. Con người Kant trong Mai Thảo đã thắng con người Epicure.

Trung thành với triết lý nhị nguyên của đời mình, toàn bộ truyện dài của Mai Thảo khai quật những bi đát nảy sinh từ sự đối đầu giữa những yếu tố nguyên khai của đời sống: tự do và hạnh phúc. Hạnh phúc và lương tri. Muốn có hạnh phúc thì phải mất tự do, phải trói buộc đời mình vào đời một kẻ khác. Muốn có tự do thì suốt đời sẽ là kẻ đi trên hành tinh sa mạc. Mai Thảo đã lựa chọn tự do, và trên hành trình sa mạc đó, Mai Thảo chỉ thua cuộc khi phải đối chọi với lương tri của chính mình.

Giờ phút bi đát nhất của con người tự do, vì không chịu ràng buộc đời mình, là giờ người vũ nữ về già nhìn lại đời mình:

«Ngà tắt đèn, đóng cửa đi ra. Nàng ngồi ngoài đầu thềm cho tới sáng. Sương phủ ướt đầm vai, tóc mà Ngà không hay. Nàng đưa cặp mắt buồn rầu nhìn ra khoảng tối tăm yên tĩnh trước mắt, tưởng như nhìn thấy đời nàng hiện lên. Một cuộc đời vô nghĩa, trống rỗng, bần thủ, tàn tạ. Ngà thẫn thức khóc. Nàng tàn nhẫn lạnh lùng với tất cả những người đàn ông. Nhưng đó là thứ lạnh lùng tàn nhẫn bề ngoài, che dấu một trạng thái yếu đuối không muốn tỏ lộ. Ngà vẫn chỉ là một người đàn bà. Nghĩa là thiếu vắng tình yêu và thềm khát hạnh phúc. Mình già rồi, Ngà đón đau nhủ thầm. Cuộc sống không phải, không thể như thế này. Thêm một vết nhăn trên khuôn mặt. Thêm một mệt mỏi và ngờ vực trong tâm hồn, và sự tàn tạ kéo đến.» (*Khi mùa mưa tới*, trang 158-159).

Cuộc nhận diện cô đơn không chỉ xảy ra trên vai những vũ nữ về già, trong ánh rượu chát, trong khói thuốc mù mịt phòng trà, trong những khách sạn rẻ tiền tầm tối, trong những phòng hồng biệt thự xa hoa, mà còn là những lần lướt thường trực vô hình đan cài đau đớn của những kiếp người, mọi nơi, mọi thời, mỗi khi tình rượu lúc tàn canh, từ Nguyễn Du trở ngược lên tiền sử. Tác phẩm của Mai Thảo xuyên suốt những mẩu đời ngang trái, biệt lập, đối chọi nhau, của những gái điếm hết thời, của những cô gái nhà lành, những tay du đấng, những gia đình êm ấm hạnh phúc, những kẻ ăn chơi trác táng, một chú Lệnh nghiện hút, một cụ Quảng Hưng liệt giường, một cô gái quê bốc hỏa chỉ đợi dịp là trốn theo trai... toàn diện con người đan cài với nhau trong khối cảm thông vượt ngoài tầm cảm giác, như một linh giác tiềm tàng trong bản thể tác giả: một lòng nhân hậu tuyệt đối, sống âm thầm trong hơi chữ, trong từng lời đối thoại, trong mỗi cử chỉ của nhân vật, dù nam hay nữ, người ta đều gặp lại Mai Thảo, gặp lại lòng nhân hậu đất Chợ Cồn của u già vùng nước mặn.

Hình ảnh Mai Thảo cúi xuống vũ nữ Cẩm Nhung một chiều như lời Nguyễn Sa kể lại chính là tâm hồn tác phẩm Mai Thảo.

Một biển nhân hậu, bởi hải hậu chính là quê hương ông./.

Paris tháng 4- 5/2008

Thanh Tâm Tuyền

LGT: “*Thụy Khuê là một nhà phê bình văn học Việt Nam sắc sảo ở Pháp*” (Trần Đình Sử, *Văn học Việt Nam thế kỷ XX, NXBGD Hà Nội, 2005*) Bà đã viết về mục tác giả Bùi Giáng và một số tác giả miền Nam trước 1975 cho “*Từ điển văn học*” bộ mới. Bài viết về Thanh Tâm Tuyền cũng dành cho bộ *Từ điển* nói trên. Chúng tôi đăng bài viết này để tưởng nhớ nhà thơ Thanh Tâm Tuyền vừa mới qua đời.

Thanh Tâm Tuyền (1/3/1936-22/3/2006) là nhà thơ, nhà văn Việt, tên thật là Dzur Văn Tâm, sinh tại Vinh, bút hiệu khác: Đỗ Thạch Liên.

1952, 16 tuổi, bắt đầu dạy học tại trường Minh Tân (Hà Đông) và đăng những truyện ngắn đầu tiên trên tuần báo Thanh Niên (Hà Nội). 1954, hoạt động trong Tổng hội Sinh viên Hà Nội cùng với Trần Thanh Hiệp, Nguyễn Sỹ Tế, Doãn Quốc Sỹ, chủ trương nguyệt san Lửa Việt. Vào Sài Gòn, 1955, cùng các bạn làm tuần báo Dân Chủ mà Thanh Tâm Tuyền và Trần Thanh Hiệp phụ trách phần văn nghệ. Mai Thảo, lúc đó chưa nổi tiếng, gửi đoản văn *Đêm giã từ Hà Nội* đến, được đăng, được mời đến toà soạn. Từ đấy, “nhóm” có thêm Mai Thảo, chủ trương tuần báo Người Việt, tiền thân của tờ Sáng Tạo, sinh hoạt mở rộng thêm với Lữ Hồ, Ngọc Dũng, Duy Thanh, Quách Thoại. Từ 1956 đến 1960 cả nhóm làm nguyệt san Sáng Tạo với Mai Thảo, chủ bút. Thanh Tâm Tuyền cho in những tác phẩm đầu tay *Tôi không còn cô độc* (1956) rồi *Bếp lửa* (1957). 1962 nhập ngũ, 1966 giải ngũ, 1969 tái ngũ và ở trong quân đội đến 1975. Tháng tư năm 1990 sang tới Hoa Kỳ, sống ở tiểu bang Minnesota.

Tác phẩm đã in:

Tiểu thuyết: *Bếp lửa* (Nhà xuất bản Nguyễn Đình Vượng, Sài Gòn, 1957), *Cát Lầy* (NXB Giao Điểm, 1967), *Mù khơi* (1970), *Tiếng động* (1970), *Một chủ nhật khác* (Văn, 1975).

Truyện ngắn: *Khuôn mặt* (Sáng Tạo, 1964), *Dọc đường* (Văn, 1966).

Thơ: *Tôi không còn cô độc* (*Người Việt*, 1956), *Liên đêm mặt trời nhìn thấy* (Sáng Tạo, 1964), *Thơ ở đâu xa* (Trần Phục Khắc xuất bản, California, 1990).

Kịch: *Ba chị em* (1967).

Phiếm luận: *Tạp ghi* (1970)

Trẻ nhất trong nhóm Sáng Tạo, ở tuổi 20, Thanh Tâm Tuyền đã xây dựng một tư chất văn học độc đáo với hai tác phẩm *Tôi không còn cô độc* (Thơ) và *Bếp lửa* (văn).

Trước hết, về văn, truyện vừa *Bếp lửa* cho thấy quan niệm mới về tiểu thuyết của tác giả, rất hiện sinh, rất Sartre: *Tiểu thuyết không nhằm giải quyết bất cứ một vấn đề gì mà qua đó nhà văn đòi hỏi việc đặt lại một số vấn đề*. Tác giả cũng không đi vào tâm lý nhân vật theo lối kể lể hoặc giải thích, mà ông chỉ quan sát, ghi lại tiếng nói và hành động của mỗi nhân vật với một lượng chữ cực tiểu, để cho chính những tiếng nói, những hành động hay những bất động ấy tạo nên “bản sắc” nhân vật, toát ra những thao thức, dằn vò, khắc khoải của một cuộc sống chưa định hình. Khung cảnh *Bếp lửa* là không khí Hà Nội - Bắc Ninh giữa 45 và 54. Tâm, vai chính, và một số bạn thân, hoang mang trước những lựa chọn vào đời: nghề nghiệp, chính trị, tư tưởng... Nhưng tất cả đều chịu nỗi ám ảnh của cô đơn, không định hướng, xa lạ với cuộc sống, không ai có lựa chọn dứt khoát, phía nào. Một sự *đứt đoạn* giữa nhân vật và thế giới chung quanh. Những người bạn rất thân, những người tình, những người trong gia đình của Tâm và Tâm muốn tìm đến nhau, tìm đến một “*bếp lửa*”, nhưng họ đều cảm thấy có một khoảng cách, một vết đứt không thể giải thích, không thể cứu vãn được, có thể đó là nỗi ám ảnh cô độc sâu xa nhất của con người trong *Bếp lửa*.

Những truyện đến sau, tập truyện ngắn *Dọc đường* và tiểu thuyết *Cát lầy*, hai tác phẩm nổi trội của ông, Thanh Tâm Tuyền càng đi sâu vào những bí ẩn siêu hình, tìm cách truy lùng nhận thức, mô tả hiện tượng đến cùng, đào sâu cái thế giới đen tối, đồ nát của những khắc khoải nội tâm. Ông đặt nhiều ống kính ở những vị trí khác nhau, để chiếu vào hiện tượng, những hiện tượng tâm thần đầy bi đát, dấu những ẩn ức dồn nén thẳm kín nhất của con người. Độc giả có thể tiếp nhận những nhân vật của Thanh Tâm Tuyền như những ám ảnh rất riêng tư toát ra từ tiềm thức, từ ký ức sống khốc liệt của tác giả. Văn phong độc đáo, cách tạo hình hội tụ thơ tự

do, hội họa lập thể, siêu thực và nhạc Jazz, gây cho người đọc những vật vờ, những căng thẳng khó chịu lạ lùng.

Tự (trong tập *Đọc đường*) là sự nhập đồng của ý thức Thanh Tâm Tuyền về nỗi cô đơn, nỗi chết, sự khốn nạn, lạc loài của những cuộc đời làm điếm. Lão Chà gác đàn (truyện *Người gác cổng* trong *Đọc đường*) mang những ẩn ức dục tình của một đời nhục tì, kiếp “chà và”, hèn mọn cô độc, khốn cùng, không ai thương xót, như “Một con chó thối”; lão cố chống lại định mệnh nhưng vấp phải cõi chết, một cái chết tức tưởi, phi lý, u tối không kém cuộc đời lão đã sống. Truyện ngắn *Đọc đường* trình bày bối cảnh một người đàn ông lấy xe đồ đi thăm em ở một đồn điền cao su, nhưng anh ta xuống nhầm trạm, hay đi nhầm xe, đến một nơi hẻo lánh, có dăm ba hàng quán, cạnh quốc lộ xuyên rừng cao su ở một vùng xôi đậu. Có thể sắp có một trận đánh. Trời tối hắt hờ cửa một quán ăn, muốn ăn tối, ngủ trọ. Mụ chủ từ chối, Hấn đi lần qua những nhà khác nài nỉ. Không ai mở cửa. Hấn đứng im bên một lu nước, nhìn hoả châu bắt đầu sáng. Tất cả chỉ có vậy. “Không ai chứa người lạ trong nhà”. Bi kịch của kẻ xa lạ dội trong lòng người đọc như tiếng gào thét vô vọng về sự lãnh đạm, ích kỷ của con người. Về nỗi sợ. Về chiến tranh. Về bất trắc. Về tai họa. Về mạnh ai cứu lấy mình. Không thể tương trợ. Không thể có tình người, chỉ có *Nỗi sợ và nỗi chết*.

Tiểu thuyết *Cát lầy*, tác phẩm chủ yếu của Thanh Tâm Tuyền, một cuốn truyện có nhiều chuyện, một nhân vật ẩn nhiều nhân vật khác. Trí, vai chính, là một nhân vật đầy bí ẩn, có thể mắc bệnh tâm thần nhưng lại mang một ý thức rất sáng suốt chống lại “sự điên”. Ở đây, những yếu tố bệnh não, mặc cảm, ẩn ức, dục tình, loạn luân, gia truyền, chiến tranh, chống Pháp, chia cắt đất nước... đều có mặt và đều được pha trộn trong một bi kịch gia đình rất Freud, rất Dostoevski) cực kỳ đớng đau và tàn khốc. Người đọc, mỗi lần đọc lại *Cát lầy* sẽ còn khám phá ra nhiều cái mới, và lại ngạc nhiên trước một tác phẩm bí mật viết về những thác loạn của con người. *Con người cô độc*.

Thanh Tâm Tuyền là cha đẻ của thơ tự do tại Việt . Tập *Tôi không còn cô độc*, xuất hiện tháng 10-1956, cùng với tạp chí *Sáng Tạo*, gây những dư luận cực kỳ tương phản. Cùng thời với ông, Quách Thoại, Đoàn Thêm, Nguyễn sỹ Tế, Trần Thanh Hiệp... cũng làm thơ tự do, nhưng Thanh Tâm Tuyền là chủ soái, có đường lối, có lý luận.

Bài tiểu luận *Nỗi buồn trong thơ hôm nay* (1956) là bản tuyên ngôn về thơ tự do của Thanh Tâm Tuyền. Dựa vào phương pháp luận của Nietzsche (trong *Nguồn gốc bi kịch*) phân biệt hai quan niệm nghệ thuật: nghệ thuật Apollon (thần của ánh sáng và mực thước, yêu cái đẹp hoàn chỉnh, toàn bộ) và nghệ thuật Dionysos (thần của sức sống say sưa, phá vỡ các hình thức sẵn có) Thanh Tâm Tuyền lựa chọn sự “căng thẳng phá vỡ hết mọi hình dáng để sự vật hiện ra với cái thực chất hỗn loạn không che đậy” (*Nỗi buồn trong thơ hôm nay*), và đó là đường đi của thơ tự do. Thơ Thanh Tâm Tuyền, trong hai tập *Tôi không còn cô độc* và *Liên Đêm mặt trời tìm thấy* (1964) biểu hiện những đặc điểm:

1. Tìm đến tận cùng của nhận thức,
2. Phá vỡ cấu trúc hoàn chỉnh vần, điệu, bố cục trong thơ cũ,
3. Dùng biện pháp siêu thực để tạo hình, coi tiềm thức là nguồn sáng tạo,
4. Tạo nhạc thầm trong nội tâm và âm tâm của chữ.

Xin nhắc lại: Biện pháp siêu thực của Breton chủ trương:

1. Về mặt nội dung tư tưởng: Con người tự phá vỡ hàng rào “kiểm soát” của lý trí để đưa ra những hình ảnh “cấm kỵ” dấu sâu trong tiềm thức,
2. Về mặt hình thức: Đặt những hình ảnh hoàn toàn khác nhau, nằm cạnh nhau, gây sốc, trái

ngược với thơ cũ, theo nguyên lý song song, đặt những yếu tố giống nhau cạnh nhau, qua những biện pháp tu từ như: so sánh, liên tưởng, ẩn dụ, hoán dụ, v.v...

Ví dụ: Trong câu thơ: *Vàng rơi! Vàng rơi! Thu mênh mông!* Bích Khê đem những yếu tố: (lá), vàng, mùa thu, để nói về nỗi buồn, đó là những yếu tố tương đương, song song, đồng chiều... Ngược lại, khi Thanh Tâm Tuyền viết “Đêm giao thừa thế kỷ mưa sao rơi” hay “Bàn tay mây mắt trắng môi nhiệt đới”, “Lệ đá xanh”, v.v... ông đã đặt những yếu tố hoàn toàn khác nhau như đêm giao thừa và thế kỷ, bàn tay và mây. mắt và trắng, môi và nhiệt đới, lệ và đá, v.v... cạnh nhau. Nếu nói đến nỗi buồn thì nỗi buồn trong thơ Bích Khê man mác, mênh mông, trải rộng trong không gian một cách tuyệt vời; nhưng nỗi buồn trong thơ hôm nay của Thanh Tâm Tuyền “lệ là những viên đá xanh tím rữ rượi” khóc liệt hơn: lệ hoá đá, đá có tim, và tim của đá cũng phải rữ rượi... Ở đây không chỉ có buồn mà còn cô đơn, héo úa, chết chóc. Thơ Thanh Tâm Tuyền mở đường cho ca từ Trịnh Công Sơn. Từ ảnh hưởng hiện sinh, Thanh Tâm Tuyền tìm đến xương tuỷ của nhận thức, đưa ra những hình ảnh cực thực, đớng đau. Về một tiếng kèn của người da đen, ông viết:

*Một người da đen một khúc hát đen
bầu trời đen sâu không cùng
những dòng nước mắt
xé nát thân thể bằng tiếng kèn đồng
bằng giọng của máu của tuỷ của hờn bắt đầu ngày tháng.*

Ở đây âm nhạc và khổ đau nằm trong nội tâm của mỗi chữ, như thể nhà thơ ở dưới da thịt người nghệ sỹ da đen để viết lên những nốt nhạc cực kỳ đớng đau của sự sống đen này. Chất đen vò xé thân thể tràn vào bài hát, pha vào giọng. Thấm vào máu, lẫn với tử hờn trong thân phận nhục chịu sự phi lý của màu da, không có sự lựa chọn gì khác, ngoài một bầu trời đen bao trùm sự nghèo đói và những ác tâm kì thị của người đồng loại.

Võ Phiến

Tiểu sử

Võ Phiến tên thật là Đoàn Thế Nhơn, bút hiệu khác: Tràng Thiên. Ông sinh ngày 20/10/1925 tại làng Trà Bình, huyện Phù Mỹ, tỉnh Bình Định. Cha là Đoàn Thế Cản làm giáo học, mẹ là Ngô Thị Cương. Võ Phiến có người em ruột là Đoàn Thế Hối, sinh năm 1932, sau này ra Bắc tập kết, cũng là nhà văn bút hiệu Lê Vĩnh Hoà. Khoảng 1933, cha mẹ xuống Rạch Giá lập nghiệp đem Đoàn Thế Hối theo; Võ Phiến ở lại Bình Định, sống với bà nội, học trường làng, trung học ở Quy Nhơn. 1942 ra Huế học trường Thuận Hóa và bắt đầu viết văn. Bài tùy bút đầu tiên tựa đề *Những đêm đông* viết năm 1943 đăng trên báo Trung Bắc Chủ Nhật, ký tên Đắc Lang.

1945, Võ Phiến gia nhập bộ đội trong một thời gian ngắn, sang 1946 ra Hà Nội học trường Văn Lang; đến tháng 12/ 1946, trở về Bình Định tham gia kháng chiến, sang năm 1947 về làm thuế quan tại Gò Bồi. Năm 1948, ông kết hôn với cô Võ Thị Viễn Phó (Võ Phiến là Viễn Phó nói lái) và ông dạy học ở trường trung học bình dân Liên Khu V. Cuối năm 1954, ông ra Huế làm việc tại Nha Thông Tin ít lâu rồi xin chuyển vào Quy Nhơn, tại đây ông tự xuất bản hai tác phẩm đầu *Chữ tình* (1956) và *Người tù* (1957), gửi bài đăng trên hai tạp chí Sáng Tạo và Bách Khoa. Từ tác phẩm thứ ba *Mưa đêm cuối năm* (in năm 1958, tại Sài Gòn), Võ Phiến bắt đầu nổi tiếng, ông xin đổi vào làm việc tại Sài Gòn, cộng tác thường xuyên với các báo Sáng Tạo, Thế Kỷ 20, Văn, Khởi Hành, Mai, Tân Văn ... và trở thành một trong những cây bút chính của tờ *Bách Khoa*, cùng với Nguyễn Hiến Lê, Vũ Hạnh v.v... 1962, Võ Phiến lập nhà xuất bản Thời Mới.

Rời nước một tuần trước ngày 30/4/1975, một thời gian sau ông định cư tại Los Angeles, làm công chức thuế vụ.

Võ Phiến là một trong những người đầu tiên có công xây dựng nền văn học Việt Nam Hải Ngoại, chủ trương tập san *Văn Học Nghệ Thuật* từ 1978 đến 1979, rồi từ 1985 đến 1986. Tờ *Văn Học Nghệ Thuật* của Võ Phiến là nguyệt san văn học có uy tín đầu tiên tại hải ngoại, là tiền thân của tờ *Văn Học* mà sau này Nguyễn Mộng Giác tiếp nối. *Văn Học Nghệ Thuật* đã mở đầu cho một trào lưu văn học đích thực mà sau này trở thành *Văn Học Việt Nam Hải Ngoại*, hội tụ những cây bút cũ và mới, tạo ra một lớp người viết và người đọc tham dự vào văn chương tiếng Việt.

Từ tháng 7/1994, Võ Phiến nghỉ hưu nhưng vẫn viết, hiện ông sống tại Quận Cam, California, Hoa Kỳ.

Ông là tác giả của trên dưới 30 tác phẩm gồm đủ mọi thể loại: thơ, truyện ngắn, truyện dài, tùy bút, tiểu luận, tạp luận, biên khảo, phê bình, dịch thuật.

Tác phẩm đã in:

Tiểu thuyết: *Giã từ* (Bách Khoa, Sài-gòn, 1962), *Một mình* (Thời Mới, 1965), *Đàn ông* (Thời Mới, 1966), *Nguyên vẹn* (Người Việt, California, 1978).

Truyện ngắn: *Chữ tình* (Bình Minh, Quy Nhơn, 1956), *Người tù* (Bình Minh, 1957), *Mưa đêm cuối năm* (Tự Do, Sài-gòn, 1958), *Đêm xuân trăng sáng* (Nguyễn Đình Vương, 1961), *Thương hoài ngàn năm* (Bút Nghiên, 1962), *Về một xóm quê* (Thời Mới, 1965), *Truyện thật ngắn* (Văn Nghệ, California, 1991).

Tùy bút: *Thư nhà* (Thời Mới, 1962), *Ảo ảnh* (Thời Mới, 1967), *Phù thế* (Thời Mới, 1969), *Đất nước quê hương* (Lửa Thiêng, 1973), *Thư gửi bạn* (Người Việt, California, 1976), *Ly hương* (in chung với Lê Tất Điều, Người Việt, California, 1977), *Lại thư gửi bạn* (Người Việt, 1979), *Quê* (Văn Nghệ, 1992).

Tiểu luận: *Tiểu thuyết hiện đại* (bút hiệu Tràng Thiên, Thời Mới, 1963), *Văn học Nga Xô hiện đại* (Thời Mới, 1965). *Tạp bút*, ba tập (Thời Mới, 1965-66), *Tạp luận* (Trí Đăng, 1973), *Chúng ta qua cách viết* (Giao Điểm, 1973), *Viết* (Văn Nghệ, 1993), *Đối thoại* (Văn Nghệ, 1993).

Biên khảo: *Văn học miền Nam tổng quan* (Văn Nghệ, 1986), *Văn học miền Nam*, 6 tập, gồm 3 tập về truyện, 1 tập ký, 1 tập kịch - tùy bút và 1 tập thơ (Văn Nghệ, 1999).

Dịch thuật: *Hăm bốn giờ trong đời một người đàn bà* (Stéfan Zweig) (Thời Mới, 1963), *Các trào lưu lớn của tư tưởng hiện đại* (André Maurois) (Thời Mới, 1964), *Truyện hay các nước*, 2 tập, cùng dịch với Nguyễn Minh Hoàng (Thời Mới, 1965), *Ông chồng muôn thuở* (Dostoievski) (1973).

Toàn bộ tác phẩm Võ Phiến được in lại trong *Võ Phiến toàn tập*, 9 cuốn (Văn Nghệ, 1993).

Võ Phiến không phân biệt rõ ràng giữa tiểu thuyết và truyện ngắn, giữa truyện ngắn và tùy bút. Truyện ngắn của ông thường là truyện dài viết ngắn. Có những truyện ngắn lại được ông xếp vào loại tùy bút. Cho nên việc phân chia thể loại trong tác phẩm của Võ Phiến chỉ có tính cách tương đối.

Tuy viết nhiều thể loại, nhưng sở trường của Võ Phiến là truyện ngắn, truyện dài và tạp văn (tiếng chúng tôi tạm gọi chung cho tùy bút, tạp bút và tạp luận của Võ Phiến). Thơ ông không quan trọng so với văn và ông cũng không chuyên về biên khảo phê bình.

Là một trong những nhà văn hàng đầu của miền Nam, Võ Phiến có chỗ đứng và lối sống biệt lập, không theo thời thượng. Nề nếp công chức, chừng mực, ít tham dự các phong trào đổi mới, không theo nhịp sống hoa lệ của Sài gòn ban đêm, ông viết: "*Không có xi nê, đánh bài, bơi*

lội, cải lương... gì hết. Quanh năm tôi ít trông thấy Sài Gòn ban đêm. Chỉ có đọc, và thỉnh thoảng thấy cần len lỏi, vu vơ trong các ngõ hẻm" (Tạp bút, trang 407).

Thời 55-60, những trào lưu mới của văn học Tây phương rất thịnh hành ở miền Nam, Võ Phiến đọc nhiều, ông nghiên cứu tiểu thuyết hiện đại và viết cả một cuốn tiểu luận về vấn đề này, nhưng trong sáng tác, ông không chịu ảnh hưởng rõ ràng một ai hoặc trường phái nào. Giữ phong cách một nhà văn độc lập, gần như cổ điển: ở truyện ngắn, truyện dài, giọng cân nhắc, chặt chẽ, mô tả tỉ mỉ, đôi chỗ tỏ ra quê mùa, khề khà thô vụng. Trong tùy bút ông buông thả hơn, giọng hóm hỉnh pha trò, có chỗ mỉa mai cay độc.

Ở miền Nam những năm 60, khi lớp trẻ đọc thơ Nguyên Sa, hát *Tiến em* của Phạm Duy, Cung Trầm Tưởng... thì Võ Phiến đưa ra những nhân vật quê mùa, tầm thường, như anh Bốn Thôi, ông Ba Thê Đồng Thời, chị Bốn Tản, Bốn Chia Vôi, những thân phận lạc loài, không hấp dẫn, chẳng ai bận tâm, mất thì giờ mô tả. Đó là những mảnh vụn, thừa thặng của xã hội, sống âm thầm như chưa hề có mặt. Võ Phiến chiếu xuống từng mảnh thân xác và tâm hồn ấy, ông banh bét ra, ông đi vòng vo quan sát, nhả nhả trò truyện. Người nóng tính bực mình, chờ đợi một cái gì ghê gớm xảy ra thì chẳng bao giờ thấy. Cho nên thời 55-75, ở trong nước, Võ Phiến không phải là một nhà văn ăn khách.

1975, di tản sang Hoa Kỳ, uy thế văn học của ông đổi khác. Người ta tìm đọc Võ Phiến. Trước hết, vì Võ Phiến là người tiên phong khơi lại nền văn học đang bị xoá sổ ở quê nhà; thêm nữa, nhà xuất bản Văn Nghệ của Võ Thắng Tiết in lại toàn tập Võ Phiến, trường hợp duy nhất tại hải ngoại, lần này sách bán chạy, nhiều người cầm bút hết lời ca ngợi. Nhưng lý do sâu xa nhất của sự biến đổi tâm lý trong lòng người đọc đối với tác phẩm của Võ Phiến là khi đã bị tróc rễ, đắm thuyền, mất hết cả, chỉ còn lại độc một chiếc áo vá trên vai, người ta mới thấy quý mến và trân trọng nó. Tác phẩm của Võ Phiến đối với người Việt di tản, như manh áo rách cuối cùng còn lại trên thân sau cuộc đổi đời, như bữa cơm đầu sau những ngày đói khát trên biển. Lạc loài, bơ vơ trên đất khách, không thể bám víu vào nguồn cội nào, những cụ già bị bán ra khỏi nước đứng xếp hàng trước một tiệm chạp phô ở Paris để mua vài miếng trầu, miếng vỏ bở mềm. Trong cơn thèm khát quê hương thấu suốt thịt da, người ta chỉ còn biết bám vào *hũ mắm cua chua*, vào *quả ổi tàu*, vào *chiếc bánh tráng Bình Định* để ăn lai rai, ăn hàm thụ, mỗi ngày một miếng qua tác phẩm của Võ Phiến.

Tác phẩm của Võ Phiến chiếu vào phần u uẩn, khuất lấp trong tâm hồn những người dân tầm thường, quê mùa như ông *Bốn Tản (Lễ sống)* chị *Bốn Chia Vôi (Chim và rắn)*, anh *Bốn Thôi (Lại thư nhà)*, ông *Ba Thê Đồng Thời (Giã từ)*, những thân phận lạc lõng, thừa thặng, rách rưới, sống ngoài lề xã hội, trong một quê hương mà chiến tranh có thể tàn phá được tất cả, trừ những *hũ mắm*, những *hạt trà*... Đó là phần tinh túy nhất trong nước cốt quê hương, là mùi dân tộc mà nhà văn cất ra được dưới giọng văn khề khà, thô lậu, với nghệ thuật miêu tả tinh vi.

Những nhân vật của Võ Phiến khởi đi từ ký ức tuổi thơ của một cậu bé lớn lên trong thế giới đàn bà, bà nội và các cô, ở miền quê Bình Định; rồi từ Bình Định, phiêu bạt đi nơi khác, trôi dạt như chính bản thân ông trong các chuyến đi, chuyển nhà, chuyển ở.

Tác phẩm của Võ Phiến thầm kín nói lên những chua xót không nói ra được, làm bật những nín thinh của kẻ suốt đời tìm kiếm những mát mát của chính mình qua độc thoại mà không ai đối thoại. Tác phẩm của ông chiếu vào *sự vong thân của con người khi phải bút khởi nguồn cội*.

Ở những truyện thật hay như *Người tù (1955)*, *Dung (1956)*, *Lỡ làng (1956)*, *Anh em (1957)*, *Thác đổ sau nhà*, *Lễ sống (1958)*, *Chim và rắn (1967)*, ... ông có cái nhìn soi mói vào

những chỗ hiểm hóc nhất về tâm lý và dự tính của con người. Nghệ thuật của Võ Phiến chủ yếu nằm trong sự *mô tả*.

Ở những truyện *Lỡ làng*, *Anh em*, *Thác đổ sau nhà*, *Lẽ sống*, chân dung con người được hình thành qua những *ẩn ức dự tính*. Trong truyện *Dung*, ông mô tả những động tác của một nhân vật trong bữa ăn, và qua cách gấp, cách nhìn, cách lựa món, Võ Phiến làm bộc lộ cái bản năng sâu kín nhất của con người. Trong truyện *Người tù*, ông mô tả một thanh niên biết mình sắp chết nhưng chưa được hưởng lạc thú thể xác, kể ra những *fantasme*, những tưởng tượng, để lừa người nghe và lừa mình. Truyện *Chim và rắn* mô tả sự xuống cấp dần dần của một người đàn bà quê mùa tốt bụng ngây thơ như *chim*, sau nửa thế kỷ lặn lội trong chiến tranh và thù hận, trở thành *rắn*.

Con người luôn luôn muốn che đậy sự thật về mình, giấu mình dưới vỏ bề ngoài. Võ Phiến có khả năng lật tẩy cái bên trong con người bằng cách chỉ nhìn và ghi những gì phát tiết ra ngoài. Những ám ảnh nội tâm, những mặc cảm, những bản năng, những khát vọng... chẳng qua chỉ là phần chìm của tảng băng mà bề nổi có thể chụp bắt được. Nhưng phải làm sao chụp đúng lúc, phải bắt quả tang. Võ Phiến luôn luôn bắt *quả tang đúng lúc* cái giây phút con người sơ hở để lộ *mặt thật* của mình. Người ta thường nói Võ Phiến sắc sảo: sự sắc sảo của ông chính là ở chỗ đó: *Ông bắt trúng, bắt quả tang*, trong khi người khác cũng rình mà đôi khi không bắt được gì cả.

Nhà văn duy vật, vô thần

Sự mô tả chi li và ẩn ức tính dự

Truyện của Võ Phiến chiếu vào nội tâm u uẩn của con người, bằng nhiều cách, qua hai lối viết khác nhau: Giai đoạn đầu, truyện viết theo lối cổ điển, nhà văn đứng ngoài mô tả. Giai đoạn sau, ông vào trong da thịt của nhân vật.

Tâm lý là phần sâu nhất trong tác phẩm của Võ Phiến, nhưng ông không phân tích tâm lý theo lối truyền thống, mà trình bày theo lối hiện đại, tức là tâm lý được phát hiện qua cử chỉ, qua cách ăn nói, qua hành động và thái độ sống, tất cả nghệ thuật này được thực hiện qua sự *mô tả chi li*.

Tìm hiểu Võ Phiến là tìm hiểu về sự chi li này. Võ Phiến đọc nhiều và nghiên cứu khá kỹ về văn học hiện đại thế giới. Tuy ông cho rằng ông chịu ảnh hưởng Marcel Proust, nhưng đọc kỹ, thì cái chi li trong văn ông không giống cái chi li tìm thấy trong ký ức thơ mộng của Proust mà gần với cái chi li hiện thực Hồ Biểu Chánh cộng thêm những yếu tính *tiểu thuyết mới* và những ẩn ức dự tính của Freud. Nói cách khác, văn phong Marcel Proust dựa trên tâm tưởng và đầy chất thi ca, Proust nghiêng về nghệ thuật và đời sống tinh thần, trong khi Võ Phiến chiếu vào hiện thực sinh tồn, vào cử chỉ đích thị, vào đời sống thể xác, vật dực.

Võ Phiến ảnh hưởng ai và ảnh hưởng như thế nào? Đó là những câu hỏi lý thú.

Có thể nói văn ông, ngoài những nét đặc thù Võ Phiến mà chúng ta sẽ xác định sau, còn có những yếu tố khác: có Freud trong cách trình bày ẩn ức tính dực. Có Nhất Linh trong việc đặt tên nhân vật, những Bốn Thôi, những Ba Thê Đồng Thời của Võ Phiến rất bà con với những ông Năm Bụng, Ông Giáo Đông Công Đức Tin Lành của Nhất Linh trong *Xóm Cầu Mới*, và cách lấy một phần của thân thể làm biểu tượng cho toàn diện, cũng rất Nhất Linh. Có Hồ Biểu Chánh trong lối mô tả chi tiết và sử dụng tiếng Việt. Có ảnh hưởng hiện sinh qua cách dùng hành động để xác định tâm lý và bản chất của nhân vật. Có Nathalie Sarraute trong cách mô tả hiện tượng trong tiểu thuyết mới, nhưng Sarraute chỉ nhắm vào hiện tượng bằng cái nhìn khách quan để ghi lại toàn diện sự thể mà không muốn «nói lên» một cái gì. Trong khi Võ Phiến soi tỏ hiện tượng để *nói lên ẩn ức tính dực*, ẩn ức tham lam trong nội tâm nhân vật. Tất cả những yếu

tổ tạm gọi là ảnh hưởng này, Võ Phiến đã nghiền nát trong tác phẩm, chúng đã bị Võ Phiến hoá, chúng đã trở thành bản chất của Võ Phiến, cho nên phải dùng kính hiển vi mới thấy được.

Trọng tâm các truyện hay của Võ Phiến luôn luôn chiếu vào nội tâm con người: con người bị hoàn cảnh, bị dẫn dắt bởi những yếu tố ở trong và ở ngoài mình. Yếu tố ở ngoài là hoàn cảnh, là môi trường: môi trường chiến tranh, hoàn cảnh bị bật rữa ra khỏi quê hương. Yếu tố bên trong, mới thực sự quan trọng, tức là phần thân xác, phần đòi hỏi của các cơ năng, các nhu cầu vật chất, đưa đến những hành động và cách sống, đưa đến sự sa đọa.

Trái ngược với những người chủ trương tinh thần làm chủ vật chất, những nhân vật của Võ Phiến bộc lộ phần bản năng, phần cơ thể, và chính phần đó mới làm chủ mọi sinh hoạt của con người. Và đó cũng là nền tảng tư tưởng của Võ Phiến.

Vi vậy, có thể nói *Võ Phiến là nhà văn duy vật đầu tiên của Việt Nam*, thực sự duy vật. Ông trình bày bản tính thâm sâu của con người qua những cử chỉ ăn uống bài tiết, tiêu hoá, sinh lý mà không hề bận tâm lo lắng đến phần tâm linh, tâm hồn, thường được coi là linh thiêng, cao cả, đối với người Việt. Không ai còn lạ gì sự chống Cộng triệt để của Võ Phiến, nhưng lại cũng không ai nhận ra tính chất duy vật gần như tuyệt đối trong tác phẩm của Võ Phiến. Và đó chính là cái mâu thuẫn sâu xa nhất trong tư tưởng của con người, nó nằm trong vô thức như một sự chống lại chính mình mà nhà văn không hề hay biết.

Ngay trong truyện ngắn *Dung*, in năm 1956, đã xuất hiện những yếu tính đặc thù này.

Nhận xét đầu tiên: trong *Dung*, Võ Phiến đã dùng *hoán dụ* như một thủ pháp tài tình. Nghĩa là ông lấy một phần rất nhỏ của cơ thể để biểu dương toàn diện. Việc này trong thuật ngữ văn chương người ta gọi là làm một phép hoán dụ, thí dụ trong câu Chinh phụ ngâm: "*Khách má hồng nhiều nổi trau chuyên*", tác giả lấy hai chữ "má hồng" để chỉ toàn diện người đàn bà đẹp. Thủ pháp này Tolstoi hay dùng trong văn, ví dụ khi tả cái chết của Anna Karénine, Tolstoi chỉ cho thấy chiếc ví tay của nàng rơi vãi tung toé. Nhất Linh rất thích phương pháp này của Tolstoi và ông cũng đã áp dụng tài tình khi tả Thu nằm ngủ hờ cánh tay trong *Bướm trắng*. Đến Võ Phiến sức biến ảo lại khác lạ hơn nữa. Chúng ta thử xem cách ông giới thiệu *cánh tay như một toàn thể quyền rũ* như thế nào, ông viết:

"Bức hình lớn đằng xa kia vẽ thái tử Sĩ-đạt-ta bước vào phòng nhìn vợ một lần cuối cùng trước khi từ giã kinh thành ra đi. Trong phòng không có ngọn đèn nào, người đàn bà nằm ngủ thiêm thiếp dưới ánh sáng của ban ngày. Tiếp theo đó là bức hình vẽ đức Phật trầm tư dưới góc bồ đề. Rồi trên tấm hình lóe sáng này là thái tử đưa lược gương lên tự cắt món tóc trên đầu mình trong lúc hai kẻ gia nhân đang xuống ngựa quỳ trước mặt xin rước người về. Mới nhìn lần đầu vào bức tranh này Phương đã chú ý đến hai cánh tay của đức Phật và cho đến bây giờ, mỗi lần quay về phía ấy là anh lại nhớ đến hai cánh tay mềm mại, tròn nung núc và đỏ hồng hồng, hai cánh tay con gái quá đẹp. Trông thấy cánh tay ấy huơ lên chỉ có thể nghĩ là trong một điệu múa, có ai ngờ là vung gương trong một cử chỉ dứt khoát, đoạn tuyệt với cõi đời phàm tục." (Dung, trong tập Truyện ngắn 1, trang 24)

Cánh tay của đức Phật, có lẽ là lần đầu tiên được đưa vào tiểu thuyết một cách «gợi cảm» như thế, được ngắm nghĩa kỹ càng và thấy toát ra mùi vị con gái «hấp dẫn» như thế. Nhưng chưa hết, *cánh tay* ấy lại dẫn Phương liên tưởng đến một cánh tay khác:

"Hôm ấy anh nhìn qua cửa sổ, thấy Dung đang chải tóc, mặc chiếc áo cánh trắng, để trần hai cánh tay. Hôm ấy mới cách hôm nay có một tuần lễ. Hình ảnh còn rõ rệt quá. Tiếng con ngỗng kêu, mùi lá ươn của bờ rào chè răng cưa, mùi lá mục, đất ẩm bên đường đi, hình chiếc áo căng

thẳng ở sau lưng và những nét dun lại trên vai áo Dung khi hai tay vươn lên đầu chải tóc..., tất cả, anh vụt thấy, nghe, ngửi lại được tất cả buổi mai hôm đó" (trang 24).

Võ Phiến vừa buông ra thủ pháp nghệ thuật đầu tiên của ông, đồng thời cũng đưa ra những ý nghĩ táo bạo đầu tiên của một *nhà văn vô thần*, gần như phạm thượng đối với đức Phật. Tuy vậy những điều ông viết ra hoàn toàn có lý và dựa trên sự thật, không có gì bỗ báng cả. Những ai tinh ý đều nhận thấy những bức tranh vẽ đức Phật Thích Ca, khi còn là thái tử, thường có những nét rất con gái. Điều này phù hợp với cách biểu hiện các vị thần linh, ở Ấn Độ. Thật vậy, các vị thần như Vishnou hay Shiva, dù là đàn ông, nhưng thường được vẽ dưới nét đàn bà. Nhưng sự táo bạo phi thường của Võ Phiến là ông không chỉ dừng ở chỗ nhận ra cánh tay đức Phật giống con gái, mà ông còn nối kết cánh tay "*tròn nung núc và đỏ hồng hồng*" của đức Phật, với "*cánh tay trần của Dung*", khơi trong đầu Phương những thức động dục tình lúc anh ta thấy Dung ngồi lễ Phật. Ở đây, sự thức động dục tình đến từ một bức tranh, tranh... Phật.

Một đoạn khác, Võ Phiến viết về bữa ăn, như sau:

"Tôi chưa thấy ai có lối ăn uống tàn bạo và bủn xỉn như hấn. Tiếc rằng những nét ấy không biểu lộ trong cặp mắt.

Vừa đối diện với mâm cơm, bằng một cái liếc rất nhanh, hấn đã định ngay được giá trị từng món ăn, chọn ngay được món ăn ngon nhất. Và từ đầu đến cuối bữa ăn hấn tấn công vào trọng tâm một cách kiên nhẫn, tàn bạo, nhưng khôn ngoan lạ kỳ. Có nhiều người đang ăn vụt chú ý đến món mà mình thích nhất gấp liền năm bảy miếng, ăn lia lịa. Những người ấy hoặc quá thật thà hoặc lơ đãng; đôi khi lại là những người chăm nói chuyện, mà ít quan tâm đến việc ăn. Có người gấp quàng xiên tùy hứng không suy nghĩ. Có người tính toán rất công bình. Những người già những người bác nhược ăn uống yếu đuối thường ngập ngừng đưa đôi đũa lưỡng lự giữa mâm. Hạng lớn tuổi có khi tự do, thân mật đến lắm lắm, phóng đôi đũa ra sát mâm rồi mới chọn lựa. Ngọn đũa của thanh niên quyết định nhanh chóng không dè dặt. Người tỉ mỉ hay sửa soạn, tếm vén kỹ lưỡng miếng đồ ăn trước khi bưng chén lên và. Mỗi người có một lối ăn. Riêng hấn thì hấn không tham lam một cách thực thà, không bao giờ gấp liền tiếp đôi ba lần món ăn ngon nhất. Nhưng hấn không có một phút lơ đãng. Hấn tính toán chu đáo, gấp khắp các đĩa, nhưng tổng kết lại thì thế nào cũng gấp được món ngon hơn cả. Và hấn theo dõi ngọn đũa của tất cả các thực khách, không dung thứ cho một người nào hơn mình. Hấn cạnh tranh kín đáo nhưng ráo riết. Hấn bực mình nhất là gặp phải kẻ lơ đãng. Kẻ lơ đãng đôi khi thỉnh thoảng tấn công liền tiếp vào món ăn ngon, như một cua-rơ tự nhiên bức phá, làm cho hấn phải ra sức đuổi theo kèm sát. Có để ý đến thái độ của hấn trong những trường hợp này mới thấy hấn khéo léo thần tình. Hấn làm lì như không hề quan tâm chú ý đến đối phương nhưng hấn suy tính chín chắn và phản công trả đũa, chặn đứng đối phương rất nhẫn tâm. Bình thường thì ngọn đũa trí trá của hấn thu lại đầy ý thức chuẩn bị, rồi đột nhiên vụt phóng ra nhanh nện lạnh lùng như một con cò già lão luyện phóng mỏ bắt ruồi, trăm lần không sai đích một lần." (Dung, trang 35-36)

Đoạn văn trên đây trình bày toàn diện thủ pháp nghệ thuật và chiều hướng tư tưởng của Võ Phiến: Con người bày tỏ bản ngã trong bữa ăn qua thủ đoạn và cách tấn công vào các món. Đôi đũa được coi như vũ khí chiến đấu. Cục diện bữa ăn được mô tả như một trận chiến mà các đối thủ tàn sát nhau trong ván cờ người. Cách tiến thủ của đôi đũa được bày bố như cách thối lui của các lưới gươm, các tay súng trận.

Nhà văn thường tách rời hai địa hạt mô tả và địa hạt bàn luận: đã mô tả thì không bàn luận và đang bàn luận thì tránh mô tả. Cách mô tả của Võ Phiến rất đặc biệt, ông vừa tả vừa luận. Rất ít nhà văn làm như thế bởi vì làm như vậy rất khó, pha trộn hai thể loại khác nhau, văn dễ bị

sống, luận ra đặng luận, tả ra đặng tả. Đặng này Võ Phiến thành công một cách thần tình: Ông vừa buông ra câu *tả* cách gấp của người lớn tuổi, chen ngay sau đó là câu *luận* về cách gấp ấy để rút ra một nhận định về tính tình kẻ gấp.

Võ Phiến sử dụng tinh vi *đôi mắt nhà văn* qua hai yếu tố: *cái nhìn* và *lối nhìn*. Nhưng ông không chỉ dừng lại ở *đôi mắt nhà văn* mà ông còn sử dụng tất cả những *đôi mắt* khác mà nhà văn bắt gặp trong các nhân vật. Nếu tiểu thuyết mới, còn được gọi là *Ecole du regard*, *Trường phái cái nhìn* thì đây, Võ Phiến cũng đã lập ra một *trường phái nhìn* riêng biệt của mình, ngay từ năm 1956, và ông dùng cái nhìn trong một dụng ý hoàn toàn khác với tiểu thuyết mới: Tiểu thuyết mới dùng cái nhìn để mô tả hiện tượng theo quan điểm triết học hiện sinh, tức là để *chứng minh sự hiện hữu của thực thể*, nó lù lù ra đây, nó như thế đó, nó không đi từ một bản chất nào có sẵn, bởi *hiện hữu có trước bản chất*. Trong khi Võ Phiến dùng cái nhìn để soi mói vào *bản chất* tham lam, bản chất ghen tuông, đố kỵ của con người. Và theo ông, tất cả những gì thúc đẩy hành động của con người, đều nằm trong hai đòi hỏi chính của thân xác, là ăn uống và sinh lý.

Võ Phiến cũng không chỉ dùng *đôi mắt* của mình để soi mói nhân vật mà ông còn bội phân *đôi mắt* ấy lên nhiều lần, tức là ông dùng *mắt* mình để theo dõi nhân vật, rồi ông dùng *mắt* của nhân vật này chiếu vào nhân vật khác. Sự chiếu qua chiếu lại giữa các nhân vật gây ra những ánh mắt phản hồi, tương tác, đối tác, cộng hưởng... do đó có thể nói Võ Phiến đã tìm cách thay đổi thoạt miệng bằng *đối thoạt mắt* trong sinh hoạt của con người. Những gì sâu lắng thường không nói ra được, chỉ có thể cảm thấy và biểu thị bằng ánh mắt.

Tóm lại, hai yếu tố chính xây dựng nên nghệ thuật của Võ Phiến là *con mắt* và *chi tiết*, và những chi tiết nào đáng chú ý nhất đối với ông? Đó là những điểm trên thân thể con người: *từ cánh tay nồn nà* của đức Phật, hay *cánh tay trần* của Dung, đến *đôi mắt cú vọ* của Bình xoáy vào mâm cơm, hoặc *sợi lông mũi* hay *vết nẻ trên gan bàn chân* của anh Bốn Thời... tóm lại, những chi tiết tầm thường nhất trên thân thể con người, không mấy ai chú ý, đều được Võ Phiến chiếu kính hiển vi vào và ông đã làm nên *truyện lớn*.

Bốn tác phẩm cột trụ : *Giã từ*, *Lại thư nhà*, *Một mình* và *Đàn ông*

Võ Phiến thật sự bước vào nghiệp văn sau 1954. *Khoảng thời gian đầu* từ 1955 đến 1959, ông còn ở Quy Nhơn, cũng là thời gian phát triển truyện ngắn, tác phẩm thường được xây dựng trong bầu khí tối sáng, tranh chấp giữa quốc gia và cộng sản. Tuy vậy, yếu tố chính trị chỉ là nền, mục đích chính của ông là làm lộ cá tính nhân vật, thể hiện sự giằng co giữa cá nhân và thân xác như trong các tác phẩm *Người tù* (1955), *Dung* (1956), *Thác đổ sau nhà* (1957) v.v ..

Giai đoạn hai, Võ Phiến chuyển nền chính trị sang nền ly hương, và trong thời gian này ông phát triển truyện dài. Tác phẩm *Giã từ* viết năm 1960, mở đầu cuộc *ly hương* của Võ Phiến: rời Bình Định vào Sài Gòn năm 1959. Ông mô tả cái đớn đau của những kẻ sống ngoài lề xã hội, những kẻ bị đánh bật rế. Nhân vật *Ba Thê Đồng Thời* trong *Giã từ* sống như một ký sinh trùng, ăn nhờ vào kẻ khác, *gió chiều nào cũng ngả*, một kẻ *mất góc* mang những u uất của con người trực diện với chiến tranh, tha hoá tột độ, tìm cách sống còn.

Giai đoạn thứ ba: Phi thời gian. Từ 1965 trở đi, một số nhân vật tiểu thuyết của Võ Phiến thoát khỏi môi trường chiến tranh hoặc ly hương, để đứng riêng như những con người trần trụi, trực diện với nội tâm. Võ Phiến đã viết những tác phẩm giá trị như *Một mình* (1965) và *Đàn ông* (1966). Trong *Một mình* lập lộ ảnh hưởng triết học hiện sinh, *Một mình* là một thứ *Buồn nôn* của Võ Phiến: Con người nhận diện chính mình trong sự cô đơn gần như tuyệt đối.

Ở hải ngoại, Võ Phiến viết truyện dài *Nguyên vẹn* in năm 1978 về cuộc ly hương thứ nhì: từ Sài Gòn sang Mỹ. Nhưng *Nguyên vẹn* không đạt được nghệ thuật ở những tác phẩm trước, Võ Phiến đã không tạo được "không khí" Sài Gòn sau 75, có lẽ vì lúc đó ông đã đi rồi; hơn nữa, Võ Phiến không thoải mái trong những bối cảnh rộng lớn với nhiều nhân vật.

Nghệ thuật của Võ Phiến bộc lộ trong những không gian nhỏ, khép kín, từ truyện ngắn đến truyện dài. Có thể nói, bốn tác phẩm *Giã từ*, *Lại thư nhà*, *Một mình*, và *Đàn ông*, đã tạo nên sườn chính của tư tưởng và nghệ thuật Võ Phiến. Mỗi tác phẩm mang một sắc thái, nhưng đều đạt đến đỉnh cao nghệ thuật, một nghệ thuật tỉ mỉ, sâu sắc. Ngòi bút ông xoáy sâu vào những cử chỉ nhỏ nhất, vô nghĩa nhất để vẽ nên toàn bộ con người. Thế giới nhân vật của ông được hình thành qua những chân dung rõ nét, cá tính bộc lộ sâu sắc, luôn luôn bị dày vò trong ám ảnh nhục dục. Về mặt tư tưởng, Võ Phiến đi sâu hơn nữa về phía vô thần và duy vật. Về cách thể hiện, ông chuyển từ lối viết truyền thống, sang lối viết hiện đại hơn, tức là ông không còn đứng ở vị trí bên ngoài của người kể chuyện mà dần dần ông thâm nhập vào trong da thịt nhân vật để mô tả. *Giã từ* cuốn tiểu thuyết đầu tiên, một truyện vừa, khoảng 80 trang, là sự bắc cầu giữa hai lối viết truyền thống và hiện đại. *Lại thư nhà*, hơn 60 trang, là tác phẩm chủ yếu, cô đọng không gian Võ Phiến, đưa chúng ta vào thế giới những nhân vật của ông. *Đàn ông*, chiếu vào những nhân vật ấy, nói đúng hơn là những người đàn ông ấy, qua con mắt của Chị Lê, người đàn bà làm điểm, nhìn khách hàng của mình dưới những khía cạnh trần trụi nhất. Chị Lê tìm ra "cái chung" của đàn ông: trong bất cứ hoàn cảnh nào, vẫn là nhục dục, chỉ là nhục dục, là cỗi mà họ tự do nhất, cỗi mà họ sống thật nhất với chính mình. *Một mình* phân tâm nổi cô đơn bệnh hoạn của con người khi chỉ còn có mình đối diện với chính mình.

Võ Phiến dùng những nhận xét tế vi, lấy chi tiết làm nền đại sự, để thăm dò lòng người dưới nhiều hình thức: Bằng phân tâm của Freud chiếu vào nội tâm u uẩn, ẩn ức tính dục của nhân vật. Bằng biện pháp hoán dụ, ông chiếu rọi vào một phần của cơ thể, để nói lên ẩn ức tính dục toàn diện của con người, những người sống ngoài lề xã hội, từ người tù đến gái điếm, từ già đến trẻ. Nhờ ảnh hưởng triết học hiện sinh, con người nhìn lại chính mình, không ai thoát khỏi sự cô đơn. Với những chi tiết chằng chịt, Võ Phiến dệt nên cấu trúc nội tâm phức tạp và bi đát của con người.

Lại thư nhà tiêu biểu cho cấu trúc toàn bộ tiểu thuyết của Võ Phiến. Không hiểu sao ông lại xếp *Lại thư nhà* vào loại tùy bút. Thực ra, đây là một truyện vừa và cũng là tác phẩm nền móng, xây dựng nên vũ trụ tiểu thuyết của ông, với nhân vật Bốn Thôi. *Lại thư nhà* tạo ra không khí và bối cảnh Võ Phiến, thế giới của những kẻ ở ngoài lề. Bốn Thôi tuy ở trong xứ, nhưng đã bị cách ly với người khác, với thế giới chung quanh. Bốn Thôi là kẻ ly hương trong thân phận mình, là đại diện sâu xa nhất cho những kẻ sau này phải bỏ nguồn cội đi tha phương cầu thực

Lại thư nhà, tuy được tác giả xếp vào loại tùy bút, nhưng chỉ vài trang đầu tạm có tính tùy bút: ông bàn phiếm về vài câu ca dao Bình Định và giới thiệu món mắm cua chua, đặc sản Bình Định. Đó là những trang vào truyện, để giới thiệu anh Bốn Thôi và người vợ thứ hai có "bàn tay quý giá" biết làm mắm cua chua.

Thế giới Võ Phiến bắt đầu từ nhân vật Bốn Thôi, nhưng bắt nguồn từ người bà: Bà tôi. Hình ảnh bà nội Võ Phiến, người đã nuôi ông từ thuở nhỏ. Bà tôi với cái dĩ vãng "tối lờ mờ" mỗi lần kể lại một mảng chuyện cũ bao giờ cụ cũng bắt đầu bằng hai chữ "mọi lần". Cứ mỗi lần có "mọi lần" là lại có chuyện. Và trong những "mọi lần" như thế một nhân vật mới lại xuất hiện, mỗi thứ có một bản sắc, một sự tích riêng. Chính ở những "mọi lần" đó, phát sinh Võ Phiến, nhà văn duy vật đích thực đầu tiên của Việt Nam. Bà là nguồn, cháu là động cơ phát xuất nhân vật.

Những nhân vật ấy là ai: Là ông bá hộ Thành, là bà cử Tạ, là ông tú Từ Liêm... nhưng còn có thể là những thứ khác hẳn, như mắm, chẳng hạn. Mắm cũng từ bà:

"Trong thuở "mọi lần" như thế, rập rình rất nhiều ông tú ông cử, những người từng làm vinh dự cho "gánh" họ Huỳnh của bà tôi. Tuy nhiên tôi chú ý nhất đến các món đồ ăn. Đồ ăn của "mọi lần" có những món kỳ quặc. Bà tôi kiêu hãnh kể rằng bà đã từng có thể dùng bột trắng pha màu rực rỡ bắt hình bánh cổ đồ bát bửu: bầu rượu, cây bút, cái tù và..., đã từng luộc những con gà và sữa soạn cho chúng nó thành hình ngư, tiều, canh, mục..., đã làm những chiếc bánh tét nhân chữ hạnh, chữ thọ, màu đỏ màu xanh, đã gói những cuốn chả mà khi cắt ra mỗi lát đều có hoa đỏ hoa vàng v.v... (...)

Nhưng tại sao bên cạnh những câu kỳ sang trọng như vậy, "mọi lần" cũng lại dung nạp rất nhiều mắm? Cảnh đói khổ với những điều xa xỉ của chỗ quyền quý kia làm cách nào mà tiếp xúc nhau mật thiết, dung hòa với nhau? Bà tôi làm sao có thể tưởng nhớ đến con gà Lã Vọng lại vừa có thể thông thạo và tha thiết với các món mắm mặn? Đó là chỗ mâu thuẫn (...)

Về già, đáng lẽ bà được hoàn toàn thanh thoi, không phải lo lắng gì nữa về sự sinh sống trong gia đình, thì rốt cuộc bà tôi vẫn có hai mối bận rộn, đó là rác và mắm". (Tùy bút 2, trang 66-67)

Bà chính là nguồn cội các sự thể và nhân vật. Bà cụ suốt đời chỉ chăm có hai chuyện: *ăn uống và rác rưởi*, như thể phần dạ dày và phần phế thải là hai lo toan chính của bà cụ. Bà cụ chính là mẹ đẻ của tâm hồn duy vật. Bởi bà cụ đã chú ý đến cái thiết yếu nhất của con người là cái dạ dày. Bà vừa là ngọn nguồn của mắm, làm ra mắm, vừa phản ảnh tâm hồn thực tiễn của người Bình Định nói riêng và người Việt Nam nói chung. Anh Bốn Thôi sở dĩ được bà cụ chú ý đến bởi vì trong sáu người vợ của Bốn Thôi chỉ có mỗi mình chị Lộc, người vợ thứ hai biết làm mắm.

Như thế có thể nói rằng, trong vũ trụ của Võ Phiến hai yếu tố quan trọng nhất là đàn bà và mắm. Và hai yếu tố này sẽ chi phối toàn bộ tác phẩm của ông, từ tùy bút đến truyện ngắn truyện dài. Và cũng chính ở tác phẩm *Lại thư nhà* mà chúng ta có thể nhìn thấy phát xuất đó. Trong giang sơn Võ Phiến, người cầm đầu, người cai trị là đàn bà chứ không phải là đàn ông: một vũ trụ mẫu hệ và duy vật, phát sinh từ người bà. Bà tôi.

Trong *Lại thư nhà*, bà tôi và các cô là thế giới của tác giả. Bên cạnh đó có thế giới Bốn Thôi, cũng lại là một thế giới đàn bà với sáu người vợ liên tiếp. Thế giới thứ nhất dưới quyền đô hộ của bà tôi. Thế giới thứ hai, nổi bật là chị Lộc, người vợ thứ nhì. Chị Lộc kể đứng mũi chịu sào cả về vật chất lẫn tinh thần và khi chị Lộc chết, Bốn Thôi trở thành kẻ bất lực hoàn toàn, cả thân xác lẫn tinh thần.

Trong *Đàn ông*, người lãnh đạo tinh thần là chị Lê và nhân vật sa đọa là ông tú Từ Lâm và những người đàn ông. Võ Phiến dùng cái nhìn của một người đàn bà giang hồ để vẽ chân dung những người *đàn ông*. Họ đều gặp nhau ở "chỗ ấy". Từ trẻ (Tạ) đến già (cụ tú Từ Lâm), *"mọi đau khổ, cảm xúc, rung động cao thượng hay ham muốn yếu hèn ... đều đưa người đàn ông đến chỗ gặp gỡ ấy"*. Như thế một khi đã mất hết, dường như *đàn ông* chỉ còn có sinh lý là cứu cánh. Võ Phiến đã đào sâu xuống những đau khổ, u uất trong những thân phận *đàn ông* sa cơ, thất vận, phiêu bạt, bị bứt khỏi cõi rễ của mình. Ông xóa tiệt những ảo ảnh về người đàn ông, từ già đến trẻ, phơi họ trần truồng trực diện với những đờn đau và ham muốn không giải quyết được.

Trong *Một mình*, nhân vật Hữu là một gã mạnh khoẻ, có công ăn việc làm, nhưng dần dần Hữu đi vào tình trạng bệnh tưởng, suy nhược, mất mình trong một thứ sa đọa tinh thần không thể nào cứu vãn nổi.

Võ Phiến đưa ra một vũ trụ mà đàn bà luôn luôn làm chủ tình thế ở bất cứ hoàn cảnh nào. Những người đàn bà này thường có đầu óc thực tiễn, họ làm chủ hũ mắm, làm chủ rác rưởi, làm chủ thân xác. Chính họ nắm bộ máy sinh hoạt và sinh dục của đàn ông. Cái thế giới thực tiễn bao gồm các hoạt động phần dưới của cơ thể này có tên là thế giới duy vật.

Võ Phiến hầu như không đã động gì đến các sinh hoạt tinh thần, hoặc khi ông nói đến chỉ là để miả mai châm biếm nội dung những lời bàn phiếm, những cãi vã vô bổ về thời sự của những người đàn ông.

Trong một đất nước chiến tranh, người ta chỉ quen bàn đến các đại sự, đến tổ quốc, đến những lý tưởng cao siêu, hùng khí ngùn ngụt. *Nam tính và hùng tính* được phô trương mãnh liệt ở cả hai miền đất nước. Võ Phiến đưa ra một thế giới đàn ông, vật vãnh, ăn bám, bắt lức, tê liệt và sa đọa. Ông đã đi ngược với niềm tin thời đại, chống lại hùng khí chiến tranh và đó là giá trị nhân bản cao nhất mà Võ Phiến đạt được với bức chân dung bi đát của xã hội qua ngòi bút mỉa mai châm biếm chua xót cực cùng.

Sự vong thân của con người khi bị bứt khỏi nguồn cội.

Tiểu thuyết của Võ Phiến chiếu vào sự tha hoá của con người, qua bốn nhân vật tiêu biểu, phản ánh bốn giai cấp: anh Bốn Thôi, trong *Lại thư nhà*, giai cấp bần nông, ông Ba Thê Đồng Thời trong *Giã từ*, giai cấp trung lưu tiểu tư sản, ông Tú Từ Lâm, trong *Đàn ông*, giai cấp nhà nho, và Hữu trong *Một mình*, giai cấp trí thức thành thị.

Nhân vật Ba Thê Đồng Thời trong truyện *Giã từ*, biểu hiện thành phần tiểu tư sản ăn bám. Ông Ba Thê Đồng Thời không làm cái gì cả, ông chỉ sống vào vốn cũ, tức là cái thời mập mờ chẳng biết theo kháng chiến hay theo Pháp. Cái quá khứ rầm rối của ông, không mấy ai biết rõ, và ông cũng để cho bí mật bao trùm lên cái quá khứ trù phú ấy, như một cái nhà băng riêng và từ đó ông rút tiền ra tiêu dần. Nhờ cái quá khứ nhà băng ấy mà ông có được nhiều người quen tương đối khá giả hoặc làm lớn và cả cuộc đời còn lại, ông viết thư cho những người quen cũ vay tiền, thư ông viết luôn luôn bắt đầu bằng chữ "se a mi" (cher ami). Ba Thê Đồng Thời là sự tha hoá của những người nhập nhoạng, biết dăm ba câu tiếng Pháp, hai mang, bên nào cũng theo, miễn sao trục lợi. Thành phần này có lẽ rất đông trong xã hội, và chính nó, đục nước béo cò đã nuôi dưỡng chiến tranh.

Ông Tú Từ Lâm trong truyện *Đàn bà*, biểu hiện một thành phần khác, thành phần đã qua cửa Khổng sân Trình, biết đôi chữ thánh hiền, để cho người đời trọng vọng. Nhưng nay ông cũng theo thời mới, ông mặc Tây, đeo kính râm, khoác khăn phủ la, ông phê bình thời sự, ông nói sử sách kim cổ. Chi Lê, cùng quê Bình Định với ông, là người định mệnh trôi dạt vào Sài Gòn, làm điểm. Nếu ông Ba Thê Đồng Thời chỉ ăn bám vào những người có tiền có thế lức, thì ông Tú Từ Lâm còn xuống dốc một mức nữa, ông ăn bám cả vào người đàn bà lỡ vận đáng tuổi con cháu ông. Chi Lê nuôi ông, cả cơm ăn lẫn thể xác. Ông Tú Từ Lâm là một trong những nhân vật đốn đầu nhất mà tiểu thuyết Việt Nam đã sản xuất ra. Một sự xuống dốc cốt cách, trang trọng, gần như trích thượng của thành phần *chữ nghĩa* thánh hiền. Và như thế Võ Phiến đã gần như tiên đoán được những gì xảy ra cho thành phần trí thức trong thời điểm về sau.

Trong *Một mình*, nhân vật chính là Hữu, một công chức thuộc lớp người trung niên, tương đối tân tiến. Hữu khác hẳn hai người trước, anh ta có học, ở thị thành và đi làm trong vị trí xác định, lương bổng vững vàng. Nhưng Hữu cũng không hơn gì những người kia. Vì sao?

Một mình viết năm 1963, không biết ở thời điểm ấy, Võ Phiến tiếp cận triết học hiện sinh như thế nào, nhưng Hữu là nhân vật tiểu thuyết đầu tiên của ông có cái nhìn hiện sinh. Nếu trong cuốn *La nausée*-Buồn Nôn, Sartre mô tả Roquentin như một nhân vật không ngừng ý thức thấy thân xác mình và ý thức ấy càng rõ, thì anh ta càng cảm thấy ghê tởm. Cảm giác buồn nôn là trạng thái xảy ra khi con người ý thức được sự hiện hữu của thân xác mình. Sartre thuật lại cái cảm tưởng buồn nôn đó, trong đầu một gã đàn ông, mà sự cô đơn và nhàn rỗi, khiến hắn chú ý đến những dữ kiện sống sượng nhất của đời sống.

Trong *Một mình* của Võ Phiến không thấy buồn nôn gì cả, nhưng Hữu cũng là một công chức sống dư giả, nhàn rỗi, vì nhàn rỗi nên càng ngày anh ta càng soi thêm vào cái cơ thể mình để xem nó hoạt động như thế nào, và Hữu luôn luôn thấy mình bệnh. Càng ngắm nhìn sờ mó, soi xét thể xác mình, Hữu càng thấy nổi khó chịu gia tăng, và sự nhận thức của anh ta theo đà kéo sang người vợ và anh ta cũng thấy Quỳnh đáng ghét, nếu không muốn nói là "buồn nôn", hiểu theo nghĩa của Sartre. Từ đó Hữu quyết định tạm thời ngừng hoạt động sinh lý với vợ trong hai tháng. Võ Phiến theo sát Hữu ngày đêm: từ những câu chuyện vô thưởng vô phạt ban ngày ở sở, ở nhà, đến những suy nghĩ, những động tác đêm hôm trên giường với vợ hay với cô gái điếm. Tất cả được ghi lại hết không bỏ sót mảy may. Hữu càng tiến sâu vào sự sa đọa tinh thần và thể xác, càng thấy rõ mình chỉ có "một mình", không thể có một thứ "công-tác" nào khác: không ai hiểu, không ai yêu. Quỳnh làm bốn phận người vợ. Nga cô gái điếm chung đụng với Hữu vì tiền. Sự cô đơn của Hữu, kẻ thấy mình chỉ có độc "một mình" trong thế giới hiện hữu xung quanh, là một thử nghiệm rất mới mà nhà văn đưa ra ở thời điểm 1963.

Nhân vật đặc biệt nhất là anh Bốn Thôi. Bốn Thôi vừa là những dư thừa cận bã mà xã hội khinh bỉ thải ra, nhưng đồng thời Bốn Thôi cũng lại là căn cước, là linh hồn và thể xác của cái xã hội đó, thậm chí là thần tượng, là anh hùng của xã hội đó nữa. Một xã hội đạo đức giả trốn mình trong các giá trị bệnh hoạn, không tưởng, gọi chung là tổ quốc. Phải bảo vệ tổ quốc. Nhưng thật ra cả hai bên đều xấu xí tổ quốc, đều bắn phá tổ quốc, đều dày xéo tổ quốc bằng bom đạn ngoại bang, bằng chính bàn tay mình bóp cò súng người.

Những nét trầy trụa của tổ quốc khắc trên mặt Bốn Thôi: *"Ngót hai mươi năm trời rồi, gần như hời nào anh cũng phải cầm vũ khí trong tay: anh né viên đạn của bên này, tránh viên đạn của bên kia, đỡ ngọn roi của bên nọ... Và anh cũng lại đánh trả nữa. Và nét mặt anh thì lúc nào tuồng như cũng rầu rầu, nguội lạnh như một người ngoại cuộc.*

Vậy mà những hoạt động của anh đã làm ra tình hình của xứ sở. Ở Hoa-thịnh-đốn, ở Mạc-tư-khoa, ở Bắc-kinh, Tân-đê-li, Vọng-các, Ba-lê v.v... ở khắp các nơi trên thế giới người ta theo dõi anh, bàn tán về anh. Người ta đem anh ra so sánh với người dân Đức ở Bá-ling, người dân Lào ở Vạn-tượng... người ta dòm ngó, dò xét cử chỉ của anh, cân nhắc, đánh giá sự can đảm của anh. Xung quanh hành động của anh chắc chắn có những cuộc mặc cả, những trừ hoạch bố trí, những mưu mô âm thầm giữa nước này nước nọ. Và cũng có cả những lời hô hào, cổ vũ, những tuyên bố lớn tiếng về nhiều vấn đề quan trọng, lý tưởng cao đẹp" (Tùy bút 2, trang 114-115).

Đây là mặt tiền, mặt thấy được, mặt "quốc tế". Về mặt hậu, *Bốn Thôi* hay tổ quốc hiện ra như một gã dờ dẩn, gã khùng trong làng. Anh có sáu đời vợ, nhưng anh ta lại là người bất lực, và cái thú duy nhất của Bốn Thôi là vật lông mũi:

"Bốn Thôi tìm được cách tiêu khiển và mơ mộng trong việc vật lông mũi. Đó là một cử chỉ nhỏ nhặt không ai để ý đến, nhưng rất quan hệ trong cuộc sống riêng của anh. Vì không phải là chuyện làm tốt, chuyện điếm trang gì, cho nên Bốn Thôi không bao giờ dùng đến cái gương. Hễ

cứ lúc nào rảnh việc là anh đưa tay lên mũi, rờ rẫm, thăm dò, rình rập từng sợi lông mọc thò ra ngoài; về mặt anh chăm chỉ đăm chiêu. Sự vật nhỏ như thế không phải không có lúc đau đớn, vì vậy có những khi anh nhăn nhúm mặt mày; những khi cho các ngón tay tìm kiếm, về mặt anh khổ sở khó nhọc. Và đối với người ngoài thì cử chỉ đó còn có vẻ kỳ cục, tục tằn, khó coi, càng tăng thêm vẻ dờ dẩn của anh" (Tùy bút 2, trang 72-73).

Bốn Thôi là nhân vật tiểu thuyết kỳ lạ thứ ba sau A Q của Lỗ Tấn và Chí Phèo của Nam Cao. Nhưng trái hẳn với hai nhân vật kia, nếu Lỗ Tấn và Nam Cao đều chiếu vào những khía cạnh bất bình thường của nhân vật, thì ngược lại Võ Phiến chiếu vào những khía cạnh bình thường nhất để tạo sự bất thường. Bởi không có người đàn ông nào là không một lần làm cử chỉ vật lông mũi. Nhưng khi Võ Phiến chiếu kính hiển vi vào việc này, mô tả nó trên một trang sách, làm lộ tất cả bản ngã của nó ra, thì nó trở thành bất bình thường, thô lỗ, và kỳ cục. Nhỏ lông mũi hoặc ngoáy tai, ngoáy mũi, khạc nhổ, là những cử chỉ mà bất cứ người nào cũng làm, nhưng là những cử chỉ không đẹp mắt, người ta chỉ làm khi một mình, bởi giáo dục xã hội dạy như vậy. Khi đưa nhỏ biết thò tay ngoáy mũi, thì cha mẹ nó bảo không được làm như thế, phải dùng mùi xoa hỉ mũi. Nhưng Bốn Thôi cứ khơi khơi làm cái việc khó coi này một cách công khai, chăm chỉ, hết sức tỉ mỉ, trước công chúng, là vì anh chưa được hưởng nền giáo dục nào cả. Nói khác đi Bốn Thôi là con người thuần túy trần trụi, con người người chưa bị xã hội hoá.

Nhưng điểm đặc biệt là nếu ta nhìn vào xã hội ta hiện nay, thì không chỉ có một Bốn Thôi mà chúng ta cũng lại thấy hàng hà sa số Bốn Thôi khác, ví dụ một vị chính khách đi công du nước ngoài, trong một buổi họp chính trị hay văn hoá cấp cao, thản nhiên ngò ngoáy mũi trước bàn đàm thoại. Ấy là một vị Bốn Thôi thuần túy.

Tất nhiên, để bào chữa, chúng ta có thể cãi đây là một phần của dân tộc tính, một cử chỉ tự nhiên, phơi bày bản chất con người trần trụi. Và thiên tài của Võ Phiến là ở chỗ đó: *Chỉ cần mấy nét, Bốn Thôi đã phản ánh cái phần dân tộc tính xa xưa nhất, phần chưa được xã hội hoá ấy của dân tộc.* Cử chỉ của Bốn Thôi, nếu nhìn từ phía con người xã hội hoá, là một cử chỉ bệ rạc. Nhưng nếu nhìn từ góc độ dân tộc tính, thì đó là cái gì đáng yêu, phải bảo tồn, không thể đụng chạm được, không thể thay đổi được. Mặc cho Việt kiều bản khoán, ngượng ngập khi phải thông dịch cho một vị chính khách có những cử chỉ "chân chất" rất Bốn Thôi trong bàn họp quốc tế.

Khi Võ Phiến tạo ra nhân vật Bốn Thôi, cách đây nửa thế kỷ, chắc ông chưa tiên đoán được tình trạng Bốn Thôi "mở rộng" như bây giờ, mà ông cũng không muốn mĩa mai ai, ông chỉ chiếu kính hiển vi vào một cử chỉ tầm thường của một nhân vật quê mùa, một cá nhân chưa được xã hội hoá. Bốn Thôi biểu hiện thái độ người làng xã, chưa bước ra khỏi thôn mình, chỉ sống khoanh vùng trong không gian kín, chưa quen giao tiếp với người bên ngoài. Võ Phiến không có thái độ khôi hài, chế giễu mà ông muốn đưa ra cái bi đát nằm sau. Cử chỉ của Bốn Thôi, được ông phân tích như một hành động tự xoá mình trước công chúng, nghĩa là Bốn Thôi "*vẫn ngồi trước mặt mọi người mà như không hề hiện diện trước một ai, vẫn có đó mà như không có, như là đang sống ở một thế giới nào xa cách tận đâu đâu, anh lặn chìm rất sâu khuất vào trong sự cô đơn của mình, dứt hết mọi liên hệ xung quanh mình và không buồn áy náy lo lắng gì về thái độ của mọi người"* (trang 73).

Đối với Bốn Thôi, vật lông mũi chỉ là một cách chữa bệnh bổi rổi và cô đơn. Để trốn cô đơn, Bốn Thôi thu mình trong một cử chỉ khó coi và bất cần thiên hạ. Nếu áp dụng tâm lý này vào vị chính khách chăm chỉ ngoáy mũi giữa một bàn tiệc, ở nước ngoài, thì cũng thấy ngay đó một cử chỉ cô đơn và bổi rổi. Ông cũng hệt như Bốn Thôi, là một người bình thường, làm những cử chỉ bình thường, với những cái đau bình thường.

Một ví dụ nữa: gan bàn chân Bốn Thôi bị nứt nẻ, nhất là về mùa rét, phải làm việc ngoài đồng, đất bùn nhét vào các vết nẻ làm anh đau đớn, nhưng thay vì chữa chạy, anh cứ ỳ ra. Khi người vợ thứ nhì là chị Lộc, nhìn thấy những vết nẻ, chị bèn lấy dầu rái dùng cái que, nhét vào các vết nứt ở gan bàn chân và anh đỡ đau. Chị Lộc là khía cạnh thứ nhì của dân tộc tính: cái gì cũng dầu rái, dầu rái chữa bách bệnh. Ở quê Bình Định, người ta dùng dầu rái, ở những nơi khác, người ta thay dầu rái bằng dầu củ là. Và đó là đặc tính thứ hai của người Việt.

Bốn Thôi bị bắt lượm mà anh không biết. Anh cưới cả thấy 6 người vợ, chỉ có chị Lộc là trung thành với anh suốt cuộc đời ngắn ngủi của chị. Còn bốn người đàn bà kia, mỗi người chỉ ở được ba bảy hăm một ngày là bỏ đi. Người vợ cuối cùng lạnh hơn, cho anh một bầy con và như thế là anh Bốn Thôi nuôi cả một gia đình con cái đầm ấm hạnh phúc.

Đọc *Lại thư nhà*, đọc đi đọc lại, lần nào chúng ta cảm thấy như có cái gì vừa xúc động, vừa rờn rợn, như Võ Phiến đã đi vào từng lỗ chân lông của người Việt, đi sâu vào dân tộc tính Việt, bởi phần đông người Việt đều thấy mình anh hùng, mà không biết mình bắt lượm. Bị lừa bịp mà không biết mình bị lừa bịp. Còn ở trong tình trạng làng xã, kể cả những người đi ra ngoại quốc đã lâu, mà vẫn không thấy mình chưa thoát khỏi tình trạng làng xã. Khư khư giữ thế đứng của Bốn Thôi, khép mình trong sự tự mãn, và do đó, bị tha hoá ngầm mà không biết.

Võ Phiến với bốn nhân vật tiểu thuyết đã trình bày sự tha hoá của bốn người đàn ông, bốn nền móng xã hội: nông dân, trung lưu, nho học và tây học, trong một giai đoạn giao thời, nhưng qua họ, ông đã vẽ nên sự trì trệ, sự tha hoá chung của dân tộc.

Tạp văn Võ Phiến

Võ Phiến tài tình trong tạp văn. Tập *Đất nước quê hương* hội tụ phần lớn những bài hay nhất của ông. Ý là một trong những sở trường của Võ Phiến: ông giàu ý và giàu liên tưởng. Tùy bút của Võ Phiến xây dựng trên hai yếu tố đó. Ông chụp lấy *một sự, một ý* bất kỳ, ví dụ như: *mắm, bọ trè, bánh tráng, hay...* *Quang Trung* làm khởi điểm. Bất kể những «vật» ấy có thể chất khác nhau: lỏng, đặc, cứng hoặc... vua. Rồi ông "cầm" lấy "cái vật" ấy như ta cầm một hòn đá ném xuống nước, từ điểm rơi sẽ có hàng hà sa số những vòng tròn đồng tâm loang ra trong liên tưởng: ông có thể đi từ chiếc *bánh tráng, tiếng trống Bình-định* đến *vua Quang Trung ...*, từ *hạt bọ trè* đến sự khăng khít sống chung của hai người đàn ông cùng yêu một người đàn bà; từ *hũ mắm cua chua* đến vết chân chị Lộc, đến những bất hạnh của anh Bốn Thôi; từ giáng điệu "*rup rup*" của người chủ quán đến tính sỏi lòi của người miền Nam, đến ngôn ngữ miền Nam... Cứ thế ông bàn đi, tán lại. Đôi khi ông nói phứa. Ông đem những kinh nghiệm sống, kinh nghiệm nhận xét, kinh nghiệm đọc, đem lịch sử, ngôn ngữ, ký ức vào tạp văn để vẽ nên bản sắc sâu xa và thâm kín của dân tộc. Ông vừa bàn, vừa tán, vừa luận... một cách dí dỏm, châm biếm, mỉa mai, không cần chính xác. Cái quyển rữ đến từ chỗ bất ngờ, ỡm ờ, khả nghi, tin cũng được mà chẳng tin cũng được.

Được hỏi về kinh nghiệm viết văn, Tchekhov cho biết: bất cứ một vật, một sự kiện gì, cũng có thể làm đề tài cho ông, ví dụ đang ngồi nói chuyện, mà bạn chỉ vào cái gạt tàn thuốc lá trên bàn, bạn bảo ông ấy viết về cái gạt tàn thuốc lá thì ngày hôm sau, bạn có thể đọc một truyện ngắn về cái gạt tàn thuốc lá. Võ Phiến có chỗ giống Tchekhov.

Về động lực nào thúc đẩy viết văn, Lâm Ngữ Đường có lối giải thích rất hóm hỉnh, ông bảo: người ta viết văn vì có con trùng nó đục khoét trong bụng, thành ra cứ phải viết, nếu không viết thì không thể chịu được. Võ Phiến có lần giải thích ông viết vì có yêu cầu đặt bài. Mỗi dịp bị chủ báo giục, là lại có bài. Tóm lại, viết văn là một chuyện vừa bị trùng ăn trong bụng, hay nói văn hoa hơn, là bị bức xúc, cắn rứt, vật vã, hoặc nói hoành tráng hơn, là vì sứ mệnh đòi hỏi. Nhưng

có lẽ hai cái vụ trùng ăn và chủ báo thực giục là đúng hơn cả, bởi nếu không bị thúc thì chưa chắc anh đã nhả ngọc phun châu. Võ Phiến có chỗ giống Lâm Ngữ Đường.

Thử mượn tượng cảnh: nhà văn nào trong bụng cũng đầy trùng như Lâm Ngữ Đường. Những con trùng ấy thoát ra bằng cách nào? Bằng cách phải có kẻ đặt bài. Vậy khi có động cơ đặt bài là các con trùng sửa soạn xuất hành. Và khi có chủ đề, do bất cứ ai đặt, như Tchekhov nói, là bọn trùng thừa dịp tẩu thoát, thế là có ngay một bài. Võ Phiến còn nghiệm thấy là cái thứ trùng ấy nó như cái giếng, càng mức lại càng đầy. Tạp văn của Võ Phiến là tổng hợp những yếu tố trên, cho nên tự thân, nó đã cho chúng ta cái cảm giác khinh khoái, bay nhảy, tự nhiên, phóng khoáng, hoạt náo, chuyển động không ngừng. Ví dụ, đề tài "chửi" là một trong những kiệt tác của ông, chúng ta thử tìm cách mổ xẻ xem tiến trình chửi này được hình thành như thế nào.

Tình cờ có sự nghĩ đến chủ đề "chửi". Nghĩa là có thể do chủ báo đặt bài, do đọc tác phẩm *Ngôn ngữ và thân xác* của Nguyễn Văn Trung, do đọc A.Q của Lỗ Tấn hay do đọc một cái tin trên báo nói về việc linh mục Trương Đình Hoà ở Pháp đang soạn một luận án tiến sĩ về ý nghĩa cái chửi ở Việt Nam... Từ những do này, mới có bài chửi. Nhưng trong những do liệt kê trên thì có một do chính, đó là do đọc tác phẩm của Nguyễn Văn Trung. Trong cuốn "Ngôn ngữ và thân xác" của Nguyễn Văn Trung có một chương mổ xẻ cái chửi khá ngoạn mục trên bình diện triết học, tác giả phân tích và định loại một cách khoa học và sâu sắc về bản chất và ý nghĩa của mỗi tình huống chửi. Vậy thủ phạm là Nguyễn Văn Trung.

Bài *Chửi* của Võ Phiến là một *liên văn bản chửi*, đi từ lập luận triết học về chửi, qua tác dụng trong ngôn ngữ A.Q, bằng phương pháp luận của Lâm Ngữ Đường. Tất nhiên Võ Phiến không đi theo con đường triết học, bởi ông rất ghét sự rắm rối. Ông chỉ dùng kết quả điều tra về bản chất và chủng loại chửi của Nguyễn Văn Trung để chiếu xuống trường hợp Lỗ Tấn bằng một lối luận hóm hỉnh rất Lâm Ngữ Đường. Qua ba thao tác ấy, ông đã sáng tạo ra tác phẩm chửi của Võ Phiến. Nghệ thuật tạp văn của Võ Phiến, do đó là một *hợp chủng* tài tình nhiều phong cách văn hoá trong một sự luận. Nền chính trong tạp văn là luận. Mỗi nhà tạp văn có một lối luận khác nhau.

Ví dụ Lâm Ngữ Đường có lối luận như thế này, về ẩm thực:

"Không Tử hiểu rõ thiên tính của con người, cho nên chỉ kể có hai thị dục lớn nhất là danh dưỡng và sinh dục, tức như nói nôm na thì là ăn uống và trai gái. Nhiều người đã khắc chế được sắc dục nhưng chưa có vị thánh nào khắc chế được ẩm thực quá bốn năm giờ liền. Cứ cách ít giờ thì trong óc ta nhất định nổi lên điệp khúc bất biến này: Bao giờ ăn đây?" (Sống đẹp, trang 47).

Vài trang sau ông viết tiếp:

"Muốn chiếm được lòng của người đàn ông thì nên theo con đường từ bao tử của họ. Khi nhục thể được thoả mãn rồi thì tinh thần bình tĩnh, khoan khoái hơn và người ta hoá ra đa tình, đa cảm hơn. Các bà thường phàn nàn rằng các đấng phu quân ít khi để ý đến những chiếc áo mới, giày mới hoặc kiểu tóc lông mày mới của mình. Nhưng có bao giờ các bà phàn nàn rằng các ông không để ý đến món bíp-tếch ngon hoặc món trứng tráng ngon không? Lòng ái quốc là gì, nếu không phải là lòng yêu những món ngon mà mình được ăn hồi nhỏ" (Sống đẹp, trang 49).

Và trở về với kinh nghiệm của mình, ông viết:

"Mười năm trước tôi đã thử hoạt động chính trị, nhưng chỉ bốn tháng rồi tôi phải bỏ vì tự nhận ra ngay rằng mình không phải là hạng ăn thịt, mặc dầu vẫn thích món bíp-tếch. Đặc tính của loài ăn thịt là thích chiến đấu, mưu mô, lừa gạt, thao túng, đẩy lui kẻ thù; họ làm những việc đó một

cách hào hứng, khéo léo, nhưng tôi thú thực rằng không tán thưởng thủ đoạn đó một chút nào cả." (Sống đẹp, trang 53).

Trong những nhà viết tạp văn thì Võ Phiến gần gũi nhất với Lâm Ngữ Đường. Cả hai đều hóm hỉnh, đều chống cộng mà lại rất duy vật. Lấy tiếp ví dụ bài *Chửi* vì bài này tổng hợp tất cả thiên tài Võ Phiến trong sự luận. Trong bài *Chửi*, lập luận chia ra làm ba hồi, theo một chiến thuật rõ ràng:

1- Hồi một : so sánh và phân biệt hai tình huống khác nhau, giữa chửi và cãi :

"Chửi là một cách xung đột bằng lời. Và chỉ bằng lời thôi, chứ không phải bằng những lý luận do lời nói phô diễn ra. Do đó, chửi nhau khác với cãi nhau.

Hai kẻ cãi cọ cố thắng địch bằng lý lẽ. Dĩ nhiên khi đôi bên đã to tiếng, mặt mày đã sừng sĩa lên, thì giá trị luận lý của những câu cãi thường không xuất sắc. Lúc bấy giờ ở mỗi người chỉ có tình cảm sôi sục hoành hành, chứ lý trí không còn sáng suốt bình tĩnh để đi sâu vào những suy luận tinh tế nữa. Dù sao, nội dung một cuộc cãi nhau cũng là lý luận; kẻ thua cuộc là kẻ "bí". Để khỏi bí, người cãi phải lắng nghe, theo dõi lời lẽ của đối phương, hầu tìm cách bắt bẻ.

Chửi nhau thì trái lại, không cần nghe gì ở đối phương cả. Cơ sự đã bùng nổ, mạnh bên nào nấy chửi, lầy hơn. Kết thúc cuộc chửi lộn không ai thua vì bí. Thua ở đây có nghĩa hoặc là không đủ hơi sức để tiếp tục nên phải ngừng lời trước, hoặc là phải lãnh những lời nặng của đối phương mà vốn liếng hiểu biết của mình ít ỏi không cho phép trả lại những đòn nặng tương đương."

Sau khi đã phân biệt rõ ràng chửi và cãi khác nhau như thế nào. Kết luận của hồi một: *cãi* thiên về lý và *chửi* thiên về đánh.

2- Hồi hai: mô tả nội dung và thực chất của tác động chửi:

"Như thế, một trận chửi lộn giống như một trận đánh lộn. Một đằng vung tay vung chân vung cây vung gậy đập loạn xạ xuống kẻ thù; một đằng đập loạn xạ bằng lời. Đồ nợ, đồ kia, quân súc sinh... Đó là những đòn quất xuống, mong cho kẻ địch bị đau, không mong kẻ địch phải bí. Việc thiết yếu trong trận chiến này là đánh thật mạnh và làm thế nào để chịu đựng nổi những cú đánh của đối phương. Đánh được mạnh hay không là tùy cái vốn kiến thức chuyên môn của kẻ chửi. Để chịu đòn người ta cố gắng để khỏi phải nghe tiếng nói kẻ thù: hoặc bịt tai lại, hoặc chửi to và liến hơi để lấp lóng. Trong trường hợp không chửi lại người ta làm bộ phớt tỉnh, làm lơ, tỏ vẻ như không hề nghe thấy tiếng chửi của đối phương, như những tiếng đó không ăn nhằm gì, không đụng chạm và làm tổn thương mình chút nào.

Phương thức tấn công cũng như phương thức phòng vệ của chửi lộn cho thấy nó gần với chiến tranh, mặc dù phương tiện của chửi lộn là lời nói vốn có công dụng giúp cho hiểu nhau (...)

Hồi hai phô bày tất cả những ưu điểm và nhược điểm của sự chửi.

3- Hồi ba : đào sâu vào tâm lý của hành động chửi.

Khi chửi, tình cảm trong lòng là thứ tình cảm ngùn ngụt của lúc lâm trận, tư thế bên ngoài là tư thế hăm hăm của chiến đấu, dự tính của hành động là những dự tính cực đoan ác liệt; tuy vậy rốt cuộc bạo động thực sự không xảy ra, tổn thương cụ thể không hề có.

Bảo chửi là hành hung thì quá đáng: kẻ chửi chưa có hành động hung dữ. Nhưng bảo chửi chỉ là ước muốn điều dữ cho kẻ khác thì lại không đủ: kẻ chửi đã đi quá sự ước muốn suông. (...)

Bởi không ra tay làm được những điều mình mong muốn cho nên người chửi thường ước mong quá trớn. Trong một trận chửi, có thể nghe kê khai liên tiếp các việc, nào là bắt kẻ địch ăn cái này cái kia, nào là nhét cái này cái kia vào mồm kẻ địch... Giá có thể xông tới thực hiện lấy một chuyện thôi trong bấy nhiêu chuyện thì đã đủ hả giận rồi. Chính vì không làm một chuyện nào cả nên mới ao ước nhiều đến thế.

Một phần vì không phải đánh nhau bằng chân tay gậy gộc, không nhằm một cái đích xác thịt cụ thể; mà đánh nhau bằng lời nên được tha hồ vung vít vào những mục tiêu rộng lớn. Một phần khác, vì đánh bằng lời, bằng tưởng tượng, không thỏa mãn được ước muốn, nên người chửi có khuynh hướng đi quá xa: sau khi dầy xéo đối thủ, hẳn còn xâm phạm tới tất cả những gì là quý trọng thân yêu nhất của đối thủ. Việc đụng chạm tới mồ mả, tổ tiên kẻ thù, có lẽ là do đó" (Chửi, Tủy bút 1, trang 90-93-94).

Như vậy bài chửi của Võ Phiến là rất công phu, bài bản, có nhập có xuất, chứ không phải là sự tình cờ, hú họa, tào lao; một thứ chửi chính luận, nghiêm trọng, có tính toán, có tiến thoái, có tâm lý, có phân tích, nói nôm na là chửi theo lối Bắc.

Một thứ chửi như vậy đòi hỏi ở độc giả một thái độ nghiêm chỉnh: Nếu đọc nó mà bạn muốn cười thì nụ cười ở đây cũng phải là chín chắn, bài bản, chính luận, nghĩa là không được xô bồ lộ liễu, cười hô hố như khi nghe một người pha trò, mà là cái cười thâm, cười tủm tỉm, cười nụ, cười quay vào trong, một lúc mới cười, sau khi đã nghiền ngẫm, nói chung là cười... bác học, có đường lối, có suy nghĩ.

Một sự cười bình tĩnh như vậy đòi hỏi những phân tích sâu xa hơn: Nụ cười ở đây, phát sinh từ một sự tréo cẳng ngỗng toàn diện : tức là sự kiện thô tục nhất trong ngôn ngữ là chửi được mô tả bằng những lời lịch sự, sang trọng, trí giả, hàn lâm, lập luận đầy triết lý với những ngôn từ khoa học, chính xác, đại loại như: *lý luận xuất sắc, tình cảm sôi sục, khuynh hướng đi quá xa, dự tính của hành động, vốn kiến thức chuyên môn, suy luận tinh tế, lý trí sáng suốt, v.v...* Tóm lại, sự *chửi* và sự *đánh* đã được nâng lên hàng ngũ đối tác ở tầm cao nhất, hữu nghị nhất, đồng thời cũng được trình bày một cách nghiêm chỉnh nhất. Sự chửi được xếp ngang hàng với sự đánh, trở thành hai mục tiêu cao cả của đời sống. Tác giả dùng những phương pháp luận như *khoa học so sánh* để lý giải sự khác biệt giữa hai yếu tố phân lập: một bên là *chửi thể*, một bên là *đánh lộn*, được nâng cấp thành *chửi đồng* và *chiến tranh*. Một bên là bạo mồm, một bên là bạo lực, mỗi bên đều biểu dương cá tính dân tộc với niềm tự hào muôn thủa.

Cá tính dân tộc trở lên trong những bức tự họa như thế, sau cái cười, là sự cay đắng, bi quan tuyệt đỉnh về con người qua ngôn ngữ.

Trong truyện, văn Võ Phiến trung hoà, neutre, giữ khoảng cách với những cảnh huống mô tả, ông không kéo độc giả về phe mình. Tuy đưa ra những nhân vật bi đát như anh Bốn Thôi, ông tú Từ Lâm, như ông Ba Thê Đồng Thời, như Hữu, nhưng Võ Phiến không hề bắt ta phải nhỏ lệ. Nếu độc giả có dư nước mắt thì đó là những giọt nước mắt chảy vào trong, *những giọt lệ không rơi ngoài tim mình* như lời thơ Thanh Tâm Tuyền. Sự rơi vào trong ấy nhiều khi đau đớn hơn những giọt lệ ngoài Tương Phố.

Nếu trong truyện Võ Phiến, tính chất bi đát là vị cay cuối cùng còn đọng lại, thì trong tạp văn Võ Phiến, cái cười là dư vị. Và đằng sau cái cười, nếu độc giả còn muốn đi thêm bước nữa, mới thấy cái bi đát ẩn trong lòng giọt lệ cuối cùng./.

Paris tháng 5/ 2008 - Les Issambres tháng 11/2008

Văn học miền Nam

Những sách biên khảo văn học xuất bản ở trong nước sau 1975, thường không nhắc gì đến nền văn học miền Nam từ 1954 đến 1975, mà thay vào đó là nền văn học được gọi là "văn học giải phóng miền Nam". Văn học "giải phóng" gồm những ai? Phạm Văn Sĩ, tác giả cuốn *Văn học giải phóng miền Nam* (nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp, Hà Nội, 1975) kê khai rất nhiều tên tuổi, đọc lên thì người miền Nam không biết họ là ai như Huỳnh Minh Siêng, Trần Hiếu Minh, Hường Triều, Nguyễn Trung Thành, Bùi Đức Ái, v.v... Nhưng nếu nói tên thực ra thì mọi người đều biết vì đó là những người nổi tiếng: Huỳnh Minh Siêng chính là Lưu Hữu Phước, Trần Hiếu Minh là Nguyễn Văn Bổng, Hường Triều hay Hiếu Trường là Trần Bạch Đằng, Nguyễn Trung Thành là biệt hiệu của Nguyễn Ngọc, Bùi Đức Ái là Anh Đức v.v... Trên thực tế, văn đàn miền Nam lúc đó chỉ có vài người như Vũ Hạnh, Lữ Phương... là thực thụ có mặt (chủ trương tờ Tin Văn). Vũ Hạnh là một trong những cây bút chính của tạp chí Bách Khoa, khuynh hướng chính trị đối lập với Võ Phiến. Vì vậy, có thể nói, nền "Văn học giải phóng miền Nam" đã được xây dựng trên những tên tuổi trá hình; là một nền văn học "giả" được "dựng" nên để thay thế một nền văn học thật, đã bị xoá bỏ. Hiện trạng lấy giả xoá thật này, vẫn còn tồn tại trong sinh hoạt văn học chính thức và trong giáo dục học đường hiện nay ở Việt Nam.

Nhưng dần dần, nhờ cố gắng của một số nhà nghiên cứu và nhà xuất bản có tâm huyết, vấn đề văn học miền Nam, đã ít nhiều được đặt ra. Một số sách xuất bản ở miền Nam trước 1975 đã được in lại, và càng ngày, càng có một đòi hỏi, muốn tìm hiểu và phục hồi lại nền văn học đích thực này. Ngoài ra tên tuổi và tác phẩm của những nhà văn nổi tiếng ở trong Nam như Bình Nguyên Lộc, Võ Phiến, Mai Thảo, Thanh Tâm Tuyền, Dương Nghiễm Mậu, v.v... đã xuất hiện khá nhiều trên các mạng lưới điện tử, *Từ điển văn học* bộ mới, cũng được phép in một số mục từ về Bình Nguyên Lộc, Nguyên Sa, Dương Nghiễm Mậu, Cung Trầm Tưởng, Bùi Giáng, v.v... Nhưng các tác phẩm của văn học miền Nam, đối với một số đông người đọc trong nước vẫn còn xa lạ, trừ vài trường hợp đặc biệt như sách của Bình Nguyên Lộc được in lại những năm gần đây và trong năm nay một vài cuốn của Dương Nghiễm Mậu cũng đã xuất hiện. Nhưng lại có ngay sự phản hồi: Vũ Hạnh đã viết bài cực lực phản đối sự phổ biến các tác phẩm "độc hại" của Dương Nghiễm Mậu. Như thế, hơn ba mươi năm sau ngày thống nhất đất nước, việc in những tác phẩm của nhà văn miền Nam vẫn còn gặp nhiều cản lực. Cản lực đến từ phía chính quyền và từ những cá nhân bảo thủ, đồ kỵ.

Nhưng độc giả trong nước cũng vẫn có thể biết qua nội dung (dù đã bị xuyên tạc) và số lượng văn hoá phẩm quốc cấm ấy, nhờ hai bộ sách thời danh, một của Lê Đình Kỵ, tựa đề: *"Nhìn lại tư tưởng văn nghệ thời Mỹ Ngụy"*, (nxb Thành Phố Hồ Chí Minh, 1987), và *Văn hoá văn nghệ Nam Việt Nam 1954-1975* của Trần Trọng Đăng Đàn (nxb Thông tin, Hà Nội, 1993).

Cuốn sách của Lê Đình Kỵ được viết với chủ đích "lột trần bộ mặt của nền văn hoá Mỹ Ngụy" tương tự như trường hợp Đỗ Đức Hiếu viết cuốn *"Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa"* (nxb Văn học Hà Nội, 1978). Điểm chung của hai cuốn sách này là trình bày, phân tích, và đả phá đối tượng giới thiệu; nhưng nhiều năm sau, cả hai tác giả đều gạt chúng ra khỏi danh sách những tác phẩm của mình. Trong câu chuyện riêng, Đỗ Đức Hiếu không muốn nhắc đến cuốn *"Phê phán văn học hiện sinh chủ nghĩa"*. Lê Đình Kỵ cũng không đưa cuốn *"Nhìn lại tư tưởng văn nghệ thời Mỹ Ngụy"* vào phần tác phẩm đã in của mình, trong *Nhà văn Việt Nam hiện đại* và *Từ điển văn học*.

Có thể nói đó là một sự từ chối tác phẩm rất đặc biệt, không do lệnh mà phát xuất từ lương tâm người trí thức.

Trở về với cuốn sách của Lê Đình Kỵ, tuy được viết với mục đích triệt hạ nền văn học "Mỹ Ngụy", nó vẫn có chỗ lý thú vì hé mở cho thấy tâm lý tác giả: Ông đã đọc khá kỹ một số sách

của văn học miền Nam, những trích đoạn mà ông đưa ra, tương đối tiêu biểu cho từng tác giả, kể cả khi trích dẫn Ngô Đình Diệm. Ngoài ra, Lê Đình Ky dành một phần lớn cho mảng triết học, đặc biệt về Nguyễn Văn Trung và triết học hiện sinh, tất nhiên cũng để đả phá, nhưng trong một chiều hướng nào đó, có thể hiểu là chính ông cũng muốn giới thiệu mảng tư tưởng này với độc giả, tương tự như trường hợp Đoàn Giỏi trích Phan Khôi để giới thiệu những tác phẩm cuối cùng của Phan Khôi trong đó có truyện *Nắng Chiều* mà ngày nay không còn dấu vết.

Cuốn *Văn hoá văn nghệ Nam Việt Nam 1954-1975* của Trần Trọng Đăng Đàn, vẫn trong chủ đích triệt hạ văn học miền Nam, lại cho chúng ta một số thông tin khác. Nhờ bản liệt kê ở cuối sách mà sau này, những người nghiên cứu có thể tìm lại được toàn bộ tên sách và tên tác giả của văn học miền Nam; nhất là phần bị cấm lưu hành (hầu hết những người nổi tiếng) cũng như tên những người đã từng cầm bút.

Cuốn sách đầu tiên có những ghi nhận đúng đắn về sinh hoạt văn học miền Nam là cuốn hồi ký *"Đời viết văn của tôi"* do Nguyễn Hiến Lê (viết tại Long Xuyên năm 1980) và nhà xuất bản Văn Nghệ in năm 1986, tại Cali. Đây cũng là tác phẩm ra mắt của nhà xuất bản Văn Nghệ, do thầy Từ Mẫn Võ Thắng Tiết điều hành, trong nhiều năm, đã có công in lại những tác phẩm của Nguyễn Hiến Lê, Võ Phiến và giới thiệu những tác giả mới tại hải ngoại. Hồi ký của Nguyễn Hiến Lê chủ yếu viết về đời văn, cách làm việc, cách đọc và dịch của ông; chỉ có một chương ngắn dành cho sinh hoạt báo chí trong Nam, nhưng nó đã cho chúng ta ấn tượng đầu tiên về không khí văn học miền Nam, nhất là những nhận xét của ông về tờ Bách Khoa, mà ông là một trong những người cộng tác chính. Sau này, những tác giả khác, thường lấy lại nhận định của Nguyễn Hiến Lê, thêm bớt chút đỉnh, đôi khi gây tranh luận, nhưng tựu trung những ý kiến của Nguyễn Hiến Lê về Bách Khoa trên cơ bản vẫn là trung thực.

Tiếp đến Võ Phiến cho in cuốn *Văn học miền Nam tổng quan* (Văn Nghệ, Cali, 1986) với mục đích khôi phục lại thực trạng văn học miền Nam, một nền văn học "đang bị tiêu hủy". Tác phẩm đã được đón nhận nồng nhiệt tại hải ngoại khi mới ra đời. Mười ba năm sau, Võ Phiến hoàn tất bộ *Văn Học Miền Nam* gồm 7 tập, kể cả tập Tổng quan (Văn Nghệ, 1999), 3229 trang, đánh số từ cuốn Tổng quan đầu tiên.

Bộ *Văn Học Miền Nam* của Võ Phiến là một tuyển tập, có tham vọng kết hợp hai lối trình bày của Vũ Ngọc Phan trong *Nhà văn hiện đại* và Hoài Thanh trong *Thi nhân Việt nam*, tức là vừa giới thiệu tác giả (bằng bài viết của Võ Phiến) vừa in kèm tác phẩm tiêu biểu của họ, do đó có bề dày. Về cuốn Tổng quan, trong chỗ riêng tư, Mai Thảo sinh thời đã có ý phản nản về những phán đoán thiên lệch trong sách, nhưng ông không phát biểu công khai. Nhưng sau khi Võ Phiến hoàn tất bộ *Văn Học Miền Nam*, nhiều người khác lên tiếng phản đối cách phê bình của Võ Phiến trong bộ *Văn Học Miền Nam*, nhất là về Vũ Khắc Khoan, Mai Thảo, Bình Nguyên Lộc..., đặc biệt những người cùng thời với ông như Viên Linh trong bài *"Trăm năm thân thế"* viết về Vũ Khắc Khoan, Khởi Hành số 47, tháng 9/2000; Nguyễn Văn Trung trong bài *"Hướng về miền Nam Việt nam"*, Khởi Hành số 92, tháng 6/2004 và bài Mặc Đỗ trả lời phỏng vấn của Nguyễn Tà Cúc trong Khởi Hành số 98 tháng 11/2004.

Cuốn *Văn học miền Nam tổng quan* của Võ Phiến ra đời đúng lúc người di tản đang còn bàng hoàng trước cuộc đổi đời, phần nộ trước những tin về cải tạo, đau đớn về chuyện thuyền nhân, phần uất về việc đốt sách ở quê nhà, nên nó đã đáp ứng đúng nhu cầu của người đọc di tản. Nhưng mười ba năm sau, cục diện chính trị và văn nghệ đã thay đổi, độc giả đòi hỏi một sự nghiên cứu chuyên môn hơn, bộ *Văn Học Miền Nam* không còn thể đứng độc tôn nữa, nó gây ra một số vấn đề tranh luận.

Điểm thứ nhất, Võ Phiến là nhà văn tên tuổi nhưng ông không chuyên về phê bình, lại ôm đồm thêm cả việc viết văn học sử, một trọng trách đòi hỏi tinh thần làm việc có hệ thống, khách quan

và khoa học. Để giữ được sự phán đoán không thiên vị, người viết văn học sử và phê bình thường phải đứng ngoài môi trường sáng tác; nhưng Võ Phiến lại là người sáng tác, vì thế thái độ của ông đối với những nhà văn "cùng vai vế" đã không được sòng phẳng, khiến người đọc có thể hiểu là ông cố tình "dim" Bình Nguyên Lộc, Mai Thảo, Vũ Khắc Khoan... những tác giả có thể "cạnh tranh" với ông về "ngôi thứ" trên văn đàn.

Điểm thứ nhì, cuốn *Văn Học Miền Nam tổng quan*, Võ Phiến viết trong tư thế một nhà văn chống Cộng, thời vết thương 30/4 còn nóng; tuy ông đã cố gắng giữ khoảng cách với chính trị, nhưng tác phẩm của ông đôi chỗ vẫn bị giới hạn vì lập trường của tác giả. Tác phẩm lại viết theo lối tạp và phiếm luận, nhiều chỗ phóng bút, pha trò có duyên, đọc như một cuốn tùy bút, phiếm luận rất thú vị, hấp dẫn; nhưng nếu xử dụng như một cuốn nghiên cứu văn học, thì nhược điểm chung là không mấy hệ thống, rườm rà, ngẫu hứng, nhiều điều đã viết rồi, lại quay trở lại; những thông tin chính xác bị lẫn trong những nhận định không chính xác, đôi khi giấu cọt, tùy tiện. Cái mĩa mai thâm thúy là sở trường của Võ Phiến trong tùy bút, trở thành sở đoản trong lãnh vực nhận định văn học.

Tuy vậy, cuốn *Văn học miền Nam tổng quan* của Võ Phiến vẫn là một tác phẩm cần thiết, nó đã được viết ra sớm nhất trong hoàn cảnh lưu vong, và cũng là một tư liệu văn học viết về thời kỳ 54-75, ở miền Nam, xuất hiện sớm nhất sau chiến tranh. Bởi vì, trong suốt thời kỳ cực thịnh của sách báo ở miền Nam, chưa có tác giả nào lưu tâm đến việc ghi lại lịch sử văn học của thời kỳ này. Cho nên có thể nói đây là cuốn sách đầu tiên viết về *sinh hoạt văn học* ở miền Nam trong giai đoạn 1954- 1975, tương đối khá đầy đủ.

Ngoài bộ sách của Võ Phiến, còn có những nguồn tư liệu khác, như báo Khởi Hành của Viên Linh xuất bản tại California. Trên Khởi Hành từ 1996 đến ngày nay, có những số đặc biệt về nhà văn miền Nam, với những tư liệu tốt; đáng chú ý là những tư liệu gốc, đặc biệt về nhóm Quan Điểm, do chính những người trong cuộc viết ra, và chính Viên Linh cũng viết những chân dung văn học giá trị.

Bộ hồi ký của Nguyễn Văn Trung tựa đề "*Nhìn lại những chặng đường đã qua*", còn dưới dạng photocopie, (một vài bài được trích đăng trên báo Văn Học, California (các số 174 ra tháng 10/2000 và 179, 180, 183, ra tháng 3; 4; và 7 năm 2001) và trên báo Khởi Hành (số 92, tháng 6/2004). Trong tập hồi ký đồ sộ này, ngoài phần viết và nhận định của tác giả về cuộc đời cầm bút của mình, còn có nhiều tư liệu chính trị, xã hội, và tôn giáo, về miền Nam.

Cuốn *Chân dung mười lăm nhà văn nhà thơ Việt Nam* của Mai Thảo (Văn Khoa, Cali, 1985), trong lối viết tình cảm và chủ quan, vẫn cho chúng ta những thông tin văn học đáng quý.

Ngoài ra còn phải kể thêm những tập hồi ký khác, như hồi ký của Huỳnh Văn Lang, chủ nhiệm sáng lập Bách Khoa; hồi ký của Mặc Thu, Mặc Đỗ, là những nhà văn Bắc di cư tiên phong trong việc xây dựng nền báo chí và văn học (nếu đã xuất bản). Hồi ký của Nguyễn Sa, Thanh Nam... những người đã sống và viết trong suốt thời kỳ chia đôi đất nước, v.v...

Trước khi tìm hiểu chỗ đứng của văn học miền Nam từ 1954 đến 1975 trong bối cảnh chung của văn học Việt Nam, chúng ta cần nhìn lại sự hình thành và phát triển văn học quốc ngữ tại miền Nam cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX.

Chữ quốc ngữ được sử dụng, về mặt hành chánh, ở trong Nam trước, vì người Pháp chiếm Nam Kỳ trước và họ thúc đẩy việc dùng quốc ngữ trong Nam. Một mặt khác, nhờ sự tiếp xúc với Pháp và văn học Pháp, người Nam cũng hấp thụ được tinh thần dân chủ của Pháp qua ngã học đường và sách vở báo chí Pháp. Những nhà trí thức Tây học đầu tiên như Trương Vĩnh Ký (1837-1898), Huỳnh Tịnh Của (1834-1897), đều thấm nhuần hai nền giáo dục: thừa nhỏ học chữ nho, sau đó được các thầy tu đưa vào trường đạo học tiếng La tinh và tiếng Pháp, rồi đi du

học (các trường đạo) ở Cao Mên, Mã Lai. Trương Vĩnh Ký nổi tiếng biết nhiều ngoại ngữ. Bộ từ điển tiếng Việt "Đại nam quốc âm tự vị" do Huỳnh Tịnh Của soạn năm 1893, cũng là một trong những viên gạch đầu tiên xây dựng nền văn học quốc ngữ. Tờ báo quốc ngữ đầu tiên là tờ Gia Định Báo, do Pháp lập năm 1865, với sự cộng tác của Trương Vĩnh Ký. Tiếp đó đến tờ Nam Kỳ Nhật Trình (số 1 ra ngày 21/10/1897), Nông Cổ Mĩn Đàm (số 1: 1/8/1901), Lục tinh tân văn (số 1: 15/1/1907) v.v... Theo tài liệu của Nguyễn Văn Trung (công bố năm 1987), cuốn tiểu thuyết quốc ngữ sớm nhất viết theo lối Tây phương, *Thầy Lazzaro Phiền* của Nguyễn Trọng Quán, xuất hiện ở trong Nam ngay từ 1887 và bản dịch Tam Quốc Chí đầu tiên, cũng khởi đăng trên Nông Cổ Mĩn Đàm, số một. (Nguyễn Văn Trung, Lục Châu Học).

Khi người Bắc di cư vào Nam năm 1954, họ ngạc nhiên thấy những người phu xe xích lô Sài Gòn, buổi trưa, tìm chỗ mát nghỉ ngơi, ngồi gác chân đọc nhật trình, việc không thể có ở ngoài Bắc. Sở dĩ có hiện tượng này bởi vì miền Nam có truyền thống đọc sách báo của người bình dân mà ở ngoài Bắc không có; bởi miền Nam đã là vùng đất của quốc ngữ và báo chí, tiểu thuyết, ngay từ cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX, khiến nền văn chương bình dân phát triển mạnh ở trong Nam, trong khi ngoài Bắc, sách vở, báo chí phần lớn chỉ dành cho người có học.

Văn nghệ kháng chiến ở trong Nam.

Nền văn nghệ kháng chiến ở trong Nam cũng khác với ngoài Bắc.

Về nền văn nghệ nói chung trong kháng chiến (từ 1945 đến 1954), Nguyễn Hiến Lê cho rằng: *"Trong thời kháng Pháp, văn học ở thành (vùng bị chiếm) từ Bắc tới Nam không có gì cả. Hầu hết các nhà văn có tên tuổi thời tiền chiến đều theo kháng chiến. Tôi không biết họ sáng tác được những gì, có lẽ chỉ một số bút ký, và một số bài thơ ái quốc, hô hào diệt địch, nhiệt tâm tuy nhiều, nhưng nghệ thuật có phần kém phần tiền chiến"* (Trích *Đời viết văn của tôi* của Nguyễn Hiến Lê, nxb Văn Nghệ Cali, trang 152-153). Nhận định của Nguyễn Hiến Lê có thể đúng với thực trạng ngoài Bắc, vì thật sự trong khoảng 45-54, ở Hà Nội, dường như không thấy có chuyển động văn nghệ nào đáng kể.

Về nền văn nghệ kháng chiến ở trong Nam, Nguyễn Văn Sâm trong cuốn *Văn chương Nam Bộ và cuộc kháng Pháp 1945-1950*, (Lửa Thiêng, Sài Gòn 1972, Xuân thu in lại tại Hoa Kỳ) chứng minh một tình trạng khác hẳn. Theo ông, văn chương trong thành phong phú hơn văn chương ngoài bưng, vì ở ngoài bưng, tình hình chính trị phức tạp, ngoài mặt trận Việt Minh còn có các đảng phái chính trị khác như Tân Dân Chủ, Đồng Minh Hội, Quốc Dân Đảng v.v... cho nên vì tình đoàn kết, các tác giả không thể viết được đúng theo ý nghĩ của mình. Văn nghệ ngoài bưng, viết ít, người đọc ít, phương tiện in ấn thô sơ, cho nên không phát triển được (trang 26). Giải thích tại sao sự nghiên cứu của ông lại thu gọn trong Văn chương Nam Bộ, trong khi giai đoạn này tính chất đấu tranh vẫn có trong các tác phẩm ở Trung và Bắc, Nguyễn Văn Sâm viết: *"Ở Nam Bộ vì quân Pháp tái chiếm đầu tiên, sự thất vọng gieo vào lòng người trước, vì những người kiểm duyệt lúc này có nhiều lý do để lơ là nhiệm vụ, vì những nhà văn nổi tiếng ở miền Bắc ở thế hệ trước (1932-1945) một số ra hoạt động chánh trị (Nhất Linh, Xuân Diệu, Huy Cận), một số mất tích (Khái Hưng), một số đi khu, sáng tác phẩm phổ biến rất hạn chế (Nguyễn Bính, Tố Hữu, Nguyễn Tuân), một số người đem văn tài vun xới văn nghệ miền Nam (Thiết Can, Vũ Xuân Tụ, Trúc Khanh)... nên bỗng nhiên không khí văn chương ở đây trở nên phồn thịnh hơn cả miền Bắc là nơi được coi như trung tâm văn học của Việt Nam"* (trích *"Văn chương Nam Bộ và cuộc kháng Pháp 1945-1950"* trang 43).

Nguyễn Văn Sâm giới thiệu 53 tác giả văn nghệ kháng chiến Nam Bộ với những tên tuổi như: Vũ Anh Khanh, Hồ Hữu Tường, Sơn Khanh, Thiết Can, Trúc Chi, Thiên Giang, Tam Ích, Thẩm Thệ Hà, Lý Văn Sâm, Phi Vân, Bình Nguyên Lộc v.v... và ông giải thích về hai chữ Nam Bộ như sau: *"Dùng danh từ Nam Bộ chúng tôi muốn gắn liền tên gọi với thời đại. Tiếng Nam Bộ được sử dụng chánh thức trong dụ số 108 của Quốc trưởng Bảo Đại xưng chức Khâm Sai Nam Bộ cho Nguyễn Văn Sâm vào tháng 8/ 1945"* (sđd, trang 41) (Xin lưu ý: ông Khâm sai Nam Bộ Nguyễn Văn Sâm trùng tên với tác giả (sinh năm 1940).

Theo Nguyễn Văn Sâm, từ 1945 đến 1954, thành thị miền Nam vẫn duy trì được một nền văn học chống Pháp, nhờ nhân viên kiểm duyệt ăn hối lộ để cấp giấy phép hoặc bớt cắt xén. Trừ một vài cuốn bị cấm xuất bản như *Ngục tối giữa rừng sâu* của Sơn Khanh, *Bút xiềng* của Thiên Giang, *Nam Bộ chiến sử II* của Nguyễn Bảo Hoá. Hoặc bị cấm lưu hành như *Nửa bỏ xương khô*, *Chiến sĩ hành* của Vũ Anh Khanh, và *Nam Bộ chiến sử I*. Những tác phẩm in ra đều được phổ biến rộng rãi, có những cuốn như *Bạc xiu lìn* của Vũ Anh Khanh bán rất chạy, trong vòng hai tháng đã bán hết 10.000 cuốn. Tóm lại, theo Nguyễn Văn Sâm, văn chương Nam Bộ trong giai đoạn kháng chiến, mang những tính chất chính sau đây:

1- Tố cáo và buộc tội chính sách cai trị của người Pháp ở Việt Nam

2- Trình bày những đau khổ tinh thần và thân xác của người dân dưới thời Pháp thuộc.

2- Trình bày chế độ lao tù của Pháp ở Việt nam.

Như vậy, có thể nói, thời kháng chiến, văn chương trong thành ở Nam Bộ vẫn nói được những khổ đau của người dân bị trị. Nhưng nền văn học kháng chiến Nam Bộ này đã bị hai phía chính quyền Nam Bắc lừa dối, vì nhiều lý do khác nhau, trong đó có việc những người sáng giá nhất trong phong trào này, như Vũ Anh Khanh, tập kết ra Bắc, khoảng đầu 1957, vượt tuyến vào Nam và bị tên bắn (?) chết trên sông Máu (theo Viên Linh, Khởi hành, số 116, tháng 6/2006, tài liệu cần được kiểm chứng). Hồ Hữu Tường tháng 3 năm 1955 theo tướng Ba Cụt vào rừng Sát chống lại ông Diệm, bị bắt và bị kết án tử hình, nhờ một nhóm trí thức Pháp trong đó có Albert Camus ký kiến nghị xin ân xá; sau khi ông Diệm đổ, Hồ Hữu Tường mới được trả tự do.

Sau khi chia đôi đất nước

Hiệp định Genève, chia đôi đất nước; tình hình văn nghệ ở hai miền Nam Bắc đi vào ngõ ngách quan trọng. Miền Bắc ngoài hệ văn chương chính thống; sau 54, hình thành phong trào Nhân Văn Giai Phẩm. Dù chỉ sống được một thời gian ngắn, rồi bị dập tắt ngay, nhưng phong trào Nhân Văn Giai Phẩm biểu dương tinh thần của người trí thức miền Bắc trong việc đòi hỏi tự do tư tưởng. Nhờ Hoàng Văn Chí mà phong trào này đã được phổ biến rộng rãi ở trong Nam. Ban đầu nhà cầm quyền lợi dụng với mục đích tuyên truyền, nhưng văn thơ của Nhân Văn Giai Phẩm đi vào học đường và quần chúng, được mọi người yêu mến, ngưỡng mộ một cách chân thành. Nhờ vậy mà tên tuổi và tác phẩm của những nhà văn, nhà trí thức trong nhóm Nhân Văn Giai Phẩm, đã không hề bị chôn vùi, mà vẫn sống trong lòng một nửa dân tộc, để rồi ba mươi năm sau, cũng chính những tên tuổi ấy, những Hoàng Cầm, Trần Dần, Lê Đạt, Đặng Đình Hưng... lại trở lại văn đàn với những tác phẩm giá trị về thi ca; truyện và thơ của Phùng Cung được in tại hải ngoại, tiếc rằng phần tiểu thuyết, rất giá trị của Trần Dần vẫn chưa được in ra.

Cho nên, về tình hình văn học ở miền Bắc sau 54 có thể nói tóm gọn như sau: vì văn học bị đàn áp, cho nên các giá trị đích thực tạm ẩn mình trong bóng tối, chờ thời cơ thuận tiện sẽ xuất hiện trở lại, và đã trở lại trên văn đàn 30 năm sau.

Còn miền Nam, trong thời gian đó thì miền Nam làm gì? Ngoài việc phát triển nền văn học miền Nam, sẽ nói đến sau, trước hết, phải kể đến việc miền Nam đã bảo tồn những gì mà miền Bắc không thể giữ được trong thời kỳ toàn trị: ngoài việc lưu trữ những tác giả Nhân Văn Giai Phẩm trong ký ức nửa phần dân tộc, miền Nam bảo tồn và phát huy văn nghệ tiền chiến. Tất cả các tác giả và tác phẩm tiền chiến, đều được phổ biến rộng rãi tại miền Nam. Từ nhạc Văn Cao, Đoàn Chuẩn đến văn Nguyễn Tuân, Nam Cao, thơ Xuân Diệu, Huy Cận. Bộ *Nhà văn hiện đại* của Vũ Ngọc Phan và cuốn *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh được giảng dạy trong chương trình trung học. Khi các văn nghệ sĩ ở miền Bắc, phải chối bỏ các sáng tác tiền chiến của mình, thì ở trong Nam, tác phẩm và tên tuổi của họ vẫn sống trong lòng người Việt.

Chính nhờ sự biết bảo tồn nền văn nghệ tiền chiến mà miền Nam đã có cơ sở để phát triển văn học trong thời kỳ chia đôi đất nước. Yếu tố này rất quan trọng, nó giải thích tại sao trong một thời gian khá ngắn, chỉ có 20 năm, trong chiến tranh tàn khốc, mà miền Nam đã tạo được một nền văn học đa dạng, với số lượng tác phẩm văn học, triết học, và dịch thuật dồi dào về phẩm cũng như về lượng. Điều mà trong khoảng thời gian dài hơn, tức là từ 32 năm nay, sau ngày

thống nhất đất nước, nền văn học Việt Nam nói chung cả trong nước lẫn ngoài nước góp lại, cũng chưa thể làm được.

Miền Nam, như trên đã nói, có truyền thống quốc ngữ lâu đời, và chính *tiếng Nam* cũng lại là một nguồn ngôn ngữ đa dạng, đầy âm thanh và màu sắc đối với những nhà văn Bắc di cư; nhiều người đã dựa vào kho tàng mới này để làm giàu thêm cho ngôn ngữ văn chương của mình. Tóm lại, nhờ ba yếu tố:

- 1- Dựa trên nền móng quốc ngữ từ cuối thế kỷ XIX, cộng thêm *tiếng Nam* như một kho tàng ngôn ngữ mới.
- 2- Nhờ sự bảo tồn văn học tiền chiến và bảo lưu Nhân Văn Giai Phẩm trong thời kỳ chia đôi đất nước mà miền Nam không bị cắt đứt với quá khứ và hiện tại văn học của cả nước.
- 2- Nhờ sự nối kết với các trào lưu văn học và tư tưởng nước ngoài mà miền Nam đã xây dựng được một nền văn học đa dạng trong hoàn cảnh chiến tranh và bất ổn chính trị.

Sự tiếp cận với văn hoá nước ngoài

Một nền văn học, muốn phát triển được, ngoài yếu tố nhân tài và môi trường dân chủ, còn cần đến một nền giáo dục lành mạnh. Có thể nói, trong suốt thời gian chia đôi đất nước, mặc dù với những tệ nạn của xã hội chiến tranh, tham nhũng; miền Nam vẫn có một hệ thống giáo dục đứng đắn.

Trong chương trình giáo khoa, các giai đoạn lịch sử và văn học đều được giảng dạy đầy đủ, không thiên hướng. Ở bậc trung học học sinh gặt hái những kiến thức đại cương về sử, về văn, và tới trình độ tú tài, thu thập những khái niệm đầu tiên về triết học. Lên đại học, sinh viên văn khoa có dịp học hỏi và đào sâu thêm về những trào lưu tư tưởng Đông Tây, đồng thời đọc và hiểu được văn học nước ngoài qua một nền dịch thuật đáng tin cậy, dịch được những sách cơ bản. Nguyễn Văn Trung trong hồi ký đã nhấn mạnh đến sự *tự trị của đại học*, nhờ sự tự trị này mà các giáo sư có quyền giảng dạy tự do, không bị áp lực chính trị của chính quyền. Chính điều kiện giáo dục này, đã cho phép miền Nam xây dựng được một tầng lớp trí thức, một tầng lớp văn nghệ sĩ và một quần chúng độc giả; giúp cho nhiều nhà văn có thể sống bằng nghề nghiệp của mình. Và cũng chính tầng lớp trí thức và sinh viên này đã là đối trọng, chống lại chính quyền, khi có những biến cố chính trị lớn như việc đàn áp Phật giáo thời ông Diệm và việc đấu tranh chống tham nhũng (như vụ báo Sóng Thần) thời ông Thiệu.

Trong nửa đầu thế kỷ XX, trí thức văn nghệ sĩ Việt Nam, nhờ xuất thân từ các trường Pháp (như trường Albert Sarraut), hoặc Pháp-Việt (như trường Bưởi), tại Hà Nội; cho nên họ thông thạo cả tiếng Pháp lẫn tiếng Việt, nhiều khi còn thêm kiến thức Hán văn nữa, nhờ vậy họ đã tiếp cận trực tiếp với văn học Tây Phương qua tiếng Pháp.

Sau 1954, ở miền Nam, các trường Pháp Việt không còn nữa nhưng vẫn còn trường Pháp. Nhờ hệ thống học đường song song này mà miền Nam vẫn có thể đào tạo những văn nghệ sĩ và dịch giả có giá trị. Hai cựu học sinh trường Pháp nổi tiếng nhất là Hồ Biểu Chánh và Trịnh Công Sơn. Ngoài ra, những nhà văn, nhà biên khảo, nhà giáo, thường làm thêm việc dịch. Nguyễn Hiến Lê một mình dịch bộ *Chiến tranh và hoà bình* trong khi ông vẫn viết sách đều đặn. Chương trình Pháp đã đào tạo nên những trí thức văn nghệ sĩ tài năng trong nhiều thế hệ: Cung Trầm Tưởng thiết lập một lối cổ dao, giao hưởng giữa thơ cổ của ta và tư tưởng hiện sinh, trên nền lục bát. Nguyễn Sa đem những lối viết rất Tây vào thơ. Lời ca của Trịnh Công Sơn đặt nền trên triết học hiện đại, gói ghém tang thương của lịch sử trong cách lập hình siêu thực. Và trước Trịnh Công Sơn đã có Thanh Tâm Tuyền...

Học đường còn đào tạo một lớp người đọc nữa. Những sáng tác mới, có tính cách khó hiểu hoặc những tác phẩm được gọi là "có trình độ cao", vẫn có người đọc. Võ Phiến kể rằng cuốn "Triết học hiện sinh" của Trần Thái Đĩnh, khi ra đời năm 1967, là cuốn sách bán chạy nhất trong năm. Ngoài yếu tố: thời ấy có nhiều người viết về triết, nhưng chỉ có sách của Trần Thái Đĩnh là dễ hiểu, còn sách của những người khác không bán được vì đọc chẳng ai hiểu gì, như Nguyễn

Văn Trung có lần kể lại trong chỗ riêng tư; còn có một lý do nữa, là thời ấy, học đường đã đào tạo ra một lớp người trẻ có văn hoá cao, và chính các thầy dạy triết như Trần Bích Lan (Nguyên Sa), Nguyễn Văn Trung... đã có cách hấp dẫn học trò, lôi cuốn họ vào vòng thích đọc và tìm hiểu về triết học. Trần Thái Đình và Nguyễn Văn Trung là hai khuôn mặt đã có công lớn trong việc phổ thông hoá triết học hiện đại Tây Phương ở miền Nam. Về triết Đông, bên cạnh những sách lý thuyết của Nghiêm Xuân Hồng, Nguyễn Đăng Thục..., Nguyễn Hiến Lê, là người có công đầu trong việc truyền bá kiến thức đại cương về văn học và phổ biến rộng rãi triết học Đông phương trong quần chúng. Đó là những người đã có những đóng góp lớn trong việc xây dựng nền tảng văn học.

Vai trò của triết học trong đại học

Về sự giảng dạy triết Đông và Tây ở đại học từ 54 đến 75, giáo sư Nguyễn Khắc Hoạch cựu khoa trưởng đại học Văn Khoa Sài Gòn cho biết: *"Ảnh hưởng văn hóa Tây Phương trong Đại Học miền Nam - cơ bản là mô hình văn hóa Pháp- sau 1954, tuy có suy yếu, vẫn là cái gì đáng kể, cho đến 1975. Vẫn khuôn khổ Đại Học Pháp, được tiếp máu bởi các trường trung học Pháp. Nhân viên giảng huấn đa số được đào tạo tại các Đại Học Pháp. Nội dung chương trình các khóa học cũng vậy...*

Nhưng dần dần các môn Việt học và văn hóa Đông Phương cũng phát triển mạnh, có hệ thống và ý thức rõ ràng, như một phản ứng tự vệ; sự kiện đó mang lại cho Đại Học một thể quân bình cần thiết. Nên ghi nhận ở đây, hoạt động của các chuyên gia Đông Phương Học, thuộc Đại Học Văn Khoa, như Nguyễn Khắc Kham, Nghiêm Toàn, Nguyễn Đăng Thục, Nguyễn Duy Cần, Kim Định, Nhất Hạnh, Giản Chi..., hoạt động từng vượt khỏi tháp ngà Đại Học để đi vào thế giới học thuật và văn nghệ miền Nam. (Nguyễn Khắc Hoạch phát biểu trên RFI tháng 3 năm 1998, đăng lại trên tạp chí Văn Học, Cali, số 147, tháng 7/ 1998).

Trong khi đó thì văn hoá Mỹ đóng vai trò như thế nào? Quân đội Mỹ ào ạt đổ bộ vào miền Nam, nhưng văn hoá Mỹ có vai trò áp đảo hay không? Trả lời câu hỏi của chúng tôi về ảnh hưởng văn hoá Mỹ tại miền Nam Việt Nam, giáo sư Nguyễn Khắc Hoạch cho biết như sau: *"Thời chiến tranh lạnh, với thế lưỡng cực trên thế giới, miền Nam Việt Nam nằm trong vùng ảnh hưởng Mỹ, và như vậy là có thêm tác nhân mới. Tuy nhiên, văn hoá Mỹ, theo gót đoàn quân viễn chinh, cũng chưa thể gọi là có ảnh hưởng gì sâu đậm. Ở lối sống ở những giai tầng thấp thì có thể gọi là có ảnh hưởng một cách xô bồ, nhưng ở thượng tầng thì chưa.*

Thứ nhất, vì với những hoạt động văn hóa cao (trí thức, văn nghệ), cần phải có thời gian lâu để thâm nhập và chuyển hóa. Sau nữa là vấn đề nhân sự. Các nhà Việt học, nghiên cứu của Mỹ, vì thời gian tiếp xúc ngắn ngủi, chưa đủ độ chín muồi và sâu sắc của các nhà nghiên cứu Anh về Ấn Độ, hay Pháp về bán đảo Đông Dương chẳng hạn. Cũng là vấn đề nhân sự nữa: Các cố vấn và tùy viên văn hóa Pháp, liên hệ với Đại Học và các tổ chức văn hóa Việt Nam, thường là những giáo sư Đại Học hay thạc sĩ trẻ (chú thích: chữ thạc sĩ dùng ở đây là thạc sĩ (agrégé) của Pháp), có học vấn vững chắc, năng nổ, bao biện... Trong khi đó, Mỹ -vì quan niệm sai lầm hay vì coi nhẹ vấn đề- chỉ gửi sang Việt Nam một số công chức tầm thường, phần lớn đã nghỉ hưu, chỉ có chuyên môn về một ngành cục bộ hơn là trí thức rộng, nên không gây được ấn tượng mạnh. Ngoài ra, các sinh viên du học Mỹ cũng bị thiệt thòi vì, ở thời điểm 54-75, có thể nói là chưa thực sự có truyền thống du học Mỹ. Sự đào tạo chuyên gia ở đây còn thưa thớt, chưa có bề dày, trong khi mối liên hệ giáo dục, văn hóa Việt Nam với Pháp đã khởi sự từ đầu thế kỷ." (trích bài đã dẫn).

Trả lời câu hỏi về sự phát triển triết học Tây phương ở miền Nam đã diễn ra như thế nào, giáo sư Nguyễn Khắc Hoạch phân tích: *"Thời 60-70, triết học phương Tây tương đối phát triển mạnh ở miền Nam. Đó chỉ là dư âm và di sản của thời hậu chiến Âu Châu. Đứng trước một cuộc tang thương và mất mát lớn lao như chưa từng thấy, con người đã kinh qua một cuộc khủng hoảng tinh thần trầm trọng. Hiện tượng xã hội và tâm lý này thường xuất hiện đều đều, gần như một định luật, sau mỗi biến cố lịch sử lớn. Do hoàn cảnh, con người đứng trước đau thương, đổ nát và hư vô, thường tìm an ủi trong những triết thuyết. Một số triết gia như Trần Đức Thảo, liền sau*

khi Pháp bại trận, đã làm cuộc hành hương triết lý về Đại Học Freiburg (Đức), nơi Husserl và Heidegger từng giảng dạy về môn Hiện Tượng Luận, rồi triết lý Hiện Sinh. Triết lý này phát triển mạnh ở Đại Học Pháp, sau đó bước hẳn vào đời sống, đặc biệt ở thị thành với giới trí thức và thanh niên. Dĩ nhiên, sang Việt Nam, cũng đồng hoàn cảnh chiến tranh, đồng tâm trí hoang mang, chán nản và mất hướng, những hạt giống hiện sinh tha hồ nảy nở. Nhất là lúc đó, từ nửa sau thập niên 50, có một số trí thức Việt Nam du học ở Pháp và Bỉ, về nước đã phổ biến các triết thuyết hiện sinh, hình thái Sartre và Merleau Ponty. Cộng thêm vào đó là lý thuyết phi lý (théorie de l'absurde) của Camus, rồi tới trào lưu nhân vị, personnalisme, của E. Mounier, một hệ tư tưởng được bồi đắp và đề cao bởi những người cầm quyền đương thời, đồng tôn giáo với tác giả.

Khi nói trí thức du học thời đó, tôi muốn đề cập đến một vài tên tuổi quen thuộc, nhất là "tứ trụ" của triều đình Triết Tây, tại miền Nam Việt Nam: Trần Văn Toàn và Lê Tôn Nghiêm, cả hai uyên bác và tường tận thấu đáo, Nguyễn Văn Trung sáng sủa, hệ thống và sắc bén, Trần Bích Lan - Nguyễn Sa tài hoa, uyển chuyển, "văn chương". Tất cả, ít nhiều trong từng giai đoạn, đều làm công việc tông đồ có hiệu năng cho trường phái hiện sinh của Sartre, và tư tưởng Camus. Cần ghi nhận thêm nữa là những cố gắng của triết gia thần học Bửu Dưỡng -cũng thuộc Đại Học Văn Khoa-, người đã sáng tác ra từ ngữ nhân vị, và từng đơn thương độc mã rao giảng, phổ biến triết thuyết của E. Mounier. Nhìn chung các tác giả kể trên đều có ảnh hưởng tới sinh viên, rồi từ đó lan ra giới trí thức và văn nghệ ngoài Đại Học, luôn luôn khao khát những sản phẩm tinh thần mới của Tây phương. Họ là những gạch nối, những người trung gian, chất xúc tác không thể thiếu được trong sinh hoạt văn nghệ của thời 60-70". (bài đã dẫn).

Trên những tạp chí như *Bách Khoa*, *Văn*, hoặc *Nghiên cứu văn học*, xuất bản ở miền Nam, chúng ta có thể thấy hiện tượng sau đây: hầu như các trào lưu về văn học ở Pháp đã chuyển thẳng vào Việt Nam gần như tức thời, nghĩa là ở Pháp có gì thì ở Việt Nam ngay sau đó đã có nhiều bài giới thiệu hoặc được dịch ra.

Để trả lời câu hỏi những đường hướng tư tưởng hiện đại nào đã được phát triển tại miền Nam lúc ấy, giáo sư Nguyễn Khắc Hoạch cho biết: "*Tư tưởng hiện sinh đi vào văn nghệ với Sartre. Kế tiếp, từ đầu thập niên 60 là trường phái Cấu Trúc (structuralism) với R. Barthes và Lévy-Strauss, rồi sau nữa là môn phái Déconstruction của Derrida... Đó là chưa kể những lý thuyết và thể hiện văn nghệ như Tân tiểu thuyết (A. Robbe-Grillet, N. Sarraute, Cl. Simon) và Tân phê bình (Poulet, Barthes, J.P. Richard, Weber...) không nhiều thì ít, có liên hệ với tư tưởng cấu trúc. Tất cả những tìm kiếm và sáng tạo tiên phong đó đều xuất phát hay kiện toàn từ Đại Học, và giới trí thức văn nghệ Paris sau đó đều được đón nhận, phổ biến trên thế giới và ở Việt Nam.[...]*

Ảnh hưởng của Triết học Tây Phương hiện đại đến văn học miền Nam là có thật. Khá rõ nét trong lối sống và trong tác phẩm, nhất là ảnh hưởng chủ nghĩa hiện sinh. Những mảnh đời vật vờ, không lý tưởng, những cung cách sống ít nhiều thác loạn, hư vô của một số nhân vật tiểu thuyết và tác giả, sống triền miên trong các đô thị lớn. Phổ phường, trà đình, tửu điểm, sàn nhẩy, bè bạn phe nhóm, giọng điệu tiêu cực, khinh bạc, trong một bầu không khí trừu tượng, khép kín, giữa lúc cuộc sống lâm than, máu lửa của toàn dân đang diễn biến sôi nổi khắp nơi...

Nhóm Sáng Tạo, với tinh thần avant gardiste (tiên phong) của nó, là một điển hình của tác động Triết Học Tây Phương vào văn học. Ngoài Doãn Quốc Sỹ và Nguyễn Sỹ Tế, vẫn như đứng riêng, trung thành với phong cách và những giá trị truyền thống, cổ điển, Mai Thảo, Thanh Tâm Tuyền, nhờ tài năng, nhờ kinh nghiệm sống và viết, đã gói ghém, chuyên chở, văn chương hóa được một số tư tưởng và ngôn ngữ Triết Học Hiện Sinh trong hình thái phổ thông". (bài đã dẫn).

Vì vậy, khi tìm hiểu sự phát triển của văn học, không thể không nhắc đến vai trò của các nhà giáo, nhà biên khảo và các dịch giả, chính họ đã góp phần không nhỏ trong việc đào tạo tư tưởng cho người viết và người đọc.

Tóm lại, văn học miền Nam, nhờ dựa trên những nền móng khá vững về mặt giáo dục và tư tưởng, nhờ được hưởng một không khí tương đối tự do trong sáng tác, nhờ có một thành phần độc giả đông đảo, đủ mọi trình độ, từ văn chương bình dân, đến văn chương bác học, cho nên đã phát triển được trong điều kiện một xã hội suy đồi, đầy tẻ nạn của thời chiến.

Văn học miền Nam từ 1955 đến 1975

Sau 1954, ở miền Nam có thể phân biệt hai lớp trí thức văn nghệ sĩ:

Thế hệ đầu, gồm những người đã từng hoạt động và nổi danh từ tiền chiến hoặc trước như: Hồ Biểu Chánh, Nhất Linh, Lê Văn Trương, Tam Lang, Nguyễn Vỹ, Đỗ Đức Thu, Vi Huyền Đắc, Phùng Tất Đắc, Vũ Bằng, Tchyá Đái Đức Tuấn, Hồ Hữu Tường, Nguyễn Đức Quỳnh, Đào Đăng Vỹ, Đỗ Thúc Vịnh, Tạ Ty, Lý Văn Sâm, Tam Ích, Thiên Giang, Thê Húc, Lê Văn Siêu, Thẩm Thệ Hà, Phi Vân, Phú Đức, ... các nhà thơ như Trương Phố, Đông Hồ, Mộng Tuyết, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Bằng Bá Lân, Quách Tấn, ... các nhạc sĩ như Lê Thương, Hùng Lân, Thẩm Oánh, Phạm Duy, Dương Thiệu Tước, v.v... Trừ các nhạc sĩ như Phạm Duy, Dương Thiệu Tước... vẫn còn hoạt động mạnh, các nhà văn nhà thơ trong thế hệ này không còn sức thu hút như trước mặc dù họ vẫn có mặt trên văn đàn; Nhất Linh với tờ *Văn hoá ngày nay* và hai tác phẩm giá trị *Xóm Cầu Mới* và *Dòng sông Thanh Thủy*, Vũ Hoàng Chương vẫn làm thơ, vẫn được mọi người xưng tụng, nhưng dường như các ông đã bị thời đại và lớp trẻ đẩy lùi vào quá khứ. Đinh Hùng là trường hợp đặc biệt sự nghiệp thi ca bắc cầu giữa thời tiền chiến và chia đôi Nam Bắc, nhưng thơ Đinh Hùng mang dấu vết của thời lãng mạn, trở thành một giá trị "cổ điển".

Sự hình thành nền văn học miền Nam nằm trong tay thế hệ thứ nhì, là những người bắt đầu vào nghiệp giảng dạy, viết biên khảo, sáng tác, ít lâu trước và phần lớn sau 1954. Chính họ là những người đã góp phần xây dựng một nền văn học, khác hẳn tiền chiến, vì nhiều người đã cập nhật hoặc phổ biến tư tưởng hiện đại của thế giới bên ngoài vào Việt Nam.

Phía nhà giáo, triết Tây, như Lê Tôn Nghiêm, Trần Văn Toàn, Trần Thái Đình, Nguyễn Văn Trung, Trần Bích Lan, v.v..., triết Đông như Nguyễn Đăng Thục, Nghiêm Xuân Hồng, Nguyễn Duy Cần, Nguyễn Khắc Kham, Nghiêm Toàn, Kim Định, Nhất Hạnh v.v. Phần biên khảo với: Nguyễn Hiến Lê, Giản Chi, Lê Ngọc Trụ, Lê Văn Đức, Lê Văn Lý, Trương Văn Chính, Đào Văn Tập, Phạm Thế Ngũ, Vương Hồng Sển, Thanh Lãng, Nguyễn Ngu Í, Nguyễn Văn Xuân, Lê Tuyên, Đoàn Thêm, Hoàng Văn Chí, Nguyễn Bạt Tụy, Phan Khoang, Phạm Văn Sơn, Nguyễn Thế Anh, Nguyễn Khắc Ngữ, Nguyễn Văn Sâm, v.v...

Về thơ với Nguyễn Sa, Quách Thoại, Thanh Tâm Tuyền, Cung Trầm Tưởng, Tô Thùy Yên, Bùi Giáng, Viên Linh, Hoàng Trúc Ly, Nhã Ca, Trần Dạ Từ, Phạm Thiên Thư, Nguyễn Đức Sơn, Du Tử Lê, v.v....

Về văn, như Bình Nguyên Lộc, Võ Phiến, Mai Thảo, Vũ Khắc Khoan, Doãn Quốc Sỹ, Thanh Tâm Tuyền, Dương Nghiễm Mậu, Duy Thanh, Mặc Thu, Mặc Đỗ, Thanh Nam, Nhật Tiến, Linh Bảo, Nguyễn Thị Vinh, Phan Du, Đỗ Tấn, Nguyễn Mạnh Côn, Sơn Nam, Võ Hồng, Túy Hồng, Nhã Ca, Nguyễn Thị Hoàng, Nguyễn Thị Thụy Vũ, Minh Đức Hoài Trinh, Nguyễn Đình Toàn, Chu Tử, Viên Linh, Duyên Anh, Phan Nhật Nam, Nguyễn Vũ, Vũ Hạnh, Y Uyên, Cung Tích Biền, Duy Lam, Thế Uyên, Lê Tất Điều, Hoàng Hải Thủy, Văn Quang, Nguyễn Thụy Long, Phan Lạc Tiếp, Thế Nguyên, Thế Phong, Diễm Châu, Thảo Trường, Nguyễn Xuân Hoàng, Nguyễn Mộng Giác, Ngô Thế Vinh, Trần Thị Ngh, v.v...

Về phê bình văn học như Tam Ích, Cao Huy Khanh, Lê Huy Oanh, Đỗ Long Vân, Đặng Tiến, Uyên Thao, Huỳnh Phan Anh, v.v.

*

Hoạt động văn học và báo chí ở trong Nam hầu như không bị gián đoạn trong thời kháng Pháp, cho nên có thể nói, miền Nam giữ được một sinh hoạt báo chí và văn học liên tục và tương đối tự do từ cuối thế kỷ XIX cho đến 1975, ngay cả dưới thời Pháp thuộc.

Một trong những tác phẩm có tính cách giao thời và chuyển hướng văn học, ở trong Nam là cuốn *Nhốt gió* của Bình Nguyên Lộc, xuất hiện năm 1950, dưới thời kháng chiến, nhưng không có màu sắc đấu tranh mà lại mang tính cách đổi mới văn học, mở đầu một lối viết truyện, Bình Nguyên Lộc không gọi là truyện ngắn mà gọi là *tân truyện* (dịch chữ *nouvelle* của Pháp) và ông có một quan niệm, một định nghĩa rõ ràng về *tân truyện*. Có thể coi *Nhốt gió* đánh dấu sự cách tân truyện ngắn, trong Nam, thập niên 50; và *Giao thừa* của Vũ Khắc Khoan (1949), ở ngoài Bắc, là bản kịch phi lý đầu tiên trong văn chương Việt Nam.

Trong địa hạt báo chí, Sài Gòn xưa nay vẫn là trung tâm của báo chí, ngoài những nhật báo lớn đã xuất hiện từ trước, như tờ Thần Chung, sau đổi thành Tiếng Chuông của Đinh Văn Khai, Sài Gòn Mới của bà Bút Trà v.v.. khi người Bắc di cư vào Nam có thêm tờ Tự Do, tiếp đến Ngôn Luận. Đó là những nhật báo lớn có ảnh hưởng sâu rộng trong quần chúng. Hoạt động báo chí ở Sài Gòn càng ngày càng phát triển, theo Vũ Bằng, đến tháng 12 năm 1963, ở Sài Gòn có tới 44 tờ báo ra hàng ngày.

Tự Do là nhật báo đầu tiên của người di cư, quy tụ những tên tuổi như: Tam Lang (Vũ Đình Chí), Mặc Thu (Lưu Đức Sinh), Mặc Đỗ (Đỗ Quang Bình), Vũ Khắc Khoan, Như Phong (Lê Văn Tiến); Nguyễn Hoạt (Hiếu Chân), Đinh Hùng (Hoài Điệp Thứ Lang, Thần Đăng), Phạm Tăng...

Theo lời nhà văn Mặc Đỗ: "*Nghị định cho phép Tự Do xuất bản do chính tôi ký (lúc ấy ông làm việc ở Bộ thông tin cùng với Vũ Khắc Khoan), tôi tập hợp ban chủ trương (...) Có giấy phép rồi phải lo tìm vốn. May sao có tổ chức quốc tế International Rescue Committee (IRC) sẵn sàng tài trợ cho tờ báo (...) Từ phút đầu tôi nghĩ ra và bàn với Khoan đồng ý cho tới ngày cuối cùng của tờ báo tuyệt đối không một ảnh hưởng nào từ bất kỳ đâu tới đường lối và hoạt động của tờ Tự Do (...) Ban chủ trương (in rõ mỗi ngày trên măng-xét) chỉ có Tam Lang, Vũ Khắc Khoan, Đinh Hùng, Mặc Thu, Như Phong và tôi. (...) Anh Tam Lang chủ nhiệm lo điều hành, Mặc Thu lo trị sự tiền bạc, Vũ Khắc Khoan là người trực tiếp liên lạc với J. Buttinger của IRC, tôi không dự. Sau một lượt tài trợ ban đầu, Tự Do tự nó đứng vững (lập trường hợp với độc giả di cư, tài tổ chức bán báo lo trị sự) còn có lời là khác. Tuy ở trong ban chủ trương Vũ Khắc Khoan rất ít đến toà báo và không hề viết một bài. Tôi lo cho Tự Do chạy rồi thì để anh em làm"* (trích bài "*Văn học miền Nam, tờ Tự Do, nhóm Quan Điểm và Văn học hải ngoại, Mặc Đỗ trả lời Nguyễn Tà Cúc*", Khởi Hành số 98, tháng 12/2004).

Theo lời họa sĩ Phạm Tăng: Như Phong Lê Văn Tiến là linh hồn của tờ báo. Tháng giêng năm 1956, *Tự Do* bị đưa ra toà vì hai bài xã luận của Nguyễn Hoạt đã phá hoại cạnh tranh tiêu cực của chính quyền và những tranh biếm họa của Phạm Tăng chế giễu bà Nhu và chế độ. Phạm Tăng được trắng án, nhưng Nguyễn Hoạt và Mặc Thu bị tù ba tháng. Ít lâu sau *Tự Do* đình bản. Có thể nói, *Tự Do* là cơ sở báo chí đầu tiên quy tụ những khuôn mặt trí thức di cư, và nó đã làm đúng vai trò của một tờ báo tự nhận là "*tiếng nói của người Việt tự do*" lúc bấy giờ.

-Về mặt văn học, nhóm Quan Điểm do Vũ Khắc Khoan thành lập với Nghiêm Xuân Hồng, Mặc Đỗ, từ Hà Nội. Vũ Khắc Khoan đã in kịch trên báo Phổ Thông từ 1948: *Thằng cuội ngồi gốc cây đa* (1948), *Giao Thừa* (1949), tùy bút *Mơ Hương Cảng* (1953), và đạo diễn kịch tại nhà Hát Lớn. Nhóm Quan Điểm (tên nhà xuất bản do Mặc Đỗ điều hành) được người đương thời gọi là nhóm "trí thức tiểu tư sản", bởi tác phẩm của họ, trong những ngày đầu chia cắt đất nước, thường có những nhân vật mang nỗi hoang mang, trăn trở của người trí thức tiểu tư sản trước ngã ba đường: theo bên này, bên kia, hay đứng ngoài thời cuộc? Nghiêm Xuân Hồng nghiên cứu triết học. Vũ Khắc Khoan, kịch tác gia, nổi tiếng từ tập truyện ngắn *Thần Tháp Rùa* (1957) và Mặc Đỗ, nhà văn mà cũng là dịch giả nổi tiếng.

-Nhóm Sáng Tạo, theo Trần Thanh Hiệp, trước tiên, là một nhóm sinh viên hoạt động trong Tổng hội sinh viên Hà Nội, trước 1954, gồm bốn người: Nguyễn Sĩ Tế, Doãn Quốc Sĩ, Thanh Tâm Tuyền và Trần Thanh Hiệp, chủ trương nguyệt san Lửa Việt. Sau 1954, vào Sài Gòn, tiếp tục hoạt động văn nghệ, làm tuần báo Dân Chủ (Trần Thanh Hiệp và Thanh Tâm Tuyền phụ trách phần văn nghệ), rồi tờ Người Việt (tiền thân của tờ Sáng Tạo). Lúc ấy Mai Thảo gửi đến truyện ngắn *Đêm giả từ Hà Nội*, Thanh Tâm Tuyền đọc, thích và đăng ngay (Xem *Trong đất trời nhau...*, Thanh Tâm Tuyền, Tạp chí thơ, Cali, số mùa Xuân 1998). Nhóm có thêm Mai Thảo. Sau mở rộng với Lữ Hồ, Ngọc Dũng, Duy Thanh, Quách Thoại. Trên Sáng Tạo, ngoài những tên tuổi kể trên còn thường xuyên thấy: Nguyễn Sa, Cung Trầm Tưởng, Bùi Giáng, Tô Thùy Yên, Dương Nghiễm Mậu, họa sĩ Thái Tuấn.

Sáng Tạo số đầu ra tháng 10 năm 1956. Sáng Tạo bộ cũ ngừng ở số 27 (tháng 12/58), và bộ mới tiếp tục đến số 7 (tháng 3/62) thì ngừng hẳn. (tài liệu của Viên Linh trong bài *Mai Thảo riêng tây*, Khởi Hành số 16, tháng 8/1997).

Sáng Tạo do Mai Thảo chủ trương và kiếm nguồn tài trợ. Trong câu chuyện riêng tư với chúng tôi, tháng 7/97 tại Cali, khi hỏi ông: "*Thưa anh, Sáng Tạo thành lập bằng tiền của ai?*" Mai Thảo trả lời: "*Bằng cái hợp đồng tôi ký với với một thằng Mỹ ở Virginia, không biết bây giờ sống chết thế nào, đó là cái hợp đồng bán báo, không có điều gì cần giấu diếm hết, đại khái nếu mình in 5000 tờ, thì nó mua đứt cho mình 2000, vừa đủ tiền in, tiền giấy, không có cái nghĩa gì khác hết, và cũng không có điều kiện gì khác hết".* Hỏi: "*Hình như có lúc anh nhiều tiền lắm, anh tiêu vung lên, bao bè bạn?*" Trả lời: "*Những bạn văn khác, thường thường họ phải đi dạy học để đưa tiền cho vợ con. Tôi chỉ đi chơi với Phạm Đình Chương, Vũ Khắc Khoan. Thường thường tụi nó không có tiền, không có phương tiện để đi chơi đêm, tôi thì lúc đó nhiều tiền lắm. Tôi best sellers mà".*

- Bình Nguyên Lộc: chủ trương tờ *Nhân Loại* từ 1956 đến 1958, rồi từ 1959, tờ *Vui sống*.

- *Bách Khoa* ra đời tháng 1/ 1957 và sống đến 1975. Bách Khoa là nguyệt san văn học nghệ thuật sống lâu nhất, ra được tất cả 426 số. Bách Khoa do Huỳnh Văn Lang, một công chức cao cấp trong Viện hối đoái sáng lập, điều hành và tài trợ trong những năm đầu, Lê Ngô Châu làm thư ký toà soạn. Đến 1963, khi ông Diệm đổ, Huỳnh Văn Lang bị bắt, bị tù, mới trao hẳn cho Lê Ngô Châu. Bách Khoa quy tụ được nhiều tầng lớp nhà văn khác nhau trong mọi lứa tuổi. Những cây bút nổi tiếng cộng tác thường xuyên với Bách Khoa là Nguyễn Hiến Lê, Võ Phiến, Nguyễn Ngu Ý, Vũ Hạnh, Võ Hồng, Đoàn Thêm, Nguyễn Văn Xuân, Bình Nguyên Lộc.... Theo Võ Phiến, trong thời kỳ cực thịnh, tức là khoảng 1959- 1963, mỗi số Bách Khoa bán được 4500 đến 5000, nhưng báo Văn (ra sau) còn bán chạy hơn.

- Tạp chí *Văn hoá ngày nay* của Nhất Linh ra đời ngày 17/6/1958, được 11 số thì đình bản. Nguyễn Thị Vinh chủ trương tiếp các tờ *Tân Phong*, *Đông Phương*, theo chiều hướng Văn hoá ngày nay.

- Tạp chí *Đại học*, tờ báo của Viện đại học Huế do Linh mục Cao Văn Luận, viện trưởng, làm chủ nhiệm, ra đời năm 1958 ở Huế, và sống đến năm 1964. Trên Đại học, xuất hiện những bài đầu tiên của Nguyễn Văn Trung, người sau này sẽ có ảnh hưởng lớn đến sinh viên và trí thức.

-*Văn Nghệ* của Lý Hoàng Phong (1959) và Dương Nghiễm Mậu.

- *Thế kỷ XX* của Nguyễn Khắc Hoạch (do Thế Nguyên điều hành), (1960).

-*Văn học* của Phan Kim Thịnh, từ 1962 đến 1975.

v.v....

Đó là những tờ báo xuất hiện dưới thời ông Diệm, thời kỳ mà sự kiểm duyệt còn tương đối khắt khe. Sau khi ông Diệm đổ, báo chí được tự do hơn. Từ năm 1963, bắt đầu một giai đoạn mới, xuất hiện những tờ báo khác.

-Tạp chí Văn của Nguyễn Đình Vượng, ra đời ngày 1/1964 và sống đến 1975. Văn do Trần Phong Giao trông nom trong 10 năm, đến 1974 chuyển lại cho Mai Thảo. Văn cũng quy tụ được nhiều lớp nhà văn ở nhiều lớp tuổi, khắp các khuynh hướng từ Dương Nghiễm Mậu, Thanh Tâm Tuyền đến Thế Uyên, Nguyễn Mạnh Côn, Bình Nguyên Lộc... Văn đặc biệt ưu tư đến việc dịch thuật và giới thiệu văn học nước ngoài. Trần Phong Giao cũng là một dịch giả nổi tiếng, thêm Trần Thiện Đạo, sống ở Paris, dịch và viết về những phong trào văn học đang thịnh hành ở Pháp.

- Nguyễn Văn Trung, Thế Uyên, chủ trương những tờ như *Hành Trình* (1964-1966, 10 số), *Đất Nước* (1967-1969, 18 số), *Trình Bày* (42 số), quy tụ những ngòi bút trẻ, nói lên những vấn đề nóng bỏng của thời đại.

- *Nghệ thuật*, Mai Thảo, chủ nhiệm, Viên Linh, thư ký toà soạn, số 1 tháng 10/65. Ra được 56 số.

- *Giữ thơm quê mẹ* của Nhất Hạnh (1965).

- *Nghiên cứu văn học*, Thanh Lăng chủ nhiệm, Thế Uyên, thư ký toà soạn, ra được 10 số từ 11/67 đến 11/68. Tục bản tháng 3/1970 đến số 16 (15/6/1972) thì đình bản.

- *Tin Văn* của nhóm Lữ Phương, Vũ Hạnh.

- *Gió mới, Hiện đại* của Nguyễn Sa.

- *Vấn đề và Ý thức* của Vũ Khắc Khoan,

- *Khởi Hành* (1969-1972) báo của quân đội, do Viên Linh làm Thư ký toàn soạn.

- *Thời Tập* (1972-1975) của Viên Linh.

- *Đối diện* của Nguyễn Ngọc Lan,

- *Thái độ* của Thế Uyên

- *Đời* của Chu Tử, v.v...

(những ngày, tháng, xuất hiện của các báo, chúng tôi ghi theo tài liệu của Võ Phiến, Viên Linh, và Nguyễn Văn Trung).

Các nhóm, các khuynh hướng

Về các nhóm, Viên Linh trong cuốn *Chiêu niệm văn chương* về Vũ Hoàng Chương, viết: "Các nhà văn xuất hiện thường xuyên, trên nhật báo, qua các nhà xuất bản, nhất là trên các báo định kỳ, và thành từng nhóm. Lý lịch văn chương và sắc thái địa phương của họ rất tương đồng, tùy theo nhóm tạp chí trên đó họ góp mặt. Đa số các nhà văn miền Nam qui tụ trên các tờ tuần báo *Đời Mới*, *Nhân Loại*, và nhật báo như *Tiếng Chuông*, *Sài Gòn Mới* (Hồ Hữu Tường, Bình Nguyên Lộc, Sơn Nam, Kiên Giang, Lưu Nghi, Thẩm Thế Hà, Trang Thế Hy...). Các nhà văn gốc miền Trung trên tờ *Văn Nghệ Mới*, *Bách Khoa* (Võ Thu Tịnh, Nguyễn Văn Xuân, Võ Phiến, Đỗ Tấn, Vũ Hạnh, Bùi Giáng, Võ Hồng, Nguyễn Thị Hoàng); các nhà văn "di cư" xuất hiện trên các tờ *Đất Đứng*, *Sáng Tạo*, và trên các nhật báo như *Tự Do*, *Ngôn Luận* (Đỗ Thúc Vịnh, Nguyễn Hoạt, Vũ Khắc Khoan, Mặc Đỗ, Nghiêm Xuân Hồng, Nguyễn Sỹ Tế, Mai Thảo, Thanh Tâm Tuyền) hay *Văn Nghệ* (Lý Hoàng Phong, Dương Nghiễm Mậu, Viên Linh, Nguyễn Đức Sơn), *Hiện Đại* (Nguyễn Sa, Trần Dạ Từ, Nhã Ca). Tờ *Chỉ Đạo*, *Phụng Sự*, *Tiền Tuyến* quy tụ các nhà văn quân đội hay quân nhân đồng hoá như Nguyễn Mạnh Côn, Mặc Thu, Thanh Nam, Phan Nhật Nam, Thảo Trường..." (Trích *Chiêu Niệm Văn Chương*, Khởi Hành, Cali, 2000, trang 16-17).

Về các khuynh hướng khác nhau, Viên Linh viết: "Khuynh hướng Phật giáo có các tờ *Tư Tưởng*, *Vạn Hạnh* với Tuệ Sỹ, Bùi Giáng, Phạm Công Thiện, Nguyễn Hữu Hiệu; khuynh hướng Thiên chúa giáo La mã có *Hành Trình*, *Đối Diện* với Nguyễn Văn Trung, Nguyễn Ngọc Lan, Diễm Châu, Thế Uyên. Mặc dù đảng Cộng Sản bị đặt ra ngoài vòng pháp luật, song các nhà văn theo Cộng Sản như Nguyễn Ngọc Lương, Minh Quân, Vũ Hạnh vẫn tạo được diễn đàn riêng (*Tin Văn*) hay hiện diện trong tổ chức Văn Bút dưới thời linh mục Thanh Lăng làm chủ tịch. Những tờ như *Văn*, *Phổ Thông*, *Văn Học*, qui tụ các nhà văn không có lập trường chính trị biểu hiện rõ rệt, mà thuần túy văn thơ cổ điển như Đông Hồ, Mộng Tuyết, Nguyễn Vỹ, Bùi

Khánh Đan, hay văn nghệ thời đại, sinh hoạt thành phố như Nguyễn Đình Toàn, Nguyễn Thị Thụy Vũ, Túy Hồng; những tờ về nghệ thuật trình diễn hay về phụ nữ quy tụ các nhà văn như Tùng Long, An Khê, Lê Xuyên, Nguyễn Thụy Long, Hoàng Hải Thủy, Văn Quang..."(Viên Linh, sđd, trang 17-18).

Về giới cầm bút sau 1963, Nguyễn Văn Trung viết: "Giới cầm bút sau 1963, họ là những người hồi 1954 trên dưới mười tuổi theo gia đình vào Nam hoặc sinh trưởng lớn lên ở miền Nam hầu hết có tú tài và tốt nghiệp đại học. Số lượng giới trẻ cầm bút này càng ngày càng đông đảo theo đà thành lập các đại học ở các tỉnh Huế, Đà Lạt, Đà Nẵng, Nha Trang, Cần Thơ, Long Xuyên, Tây Ninh và các đại học tư ở Sài Gòn như Vạn Hạnh, Minh Đức... Họ trưởng thành về tuổi đời và nhận thức sau 1963, trong hoàn cảnh nhiều xáo trộn chính trị, xã hội chiến tranh mở rộng với sự can thiệp ồ ạt của quân đội nước ngoài. Thời cuộc và chính trị là thiết thân đối với họ vì bị động viên, đi quân dịch(...). Do đó, họ có lối nhìn thời cuộc đất nước và nghệ thuật văn học khác hẳn với lối nhìn của đàn anh họ viết từ trước 1963(...) Thơ văn giới trẻ viết sau 1963 thường theo một xu hướng chung, phản ánh vũ trụ Kafka, như tên đặt cho một số đặc biệt về thơ văn của Hành Trình, hoặc phản ánh thân phận những nhân vật Việt Nam tương tự những nhân vật trong tiểu thuyết Giờ thứ hai mươi lăm của Gheorghiu".(Hương về miền Nam Việt Nam, Nguyễn Văn Trung, Khởi Hành số 92, tháng 6/2004).

Về việc kiểm duyệt ở miền Nam, Nguyễn Văn Trung viết: "Báo thì không phải kiểm duyệt nhưng có thể bị tịch thu đưa ra tòa. Trong khuôn khổ chính sách hạn chế tự do chính trị như vậy, nếu không xuất bản công khai, hợp pháp, vẫn có thể in ronéo, phổ biến, bày bán ngay cả trên các sạp báo và có thể bị tịch thu... Người cầm bút viết những điều cấm kỵ, phê phán chính sách này, chính sách kia của nhà nước, thậm chí họp nhau viết kháng thư phản đối, đăng trên báo mà không lo ngại về an ninh chính trị của bản thân gia đình bạn bè. Nói cách khác, viết phê phán mà không sợ nhà nước.

Thời Việt Nam Cộng hoà (1955-1975), những gì tôi viết thành sách đưa kiểm duyệt, cuốn được phép xuất bản, cuốn không, hoặc những bài báo sau gom lại thành sách đưa kiểm duyệt thường được phép, nhưng bỏ một số bài và có thể nói rõ những bài đó bị kiểm duyệt. Đây là tình trạng chung, do đó người thời sau muốn tìm hiểu những người cầm bút thời kỳ 1955- 1975 cần lưu ý tìm đọc không phải chỉ sách được xuất bản công khai hợp pháp mà cả những sách không xuất bản được, nhưng vẫn có và còn đó trong các tạp chí và chính những bài đăng trong các tạp chí không được xuất bản thành sách, mới phản ánh trung thực tâm tư người viết về thời kỳ họ sống". (Nguyễn Văn Trung, bài đã dẫn).

*

Tóm lại, sau 1954: tờ báo đẩy mạnh việc đổi mới văn học là tờ Sáng Tạo, ra đời cùng với hai tác phẩm chủ chốt của Thanh Tâm Tuyền: tập thơ Tôi không còn cô độc(1956) và tiểu thuyết Bếp lửa (1957). Tờ báo chú trọng đến việc giới thiệu văn chương nước ngoài là tờ Văn của Nguyễn Đình Vượng và Trần Phong Giao. Bách Khoa là tạp chí văn học sống lâu nhất và quy tụ những khuynh hướng chính trị đối chọi nhất. Nguyễn Hiến Lê ghi lại trong hồi ký: "Tư tưởng chính trị của những cây viết nòng cốt của Bách Khoa có khi trái ngược nhau: Vũ Hạnh thiên cộng, sau theo cộng. Võ Phiến chống cộng. Đoàn Thêm, Phan Văn Tào, không ưa cộng nhưng cũng không đả; không thích Mỹ nhưng cũng không nói ra (...) Tôi, có lẽ cả Nguyễn Ngu Ý và Lê Ngọc Châu có cảm tình với kháng chiến (...) Mặc dầu vậy, các anh em trong tòa soạn vẫn giữ tình hoà hảo với nhau. Xu hướng phân nhau như Vũ Hạnh và Võ Phiến mà vẫn trọng tư tưởng của nhau, ít nhất trong 10 năm đầu. Đó là điểm tôi quý nhất. (Trích Đời viết văn của tôi, của Nguyễn Hiến Lê, nxb Văn Nghệ, Cali 1986, trang 143).

Nhờ hệ thống báo chí phát triển, quần chúng độc giả đông đảo đủ mọi thành phần, các nhà văn nổi tiếng như Mai Thảo, Bình Nguyên Lộc, Túy Hồng, Nhã Ca, Duyên Anh, Chu Tử, Thanh Nam, v.v... đều sống bằng ngòi bút một cách dư giả. Họ là những người viết chuyên nghiệp. Nhiều nhà văn có nhà xuất bản riêng. Nguyễn Hiến Lê trong 30 năm biên khảo và dịch thuật đã viết được 100 quyển sách trước 75, và 20 cuốn sau 75. Nguyễn Văn Trung, ngoài lượng sách về triết học, văn học, in trước 75, trong những công trình sau 75, có bộ Lục Châu Học, nghiên

cứu về văn học miền Lục tỉnh Nam Kỳ, hiện nay chưa in, nhưng những người nghiên cứu trong và ngoài nước vẫn thường sử dụng mà không nói xuất xứ.

Những nhà văn như Hồ Hữu Tường, Bình Nguyên Lộc, Mai Thảo... cũng đều có những số lượng tiểu thuyết trên dưới 30 cuốn. Về sáng tác, lượng nhiều thì phẩm có giảm, nhưng đó là cái giá mà nhà văn phải trả.

Một thành phần độc giả đa dạng, nhiều tầng lớp khác nhau. Trong giai đoạn đầu từ 56 đến 63: độc giả có học đọc *Bách Khoa*, *Văn Hoá Ngày Nay*... lớp trẻ cấp tiến đọc *Sáng Tạo*, lớp trí thức đọc nhóm *Quan Điểm*.

Từ 1963 trở đi, báo chí trở nên đa dạng, tờ *Văn* có một chỗ đứng riêng biệt trong sự tiếp cận với văn học nước ngoài, và cũng là tạp chí văn học bán chạy nhất thời ấy. Và những tờ như *Đất Nước*, *Hành Trình*, *Trình Bày*... nói đến những vấn đề thiết thân của con người trước chính trị và chiến tranh. Những tờ như *Đối Diện* của Nguyễn Ngọc Lan chống lại chính quyền... Về sự lựa chọn tác giả, có thể nói: Lớp trẻ bụi đời thích đọc Duyên Anh. Lớp sống vũ bão thích Chu Tử. Túy Hồng, Nguyễn Thị Thụy Vũ, Nguyễn Thị Hoàng, Nhã Ca, phản ánh lớp phụ nữ tân tiến, nhận thức chính mình qua thân xác. Lớp trí thức thích cách đặt vấn đề của Vũ Khắc Khoan, Mặc Đỗ, Nghiêm Xuân Hồng. Lớp trẻ lãng mạn giao thời thích đọc Mai Thảo. Thanh Tâm Tuyền, Dương Nghiễm Mậu là những tác giả khó, đòi hỏi người đọc một trình độ trí thức cao. Quần chúng bình dân thích Lê Xuyên, Tùng Long... Học sinh trường Tây đọc văn chương ngoại quốc qua tiếng Pháp, tiếng Anh. Học sinh trường Việt đọc các tác phẩm ngoại quốc qua bản dịch hoặc phóng tác.

*

Đặc điểm chính của nền văn học miền Nam từ 1954 đến 1975, là đã thoát khỏi văn học thế kỷ XIX, già từ lãng mạn tiền chiến. Nhiều nhà văn tìm cách xây dựng tư tưởng trên nền triết học hiện đại, đưa con người về hướng tìm hiểu chính mình. Triết học hiện sinh xuất hiện dưới nhiều hình thức: phòng trà tửu quán, ăn chơi, bụi đời, là tầng thấp nhất; ở mức cao hơn, nó hậu thuẫn cho tác phẩm: con người quay về khảo sát chính mình, nhận thức chính mình, với những nhân vật của Mai Thảo, Thanh Tâm Tuyền, Dương Nghiễm Mậu... Cách mô tả của Dương Nghiễm Mậu, Thanh Tâm Tuyền, nhiều chỗ, cho thấy các ông đã dùng hiện tượng luận trong sự mổ xẻ và phân tích. Để áp dụng tư tưởng triết học vào thực tế văn học một cách vừa phải, dễ hiểu, đã có các ngòi bút như Nguyễn Sa, vừa là giáo sư triết vừa là nhà thơ, như Nguyễn Văn Trung vừa là giáo sư đại học vừa viết sách triết học và phê bình văn học. Quan niệm dẫn thân của Sartre, qua Nguyễn Văn Trung, thâm nhập vào đời sống giới trẻ: Hoàng Phủ Ngọc Tường, Lữ Phương, Nguyễn Đắc Xuân, là những học trò của Nguyễn Văn Trung, do ảnh hưởng quan niệm dẫn thân của Sartre mà vào bưng, hồi 1968. Cuốn *"Ca tụng thân xác"* Nguyễn Văn Trung cũng đã ảnh hưởng ít nhiều đến các nhà văn phụ nữ trong lối viết mạnh bạo về thân xác của họ.

Tóm lại, triết học hiện sinh, chủ nghĩa siêu thực và phân tâm học, giúp một số tác giả đào sâu thêm nhiều vấn đề trọng yếu của con người, của đất nước, đặt lại vấn đề chiến tranh. Kịch của Vũ Khắc Khoan phát triển khía cạnh phi lý trong đời sống. Thanh Tâm Tuyền trong thơ tự do, khai phá vùng tiềm thức con người bằng những cách tạo hình mới lạ. Truyện của Dương Nghiễm Mậu đào sâu cái trống rỗng ghê gớm trong hiện sinh con người, bị tha hoá trong chiến tranh và nhục nhã. Mai Thảo vẽ lại một thời kháng chiến đầy ảo tưởng, và tạc những bộ mặt hư vô, chán chường, sống vật vờ trong say sưa, nơi vũ trường thành thị. Võ Phiến đào sâu xuống những mất mát của con người khi phải bứt khỏi nguồn cội, tra khảo vùng bản năng sâu kín của tính dục. Phan Nhật Nam trình bày những bi đát của đời lính, những kẻ cầm súng bắn vào quê hương mình. Bình Nguyên Lộc tìm về nguồn cội của dân tộc di dân từ Bắc vào Nam, chiếm hữu đất đai của người Chăm, người Chân Lạp, tìm sống trong rừng đước, rừng mắm, vươn lên từ hai yếu tố cơ bản: đất và nước. Túy Hồng, Thụy Vũ thể hiện tâm linh táo bạo của

người phụ nữ thời đại, chao đảo trước một thứ nữ quyền vừa thành hình qua sự nhận diện thân xác, và bị dấn vật trong một xã hội vẫn còn chưa hẳn thoát khỏi đạo lý Khổng Mạnh, v.v... Mỗi nhà văn có một vùng khai phá riêng. Tính chất đa dạng ấy khiến cho văn học miền Nam, qua các ngòi bút khác nhau, đã phản ánh được thân phận con người trong xã hội chiến tranh, bằng những hình thức sáng tạo mới, khác hẳn tiền chiến, tạo cho văn học Việt Nam một bộ mặt trường thành trong tâm thức nhà văn và tâm thức độc giả.

Bình Nguyên Lộc, đất nước và con người

Tiểu sử

Bình Nguyên Lộc tên thật là Tô Văn Tuấn, sinh ngày 7/3/1914 (giấy tờ ghi 1915) tại làng Tân Uyên, tổng Chánh Mỹ Trung, tỉnh Biên Hoà (nay thuộc huyện Vĩnh Cửu, tỉnh Đồng Nai); mất ngày 7/3/1987 tại Rancho Cordova, Sacramento, California, Hoa Kỳ. Các bút hiệu khác: Phong Ngạn, Hồ Văn Huấn. Sinh trưởng trong một gia đình trung lưu, mười đời ở đất Tân Uyên, cha là Tô Phương Sâm làm nghề buôn gỗ, mẹ là Dương Thị Mão. Thuở nhỏ học chữ nho với thầy đồ, tiểu học ở trường làng; trung học (1928-1934) Pétrus Ký, Sài Gòn. Rời trường không bằng cấp. 1934, kết hôn với cô Dương Thị Thiệt, 1935, vào làm công chức ở kho bạc Thủ Dầu Một. 1936, đổi về Sài Gòn làm kế toán viên ở Tổng Nha Ngân Khố. Tháng tám 1945, bỏ việc, tham gia kháng chiến. 1946, hồi cư về Lái Thiêu và 1949 rời Lái Thiêu về hẳn Sài Gòn viết văn làm báo.

Bình Nguyên Lộc bắt đầu viết từ 1942, cộng tác với tạp chí Thanh Niên của Huỳnh Tấn Phát, nhưng đến 1946, mới thực sự bước vào nghề văn, nghề báo. 1950, in tập truyện ngắn Nhốt gió. 1958, chủ trương tuần báo Vui Sống và nhà xuất bản Bến Nghé. 1985, di cư sang Hoa Kỳ, hai năm sau ông mất.

Bình Nguyên Lộc đã viết hàng trăm tác phẩm, nhưng bản thảo bị thất lạc cũng nhiều, phần in trên các báo, chưa xuất bản thành sách cũng lớn.

Tác phẩm đã in:

Thơ :Thơ tay trái, Việt sử trường ca và Thơ ba Mến (tiểu thuyết thơ).

Sưu tầm, chú giải: Thổ ngại Đồng Nai (ca dao miền Nam, và chú giải cổ văn, viết chung với Nguyễn Ngu Í), Chiêu hồn và Tiệc thay duyên Tán phận Tàn, Tự tình khúc và Thu dạ lữ hoài ngâm, Tỳ bà hành và Trường hận ca.

Dân tộc học và ngôn ngữ học: Nguồn gốc Mã Lai của dân tộc Việt Nam (1971), Lột trần Việt ngữ (1972)...

Truyện ngắn: Nhốt gió (Thời thế, 1950), Ký thác (Bến Nghé, 1960), Tân liêu trai (Bến Nghé, 1960), Tâm trạng hồng (Sống Mới, 1963). Mưa thu nhớ tầm (Phù Sa, 1965), Tình đất (Thời Mới, 1966), Cuống rún chưa lìa (Lá Bối, 1969), Nụ cười nước mắt học trò (Trương gia, 1967)...

Tạp bút: Những bước lang thang trên hè phố của gã Bình Nguyên Lộc (Thịnh Ký, 1966).

Truyện dài: Đò dọc (Bến Nghé, 1959), Gieo gió gặt bão (Bến Nghé, 1960), Ái ân thâm ngắn cho dài tiếc thương (Thế Kỷ, 63), Mối tình cuối cùng (Thế Kỷ, 1963), Bóng ai qua ngoài song cửa (Thế Kỷ, 1963), Bí mật của nàng (Thế Kỷ, 1963), Hoa hậu Bồ Đào (Sống Mới, 1963), Xô ngã

bức tường rêu (Sống Mới, 1963), Nhện chờ mỗi ai (Nam Cường, 1963), Nửa đêm... Trăng sụp (Nam Cường, 1963), Đừng hỏi tại sao (Tia Sáng, 1965), Quán tai heo (Văn Xương, 67), Một nàng hai chàng (1967), Thầm lặng (1967), Trăm nhớ ngàn thương (1967), Uống lộn thuốc tiên (1967), Đền Càn Giò (1968), Diễm Phương (1968), Sau đêm bố ráp (1968), Khi Từ Thức về trần (1969), Nhìn xuân người khác (1969), Tỳ vết tâm linh (?), Lữ đoàn mộng đen (Xuân Thu, Hoa Kỳ, 2001)

Truyện dài chưa in: Ngụy Khôi, Đôi giày cũ chữ Phạn, Thuyền Trường sông Lô, Mà vẫn chưa nguôi hình bóng cũ, Người săn ảo ảnh, Suối đổi lốt, Trữ La bến cũ, Bọn xé rào, Cô sáu Nam Vang, Một chuyến ra khơi, Trọng Thủy-Mị Đường, Sở đoán của đàn ông, Luật rừng, Trai cưới gái nào, Cuồng ca thể kỷ, Bóng ma dĩ vãng, Gái mẹ, Món nợ thiêng liêng, Khi chim lià tổ lạnh, Ngõ 25, Hột cơm Ngô chúa, Lưỡi dao cùn, Con khi đột trò xiếc, Con quỷ ban trưa, Quạt mờ người đẹp, Người đẹp bến Ninh Kiều, Bưởi Biên Hoà, Giấu tận đáy lòng, Quang Trung du Bắc, Xóm Đề bô, Hai kiếp nhà thơ, Muôn triệu năm xưa, Hồ phách thời gian,... (Theo Nguyễn Ngu Í trong Sống và viết với... (1966), đến ngày 31/5/1966 Bình Nguyên Lộc đã viết: 820 truyện ngắn (in năm tập), 52 tiểu thuyết (in 11 quyển).

Việc thất lạc văn bản và sự đánh giá sai lầm về Bình Nguyên Lộc

Có sự trùng hợp lạ lùng giữa ngày sinh và ngày mất của Bình Nguyên Lộc: cùng 7/3, cách nhau 73 năm: 7 và 3 như hai yếu tố biện chứng của định mệnh, như thể nhà văn đã quyết định chấm dứt đời mình trong vòng bảy, ba; ba, bảy. Một thân phận ba chìm bảy nổi gắn bó với chữ nghĩa, khổ đau vì chữ nghĩa: suốt đời bị thất lạc tác phẩm. Ngay từ năm 1965, khi trả lời phỏng vấn của Nguyễn Ngu Í (trong cuốn Sống và viết với...) Bình Nguyên Lộc cho biết: Tác phẩm đầu tay tựa đề Hương gió Đồng Nai viết trong gần mười năm (1935-1942), là "tập truyện ngắn và tùy bút bát ngát hương đồng gió nội, và đầy đầy màu sắc địa phương này, đã được hai nhà thơ có tiếng đương thời: Xuân Diệu và Huy Cận tán thưởng" (Nguyễn Ngu Í, sđd, trang 220), bản thảo bị thất lạc trong lúc tản cư, khi Pháp trở lại chiếm Tân Uyên cuối 1945. Dấu vết Hương gió Đồng Nai chỉ còn lại một truyện ngắn và một tùy bút (đăng báo khoảng năm 1943). Mấy chục năm sau, Bình Nguyên Lộc còn có lời rao trên báo, tìm người nào tình cờ giữ được trọn vẹn hay một phần bản thảo, rồi ông đã thử viết lại Hương gió Đồng Nai, nhưng cả hai cố gắng đều vô hiệu.

Phù sa, tác phẩm thứ nhì, khởi viết năm 1942, cũng chung số phận như Hương gió Đồng Nai, nhưng may mắn hơn, đoạn mở đầu đã đăng trên báo Thanh Niên năm 1943, với tên Di dân lập ấp (khiến độc giả biết đến ông) và về sau ông viết lại được độ 1/6 tác phẩm, cho in trên tuần báo Nhân Loại. Theo lời Bình Nguyên Lộc, Phù sa là "tác phẩm quan trọng nhất" của ông, làm sống lại cuộc "tiến vào Nam" của đồng bào Nam-Ngãi để dựng nên miền Lục Tỉnh (sđd, trang 221).

Trong những sách đã xuất bản, Bình Nguyên Lộc phân biệt: loại sách không thương mại, mà ông cho là không mấy ai đọc, in thật ít, còn ghi thêm không bao giờ tái bản, như cuốn Những bước lang thang trên hè phố của gã Bình Nguyên Lộc (1966) Thịnh Ký in 658 cuốn. Thầm lặng (1967) cũng được ông liệt vào loại này; ngoài ra còn cuốn Thu hẹp thiên nhiên, mới thấy quảng cáo sẽ in 569 cuốn và cũng không bao giờ tái bản, nhưng có lẽ đã không in được, vì không thấy các tư liệu về Bình Nguyên Lộc nhắc đến cuốn sách này. Tập Nhót gió (1950) khi ông còn sống cũng không tái bản. Số phận bộ sách biên khảo Nguồn gốc Mã Lai của dân tộc Việt Nam (đã in một phần năm 1971), sau 75, được Mai Thảo thuật lại trong bài Nhân cách Bình Nguyên Lộc. Theo lời người thân kể lại, khi rời nước năm 1985, ông bị lạc một va-li tác phẩm và bản thảo, những gì còn sót lại của một đời văn.

Mặc dù với những khó khăn về văn bản như thế, ở hải ngoại đã có những cố gắng đáng kể trong việc bảo tồn những tác phẩm giá trị của Bình Nguyên Lộc:

Nhà xuất bản Văn Nghệ của Võ Thắng Tiết đã in lại hai tập truyện ngắn Ký thác (1986) và Cuồng rún chưa lia (1987). Tạp chí Văn Học, do Nguyễn Mộng Giác chủ biên, ra số đặc biệt tưởng niệm nhà văn, sau khi ông qua đời (số 18, tháng 7/1987), trong có bài nhận định đặc sắc của Hồ Trường An về Bình Nguyên Lộc và in lại bài Bình Nguyên Lộc trả lời phỏng vấn Nguyễn Nam Anh (Nguyễn Xuân Hoàng), đã in trên báo Văn trước 75 với những thông tin chính xác về tác giả. Năm 1999, nhà xuất bản An Tiêm của Thanh Tuệ đã cố gắng in tuyển tập Bình Nguyên Lộc, với lời giới thiệu của Võ Phiến. Rất tiếc, trong bài "giới thiệu" này, Võ Phiến không cho độc giả thấy cái hay của Bình Nguyên Lộc (lý do làm tuyển tập), mà ông lại kín đáo chứng minh sự "bất tài" của Bình Nguyên Lộc, với những nhận định giấu cợt mỉa mai như: "Cả tháng trời, Sơn Nam đọc từng đoạn (cuốn Nhốt gió) như thế, và ông lằng lằng. Thì ra ông có đọc truyện đâu! Tay cầm cuốn truyện, ông đọc... ca dao!

Như thế, Sơn Nam quả là tay sành sỏi. Ông Cao Huy Khanh, ông Nguyễn Văn Sâm đọc truyện của Bình Nguyên Lộc, và không mấy bằng lòng...", "Chúng ta có cảm tưởng ông Bình Nguyên Lộc có hảo ý muốn làm vui người đọc. Hảo ý không thuộc về nghệ thuật" (Sđd, trang XVII, và XIX). Việc Võ Phiến trích lại những nhận định sai lầm của Cao Huy Khanh và Nguyễn Văn Sâm trong Văn Học số 18, đưa vào tuyển tập như những nhận định chính xác về Bình Nguyên Lộc là một việc làm đáng tiếc, vô tình hay hữu ý nhân cái sai làm hai. Bởi Cao Huy Khanh không muốn, hay không thể hiểu và thông cảm cái mà ông gọi là "tâm lý bình dân" mà ông cho là "tủn mủm" và "dễ dãi" trong tác phẩm của Bình Nguyên Lộc, và Đò dọc cũng không phải là "sự thành công duy nhất và quá hiếm hoi so với sự nghiệp sáng tác đồ sộ của tác giả", như Cao Huy Khanh đã nhận định.

Nhà xuất bản Trẻ ở Sài Gòn, năm 1999, cho in lại cuốn "Những bước lang thang trên hè phố của gã Bình Nguyên Lộc", do Sơn Nam viết tựa. Sơn Nam biến Sài Gòn thành "vùng tạm chiếm", và ông có ý "biện hộ" cho một Bình Nguyên Lộc "nhà văn tiểu tư sản yêu nước". Nhưng điều đó cũng chưa đáng tiếc bằng việc họ đã bỏ lời nói đầu trong bản Thịnh Ký (1966) mà có lẽ do chính Bình Nguyên Lộc viết. Mấy lời nói đầu rất ngắn, nhưng đầy đủ thông tin về văn bản, như sau:

"Nhà văn Bình Nguyên Lộc có viết một thiên điều tra phóng sự dài, nhan là "Thám hiểm đô thành", gồm nhiều bài ngắn và chia ra làm hai phần.

Phần thứ nhất, cho đăng báo hằng ngày, kể những chuyện lạ của Sài Gòn mà chưa báo nào nói đến, chẳng hạn như những bài "Ma máu đá", tả cái viện cơ thể học đầy dẫy xác chết ngâm thuốc của trường Y khoa Đại học, chẳng hạn bài "Người chuột cống", theo dõi những người phu của ty vệ sinh đô thành họ chun xuống hệ thống cống tối thui và chằng chịt như mạng nhện để vét bùn đất cho thông cống.

Phần thứ nhất ấy, tác giả không muốn in thành sách.

Đây là phần thứ hai mà tác giả đã cho đăng riêng ở các tạp chí. (Nhân Loại, Thời Trân, Sáng Tạo, v.v..) không có tính cách xã hội, hoặc "giật gân" như các bài của phần thứ nhất mà chỉ nên thơ hoặc đượm một tý triết lý vụn vặt nào đó thôi".

Thịnh Ký

Theo lời tựa này, thì Những bước lang thang... chỉ là phần "không giựt gân", tức là "hiền lành" hơn, có thể không hay bằng phần thứ nhất? Vậy sưu tầm lại phần thứ nhất, sẽ rất bổ ích cho văn bản học và văn học.

Sự thất lạc tác phẩm, kèm theo việc bị đánh giá sai lầm, và thêm khó khăn thứ ba: chưa có công trình tập hợp toàn bộ sáng tác đồ sộ của ông, một nhà văn có bút lực dồi dào như Lê Văn Trương, Hồ Biểu Chánh, (trên dưới 100 tác phẩm), để lựa ra phần chủ yếu, phần đáng kể nhất. Chính Bình Nguyên Lộc cũng đã "tâm sự" với Nguyễn Văn Sâm: "viết hai, ba chục bài mới mong thấy được một bài khá" (Xin được lần cuối gọi bằng anh, Nguyễn Văn Sâm, Văn học, số 18, trang 67). Nếu chấp nhận sự đánh giá nghiêm khắc này của nhà văn thì qua trên dưới 1000 truyện ngắn, tùy bút ông đã viết, cũng có trên dưới 50 "bài khá", (không chỉ một, hai, như ý kiến của Nguyễn Văn Sâm), và nếu nghiên cứu một số những "bài khá" ấy, con số 50 quả là đáng kể, không phải nhà văn nào cũng có thể đạt được.

Tinh thần hoà hợp dân tộc

Bình Nguyên Lộc có một lập trường văn học riêng, không theo Bắc, hoàn toàn theo Bắc như Đông Hồ, cũng không giữ nguyên đặc chất Nam kỳ như Hồ Biểu Chánh, Vương Hồng Sển... Nếu trong truyện ngắn chất Nam thường nổi bật, thì trong truyện dài ông ngả theo lối Bắc. Đó là một thái độ lựa chọn: Bình Nguyên Lộc chọn thái độ trung dung trong tinh thần giao hoà Nam Bắc, kết hợp lịch sử di dân với ngôn ngữ con người.

Ngay từ đầu thế kỷ XX, Hồ Biểu Chánh đã dùng tiếng Nam như một chính ngữ; như thể Hồ muốn chống lại thành kiến của số đông người Bắc, tự cho tiếng Bắc là "chính", là "chuẩn", tiếng Nam là "phụ", là tiếng "địa phương", "quê mùa", "hủ lậu". Thành kiến này, gần đây, vì lý do chính trị, có vẻ được củng cố mạnh mẽ hơn, cho nên ba mươi năm sau ngày thống nhất đất nước, vẫn có người không bằng lòng khi thấy một số bảng hiệu ở ngoài Bắc đã bắt đầu dùng tiếng Nam. Đối với một số thành phần bảo thủ ở Bắc, tiếng Nam, vẫn tiếp tục là thứ tiếng ngoại vi "không chấp nhận" được. Dùng tiếng Nam làm chính ngữ, Hồ Biểu Chánh chỉ làm một việc tự nhiên, nhưng nó mang tính cách thách thức: dựng nên một vùng đất mới của ngôn ngữ, một thứ ngôn ngữ giàu có, sống động, đầy âm thanh, tiết điệu, thành quả của sự kết hợp âm thanh ngôn ngữ Việt với những nền văn hoá phía Nam. Hồ chẳng quan tâm gì đến "gốc Bắc". Đối với Hồ, Nam Kỳ cũng là một "gốc", một địa phận, một tổ quốc, từ đó phát sinh ra văn chương, tư tưởng và xã hội miền Nam.

Sự so sánh văn phong Hồ Biểu Chánh với văn phong Bình Nguyên Lộc sẽ là một đề tài lý thú cho phê bình, nhìn dưới lăng kính đối chiếu ngôn ngữ, để xác định hai thời kỳ xã hội: thời đầu thế kỷ, khuynh hướng "Nam kỳ tự trị" còn mạnh và thời sau 1954, với làn sóng di cư, khuynh hướng Bắc Nam hoà hợp trở dậy, đồng thời sự chia rẽ cũng đã manh nha vì nghịch cảnh chia đôi đất nước.

Đông Hồ Lâm Tấn Phác đi ngược lại phong cách Hồ Biểu Chánh. Tâm hồn Đông Hồ và ngôn ngữ Đông Hồ dường như đã bị "Bắc hoá" hoàn toàn. Dưới con mắt những người như Vương Hồng Sển, Đông Hồ có thể bị "khai trừ" khỏi "tổ quốc" miền Nam. Văn phong Đông Hồ không thoát khỏi không khí Tương Phố, Á Nam Trần Tuấn Khải.

Bình Nguyên Lộc bắc cầu giữa hai khuynh hướng trên: Ông không theo Bắc, hoàn toàn theo Bắc như Đông Hồ, mà cũng không giữ nguyên đặc chất Nam kỳ như Hồ Biểu Chánh, Vương Hồng Sển. Bình mở con đường thứ ba: giao lưu văn hoá Bắc Nam trong truyền thống di dân và tiếp cận ngôn ngữ.

Cái "gốc Bắc", "tổ tiên" nguồn cội ngoài Bắc, được Bình trân trọng tìm kiếm, không riêng gì khía cạnh lịch sử Nam tiến, mà còn cả về nguồn cội ngôn ngữ. Ngoài sách biên khảo, trong tiểu thuyết, khi dùng một chữ có tính chất đặc biệt địa phương miền Nam, ông thường tìm cách giải thích ngay bên cạnh, chữ này ngoài Bắc dùng chữ gì. Đôi khi còn phê bình luôn là chữ Nam hay chữ Bắc hay hơn, có lý hơn, hoặc nói rõ xuất xứ tại sao lại có sự khác biệt như vậy. Tất cả những lý giải, nhiều khi trở thành nhược điểm làm nặng sáng tác, nhưng chúng thoát thai từ lối kể chuyện đường dài, trong truyền thống "kể", "nói" của văn chương miền Nam.

Trong hoàn cảnh thiếu tư liệu để có một cái nhìn hoàn chỉnh về tiểu thuyết của Bình Nguyên Lộc, bài viết này tập trung khảo sát truyện ngắn. Tuy vậy, qua một vài tác phẩm đã đọc, chúng tôi tin rằng: Bình Nguyên Lộc tiếp nối truyền thống tiểu thuyết Tự Lực Văn Đoàn. Ông chưa mở ra được một hướng đi mới cho tiểu thuyết như ông đã làm cho truyện ngắn: ảnh hưởng Khái Hưng, Nhất Linh bàng bạc trong cách phát triển kỹ thuật truyện dài. Cuốn Đò dọc (1959) được giải thưởng văn chương toàn quốc 1960 (của miền Nam), mang dấu ấn truyện tâm lý viết theo lối Bắc, khác hẳn lối viết của Hồ Biểu Chánh. Đò dọc là cuốn tiểu thuyết đầu tay, trong những cuốn sau, Bình Nguyên Lộc đào sâu thêm, như Ái ân thâm oán cho dài tiếc thương (1963), Hoa hậu Bồ Đào (1963), sự phân tích tâm lý đã chiếm gần trọn tác phẩm, mở rộng và đào sâu về hướng hiện thực xã hội thành thị miền Nam.

Đò dọc viết về gia đình ông bà Nam Thành và bốn người con gái. Ông Nam Thành nguyên là thầy giáo làng, gốc ở Bạc Liêu, trôi dạt lên Sài Gòn thời Pháp thuộc những năm 50, kiếm sống bằng nghề bán rương và va-li da cho lính Pháp. Năm 1954, khi người Pháp rút khỏi Việt Nam, gia đình này phải về quê, tìm cách chăn nuôi và trồng trọt để độ thân. Đây là một mẫu ảnh của người dân chợ (Bắc gọi là kẻ chợ) phải về quê (Nam gọi là về vườn). Và hai mẫu đất vườn, đất mới này của họ, cũng là thứ "nửa quê nửa tỉnh", nằm trên đường Sài Gòn-Thủ Đức, một con đường "thiên lý", một thứ xa lộ tương lai.

Người di dân ngược xuôi như chuyến đò dọc, bị bắn từ Bạc Liêu lên Sài Gòn, rồi từ Sài Gòn sang gần miệt Thủ Đức. Gia đình Nam Thành khi nói "nhớ" là không biết "nhớ" đâu: cha mẹ thì nhớ quê má Bạc Liêu, các cô con gái thì nhớ Sài Gòn. Nhưng rồi cuối cùng ngôn ngữ cũng mách cho họ một thứ nguồn gốc xa xôi hơn: "gốc Bắc".

Đò Dọc cho thấy tư tưởng chủ yếu của Bình Nguyên Lộc: ở thời điểm 1954, khi đợt sóng di cư từ Bắc tràn vào, vừa có một đòi hỏi đoàn kết Bắc Nam, nhưng lại có một thực tại kỳ thị, khác biệt lối sống và cá tính đôi bên, có sự trịch thượng của người Bắc di cư trên văn đàn, có tình trạng người Nam bị chiếm thị trường chữ nghĩa và kinh tế. Tất cả những yếu tố ấy đôi co, dằn vặt nhau, trong không khí xã hội ngấm ngấm căng thẳng, khi nhấn nhọc chịu đựng, khi trực diện đối đầu. Đò dọc là tác phẩm bao dung và nhân hậu mở vòng tay chào đón đồng bào di cư, trong giai đoạn lịch sử khó khăn, bằng con đường kết hợp dân tộc, bằng cách nhắc lại lịch sử di dân, khai phá đất hoang, mở rộng cõi bờ và giao hoà ngôn ngữ. Có lẽ đó là một trong những lý do khiến Mai Thảo, ngoài sự kính trọng tài năng, còn tìm thấy ở Bình Nguyên Lộc, một nhân cách lớn, và Nhất Linh đã sớm coi Bình Nguyên Lộc là một nhân tài, cho nên ông không đề nghị "đưa" Bình vào Tự Lực Văn Đoàn như một nhà văn đàn em. Dòng tư tưởng hoà hợp đất nước và con người trong tác phẩm Bình Nguyên Lộc, không phải đợi đến 1954 mới xuất hiện, mà nó đã sống trong ông từ lâu, nằm trong xương thịt các tác phẩm đầu tay, dù đã thất lạc, nhưng vẫn còn để lại những cái tên đầy ý nghĩa: Hương gió Đồng Nai, Phù sa, và chúng ta có thể nhận diện tinh thần ấy ngay trong tác phẩm đầu tiên được in ra năm 1950: Nhốt gió.

Nhốt gió, ý thức về tự do

Nhốt gió là gì? Làm sao mà nhốt được gió?

"Cả bàn ăn đều kinh ngạc". Truyện bắt đầu bằng một câu ngắn như vậy.

Kinh ngạc cái gì? Chưa biết.

- 1- Kinh ngạc vì "thằng Kiệt không được thưởng xe máy theo lời hứa?"
- 2 - Vì thằng Kiệt có những ý muốn làm cho mẹ nó khiếp đảm?
- 3 - Vì thằng Kiệt tái diễn sự xô sát thể hệ (giữa cha nó và ông bà nó)?
- 4 - Vì thằng Kiệt có những tư tưởng mà cha nó không thể nào ngăn cản được?
- 5 - Vì thằng Kiệt có một nhân sinh quan khác người?

Cả 5 giả thiết đều có thể đúng hoặc sai, và đến dòng chót, độc giả vẫn chưa biết "cả bàn ăn kinh ngạc" cái gì. Đọc không được thì phải đoán. Trước mắt bạn là một văn bản không hiển nhiên, bắt bạn phải suy nghĩ, phải xử dụng đến "chất xám" của mình: vậy là một văn bản bất thường, một tác phẩm có tham vọng làm đảo lộn nội quy thường trú. Bình Nguyên Lộc tung ra một lúc hai đòn bí mật: nhốt gió, và kinh ngạc, để làm lạc hướng những người đọc truyền thống.

Thủ pháp đầu tiên là "hãm" thời gian, "nhốt" nó lại. Bảo nó đừng chảy nữa, bắt phải đợi chờ, đùa với những hấp tấp của những "kẻ đọc" vội vàng muốn tìm ngay đến kết luận.

Hãm trở thành động tác chính trong truyện: nhốt tất cả những gì không giam hãm được. Trước tiên hãm nằm trong ý đồ của nhân vật Tạo, người cha muốn nhốt con trong vòng giáo dục "tiến bộ" của mình. Tạo là một kiến trúc sư Tây học, tưởng mình văn minh, tưởng mình hiểu con lắm. Tạo có thấy thế giới chung quanh thay đổi và chính chàng cũng đang thay đổi: kiểu nhà vừa vẽ xong, chàng đã thấy chán ngắt, nhưng Tạo là kẻ cầu an, không chịu dùng kinh nghiệm thực tiễn, để tìm bài học cho mình, chàng quen dựa vào kinh nghiệm của những người đi trước, cho việc giáo dục con cái xưa nay tự nhiên vẫn thế: mình bắt gì chúng phải nghe như vậy. Tạo thuộc lớp người biết hãm, biết nhốt mà không biết thả. Tình cờ chàng được mục kích cảnh thằng nhỏ năm tuổi "tiếp xúc" với gió, thấy cách nó đối xử với gió, chàng chợt tìm thấy lối thoát cho mình. Thử xem thằng nhỏ làm như thế nào:

"- Mẹ, sập hoài!

Tạo giựt mình, dòm xuống cỏ. Trên khoảng đất hẹp giữa xóm nhà lá và dãy phố chàng ở, một đứa bé chừng năm tuổi đương ngồi chơi gì trên cỏ. Đứa bé ở trần, đưa lưng đen thui lại phía chàng. Nó mặc một cái quần dài đen. Chàng bước sấn lại thì thấy nó đương loay hoay với những cành cây nhỏ và ngắn. Nó cắm trên cát bốn cành cây đầu trên có nạng, rồi gác ngang lên nạng những cành khác. Thì ra nó chơi cất nhà. Khi nó vừa phủ lên cái giàn đó một tấm lá chuối để làm nóc nhà thì gió ở đâu thổi đến. Nóc nhà của nó bay lên, bốn cây cột đều ngã. Thằng nhỏ gương mặt dễ thương này tức giận chưởi thề nữa, nhưng không nản chí, bắt đầu xây dựng lại. Gió lại thổi lên phá hoại công trình của nó. Lần này nó nắm chặt hai tay bặm môi như muốn đánh ai. Đoạn nghĩ ra điều gì, nó cởi tuột quần ra, mò dưới cỏ tìm gập hai sợi dây chuối, nó cột túm hai ống quần lại. Nó phành lạng quần đưa ra trước gió như người lớn phành bao bố hứng gạo và nói: "Nhốt mày lại coi mày còn phá nữa hết". Gió chun vào thổi phồng quần lên. Hai ống quần bọc no nứt gió, bay nằm ngang trên không trung như hai khúc dồi. Nó vừa muốn túm lưng quần lại để gói gió trong ấy, thì chợt nhận ra rằng ở đâu cũng có gió hết, gió chạy trên người nó để trôi ra phía sau, gió thổi cát bay, gió lay tàu chuối. [...]

Đứa bé đang lín quỳnh vì gió nhiều quá không biết đâu mà hốt cho hết. Một tay nó thả lưng

quần, cào gió lại, chơn nó đá như muốn đuổi gió đi. [...]

Một cơn gió đổi chiều làm cho cái quần nó óm xếp ve và bành bạch bay day qua hướng khác.

Thằng bé thấy mình thất bại vội bỏ quần xuống đất, giăng tay ra rước gió. Nó hít gió, nó nuốt gió, mặt nó sung sửng trông thấy. Đoạn nó cầm quần lên phành lưng đưa trước chiều gió mới. Lần này nó không có ý nhốt gió nữa mà lại hớn hở nhìn hai ống quần no như hai khúc dồi. Nó giỡn với gió chứ không ghét gió nữa

Tạo mồm cười nói lảm thảm: "Thằng nhỏ biết điều quá". (trích Nhốt gió, nxb Văn Nghệ thành phố in lại, 1998, trang 8-9).

Nhốt gió là hành động tiếp xúc đầu tiên của con người với thiên nhiên, Husserl gọi là "cuộc gặp gỡ đầu tiên của ta với thế giới". Gặp gió, thằng nhỏ đã coi ngay gió như một thực thể có thể giao thiệp được. Nếu một người lớn biết làm như vậy, thì có thể bảo là anh ta đang áp dụng "phương pháp giảm trừ hiện tượng", nghĩa là gạt bỏ tất cả mọi thành kiến mà anh ta có về gió qua sách vở, qua những kiến thức lượm được từ bên ngoài, để tiếp xúc với gió như lần gặp gỡ đầu tiên, chưa bị bất cứ thành kiến nào về gió chi phối. Thằng nhỏ năm tuổi, dĩ nhiên là chưa bị sách vở đầu độc, chưa bị môi trường ảnh hưởng, cho nên nó đãi gió một cách chân tình, nhờ sự chân tình đó mà nó tìm ra chân lý: không thể nhốt gió, nó bèn thả gió.

Không nhốt được gió, thằng nhỏ xử huề, nó tìm cách chơi với gió. Bắt tay với đối thủ, thằng nhỏ "biết người biết ta". Cái lý mà chỉ trong nháy mắt một thằng nhỏ năm tuổi đã "thấu triệt", người lớn lại "ngu lâu". Bởi vì thằng bé dùng kinh nghiệm trực tiếp của mình, không qua trung gian, mỗi lái, tức là nó đã bỏ hẳn giai đoạn suy nghĩ, lập luận, lý giải (đương nhiên, vì nó bé), để trực tiếp thể nghiệm sự tiếp xúc giữa thân xác nó và thân xác gió, và thằng bé hiểu ngay là phải cộng sinh với gió, nó không thể bắt được gió cũng như gió không dạy được nó: giữa gió và nó có mối tương quan biện chứng hết như tự do và con người; hết như tư tưởng và con người: con người không thể nhốt tư tưởng, không thể nhốt tự do. Nhốt tự do, nhốt tư tưởng cũng vô ích như nhốt gió. Thằng nhỏ năm tuổi đã "ngộ" ra lẽ sống bình đẳng trong trời đất: Gió đối với nó là một thực thể khác và hơn nữa: gió là người khác. Vì không bắt được kẻ kia phải theo cái lẽ phải của mình, thằng nhỏ chấp nhận đối phương, để lữ thừa điều kiện sống, điều kiện giỡn, khả năng hưởng thụ, khả năng sống còn. Sự từ chối bạo lực, từ chối đàn áp, nơi thằng nhỏ dẫn nó đến một thế giới mới đầy thú vị, hoà bình và hạnh phúc.

Âm thanh của đời sống

Bình Nguyên Lộc cho biết Nhốt gió là truyện thật giữa ông và người con trai cả, chúng ta lại càng thấy cách nhà văn rút từ kinh nghiệm nhìn, ngắm, suy nghĩ, sống thật của mình như thế nào để làm ra tác phẩm nghệ thuật: Ông không chịu dừng lại ở nhận xét bề ngoài của hiện tượng, mà ông còn tìm cách bóc vỏ, để vào sâu hơn, tìm đến bản chất, đến cơ năng bên trong của hiện tượng, của những thực thể như lá, gió, rừng, nắng, đất, nước... Những thực thể ấy hiện diện quanh ta, nhưng không mấy ai chú ý. Bình Nguyên Lộc khác. Đọc văn ông, cảm tưởng đầu tiên là ông viết rất phớt (nếu chỉ chú ý đến khía cạnh "kể" hoặc giải thích nhiều người cho ngay là dở) phải đọc lại lần nữa mới thấy hay, và đọc đến lần thứ ba mới thấy tất cả cái nền tư tưởng sâu lắng của Bình. Vì vậy mà Sơn Nam cứ "phải đọc" Nhốt gió, đọc mà không hiểu tại sao: "thỉnh thoảng đọc lại năm ba hàng, tỉnh cờ, lại thấy vui và mới. Nó giống như ca dao, những câu ca dao bằng văn xuôi". (dẫn theo bài của Võ Phiến, trong tuyển tập BNL). Cái mà Sơn Nam thấy vui và mới, là gì? Mà tại sao lại mới giống như ca dao? Cái đó chính là giá trị vĩnh cửu của một văn bản, vừa hiện đại (mới) vừa cổ điển (ca dao).

Lý do đưa đến cảm giác ấy có thể là như thế này: Bình Nguyên Lộc đối xử với những thực thể tầm thường một cách bất thường: chúng ta nhìn những vật xung quanh một cách nhàm chán, bởi lúc nào chúng cũng có đấy, tưởng chúng không hề thay đổi, chúng im lặng vô cảm. Bình Nguyên Lộc nhìn, nghe mọi vật dưới những góc độ khác: ông để ý đến đời sống riêng của chúng, và chính cái đời sống riêng này, quan trọng hơn đời sống thứ nhất (đời sống vô cảm mà ta cấp cho nó). Cho nên ông để ý đến hành động cón con của một thằng bé năm tuổi muốn "nhốt gió", đến tiếng "trở mình của lá chết", tiếng "đất hả hống khát nước", tiếng "đồng hồ bụng" của anh Chím Rắc báo hiệu đã đến trưa, tiếng phở ky hát: "Vách bên trái cà phê không đậm, nhớ lược bằng vợt mới nghe không?", "Người này ba muốn đường, người kia một muốn rươi thôi" v.v... Tất cả những tiếng tầm thường của đời sống, được ông nghe, và ghi lại lần đầu. Sau ông, người ta thấy cái cách ghi lại âm thanh ấy, cách mô tả chi tiết ấy, tinh thần bắt mạch đất nước và con người ấy tái hiện trong Sơn Nam (Hương rừng Cà mau, 1962), trong Võ Phiến (Đất nước quê hương, 1973) v.v...

Bình Nguyên Lộc là nhà văn đầu tiên đã trình bày một diện mạo rất lạ về vùng đất mới, bằng cái nhìn "ngây thơ" vào đời, cái nhìn "biết người biết ta" của thằng nhỏ năm tuổi, cái nhìn khôi nguyên của một nhà thơ vừa khám phá ra vũ trụ: đất nước và con người.

Điểm thứ nhì, ông dùng âm thanh tiếng Việt để tạo âm, tạo động mà không cần đến phụ tùng nào khác. Tiếng Nam của Bình Nguyên Lộc giàu âm thanh hơn tiếng Bắc nhiều: rụp rụp, rôm rả, rôm rốp, tươi rói, mỏng lét,... Sự láy âm, láy ý đã biến ngôn ngữ từ chức vụ thuần túy diễn tả, sang chức vụ tạo thanh, tạo hình. Và Bình đã xử dụng khả năng thứ nhì này một cách tài tình khiến những quang cảnh, hiện tượng mà ông mô tả trở thành những cảnh nổi.

Nguyễn Tuân là người cực kỳ nhạy cảm, ông "nghe" thấy tiếng lửa reo trong lò sưởi, tiếng các loại gỗ cháy khác nhau... Nhưng Nguyễn Tuân nghe tiếng sự vật theo "lối Bắc", dùng chữ đầy chất thơ, mượt mà uyển chuyển theo lối Bắc, văn Nguyễn Tuân thể hiện mỹ tính nhẫn nại thuần túy Bắc, cũng như thơ Nguyễn Du đặc giọng Bắc, thanh thoát mới có vài âm Nghệ, mà phải Hoàng Xuân Hãn mới nhận ra. Bình Nguyên Lộc thường "nghe" ở chỗ người ta "ngửi", (ông nghe mùi), đó là một đặc chất Nam kỳ (xuề xoà mà nên thơ) và ông ghi lại tiếng sự vật bằng tiếng Nam, chân chất và thô nhám, làm nổi bật tính gồ ghề sần sủi trong ngôn ngữ và âm thanh tiếng Nam. Có thể nói các nhà văn Bắc làm phim phẳng, nhà văn Nam (khi xử dụng thuần thực tiếng Nam như Hồ Biểu Chánh, Bình Nguyên Lộc), có thể làm phim nổi. Phi Vân trong Đồng quê (1943, Nxb Bốn Phương in lần thứ ba, không đề năm), cũng đã có mạch văn đầy âm thanh như vậy (Hồ Trường An cũng đã nhắc đến trường hợp Phi Vân). Tuy nhiên, văn Phi Vân là văn phóng sự, mang chất hài hước mua vui, Phi Vân chưa đạt đến mức độ dùng âm thanh để diễn tả toàn bộ đời sống như Bình Nguyên Lộc.

Trong bất cứ hoàn cảnh nào, ví dụ với một cuộc đua ghe trên sông Đồng Nai, Bình Nguyên Lộc cũng có thể vận dụng ngữ âm như yếu tố chính để thực hiện cuốn phim có âm thanh nổi:

"Một hồi trống. Tức thì mấy mươi chiếc ghe chuyển mình, lượn tới để sắp hàng.

Một tiếng súng. Trả lời tiếng súng ấy, mấy mươi chiếc phèng la đánh lên một lượt, rồi mấy trăm tiếng người hô lên một lượt để ra hiệu khởi hành:

Phèng!

- Hè!

Phèng!

- Hè! [...]

"Bây giờ sông nổi sóng. Mũi ghe rẽ nước vo vo. Giầm chém xuống mặt sông làm bắn nước lên trắng như bột thóc.

Phèng!

- Hè! [...]

Hai chiếc ghe giữa đi kề sát nhau. Dân bơi bên này dùng giầm mà chém vào tay dân bơi bên kia. Cuộc chém trả gây thành một trận thủy chiến tai hại cho cả đôi bên. [...]

Ghe An Thịch lẩn hơn nghe Ba Doi nửa mình. Ghe sau hỏn hển rượt theo, coi muốn hụt hơi mà chỉ nhích lên được một nửa gang thôi. Đã kém, nó lại không đi đường ngay lối thẳng, mà chĩa xéo mũi vào bờ bên này." (Đồng đội, trong Ký thác, các trang 113, 114, 136).

Chính ngữ âm trong tiếng Việt đã làm cho cuộc đua thuyền trên sông Đồng Nai có vị rùng rợn của một cuộc thủy chiến, với thứ ngôn ngữ anh chị, chằm bập như những nhát búa:

"Tám Tư khà một cái dài như rắn hổ, đặt tô trà Huế xuống bàn một cái cộp, rồi hỏi:

- Mày liệu làm sao?" (sđd, trang 131).

Không khí, giọng kể và tiếng nói ăn rập với nhau, trong nhịp điệu âm thanh và ngữ nghĩa lạ lùng, từ tên người: Tám Tư, Tư Nét; tên đất: Vầm Tắt, Cồn Gáo, Ba Doi, An Thịch, Rừng Sát... đến các âm thanh khác như: ăn rập, tái lét, rượt bồi, xà bát, có u, có nần... đều đồng loạt ướp ngằm đao búa với ý đồ khiêu chiến, chém trả: Hành động, ý đồ và ngôn ngữ có gì ăn khớp với nhau, trong cuộc chiến khốc liệt giữa hai làng băng đảng: Ba Doi-An Thịch. Cả đến lối chào của kẻ chiến thắng cũng mang hình ảnh quái gở: "Ba mươi chiếc giầm sơn đỏ của ghe An Thịch bỗng đưa cao lên một lượt để chào quan khách trong bờ. Khán giả có ấn tượng như thấy một con rít chạy tới đó rồi ngã lăn đùng ra, đưa mấy trăm chân lên trời" (trang 137).

Bình Nguyên Lộc dùng chữ như những quân cờ tác chiến: trong trận địa, chữ cũng xung phong, ông vận dụng tất cả "khí giới chữ nghĩa" trong tay, để "làm sống" lại tinh thần "quyết thắng" làng xã: mọi đòn đều tốt, mọi thủ đoạn đều khả thi. Tác phẩm gói ghém, cô đọng như một thứ échantillon của tinh thần thua đủ mất còn Nam-Bắc, trong truyền thống lịch sử không mấy vinh quang của dân tộc.

Khuyh hướng hiện thực thô lậu

Nếu âm thanh là yếu tố thứ nhất, thì chuyển động là yếu tố thứ nhì, xác định bản chất của vạn vật: dưới mắt Bình Nguyên Lộc mọi vật di động không ngừng:

"Cây tằm ngậm nơi môi chàng điên cuồng chuyển động. Nó hươi đủ chiều, xoay đủ hướng, có khi nó nằm yên để người ta đoán thấy chàng đương cần răng dử tợn" (Nhốt gió, trang 4).

"Ruồi mặc sức mà bay vù vù, mà đậu trên các món ăn, trong sự im lặng nặng nề ấy. Hơi nước mặc sức mà đọng chung quanh mấy ly nước đá, không ngón tay nào rờ tới ly để xoa những giọt nước trắng mờ đang đơm lổm chổm trên vách pha lê. Cùng với tim của người quanh bàn, thời gian như ngừng hẳn lại" (Nhốt gió, trang 4).

"Mấy mươi lò gốm, nóc dài, đen khói, như cổ trèo lên dốc. Khói đen, dày và đậm trào lên khỏi đầu lò; khói dày thành khối cứ trào lên như nước mọi; trào lên, trào lên cao, gặp gió nhẹ, nó chảy thành những mạch khói, cuộn cuộn đi xa. Trong khi đó thì những lưới lửa cứ thò ra khỏi mấy lỗ thông hơi ở hông lò". (Lò chén chòm sao, Nhốt gió, trang 27).

"Có khi đang đêm trời mưa âm ỹ, anh nghe chõng tre anh đang nằm lác lay, dao động, toàn thể đám đất rung chuyển như cơn địa chấn sắp đến. Đó là rác mục đang biến thành đất, gặp mưa nó dễ xuống, lớp đất trên cũng sụp theo" (Cái Bách-xê, Nhốt gió, trang 36-37).

"Lửa cháy lán qua hai bên, lán vô trong sâu. Người ta, từ trong đó chạy ra như kiến. Con nít khóc, đờn bà la, tre, nửa nổ rắc rắc. Mái nhà cứ nối tiếp nhau mà chảy như sáp. Nhiều căn nhà hình như là có chứa dầu xăng trong chai. Khi lửa bò qua đó thì nghe tiếng nổ, rồi ngọn lửa bùng lên một vài giây.

Gió nghe lửa rủ, kéo tới. Lửa gặp gió mừng rỡ, càng hung hăng thêm" (Cái Bách-xê, Nhốt gió, trang 42)

Nghệ thuật kết hợp âm thanh trong tiếng nói với sự chuyển động của vật thể, chiếu vào những sự kiện nhỏ nhoi như con chấy, con rận, cái răng, cái tóc, cái tăm... đã được Bình Nguyên Lộc khai sinh. Chưa thấy trong văn Hồ Biểu Chánh, cũng chưa có trong lối viết Tự Lực Văn Đoàn.

Thế giới quan tế vi và thô lậu trong Nhốt gió, xuất hiện năm 1950, tạo xúc cảm mà không có vị lãng mạn, đã trở thành một lối hiện thực mới: hiện thực thô lậu và ảnh hưởng sâu xa đến những người viết đi sau, như Sơn Nam, Võ Phiến, Nhật Tiến, Thanh Tâm Tuyền, Lê Xuyên, Thụy Vũ, Hồ Trường An... Một tình cảm khác thường xâm chiếm tâm hồn người đọc, nhất là những người gốc Bắc, bởi Bình Nguyên Lộc không chỉ dùng thứ ngôn ngữ "địa phương" đầy tiếng "lạ hoắc", mà lại còn cả tiếng Triều Châu: "Huệ nía, huệ cợn cợn". Chỉ riêng một nhận xét thực thà thô vụng của anh Pô: "Cả trăm năm nay người mình và người An Nam sống chung lộn với nhau một đời sống cực khổ, lai bậy hết, thét rồi không còn biết ai là Trung Hoa, ai là An Nam nữa" (trang 29), đã mang chất gì như "tinh nhân loại", nhưng anh Pô đâu có biết đến chữ nhân loại sang trọng như thế, anh chỉ nói lên ý nghĩ quê mùa của mình trong một thế giới ít chữ; một thế giới lai, chung lộn yêu thương, nghèo khổ, trời nước, bọt bèo, của vùng Sa Thảo nào xa lác miệt Triều Châu pha với làn khói bốc lên ở lò chén Chòm Sao, miền Hậu Giang đất Việt.

Đối diện với một thứ truyền thống dân tộc cổ hủ dựa trên tinh lọc, không thích lai giống, chống việc lấy người ngoại quốc, Bình Nguyên Lộc đã xây dựng một thế giới lai: thế giới chung lộn, lai tạp, giữa người Việt và người Hoa, giữa người Việt và người Chăm, giữa người và ma, người và cỏ cây, một thế giới gắn liền con người với đất nước đã "bốc lên" trong Nhốt gió, từ Nhốt gió.

Thế giới đó có ông Cựu Xã An nghe được tiếng đất hấp hối. Nó hấp hối chầm chậm. Ban đầu là cái xa quay nước suối, đang kiệt sức: "Cái xa nó quay làm biếng như cái chong chóng của trẻ con lúc vừa tắt gió. Có khi nó đứng sựng lại, mặc dầu nước suối vẫn chảy xiết. Những lúc ấy thì nước bị vật liệu xiêu vẹo của cái xa cản lại, kêu khàn khàn. Ông Cựu Xã An nghe như cái xa thờ hờn hèn gần muốn đứt hơi. Nó ngừng như vậy lâu lắm, ông Cựu Xã An tưởng chừng như đó là phút cuối cùng của nó, và không bao giờ nữa, nó còn mức nước lên máng xối để tưới đám đất ông.(...)

Nhưng mà... nó lại quay. Trông bộ tịch nó ráng lắm, như là một người kiệt sức té quỵ, cổ lồm

còm dây. (...)

Những ống tre múc nước mà cái xa nặng nhọc đưa lên cao, vì sút dây, trật ra một bên lại trút nước trở xuống suối chớ không rót vô máng xối. Ông Cựu Xã An cứ nhìn những nước trút bậy mà tiếc, trong khi đám đất ông nó khát hả họng.

Đất hả họng thật. Nó nứt ra như để hứng sương cho đỡ khát. Cỏ ở đó khô cỡ quãng xuống một tàn thuốc là nó cháy chạy theo không kịp.

Ông An đứng nghe con suối trong khay đòn, bụng cứ lầy lợm lạ rằng sao những người hồi xưa khai đất lập làng lại tìm chỗ khô hạn như vậy. Mà lạ sao đất không nuôi nổi người mà đã bao đời rồi người vẫn ở đây. (...) Mặt đất đã cạn nguồn sống, mà lòng đất cứ bịn rịn hoài. Nó đã nuôi sống người, người sao nỡ bỏ đi để nó chết khát" (Đất hấp hối, Nhốt gió, trang 46-47).

Trong thế giới quê mùa hạn hán, đói khát, nứt nẻ ấy, con người chưa biết cắt sợi nhau dính liền với bụng mẹ là đất, cuống rún họ chưa lìa khỏi bụng đất, họ có cha là nước, anh là gió, em là mưa, bà con với hươu nai, dị thảo. Con người đó nghe được nỗi đau của vạn vật, con người đó bị gió hành, con người đó có khả năng phân biệt giữa tiếng gió và tiếng lá: "Ở vườn, ở rừng, trời gió, người ta chỉ nghe tiếng cây, tiếng lá, rồi ngỡ là nhờ cây lá, gió mới kêu. Ở đây mới rõ thật là gió có tiếng riêng của nó, không nhờ gì hết. Nắng càng xuống, gió càng lên và tiếng gió vù vù càng nổi dậy.

Nhà chòi kêu rặng rắc như sập đến nơi, Huấn nghe như mình ngồi trên thuyền, giữa biển cả, trong một cơn dông tố. Má anh rất dưới những cái tát mạnh của gió: khoe mắt anh nóng rực như bị banh bét ra." (Hai buổi giậm cù, Nhốt gió, trang 91-92).

Phải vào thế giới ấy, ta mới hiểu: yêu đất, yêu nước và thương nhà, là như thế nào. Bình Nguyên Lộc không chỉ quan sát vạn vật bằng con mắt mới, không chỉ dùng những nhận xét tế vi; ông còn nhập vào thiên nhiên, vào đất vào nước, chú ý đến chuyển động của các sinh thể, ông còn chuyển thể, làm cho những tĩnh vật di chuyển, làm động lá, động rừng, động đất, động nhà; làm cho những yếu tố phi vật chất như gió, nắng cũng chuyển thành cụ thể sờ mó được. Bachelard kinh nghiệm rằng: khi ta bắt gặp trong văn chương một sự chuyển thể từ tĩnh sang động, từ lỏng sang đặc như thế, ấy là dấu ấn một nghệ sĩ lớn. Người ta nghe thấy trong Nhốt gió, biết bao di động, biết bao chuyển thể, trong tiếng "nhà chòi kêu rặng rắc", trong những chuyển động liên hồi của nắng, gió: "nắng càng xuống, gió càng lên", trong "cái tát mạnh của gió", hoặc có thể phân biệt "gió có tiếng riêng của nó", ngay cả những thực thể bị bắt buộc phải ở vị trí cố định như mắt cũng có thể bạo động: "mắt ông trừng trừng nhìn như muốn vọt ra khỏi mặt" (Tôi là người, Nhốt gió, trang 132).

Sau cùng, sự gặp gỡ tình cờ giữa hai phạm trù đối nghịch, tạo ra những bức tranh sống động biểu hiện cuộc tranh đấu ác liệt để sinh tồn: "Đàn nai lớn đi lặn theo, dè dặt, nghe ngóng từng mỗi bước, nghi ngại đến tiếng trở mình của lá chết, đến đám cỏ xám hiên lạnh. Nai đầu đàn bọc hậu, oai vệ như ông tướng soái điều binh. Nó không xuống nước, chỉ đứng canh giữa quãng từ mé rừng tới bờ ao. Một tiếng động. Nó vừa kịp quay đầu lại thì một con cạp đã rơi xuống trên lưng nó rồi. Rồi, thì rôm rốp, những móng nai bay trên cỏ." (Tôi là người, Nhốt gió, trang 130).

Tất cả những chủ đề lớn trong văn chương đều đã xuất hiện trong Nhốt gió: con người và thiên nhiên, con người và đất nước, con người và cõi âm, di dân và sống còn, với một giọng văn quê mùa, khiêm tốn. Ông kể chuyện dềnh dang như những người ít học, nhưng không phải người nhiều chữ nào cũng có khả năng đọc và hiểu ông; ngược lại người bình dân chắc chắn thấm lỏi

kể chuyện của ông, bởi Bình Nguyên Lộc là lương tâm của họ, ông nói tất cả những gì họ nghĩ mà không viết ra được.

Sàigòn, thổ ngơi thơm phức hồn ma cũ

Làm sao mừng tượng được Hàng Châu nếu không có Tô Đông Pha. Một thành phố dù đẹp đến đâu, nhưng nếu văn chương chẳng đoái hoài, rồi cũng sẽ "cát bụi trở về với cát bụi". Nếu Platon không nhắc đến Atlantide, liệu ảo thành này có "sống còn" đến ngày nay.

Huế, Hà Nội, có cái may và cũng là cái rủi được nhiều người nhắc đến. Hầu như chẳng có nghệ sĩ gốc Bắc, gốc Trung nào mà không có vài câu văn, lời thơ, bản nhạc... ngâm ngùi, nhớ thương, ca tụng thành phố của họ. Sự lạm phát tình cảm, lạm phát tự hào, có thể đưa đến lạm phát quyền uy, lạm phát chính nghĩa. Sài Gòn không có cái may ấy và cũng chẳng có cái rủi ấy, bởi Sài Gòn không thơ mộng như Huế và không có bề dày lịch sử như Hà Nội.

Bình Nguyên Lộc biết rõ điều đó: "Thủ đô miền Nam là một thành phố mới. Cây, đá, nhà, phố, phong tục, đều chưa mang được cái vẻ cổ kính, chưa biết kể về những kỷ niệm cảm động để quyến luyến con người." (Sông ông Lãnh, Những bước lang thang... nxb Thịnh Kỳ, 1966, trang 12).

Chưa nhiều kỷ niệm, nhưng Sài Gòn có một không gian, một nền đất và một hiện tại, đủ để nhà văn dẫn chúng ta vào "Những bước lang thang...", tìm lại bản lai diện mục của thành phố sinh ra từ một dòng sông, chưa kịp có dĩ vãng:

"Con sông con thân mật, đứng bờ bên này hú một tiếng là bên kia nghe liền..."

Con sông gợi tình, thỉnh thoảng màu nước trong xanh biến ra vàng sậm vì từ lòng cạn vẩn lên phù sa gợi nhớ Thủy Chân Lạp hoang vu, nê địa, gợi nhớ cuộc đổ xô vào Nam, gợi hình ảnh đẹp đẽ của đoàn người chiến đấu với thiên nhiên để khai thác đất mới...

Nhà Bè nước chảy chia hai

Ai vào Bến Nghé, Đồng Nai thì vào.

Con sông làm vận thừa cho một giang cảng sầm uất, (cái bụng của Sài Gòn), tập trung tất cả ghe thương hồ của một hậu phương trù phú [...]

Một người bạn ghe nào đó, không tiền để đi hưởng các cuộc vui của thành phố tưng bừng, ngồi trong khoang thuyền gầy nhẹ chiếc độc huyền, và cất giọng nói thơ.

Với tiếng nhạc quê mùa, hương gió của Đồng nai, mùi bùn của Ba Thắc, tất cả linh hồn của đất nước như đã theo thuyền buôn mà về đây.

Con sông đặc biệt Á đông với những chiếc ghe dùng làm nhà, trên mũi chum vài ba cây cảnh, trước mũi một con heo đứng ngơ ngác nhìn bờ, một con gà muồn cất cánh bay mà ngại chết đuối.

Nên chi, đi xa mười năm vẫn nhớ Sài Gòn. Không nhớ những phố lớn nhà cao vô vị vì giống phố nhà nơi khác, mà nhớ con sông nho nhỏ, khổ đau vì chở nặng những ghe chài khẳm lừ hàng hoá, thủ phận người vợ hiền chăm nuôi con dại, và bờ ngõ như một chị nhà quê vào thành phố." (Sông Ông Lãnh, Những bước lang thang..., trang 14).

Giọng văn thâm thi giữa người và sông, đôi khi sông biến thành người, một thứ đối thoại tay ba giữa người viết, đối tượng được viết và linh hồn đôi bên: người ôm lấy sông, vỗ về, an ủi như an ủi một người vợ, một người mẹ, bao năm âm thầm lam lũ làm những việc nhỏ nhoi và cực nhọc nhất để nuôi sống gia đình, nhưng có ai biết đến công lao dưỡng dục can trì, thủ phận ấy. Sông mẹ nằm đây nghe cả chỗ thất ngọa của tâm hồn mình. Những chiều tối một tay chơi nào đó, cất giọng "nói thơ", trong tiếng nhạc quê mùa phát ra từ chiếc đờn một giấy, một gáo. Tất cả chất quê, chất vụng về thô lậu của Sài Gòn tan loãng trong mùi bùn Ba Thắc, ngậy lên linh hồn của đất nước, một đất nước 80% dân chúng làm nghề nông. Một đất nước 80% tìm thấy căn cước của mình trong lòng nước, trong dòng nước.

Con Sông Ông Lãnh hay con Kinh Tàu Hủ là vòng đai nhẹ, là xa lộ nước ôm siết bụng dưới của Sài Gòn, bằng hệ "thương hồ" chở "khảm lừ" trái cây và các hàng hoá khác chăm nuôi thành phố, không quên các món ăn khuya: "Ở đây không có xe hơi, không có ra đi ô, không có trẻ nô đùa, nên những tiếng bí mật của đêm trường mang rõ linh hồn của nó, âm thanh có sự sống đã đành mà cho đến tiếng động, lắm khi cũng thành nhạc.

Một chiếc xuồng tam bản, chuỗi êm rờ trên mặt nước, một mái chèo khua nhẹ trên dòng kinh, một đèn dầu leo lét soi mờ bóng một cô chèo xuồng, rồi từ tất cả các thứ ấy, vẳng lên: "Ai... chèo đậu... cháo cá... hông?" (Quà đêm trên sông Ông Lãnh, trang 15).

Đấy mới là một Bình Nguyên Lộc chưa thoát khỏi ảnh hưởng Thạch Lam, nhưng còn một Bình Nguyên Lộc khác, từ Thạch Lam rẽ qua ngã khác: không dựa trên nền lịch sử đã có mà dựa trên nền lịch sử chưa thành hình, trên quá khứ chưa thành quá khứ của thành phố: Bình Nguyên Lộc dùng hiện tại, cái đang có trước mặt để xây dựng quá khứ, bởi vì ông biết "Đất, có ở lâu, tình đất mới sâu", nên ông đào xuống, đào sâu vào lòng đất, lòng người để tìm cái dĩ vãng chưa có của Sài Gòn:

"Tình đất Sài Gòn tản mát trong người trong vật. Nhứt là trong vài câu ca dao hiem hoi. Vì hiem hoi nên tình không thoả. Vì không thoả nó mới cố lắng sâu như để tìm chính mình, trong chỗ không có gì hết." (sđd, trang 24).

"Tình đất Sài Gòn tản mát trong người trong vật" là gì? Nếu không là sự sống chung giữa người sống và người chết; sự sống chung ấy đã "xảy ra" trước Sài Gòn rất lâu, ở những nơi xa xăm, những thế giới khác: thế giới vương mộ Ai Cập, thế giới xác ướp Pérou cách chúng ta ba bốn ngàn năm.

Người Ai Cập xây âm cung cho người chết, để duy trì cái vô cùng sau khi chết. Ở Thèbes (tức Louksor bây giờ) sông Nil chia đôi kinh thành: hữu ngạn là dương cung, triều đình với những lâu đài tráng lệ Louksor, Karnak. Tả ngạn là âm cung: đền đài của người chết chìm sâu trong lòng cát. Người Ai Cập gọi những nhà mộ trong âm cung mới là sinh cơ (maison de vie), nhà sống. Công việc ướp xác (được thực hiện trong sinh cơ) chuẩn bị để người chết ra đi, sống đời thứ nhì trong cõi vô cùng, không bao giờ còn phải chết.

Du khách đến Louksor bây giờ, đêm đêm có thể dạo chơi trên bờ phải sông Nil, hoặc ngồi trong du thuyền hay khách sạn cửa nhìn sang tả ngạn, sẽ thấy một cầu vồng ánh sáng bao bọc âm cung như một thị trấn sầm uất. Từ dãy sinh cơ cửa ngõ, vọng ra những âm thanh đồng thiếp, pha trộn tiếng gió hú, tiếng cát hò, tiếng khí giới va chạm trong nhà sống của Ramsès II, tiếng nhã nhạc trong sinh cung của hoàng hậu Néfertari, vợ yêu của Ramsès II. Lắng tai nữa, ta còn có thể nghe được cả tiếng gieo mạ, tiếng hái dâu, tiếng dẹt cửi, tiếng "chồng cày vợ cấy con trâu đi bừa" của đám nông dân, trong chung cư dành cho thợ thuyền, nông trại. Họ vẫn sống

đáy dù đã xa ta hơn bốn nghìn năm.

Trên xứ Pérou, Nam Mỹ, rải rác trong những khu di tích các nền văn hoá như Chavin, Paracas, Moshica, Nazca (tiền thân của văn minh Inca sau này), sự bảo tồn linh hồn và thể xác người xưa còn thắm thiết hơn: người chết được giữ lại trong tư thế ngồi xồm của bào thai đang chuẩn bị chào đời. Xác ướp mặc áo đẹp, đeo mặt nạ trang điểm như lúc còn sống, không chôn mà ở riêng một gian khác trong nhà. Hàng năm, trong dịp giỗ kỵ, lễ lạt, người chết được con cháu ôm ra, ngồi cùng bàn, đoàn tụ ăn cỗ với con cháu.

Hai thế giới Ai Cập và Nam Mỹ xưa, có gì tương hợp với câu thơ của Bình Nguyên Lộc: Thổ ngơi thơm phức hồn ma cũ.

Sài Gòn, mới hơn hai trăm năm, chưa kịp có quá khứ lịch sử, cho nên nhà văn phải tìm cho thành phố một quá khứ khác, thắm sâu trong lòng đất, lòng người với những "hồn ma cũ". Chỗ cách biệt sâu xa giữa Sài Gòn của Bình Nguyên Lộc và Huế, Hà Nội của các nhà văn khác, là ở đó. Ông dựng lại Sài Gòn của ông, không bằng kỷ niệm, bằng trí nhớ, bằng óc tưởng tượng như mọi người mà ông dựng lại thành phố bằng da thịt người chết, hết như thủ pháp của người Ai Cập xưa:

Một hôm "Đi trên vỉa hè, phố Bùi Chu đến góc Bùi Chu - Bùi Thị Xuân bạn bỗng nghe một cảm giác là lạ dưới chơn. Vỉa hè đất thịt bằng phẳng bỗng gập ghềnh và làm cho tiếng giày của bạn vang lên. Nhìn xuống, bạn mới nhận ra dấu vết của một mả vôi trám cả bề rộng khá lớn của vỉa hè" và bạn khám phá ra "thành phố của ta xây cất trên một bãi tha ma minh mông". (Hui nhị tỳ II). "Ờ đâu cũng mả hết, nhứt là Ô Ma. Người ta nói Ô Ma tức là "Phía vũng lầy" (Aux mares) của tiếng Pháp. Sao ta chôn xác người ở xóm vũng lầy? (...).Mồ mả ở Sài Gòn thân mật quá chừng. Người ta sinh hoạt giữa mồ mả như quen biết với ma dữ lắm". (Hui nhị tỳ II).

"Bạn ở Sađéc trôi nổi lên đây làm ăn mà rủi có mạng hệ nào bạn, bạn đừng lo bỏ thân nơi xứ người. Trong nghĩa địa, bạn sẽ gặp đủ mặt người đồng hương giữa một ô riêng dành cho tỉnh Sađéc.

Những đêm mưa dầm, ma ở đây chắc không lạnh bao nhiêu, vì quanh họ đông đúc những khuôn mặt thân yêu, tha hồ mà trò truyện cho ấm lòng.

Tỉnh này muốn qua tỉnh kia thăm bạn, chỉ phải bước qua một hàng rào. Gần hai mươi tỉnh sát cánh nhau để dựng lên một miền Nam trong cõi âm.

Người sống hay đòi thống nhất nhưng họ lại bắt người chết phân ly: Bắc Việt nghĩa trang, Trung Việt nghĩa trang, và Nam Việt nghĩa trang này là ba thế giới riêng biệt không có đường xe lửa nối liền.

Riêng dân chết ở Nam Việt họ tự trị mỗi tỉnh một ô riêng ngăn ranh giới bằng dây kẽm gai, ý chừng đề ngừa xâm lăng" (Hui nhị tỳ I).

Tất cả sinh hoạt kỳ thị của người sống, chôn cùng, nhập mộ, diễn lại trong đất chết. Tính kỳ thị Nam Bắc, kỳ thị làng xã, rất sâu trong lòng người Việt, di xuống tuyền đài, ô nhiễm cõi âm. Chưa hết, ở nghĩa địa đất thánh nhà thờ Cầu kho, bạn còn gặp một cảnh chung sống âm dương kỳ lạ:

"Những ngôi mộ bia bị giấu mắt dưới những nếp nhà lá nhỏ như chiếc khăn mu xoa, ròi trong đó, đám người kẻ dương gian người âm cảnh, ngủ chung với nhau.

Nếu có ma thì ma ở đây rất sợ người ta, những người lỳ lợm; mà mới mà cũ gì họ cũng cất nhà chông tưới lên.

Nhiều nhà mồ biến thành trại mộ và có vài ngôi mộ có rào sắt, bị người ta dùng làm chuồng heo". (Hui nhị tỳ I).

Rút cục, cảnh sống chung âm dương trong Hui Nhị Tỳ chỉ là nền đệm cho một bối cảnh sống khốc liệt hơn: cuộc cạnh tranh sinh tồn.

Cuộc cạnh tranh sinh tồn

Trong truyện Ba con cáo (Ký thác) sự tranh đấu dành miếng ăn đã đạt tới cực điểm đắng cay, xót chua, tàn ác. Ba người-cáo sống chung trong nghĩa địa đất thánh Cầu Kho: Sáu Sừu, một tay anh chị gặp bước đường cùng, một mục điểm hết thời, giấu tên và một con chồn, cả ba chia nhau hai "căn hộ" dựng trên má.

Cảnh người sống squatter đất người chết, phong tỏa nghĩa địa, lấy "nhà chết" làm "nhà sống" trở thành một hoạt cảnh hài hước. Nghệ thuật của Bình Nguyên Lộc ở đây là sự chuyển thể từ bi sang hài từ hài sang bi, hay chính hài đã là bi, bi đã là hài:

"..nghĩa địa phải chịu nạn hơn măn [...]

Họ cất vây tứ phía ngôi đất thánh và vòng vây cứ càng ngày càng siết chặt lại, người chết không còn lối nào để thoát ra được nữa". (Ba con cáo, Ký thác, trang 38). "Không bao giờ kẻ sống và người chết lại sát cánh nhau đến thế. Ông đã chết rồi, ông choán đất làm chi cho nhiều, trong khi tôi không có lấy một vuông nhỏ để mà cắm cây cột gỗ, vậy ông thứ lỗi nhé!" (trang 38)

"Một khi xâm nhập vào địa hạt của người chết rồi mới nhận ra rằng cuộc đời bên ngoài dầu đau khổ bao nhiêu cũng còn ấm chán". (trang 37).

Người sống xâm nhập vào đây, là đã như chết, là đã hoá cáo.

Con cáo thứ nhất là một con chồn chính hiệu, cư dân lâu đời nhất ở đây, đục lỗ làm nhà dưới ngôi mộ cổ, biệt lập trên một "cù lao", có địa thế hiểm trở, bùn lầy nước đọng, dân chung cư không ai dám bén mảng tới. Ngày chui xuống mộ, chiếm tầng "sous-sol". Đêm đến mò ra ăn cắp gà của bọn "láng giềng".

Con cáo thứ nhì là Sáu Sừu, một tay anh chị trốn bố ráp, cắm chòi trên mộ, chiếm tầng trệt, nằm trên "sous-sol" của con chồn. Sáu Sừu hành nghề đạo trích.

Con cáo thứ ba, một ma mới, mục điểm bệnh hoạn, chạy kiểm tục, đánh hơi thấy vùng "an toàn", bèn đến định cư, cắm lều trên ngôi mộ bên cạnh, bắt bò với Sáu Sừu.

Sự sống chung hòa bình của ba nhân vật kéo dài trong mùa nắng: cả ba đều no đủ vì có kế sinh nhai. Nhưng tới mùa mưa, người Sài Gòn không ra đường; Sáu Sừu không làm ăn gì được. Mục điểm già vắng khách, trùm mền nhịn đói. Hai cáo-người bèn xức cáo-chồn trước, thua đủ với nhau sau. Cuộc tranh đấu đến chết của ba nhân vật khốn cùng, trong hai căn lều cắm lều trên đất chết, như khuôn mặt tàn son phấn của Sài Gòn hoa lệ, như mặt trái của làm than, mặt chìm của xã hội, nhưng nó cũng là dung nhan tàn tạ của mọi vùng ngụ cư trái phép,

của những người sống ngoài lề, của dân lậu, sống chui, suốt đời không căn cước.

Cái "kinh khủng" trong văn Bình Nguyên Lộc là ở chỗ đó: ông viết về những tình thế quái gở người sống "squatter" chỗ ở của người chết, lỳ lợm chiếm nhà chiếm đất, nhẹ như không, như kể một chuyện đùa. Kể hay, kể vụng, kể ngắn, kể dài, không văn, không vẻ, không bố cục, mới đọc qua nghe hơi hợt. Nhưng cái sâu sắc của ông lại nằm trong chính cái "hời hợt" ấy.

Bình Nguyên Lộc không tìm quá khứ lịch sử anh hùng, mà tìm những thực tại không mấy anh hùng của dân tộc. Ông mô tả thành phố Sài Gòn qua cái nhìn trực thăng, lướt trên những không gian khác nhau: không gian sống có, không gian chết có, nghĩa địa chôn có, nghĩa địa treo có, chằng chịt dây điện, đầy những xác điều:

"Những xác ấy bị treo lủng lẳng như vậy, có xác rơi xuống đất sau vài hôm, một tuần, một tháng, mà cũng có xác tro gan cùng tuế nguyệt cho đến mùa mưa mới chịu để cho phong vũ làm rã thịt mục xương.

Điều sống có cá tánh riêng biệt khi bay lượn, mà chết, xác điều cũng có cá tánh nữa. Không phải xác nào cũng giống xác nào về lối chết và lối an nghỉ ngàn thu trên dây điện.[...]

Điều ơi, điều có phải là gốc người Tây Tạng hoặc người của vài bộ lạc Phi Châu mà khi chết xác không thổ táng, hoả táng mà lại không táng?" (Có những xác điều, trang 28-29).

Sài Gòn là vùng mộ huyết. Chôn người. Chôn điều. Sài Gòn là mộ những bày chim đại đột, vì miếng ăn mà phải "cảm tử đáp xuống các đồng rác" nên bị sa lưới. Mắc bẫy buổi sáng, đến tối đã nằm phơi thây trên các chảo mỡ sôi sục trong các từu lầu. Khoảnh khắc sau đã yên nghỉ trong dạ dày một thực khách.

Đang no nê say sưa, bỗng nhiên Sài Gòn như hấp hối "chết đi" trong tiếng "kêu cơm" của những người hành khất: "Ớ... ơ bớ cơm, bớ gạo, làm đơan, làm phước bố thí cho kẻ bần hàn..." hay một âm thanh lạc loài khác: "Ai... bột khoai bún tàu... đậu xanh nước dừa đường cát hôn..." (Âm thanh bí mật, trang 45).

Sài Gòn, bức chân dung chưa từng thấy về một thành phố, vươn lên từ bãi tha ma, vĩnh viễn sẽ chỉ là mộ địa: Mỗi người trong thành phố mang trong bụng những nắm mồ. Sinh ra để đi một vòng: từ đất để về lại đất. Xác người, hồn vật, tất cả gắn bó với đất, chết đi và sống lại trong lòng đất, tạo nên một "thổ ngơi thơm phức hồn ma cũ". Mỗi chúng sinh đều là mộ chôn những sinh linh khác. Mỗi không gian đều là "thác gian" của bao nhiêu "cánh điều" muốn vươn lên tìm dưỡng khí, nhưng lại chết yểu trong vùng khí quyển ô nhiễm của mình.

Mà không chỉ có Sài Gòn, không chỉ có người Sài Gòn, không chỉ có thổ ngơi Sài Gòn, mới "thơm phức hồn ma cũ", mà mỗi thổ ngơi, mỗi đất sống, Paris, Luân Đôn, New-York... đều "thơm phức hồn ma" như thế cả, bởi mỗi chúng ta ai mà chả mang trong dạ một bãi tha ma, chôn dấu bao nhiêu vịt, gà, chim chóc...

Sài Gòn chỉ là địa điểm để nhà văn bộc lộ cuộc sinh tồn khốc liệt của con người.

Cõi âm

Nếu Sài Gòn là vùng người hoá cáo, người thành ma, người ăn hiếp ma, thì trong "Cuống rún chưa lià" Bình Nguyên Lộc trình bày một thực tại khác: sự sống chung, gần như hoà bình, không tranh chấp giữa người và ma, thậm chí người còn sợ ma. Về cõi âm, cũng lại chưa có

tác giả nào đi sâu vào tâm hồn người Việt đến thế. Bình không chỉ dừng lại ở những vùng đất nước, đất cạn, mà ông còn xuống sâu hơn nữa, ông xuống đến cả vùng đất dưới đất, đất dưới nước: đất âm. Ba Sa làm trung gian đi về, Ba Sa đã từng xuống "dưới ấy", đã cam kết với "họ" từ nay không dám đụng chạm gì đến lãnh địa thần nước, thần cá nữa.

Đất âm là vùng của những sinh vật không có khả năng tự cắt rún, suốt đời gắn liền với đất với nguồn, như ông già Sáu Nhánh sống trên sông nước, trước khi chết muốn trở về "ngủ mùi đất làng" (trong Phân nửa con người). Như mớ cá "lạc mạ" (lạc mẹ) cố lội ngược dòng, trở về nơi chôn rau cắt rún (trong Bám níu). Như anh Nguyễn Văn Mun trước khi bỏ làng ra đi, bới trộm hài cốt của ông bà, cha mẹ đem theo sang xứ khác làm ăn (trong Mấy vụ quật mồ bí mật). Tất cả những người, những cá, như thế tạo nên một thế giới không cắt rún, vĩnh viễn gắn liền với đất, không chịu rời nguồn; một thế giới bán khai, bắc cầu giữa âm và dương, có khả năng giao tiếp với ma, và đó cũng là cộng đồng dân quê, cộng đồng đồng dân cư nhất và chân chất nhất trên đất Việt.

Ba Sa là một đại diện "đặc thù" của thế giới bắc cầu ấy. Sự xuất hiện của ông Ba mang những nét vừa bí mật vừa thân quen, như thể làng nào cũng có: "Ông Ba Sa là một người thuộc về cõi âm. Ban ngày không thấy ông đi đâu hết, trừ khi ông giúp đám ma, nhà héo, đi cúng chùa, cúng đình (...)

Như con cú ăn đêm, bạn bè với bóng tối, ông Ba chỉ ra khỏi nhà lúc đồ đèn để câu dằm, về mùa mưa" (Câu dằm, trong Cuồng rún chưa lià, trang 84).

Những yếu tố: cõi âm, đám ma, nhà héo, cúng chùa, cúng đình, con cú, bóng tối, đồ đèn, câu dằm, đồ dằm lên một lúc như thế, trực tiếp chúng đã lập âm, lập một cõi âm, trực tiếp chúng đưa ta vào vùng nước, với Thủy tề, Thiên lôi, tầm sét; thêm những chuyện ông kể càng gây "không khí": "...chuyện thằng cha đi câu dằm, đêm kia gặp một bà già lạnh quíu, run rẩy lên đường. Động lòng thương, anh ta cõng bà ấy về làng. Nhưng dọc đường nghe càng lâu, càng nặng, nặng quá, đi không nổi. Anh ta ngoái ngoài lại thì trời ối, đó là một cỗ hòm, lâu đời mục nát, hôi tanh. Lại chuyện anh chàng đi soi ếch, nửa đường có thằng nhỏ xin theo xách giỏ.

Tới khuya, anh ta xem lại giỏ coi được nhiều hay ít... thấy máu chảy ròng ròng, ếch thì con nào con nấy cũng mất đầu, anh ta hỏi lấy thằng nhỏ:

- Bộ mày ăn ếch sao vậy?

- Ừ, tôi ăn.

- Bộ mày là ma sao mà...

Anh chưa dứt tiếng thì trời bỗng chớp lòe, thấy miệng thằng nhỏ dính máu tèm lem, tủa lủa, còn lưỡi nó thì le ra dài tới rún..." (Câu dằm, sđd, trang 84- 85).

Bình Nguyên Lộc không làm việc gì khác ngoài việc kể chuyện ma, hết như chúng ta nghe u già kể chuyện ma thuở nhỏ. Ông đưa ta trở lại không khí rờn rợn rợn tuổi thơ, vừa nghe chuyện ma vừa rút chân co quắp trong chăn, những đêm mưa dầm gió bắc. Nhưng u già chỉ biết kể chuyện người gặp ma, mà không kể được sự giao lưu giữa người với ma, không kể được những nét tương đồng giữa hai thế giới người ma, như Bình Nguyên Lộc. Tại sao vậy? Bởi vì Bình là người đầu tiên mở cuộc "tiếp xúc trực tiếp" với ma. Giống như thằng nhỏ năm tuổi tiếp xúc với gió. Nói theo ngôn ngữ Husserl, lại có thể gọi đó là sự tiếp xúc đầu tiên với thế giới ma để biết thế giới hình thành thế giới như thế nào?

Trước tiên, bạn hãy để ý đến sự "xưng hô" giữa anh chàng đi soi ếch và thằng lỏi ma: "Bộ mày ăn ếch sao mày?". Mày đầu, mày cuối. Tại sao anh ta không bảo: "Bộ mày ăn ếch sao mày?" Là bởi vì mày thân hơn mày và mày thả chót như một dấu chấm, đậm tình hơn. Như vậy, trong cuộc tiếp xúc đầu tiên giữa người và ma: ma là ruột thịt.

Ở một đoạn khác, có cảnh thần đánh cò: "Hai vị thần này, đen hắc, đầu đội mào hình đuôi cá, xiêm y rực rỡ những vẩy cá ngũ sắc, những vỏ ốc xà cừ. Xem kỹ lại thì thấy thần đương đánh cò. Chừng đâu được tàn một điệu thuốc bỗng nghe vị nữ thần nói: "Ông nè, ở đây nghe như có hơi phàm" (Câu đằm, sđd, trang 87).

Hoặc bọn Thần Cù (cặp rắn lớn mòng đỏ, mỏ nhọn) mặc sức hoành hành: "Hể năm nào dân làng không cúng hối lộ thì năm đó thế nào cũng bị tai họa". Khiến dân làng phải: "lập đàn làm chay để tế thần Cù, và luôn tiện bố thí cô hồn, các đảng" (sđd, trang 87)

Bản sắc dân tộc của người Việt chưa khi nào xuất hiện rõ rệt đến thế: vừa sợ thần thánh, vừa thích buôn thần, bán thánh. Truyền thống quan liêu và hối lộ không hề thay đổi khi "đối tác" là người hay thần, người hay ma. Có lẽ chưa nơi nào thần và dân, người và ma lại sống chung một cách dễ dãi và hiện thực như thế. Một thế giới đầy tệ nạn tham nhũng, dân phải hối lộ thần, không thần vật chết và bọn tiện dân cũng ma giá không kém: Lập đàn cúng bái là làm một công đôi ba việc: vừa đấm mồm bọn thần Cù cho khỏi rách việc, vừa được tiếng bố thí cho cô hồn các đảng. Cả đến thời gian ở đây cũng nhiễm chất hiện thực "kinh tế thị trường": cuộc cò của hai ông bà thần không kéo dài canh tàn, bóng xế, mà trong khoảng "tàn một điệu thuốc lá". Bà thần xem chừng ăn nói y hệt giọng bà Hương, bà Hội, còn đánh hơi được cả mùi "phàm", ý hăm dọa: đũa nào nghe lén, coi chừng nghe bậy.

Như vậy, người Việt đối xử với ma quỷ thần thánh giống người Hy Lạp, tức là coi ma quỷ thần thánh như người, "người ta". Sự giao tiếp với thần thánh có tính cách thực tiễn, bán buôn, lời lãi. Thần thánh phò trợ nếu được hối lộ. Triệt để tuân theo đúng ý thần thánh thì còn đường sống, nếu không thần thánh vật chết. Như thế, thần thánh, trong óc dân quê, chỉ là phóng ảnh của tập đoàn cai trị: vua quan dưới thời phong kiến, tổ hợp chính trị độc tài thời nay.

Và cũng là một trong những nét chính của bản sắc dân tộc mà những chuyên gia chính trị có thể trường tồn khai thác, khi còn người, còn ma.

Tiêu diệt dân Chàm

Tội ác tiêu diệt dân Chàm, chưa bao giờ người Việt công khai nhìn nhận. Lịch sử Việt Nam là lịch sử anh hùng, mở mang bờ cõi. Linh hồn và thể xác dân Chàm là đất, đá vô ngôn.

Bà Mọi hú (trong tập Cuồng rún chưa là, Văn Nghệ, 1987), là toà án lương tâm đầu tiên của người Việt, xây dựng công khai trên văn bản, xám hối sự sát hại người Chàm.

Bình Nguyên Lộc mở truyện bằng bức chân dung một ngọn núi "đi lạc" về phía Nam:

"...cả cánh đồng là một biển lau sậy bằng phẳng và buồn hiu.

Giữa cánh đồng, lạ lùng thay, một trái núi nổi lên, giống một hòn đảo nhỏ giữa biển cả và nhưt là giống một cậu bé đi lạc, ngơ ngác nhìn quanh.

Nói "cậu bé" vì đó chỉ là một quả núi tí hon và chỉ cao độ bốn mươi thước thôi. Còn nói "đi lạc"

là vì những hòn núi rời, tách ra khỏi khối Trường Sơn đi lang thang về phía Nam, chỉ tới mạn bắc tỉnh Biên Hoà là dừng chơn lại. Cái anh chàng đi xa hơn hết là núi Chứa Chan đứng sừng sững đằng xa kia, xanh mờ trên nền trời lam lợt. Nhưng anh ta cũng khá dềnh dàng để xứng đáng là một phần tử trong bầy Trường Sơn chớ có đâu mà lùn xịt và đi xa quá như chú núi nhỏ này.

Tuy nhỏ mà cũng có tên họ đàng hoàng, mặc dầu không được sách địa dư nào nói đến cả. Đó là núi Bà Mọi" (Bà Mọi hú, Cuống rún chưa lià, trang 53-54).

Chân dung của Bà Mọi, một chân dung núi: pha trộn đất đá và xương thịt con người. Núi Bà Mọi không chỉ là ngọn núi mà còn là sự hoá thân của một người đàn bà sơn cước, không biết thuộc bộ lạc nào, nhưng người Việt gọi bừa là Mọi.

Khi bọn người di dân kia, từ Bắc xuống Nam, chiếm hết lãnh thổ của người Chàm, ăn xém đến đất của người "Mọi". Việt đốt rừng làm ruộng. Mọi tìm cách chống lại sự xâm lăng, nhưng cuối cùng yếu sức phải rút dần vào rừng sâu, lên núi, chết hết, chỉ còn lại độc một mình "mụ Mọi già, tóc tai bồm xồm, trông rất ghê sợ" ở lại giữ công tác du kích tuyệt vọng.

"Rừng già bị gặm ngày một, chặm mà chắc chắn, mãi cho đến ngày kia thì vòng vây đã siết chặt quanh hòn núi như ở nhà quê người ta cạo trọc đầu con trẻ, chừa lại chiếc bánh bèo" (trang 56).

"Một ngày kia", bọn chiếm đất thấy sáu con suối phát xuất từ đỉnh núi, chảy xuống miền đất khẩn hoang dần dần cạn bớt nước, rồi cạn hẳn. Thủ phạm đích thực là mụ Mọi già. Không bắt được mụ, bọn di dân bèn vây núi, đốt rừng, tìm cách thủ tiêu mụ:

"Lửa leo núi được vài giờ thì người ta nghe tiếng hú dài ghê rợn trên đỉnh núi nổi lên.

Tiếng hú như kêu gọi một cách tuyệt vọng đồng bào sơn dã của mụ đến giải thoát mụ ta (...).tiếng kêu của mụ mất hút trong không khí, không có lấy một tiếng vang nào vẳng lại.

Tiếng hú vang rền từng hồi, hấp hối, rồi lại nấc lên và rớt cuộc chết lằn, tắt hẳn, trong ngọn lửa cao ngất trời đã bò lên tới đỉnh" (trang 57).

Về mặt kỹ thuật dựng truyện, Bà Mọi hú chưa phải là một trong những truyện hoàn hảo nhất của Bình Nguyên Lộc, nhưng có những đoạn hùng tráng, khốc liệt, bi thảm, xứng tầm vóc núi non của lịch sử dân Chàm, xứng tầm gương oanh liệt của một vị anh hùng: một tác phẩm đáng gờm, đáng sợ, đáng kính nể. Bà Mọi hú là một nhân vật phản anh hùng trong tất cả các chiều kích. Người anh hùng ở đây không phải là Lê Lợi, Quang Trung, cũng không phải Bà Trưng, bà Triệu của Giao Chỉ. Người anh hùng ở đây là một "mụ mọi già", cà răng, cặng tai, cổ đeo răng cạp, chống lại bọn Giao Chỉ cướp đất. Mụ giữ đất mụ, không bằng gươm, bằng giáo; mụ giữ đất mụ bằng răng, bằng óc mụ. Mụ chiến đấu tay không với các đội quân đầy khí giới gươm đao, mụ đơn thương độc mã, một mình mụ chống lại cả một tập đoàn dân tộc hung hãn.

Khi người ta khám phá ra rằng mụ đã đứt nút nguồn của sáu ngọn suối bằng thịt cây gồ, một thứ gỗ mà khi thấm nước, nó cứ nở mãi, nở mãi...

Nước mọi trong lòng đất thoát ra chứa nhiều chất đá vôi. Chất này khô cứng lại và hoá thạch cái nút làm bằng thịt cây gồ của mụ, biến nó thành cái nút bê tông đá, không ai lay chuyển được. Lòng yêu rừng, giữ đất, giữ nước của mụ mọi già đã hoá đá, nó không thể chết, nó không bị thiêu như thân xác mụ.

Mụ chuyển bại thành thắng. Chuyển chết thành sống. Những kẻ cướp đất kia phải lập miếu thờ mụ. Hoàn trả tên núi cho mụ. Và gọi mụ bằng Bà, như Bà Trưng, Bà Triệu. Trong lịch sử giữ đất của loài người, Bà Mọi đã làm một việc phi phạm: việc chặn nước, ngăn nguồn. Bà đã chặn giặc sau khi chết. Núi Bà Mọi chỉ là một cái tên, không được sách địa dư nào của người Việt nói đến: bởi lịch sử do kẻ thắng viết ra.

Nhưng chỉ có nhà văn, nhà văn đích thực, mới có thể bắt dân tộc mình phải có một toà án lương tâm, phải nhìn nhận tội lỗi, để có thể trường thành trong niềm tự vấn đốn đau.

Lịch sử di dân và ý nghĩa đất nước

Lịch sử "giữ đất" của Bà Mọi, đi đôi với lịch sử "làm đất" của ông nội thằng Cộc.

Khi thằng Cộc xuất hiện trong Rừng mấm nó đã tạo ra một thế giới: Thế giới Robinson trong xóm Ô Heo khi họ cò gáy với khát vọng "thèm người".

"Ông nội nó với tía nó đốt rừng tràm từ ngoài bờ rạch. Gió thổi vô rừng và lửa, như con vật khổng lồ, đã tấp một cái vào vào khối thịt xanh um của biển rừng tràm này. Thành ra ruộng nhà của nó mang một hình tròn kỳ dị, không tròn đều đặn vì không ai chỉ huy được sự cháy rất là rần mặt của ngọn lửa.

Cộc nhìn ruộng mình một hơi rồi cười khan lên. Đám rừng bị khoét một lỗ để làm ruộng, trông như đầu tóc trẻ con được mẹ cạo, nhưng mới cạo có một mảng thì có chuyện gấp, bỏ dở công việc; đứa trẻ bị chúng bạn chế nhạo là đầu chó tấp.

Lúa ruộng chín, cây lúa cao quá, ngã rạp xuống để lòi trăm ngàn gốc tràm lên, trông như ai đóng cọc để cất nhà sàn; năm xưa đốt rừng nhưng không đủ sức đánh những gốc tràm tươi rói không cháy được này, tía thằng Cộc đành cấy lúa giữa những gốc ấy, mãi cho đến ngày nay mà gốc vẫn chưa mọc. Tía nó nói mười năm nữa tràm chết cũng vẫn còn đưa cẳng lên như vậy.

Sau lưng Cộc là những rặng tràm bị cháy sém dưới trận lửa khai hoang, không chết ngay, nhưng "chết nhát", cứ mỗi năm chết lần mòn thêm vài mươi cây. Mấy hàng tràm đầu nám đen và trụi nhánh như cột nhà cháy, cắm hận nhìn chiếc chồi lá xa tít mù dưới mé rạch đang chứa chấp kẻ thù đã lán đất của chúng, đã sát hại chúng." (Rừng mấm, Ký thác, trang 13-14).

Không gian và thời gian trong Rừng mấm được tổ chức một cách khác thường:

Thằng Cộc đứng một mình trong rừng, nhưng những giây thần kinh trong người nó không khác gì những chân bạch tuộc, cứ chạy sâu, chạy xa, bám đất, bám người. Nó như một thân cây đang lớn với tốc độ khổng lồ.

Mốc thời gian là hiện tại, tức là lúc thằng Cộc đứng nhìn ruộng mình. Nhưng tất cả xoay biến rất nhanh: nó "nhìn một hơi", rồi nó "cười khan lên". Nhìn, khác với nhìn một hơi; cười khác với cười khan lên. Nhìn là chỉ nhìn mà không động, nhìn một hơi là nhìn mà động. Cười là chỉ cười mà không động, cười khan lên là cười mà động. Trong khoảnh khắc không đầy một giây giữa lúc nó nhìn một hơi, đến lúc nó cười khan lên, là bốc lên cảnh cháy rừng ngày ông nội nó mới đến khẩn đất: trong một giây ấy, thằng Cộc đã quay lại quá khứ, nhìn thấy ngọn lửa "hung hăng" "rần mặt", ngọn lửa có thân xác và ác tính của một con khủng long biển rừng tràm thành một "biển thịt xanh" phơi thây trước miệng lửa. Hình ảnh con khủng long lửa đớp rừng, mới

bùng lên trong óc thằng Cộc một giây, chưa kịp tắt, nó lại tức khắc trở về hiện tại: trước mặt nó là một đám rừng đã bị ông nó và tía nó khoét một lỗ làm ruộng, trông y hệt như cái đầu chó táp của trẻ con. Thằng Cộc trầm ngâm, không biết là cái biển rừng bị ruộng ăn vụng một đám, giống cái đầu bị chó táp, hay là chính cái mẩu ruộng trọc lóc, tự nhiên có một chòm tóc trầm xanh dựng đứng, như tóc thằng Bờm kia, là cái đầu chó táp. Sự biến ảo hình ảnh, không gian và thời gian cùng một lúc trong óc thằng Cộc, khiến cho cuốn phim ký ức của nó cực kỳ sôi động, vừa hiện thực vừa hoang đường. Cả cái mẩu rừng trầm bị ông nội và tía nó đốt cháy mất xác kia, chết đã năm năm, mà "cảng vẫn còn chổng lên trời". Chứng tỏ sức kháng cự mãnh liệt của thứ trầm cứng đầu cứng cổ. Trong trận chiến khắc nghiệt với bọn người di dân, bọn trầm có đứa trúng lửa chết ngay, có đứa chỉ bị cháy xém ngắc ngoải, đó là bọn "chết nhất", những thân trầm khổng lồ hường về phía mái lều của gia đình thằng Cộc ở dưới kia -những kẻ sát trầm và lán đất của chúng- với lòng căm hận khôn nguôi.

Chỉ một đoạn văn ngắn, Bình Nguyên Lộc đã lược thấu toàn bộ cuộc chiến với thiên nhiên để sống còn của con người từ vạn kỷ. Sự đầu hàng tạm thời của rừng trầm, chỉ là khoảng thời gian hưu chiến mà thiên nhiên dành cho con người trong một hạn kỳ nhất định, để hai bên dưỡng sức trước khi trở lại cuộc tranh gan trong một đại hạn khác. Tổ chức thời gian, không gian và hình ảnh ở đây là một tổ chức sóng thần: tới tấp, vũ bão, tơi bời, không để cho mắt, tai, trí kịp nghe, kịp nhìn, kịp có phản ứng. Tất cả xảy ra như một cuộc đổ bộ bất thần của làn sóng chữ vào những vùng nhạy cảm nhất của người đọc.

Đổ bộ xuống vùng đất Ô Heo, cả ba đời nhà thằng Cộc phải sống cô độc, giáp trận với thiên nhiên, chiến thắng rừng trầm, để lập đất, lán ra biển: cuộc chiến đơn độc của gã ngư ông và biển cả. Cuộc đời thằng Cộc, từ ông nội, tía má nó, đến nó, là cuộc di dân, Nam tiến của dân tộc ta.

Từ lúc sinh ra, thằng Cộc đã gắn bó với nước. "Quanh nhà nó có hàng trăm nhà khác, có vườn cây trái, có nước ngọt quanh năm", và "trong thế giới bùn lầy mà thằng Cộc đang sống, ai cũng là ông câu cá, từ ông nội nó cho đến những con sinh vật nhỏ mọn quy tụ quanh các ngọn nước".

Nhưng nó chưa biết từ nước đến đất còn phải đi bao nhiêu chặng đường, nếu không có ông nội nó. Nó đang sống vui thú ở làng, thì bỗng không hiểu sao, "tía má nó bán chiếc chòi lá đi, rồi ông nội nó, tía nó, má nó và nó, một đứa bé mười tuổi, kéo nhau xuống một chiếc thuyền cui, một thứ xuống to mà người ta gọi là xuống mẹ, ghe con, rồi họ đi lang thang từ rạch hoang vắng này, đến kinh hiu quạnh nọ và rút cuộc dừng bước nơi cái xóm không người này mà ông nội nó đặt tên là xóm Ô Heo" (Rừng mấm, Ký thác, trang 12).

Đổ bộ xuống vùng đất Ô Heo, cả ba đời nhà thằng Cộc đã phải giáp trận với thiên nhiên, chiến thắng rừng trầm, làm ra đất.

Thằng Cộc chưa đủ kinh nghiệm để hiểu cuộc chiến trường kỳ này. Nó hỏi ông nội:

"- Sao mình lại tới đây nội?"

- Đã nói cho mày biết rồi. Trên xứ, mình không có ruộng, làm công khổ cả đời.

- Ở đây mình có ruộng, nhưng cũng khổ cả đời.

Ông nội thằng Cộc làm tỉnh" (Rừng mấm, Ký thác, trang 17)

Đối cực với ông nội, thằng Cộc có những lo lắng khác. Nó thèm nghe tiếng chó sủa, tiếng gà gáy, nó thèm trái xoài ngọt, trái khế chua mà từ năm năm nay nó không được nếm. Nhưng tất cả những thứ đó cũng chẳng nhằm nhò gì, nó còn một thứ thèm khác: Thằng Cộc "thèm người". Không bao giờ được đã cơn thèm, bởi vậy nó cứ lén ông nội và tiá má nó để trốn lên gò Ô Heo một mình, vì ở đây nó gặp "người ta".

"Tui muốn đi quá, đi đâu cũng được, miễn là ở đó có làng xóm, có người ta".

Có "người ta". Mục đích của thằng Cộc là "người ta". Nó muốn bỏ xóm Ô Heo vì nó thèm người ta. Nó muốn về làng. Trở lực vượt biên của thằng Cộc là ông nội.

Ông già biết cháu mình mới chỉ hiểu có một nửa: nó thèm người nhưng nó chưa biết thèm đất. Phải cho nó biết cả nước, lẫn đất. Biết con đường từ nước đến đất bao xa, nó mới có thể hiểu được hai chữ đất nước. Và ông già đã dẫn cháu ra cửa biển, chỉ cho nó thấy cái rế của đất, chỉ cho nó việc làm đất từ nước như thế nào. Bình Nguyên Lộc không những đã có cái nhìn nguyên thủy về đất nước, mà ông còn thò tay vào việc biến đất lỏng (tức phù sa) thành "đất thịt", ông chính là đời mấm, nằm rạp xuống để cho đời tràm chồi lên: thế hệ trước đắp đường cho thế hệ sau bằng chính thịt da của mình.

Rừng mấm như một ký thác của Bình Nguyên Lộc về chuyện mở nước, giữ đất, giữ bờ.

Văn Bình Nguyên Lộc là văn kể chuyện, ông không viết văn như một người làm văn, mà ông kể chuyện như một bà già trầu có kho tàng ngôn ngữ và văn hóa bất tận về dân tộc. Ông có kinh nghiệm về đất như chưa ai từng có: "Rồi ngày kia mày sẽ nghe rằng đất có hồn và hồn mày rất gần gũi với hồn đất". "Vợ chồng không thân thiết với nhau hơn là mình với đất. Vợ chồng chỉ ăn ở với nhau ba bốn mươi năm là cùng, đất thì nó thấy mình sanh ra, lớn lên, già yếu, rồi nó lại ôm mình khi mình chết" (Phân nửa con người, Cuống rún chưa lia, trang 97).

Ông là người đầu tiên viết về tình bạn và tình yêu giữa nước và đất: "Nước với đất là bạn nhau. Đất không phải là chướng ngại vật của nước. Nước dịu dàng len lỏi theo đất. Nước mang phù sa mà bồi đất. Đất áp ủ nước trong lòng nó như âu yếm tình nhân Rồi đời đời, kiếp kiếp, nước và đất kết hợp thành hoa màu để nuôi dưỡng những đứa con biết thương yêu nó." (Hai buổi giậm cù, Nhốt gió, trang 89)

Đất và nước là hai thực thể, vì tình cờ hay vì tình yêu, kết chung thành khái niệm trừu tượng: đất nước? Hay đất nước là một thực thể có linh hồn và thể xác, tồn tại "nhờ những kẻ nhớ thương, bám víu vào nó" (Bám víu, Cuống rún chưa lia, trang 97). Trong cả hai trường hợp, lập luận của Bình Nguyên Lộc vẫn là lập luận nguyên thủy về đất nước.

Ngoài ông ra, chưa có nhà văn Việt Nam nào viết về đất nước bát ngát và sâu xa đến thế. Và cũng chưa chắc đã có một thứ tiếng nước nào diễn tả được đất nước với cả xác thịt và tâm hồn như hai từ đất nước trong tiếng Việt.

Dương Nghiễm Mậu, con người nội soi trong bạo lực chiến tranh và thân phận nhược tiểu

Tiểu sử Dương Nghiễm Mậu:

Dương Nghiễm Mậu tên thật là Phí Ích Nghiễm, sinh ngày 19 tháng 11 năm 1936 tại quê nội làng Mậu Hòa (quê ngoại làng Dương Liễu), huyện Đan Phượng, phủ Hoài Đức, tỉnh Hà Đông. Từ 12 đến 18 tuổi sống ở Hà Nội. Học tiểu học ở trường Hàng Than, trung học, Chu Văn An, viết đoản văn, tùy bút cho báo trường và các báo có phụ trang văn nghệ học sinh. 1954 di cư vào Nam với gia đình, năm đầu ở Huế, năm sau ra Nha Trang, hè 1957 vào sống hẳn Sài Gòn.

Từ 1957 trở đi viết nhiều: tạp văn, tùy bút, đoản văn, truyện ngắn, truyện dài. Tiểu thuyết đầu tay *Đầy tuổi tôi* đăng trên tạp chí Văn Nghệ từ số 2, tháng 3/1961 (sau in thành sách đổi tên là *Tuổi nước độc*, Văn, 1966), truyện ngắn *Cũng đành* in lần đầu trên báo Tân Phong của Trương Bảo Sơn; truyện ngắn *Rượu chưa đủ*, trên Sáng Tạo (bộ cũ, số 28-29 tháng 1-2/1959) đã xác định phong cách văn chương Dương Nghiễm Mậu. Từ 1962, làm tạp chí Văn Nghệ với Lý Hoàng Phong, đồng thời viết cho Sáng Tạo, Thế Kỷ 20, Tin Sáng, Văn, Văn Học, Bách Khoa, Giao Điểm, Chính Văn, Giữ Thơm Quê Mẹ, Sóng Thần... Tập truyện ngắn đầu tay *Cũng đành* do tạp chí Văn Nghệ xuất bản năm 1963. Truyện dài *Gia tài người mẹ* (Văn Nghệ, 1964), được giải thưởng Văn Chương Toàn Quốc (miền Nam), 1966. 1966 nhập ngũ. Từ 1967 làm phóng viên quân đội đến 30/4/1975. Lập gia đình năm 1971, với Hồ Thị Ngọc Trang, giảng viên Anh ngữ. Sau 30/4/1975 bị bắt giam. 1977 được tạm tha. Từ 1977, học nghề sơn mài và sống bằng nghề này tại Sài Gòn.

Tác phẩm đã in:

Truyện ngắn: *Cũng đành* (Tạp chí Văn Nghệ, Sài Gòn, 1963), *Đêm* (Giao Điểm, 1965), *Đôi mắt trên trời* (Giao Điểm, 1966), *Sợi tóc tìm thấy* (Những tác phẩm hay, 1966), *Nhan sắc* (An Tiêm, 1966), *Kính cầu nguyện* (Văn Xã, 1967), *Ngã đạn* (Tân Văn, 1970), *Cái chết của...* (Văn Xã, Sài Gòn, 71; An Tiêm, tái bản, Paris, 2001)...

Truyện dài: *Gia tài người mẹ* (Tạp chí Văn Nghệ, 1964), *Đêm tóc rơi* (Thời Mới, 1965), *Tuổi nước độc* (Văn, 1966), *Phấn đấu* (Văn, 1966), *Ngày lạ mặt* (Giao Điểm, 1967), *Gào thét* (Văn Uyển, 1969), *Con sâu* (Sống Mới, Hoa Kỳ, không đề năm)...

Những tác phẩm khác: *Địa ngục có thật* (bút ký, Văn Xã, 1969), *Quê người* (Văn Xã, 1970), *Trong hoang vu*, *Tên bất lực*, *Kẻ sống đã chết*, v.v...

Bối cảnh ra đời của *Mậu truyện*

Hơn bốn mươi năm sau khi xuất hiện, Dương Nghiễm Mậu vẫn còn là nhà văn *avant-garde* đối với văn học Việt Nam bởi những suy tưởng và cách đặt vấn đề của ông vẫn còn nguyên những máu chót bí mật, nhiều truyện ngắn với lối cấu trúc rất lạ, chưa ra khỏi vòng trăn trở tìm tòi của người viết hôm nay. Mỗi nhân vật của Dương Nghiễm Mậu là một trường hợp tự phân, tự hủy, *bị kết án chung thân phải sống*, họ thuộc thế giới những thân phận làm lủi đau, âm thầm chết, thui chột, khô khốc một mình, không kẻ đoái hoài, không phương điều trị.

Với Dương Nghiễm Mậu, những bi đát trong cuộc *hiện sinh* này không chỉ là những vết thương "nhìn thấy" như cảnh cường hào đàn áp nông dân trong *Tất đên Ngô Tất Tố*, như xã hội trộm cắp sa đọa trong *Bỉ vỏ* Nguyên Hồng... mà còn là những vết thương không nhìn thấy trong con người. Nhưng những "nội-tâm-thương" ở Dương đã khác nhiều với vết thương nội tâm trong văn học tiền chiến, nó "trẻ" hơn, dữ dội hơn, có những đòi hỏi phức tạp hơn, mang tính bản thể hơn là tâm lý, và khác biệt hẳn những ngòi bút phân tích Khải Hưng, Nhất Linh...

Mai Thảo tinh vi nhận xét: "... Dương Nghiễm Mậu bao giờ cũng đến với tôi bằng khuôn mặt đó. Khuôn mặt một người nhắm cả hai mắt lại, cho cái nhìn trở thành cái nhìn bên trong, cái nhìn tâm hồn, và nụ cười tùm tùm hóm hỉnh là chân dung Mậu ở tám hình chân dung ngộ nghĩnh của Trần Cao Lĩnh." (Mai Thảo, *Con đường Dương Nghiễm Mậu*, trong cuốn *Chân dung mười lăm nhà văn nhà thơ Việt Nam*, Văn Khoa 1985, trang 89). Mai Thảo đã nhận ra nét riêng tư nhất của Dương: *một con người nhìn vào mình, nội soi mình*, đó cũng là *tính chất chủ yếu của văn chương Dương Nghiễm Mậu*, và là điểm đầu tiên gắn gũi với triết học hiện sinh.

Ở Dương Nghiễm Mậu, trong những tác phẩm hay, nhân vật không khởi đi từ một thứ bản chất có sẵn, mà tự xây dựng nên cá tính của mình qua phản ứng trước mọi tình huống. Tâm lý ít khi "bị" phân tích, hoặc tránh bị phân tích, cũng chẳng thể hiện qua hành động mà tâm lý là hành động, tâm lý *nằm trong* hành động. Con người *có đó, trơ ra, hiện hữu*. Sự *hiện hữu có trước bản chất* là điểm thứ nhì tương quan với triết học hiện sinh.

Với Dương, những khổ đau không còn thuần túy tinh thần nữa mà nó đã truyền sang thể xác, một sự giao thoa vật chất - tinh thần mà nhân vật *nhận thức* được. Sự *nhận thức* là nét đặc thù thứ ba đến từ ảnh hưởng triết học hiện sinh.

Điểm đặc biệt thứ tư trong Dương Nghiễm Mậu là truyện không còn "tác giả" và "nhân vật" theo nghĩa truyền thống: nhà văn chối bỏ quyền thượng đế tối cao tạo nặn ra nhân vật, bắt khoan bắt nhặt như trong hệ thống dựng truyện cổ điển. Ở đây nhà văn chỉ có phận sự "ghi chép" những gì đã và đang xảy ra; chữ *tôi* không thuộc quyền sở hữu duy nhất của nhân vật chính, mà *mỗi nhân vật trong truyện đều có quyền xưng tôi như thể họ là "tác giả" của chính mình, tự xác định cái tôi hiện hữu của mình qua hành động*. Nét đặc thù thứ tư này phát xuất từ ảnh hưởng giao thoa giữa triết học hiện sinh và tiểu thuyết mới, tạo ra cách viết "đa âm" với những cái tôi biệt lập như trong *Gia tài người mẹ*: không có "cốt truyện" về gia đình mà mỗi nhân vật trong truyện, mỗi người con, đều có quyền đưa ra một thoại khác về sự xâu xé trong gia đình. Trong *Đêm tóc rối*, kẻ xưng tôi, nhân vật chính, Lễ, một kẻ mất định hướng (desaxé), không tin bất cứ gì: tình yêu, nhân nghĩa, đạo đức, hy sinh... Trong *Con sâu*, cũng không có cốt truyện về chiến tranh, mà năm nhân vật chính đều xưng tôi, đều là lính hoặc bạn lính, đều độc thoại nội tâm và đưa ra những cái nhìn khác nhau về hạnh phúc, về con người, về chiến tranh, về cái chết.

Nét đặc biệt thứ năm trong tác phẩm của Dương Nghiễm Mậu: nhân vật của Dương thường không có tên, hoặc chỉ nêu tên một vài lần trong cả cuốn tiểu thuyết, và nơi chốn xảy ra mọi việc cũng không rõ ở đâu. Đó là một trong những nét đặc thù của tiểu thuyết thế kỷ hai mươi, mà phong trào tiểu thuyết mới, đặc biệt Alain Robbe-Grillet chấp nhận như một thực tại không thể chối cãi được: Sự xoá tên nhân vật, xoá sổ địa danh, nói lên tính cách *không tiêu biểu* của nhân vật, của nơi chốn xảy ra. Thời đại mà một cá nhân, một gia đình, một dòng họ, có thể *tiêu biểu* cho nếp sống toàn xã hội như thời đại Balzac đã qua rồi. Thời hiện đại, số phận nhân loại không còn đồng nhất với sự thăng trầm biến đổi của một vài cá nhân típ, gia đình típ, như lão Goriot, như họ Rougon-Macquart, như anh em nhà Karamazov... nữa. Nhân vật cũng không được khắc tạc như những mẫu người "tiền chế" của thời đại như một Tố Tâm, một bà Án, một Dũng, một Loan... Nhân vật, trong dòng mới của tiểu thuyết, *không có tính cách tiêu biểu* hoặc từ chối tính cách tiêu biểu cho một xã hội, một thời đại, từ chối những mẫu mực có sẵn, họ thường không có tên, hoặc nếu có cũng ít được nhắc đến, họ là những kẻ vô danh trong đời sống hàng ngày như kẻ bộ hành, người ăn mày, người bán vé xe đò... và là đối tượng của tiểu thuyết hôm nay, như K, nhân vật chính trong *Lâu đài* của Kafka, tên chỉ còn một chữ. Mấy ai còn nhớ Meursault, tên nhân vật chính trong truyện *L'Étranger-Người xa lạ* của Camus hay Roquentin, nhân vật chính trong *La naussée-Buồn nôn* của Sartre? Cũng chẳng thể nào kể được "cốt truyện" của những tiểu thuyết này, bởi chúng là cuộc đời mà cuộc đời chỉ là một

chuỗi những rời rạc, chấp nối, bất ngờ, không thể có một cốt truyện liên tục, dựng theo trật tự diễn biến của thời gian.

Trong *Buồn nôn*, nhân vật chính, kẻ xưng tôi, Roquentin đến một bến cảng, đâu như tên là Bouville, tìm kiếm tư liệu để viết về hầu tước Rolleston, một nhân vật quý tộc nổi tiếng cuối thế kỷ XVIII. "Cốt truyện" ấy chẳng có gì để kể, và cũng không thể kể được, vì "cả truyện" có xảy ra "chuyện" gì đâu. *Buồn nôn*, viết năm 1938, về cái "không thể kể được" ấy, là cuốn tiểu thuyết đầu tiên của J.P. Sartre, cũng là tác phẩm tiên phong "hướng nội", nhìn vào trong, tự ý thức về thân xác của mình: Roquentin có cảm giác bị cái gì ngăn cản, không thể lượm tờ giấy bần ở đường dù hắn rất muốn lượm. Rồi cảm giác "buồn nôn" toát ra từ bàn tay, khi hắn cầm viên sỏi. Quán cà phê làm hắn buồn nôn, mặc dù trước đó hắn rất thích không khí ồn ào của cà phê. Sự buồn nôn cứ từ từ dâng lên trong hắn cùng với ý thức về thân xác, về sự hiện hữu của mọi thứ xung quanh, từ tay thủ thư tự học đến cô bò cũ, thậm chí đến cả cuộc đời hầu tước Rolleston, đề tài "nghiên cứu" của hắn, cũng trở thành vô nghĩa, cũng chẳng ra gì... Tất cả mọi tồn tại, kể cả tồn tại của hắn, đều nhạt, đều "thừa" (de trop). Rút cục, có lẽ chỉ còn âm nhạc - yếu tố duy nhất không hiện hữu như mọi vật mà là hiện diện của tưởng tượng - là có thể kéo hắn ra khỏi cảm giác buồn nôn. Sự sáng tạo nghệ thuật, một cuốn tiểu thuyết chẳng hạn, may ra có thể giúp hắn chấp nhận sự tồn tại (l'existence).

Meursault trong *Người xa lạ* (1942) kể chuyện mình với một giọng thờ ơ, xa lạ, gần như lãnh đạm "sao cũng được" (ça m'est égal), từ lúc hắn được tin mẹ chết ở viện tế bần đến lúc phạm tội giết người. Trong suốt hành trình tiểu thuyết, luôn luôn Meursault lập đi lập lại "tôi không biết" (je ne sais pas) như một "bản ngã" thứ nhì. Đến nhà xác, người gác đề nghị mở quan tài cho xem mặt mẹ. Meursault từ chối, hỏi tại sao, trả lời không biết. Lang thang trên bờ biển, đánh lộn. Thành kẻ giết người. Ra tòa, tòa hỏi tại sao, trả lời không biết, (rồi chợt nhớ ra một chi tiết: trên bãi biển, vì nắng chói thẳng vào mắt, Meursault phải bước lên một bước để tránh ánh mặt trời, bởi cái bước "định mệnh" ấy mà gã Ả Rập tưởng hắn muốn tấn công, mới rút dao găm ra, ánh mặt trời lại dội vào dao găm làm lóa mắt, sẵn súng trong túi, hắn nhả đạn), Meursault buột miệng: Tại trời nắng! Cả tòa cười ầm. Không ai chấp nhận một lý do phi lý như vậy. Mà sự thực là thế: không có lý do nào khác ngoài cái ngẫu nhiên, phi lý của ánh mặt trời. Meursault là người phi lý. Người phi lý bị vây khốn bởi sự không hiểu, không thể giải thích được - bất khả tri và phi lý là thực chất của nhân sinh: Meursault chỉ nói lên sự thực nhưng không ai tin: hắn không biết tại sao hắn lại không muốn nhìn xác mẹ và cũng không biết tại sao mình lại rút súng bắn người. Nhưng người ta "biết cả", người ta buộc tội hắn đã chôn mẹ với "tâm địa hung thủ" (enterré sa mère avec le coeur de criminel) và người ta vẽ chân dung hắn: một kẻ giết người với những lý do rõ ràng, nhưng hoàn toàn xa lạ, không có gì dính dáng đến Meursault. Bị xử tử qua chân dung ấy, Meursault hoàn toàn xa lạ với thế giới "hợp lý" ấy. Đã không biết gì về mình, hắn lại càng không biết gì về người. Đã xa lạ với chính mình, hắn lại càng xa lạ với người. *Người xa lạ* là bi kịch của nhân sinh, một nhân sinh không biết gì về mình, lại càng không biết gì về người khác. Tất cả đều là những kẻ xa lạ. Với mình. Với người.

Tìm hiểu tác phẩm Dương Nghiễm Mậu, người ta thấy bàng bạc những yếu tố này hay yếu tố khác trong *quan niệm nội soi về mình*, *quan niệm người phi lý*, *người xa lạ*, rồi việc bỏ rơi cốt truyện, từ chối nhân vật tiêu biểu, bác bỏ danh xưng... chứng tỏ sự có mặt của hai dòng tư tưởng chủ yếu thế kỷ XX: triết học hiện sinh và tiểu thuyết mới. Tác phẩm của Dương, trong một chừng mức nào đó, đã thật sự gạt gỡ những yếu tố tư tưởng mới chi phối các sáng tác hiện đại, đánh dấu ngõ quặt của tiểu thuyết Việt Nam, *thời kỳ ly khai ảnh hưởng tiên chiến*.

Trong văn học miền Nam sau 54, chuyển hướng "ly khai" này hiện rõ trên những tác giả như Dương Nghiễm Mậu, Thanh Tâm Tuyền, Trần Thị Ngh., Nguyễn Sa, v.v... qua cách họ đặt vấn đề và những cấu trúc hình thức rất mới. Nói rằng chịu ảnh hưởng của tác giả này, tác

phẩm kia, chưa chắc họ đã bằng lòng, Nguyên Sa bảo: để chống lại tiểu thuyết mới (truyện không có chuyện), tôi viết *Những ngày làm việc ở chung sự vụ*, một truyện với rất nhiều chuyện. Nguyên Sa làm mới hay chống mới, điều đó không quan trọng, điểm đáng kể là với *Những ngày làm việc ở chung sự vụ* ông đã viết được cuốn tiểu thuyết "đa âm" và là một trong những tác phẩm viết về chiến tranh và chống chiến tranh lạ lùng nhất trong khoảng hơn bốn mươi năm trở lại đây.

Vấn đề trong dòng tiểu thuyết "ly khai tiền chiến" ấy người ta thấy rõ ảnh hưởng những tác giả Pháp như Sartre, Camus, Robbe-Grillet... Ảnh hưởng này, có thể đến từ nhiều mặt: trực hoặc gián tiếp qua học đường, qua sách vở, qua xã hội, hoặc phát sinh từ chính bản chất phi lý của chiến tranh. Ngoài ra, không thể chối cãi được sự đóng góp tích cực, ở đại học, của các giáo sư văn triết thời ấy, ngoài việc giảng dạy họ còn viết sách phổ biến những trào lưu tư tưởng triết học Đông Tây; và những tạp chí văn chương, những sách dịch có giá trị, tất cả đều đã ít nhiều đóng góp vào việc hội nhập người đọc và người viết với đời sống văn học thế giới và đã thúc đẩy cuộc "cách mạng văn hoá" sau năm 54 ở miền Nam. Nhờ đó, ngay từ những năm 60, chúng ta đã có một số tác phẩm mang tính chất đầy cạm bẫy và bất trắc dựa trên những suy tưởng có căn bản triết học mà các tác giả avant-garde nhất hiện nay, cả trong lẫn ngoài nước, ít ai đạt được chiều sâu nội dung và sự đa dạng trong cấu trúc như lớp nhà văn ly khai tiền chiến sau 54 đã làm.

Hướng đi của Dương Nghiễm Mậu dựa trên hai ngả: *thay đổi bối cảnh và làm mới con người*. Trong thời kỳ đầu, tác phẩm của ông vẫn còn bắc cầu giữa mới và cũ, Dương tìm cách tạo một phong cách hiện thực rất gần với nghệ thuật làm phim của các điện ảnh gia tân hiện thực Ý những năm 50: vừa chính xác vừa tàn nhẫn. Ở những tác phẩm sau, Dương đã tìm ra lối đi riêng của mình: trình bày nhân vật dưới cái nhìn hiện tượng luận, tra khảo tính phi lý của con người, của thân phận nhục thể trong chiến tranh và hầu như mỗi truyện (ngắn) hay đều có cấu trúc, đề tài lạ, khác hẳn những gì đã viết trước và do đó tạo ra một phong cách tiểu thuyết mới rất độc đáo, rất Dương Nghiễm Mậu, xin gọi là *Mậu truyện*.

Cuộc kháng chiến chống Pháp, dưới ống kính "tân hiện thực" của Dương Nghiễm Mậu không còn những nét thơ mộng, hào hùng, chính khí như trong nhạc Phạm Duy, Văn Cao, Nguyễn Đình Thi, Đỗ Nhuận... mà đầy vết hoại nghi, loang máu, cạm bẫy và tội ác trong *Cũng đành*, *Gào thét*. Hà Nội của Dương Nghiễm Mậu cũng không còn bóng dáng tha thướt áo Lemur Cát Tường, tuyệt hẳn những lá lướt khăn chằm màu Đoàn Chuẩn, mà cũng chẳng hiện thực phê phán Nguyễn Công Hoan, Nguyên Hồng... đó là một Hà Nội đầy bất trắc, Hà Nội xuất huyết nội tâm, Hà Nội lựu đạn, Hà Nội ám sát giữa đường, Hà Nội của lê dương khủng, Hà Nội của những kẻ sống lẫn lộn bằng nghề bán máu...

Nhân vật trong *Mậu truyện* thường là người có ý thức, mang những trần trở siêu hình với những ung nhọt, những cái bấu trong tâm, bị kết án chung thân phải sống, phải tồn tại với những ung nhọt ấy. Nếu cắt nó đi, cái bấu - với những chân rết ung thư - sẽ truyền nọc độc khắp cơ thể. Thời 60, khi phần đông các cây bút khác vẫn còn bận tâm khai thác, truy lùng những niềm đau ngoại thương do người khác gây ra, Dương Nghiễm Mậu đã nhìn cuộc hiện sinh từ bản thân con người, từ hành động, suy tư của chính mình, xuất phát những ung nhọt trong cuộc sống nội tâm và ngoại giới. Nhân vật của Mậu không có lựa chọn nào khác ngoài cái chết và cuộc sống phi lý, vô nghĩa.

Dương Nghiễm Mậu và thế hệ ngộ độc của lịch sử chia đôi Nam Bắc

Tiểu thuyết *Gia tài người mẹ* trình bày cục diện một dân tộc trước những xâu xé đớn đau gây ra bởi chính những đứa con thoát thai trong lòng dân tộc ấy: Một người mẹ trước khi chết gọi tất cả các con ở xa về để trời trăn và chia gia sản. Gia tài người mẹ, của Trịnh, "gia tài của mẹ để

*lại cho con, gia tài của mẹ là nước Việt buồn". Gia tài người mẹ, của Mậu, không chỉ là nước Việt buồn, mà là một đất nước trống rỗng, anh em giằng xé, tranh quyền làm chủ. Trong cái gia đình thoái hóa tột tệ ấy, mỗi người xướng lên một thoại. U già, bà mẹ, và bốn người con: Thạch, Nhược, Nhẫn, và Tuấn, mỗi nhân vật đều xưng tôi, đều kể chuyện nhà dưới cái nhìn chủ quan của mình. Người mẹ, rách nát thể xác và tâm hồn, trải hai đời chồng (cả hai đều tham gia cách mạng nhưng dưới những ngọn cờ khác nhau), với những đứa con riêng, con chung. Người chồng đầu chết trong nhà lao, người chồng thứ nhì trở về thân tàn ma dại, nghiện ngập, yếu đau, bị lính lê dương giết trước khi hãm hiếp vợ, sinh ra đứa con lai là Nhẫn. Đó là hình ảnh bầm tím, khốn cùng của mẹ Việt Nam mà người đọc có thể *mập mờ chấp vá* lại qua những mảng độc thoại nội tâm, đối thoại với người chết, trách móc, oán hờn, của mỗi nhân vật, gọi là *mập mờ chấp vá*, bởi không có một sự thật mà có nhiều sự thật khác nhau, tùy theo cách nhìn và cảm quan của mỗi người. Bên giường mẹ hấp hối, lũ con tiếp tục cãi vã, đánh lộn, thậm chí giết nhau, giành giật quyền có lý, phần thắng, quyền sở hữu ngôi nhà dột nát trống trơn không còn gì trừ hận thù và đói khổ. Cái gia tài tàn mạt ấy, còn bị cưỡng bách thông gia với những gia tài khốn khổ hơn của một loạt những dân tộc nhược tiểu khác, cũng bị đổ hộ như mình, cũng phải đánh thuê, giết mướn, tạo ra những đứa con vô thừa nhận như Nhẫn: "Tôi là giọt máu của một kẻ thù trong gia đình này. Kẻ thù đó là bố tôi, nhưng có thực bố tôi là kẻ thù đích danh không? Tôi nghĩ bố tôi không bao giờ lại thế. Bố tôi cũng chỉ là một nạn nhân, một kẻ đánh mướn mang bản án tù đầy chung thân không sao gỡ được với thân phận nhược tiểu ốm o gầy yếu trong thực tại nhân loại. Bố tôi còn sống hay đã chết rồi? Sống hay chết số phận những người đồng loại với bố tôi đều không thay đổi." (Gia tài người mẹ, Văn Nghệ 1964, trang 33). Nhẫn là đứa con "kết tinh từ tội ác", là giọt máu của "hận thù và tàn bạo". Người mẹ bị hãm hiếp mang nặng đẻ đau khối oan nghiệt của mình như một ung nhọt không thể chữa chạy, loại trừ. Và đứa con, càng lớn càng nhận thức được mặt trái của cái gọi là con người "tôi đi học lui thủ ngồi chỗ mình. Tụi bạn trong lớp bảo rằng tôi hôi hám lắm, một mùi hôi của mọi, mà nhiều đứa trông đẹp đẽ thật đó lại hôi hám bằng vạn tôi, chúng không muốn làm bạn với kẻ da đen (...). Tao chắc nó là dân nô lệ ở Phi Châu (...) nơi mà người ta mua bán người như súc vật" (sđd, trang 32). Nhược tiểu, đói khổ, kỳ thị, dốt nát... những căn bệnh gia truyền và cũng là những ung nhọt phế thải chạy khắp thân thể người mẹ, truyền sang thai nhi. Người mẹ vĩnh viễn sống với nỗi ung thư của mình, không có cách gì gột rửa được, nó là "một sự" chưa có tên nằm trong bụng mẹ và ngoài bụng mẹ nó trở thành thực tại nhơn tiền, là Nhẫn: "tôi là điều để các anh tôi nhớ rằng chính mẹ tôi đã bị nhục nhã, bố họ đã bị giết, kẻ giết đó chẳng phải ai xa lạ mà chính là bố tôi" (sđd, trang 34). Nhận thức được "phận mình", nhận thức được thực tại hãi hùng: sau khi mẹ chết, đối với các anh, mình chỉ trở lại là một sản phẩm kết tinh của tội ác. Nhẫn treo cổ tự tử nhưng không chết.*

Như *Mẹ đảm* (*Mère courage* của Bertolt Brecht), mẹ Việt Nam gây chiến tranh và bị chiến tranh tàn phá, bị ngộ độc vi trùng hận thù do chính mẹ gây ra và các con của mẹ reo rắc, thứ vi trùng mà chúng đã tiếp nhận như một thứ "di sản dân tộc" từ trứng nước, từ bào thai, do cha mẹ chúng gieo mầm, những đứa con triền miên trong ác mộng hung thù "Tôi đã cầm chắc một con dao nơi tay, tôi đứng lấp trong một góc tối nơi hờn hận của ma quỷ cùng tội ác, tôi chờ giết một người... Chỉ chờ khi hắn vừa bước tới là tôi túm lấy ngực, vật ngã nó xuống, cắt lấy đầu rồi tôi rạch một nhát từ cuống họng xuống dưới xương cụt, tôi phanh bụng ra, moi lấy tim... tôi chờ mãi cho tới khi có một cái bóng vừa xuất hiện ngơ ngác, tôi túm lấy, nó không cử động, kháng cự, kêu la, vùng vẫy gì hết. Tôi đâm một nhát thấu tim, khi nhìn vào mặt nó tôi mới nhận ra là tôi giết tôi..." (sđd, trang 76). Không chỉ có Dương Nghiễm Mậu nhìn thấy cơ nguyên tha hoá của dân tộc, mà Phùng Cung trong một bối cảnh khác, một chân trời khác cũng đã nhìn thấy cội nguồn tàn sát nằm trong vô thức dân tộc:

*Cờ máu rợp trời
Lọm gió!*

Tiếng quốc thiều
Tặng âm cực đại thét gào
"Thề phan thây uống máu!"

Ta lòng trong kho nhớ

Nhằm biên niên sử

Xin hỏi loài người

Có quốc thiều nào man rợ thế không

(Xuống đường, tập thơ *Trắng ngực* in trong cuốn *Phùng Cung truyện và thơ*, nhà xuất bản Văn Nghệ 2003, trang 365).

Mà đã nói đến quốc thiều ngoài Bắc của Văn Cao thì cũng phải nói đến quốc thiều trong Nam của Lưu Hữu Phước:

Thanh niên ơi! (sau đổi thành công dân ơi), mau hiến thân dưới cờ!

Một dân tộc thì nhau gọi máu, gọi chết mà quên gọi sống. Và chết cho cái gì? Chết cho lá cờ! Hai lá cờ khác nhau! Hai mảnh vải khác nhau! Hai hình vẽ khác nhau! Phi lý. Bên nọ hò hét đòi phan thây bên kia vì không hát chung một bài quốc thiều, vì không chào chung một lá cờ! Nhưng những người làm cờ, làm quốc thiều đôi khi lại phát xuất từ cùng một phía!

Phi lý, vô nghĩa và không lối thoát, mẹ Việt Nam bắt lực nhìn từng mảnh thân mình tự xé bương như căn nhà mục nát mà các con bà đang cào cấu, cướp lấy mỗi người một mảnh để tranh thủ phần thắng về mình, phần có lý về mình. Người mẹ thiếp đi trong không gian tăm tối, mấy đứa con không nhìn thấy mặt nhau. Ngoài kia, một đoàn người lạ mặt đang chờ đợi để xông vào nhà...

Đặt các nhân vật trước bờ vực lựa chọn, rồi họ sẽ chọn gì, sẽ đi về đâu? Không thể biết, Dương không cho *Gia tài người mẹ* là một cuốn tiểu thuyết, ông bảo: "*tôi mượn một thứ hình thức để viết ra những điều cần phải viết*" (Thay lời bạt). Chúng ta có thể xem đây là một loại tiểu luận tiểu thuyết, thể văn khá thịnh trong nửa sau thế kỷ XX. Tác phẩm, dù đoạt giải thưởng Văn Chương Toàn Quốc (của miền Nam) cũng chưa thật sự thành công vì nhiều chỗ có những gượng ép luận đề. Nhưng đặc điểm ở đây là Dương đã thử nhìn lại lịch sử với nhãn quan cực thực, không nhân nhượng. Dương đã viết về thực tại đất nước một cách tàn nhẫn, xoá những huyền thoại, những lý tưởng điều ngoa, những xưng tụng gian dối.

Nhạc phản chiến của Trịnh Công Sơn đã nói lên được niềm đau chiến tranh, kêu gọi người Việt "*ngồi lại với nhau, gần kề nhau hơn*", với ước mong hoà bình, thống nhất Nam Bắc, nối vòng tay lớn, nhưng họ Trịnh vẫn chỉ mới nghiêng xuống niềm đau riêng của người Việt da vàng. Tác phẩm của Dương đã thoát khỏi màu da, bởi niềm đau không có màu sắc, xác chết không phân biệt màu da. Tác phẩm của Dương bao trùm lên tất cả những niềm đau chiến tranh của mọi dân tộc. Những niềm đau ấy phát xuất tự chính bản thân con người, bản thân mỗi dân tộc. Dương không than vãn, kêu oan, đổ tội cho đế quốc xâm lăng mà nhận trách nhiệm của chính mình, của dân tộc mình. Và chỉ khi nào một dân tộc có khả năng nhận ra "tội trạng" của mình, không đổ lỗi cho người khác, dân tộc đó mới có khả năng trưởng thành, tự lập để xây dựng tương lai.

Gia tài người mẹ chỉ là những nét sơ phác, về sau, ông trình bày những tình huống, những trường hợp sống phức tạp, đa nghĩa và đốn đau hơn, tạo nên bức dư đồ rách của thực tại Việt Nam. Một Việt Nam không có gì đáng tự hào, một Việt Nam không có khả năng tự phán, một Việt Nam không có khả năng tự giải quyết vấn đề nội bộ của mình, luôn luôn đổ vạ, khi thì tại giặc Tây, khi thì tại giặc Tàu, khi thì tại giặc Mỹ, mà không biết là giặc, là "con rệp" nằm ngay trong máu mình, nằm ngay trong ý thức vọng ngoại, thích tha người ngoài về tổ, để bị mê hoặc

bởi những ý thức hệ ngoại bang, tự tạo chiến tranh trên đất nước, rồi tìm tất cả những lý lẽ để biện minh cho tội ác của chính mình bằng mớ ngụy ngôn từ. Những sa đọa tàn mạt trong cuộc chiến gia đình với sự trợ lực của người ngoài ấy, đã được nội soi từ hồng tâm mỗi nhân vật.

Tuổi nước độc

Nếu *Gia tài người mẹ* nhắm vào cục diện dân tộc thì *Tuổi nước độc* khảo sát trường hợp cá nhân. *Tuổi nước độc*, tác phẩm đầu tay của một nhà văn trẻ, văn viết có nhiều chữ thừa, vụng, các dữ kiện đưa ra có chỗ hơi thái quá, nhưng vẫn có thể xem là một trong những tác phẩm chủ yếu của Dương mà sau này những tiểu thuyết khác như *Gia tài người mẹ*, *Đêm tóc rối*, *Gào thét*, *Con sâu...* tiếp nối nối viết đã mở ra với *Tuổi nước độc*.

Truyện đăng lần đầu trên tạp chí Văn Nghệ tại Sài Gòn dưới tựa *Đầy tuổi tôi*, khi in thành sách năm 1966, đổi tên là *Tuổi nước độc*.

Nước độc là tuổi tôi mà cũng là tuổi anh, tuổi chúng ta, tuổi vị thành niên, tuổi đang thành niên, tuổi dễ bị ngộ độc và chính nó xác định số phận con người, đời người, mở đầu bằng bối cảnh: *"Trời trở rét làm cho nền trời co nhàu lại, mọi người đi đứng một cách nhẹ nhàng như con mèo khôn khéo lựa mình chui vào lằn chắn trong đêm mùa lạnh"* (*Tuổi nước độc*, Văn 1966, trang 5).

Ba tiếng *"Trời trở rét"* nhắc nhở không khí quen thuộc Hà Nội trong *Đôi bạn* của Nhất Linh, nhưng ngay sau đó, tuổi nước độc phản pháo đàn anh bằng một *"nền trời co nhàu lại"* kéo theo chuỗi hình ảnh dữ dội thoát rạn ngoài không khí lãng mạn, êm ả thường thấy trong các tác phẩm tiền chiến. Dứt cái thơ mộng bề mặt của Hà Nội tiền chiến bằng cách ngay sau *"trời trở rét"* là một *"nền trời co nhàu lại"* là một Hà Nội đang chiến, Hà Nội đánh nhau, Hà Nội thất nghiệp, Hà Nội hấp hối hướng về Nam Bộ *"Ở phố hàng gạch có một nhà căng bảng mộ phu đi Nam Bộ"* (trang 9). Rồi tiếp tới một lượt những nghi vấn *"những người thanh niên ra đi khi Nam Bộ vừa bắt đầu nổ súng chống Pháp bây giờ ra sao?"* (trang 9); rồi những vụ ám sát *"một người đàn ông nằm sóng sượt trên lề đường nơi cửa một tiệm thuốc bắc, chiếc mũ dạ nằm giữa cách xa xác chết khoảng một sải tay, không ai dám đi ngang qua chỗ ấy"* (trang 9), những chuyện xảy ra hàng ngày: lựu đạn nổ ở rạp Kim Phụng, lính tây đen Maroc phóng xe cuốc xuống cầu thang một lèo như muốn tự tử v.v... Bạo lực đường phố sửa soạn cho những xáo trộn bên trong con người. Nhân vật chính xưng tôi (tên Ngạc) đang đi dạo trên hè phố Hà Nội, gặp Hiền, người yêu. Rồi súng nổ họ lạc nhau. Ngạc về nhà thiếp đi trong ác mộng: *"Buổi trưa khô nóng dần, tôi thiếp đi chập chờn từng lúc một, đám đông náo động, khuôn mặt một người máu đầm đìa chạy cuồng lên gào ròi mất tằm. Trong đám đông ấy tôi gọi Hiền không ra tiếng. Chuyển xe lửa chạy ngang qua cầu lúc hơn mười giờ, tôi nằm im tĩnh táo nghe tiếng còi kéo dài."* (trang 11).

Hà Nội bất an, Hà Nội bạo động, Mậu gia tăng vận tốc, chỉ dăm trang đầu, đã mở toang một bối cảnh Hà Nội rất loạn, rất chì, rất lì lợm. Hà Nội lựu đạn. Hà Nội thủ tiêu. Hà Nội tự tử... Đất kẻ chợ trở thành một đoàn xiếc, mỗi kẻ tông teng trên chiếc dây căng định mệnh mình, chỉ chệch nghiêng đi một tý là có thể chết ngay lập tức: Hà Nội của nô lệ da vàng kéo nhau đi mộ phu Nam bộ; Hà Nội của nô lệ da đen ba vạch đánh thuê, của lê dương giết mướn; Hà Nội của người hùng cứu nước sẵn sàng mở chốt lựu đạn giữa rạp hát ban ngày; Hà Nội của những cô gái nhà thổ... Tất cả thấy đám "kẻ chợ" ấy đều vương mắc vào trò xiếc oái ảm chết người.

Ở trong vòng xiếc lớn, trùng điệp khoanh tròn những xiếc nhỏ bi kịch cá nhân, phát xuất từ môi trường gia đình, xã hội, hoặc từ chính bản thân những con người đầy thương tích chiến tranh, hằn sẹo cuộc sống. Với tiểu thuyết đầu tay này, Dương Nghiễm Mậu đã phác vạch mạng lưới

toàn bộ nhân vật tiểu thuyết và truyện ngắn đến sau: một tập hợp những người bạn, người thân đã sống những kinh nghiệm khắc nghiệt trên mảnh đất này, đã nhúng tay vào tội ác, đã có những lựa chọn phi lý hoặc không quyền lựa chọn. Họ là những số phận mang tính đặc thù: dây dưa với virus chiến tranh, dù muốn dù không cũng không thể nào gột rửa được. Không hội nhập được với an lạc, hạnh phúc, cũng không thể chọn một con đường thỏa đáng; cuối cùng mỗi người một hướng: kẻ ở lại trong thành, kẻ bị động viên, kẻ bỏ ra ngoài theo kháng chiến, người xung vào lính nhảy dù... Tất cả đều có lý do để hành động nhưng rồi không ai biết chắc mình đúng hay sai, có lý tưởng hay không lý tưởng. Hầu như tất cả đều bị xô đẩy theo một thứ định mệnh bất trắc, kéo dài đến chết. Họ thân nhau và xa lạ với nhau, xa lạ chính họ. Tưởng biết rõ về mình, nhưng không. Chẳng ai biết rõ về mình, về người yêu của mình, về bạn thân của mình cả. "Nền móng" gia đình mà Dương Nghiễm Mậu phác ra là tiền trạm dự báo cái "chuẩn gia đình" trong tiểu thuyết Nguyễn Huy Thiệp sau này, mặc dù hai tác giả không hề "biết" nhau, không có điều gì chung, nhưng họ cùng huyết thống Việt, họ cùng nhìn thấy sự bại hoại gia truyền.

Ngạc, trong *Tuổi nước độc* nở bung như chất phóng xạ, chằm ngòi cho thế hệ thanh niên vừa sinh ra đã bị nhiễm chất điên và chất độc. Bỏ điên bỏ đi biệt tích. Ông nội hăm hiếp đưa ở rồi thất cổ cho nó chết. Phát xuất từ một gia đình loạn như thế, Ngạc khinh bỉ ông nội, kẻ sát nhân, đã nuôi mình bằng nghề cầm đồ khốn nạn; bản thân ông nội, dưới con mắt Ngạc "*bo bõm, keo kiệt, thủ đoạn, tàn nhẫn, làm nghề cho vay lãi, cầm cố, làm cái họ, với những người nghèo ở ngõ Gậm Cầu và chợ Bắc Qua*" (trang 25). Những đặc chất này sống lại trong lão Kiên của Nguyễn Huy Thiệp ba mươi năm sau như một cái rộp. Ông nội chỉ biết có hai việc là đếm tiền và chửi bới những con nợ. Ngạc khinh ông nội, xưng tôi với ông nội như một thằng du đãng thứ thiệt, nhưng nó vẫn sống ở nhà bằng những đồng tiền bản thủ mà ông nội kiếm ra, và nếu ai có hỏi về quê quán, gia đình, thì nó nói dối: "*Tôi vẫn lừa dối khi ai hỏi tôi về quê quán, gia đình, họ hàng... Tôi bảo là gia đình tôi đã bị chết hết vì súng đạn và quê hương tôi thì chiến tranh vây phủ ở mãi tận Thạch Thất, Sơn Tây, ba bốn năm nay tôi không về. Tôi tự nhận là một thứ nạn nhân của chiến tranh. Nhưng sự thực tôi là người đứng ngắm chiến tranh, đam mê lý thuyết cùng nhiều tư tưởng sáo trộn trong thời kỳ chiến tranh. Phải chăng chiến tranh như một cuộc phiêu lưu khi người ta quá an nhàn.*"

Trong cuộc ở giữa hai khối tranh giành tôi muốn là người tham gia vào cuộc, có lý do đánh đuổi một thứ quân xâm lăng. Đồng thời tôi chán ghét tụi ở thành thị làm giàu trên xương máu người đồng loại.

Tôi muốn là một tuổi trẻ phiêu lưu trên đường tìm kiếm những cảm giác. Tôi lên giường tắt đèn đi ngủ còn nghe thấy tiếng ru của thím tôi và những tiếng keng cầm canh ở trạm gác ngoài đầu cầu." (trang 29-30)

Tâm thức và hành động của Ngạc na ná như tâm trạng số đông thanh niên bất cứ thời nào trong "*tuổi nước độc*": nhìn thẳng nói ngay, cũng không có khí phách gì hào hùng cho lắm, chỉ muốn sống, muốn tìm cảm giác, sợ chết và chẳng có lý tưởng cứu nước cứu đời gì cả. Ngạc nhìn những biến trạng thời thế như một người xa lạ, vừa muốn tham dự trực tiếp, vừa muốn đứng ngoài ngó vào với con mắt dừng dừng, y hệt như lời nó phê thằng Trương: "*Tham gia vào những chuyện bí mật ở thành chẳng qua là chúng mày có mặc cảm với kháng chiến. Thấy một công việc có nhiều người đang làm mà không thấy có mình ở trong thì cho là mình bị bỏ rơi, là cái thành phần chống lại. Nghĩa là muốn đứng vào một đám đông để những rung động lớn sẽ thấy mình được che chở.*" (trang 36-37). Ngạc đã nói toẹt ra cái mâu thuẫn âm ỉ trong lòng bọn thanh niên: vừa ích kỷ không thích dây dưa, muốn đứng độc lập và biệt lập một cõi; vừa muốn gia nhập cộng đồng để được tiếng "nhập cuộc": nếu có theo bên này hay bên kia, phần lớn là do sợ về hòa vì mặc cảm. Chính cái mặc cảm đứng ngoài, không giống ai, chết nhất... đã xúi người ta phải làm cái này, cái khác và có thể đó mới là động cơ chính, xác định những lựa chọn giữa đi kháng chiến hoặc ở lại trong thành. Ngoài ra, mỗi hành động cá nhân còn do hoàn

cảnh đưa đẩy: thấy Tây và bọn bồi Tây dã man, bạn ra ngoài theo kháng chiến, nhưng nếu cha, anh bị Việt Minh giết, bạn sẽ chống cộng sản, hoặc bạn sống chùm trăn, mặc kệ những biến cố xảy ra chung quanh. Tự trung, tất cả những vị trí ấy đều hàm hồ, vô nghĩa, bởi cái mà bạn tưởng là tự do lựa chọn kia, thật ra chín phần mười vì hoàn cảnh chi phối hoặc sự ù lì bản thân đẩy bạn vào. Ở ngã đường nào, rồi bạn cũng gặp những thói tha, nhục nhã, nhất là khi cái thói tha nhục nhã ấy lại phát xuất từ chính bạn: Ngạc kinh tởm hành động hãm hiếp giết người của ông nội, nhưng rồi một hôm Ngạc cũng suýt hãm hiếp một người. Suýt giết chết một người. Từ *khinh* đến *bị khinh* chỉ là gang tấc.

Tuổi nước độc là tuổi khám phá nọc độc trong con người, nọc độc phát sinh từ bản thân, từ gia đình, xã hội và nó quay trở lại ô nhiễm gia đình, xã hội, bản thân. *Tuổi nước độc* (sau này Nguyễn Huy Thiệp gọi là *Tuổi hai mươi yêu dấu*) khám phá ra sự bất lực của mình trước biên giới nhòe nhoẹt giữa thiện và ác, giữa cái khinh và cái đáng khinh: tất cả đều chên vênh như vị trí kẻ đi trên dây xiếc, sự chao đảo có thể đến trong bất cứ phút nào. Tuổi nước độc cũng là tuổi ý thức ra sự bạc nhược, sự vô trách nhiệm, như những yếu tính của con người: nếu cuộc đời anh không ra gì, anh sẽ đổ vạ cho chiến tranh; thực ra anh cũng chẳng muốn tham dự gì vào chiến tranh, anh theo bên này hay bên kia vì những lý do chẳng ra gì, chẳng có gì là cao cả ghê gớm. Muốn tìm đến một lý tưởng thì thấy không có lý tưởng. Muốn tìm đến đạo đức thì thấy không có đạo đức nào cả. Muốn suy tư như một trí thức thì thấy mình rỗng. Khinh những kẻ kiếm tiền một cách ti tiện như ông nội nhưng vẫn sống bám vào ông nội. Người yêu bị nạn, muốn cứu người yêu, nhưng bất lực, lờ lờ. Ngạc giống Tân, một nhân vật khác trong truyện: bố Tân bị Tây bắn chết, Tân bị Tây bắt làm phu rào đồn. Một hôm du kích ném lựu đạn vào đồn, bốn năm người chết. Tân may mắn được người ta cứu sống nhưng bị cụt chân, Tân đến hội nạn nhân chiến tranh xin trợ cấp, người ta phát cho "*một cái chăn, một hộp xà phòng, một hộp bơ, hai hộp thuốc đánh răng, một cái bàn chải và năm chục bạc*" rồi họ thả ra. Không biết làm gì để kiếm ăn phải bán máu để sống cho đến kiệt sức, Tân tự hỏi: "*Không hiểu họ cứu sống tôi để làm gì?*" (trang 89). Tân là trường hợp bức tử thể xác. Ngạc là trường hợp bức tử tinh thần. Cả hai đều chầm chầm đi vào cõi chết. Đường đi của Ngạc giống mà khác Tân. Ngạc cứ tiếp tục sống một cách phi lý, sống thừa, nhưng không dám tự tử. Ngạc tự hỏi: "*Tôi hư vô phải không?*" Rồi một ngày Ngạc phải trả giá cho những hành động của mình: Trong cơn xung đột dữ dội với người em khác mẹ mà Ngạc đã đối xử tàn nhẫn, đưa em đem bàn là nóng chà lên mặt Ngạc. Ngạc trở thành một kẻ tàn tật, đổi dạng và đổi hồn... Quyết liệt hơn trong hành động: Ngạc "giải quyết" cái chết cho người thím tàn tật, Ngạc chiếm hữu chị Huệ, người con gái mà Ngạc mang ơn và vẫn coi như một người chị. Nhưng tất cả những bạo lực này không giải tỏa được phần nội tâm cực kỳ mâu thuẫn của Ngạc, Ngạc tiếp tục sống thừa, sống ác trong những cơn mê sáng mà cuộc đời và hoang tưởng trà trộn lẫn nhau. Dần dà, những ác mộng chiếm hữu Ngạc như một thứ thần chết triền miên và kinh hoàng. Những câu hỏi tại sao, tại sao tôi làm như thế? Tôi có yêu chị Huệ thật không? Hiền, người yêu cũ đâu rồi? Tại sao tôi lại tàn bạo như thế? Tại sao tôi lại bất lực như thế?... toàn bộ những mảnh phim tan tác quay tròn những hành động quái gở của Ngạc cùng tung hê ra một lúc trong đầu, tiếng nói của bạn hữu, của người yêu, người thù, những lời hỏi tội, những lời cung khai, những lời thề thốt, những tiếng thét, những lời nguyện... như một thứ hỏa mù bạo lực nghiền vụn, tán nát thành đạn trái phá chạy trong đầu Ngạc.

Tuổi nước độc tiêu biểu cho hệ tư tưởng của Dương Nghiễm Mậu về con người, về tính chất hư vô trong cuộc sống, về bạo lực gia đình dẫn đến bạo lực chiến tranh. Ngạc và các bạn khởi đi từ *tuổi nước độc* để sau này, trưởng thành, gặp Lễ trong *Đêm tóc rối* (1965). Lễ đang đưa giữa "con dĩ già" và một người con gái trinh nguyên. Giữa xác thịt và tình yêu. Hoàn toàn mất niềm tin, mất định hướng. Lễ, *nhân vật hư vô*, bất lực trước cuộc sống, hoài nghi tất cả những gì "tích cực", kẻ luôn luôn tự hỏi "*tại sao tôi không là một người khác?*" Tất cả những hành động của Lễ không mang một ý nghĩa nào: "*tại sao tôi không kiếm ra lý do và mục đích cho một hoạt động nào đó, như Khang đã đi, như Thục đi làm nuôi vợ con, như Khánh đang chiến đấu ngoài*

mặt trận, như Mạnh đang vùi đầu trong thư viện, như Nghiêm ôm ấp mộng tưởng trở thành nhà văn. Họ có lý do và mục đích. Còn tôi, tôi không có gì cả. Và cũng từ đó tôi hoài nghi công việc của người khác. Biết đâu họ cũng như tôi, và họ tự lừa họ như thế." (Đêm tóc rối, Thời mới 1965, trang 15). Lẽ không tìm thấy một lý lẽ nào chấp nhận được cho sự tồn tại của mình, bởi đằng sau những bức bình phong của lý lẽ, bao giờ cũng có khoảng trống của hoài nghi, của không thực. Thực đi làm nuôi vợ con ư? Có thực thể không? Thực hạnh phúc ư? Có thật thể không? Thế nào là hạnh phúc? Nếu Lẽ tìm thấy một, chỉ một câu trả lời xác định thôi trong tất cả những câu hỏi đó có lẽ anh đã "sống đẹp" hơn. Nhưng không có gì xác định trong cõi đời này. Mọi xác định đều hồ đồ, kệch cỡm, thô thiển, giả tạo. Lẽ dốc toàn lực để hỏi tra. Tra hỏi tình yêu. Tra hỏi hạnh phúc. Tra hỏi mục đích của cuộc đời. Tra hỏi sự hư hỏng của mình. Tra hỏi thành công, thất bại. Tra hỏi ý nghĩa cuộc sống... rất một trả lời: trống không, vô nghĩa. Về người yêu cũ "Quyên đã đánh cắp tình yêu của tôi làm vốn liếng trong một chuyến buôn hạnh phúc gian lận" (sđd, trang 28), về mình "bây giờ anh chung sống với một con đĩ già... anh không oán em, nhưng anh thâm thù hạnh phúc. Đôi cánh đã gãy, thiên thần và dòi bọ giống nhau" (sđd, trang 49), "tôi hoài nghi những thần tượng, sự trong sạch, tinh khiết, những điều chúng ta gọi là lý tưởng. Tôi ngờ ngay những nhận thức của tôi. Tôi biết rõ một điều về tôi, sự hoang mang, mâu thuẫn..." (sđd, trang 41). Dưới huyết của "tuyệt vọng và hư vô", Lẽ tìm đến thân xác mẹ Liên như chiếc hầm trú nấp, chống những quặn quại bần xình trong óc "Những cử động nhận chìm cơ thể tôi vào một hồ đất bùn đen nhớp nháp, nhưng ở đó những đá sỏi sắc cạnh, hay gai góc của rừng làm tê buốt, nhức nhối, cùng đó trí óc mừng tấy rồi co rút mang cả người tôi chúi xuống một cơn bão giạt, lắc đi lắc lại, như những hạt thóc đang được lắc trong cối xay... Những cảm giác đen nhầy nhựa tan đi trong giây phút của nhiệt độ, rồi là dần xuống cảm giác bải hoải tê mõi những nhớp nháp trầy trụa như vết chân cọ dài trên mặt đất sét cứng mà cơn mưa vẫn còn rả rích. Nỗi cô đơn chót vót ngất ngư dâng lên trong tôi kéo dài... trong một lúc nào thức dậy của trí tuệ, tôi gớm tôi, tôi lẩn tránh tôi những thói quen, nhưng những thói quen như một chiếc lưới đen (...) chụp xuống, quán tròn tôi lại và quăng ra xa..." (sđd, trang 43). Trong đêm đen, Lẽ vẫn cố hướng sáng về cứ điểm cuối cùng "Em hãy mang anh trở về căn nhà xưa, nơi mẹ anh đã chết". Bờ trùm phủ lên tất cả vẫn là mẹ. Mẹ chiến tranh, mẹ gây chiến tranh và chết vì chiến tranh. Mẹ bỏ con một mình trong cuộc chiến hư vô tàn nhẫn "Chiến tranh đã kéo dài từ bao giờ. Bố tôi chết trong chiến tranh đó sau nhiều năm lận lộn và bỏ mẹ tôi một mình. Mẹ tôi chết trong đó và bỏ tôi lại không nhớ chút gì. Chiến tranh vẫn kéo dài tôi mất Quyên trong đời sống một người khác và tương lai một thời thái bình tôi chưa thấy làm tôi rộng rãi trong đầu, trong tim, mất đi trong mạch máu một sự sống cần thiết, và chiến tranh kéo dài đến bao giờ" (sđd, trang 80). Những nhân vật trong *Đêm tóc rối* cùng chung nhau một bóng đêm, một vùng tóc rối, họ mò mẫm từng bước trong khu rừng bấp bênh, đầy lờng gạt, ngộ nhận, trống rỗng và vô nghĩa. Lẽ tình táo ý thức tình trạng "hư vô" của mình "có phải mọi người đều có hạnh phúc và riêng tôi một mình hư vô trong cuộc sống. Có trời không. Trời làm gì, nghĩ gì, đi đâu. Tôi nằm đây là cái gì. Chiếc bàn, cái ghế, tờ giấy, chiếc ảnh, số phận nào, định đặt nào?" (sđd, trang 100).

Không có trời. Không có gì cả. Không có định đặt nào. Tất cả có đấy. Trơ ra. Hiện hữu. Cuộc hiện sinh tàn khốc. Cuộc sống không có lẽ sống, phi lý và vô nghĩa.

1968-1969, ở thời điểm gay go nhất của chiến tranh, Dương Nghiễm Mậu quay lại thực tại cuộc chiến chống Pháp, ôn lại những dã man, tàn ác của đôi bên trong *Gào thét*, như muốn gào lên sự thật một lần nữa: chiến tranh không giải quyết được gì, chỉ đào thêm những vực chôn người, vực ngộ nhận tàn nhẫn. Cũng năm 68, trên báo Văn, xuất hiện truyện dài *Con sâu bói cảnh chiến tranh đạt tới đỉnh cao tuyệt vọng dù không hề thấy bãi chiến trường*. Năm thằng bạn cũ: Quảng, Thạc, Đức, Ngưỡng, Lực say mèm bên "năm cái ly cạn đứng im". Những chiếc ly im lặng nuốt trôi những khúc đời nhầy nhựa, mất hướng của năm thằng còn sống đang nhậu hộ những thằng đã chết. Sống chết ở đây nằm trong kế hoạch đại quy mô trên toàn thể đất nước:

đó là sự sống chết dưới cờ. Cả hai bên đều lợi dụng lá cờ để tổ chức sự giết người có hệ thống, có lãnh đạo, có quốc thiều phụ họa, có màu cờ tổ quốc ghi ơn.

Chiến tranh không lộ mặt tiền, nó sống âm ỷ trong những cơn mê sảng, những lời cật vấn lè nhè đầy hơi rượu... Thằng còn sống hỏi tội thằng đã chết: *"Mày có biết thằng nào đã bắn mày không? Tao chắc nó chết rồi Tao không hiểu sao bọn mày lại để lọt dễ vậy. Nhảy xuống những chỗ như vậy thì mày phải biết chứ, mình ở chỗ trống, bọn nó trong bụi, sinh lầy như vậy... Đ. má bọn nó, tao còn ai để nhậu nữa... Tao về được gần huy chương, còn mày thì được bỏ hòm. (...) Con Tám-đen nó hỏi thăm mày, tao nói chết rồi. Có lẽ mày chết rồi nó mới thương mày."* (Con sâu, Sóng Mỏi, trang 16).

Con người trở thành "con sâu". Đất nước trở thành một sa trường sâu. Lò lính là nơi *"vào đây đá cũng phải vỡ, sắt cũng phải cong"*. Với sự "đào tạo" người bằng cách tiêu hủy như thế, sự gãy trục tuột xích đã ngấm vào xương tủy. Hai bên thi nhau trông người để xông vào cái chết. Tập cho con người biết chết thay vì biết sống. Môi trường nhiễm đầy tử khí, dưỡng khí đành phải thối lui. Sự sống của những thằng còn lại chỉ là cái gì tạm tạm, chỉ là án treo, chỉ là... đợi chết. Quảng sống để truy tìm "sự thật", để tìm hiểu tại sao lại đến nông nỗi này. Ở Quảng, những hình ảnh thời thơ ấu luôn luôn trở về với nét mặt người cha khắc nghiệt, đã có thời hoạt động bí mật với những "người bạn", đã có những lần mang hành lý đi biệt lâu ngày. Cũng người cha đó, đã có lần điếm vào mặt đứa con bảy tuổi "mày không phải con tao". Cũng người cha đó, đi chán, trở về, ốm đau, bất lực, thường trực nằm úp mặt vào tường cho đến lúc chết. Thằng nhỏ chờ một "thông điệp" của người cha. Không có thông điệp. Không có thông điệp nào cả từ con người suốt đời "ngoảnh mặt đi", trừ *"bầy chuột. Con rệp. Vóc máu. Chiếc vỏ đạn nóng bỏng. Đôi mắt nhìn cuồng quýt. Ngọn đèn dầu leo lét. Tiếng nói đay nghiến."* (trang 127). Với một "di sản" như vậy, những đứa con bị hội chứng hóa sâu, tự cật vấn: *"Sao tôi lại được định đặt vào, ngồi, đứng, ăn, ngủ trong căn nhà này... tôi nhìn thấy tôi như một con sâu..."* (trang 126).

Tiếp tục việc phá sản *Gia tài người mẹ*, *Con sâu* đục đẽo tinh vi hơn, sắc bén hơn, triền miên suốt hai thế hệ, nó rạch vết mổ sâu hoắm trong ngũ tạng chiến tranh, nó nhìn thấy cục diện huynh đệ tương tàn chỉ là hậu quả sự thừa hưởng tinh thần vô trách nhiệm ròng rã cha truyền con nối, thừa hưởng sự mù mờ về lý tưởng, về chân lý, coi thường những hạt hạnh phúc nhỏ nhoi trong cuộc sống hàng ngày, cha con, chồng vợ, đề cao khẩu hiệu giết người "thề phanh thây uống máu"... Những người cha mãi làm đại sự, mãi chém giết quân thù, suốt đời "ngoảnh mặt" với vợ con, với gia đình, với cuộc sống, đặc kín thế hệ đi trước, trở thành những con sâu của sự sống, những *con sâu cha* reo rắc chiến tranh, đục khoét hạnh phúc, đẻ ra những con sâu con mà *"cái miệng chỉ là cái cối xay cứt"* (trang 133), là chúng ta, là Quảng, là thế hệ *sâu quảng*, tiếp tục đục đẽo, tàn phá cái gia tài một rỗng, bằng súng ống, bom đạn, bằng chia rẽ, căm thù. Quảng đã nhìn thấy sự thật. Anh ngộ độc sự thật mà chết.

Dương Nghiễm Mậu và con người hư vô

Truyện ngắn của Dương Nghiễm Mậu - thoát khỏi vòng chiến để mắc vòng tâm chiến - thường có một không khí đặc biệt, một độ căng bất thường. Những truyện ngắn hay của ông dàn trải trên nhiều tập: *Cũng đành*, *Đêm*, *Đôi mắt trên trời*, *Sợi tóc tìm thấy*, *Kính cầu nguyện*, *Ngã đạn*,... Dương Nghiễm Mậu thành công rất sớm, ngay từ những năm 57-59, ở tuổi 21-23, đã viết những tác phẩm già dặn, có bề dày tư tưởng.

Cũng đành gồm sáu truyện ngắn, mỗi truyện đặt con người trước một tình thế. Những nhân vật thèm khát vươn lên, cố gắng tìm kiếm ý nghĩa cuộc sống nhưng càng tìm hiểu càng mù mịt. *Niềm đau nhức của khoảng trống* truyện ngắn đầu tiên trong tập *Cũng đành* đưa người đọc

vào thế giới nội tâm Dương Nghiễm Mậu, một thế giới nhức buốt, đau xót, khi con người khám phá ra những ung mủ, thui chột, những triệu chứng bất thường trong cơ thể và tâm hồn mình. Nhân vật chính có một mụn nhỏ trên cổ từ bao giờ anh không hề nhận biết, cái bướu lớn lên theo người, cho đến khi người yêu của anh phát lộ ra sự "lớn" bất thường của nó, từ chối không đến với anh, anh mới ý thức được sự hiện diện của nó: *"Tôi đứng soi mặt tình cờ vào tấm gương trang điểm của nàng, lúc đó tôi mới thấy, tôi mới biết, tôi mới hiểu cái bướu đang ngự trị trên cổ, cạnh mặt tôi đây. Tôi để tay lên đó để sờ thấy nó hiện hữu giữa đời sống. Điều mà khi tôi yêu nàng - khi mà tôi yêu tôi - tôi bỏ quên nó, tôi không quan tâm đến.*

Nàng ngồi ôm mặt khóc. Tôi lấy tay giữ lấy cái bướu bỏ chạy ra khỏi phòng, xuống nhà tôi quên cả chào hỏi, dừng lại. Tôi chạy mau, tay giữ bướu tự mở cửa ra đường. Tôi hốt hoảng lo lắng khi có người, tôi sợ họ nhìn thấy. Tôi nghĩ rằng người ta đang hò hét quanh tôi đòi bỏ tay ra cho họ nhìn, bao nhiêu bước chân đuổi bắt rộn lên, rồi điệp điệp trùng trùng những khuôn mặt xa lạ, ghé gớm, quỷ quái hiện đến như chỉ thấy cái bướu tôi mang trên thân thể. Tôi dùng tất cả sức lực mình cố chạy cho nhanh, lẩn trốn vào bóng tối. Tôi muốn vươn tay phá lũng tất cả ánh sáng đang chiếu rọi xung quanh" (Niềm đau nhức của khoảng trống trong tập *Cũng đành*, Văn nghệ, 1963, trang 13).

Vấn đề nòng cốt ở đây là sự hiện hữu. Nhưng không phải bất cứ hiện hữu nào. Hiện hữu như cỏ cây, như động vật không ý thức được mình, hay hiện hữu như một con người có ý thức. Dương trình bày trường hợp thứ nhì, *hiện hữu có ý thức và có người khác. Kẻ khác*. Chính *kẻ khác* đã xác định vị trí của ta, *làm nên và tiêu diệt ta*. Cái mà Sartre gọi là *L'enfer c'est les autres*. Nếu không có "kẻ khác" ta chẳng cần nói, chẳng cần quần áo, chẳng cần một ngoại hình "dễ coi", bởi có ai nghe, ai nhìn? Vì kẻ khác mà phải có quần áo, tiếng nói. Kẻ khác "tạo ra" ngôn ngữ, trang phục, lớp lang, ngoại hình, giả tạo... Chính con mắt của *kẻ khác* đã vẽ nên ta, ngụy tạo ra ta, và đầu độc ta.

Con người hình thành từ kẻ khác và bị ngộ độc vì kẻ khác. Hắn sống với những ung nhọt nhưng không biết. Khi mụn độc phát thành bướu, trên cổ, trên mặt, làm thay đổi ngoại hình thì hắn bị kẻ khác vạch mặt chỉ tên như một quái thai, một sự quái gở, một kẻ không giống ai, không thể sống được trong thế giới của những người *lành*. Cái bướu đã giúp hắn nhận thức về thân phận mình: *"nó không phải là một sự tình cờ bỗng nhiên hiện diện. Nó là một sự thực"* (trang 29). Nhưng cái bướu hay sự thực là một hiện diện vô ích. Cái bướu cũng "vô ích" như sự thật: người ta không cần nó. Lúc nó nhỏ chẳng ai để ý, nhưng khi to dần, nhận diện được, thì chính anh, kẻ nhận diện ra sự thật (hay kẻ thấy mình có bướu), sẽ bị người khác khước từ, chối bỏ. Để được trở lại "môi trường lành mạnh", với người yêu, với loài người, anh phải cắt bướu đi, cho giống đồng loại. Nhưng khi đã cắt bỏ phần thui chột, thừa thãi, phần "sự thực" của mình, anh trở nên một cái gì không thực nữa và anh sẽ chết.

"Thân thể anh còn đây, cái bướu đã mất. Anh khước từ sự hiện diện vô ích của nó nên anh đã trở thành một sự không thực. Anh chẳng còn gì ngoài cái thân thể đang dần dần nhiễm độc, ung thối ra cho những sinh vật khác sinh sống. Anh là một sự không thực nằm đây - Sự quái gở bắt đầu bay hơi ảm mốc. Nhưng từ đó anh biết rằng anh là gì. Anh hơn đám đông vây quanh, bởi anh ý thức được sự có anh, mọi người coi họ có mặt - nhưng là một sự có mặt hư ảo, không thấy mình." (Niềm đau nhức của khoảng trống, trong tập *Cũng đành*, Văn Nghệ 1963, trang 30)

Đó là bài học nhận thức đầu tiên của "anh" về thân xác, về sự hiện diện, sự có mình, có toàn quyền về thân mình. Phác họa chân dung một kẻ nhận thức được sự hiện hữu của chính mình như thế, Dương Nghiễm Mậu là một trong những tác giả tiên phong đem triết học hiện sinh vào tác phẩm, bởi đó chính là một cách nhận thức rất hiện sinh, rất Roquentin, rất Sartre. Trước Dương, trong văn học Việt Nam, chưa mấy ai viết về mình, về sự tồn tại, như thế. Khi nhận

thức được như vậy, "anh biết anh là anh. Anh có toàn quyền về thân anh. Người ta từ khước anh - điều đó không cần thiết khi anh đối với anh đã là sự có mặt hằng cửu". Và khi nhận ra "niềm đau nhức của khoảng trống" anh thấy mình chỉ là "một hải đảo cô đơn ngàn đời" (trang 31). Tự cắt mụn đi anh bước dần về cõi chết, những chân rết của ung thư sẽ tự do tung nọc độc trên khắp cơ thể.

Lão Giăng trong truyện *Người ngồi đợi mũ* là một tay Tây thực dân chủ đồn điền trước khét tiếng giết người như ngóe, nay sống vất vưởng như con chó già trong ngõ hẻm với đứa con gái hờ làm dĩ. Nếu dĩ vãng cá nhân của lão mang những nét "vàng son" bằng hoàng và khủng khiếp, thì dĩ vãng dân tộc của chàng thanh niên định đến giết lão để trả thù quá khứ nô lệ cũng không vẻ vang hơn. Việc moi móc dĩ vãng của lão Giăng và chàng trai chỉ đem lại những trả lời không lầy gì làm hồ hởi cho cả đôi bên: chàng thanh niên nhận thấy cái di sản mà chàng muốn bảo tồn thực ra chỉ là một thứ di sản mọc lên "từ một thứ gốc rễ ở tận bên Tây nào, với những nhân vật tam quốc cùng với hàng trăm những kẻ thống trị da trắng đến chốn này" (trang 47). Mọi cá nhân đều chịu sự thao túng triền miên của thứ ung nhọt nằm vùng chạy cùng khắp cơ thể. Mọi nhận diện thực tại đều đưa đến những đau đớn xót xa. Mọi nhận diện bản thân đều đưa đến những nhục nhã, ê chề. Mọi nhận diện người khác đều đưa đến bất lực, xa lạ, không thể hiểu được nhau.

Bồn cát tuổi thơ phân chia lãnh giới trẻ con và người lớn trong cuộc đối thoại giữa một người thanh niên từng trải và một đứa bé trong bồn cát công viên. Cuộc chơi của đứa bé đầy hình ảnh: nó trồng chuối, xây nhà, chơi dế, chơi ve, chơi đi tàu về quê ngoại... Cơn mộng của người thanh niên đầy bóng tối, những tiếng la hét, những cơn sự tử nhảy chồm... "Sống" là một khúc dồi thời gian dồn đầy kỷ niệm: *mẹ tôi bị bắn chết, cha tôi bị cầm tù, anh em họ hàng thất tán mỗi người một nơi tìm không thấy mặt, chị tôi túng quẫn trong vòng bệnh hoạn, em tôi được gửi vào nhà tế bần, người yêu tôi đã bỏ đi...* Đứa bé may mắn, nó chưa "sống", nên chưa bị nhúng chàm thời gian và kỷ niệm.

Tiếng động trên da thú chấp vá hai mảnh đời vìa hè, hai kẻ sống vô gia cư chết vô thừa nhận. Những nhân vật trong tập truyện ngắn này có chung một điểm: họ *cũng đành*, cũng đành sống, cũng đành hiện hữu.

Truyện ngắn *Cũng đành* xây dựng như một toà nhà xoáy tròn ốc về vấn đề bản thể. Tôi là ai? Tôi là ai trong chiến tranh? Tôi có quyền gì? Tôi có căn cước không? Có quyền lựa chọn không? Có quyền hiện hữu không? Hay chỉ có độc một quyền chết. *Cũng đành* viết về một kẻ đi kháng chiến, bị sốt rét hành, phải trốn đơn vị chạy vào thành tìm ký-ninh uống. Hắn không thể về được nhà mình trên bãi Phúc Xá, mặc dù đứng trên đê, hắn nhìn thấy nó. Ngôi nhà biến thành chiếc lâu đài u uất, ma quái, hắn càng tìm cách về gần, nó càng trôi xa, càng biệt tăm biệt tích. Trên đường vòng vo tìm kiếm, hắn chịu mọi đòn, hắn triền miên sốt. Nghe nói giun trị sốt rét, hắn nuốt bao nhiêu giun nhưng sốt vẫn hoàn sốt. Hắn trốn nhui, trốn nhủi, đói khát triền miên, ăn cắp, cướp dật, bị sốt hành như cái bướu ung thư. Nhờ người làm cũ hắn kiếm được việc. Có tiền hắn uống ký-ninh thả cửa. Ký-ninh làm hắn điếc. Bị đuổi. Hắn bới rác để sống... Một ngày, bị lính bắt. Bị tra hỏi. Hắn khai tên thật. Bọn lính không tin. Đánh đập. Lại tra hỏi. Hắn khai láo. Đánh đập. Lại tra hỏi. Đánh đập. Trước khi chết, hắn lặp lại câu hỏi: Cha mẹ mày tên gì?

Cũng đành có không khí ngột thở, đầy tra tấn, nghi hoặc, tàn ác, rất giới tuyến, rất Kafka Việt. Việt Nam của hai cuộc chiến, từ *sống* đến *chết*, từ lý tưởng cứu nước đến vực thẳm sa đọa là những chuỗi dài ngộ nhận và phi lý. Rút cục, sống hay sống sót chỉ là hai chữ *cũng đành* mà bên trong là dòi bọ, rác rưởi, giun dế và trống rỗng. Con người xa lạ với cuộc sống, xa lạ với người khác, không hiểu tại sao thân phận lại run rẩy đưa ta đến đây, đến "bên này" mà chẳng

đến "bên kia". Bên ni, bên tê, bên nào cũng vạch sẵn những ranh hồ đọi chờ, anh lạc đến là phải tự đào. Vùng vẫy cách nào cũng không thể thoát được.

Nói một mình (trong tập *Đêm*) dường như là chuyện một xác chết kể lại chuyện mình. Nói là *dường như* bởi vì đọc xong bạn không chắc một cái gì cả. Sự "không chắc" ấy mới chính là "cốt truyện": tất cả dựa trên những yếu tố mập mờ, không có gì rõ ràng xác quyết, cũng không có gì phủ định bởi người ta *không biết* cái được gọi là đời sống nó như thế nào, không rõ bất cứ sự gì đã "xảy ra" trong cuộc đời, tất cả đều chấp vá đan cài, đoán già đoán non, mỗi người tưởng mình "nắm" một mảng, nhưng nếu chấp lại thì chúng không có gì ăn khớp với nhau. Cảm tưởng đầu tiên khi đọc một số truyện của Dương là rời rã, có khi bạn không hiểu gì cả, chẳng biết tác giả muốn "nói" gì, nhất là "nó" không dẫn đến đâu, đọc xong không rút ra được bài học nào, thậm chí nó "cứng" nó "nhạt", nó cứ "trơ trơ" ra đấy, ù lì như cuộc đời chúng ta đang sống, chẳng có "biến cố" gì đáng nói. Vô dụng. Nghệ thuật của Dương Nghiễm Mậu dựa trên yếu tố đó. Vô dụng. Tác giả đưa ra những vấn đáp không ngừng của nhân vật, về nguồn gốc, về bản chất đời sống. Ai tạo ra đời sống của ta? Chẳng có ai cả. Ta tự tạo ra nó như thế đấy. Trong truyện *Nói một mình*, nhân vật chính, xưng tôi, tên Thuần, có người chị tên Liên. Hai chị em mồ côi. Mẹ chết sớm, cha lấy vợ khác. Cảnh di ghê con chồng. Sau người cha cũng mất tích. Người ta tìm thấy xác người cha trôi sông Đáy. Người chị làm điếm nuôi em. Thuần kinh tởm nghề của chị, xỉ nhục chị, có thể đã bạo hành chị, rồi bỏ đi. Nếu cố tình chấp vá lại cho "có truyện" thì đại để là như thế. Truyện mở màn trên xác chết vô danh, chắc là xác chết của Thuần. Rồi sau đó là những lời kể lể về hành trình của một kẻ -chắc là Thuần- từ lúc sinh đến lúc chết. Một thứ tâm sự của xác chết, bởi chết là yếu tố bao trùm lên tác phẩm như điều kiện cuối cùng của con người: Rồi ai cũng phải chết. Nhưng từ cái sinh đến cái chết là cái gì? Chẳng đường ấy ra sao? Tại sao sinh và tại sao chết? Chết khốn khổ như một con chó hoang trong cô đơn vô vọng. Tình thương của người chị, người bạn, người yêu có thể cứu vãn được không? Có thể đưa ta ra khỏi cõi cô đơn sau cùng không? Người sắp chết cố gắng gào lên những tiếng kêu cứu cuối cùng, nhưng âm thanh không lọt ra khỏi cổ, mà nếu có lọt ra ngoài thì cũng không có ai ở đấy để nghe. "*Đây là sa mạc? Giữa bể khơi? Hay là một khoảng trống không nào đó - một góc nhà xác cũng nên - ôi những hình ảnh... ai kia... ai kia... ai đấy... một người nào đấy lại đến với tôi trong lúc này?...*". Dĩ nhiên là không có ai và người hấp hối đi vào cõi *Đêm*, một mình, nói một mình và chết một mình.

Sự tha hoá của con người

Tập *Đôi mắt trên trời*, do Giao Điểm in năm 1966, khoáy sâu thêm vào đêm tối, đưa ra những cảnh sống không còn là sống. Những kiếp được gọi là người ở đây còn tồi tệ hơn kiếp chuột, kiếp rệp... Sống hay tồn tại chỉ là sự đồng hoá giữa người và vật. Bộ ba Mậu truyện *Lấy máu*, *Những chuột*, *Và rệp* là những tác phẩm cực thực về bản chất xã hội loài người. Ngòi bút của Dương chiếu thẳng vào mỗi trường hợp cá nhân khảo sát như một mũi dùi độc sáng.

Trong truyện *Lấy máu*, Năm-Sàigòn "vớt" một đứa nhỏ đang bốc trộm thùng cơm thiu cho lợn ăn, về "nuôi" và dạy cho nó nghề bán thuốc cao Giang Đông chuyên trị bá chứng. Năm-Sàigòn rạch tay thẳng bé cho máu chảy và rịt thuốc cao vào vết thương trước mắt mọi người để "chứng minh tính cách thần diệu" của cao Giang Đông. "*Qua một tuần lễ như thế tay trái tôi đã gần nát ra rồi, có những vết tay mưng mủ và thối, nó rỉ nước vàng. Mỗi bữa bụng bát cơm không nổi tôi phải dùng cù dĩa mà súc ăn như một kẻ tàn tật. Thấy không thể tiếp tục cắt máu ở bàn tay đó nên Năm-Sàigòn bắt đầu cắt ở bàn tay phải. Người ta vẫn xúm đông xúm đờ lại coi, và mua thứ thuốc vớt đi đó"* (*Lấy máu*, trong tập *Đôi mắt trên trời*, Giao Điểm 1966, trang 28). Nhớ đến cái chết của người mẹ, thằng nhỏ tự hỏi "*Máu tôi rỏ ra vì miếng cơm. Nhưng còn*

*những giọt máu của mẹ tôi do viên đạn bắn vào mạng mỡ đó - để đổi lấy cái gì?". Nhưng rồi hai thầy trò Năm-Sàigòn cũng không tiếp tục được cái nghề lừa bịp này lâu hơn, người ta khám phá ra sự bịp bợm, người ta nhìn thấy bàn tay trái của thằng nhỏ đầy vết cắt thịt mừng mủ thối tha, người ta thấy nó sắp chết vì hết máu, đến nỗi Năm-Sàigòn khĩa tay nó chỉ nhả ra vài giọt, người ta "chắc trong người nó chỉ còn vài cùi dĩa máu mà thôi". Năm-Sàigòn mặc sức khoa môi, múa mép, không còn ai tin vào món thuốc thần của hắn nữa. Nói chán, hắn chia thuốc ra cũng chẳng ai hỏi lấy một câu. Hai thầy trò trở thành những con vật múa rối, bị bỏ quên, không ai thèm đoái hoài đến nữa. Đến bọn trẻ con cũng hết thú, chúng quay đi, trở về với những trò chơi bình thường. *Lấy máu* có một cách lạ lùng và kinh hoàng chiếu xuống sự tàn nhẫn và thờ ơ của con người, ít tác phẩm nào đạt được.*

Những chuột xoáy vào trường hợp sống của Lão Chệt và lũ chuột. Chuột vừa là ân nhân vừa là lẽ sống của lão. Khi đói, lão chỉ cần thộp cổ một chú nường lên thơm phức là rồi. Lão bẫy chuột bằng mùi cua nường, đoạn nhốt chúng vào một chỗ, mỗi tuần thằng Lai, con lão từ Saigon đánh xe về lấy chuột đem bán cho những cửa hàng sủu mại, bánh bao.

"Lão nhớ lại bữa chuột bao tử mấy hôm trước khi lão bắt được trọn ổ, tới mười bốn con chuột đồ hồn chưa mở mắt lão đã mang về tẩm bột rán, lão nghĩ ăn cái ấy thì bỏ phải biết, cái gì bao tử chẳng bỏ, đến dòi mà lão nghe nói cũng là một vị thuốc ghê gớm lắm. Lão cầm lấy đầu chú chuột bóp mạnh một cái, một tiếng kêu chít chít rồi tắt, giữa hai ngón tay, đầu chú chuột bẹp dí toé máu và óc, lão vứt bỏ vào góc nhà, lão đưa ngón tay lên miệng mút mút lấy một chút lầy nhầy của máu và óc ra chiều khoan khoái rồi lão vào trong bàn kiểm rượu để tợp một hớp. Lão lấy thuốc vắn một điếu châm lửa hút.

Lão thổi ngọn đèn, vào giường, lão xát mạnh và đập hai bàn chân phủ cát rồi lăn ra ngủ (...).

Lão cứ nghĩ đến những món ăn đã được những đầu bếp khéo léo chế biến chuột ra mà bán thì thật phục. Lão đã ăn rồi, ngon lắm, bằm nhỏ ra ai biết đấy là đâu. Thịt gì chả thế, có lẽ thịt người cũng tương tự như vậy thôi, có chăng là cách chế biến sào cho nó ra vị là được." (Những chuột, trong tập Đồi mắt trên trời, trang 38- 40).

Lão Chệt thiếp ngủ trong những giấc mơ... chuột. Lão mơ tới kỹ nghệ thịt chuột, thấy mình là kẻ tiên phong làm trại chuột, sản xuất sữa chuột, thịt chuột đóng hộp, lão làm giàu trên xương máu chuột, lão có xe hơi, nhà lầu, bao nhiêu gái đẹp, lão cưới được con nhỏ Xiêm xinh đẹp trong ngõ mà lão hằng mơ tưởng... Cuộc đời lão cứ bình lặng trôi với ba chuồng chuột lớn vừa có của ăn của để như thế, nếu thằng Lai không cuỗm tay trên con Xiêm của lão. Nếu hai đứa không cuốn gói lên Saigon bỏ lão, không về lấy chuột nữa. Từ ngày thằng Lai không về, Lão cũng không bước ra khỏi nhà, mà cái nhà của lão trừ thằng Lai, cũng không ai lai vãng. Lão hoàn toàn một mình với gang sơn chuột, lão ăn dần chuột để sống, không ai trong xóm để ý đến sự vắng mặt của lão, trừ một vị khách quý thỉnh linh đến: "*Một hôm lão thấy hình như lũ chuột đã có con đái lả và gầy còm đi nhiều, có con phá ghê lở rụng hết cả lông. Lão quyết định lựa những con gầy yếu thả ra nhà, lão lấy những quần áo cũ, giẻ rách chất từng đống rồi thả chuột vào đó, lũ chuột gầy ốm cứ quanh quần chẳng đi xa, nó bò từ chỗ này sang chỗ khác làm tổ ở góc nhà, có con đào hang, con cắp giẻ làm tổ, lão Chệt hiền từ bao dung đàn thú vật vô hại đối với lão.*

Bỗng một hôm lão Chệt thấy tiếng chuột kêu rầy chét, từng đàn chạy trốn, lão thấy một con chó xuất hiện. Con chó có màu lông đen nhưng lù xù như chó hoang, gầy teo, nó đi khập khiễng như kẻ nghèo đói, một mảng mông lở loét đỏ lòm xem chừng khôn khổ lắm:

- Chào quý khách! Chào quý khách! (...).

Lão Chệt cầm một mảng thịt chuột nường ở tay cho con chó ngửi ngửi, nó ngoạm một miếng nhai ngấu nghiêng ra chiều khoái trá lắm, lão tiếp tục nhặt một ít bạn quý nường vào lửa, con

chó tiến đến gần, có lúc chưa kịp rút ra nó đã vồ lấy, lão Chệt không lấy thế làm bực. Nghe chùng đã no bụng, chó ta khoan tròn trên ổ rơm ngay bên lão Chệt ngủ.

Sự có mặt của con chó, lão Chệt thấy khoái hơn, nhưng ăn mãi thịt chuột lão bắt đầu thấy chán. Và trong đám chuột đã bắt đầu có con sinh đẻ ra từng đàn chuột con. Lão nghĩ đến con chó. Tay phải lão Chệt có chỗ sưng lên và lở loét, con chó nhiều lần ngửi ngửi và liếm láp. Lão Chệt rùng người. Lão thấy lo sợ nghĩ đến chuyện một lúc nào đó con chó sẽ đê lão ra mà nhai, chỉ con chó là có thể thịt lão được, còn bầy chuột kia thì ăn thua gì. Chờ con chó ngủ, lão kiếm một cái chai để bên cạnh rồi cầm ở tay thu sức dáng một cái xuống đầu chó. Chó duỗi hai chân dầy dầy lè lưỡi và sùi bọt mép. Lão Chệt mệt nhọc lắm mới kiếm được con dao mổ bụng chó, lão chẳng còn hơi sức để làm thịt con chó, lão mổ bụng moi bộ gan nướng ăn. Lão thấy tiết chó nóng và đặc sánh, lão thấy cổ khát nên vốc xuống. Lão ưng ý về món ăn lạ kỳ. Lão rút bỏ xác chó ra giữa nhà, lũ chuột kéo đến ngoạm.

Trong xóm người ta bỗng xôn xao về cái chết của hai cha con ông Hộ Nhâm, bệnh tình giống nhau và chết ngay, có người nghi ngờ nên kiếm bác sĩ về khám, người ta phát giác ra bệnh dịch." (sđd, trang 45-46).

Tác giả trình bày chân dung một con người: lão Chệt và một xã hội người: hàng xóm láng giềng của lão bên cạnh chân dung một con chó và một xã hội Chuột. Người và vật, tên cùng vần c, tương xứng nhau trong cuộc tồn sinh. Tất cả những dứ, ngửi, nhai, ngoạm... của lão Chệt không khác gì hành động của con chó, có điều lão thủ đoạn hơn con chó, lão mưu tính kỹ hơn con chó. "Những chuột" hiền lành hơn so với "những người" chung quanh lão Chệt, chúng ít kỳ thị hơn, bớt thờ ơ hơn, chúng tương trợ nhau hơn. Lão Chệt, đỉnh cao tha hóa của con người, khởi đi từ một nước Tàu ngàn năm văn vật và lịch sử, một trong những trung tâm văn hoá lâu đời nhất của nhân loại, lão di lạc sang "ta", đôi lúc lão tự hỏi không biết ông cha mình "*ngu si dẫn độn như thế nào mà sang đây hàng mấy đời rồi chẳng làm nên cơm cháo gì*", ngay cả lão có lúc đã làm chủ một cái tiệm chạp phô, chẳng may con vợ tài hoa son phấn của lão đem "đút lỗ cả cái sản nghiệp vào hơi khói". Lây nó, lão cũng nghiện ngập, sạt nghiệp tưởng chết, may mà lão cai được và về đây làm "nghề" bắt chuột bán. Nhưng sự "xuống dốc" của lão Chệt cũng chưa bằng sự xuống dốc của cái quần hợp con người chung quanh lão: họ đi từ "văn minh" xuống ăn lông ở lỗ mà không biết, không hay, họ gây ô nhiễm môi trường bằng sự tàn ác, bằng sự kỳ thị, thờ ơ, sống chết mặc bay, bằng bán buôn lừa dối. Lão Chệt là phản diện của bọn đồng loại xung quanh mà cuộc sống chỉ còn là sự "xé xác" lẫn nhau, xé xác "bạn hữu", xé xác "đồng hành" đem nướng cho đến ngày kiệt quệ, tận diệt. Cái dịch hạch chuột không nguy hiểm bằng cái dịch hạch người, dịch hạch ăn gan, uống máu (dù là chó hay quân thù cũng như nhau) nơi lão Chệt đã tràn lan khắp nơi, không thể nào cứu vãn nổi.

Trong truyện *Và Rệp*, Ông Tư có mỗi một lo lắng độc nhất là làm sao trừ tiểu được bọn rệp đồn trú lậu trong kẽ ván sàn nhà ông, hở ra là chúng đánh du kích khắp nơi. "Kẻ thù" này nằm ngay trong tay áo, nằm trên đầu trên cổ, mà ông Tư không thể diệt nổi, dù ông đã dùng những hình thức xử tử cực kỳ dã man:

"Ông Tư lấy cái đinh ghim xuống giữa lưng chú rệp, nó dẫy dẫy chân như những cái bơi chèo, ông nhấc nó lên khỏi mặt tờ giấy, một chút máu dây ra đỏ tươi, cái bụng phồng béo của rệp đã xẹp đi, ông soi con rệp lên ngọn đèn quan sát một cách thích thú -chú mày, chú mày chết với ông, ai cứ bảo cứ trêu vào ông mãi, đó, mày ngó thấy chưa, cả một giọt máu, máu tao chó máu ai vào đấy nữa. Sướng chưa con ơi..."

Ông Tư đưa con rệp chạm vào thông phong đèn, con vật động mạnh, rồi ông lại bỏ ra, một mùi hôi nồng nặc thật khó chịu làm ông Tư nhẩy mũi ba cái liền, con rệp ở đầu kim bị rung mạnh đã rớt đầu mất, lúc dụi mắt xong, ông Tư không thấy, ông bực bội soi đèn tìm lại sau ông thấy nó

dính ở ngay bàn tay. Lần này ông dùng cây kim chọc rồi hơ ngang vào ngọn đèn, bụng rệp bị nổ và kêu xèo xèo bốc ra mùi cháy khét.

Ông Tư tiếp tục bò xuống sàn, với một cái tấm nhỏ khều xuống khe ván, ông lùng kiếm những chú rệp đang ẩn ở đó, mỗi lần khều được ông lại gạt cho rệp bám vào cái tấm hơ vào ngọn đèn cho rệp rơi vào đó" (trích *Và rệp*, sđd, trang 57-58).

Phong cách trừ khử rệp của ông Tư không thua phong cách ăn gan uống máu chó của lão Chệt là mấy. Nhưng vấn đề của ông Tư "phức tạp" hơn, bởi kẻ thù của ông Tư, không chịu đầu hàng, vì hai lẽ: đánh sát lá cà từng con một như ông Tư vẫn làm thì không có cách nào cho chúng tuyệt chủng. Ông Tư thân cô thế cô trong trận giặc rệp này vì chẳng ai bận tâm đến chuyện nhỏ nhít như chuyện rệp. Ông Thức, một vị hàng xóm có học đang thảo luận với Bác Hai về những việc hệ trọng như tư bản, vô sản, mác-xít, Nga Mỹ đang thi nhau đưa người lên mặt trăng... ông Tư xớ rớ lại chêm vào câu hỏi vớ vẩn "*Này thế mặt trăng có rệp không nhỉ?*", khiến cho con người học thức đó phải lảm bảm khinh bỉ: *Ám ảnh rệp một thứ ám ảnh của dân vô học.*

Rồi ông Tư vô học cũng được các vị bác học mách cho thứ thuốc tiên trừ rệp: DDT. Mua về rắc thì chúng chết tiệt hết, như thể ta nện bom nguyên tử. "*Trong thuốc bột trắng ông Tư đã thấy xác mấy chú rệp nằm im. Quân thù đã ngã trên chiến trường không một tiếng kêu*" (trang 67), nhưng DDT cũng chỉ được vài hôm, bọn rệp có cách hàm trú thần tình, khi thấy tình trạng tạm yên trở lại, chúng lại mò ra đánh du kích. Không thể trừ được rệp, ông Tư nổi khùng dùng biện pháp mạnh đốt nhà cho lũ rệp chết hết. Ám ảnh "rệp" của ông Tư cũng bi đát như ám ảnh "kẻ thù", một ung nhọt nằm vùng đột kích sự sống, dai hoai không thể "giải quyết" được: sống là gây vi trùng, là gây kẻ thù, "ở đâu có người ở đó có rệp". Càng sách động căm thù, kẻ thù càng bành trướng... sự sống càng trở nên cam go khốc liệt. Bộ ba Mậu truyện *Lấy máu, Những chuột, Và rệp* cùng chĩa mũi dùi vào sự độc ác của con người, dưới những góc cạnh khác nhau. Dương không cho nhân loại một ngõ thoát, cũng không tìm cách hoàn thiện con người bằng những giải pháp, mà chỉ bày ra những ví dụ sống, như Năm-Sàigòn, như lão Chệt, như ông Tư... và cũng là những ví dụ chết: con người không có lối thoát trong cái ác nghiệt tằm tói của mình.

Dứt điểm của Mậu truyện

Truyện ngắn *Đôi mắt trên trời* như một điệp khúc của truyện *Nói một mình* về cái chết. Điệp khúc bắt đầu từ cái chết của chiếc lá cuối cùng trên cành, có lẽ nó bị sâu ăn, rụng xuống đất. Con sâu cuối cùng của cây bàng. Nhưng rồi số phận con sâu cũng như chiếc lá, sẽ sống được bao lâu nữa? Con sâu rồi sẽ như chiếc lá cũng bị văng xuống đất vì một con chim hay ngọn gió vô tình, nó có bị dập không hay sẽ bị một đàn kiến làm thịt? Tại sao nó chết?

Nhân vật chính, vẫn không tên, cũng là một kẻ sắp chết, hần đang nằm trên giường bệnh viện, nhìn ra ngoài, hần đoái hoài đến số phận chiếc lá và con sâu bởi hần cũng thế, hần cũng đang hấp hối. Trong khi "chờ đợi", để "giết" thì giờ, hần truy lùng cái chết như lùng một hung thủ. Gọi là chờ chết vậy thôi chứ thật ra hần biết hần đã chết từ lâu, ngay từ hồi nhỏ, hôm người chú vớt bố hần lên từ con sông Cái: chân tay bị trói dặt vào một miếng gỗ với cái đinh đóng vào đầu, miệng ngậm đầy rác. Hần đã sống mà như chết trong bao lâu rồi, hần không nhớ nữa. Hôm nay, đến lượt hần, hần cũng sẽ chết nhưng chết "lành" hơn, "dịu" hơn bởi hần chết bệnh. Những giây phút cuối, êm đềm ở bệnh viện, tuy được bác sĩ và y tá chăm sóc tận tình, nhưng đầu óc hần vẫn bị quấy rầy triền miên: cái thân của bố hần với chiếc đinh mười phân và sợi thừng trâu và rác. Từng chi tiết cứ tức tưởi sống lại, chúng kèn cựa nhau chật ních trong óc hần:

"Hai cổ tay bắt chéo chùng như đã cứng vẫn nằm nguyên, chú kéo cánh tay trái ra, lật xác trở lại và kéo nốt cánh phải để lên bụng. Cánh tay như một que củi, chú cố vuốt và uốn cho cánh tay nằm trên bụng và ở trên nhau. Bây giờ tôi nhìn rõ hơn hai đường hằn bầm tím trên cổ tay đã đen, lõm vào trong thịt và làm mất cả một làn da. Một người bị treo trên cành cây đu đi đu lại với những chiếc roi quất ngang và thân hình oằn lên, hai chân dẫy đạp vào không khí, chiếc đầu ngoẹo đi ngoẹo lại và tiếng la hét trở thành rên rỉ rồi rử ra như một con sâu. (...)

"Chú kiểm chiếc gói mây cũ để lên đầu xác chết, vuốt mớ tóc ngược về phía sau một cách phẳng phiu, chú xoay trần lầy áo lau khuôn mặt nhọt nhọt, chú lau cả xuống cổ. Khuôn mặt tái xanh đôi mắt trợn ngược như một pho tượng đá. Chú đưa tay vuốt mắt lại khi chú buông tay ra thì máu tím ở trong mắt ứa ra giàn giụa, đôi mắt vẫn chưa chịu nhắm, chú vuốt lại và giữ tay lại đó một lúc, chùng như chút máu ứa ra đã đọng lại gần đôi mi mắt lại với nhau và khuôn mặt trở thành hiện tử. Làn máu chảy xuống đọng thành hai hàng dài bên sống mũi như hai con giun đất đã bị kiến đốt chết không còn oằn oại.

Bà nội mang từ buồng bên ra một tờ giấy bản, chiếc đĩa mộc, bà đổ vào tay cho chú Tâm mấy đồng tiền trinh. Chú Tâm đưa tay cạy hàm răng ra, nước trắng ứa tràn xuống cổ, chú nghiêng đầu cho nước chảy xuống mặt ghế, nước trắng ra hết, sau cùng là một vốc bùn đen với rãi nhớt, chú Tâm còn moi ra cả một mớ cỏ rác. Chú lau miệng rồi bỏ mấy đồng trinh vào đó, hai hàm răng cứng chú banh ra và ngáng chiếc đĩa mộc vào. Chú quay bảo: "Cháu nhìn mặt bố đi." (...)

Tôi đứng lại gần và đưa tay vào làn da lạnh, dưới hai lỗ tai một chút tôi sờ thấy rõ mũ một chiếc đinh mười phân còn trôi ra đó. Bố tôi không kêu thành tiếng, ngậm miệng với mớ cỏ rác trong họng, nhắm mắt với búng máu ứa, tay chấp với sợi thừng buộc trâu không cựa và chết với chiếc đinh mười phân đóng sâu vào đầu" (Đôi mắt trên trời, Giao Điểm 1966, trang 149-151-152). Những hình ảnh ấy đã đóng đinh lút mũ trong đầu hẳn, không có cách gì nhổ ra được. Chẳng biết hẳn sắp chết vì bệnh phổi hay hẳn chết vì những vết đinh làm mũ trong đầu, bởi hẳn vẫn đinh ninh "tôi cũng sẽ bị đóng một cây đinh vào đầu, nước lan trên mặt sập, mắt ứa máu, một mũi tên đen bay đến cắm vào ngực tôi rất sâu không sao rút ra được" (trang 157).

Hẳn biết rõ rằng "Mỗi thế giới cách nhau một bờ sông đen", nếu bố hẳn qua được dòng sông đen ấy thì có lẽ đã thoát được cả đinh lẫn thừng và rác. Cuối cùng, hẳn nhìn thấy rõ nhất chiếc quan tài... ông thầy cúng ê a ba hồn chín vía... ở đâu thì về mà nhập hồn quan... Rồi hẳn nhìn cả thấy phiên hẳn: "Tôi trở mình nằm sấp xuống nền cỏ, mùi đất nhẹ nhàng và mùi cỏ tươi, tôi nhai trong miệng một cỏ tươi vị đắng nhẹ, hơi đất ẩm vây quanh, trong giây phút đầu tôi rỗng không" (sđd, trang 159). Âm ảnh cái đinh, dây thừng và rác đã theo hẳn đến hơi thở cuối cùng và có lẽ "nó" vẫn sống với hẳn ở bên kia thế giới, nếu có một thế giới bên kia.

Ngoài "nó" ra, sự rỗng không từ khước một ai: Người chết cũng cảm thấy mình rỗng. Cảm tưởng trống rỗng, hư vô, thấu suốt thân thể, đã có từ Ngạc, nhân vật đầu tiên của Mậu truyện trong *Tuổi nước đục*; rồi cảm tưởng này lại xuất hiện ở Lễ trong *Đêm tóc rối* và Quảng trong *Con sâu*: Sống cũng rỗng mà chết cũng rỗng, tất cả đều là những khối hư vô, trống rỗng, xa lạ với mình, với người, cô đơn từ lúc sinh đến lúc chết.

Truyện ngắn *Sợi tóc tìm thấy* đưa ra một nghiệm sinh khác: mỗi giây phút đang sống có thể là sự trùng hợp của nhiều khoảnh khắc đã sống cũng như mỗi tên gọi có thể ẩn nhiều nhân vật khác nhau. Ví dụ Phương có thể vừa là tên một người bạn trai, một người bạn gái và một đứa cháu gái lên tám, cả ba đều có chỗ đứng bất thường trong tim Thuấn, hay chính tình yêu khác thường này đã khiến Thuấn nhìn người này mà tưởng đến người kia: một sự nhầm lẫn, trùng hợp nên thơ, bí mật, khó hiểu, tạo ra khoảng không gian phi thời gian, phi nhân vật.

Trong *Sợi tóc tìm thấy*, khái niệm *thời gian* hoàn toàn bị xóa bỏ: chủ nhật này đi ăn phở với Phương ư? Có thể là chủ nhật trước. Mà Phương nào? Cả ba Phương đều sống động, đều đã ngồi, đã nói cười với Thuấn. Không gian cũng chông chéo: cái ghế của cha Thuấn đặt ở chỗ kia, trong căn nhà mới này, nhưng có lúc hình như nó vẫn còn nằm ở căn nhà cũ khi cha anh chưa mất, bởi tiếng nói của ông cụ vẫn tiếp tục vang trong đầu anh. Khái niệm nhân vật cũng xóa: Phương có đó hay chỉ là ẩn thể của tất cả những gì thầm kín nhất đang chuyển động trong lòng Thuấn?

Triệt tiêu thời gian, không gian lẫn nhân vật, để không còn khoảng cách nào giữa hôm qua và hôm nay, giữa chỗ này và chỗ khác, giữa người này và người khác. Cái tên luôn luôn bất kỳ và vô nghĩa, nó không chờ được "nội dung" con người. Dường như Mậu muốn thể hiện ở đây sự phi lý của các khái niệm: không gian, thời gian, nhân vật, vẫn lại "dường như" vì đây chỉ là một "giả thiết" đọc Mậu truyện, chắc chắn còn có nhiều cách đọc khác với những giả thiết khác. Và đó chính là một trong nét đặc thù của cách viết (mượn tạm chữ của Bùi Giáng) phơi mở, mở phơi này.

Kinh cầu nguyện (1967) tập hợp nhiều truyện ngắn hay về những nỗi đau trong mỗi trường hợp sống. Mỗi truyện là một vùng hoang tưởng khởi đi từ những nguồn khác nhau. Có thể từ sự chia cắt giữa hai mẹ con, khi người mẹ sắp đi lấy chồng, người con trai hụt hẫng tưởng mình bước vào cõi chết (truyện *Mẹ và con*).

Bên sườn núi đá phảng phất hồn lão ngư ông và biển cả, viết về hai kẻ thuyền chài trên hải đảo, một già một trẻ, một người đã từng mài mê cuộc sống thủy thủ giang hồ, bỏ bê gia đình, một người đang đổi đời mình cho biển lấy về mẹ cá nuôi vợ con. Họ gặp nhau trong cô đơn trong nghiệt ngã của cuộc sống, trong những nghi vấn chưa thành lời về sự tồn sinh. Một kẻ đã gần đến cuối đường, một kẻ chưa đi hết nửa, những câu hỏi còn đang bỏ ngỏ họ đã bị gió bão cuốn đi và những trả lời đành chìm sâu đáy nước.

Truyện ngắn *Kinh cầu nguyện* viết năm 60, bây giờ đọc vẫn còn nguyên chất huyền bí, tương tự như *Sang sông* một truyện hay của Nguyễn Huy Thiệp viết những năm gần đây: Tuyệt đối mơ hồ về thiện ác, bối cảnh được trình bày như một thứ Từ Thức Kafka: khách, một kẻ đã chán thị thành, "ngao du" lên miền sơn cước, trọ trong một biệt thự mà chủ, dường như cũng đang "giữ bụi giang hồ" tìm vui trong kinh Phật. Sự gặp gỡ giữa hai (thế) giới chủ khách xảy ra trong bầu không khí vừa lạnh lùng, bí mật, lại vừa an nhiên, tĩnh độ như một khúc kinh cầu: kẻ nam mô nhưng chả biết trong bụng chứa gì? Mà rút cục rồi kinh là gì? Cầu là gì? Nguyện là gì? Sự nhật tụng có đi vào "bộ nhớ" của con người không? Hay tất cả chỉ là ảo tưởng, kể cả chuyện "nhớ"? Bạn có thể đọc nhiều lần truyện ngắn này, mỗi lần bạn sẽ tìm ra một ý nghĩa khác nhau và đó là cái duyên hạnh ngộ không ngừng mà một vài Mậu truyện dành riêng cho bạn.

Buồn vàng (viết năm 1959) có âm hưởng nhức nhối đau thương như bài thơ *Đen* của Thanh Tâm Tuyền, khởi đi từ tiếng kèn xoáy buốt, âm thanh kim khí, man rợ "*vọng động trườn từng đợt như một viên sỏi ném xuống mặt nước yên tĩnh bắt đầu loăng xa những đợt sóng trùng điệp*". Không khí mê hoặc toát ra từ tiếng kèn. Tiếng kèn ma quái, từ phòng trà nào đó, do người da đen nào đó, thổi khúc nhạc Jazz nào đó, đã làm sống lại trong vô thức của một kẻ nghe nào đó, kẻ xưng tôi, kẻ... Tiếng kèn thoát tiên đuổi hấn xê ra, bắt hấn chạy thoát khỏi vùng tiếng động, rồi dần dần nó loăng đi, nhường chỗ cho trí tưởng tượng tung hoành (có thể là như thế, mà cũng có thể là không như thế). Sang màn hai, là sân khấu, là những tiếng cất lên, những lời vô duyên, vô nghĩa, không ăn nhập gì với nhau, có vẻ muốn quảng cáo cho một thiên đàng nào đó người ta không cần ăn uống, sinh đẻ, gì cũng sẵn, tất tần tật: đại tiện không phải lo hổ xí, chết không cần lỗ chôn, đã có đà điều cấp xác bay đi... tóm lại là một kiếp tiên, sướng

nhưng vô duyên lảng xẹt, không phải kiếp người, hấn đang nghe, lắng nghe, hấn nghe thấy tiếng bánh xe quay đều, hấn bỗng "ngộ" khỏi thiên đường, à thì ra vậy, là bài bản, là máy quay sẵn, ghi sẵn; hấn bèn ôm chầm lấy "vật" gần nhất vây quanh hấn lúc bấy giờ, là... *bóng tối*. Sang màn ba, cái bóng tối mà hấn ôm riết ấy hoá ra là *"một lần da sần sùi không hơi nóng, không thoi thóp thờ, một thứ gì sượng sần, nhớp nháp, tim tôi đập mạnh, mồ hôi đổ nóng, má tôi chạm vào một lần đất sỏi khô. Một điệu kèn ré lên buốt nhức..."* Hấn đã tìm thấy "thiên đường" thật.

Tiếng kèn thấu vào lục phủ ngũ tạng hấn, như một nhịp điệu man rợ, như ngọn lửa nhiệt đới oằn oại, dấy lên những đam mê, dục lạc, những thèm khát đớn đau của thân phận nhược tiểu. Hấn đã tìm thấy tri âm, hấn *"nhắm mắt và giữ chặt bóng tối"*. *Buồn vàng* được viết như một bản Jazz hoà màu những tối tăm cực thực tạo nên những biến khúc lạ kỳ trong âm thanh màu sắc *"Người nhạc sĩ uốn cong thân hình, oằn oại như một con trăn ngũ sắc vừa nuốt vào bụng một loài vật đang vặn mình tiêu hoá. Hấn cúi gập, vươn cao và những âm thanh oằn oại, tức tưởi, nghẹn ngào, uất ức, đấng và buốt trườn lên"*. Mậu đã tấu lên hợp âm vàng-đen trong da thịt, trong tiếng kèn của người nghệ sĩ đen như bóng tối với những nhịp yêu thương, những cơn ác mộng tù đày, hiếp tróc, nô lệ. Tiếng kèn thức tỉnh nỗi *buồn vàng* của những thế giới nhược tiểu, trầy trụa, không căn cước, không cả màu da.

Ví dụ (trong Ngã đạn) viết năm 1964, đưa ra một thử nghiệm táo bạo khác về truyện ngắn: truyện viết bằng những fragment, những mảnh vỡ tứ tán, không ăn nhập gì với nhau, trừ một ý nghĩa sâu sa nào đó mà tác giả giấu kỹ như một thách thức với độc giả. Chương một quay trong lò lợn sáng tinh mơ, với những *"con heo trắng như bột nhoa nhếch máu tươi đã bị chặt mất đầu"*, với những "tay em" (hoạn lợn) chặt đầu heo nhanh như cắt, trên đời chả sợ gì ai chỉ lo chết xuống âm phủ bị ma lợn quấy. Sáng hôm ấy, trong đám xác lợn chất lên các xe hàng đem vào thành phố có lẫn một cái xác, cũng cụt chân tay cụt đầu nhưng không phải xác heo mà là xác người.

Chương hai và các chương nối tiếp quay hấn sang những "bình diện" khác, về tình yêu, về sự ghen tuông, về những cái chết khác, những "tai nạn" khác, thừa nhận hay vô thừa nhận, tựu trung là không ai biết nguyên do, sự thật ra sao. Tất cả dường như chỉ là những mảng đời mà mỗi đoạn, mỗi chặng, mỗi cảnh, chỉ là một *"ví dụ"* như một hư cấu thoáng qua trong óc tác giả hay trong bản chất ngẫu nhiên, phi lý của cuộc sống. Mỗi *"ví dụ"* là một hồi, một thoại, một cách dàn cảnh của người sáng tác, một cách hư cấu. Cùng một câu chuyện yêu đương và đổ vỡ nhưng nhân vật nữ kể khác hấn nhân vật nam. Dường như tác giả muốn gửi đến người đọc tính chất bất kỳ của cuộc đời: như thế này mà cũng có thể như thế khác, không có gì nhất định, tất cả có thể như cái búng tay xoay như chong chóng, cuộc đời chẳng qua chỉ là những *ví dụ*. Như cái tên của bạn, có thể là X, Y, có thể là chữ Q, chữ P, chữ T hay chữ H, để rồi cuối cùng mọi sự cũng đều đến đích như heo vào lò, nhưng có lẽ con người khá hơn con heo một chút, con người có thể có một địa chỉ cuối cùng, đọc được: nơi đây an nghỉ giấc ngàn thu X, Y, Z...

Cho tới nay, trong văn học Việt, chưa có nhà văn nào khai triển con người hư vô, một cách triệt để như Dương Nghiễm Mậu. Ở truyện dài, Dương Nghiễm Mậu khai mở những bối cảnh xã hội, phơi bày nội dung chiến tranh qua những thân phận nhược tiểu mà hận thù đã tàn phá cả cơ thể lẫn tâm hồn. Bạo lực gia đình dẫn đến bạo lực chiến tranh, cả hai cùng hợp tấu, đồng lõa nhào nặn nên những con người rỗng, không phản ứng, con người lệch trục, tê liệt trước yêu đương hạnh phúc. Chất hư vô trong Mậu truyện vừa có ý nghĩa triết học, là khoảng trống nhận thức được trong những suy tư siêu hình của con người, vừa là một thực tế nhìn thấy trên chiến trường khốc liệt Việt Nam. Trong truyện ngắn, Dương soi sáng hai khía cạnh hư vô ấy bằng mọi hình thức sáng tạo mà ông có thể mượn tượng được: ông tra khảo cái sống, quật mồ cái chết, để những tử thi được dịp nói về mình. Những nhân vật trong Mậu truyện thường

lắm mồm, họ nói liên hồi, nhưng lời không thành tiếng, họ *nói một mình*, tiếng họ vọng từ hư vô và thảy vào hư vô. Những người yêu hay có tên Quyên, nhiều nhân vật chập trùng trong một tên, như Phương, tạo ra một thế giới có thể đồng tính, có thể lưỡng tính, đôi khi dẫn đến ảo giác loạn luân... nhưng tất cả chỉ là những "ví dụ", những trường hợp sáng tác.

Chập tính bất kỳ của sáng tác với tính ngẫu nhiên của đời sống để khai toả cái chết như một sự thật mà nhà văn vừa muốn điều tra vừa muốn xác nhận như mục đích cuối cùng của con người, một cứu cánh phi lý, không thể hiểu được. Trong những nhà văn Việt Nam thuộc thế hệ 60-70, Dương Nghiễm Mậu đứng riêng một cõi, cô đơn, dường như không bạn đồng hành và đã tạo được thế giới văn chương Dương Nghiễm Mậu, đầy khúc mắc, trần trở mà người đọc nhiều thập niên sau sẽ còn phải nhiều lần nghiêng xuống *Mậu truyện* để tìm biết những gì đã xảy ra trong lòng thế hệ này. Thế hệ tan nát như trái phá, bị dày xéo bởi nô lệ và nhục tiếu và cũng để nhận diện những khám phá, những tìm tòi của Dương Nghiễm Mậu về cấu trúc truyện ngắn và tiểu thuyết cũng như cái nhìn vô vọng của ông về một cõi người không lối thoát bị bủa vây bởi hận thù và tàn ác, âm thầm cùng đi vào cõi chết với nhau trong rã rời, tan tác, không hiểu nhau và không hiểu cả chính mình./.

Paris tháng 1- 6/2004, Xem lại 5/11/2010. Bản gửi từ tác giả.

Vũ Khắc Khoan (1917-1986) tác phẩm là một thác ngôn



Vũ Khắc Khoan (1917-1986)

Độc giả ngày nay có lẽ không mấy người biết Vũ Khắc Khoan là ai. Mặc nhiên ông là một trong những tác gia lớn - tên tuổi có lẽ không nổi tiếng như Võ Phiến, Mai Thảo hay Thanh Tâm Tuyền - đã để lại những tác phẩm độc đáo, đánh dấu những biến chuyển quan trọng về bút pháp và tư tưởng, trong nửa sau thế kỷ XX, của văn học Việt.

Vũ Khắc Khoan sinh ngày 27/02/1917 tại Hà Nội, ông là học trò trường Bưởi. Lên đại học, theo ngành y khoa hai năm, trước khi vào trường Cao đẳng Canh Nông. Sau khi tốt nghiệp, ông làm kỹ sư canh nông được một năm rồi chuyển hẳn sang nghề dạy học, dạy lịch sử tại hai trường Nguyễn Trãi và Chu Văn An, Hà Nội và hoạt động kịch nghệ, viết văn, thành lập nhóm Quan Điểm với Nghiêm Xuân Hồng.

Từ 1948 Vũ Khắc Khoan bắt đầu in bài trên báo Phổ Thông, hai vở kịch *Thằng Cuội ngồi gốc cây đa* (1948) và *Giao thừa* (1949) và bài tùy bút *Mơ Hương Cảng* (1953).

Ngay từ thời còn là sinh viên y khoa, Vũ Khắc Khoan đã đạo diễn những vở *Thế Chiến quốc* và *Nửa đêm truyền hịch* của Trần Tử Anh, trình diễn tại Nhà Hát Lớn Hà Nội; viết và dựng kịch bản đầu tay *Trường ca Mông Cổ*, tác phẩm làm nền cho vở *Thành Cát Tư Hãn* sau này. Năm 1952, vừa dựng, vừa diễn vở *Thằng Cuội ngồi gốc cây đa* tại Nhà Hát Lớn.

1954 di cư vào Nam, Vũ Khắc Khoan cộng tác với Nhật báo Tự Do, dựng lại nhóm Quan Điểm (với Nghiêm Xuân Hồng và Mặc Đỗ), dạy sử, văn chương và văn học sử tại các trường Nguyễn Trãi, Chu Văn An ở Sài Gòn. Từ 1962 lên dạy đại học. Chủ trương nguyệt san *Vấn Đề* cùng với Mai Thảo, dạy và làm giám đốc Kịch nghệ tại trường Quốc Gia Âm Nhạc ở Sài Gòn.

Di tản sang Hoa Kỳ năm 1975, ông dạy Pháp văn tại đại học Minnesota trong hai năm, cộng tác với tờ *Đất Mới* (của Thanh Nam) và tờ *Văn* của Mai Thảo. Cuối đời ông sáng tác hai bài thơ văn xuôi: *Berceuse en pluie mineure (Ru em theo gam mưa thứ)* và *Le petit oiseau, la petite branche et le printemps (Con chim nhỏ, cành cây nhỏ và mùa xuân)* và viết một số tác phẩm chưa hoàn tất: truyện dài *Bướm đêm* và kịch *Ngọa triều*. Vũ Khắc Khoan mất tại Minnesota ngày 12/9/1986 vì bệnh ung thư.

Trái ngược với những tác gia như Bình Nguyên Lộc, Mai Thảo, Võ Phiến, Vũ Khắc Khoan là người viết ít, viết kỹ, ông không phải là tác giả bình dân. Tác phẩm để lại không nhiều: Về kịch có *Giao thừa và Hậu trường*, *Thằng Cuội ngồi gốc cây đa* (in năm 1949), *Thành Cát Tư Hãn* (1961), *Những người không chịu chết* (An Tiêm) và *Ngộ nhận* (Quan Điểm, 1969). Về truyện, có *Thần Tháp Rùa* (Nguyễn Đình Vượng, 1957). Về biên khảo có *Tìm hiểu sân khấu chèo*, *Vở chèo Quan Âm Thị Kính* (Lửa Thiêng, 1974). Và tùy bút có *Mơ Hương Cảng* (Kê Sĩ, 1971), *Độc kinh* (An Tiêm, Paris, 1990) và *Đoản văn xa nước* (An Tiêm, 1995).

Vũ Khắc Khoan giao hòa triết lý Đông Tây, cổ điển và hiện đại trong tác phẩm văn học một cách tài tình. Sáng tác ít, nhưng mỗi tác phẩm đều đạt tới mức cổ điển. Cổ điển trong cái nghĩa đẹp nhất: không theo thời thượng mà tìm đến những giá trị phi thời gian. Có thể nói ông là một trường hợp «*văn dĩ tải đạo*» độc đáo trong văn học Việt Nam. Cái *đạo* ở đây là *tư tưởng*, là những *vấn đề* đặt ra cho người trí thức tiểu tư sản ở thời kỳ chia đôi đất nước nói riêng, và con người nói chung, trực diện với nghệ thuật và cuộc sống. Đối với Vũ Khắc Khoan, Thành Cát Tư Hãn chỉ là một *cái cớ*, một *prétexe*. Tình yêu cũng chỉ là một *cái cớ*, một *prétexe*, để viết... Tất nhiên phải hiểu thêm là nhân vật, đề tài... cũng chỉ là *cái cớ* để tác giả biểu lộ tư tưởng và nghệ thuật của mình.

Biểu lộ như thế nào? Vũ Khắc Khoan có những cách thể hiện tác phẩm khác người. Ví dụ ông tạo ra một thể văn gọi là *lộng ngôn*, lưng chừng giữa kịch và tùy bút, để nói lên tính ngoa ngoắt của lời nói, ngoa ngoắt của «*văn chương*». Trong *Thần Tháp Rùa*, ông lồng hệ thống tư tưởng của mình trong bốn truyện thần kỳ: *Thần Tháp Rùa*, *Trương Chi*, *Nhập Thiên Thai* (Lữ Nguyễn) và *Người đẹp trong tranh* (truyện Tú Uyên) để tạo ra một lối viết mới mà trước ông, chưa thấy ai thử nghiệm (Cao Huy Khanh gọi là *huyền truyện*), và sau ông, không ai tiếp nối được.

1954, trước bối cảnh chia đôi đất nước, thành phần «*trí thức tiểu tư sản*» của Vũ Khắc Khoan ở cái thế gì? Thế ấy, Vũ Khắc Khoan gọi là «*trên đe dưới búa*», «*tư bản đè xuống, vô sản vùng lên*»: người trí thức tiểu tư sản «*Khoan tô*» ở trong *thế kẹt*: Họ thuộc giai tầng lưng chừng, không giàu mà chẳng nghèo, không theo hai cực mà bị hai cực dồn ép lại. Đoạn văn *Thần Tháp Rùa* viết về cái *thế kẹt* ấy của người trí thức tiểu tư sản trong thời điểm sắp chia đôi đất nước: chọn con đường nào cũng khó. Tác giả lồng thời sự trong không khí cổ kính của Thăng Long tự nghìn năm trước: với thư sinh họ Đỗ lên *Kê Chợ* trọ học, đứng trước những đảo điên của thời cuộc, chàng giữ thái độ lưng chừng khiến có người hỏi: «*Hiện nay thiên hạ chia đôi, không trắng thời đen, mà nghe ông nói thì thật không biết là đen hay trắng.*» Đỗ trả lời: «*Tại sao lại cứ bắt buộc phải là đen hay trắng?*» Phong cách và nghệ thuật của Vũ Khắc Khoan là đem việc hôm nay lồng vào bối cảnh hôm qua, đem những chuyện thời sự như sự kiện viên thị trường Thẩm Hoàng Tín ra lệnh bắt rùa để triển lãm, việc cầu Thê Húc gãy đôi... làm diềm chia đôi đất nước, tất cả những yếu tố đó, được thể hiện trong văn qua những hình ảnh hư ảo tuyệt vời của

thời cổ tích, ông viết: «*Dưới ánh trăng nguyên tiêu, Đố đứng lặng nhìn Rùa. Đố chợt thấy mắt rùa như mờ lệ. Đố hỏi: Cũng biết thùy lệ ư?*»

Dùng thể văn cổ điển, biền ngẫu, hàm súc, trau chuốt, chữ đắt giá, tạo vẻ đẹp cổ kính của một thời lồng trong nhiều thời. Đem những bản khoán của hôm nay lồng trong không khí cổ điển của hôm qua. Qua bốn đoạn văn *Thần Tháp Rùa, Trương Chi, Thiên Thai* và *Người đẹp trong tranh*, Vũ Khắc Khoan đã «dùng» nghệ thuật để nói lên tư tưởng của mình về cuộc hiện sinh phi lý, về ảo tưởng thiên thai không bao giờ có thật, về cái thế sâu xé của người nghệ sĩ giữa hai thế lực: trường giả và thuyền chài, về sự lựa chọn khó khăn của người nghệ sĩ giữa tác phẩm để đời và lạc thú trong cuộc sống sinh thực và phồn thực.

Thần Tháp Rùa chao đảo giữa thực tế chính trị lịch sử của Việt Nam thời kỳ chia đôi đất nước và thực tế của Việt Nam hôm nay, hơn ba mươi năm sau ngày thống nhất đất nước. Tác phẩm bắc cầu giữa huyền thoại và đời sống, giữa xưa và nay, để đưa ra thực tế của văn bản nghệ thuật.

Thành Cát Tư Hãn là tác phẩm chủ yếu của Vũ Khắc Khoan, phản ánh sâu sắc địa bàn tư tưởng và tầm vóc của tác giả. *Thành Cát Tư Hãn* chỉ là một cái cớ để Vũ Khắc Khoan đề cập đến hai vấn đề cơ bản: *Thuyết định mệnh* và *Thuyết đợi chờ*. Bối cảnh vở kịch diễn ra trong những ngày cuối đời của Thành Cát Tư Hãn, ở mặt trận Tây Hạ. Kịch bản được dàn dựng theo truyền thống bi tráng kịch cổ điển Hy Lạp, lối Eschyle, Sophocle: Cái chết là tất yếu. Thành Cát Tư Hãn, vị đại hãn Mông Cổ, «*sùng sùng, lâm li, khốc liệt và hầu như vô giác*» tự xác định mình là Trời, là Thượng Đế, quyết san bằng *Đất liền*, tiêu diệt tất cả những sinh mạng cản trở bước tiến của quân Mông Cổ. Thành Cát Tư Hãn đã thành công trong sự tàn sát, đã giết hết *nhân sinh*, nhưng không giết được *Thần chết*, kẻ thù vô hình của mình. *Không thắng được định mệnh*. Thành Cát Tư Hãn, vị đại hãn khốc liệt, uống công tim thuốc trường sinh, uống công «*đọc ngang chém giết, để rồi ... để rồi một ngày kia cũng mục nát như cây cỏ.*»

Định mệnh của Thành Cát Tư Hãn là *Thần chết*, được khắc tạc dưới những nét của Cổ Giã Trường, anh hùng Tây Hạ, một kẻ vô hình, chỉ có thanh kiếm của hắn là hiện hữu. Trong suốt vở kịch, Thành Cát Tư Hãn *chờ đợi* Cổ Giã Trường, nhưng *hắn không đến, hắn chưa đến*. Mỗi lần có tin Cổ Giã Trường sẽ đến, là một thủ cấp của người thân đại hãn được bưng ra bệ kiến, như chén thuốc độc dâng lên trước «*Mệnh Trời*». Bi kịch của Hãn là bi kịch của nhân sinh: Con người khốc liệt và kiêu hùng nhất là Thành Cát Tư Hãn cũng chỉ đợi chờ cái chết. *Sống để chờ chết và không ai biết trước diện mạo định mệnh của mình*, là những chủ đề chính trong tác phẩm. *Thuyết định mệnh* và *thuyết đợi chờ* giao thoa với nỗi cô đơn tuyệt đối của vị đại hãn trong sa mạc thần quyền, tạo nên hình tượng bi đát nhất của một bạo chúa trong tác phẩm *Thành Cát Tư Hãn*.

Vũ Khắc Khoan hòa trộn hai lối nghệ thuật kịch trường mà ông rất thích: «*lắm lời nhất*» như Shakespeare và «*ít lời nhất*» như Samuel Beckett. Nhiều người cho rằng sự *đợi chờ* trong kịch của ông là do ảnh hưởng kịch *En attendant Godot* (Đợi Godot) của Samuel Beckett. Nhưng thực ra, tư tưởng *đợi chờ* đã có trong Vũ Khắc Khoan từ vở *Giao thừa* (đợi giao thừa) viết năm 1949 (được trình diễn năm 1951 tại Nhà Hát Lớn, Hà-nội) trong khi kịch của Samuel Beckett đến 1953 mới được trình diễn ở Paris. Do đó, sự trùng hợp tư tưởng ban đầu có lẽ chỉ là ngẫu nhiên. Sau này Vũ tìm đọc và nghiên cứu Beckett, và ông đã viết những nhận định sâu sắc của ông về Samuel Beckett, trong bài tiểu luận *En attendant Godot* (Đợi Godot) in trong *Giấc Mơ Hương Cảng*.

Vì vậy chúng tôi đặt *thuyết đợi chờ* như một yếu tố đặc thù trong hệ thống tư tưởng của Vũ Khắc Khoan, độc lập với Samuel Beckett, đã có trong họ Vũ, từ trước khi ông tiếp xúc với tác phẩm của Beckett.

Tác phẩm *Đoạn văn xa nước*, tập hợp những bài viết cuối cùng của nhà văn tại hải ngoại, là một tập hợp những truyện, ký, hồi ức và tùy bút. Trong đó bài tùy bút *Độc kinh*, tác phẩm cuối

cùng của nhà văn, là một suy nghiệm triết học về sống và chết, về có và không, của một đời người, bốn ba trong sinh hoạt tư tưởng và nghệ thuật.

Vũ Khắc Khoan là một trong những nhà văn Việt nam đã hoà đồng hai yếu tố khó nhất trong một tác phẩm văn học: triết học và văn chương, để làm sao cho tác phẩm, tuy chở tư tưởng triết học, nhưng đọc vẫn thú vị, thanh thoát như một áng văn xuôi đầy chất thơ. Và chính ở chỗ đó, mà người nghệ sĩ Vũ Khắc Khoan đã hoà đồng được thiên thai và thể tục, thiên đàng và trần thế, điều không thể làm được trong thực tại cuộc đời, chỉ có thể hiện hữu trong tưởng tượng và nghệ thuật.

Thần Tháp Rùa

Thần tháp rùa là một trong những tác phẩm huyền ảo, đặc sắc nhất mà văn học Việt Nam có được trong nửa sau thế kỷ XX. Nếu trong nửa đầu, chúng ta đã có những tác phẩm của Nguyễn Tuân, đặc biệt *Chùa Đàn* là một kiệt tác. Thì nửa sau, chúng ta có *Thần Tháp Rùa*. Nhưng nghệ thuật của Nguyễn Tuân và Vũ Khắc Khoan hoàn toàn khác nhau. Sự huyền ảo (fantastique) của họ cũng khác: Nguyễn Tuân đi vào địa hạt tâm linh huyền bí của con người, vào những ẩn ức dục tình truyền kiếp, trong một không khí hiện thực hôn mê, ma quái, có thể xảy ra ở bất cứ nơi nào. *Trọng tâm huyền ảo của Nguyễn Tuân là con người*, là sự huyền ảo trong tâm linh con người, những ám ảnh, những nhiệt tình, những cảm xúc mãnh liệt trong tình yêu và nghệ thuật nơi *Con Người*. Dù có «ma», như hồn Chánh Thú, hồn Mợ Lãnh, nhưng những hồn này hiện diện để đốt cháy nhiệt tình trong những người sống là Cô Tơ, Bá Nhỡ, Cậu Lãnh. Con người ở Nguyễn là *Con Người* viết hoa.

Trong khi Vũ Khắc Khoan tạo ra một không khí huyền ảo *không thể dựng lại được* trên bất cứ một thực tế nào. Bởi Vũ đã pha trộn những chiều không gian và thời gian khác nhau trong cùng một môi trường. Vũ cho những nhân vật thời nay sống trong không khí thời xưa, với văn chương biền ngẫu, âm điệu cổ, với Rùa thần, với Thiên Thai, tiên cảnh, với hiện thực Bồ Tùng Linh. Không khí truyện của họ Vũ vừa thực vừa ảo, con người trong truyện cũng vừa thực vừa ảo, nhưng không làm ta sợ (đọc Bồ Tùng Linh, ta cũng không sợ). Bởi Vũ không dùng không khí huyền hoặc để áp đảo tinh thần nhân vật và người đọc như Nguyễn. Vũ dùng người, dùng nhân vật, như Bồ, để phát biểu những điều mà Vũ ấp ủ trong lòng. Đối với Vũ, nhân vật chỉ là cái cờ, *tác phẩm chỉ là một thác ngôn về những Vấn Đề*. Yếu tố chính trong tác phẩm *Thần Tháp Rùa* của Vũ Khắc Khoan là những *Vấn Đề*. Là con người xuyên qua những vấn đề. Vũ dùng nhân vật để giải quyết những vấn đề đang sôi sục trong đầu Vũ, trong thực tại xã hội mà Vũ đang sống. Và như một nhà tiên tri, tất cả những vấn đề họ Vũ đặt ra thời kỳ 1954, thời kỳ đất nước vừa bị chia đôi, dường như vẫn còn tồn tại đến ngày nay. Vì thế mà tác phẩm của Vũ Khắc Khoan đã trở thành cổ điển ngay khi vừa chào đời.

Thần Tháp Rùa là một tập *huyền truyện* gồm 4 truyện: *Thần tháp Rùa*, *Trương Chi*, *Nhập Thiên Thai* và *Người đẹp trong tranh*, viết trong khoảng từ 1954 đến 1957. Đây không phải là tác phẩm đầu tay, nhưng là tác phẩm nòng cốt của Vũ Khắc Khoan, mở đầu cho một quan niệm sáng tác, một cách suy tư, một lối sống, lối viết, một lối lựa chọn, đúng ra là sự phân vân không biết lựa chọn như thế nào. Nó là sự đong đưa giữa những vấn đề lớn của dân tộc, của con người, giữa *xuất thế* và *nhập thế*, giữa *trắng* và *đen*, giữa *thiên đường* và *trần thế*, giữa *nghệ thuật* và *cuộc đời*. Mỗi lựa chọn là một câu hỏi: Nghệ thuật có thể rời xa cuộc sống được chăng? Nghệ thuật có thể phục vụ thế quyền được chăng? Người trí thức, nghệ sĩ tiểu tư sản Vũ Khắc Khoan, tức «Khoan tôi» như tiếng ông tự gọi mình, sống trong thời đại mà vô sản vùng lên tư bản đè xuống ấy, có thể làm gì được?

Nhưng chính cái «Khoan tôi» ấy, cũng lại là một giá trị nghệ thuật và tư tưởng, bởi chính hấn - *Khoan tôi* - cái tôi của người nghệ sĩ, hấn là kẻ sáng tạo, mà kẻ sáng tạo thì không tư bản mà cũng chẳng vô sản, hấn chỉ là người viết ra tác phẩm. Hấn còn là kẻ trí thức, và *cái kẻ trí thức ấy, cái kẻ sáng tạo ấy, ngày nay vẫn chưa thoát khỏi tình thế trên đe dưới búa*, vì thế mà *Khoan*

tôi 1954, vẫn còn là *Khoan tôi*, khuôn mặt trí thức sáng tạo Việt nam hôm nay: tác phẩm của Vũ Khắc Khoan có tính chất tiên tri.

Truyện dựng trên các truyền thuyết: về Thần Kim Quy, về tiếng hát Trương Chi, về Lưu Nguyễn nhập thiên thai, về Tú Uyên Giáng Kiều. Vũ Khắc Khoan tái tạo các huyền tích cũ để kiến trúc một tác phẩm mới. Những huyền thoại về Thần Kim Quy, Trương Chi, Lưu Nguyễn nhập thiên thai, về Tú Uyên Giáng Kiều, được ông dựng lại trong một tư thế mới, không còn đơn thuần là thần tích nữa, bởi chúng đã được biến cải, nhào nặn lại trong không khí, trong môi trường nửa tiên nửa tục, nửa hiện sinh nửa tiền kiếp, nửa hôm qua nửa hôm nay, chúng trở thành một sản phẩm phi kim, phi cổ, trong một đầu thai, một sống lại, mới.

Vấn đề đầu tiên, đi từ một thực tại đơn giản, đó là thực tại lịch sử của thời chia đôi đất nước:

Thiên hạ chia đôi, anh theo bên nào?

Trong truyện Thần Thập Rùa, Người thư sinh họ Đỗ chính là *Khoan tôi*, được mô tả như sau:

«Lên đến Kê Chợ, Đỗ ngồi dạy học ở phường Hàng Bạc, tạm yên sinh kế để có thể tiếp tục học hành (...) Giọng Đỗ trầm bổng như tiếng trúc tiếng tơ, khi mau khi chậm, khi thoảng nhẹ tựa cơn gió mùa hạ, khi thiết tha như tiếng đục trạm của người rửa ngọc. Bạn bè ai nghe cũng thấy thích tai, cho là lạ, phục Đỗ học rộng, biết nhiều. Tựu trung cũng chẳng hiểu Đỗ ra sao. Một hôm, có người hiếu kỳ gần nửa đêm, đập cửa nhà Đỗ, đòi chất vấn.

- *Hiện nay thiên hạ chia đôi, không trắng thời đen, mà nghe ông nói thì thật không biết là đen hay trắng.*

Đỗ ngẫm nghĩ hồi lâu, thủng thủng trả lời:

- *«Tại sao lại cứ bắt buộc là đen hay trắng? Mặt trăng, vòm trời, khi khuyết, khi tròn. Ánh sáng mùa thu trong như ngọc mà thật ra lại hợp bảy màu. Lá cây phong bên bãi lúc xanh, lúc đỏ.*

Chân lý ở đời không đơn giản như bụng dạ trẻ con. Tại sao lại cứ bắt buộc là đen hay trắng?» (Thần Thập Rùa, trang 12- 13).

Họ Đỗ chính là họ Vũ ở thập niên 50, vừa học, vừa dạy. Hành trang của chàng chỉ có *chữ* mà không có *tiền*. Trong thế chia đôi thiên hạ giữa tư bản và cộng sản, Đỗ nhập vào đâu cũng khó. Chàng tự nhủ *«Tư bản đề xuống mà hòa theo là tư cách tiểu nhân»*, mà *«Vô sản vùng lên, nếu nhập vào, ắt mất tự do»* (trang 14). Nổi bần khoản của họ Đỗ, sách vở cổ kim không giải đáp được. Cơ may khiến chàng được hội ngộ với Rùa thần. Nguyên hôm ấy viên thị trưởng Thẩm Hoàng Tín, nhân dịp nguyên tiêu, ra lệnh bắt Rùa để dân Kê Chợ được dịp mua vui, chuyện xảy ra như thế này:

«Lúc bấy giờ, gió đông thổi lộng, sóng hồ bập bênh, trăng rằm lên ngôi, sương mỏng buông xuống ướt cả cỏ non. Đối cảnh mà cảm khái, mềm môi uống mãi, lúc đứng lên mới biết đã say, Đỗ chập chững ven hồ mà bước. Một lát sau thấy mình đứng lại trước Rùa, bèn giương mắt mà ngắm. Rùa to bằng cái nia, đầu cổ sần sùi, bốn chân bị trói.

Đỗ đứng lặng nhìn Rùa. Rùa cũng vươn cổ nhìn Đỗ. Dưới ánh trăng nguyên tiêu, Đỗ chợt thấy mắt Rùa như mờ lệ.

Nhân còn say, Đỗ hỏi:

- *Cũng biết thùy lệ ư?*

Rùa gật đầu, vươn cổ ra phía hồ. Nước hồ trong xanh dưới ánh trăng xanh. Đáy hồ rêu cũng xanh. Đỗ nhìn quanh không thấy có ai, bèn xắn tay cởi trói cho Rùa. Rùa dụi đầu vào tay Đỗ, Đỗ thấy mát rượi lòng tay. Bèn vỗ vào mai Rùa mà rằng:

- *Thôi đi đi, từ nay nên cẩn thận.*

Rùa choài mình xuống nước. Mai Rùa lấp loáng phút chốc biến mất.

Đỗ nhìn theo hồi lâu rồi cũng trở về.

Đêm hôm đó, Đỗ trần trọc không nhắm mắt. Định đọc sách, thì tâm thần phiêu diêu bất định, chữ múa trước mắt, nghĩ sách thoảng xuôi như cơn gió mùa xuân.

Đỗ bèn vùng dậy, mở toang cửa sổ. Trăng tỏa đầy gác học. Trăng soi sáng bốn bề ngập sách. Sách ở bàn, ở tủ, từng chồng, từng tập, ở cả đầu giường. Quyển mở xem vội vài trang, quyển

khép kín im lìm một xó tường. Mã Khắc Tư ôm ấp Lão Tử. Sartre nằm cạnh tập kinh Tân Ước. Bao nhiêu suy nghĩ, bao nhiêu cố gắng, bấy nhiêu cây mốc cắm dọc con đường tư tưởng tự nở xa xôi, rần rờn Eden chưa từng bò sát cho đến bây giờ. Tự trung tâm lý vẫn chập chờn như đom đóm lập loè giữa bãi tha ma. Sách lặng lẽ lên bụi. Đổ bỗng thấy ngọt thở mà quay đi. Và rụt rè nghĩ rằng:

- Thế ra mỗi người là một thế sống tùy thời mà biến hoá khôn lường. Thế Chiến Quốc, Thế Xuân Thu... Thế sống Mạnh Tử và Thế sống Khổng Khuru. Mà nào ai đã khuyên nhủ được ai? Hỡi ơi! Ta vỡ lòng trong mớ bụi dĩ vãng, lớn lên cùng tập giấy mủn, nhìn thế cục xoay vần bằng con mắt cổ nhân. Nay lại định giải quyết hiện tại bằng phương quá khứ! Còn vỡ ngực trách ai nữa.» (trang 18).

Sự bần khoản, không dứt khoát của Đổ, ở hay đi trong thế Hán Sở tranh hùng, sách vở không giúp gì cho chàng được. Vốn liếng của chàng chỉ là chữ. Không có tiền, chàng biết mình không thể nhập vào bọn tư bản mà nếu muốn nhập vào bọn vô sản thì phải đốt sách đi. Sự lựa chọn muôn phần khó khăn, khốc liệt, chàng đã nghĩ đến chuyện hy sinh sách vở, bởi chúng vô ích trong hoàn cảnh này.

Nhưng người thần nữ nhắc:

- «Đốt được nhà, nhưng sao đốt được sách? Chàng còn nhớ cuộc phân thư thừa bắt đầu xây dựng trường thành, càng đốt sách, nghĩa của chữ lại càng trong trẻo, dễ vút lên cao, dễ lan ra rộng... Họ Tần đốt sách Khổng Khuru, vậy mà cái lý Tam Cương của người nước Lỗ đâu có bị hoả thiêu cùng sách?... Chàng muốn thiêu hủy đến không còn một tấc đất tư duy. Nhưng rút cục chàng lại thấy em.» (trang 29).

Rùa, hiện thân thần nữ, đã cho Đổ những giây phút tuyệt đỉnh hạnh phúc, đã chỉ cho Đổ cái vô ích của sự tiêu hủy tư duy. Thần nữ hiểu tâm sự bần khoản của chàng, nàng bảo: «Chàng khổ tâm vì trong cái thế tranh hùng Hán Sở, không biết đâu là nơi dụng võ. Một đảng là búa đập xuống đe, một đảng là mặt đe nẩy lửa. Một đảng là kẻ có tiền, một đảng hoàn toàn tay trắng. Nhập vào đâu cũng chỉ là kẻ nhất thời. Đứng ở đâu cũng là mượn tạm đất đứng.» (trang 29). Lý trí muốn nghiêng về thế vô sản, nhưng chàng không thể đốt sách, bởi Đổ hiểu hơn ai hết, những lời thần nữ: «Đốt được nhà, nhưng sao đốt được sách? Càng đốt sách, nghĩa của chữ lại càng trong trẻo».

Đổ không có lựa chọn nào khác. Chàng ở trong thế kẹt. Không lối thoát.

Lối thoát là nghệ thuật, xảy ra ở một hoàn cảnh khác, trong truyện Người đẹp trong tranh, huyền thoại Tú Uyên và Giáng Kiều, với một lựa chọn khác, không kém đau đớn xót xa: «Giữa một người đẹp mơn mớn đào tơ và một nét họa trong tranh, giữa cái nhất thời tương đối và cái tuyệt đối bất chấp thời gian, Tú Uyên phải chọn lựa. Giữa một bức tranh và Giáng Kiều. Giữa cái đích hãy còn xa lắc và một tấm thân hiện đang còn run rẩy trong vòng tay khép chặt của chàng. Giữa cái chữa thành hình và cái hiện hữu sự chọn lựa thật vô cùng đau xót.» (trang 112).

Giữa cái «chữa thành hình và cái hiện hữu» Tú Uyên đã chọn cái «chữa thành hình». Cái chữa thành hình là tác phẩm nghệ thuật. Cái hiện hữu là Giáng Kiều. Là người đẹp, là nàng thơ, là những say mê đắm đuối. Chàng làm theo lời người thầy căn dặn: «Thể hiện vẻ đẹp trong tranh mới là cái đích cuối cùng. Không nên đắm đuối vào phương tiện mà quên mất đích». Và chàng đã hy sinh tình yêu để đạt nghệ thuật. Nhưng khi Tú Uyên hy sinh «phương tiện Giáng Kiều» để vẽ xong bức tranh, thì chàng lại lạc mất đường đời. Tới đây, một vấn đề mới được đặt ra: Nghệ thuật có thể xa lìa cuộc sống được chăng? hay chính sự đong đưa giữa thực tế và vĩnh cửu, mới là bản chất của nghệ thuật? Nghệ thuật là gì? Nếu không là sự chết đi để đạt tới tuyệt đối? Giáng Kiều hy sinh tính mệnh để tác phẩm (của Tú Uyên) đi vào lòng tuyệt đối. Muốn cho chàng hoàn thành bức họa để đời, nàng phải chịu hoá thân, phải rút bỏ phần mình gắn bó với nghệ sĩ. Mỗi tác phẩm là một cuộc đầu thai, người nghệ sĩ phải hy sinh, phải «chết mình» đi một ít. Cái phần Tú Uyên chết đi ở đây là một nửa phần mình, là Giáng Kiều, là tình yêu: Người nghệ sĩ, muốn đạt tới đỉnh nghệ thuật, phải hy sinh hạnh phúc thiêng liêng nhất của mình để đầu thai vào tác phẩm.

Nếu *Người đẹp trong tranh* đặt vấn đề điều kiện sáng tác, thì *Trương Chi* bàn đến vấn đề quyền uy của nghệ thuật:

«*Lời ca có thể xuống lệnh cho loài người. Vượt lên bức nũa, thì thông cảm với gỗ đá... nhưng cái bậc siêu phàm của âm thanh, chính là yên lặng hoàn toàn để cho ý nhạc có thể vượt thời gian mà rung cảm cùng kiếp trước, kiếp sau, bỏ không gian mà hoà vào vũ trụ.*» (trang 39).

Tiếng hát *Trương Chi*, tuy uy quyền như thế, nhưng nó chỉ có quyền lực siêu phàm khi nó không vụ tình, vụ thời, vụ lợi, vụ quyền. Khi họ *Trương* đem tiếng hát của mình phục vụ cho đám thuyền chài và người đẹp trường giả thì «*Trương Chi đã hoàn toàn lột xác. Chàng đã mất tất cả, từ hình hài đến tâm tưởng, từ nếp sống đến lời ca tiếng hát, để trở nên một gã thuyền chài vạm vỡ, thô kệch.*»(trang 49).

Trong *Nhập Thiên Thai*, *Vũ Khắc Khoan* đặt vấn đề với những *thiên đường*.

Loài người mơ tưởng thiên đường. Thiên đường là cõi sống tuyệt đối. Thiên đường là nguồn cội: «*Nguồn là tuyệt đối, cho nên phân cực cũng rất rõ ràng (...) Anh đã chọn lựa. Giữa hai thái cực, sự lựa chọn của anh tất thiên về một phía. Cũng như Lưu và Nguyễn đã quên mất căn tương đối của kiếp làm người, mà tìm nguồn tuyệt đối, thì giữa cái thế gọng kim tư bản vô sản, anh cũng đã quên hẳn cái thế của chính anh (...) Anh đã nhập Thiên Thai (...) Từ Thức đã bỏ Thiên Thai và Lưu Nguyễn cũng thế. Tại sao?*

Theo tôi thì không ở lại, chỉ vì không thể ở lại. Chỉ vì thấy Thiên Thai không phải là chỗ của mình (...) Mai Nhi và Đào Nhi không biết yêu. Không ai ở Thiên Thai biết yêu cả. Ở Thiên Thai thì phải diệt tình. Vì đó là lẽ tồn tại của cõi Thiên Thai.» (trang 74).

Ở thời điểm 54-56, sự lựa chọn giữa Nam Bắc chia đôi là một vấn đề địa lý chính trị nhất thời, nhưng cũng lại là vấn đề phân cực của con người muôn thủa.

Không theo tư bản, nhưng liệu có thể theo vô sản thiêu hủy tư duy không? Đây cũng là thách thức lớn nhất của con người trước mọi lựa chọn thái độ trước áp chế, thế quyền.

Vũ Khắc Khoan muốn đưa ra một lựa chọn thứ ba, lựa chọn sự tương đối, không theo cực nào. Nhưng chính sự lựa chọn này người Việt cũng không thể có được ở thời điểm chia đôi đất nước. Sự lựa chọn này chỉ là ảo giác của văn chương, là huyền thoại của cuộc sống.

Chênh vênh giữa cái có và cái không, giữa thế giới tuyệt đối của những thiên đường không có đất sống và thế giới trần tục của cuộc đời lầm bụi, người Việt hành hương thường trực giữa thiên đường và địa ngục, nhưng chưa bao giờ tìm được lối thoát cho chính mình.

Thành Cát Tư Hãn

Từ *thần thoại* (légende) đến *huyền thoại* (mythe) là cả một chặng đường dài. Những kịch tác gia cổ đại của Tây phương như *Eschyle*, *Sophocle*, *Euripide*... trong thời kỳ vàng son của bi tráng kịch (tragédie) đã để lại cho hậu thế không chỉ những tác phẩm mẫu mực về bi tráng kịch mà đằng sau những nhân vật ngoại khổ như *Oedipe*, *Antigone*... là mối tương quan giữa nhân sinh và môi trường sống, giữa nhân sinh và định mệnh... Ngoài ra, còn một thông điệp quan trọng nữa, là *họ đã khai phá cách dùng truyện như một cái cớ, một prétexte, một thác ngôn, để nói về truyện khác*. Họ đã chuyển hoá *thần thoại* thành *huyền thoại*.

Thấm nhuần sâu sắc tinh thần bi tráng kịch cổ điển Tây phương, *Vũ Khắc Khoan* trong màn giáo đầu vở *Thành Cát Tư Hãn*, viết năm 1962, đã nhắc đi nhắc lại hai lần:

«*Thành Cát Tư Hãn chỉ là một cái cớ*». Bởi vì ông không trình bày nhân vật *Thành Cát Tư Hãn* như một khuôn mặt lịch sử mà ông mượn tình thế của *Thành Cát Tư Hãn* để nói đến những việc khác, ông đã đẩy *Thành Cát Tư Hãn* từ *tư thế lịch sử* sang *tư thế bi tráng kịch*. Và *Thành Cát Tư Hãn* trở thành một trong những vở bi tráng kịch đầu tiên của Việt Nam viết theo đúng truyền thống tragédie của Hy Lạp.

Bi tráng kịch hay nói gọn là *bi kịch* (tragédie) khác với *thảm kịch* (drame). Nếu thảm kịch chỉ là trò chơi của sự tình cờ, những tình tiết éo le trong thảm kịch có tính chất tai nạn, thì bi kịch gạt bỏ tính chất tình cờ, những gì xảy ra trong bi kịch có thể đoán trước được, bởi nó là hệ quả của

định mệnh. Trong bi kịch, tất cả được điều chỉnh theo logique khốc liệt của định mệnh, la fatalité. Cái chết của Thành Cát Tư Hãn, cũng như cái chết của Antigone, là tất yếu, là fatale, là không thể tránh được.

Vi vậy, ngay trong màn giáo đầu. Vũ Khắc Khoan cho biết: *«Thành Cát Tư Hãn đã chết»*. Theo chính sử, thì Thành Cát Tư Hãn chết ở Tây Hạ, có thể chết do những vết thương ngã ngựa, sau khi chinh phục Tây Hạ. Trong kịch của Vũ Khắc Khoan, đó là một cái chết bí mật không biết tại sao.

Nhưng cái chết của Thành Cát Tư Hãn cũng chỉ là một cái có, một thác ngôn về thân phận con người đối chất với định mệnh. Một thác ngôn về sự đầu hàng của kẻ chiến thắng trước những oan hồn chiến bại. Một thác ngôn về tội ác và trừng phạt

Vở kịch trình bày cuộc đối đầu tay ba giữa Thành Cát Tư Hãn, vị Đại hãn bách chiến bách thắng Mông Cổ, với Cổ Giã Trường, đại tướng Tây Hạ cũng là kẻ chiến bại. Và Sơn Ca, em ruột Cổ Giã Trường, người nghệ sĩ, kẻ tự do, không tham dự cuộc chiến. Tác phẩm là một thác ngôn về sự đối đầu tay ba giữa *chiến thắng, chiến bại và nghệ thuật*

Bối cảnh được mô tả như sau: *«Lúc bảy giờ quân Mông Cổ đã chiếm xong Tây Hạ. Tại ngoại thành kinh đô Tây Hạ, thượng lưu sông Hoàng Hà, nơi hạ trại của quân Mông Cổ. Trong lều Thành Cát Tư Hãn (...). Màn mở lên, nắng quái một chiều cuối đông hắt vào lều (...). Trên ngai sừng sững, lẫm lẫm, khốc liệt và hầu như vô giác là Thành Cát Tư Hãn»*. (trang 31). Và đây là chân dung tinh thần vị đại hãn: *«Ta không biết chữ. Đối với ta, một cuốn sách quý là một cuốn sách trắng tinh không chữ. Một cuốn sách yên lặng, yên lặng và bát ngát như đêm nơi sa mạc. Yên lặng như một người đàn bà đẹp phục tùng.»* (trang 36).

Đại hãn biểu trưng sự thực thứ nhất: Bạo lực luôn luôn mù chữ.

Đại hãn không biết yêu. Tình yêu đối với đại hãn là sự chiếm đoạt. Đại hãn có trong tay Giang Minh, công chúa Tây Hạ, đẹp tuyệt trần. Nhưng đại hãn tự hỏi: *«Tình yêu là cái quái gì? Đối với ta, chỉ có một thắng một bại. Đó là tình yêu. Kẻ bại phải phục tùng người thắng. Đó là tình yêu.»* (trang 52).

Đại hãn biểu trưng sự thật thứ nhì: Bạo lực không biết yêu.

Đại hãn biểu dương quyền năng tuyệt đối: *«Thượng đế chính là ta. Nhà ngươi hãy mở rộng mắt mà nhìn: Trùng trùng điệp điệp là đại quân Mông Cổ, trùng trùng điệp điệp dưới lá cờ cừu vĩ của ta. Một triệu người như một. Ta xuống một lệnh. Một triệu người cúi đầu dưới lệnh của ta. Ta bảo tiến là tiến. Ta cho sống được sống. Ta bắt chết phải chết. Ta là trời, ý ta là ý trời.»* (trang 53).

Đại hãn biểu trưng sự thực thứ ba: Quyền uy tuyệt đối luôn luôn gắn liền với bạo lực.

Một quyền uy, một bạo lực như thế. Nhưng chỉ có một câu hỏi, một mục đích, một hoài vọng duy nhất, mà không thể thoả mãn được, đó là:

«Ta muốn gặp mặt Cổ Giã Trường.» (trang 42).

«Ta muốn biết Cổ Giã Trường hiện giờ ở đâu.»

Nếu cần giết hết loài người trên Đất Liền để biết được điều đó thì... ta cũng sẵn sàng.» (trang 45)

«Hiện Cổ Giã Trường ở đâu? Ta không thể xua quân đuổi theo một cái bóng.» (trang 49)

«Sào huyệt Cổ Giã Trường ở đâu? Tả ngạn hay hữu ngạn Hoàng Hà?» (trang 50)

Cổ Giã Trường hiện ở đâu? Cổ Giã Trường hiện ở đâu?

Một quyền uy, một mãnh lực như thế, mà suốt đời chỉ có một nỗi sợ duy nhất là cái chết: *«Không ai! Không ai thoát được cái chết. Có sống tất có chết, đó là thông lệ của tạo hoá. Mà tạo hoá... tạo hoá là cái gì? Một mai, không còn ta nữa, thì ai sẽ thay ta mà ngồi trên ngai vàng Mông Cổ? (...) Tất cả những quãng đất mệnh mông mà ta nhọc nhằn chiếm giữ, rồi sẽ chia năm sẻ bảy. Tất cả hùng binh tướng mạnh của ta sẽ tan rã.»* (trang 66).

«Bảy mươi năm trường đâm chém, diệt từng nước, đốt phá từng miền... Để làm gì? Chết! Mục nát với cỏ cây! Không... ta cần phải sống mãi mãi. Ta phải trường sinh bất tử.» (trang 70).

Cái chết là nỗi ám ảnh không ngừng, là sự đợi chờ, là Godot, là con dao của định mệnh mỗi ngày mỗi khứa thêm một chút vào cái vết thương của Thành Cát Tư Hãn, kẻ thắng trong chiến tranh, nhưng không thoát khỏi định mệnh, bởi vì, như lời Sơn Ca: «*Nhà người vốn chỉ biết dùng cái chết để đãi thiên hạ. Tất nhiên... nhà người lại gặp cái chết. Nhà người không nên phàn nàn.*» (trang 177).

Trực diện với Thành Cát Tư Hãn uy nghi và khốc liệt là Sơn Ca, cuồng sĩ Tây Hạ, em ruột Cổ Giã Trường. Và đây là diện mạo Sơn Ca: «*Đó là một chàng trai nhỏ tuổi, thân hình gầy guộc, bước đi lênh khênh như chiếc nai tơ, trán cao mà móp như chúa nhiều ý nghĩ kỳ dị, mắt nhìn sâu thẳm vào cuộc đời, khoe mắt lúc uất ức lúc chán chường cũng lại có khi loé lên ranh mãnh, miệng cổ nhếch mép, tiếng cười tuy muốn hồn nhiên nhưng môi mím lại, nét cười héo hắt mĩa mai. Sơn Ca không đẹp nhưng không thường.*» (trang 78).

Và đây là cuộc đối thoại giữa ông già ái quốc Tây Hạ và Sơn Ca:

Ông già Tây Hạ:

«*Nhà người nên cảm tạ trời đất. Nhà người sắp được vinh dự hy sinh.*

Sơn Ca:

Hy sinh! Hy sinh là một danh từ quan trọng. Thừa lão trượng, hy sinh cái gì và... cho cái gì?

Ông già: *Hy sinh cuộc sống ti tiếu của mình cho một cái gì cao siêu, trường cửu.*»

Nhưng quan niệm của Sơn Ca khác hẳn ông già Tây Hạ, chàng nói:

«*Lịch sử! Lại một danh từ quan trọng! Lịch sử là vật sở hữu riêng của những người già (...) của những bậc danh nhân, của những nàng liệt nữ (...) Văn sinh vốn không ưa làm danh nhân, tính lại rất ghét anh hùng (...) chính bởi văn sinh biết chắc lão trượng đang mong được chết (...) vậy thì mượn một lưỡi đao Mông Cổ mà chết, đối với lão trượng, tuổi hạc đã cao rồi, tính kỹ cũng không thiệt mấy... Mà chắc chắn lại chiếm được một chỗ ngồi thoải mái trong lịch sử (...)*

Thương thay cho quân Mông Cổ, tự nhiên lại lợi đến đây, đâm đâm, chém chém, để chỉ làm giàu thêm cho lịch sử thiên hạ! (...) Không có cuộc sống nào đáng sống cả. Lỡ sống thì đành nhận cuộc sống. Nhưng phải tìm lấy một cách sống riêng biệt cho mình. Sống anh hùng, sống liệt nữ cũng là một cách sống (...) văn sinh không có tài bất chước. Văn sinh không muốn làm một thứ tượng đất đúc khuôn, dầu là khuôn vàng.» (trang 81-82- 83).

Sơn Ca đã chinh phục vị đại hãn bằng những hình ảnh lung linh của cuộc đời bình an, một cuộc đời không đâm chém, một cuộc đời xa cõi chết.

Đó là những hình ảnh của «*một người đàn bà. Một ánh lửa bếp rung rinh. Một dải mây trắng vắt vẻo ngang đèo. Một thoáng gió lọt kẽ lều. Một đàn cừu trắng nõn. Một cánh đồng cỏ mọc mượt xanh. Một tiếng sáo mục đồng.*» (trang 96).

Sơn Ca đã dạy cho vị đại hãn dư vị của cuộc sống, hạnh phúc của những phút giây hưởng thụ một tia nắng, ngắm một bóng mây, đón một ngọn gió, cảm khoái thiên nhiên, sống với âm thanh và màu sắc, sống với tình yêu, sống cuộc sống bình thường, an nhiên, tự tại.

Nhưng tất cả đều đã quá muộn. Vị đại hãn chỉ dừng lại vài phút, trong cảm thông với Sơn Ca, để hát lại tiếng hát mục đồng của mình thời niên thiếu. Phút cảm thông chấm dứt. Thành Cát Tư Hãn trở lại với sứ mệnh chém giết, với nỗi ám ảnh siêu hình, với cuộc chiến trường kỳ giữa thắng và bại.

Phản diện với đại hãn, kẻ vừa san bằng Tây Hạ, là Cổ Giã Trường, kẻ vắng mặt, kẻ chiến bại, Cổ Giã Trường, Đại tướng Tây Hạ, một thứ Godot-Beckett.

Cổ Giã Trường, theo lời kể lại, diện mạo như sau: «*Người cao và thẳng như cây dứa sa mạc. Vai như vai con gấu núi. Tay vươn ra như tay vươn. Mũi thẳng như trái mật treo. Đôi lông mày là hai nét móc. Đôi mắt sáng ngời như sao Hôm sao Mai.*» (trang 41).

Người tinh mắt có thể nhận ra: đây cũng là một diện mạo của Thành Cát Tư Hãn. Cổ Giã Trường là âm bản, là linh hồn của Thành Cát Tư Hãn. Bởi diện mạo của vị anh hùng và kẻ

cướp nước cùng chung một nét: đó là nét của tử thần. Mỗi lần có tin Cổ Giã Trường sẽ đến, là có một cái chết đến với Thành Cát Tư Hãn. Cổ Giã Trường, đại tướng Tây Hạ không xuất hiện, nhưng trong bóng tối, chặt dần chân tay của Thành Cát Tư Hãn: Lần thứ nhất là cái chết của Thái Tử Tây Hạ, kẻ sắp sửa ra đầu hàng Thành Cát Tư Hãn. Lần thứ nhì: Thủ cấp của Lý Tư, quân sư của Thành Cát Tư Hãn. Lần thứ ba: Đầu lâu của Truật Xích Hãn, con trai Thành Cát Tư Hãn. Và lần cuối cùng là thủ cấp của Dương Bản, đại tướng của Thành Cát Tư Hãn. Cổ Giã Trường trở thành một thứ định mệnh nghiệt ngã, một kẻ báo thù, một độc dược vô hình, đã nằm trong cơ thể của đại hãn. Một thứ oan hồn, vật vờ và hành hạ. Một thứ mệnh trời siêu hình mà Thành Cát Tư Hãn không chế nổi. Cổ Giã Trường là sự tự hủy của những anh hùng bách chiến bách thắng. Một thứ lương tâm mờ ám, thâm sâu, vô hình, tưởng như không có, nhưng vẫn hiện diện, nó là bản ngã của sự hiếu sát, chính nó đã đục khoét tâm linh và thể xác của người anh hùng. Nó nấp đằng sau những chiến thắng, nó cũng là sự thất bại thâm hiểm của mỗi chiến thắng, không thể cứu vãn được, bởi nó là sự chết, bạt ngàn xác chết mà mỗi chiến thắng đem lại. Thành Cát Tư Hãn, kẻ bách chiến bách thắng, đã mang trong người ngàn vạn xác chết ấy, ngàn vạn viên độc dược ấy, cho nên cái chết của Thành Cát Tư Hãn tất yếu phải đến. Một sự chết chậm, chết dần, *chết trong đợi chờ*, và cái chết ấy còn khốc liệt ngàn lần hơn, cái chết gươm giáo, chết tức thời của vạn sinh linh, trong những cuộc chinh phạt mà Thành Cát Tư Hãn là tác giả. Thành Cát Tư Hãn đi vào huyền thoại ở chỗ đó. Bởi Thành Cát Tư Hãn không chỉ là một cá nhân đơn lẻ. Không chỉ là một nhân vật lịch sử đơn lẻ. Không chỉ là một anh hùng đơn lẻ. Mà Thành Cát Tư Hãn chính là định mệnh của bạo lực.

Đoàn văn xa nước

Vũ Khắc Khoan rời nước ra đi năm 1975, và mất tại Hoa Kỳ năm 1986. Chín năm sau, những bài ông viết trên đất khách được An Tiêm xuất bản tại Pháp.

Đoàn Văn Xa Nước tập hợp tám đoản văn rời, lác đác những mẫu đời đầu đó của Vũ Khắc Khoan với bạn, với văn, với văn và bạn, với thể nhân và ngoài nhân thể. Sáu bài viết về bạn, một huyền truyện *Mệ La Khê* và một bài tùy bút *Độc Kinh*, như những kết từ của một đời sống với nghệ thuật.

Tất cả là những mẫu sống ngắn gọn được trích lục ra từ cuộc đời *Khoan tôi*, như ông thường tự gọi mình. Như tất cả những người xa nước, *Khoan tôi* sống và viết bằng kỷ niệm. *Khoan tôi* uống rượu với quá khứ, nhắm rượu với quê hương. *Khoan tôi* nói về Phật pháp, *Khoan tôi* mở rộng lòng mình, tìm cái Tâm chưa biết. *Khoan tôi* muốn rọi ánh hời quang vào cuốn phim đời mình, trong một sát na, trước khi nhắm mắt.

Hình ảnh những người bạn, còn sống hay đã chết hiện lên như Lê Quang Luật, Vũ Hoàng Chương, Thanh Tâm Tuyền, Nghiêm Xuân Hồng, Vĩnh Ấn... để ông có cơ độc thoại với chính mình, để ông kiểm lại số đời, để ông làm một thống kê về một *vùng tuyết mù* của ông, vùng mà suốt đời ông theo đuổi.

Cuốn phim đời của Vũ Khắc Khoan bắt đầu bằng những trò chơi, mà thế hệ ông- ông gọi là thế hệ 45- Thế hệ đã trải cái đói Ất Dậu, đã trải Pháp, trải Nhật. Những kẻ trưởng thành trong thế hệ 1945 ấy, dù tính toán hay không tính toán, rồi cũng bị rơi vào tròng:

«*Chúng tôi thắt thêm một vòng duyên nợ, đi vào một trò chơi, luật chơi đầy khúc mắc, mà viết vị trong đa số trường hợp, có nghĩa là vĩnh viễn viết vị.*» (trích bài *Nhận đường*, trang 25). Trò chơi mang mùi «viết vị» của họ là gì? Đó là: «*Trò chơi chính trị, một trò chơi mà người chơi chỉ là một thứ quân cờ. Thế thắng tối hậu luôn luôn nằm trong tay kẻ biết vứt bỏ sang một bên cái phần thiêng liêng nhất của con người là phần tình cảm.*» (Nhận đường, trang 26). Dù ở bên này hay bên kia, trò chơi có «viết vị» ấy đã bao trùm lên cuộc đời của bao nhiêu thanh niên, khiến họ đã tự bắt mình phải bỏ mình, bỏ một phần của mình. Họ là những kẻ «*sau cặp mắt kiếng cận, vẫn đêm đêm, khi tỉnh rượu, lúc nửa khuya, dọi vào những trang sách, dọi sâu tâm thức u uẩn, nhiều bực dọc, hối tiếc, những câu hỏi và những rắp tâm làm một cái gì.*» (trích *Bữa rượu cuối cùng* với Lê Quang Luật, trang 15).

Đám thanh niên 45 này, đã từng háo hức nâng ly «*uống cạn tình bạn vào lòng*» những năm kháng chiến. Nhưng rồi chỉ chín năm sau, Vũ Hoàng Chương 1954 đã nhận thấy: *chúng ta mất hết... chỉ còn nhau*. Rồi ba mươi năm sau, Vũ Khắc Khoan 1984 đau đớn sửa lại: *chúng ta mất hết... kể cả nhau*.

Đám thanh niên của thế hệ 45 đó, đã rắp tâm muốn làm một *cái gì*. Làm một cái gì cho đất nước. Nhưng hình như không ai làm được «*cái gì*» cả. *Cái gì* đó, trong thời kháng chiến chống Pháp, hình như là giành độc lập, nhưng đâu ngờ, giành được độc lập rồi thì mất tự do. *Cái gì* đó trong thời Nhân Văn Giai Phẩm hình như là giành tự do. Nhưng rồi có ai ngờ những người dám đứng lên giành tự do ấy, đã phải trả giá bằng chính cái tự do của trọn đời mình. Và đám thanh niên di cư vào Nam để đi tìm tự do, có ai ngờ, họ lại rơi vào cái bẫy của chiến tranh toàn diện.

Cho nên, thế hệ 45, của Vũ Khắc Khoan, của Vũ Hoàng Chương và của bao nhiêu vũ khác, hầu như không ai biết rõ con đường đang đi sẽ dẫn mình đến đâu, đến vùng đất nào của cõi sống, cõi chết. Vũ Khắc Khoan gọi vùng ấy là *vùng tuyết mù*.

Nhưng hành trình của Vũ và thế hệ 45, cũng lại trùng hợp với một thứ hành trình khác, đó là hành trình của sáng tác, của nghệ sĩ. Bởi hần, kẻ nghệ sĩ, cũng không biết nét bút của mình sẽ đưa mình đến đâu. Hần, kẻ cầm bút, bút lông hay bút mực, cũng chỉ vung bút để đi vào *vùng tuyết mù* ấy. Bởi mỗi tác phẩm nghệ thuật chỉ là một tìm đường, và cõi mà người nghệ sĩ đang đi, hay muốn đến, cũng chỉ là *vùng tuyết mù* ấy:

«1984

Tuyết rơi từ vào khuya, mặt trời vừa mọc, tuyết đã ngập trắng vườn sau. Tôi đẩy thêm một khúc củi vào lò. Nhìn lửa bốc ngọn, nhớ lại mấy vần thơ cũ đã quên mất cả nguyên văn:

Chàng như mây mùa thu

Thiếp như khói trong lò.

Cao thấp tuy có khác

Một thả cũng tuyết mù.

Đọc lại bài thơ. Rất nhỏ, từng chữ, từng vần. Rất nhỏ, đủ để một mình mình nghe. Cho đến khi lời thơ tan rã, ý thơ nhạt nhoà, cho đến khi trong tôi, về bài thơ, rớt lại, chỉ còn một chút băng khuâng không tên thì tôi lặng thinh đi vào cái băng khuâng đó. Quanh một chữ. Tuyết mù. Nghĩ đến một cánh chim thoáng trên mặt nước. Bóng chim, nước không lưu giữ. Chim đâu để lại đường bay? Khói mây tan tác. Âm thanh, màu sắc cũng vậy. Cũng vậy, thiếp và chàng. Tất cả, một thả cũng tuyết mù. Kể cả chữ và lời. Kinh và Kệ.» (trích *Đọc kinh*, trang 169).

Đó là những lời nhập của bài *Như lai vô sở thuyết* tức là *Đọc kinh*.

Cả một hành trình đọc và viết suốt một đời gói trọn trong mấy dòng chữ trên đây.

Bốn câu thơ mà Vũ không nhớ nguyên văn, có giọng rất Kinh Thi:

Chàng như mây mùa thu

Thiếp như khói trong lò.

Cao thấp tuy có khác

Một thả cũng tuyết mù.

Một buổi sáng tinh mơ trời tuyết, mười năm sau khi rời nước, họ Vũ ngồi bên lò sưởi, lẩm nhẩm đọc lại bài cổ thi cho mình mình nghe, đọc cho đến khi lời thơ tan rã, ý thơ nhạt nhoà, bốn câu thơ cổ chỉ còn đọng lại hai chữ cuối: *tuyết mù*. Kinh nghiệm đọc thơ mà Vũ vừa trải qua, vừa viết lại, biết bao người đã trải, bao người đã dùng bao chữ trong bao cuốn sách lý thuyết văn học để giải thích, luận bàn, rồi cuối cùng cũng đi tới kết luận: *một thả cũng tuyết mù*, như câu thơ cổ. Vũ dựa vào kinh nghiệm của người xưa, vận vào cánh chim, cũng thấy chim bay không để lại vết bay, vận vào âm thanh, màu sắc đều như thế: *tất cả rồi sẽ tan tác, kể cả chữ và lời. Kinh và Kệ*. Cái mà Vũ nhìn ra, bây giờ, đã khác lắm, với Chàng và Thiếp của người xưa. Nó bao gồm cả *chữ* và *lời*, cả *Kinh* và *Kệ*. Chẳng phải vì Vũ nhìn xa biết rộng hơn

người xưa mà là vì Vũ đã dùng mối tương quan mật thiết giữa *đời* và *đạo* để xây dựng một *vùng tuyết mù* mới, của riêng mình, trong địa hạt *chữ* và *lời*, *kinh* và *kệ*.

Kinh nghĩa đen là sợi tơ trắng xuyên suốt. Sách chép lời Phật gọi là *Kinh*. Những bài *kinh* là những bài thuyết pháp của Phật. Trong khi nói, thỉnh thoảng Phật lại tóm tắt ý của mỗi đoạn quan trọng thành một bài thơ ngắn gọi là *Kệ*. Các vị thiền sư thời Lý Trần, trước khi mất thường để lại những bài *Kệ* giảng pháp lý cho học trò. Bài *kệ Tham đồ hiền quyết* (chỉ bí quyết thiền cho môn đệ) của thiền sư Viên Chiếu (999-1091) thời Lý, là một tuyệt bút.

Bài *Như lai vô sở thuyết* tức *Độc kinh* của Vũ Khắc Khoan là một bài *Kệ hiện đại* viết cho thế hệ chúng ta. Lời *kệ* của Vũ dĩ nhiên phải khác lời *kệ* của Ý Lan, của Viên Chiếu, của Chân Nguyên, bởi Vũ viết văn xuôi, nhưng văn ở đây mỗi câu, mỗi dòng đều như cô đọng những từng trải, những suy nghĩ của một đời thiền chữ.

Gọi là *kệ*, bởi nó là sự dặn dò của Vũ trước khi lìa đời. Dặn dò ai? Dường như Vũ không nhắm vào ai cả, nhưng mỗi lần ai đó đọc đến bài *kệ* này, lại như nghe thấy một lời thì thầm mới, một điều *không nói* khác với lần đọc trước, không nói mà cứ như rót vào tai. Bởi Vũ đã nhìn thấy: *Như Lai vô sở thuyết*. Như Lai không luận bàn. Như Lai không thuyết pháp. Như Lai không nói. Nhưng rồi Vũ hiểu:

«Tôi hiểu tại sao những người lớn của nhân loại tự cổ chỉ đều muốn nín thinh. Không Khuru, Lão Đam và Thích Ca Mâu Ni. Trời không nói, ta đâu muốn nói? Ta đâu có thuyết lời nào? Cái ta muốn nói, cái đó, đâu có thể nói được? Cái đó, bất khả thuyết, bất khả tư nghì. Bất khả đạo.

Nói ra là bị kẹt

Nhưng rồi Khổng Khuru vẫn nói, cả đời. Lão Đam thì nói đến 5.000 chữ *Đạo đức kinh* và Thích Ca Mâu Ni trong suốt 49 năm hoằng pháp, nguyên lời *Đại Bát Nhã*, đã nói ròn rã tới 22 năm. Không nói cũng không xong

«Nói ra là bị kẹt

Không nói cũng không xong

Hai câu đầu một bài kệ của một thiền sư Việt Nam sống giữa thế kỷ XVII, thiền sư Chân Nguyên. Hai câu kệ, một thể đứng chênh vênh giữa hai ngã hữu vô. Nói hay không nói? Chung cuộc, bài kệ đành phải chấm dứt bằng một nét chấm phá lửng lơ:

Vì anh đưa một nét

Đầu núi ánh dương hồng.» (Độc kinh, trang 170).

Tất cả vũ trụ đứng lại ở đây, ở chỗ: *vì anh đưa một nét*, mà *đầu núi ánh dương hồng*. *Vùng tuyết mù* bỗng sáng ra, hồng lên ngời rạng. *Vùng tuyết mù* trở thành *rạng đông* khi anh, người nghệ sĩ, đưa một nét. Nét chấm phá lửng lơ của Chân Nguyên đã đạt *vùng tuyết mù*.

Trở lại với những người trong thế hệ 45 của Vũ mà chúng ta đã nói đến ở trên: rằng hình như họ cũng không biết cái mà họ tìm kiếm, cái đó là «cái gì». Là độc lập, là tự do hay thống nhất... mà cứ mỗi lần có được cái này, họ lại bị phải thôi cái kia.

Cho nên, *cái đó* cũng có thể là con đường giải thoát như Vũ nói:

«Con đường giải thoát chỉ là con đường trở về. Từ cái phức tạp trở về cái mộc mạc đơn sơ. Từ cái vô lượng trở về cái nhất như nguyên thủy.» (trích Bên kia, bên này, trang 64).

Cái đó cũng có thể là những đốm lửa trong đêm khuya, như Vũ nói:

«Từ những ngày xa xưa, tôi vẫn nghĩ rằng những đốm lửa trong đêm khuya hình như tự chúng đã mang sẵn một nỗi nhớ thương kỳ dị - chúng là những nỗi nhớ thương.» (Bên kia, bên này, trang 66). Nhưng *cái đó*, cái mà thế hệ của Vũ đã muôn nghìn lần tranh biện, tự vấn, muốn định nghĩa, muốn nắm bắt, nó vẫn *tuyết mù*.

Cái đó, cũng có thể chỉ là một chút nhớ thương, đợi chờ một *Mệ La Khê* không bao giờ đến. *Mệ La Khê* là một hoàng phi, một trang tuyết sắc giai nhân, đã chết trong buổi khánh thành cầu La

Khê. Khi xe vua và đoàn tùy tùng vừa qua cầu, đến lượt xe nàng tiến lên thì cầu sập, nàng chìm sâu trong đáy nước cùng người tài xế đã bao nhiêu năm nhưng bóng nàng lộng lẫy trên chiếc xe hơi với người tài xế vẫn không ngừng di chuyển trên con đường cũ. *Mệ La Khê* có dáng dấp của *Mợ Lãnh* trong *Chùa Đàn*, và bên *mệ* cũng có một cụ *Lãnh*, như thể *Vũ Khắc Khoan* muốn dựng lại *Nguyễn Tuân* bên trời Mỹ.

Mà *Mệ La Khê* là ai nhỉ? khiến kẻ cầm bút nhớ thương mơ tưởng đến thế? *Vũ* viết:

«*Nhớ thương? - Tại sao lại thương? - Hầu như không đối tượng rõ ràng mà bao trùm những âm vang ngân lại những bóng chưa mờ của một thời đã cáo chung. Một chút cổ kính lối xưa ngỡ cũ nơi thành nội, một túp thơ Đường - tiếng quân cờ đập nhẹ trên bàn cờ - một thoáng Liêu-trai-chí-dị, giàn dưa lát phát mưa như tơ. Một mùi hương úa. Một giọng hò xưa. Một bàn tay nhỏ.*

Chiều xuống. Sương mù. Tàn bữa rượu. Đêm về. Mệ vẫn không lại.» (*Mệ La Khê*, trang 107).

Vậy thì, *Mệ La Khê* là một *đợi chờ*, *Mệ* vừa là *Godot* vừa là *Cái đó*. *Mệ* là cái mà cả cuộc đời *Khoan* *tôi* đã đi qua, đã hẹn hò, đã mong ngóng, đã có ý tìm: có phải đây là *Mệ* không? *Mệ* chính là *cái không*, mà lại vô cùng *hiện hữu*. *Mệ* cũng là *cái có*. *Mệ* phải là *cái có*, nhưng lại vô *ảnh vô hình*. *Mệ* là chỗ khởi điểm và chỗ cùng đích của con đường xuyên sự sống và cõi chết. *Mệ* mờ mờ như hạnh phúc, *Mệ* phôi pha như nhan sắc của người đàn bà, *Mệ* thoáng đến như áng mây ngũ sắc, *Mệ* huyền bí như nụ cười *Mona Lisa*. *Mệ* là *cái đó*.

Rồi đến cuối đời, *Vũ Khắc Khoan* cũng đã tìm thấy *cái đó*: «*Đôi khi lời kinh dẫn tôi trở về ngày cũ. Bất giác tôi gặp lại... cái tâm hồn ấu thơ thừa nhỏ, trốn học, «phiêu lưu» dọc 36 phố phường Hà Nội, mỗi hẻm nhỏ là một thế giới riêng tư, mỗi lùm cây là một cõi trời đặc biệt. Những giây phút đó, lâng lâng lời kinh rời hẳn nghĩa kinh, lời kinh kể chuyện cổ tích, rủ tôi đi vào một cơn mộng du hoang vu thăm thẳm, trông mắt ruồi bắt bọ ngàn tháp thoáng muôn hồng ngàn tía màu sắc cầu vồng loang loáng bong bóng giọt mưa Ngâu, từ những đám mây trời Bắc Việt rơi xuống, từ một nền gạch Bát Tràng dấy lên - ời! Cái ướt át lành lạnh gấu quần thấm nước và chiếc lá bàng đỡ kịch lất lay đầu ngó heo hút gió Tây (...)*

Và tự đó, từ những hình và sắc mây trời vẫn vục, bay lên, những mùi hương lạ, những mùi hương đi không chỗ tới, đến không chỗ bắt đầu (...)

Từ mệnh mỏng cực đại đến thăm thẳm cực vi (...) *Đâu là *mệ*, nẻo nào là *ngộ*? (...)*

Tôi lặng lẽ đi vào một cõi, mới dấy lên. Cõi đó, lạ lạ quen quen. Cõi đó hằng đêm. Cõi đó, riêng tôi. Một mình.» (*Đọc kinh*, trang 178,193, 195).

Cái đó, của *Vũ Khắc Khoan*, vượt ngoài ngôn ngữ, vượt trên kinh điển. *Cõi đó*, riêng *Khoan*, một mình.

Đoạn văn *Đọc kinh* kết thúc cuốn sách và kết từ cuộc đời. Bài kệ vẫn vủ, biến dạng, có chỗ nó là *tâm*, nhưng *tâm* làm sao thấy? Có chỗ nó là quê hương, nhưng quê hương đã rời bỏ, dấu có lập lại nghìn lần: Quê hương, không nơi nào đẹp bằng chốn ấy. Không nơi nào đẹp bằng chốn... Không nơi nào đẹp bằng... Không nơi nào đẹp...

Nhưng *Khoan* *tôi* làm sao về được?

Cái đó, có chỗ nó là *Nguyễn Du*, nhưng *Nguyễn Du* đã bất tri tam bách.

Có chỗ nó là *Mệ La Khê* nhưng *Mệ* đã tuổi vàng.

Rồi cuối cùng *Khoan* *tôi* cũng đạt được *cõi đó*.

Nhưng *Khoan* cũng đã *tuyệt mù*, làm sao về được, để kể lại *cái đó* là gì?

Les Issambres, tháng 8/2008

Phụ đính I:



Cao Xuân Huy, mùa thu gầy cánh

Cao Xuân Huy có người cha đi kháng chiến, để lại vợ con trong thành. Rồi, 1954, ông ngoại bị đầu tở, người cậu cấp bách đem cháu, 7 tuổi, vào Nam. Mẹ ở lại Hà Nội đợi bố. Về, nhưng người cha kháng chiến, gốc tư sản, địa chủ, không thể "can thiệp" cho người mẹ khỏi diện "tự lực cánh sinh" (như đi "kinh tế mới"). Rồi họ chia nhau con cái: mẹ để lại con gái cho bố, vào Nam với con trai. Xa cách, mỗi người lập một gia đình khác, có các con khác. Huy được cậu và bà ngoại nuôi. Như một định mệnh, chuyện nhà Huy trùng hợp với chuyện đất nước, với truyền thuyết Sơn tinh Thủy tinh, với bao gia đình thời chia đôi Nam-Bắc.

Ở Bắc: Người cha làm báo Sáng Tạo

Người cha ở Bắc tham gia Nhân văn Giai phẩm. Thực ra, ông không ở trong Nhân Văn Giai Phẩm, mà ở nhóm Điện ảnh kịch trường, hồi ấy có hai nhóm: Thụy An-Phan Tại và Trần Thịnh-Trần Công. Cao Nhị, cha Huy, trong nhóm thứ nhì.



Bùi Vĩnh Phúc, Cao Xuân Huy, Nguyễn Trọng Khôi,
Trịnh Ý Thư, Thùy Hạnh - khoiart.com/Friends.htm

Họ chủ trương thành lập một hội điện ảnh độc lập. Đả phá phim tuyên truyền của Liên Xô. Đổi mới kịch nghệ và điện ảnh theo đường lối Tân hiện thực Ý, Nhật và đề cao phim Anh, Mỹ. Thụy An, Trần Công, Cao Nhị, Nắng Mai Hồng, Vũ Phạm Từ, Kỳ Nam... viết những bài giới thiệu, phê bình điện ảnh, hoặc tổ chức chiếu lại những phim hay, những kiệt tác tân hiện thực như Miếng cơm cay đắng (Riz amer), Chiếc xe đạp (La bicyclette) của Ý, Rashomon, Những đứa trẻ Hiroshima, Anh găng nuôi con của Nhật, Hamlet của Anh, v.v...

Sáng Tạo do Trần Thịnh chủ nhiệm, Cao Nhị thư ký toà soạn. 5/11/1956, Sáng Tạo ra đời, hai hôm trước ngày khai mạc Liên hoan phim Liên Xô.

"Tội trạng" của Sáng Tạo được nêu rõ như sau:

"Nửa tháng "Liên hoan phim Liên Xô" khai mạc vào ngày 7-11-56, thì đúng ngày 5-11-56, Giai phẩm mùa thu tập III xuất bản, trong đó có đăng bài "Chúng ta gắng nuôi con", hoạt cảnh của Chu Ngọc, đã kích không tiếc lời vào phim Liên Xô. Cùng ngày 5-11-56, báo Sáng Tạo ra số đầu, đã lộ ngay ý định xấu đối với phim Liên Xô.

Ngày 20/11/56, báo Nhân Văn số 5 lại đăng bài "Mấy bộ phim dở" của Cao Nhị. Cùng ngày ấy báo Sáng Tạo ra số 2, càng đã kích sống sượng hơn nữa vào các phim Liên Xô đang chiếu. (...) Những bài như trên phải được đặt bên cạnh bao nhiêu bài khác của Nguyễn Hữu Đang, Phan Khôi, Trương Tửu, Trần Đức Thảo, Lê Đạt, Trần Dân, v.v... đang nhan nhản lúc bấy giờ ở các số Nhân văn, Giai phẩm thì mới thấy đầy đủ tính chất nguy hiểm của nó" [2]
Cao Nhị, trong bài tự kiểm thảo, cũng "nhận tội":

"Tôi nhận làm thư ký toà soạn báo Sáng Tạo, tờ báo chuyên đã kích phim ảnh Liên Xô và đã kích lãnh đạo trên mặt sân khấu và điện ảnh. Sáng Tạo chỉ ra được hai số rồi chết. Thế nhưng hai số đó cũng gây ra một số tác hại đáng kể với những bài của Trần Công, Năng Mai Hồng, Phan Vũ, Vũ Phạm Từ, Kỳ Nam, v v ... " [3]

Trong bài kiểm thảo này, Cao Nhị xác nhận trách nhiệm lựa chọn bài vở, viết những bài trên Sáng Tạo và trên các báo Cứu Quốc, Hà Nội Hàng Ngày, Độc Lập... phê phán điện ảnh Liên Xô và tổ chức điện ảnh doanh nghiệp của miền Bắc.

Qua bài "Nửa tháng liên hoan phim Liên Xô: Mấy bộ phim dở" của ông đăng trên Nhân Văn số 5, chúng ta có thể thấy cách ông phê bình một số phim Liên Xô, đang chiếu trong Liên hoan như thế nào. Riêng về nội dung phim Ngai vàng sụp đổ, ông viết:

"Anh đi dẹp giặc, chị ở nhà đợi anh, trong cơn binh lửa, chị mắc tai ương; nhưng đến khi giặc tan, anh chị lại gặp nhau, gia đình đoàn tụ, vui vẻ cả. Nhưng ác một điều, câu chuyện tình đó đã lồng vào nhiều câu chuyện khác: âm mưu thắng đế quốc, dũng khí của nhân dân, tài đánh nhau của bộ đội, lại cả bộ mặt nham hiểm gớm ghiếc thành địa chủ đi ăn cướp ái tình. Người xem rất kêu về cái đoạn kết dựng lên cái ngai vua rồi đập nó gục xuống, tượng trưng cho ngai vàng sụp đổ. Nhưng tôi không nói tới diễn xuất hay những màn bố trí giả tạo. Điều quan trọng hơn, là công chúng xem phim rất không hài lòng về cái lối xây dựng phim, xây dựng con người rất vá vớ, chấp nối ấy, nó không tài nào đi sâu và thể hiện được đúng hình dáng con người thật. Kinh nghiệm trong các tác phẩm văn nghệ Việt Nam mấy năm nay, kịch hay chuyện nói đến một trăm thứ và đều đã thêm một tí tình cho nó có "yêu đương". Đó là lối xây dựng công thức không thể làm thoả mãn người xem."

Và đến phim Hai sĩ quan, Cao Nhị cho rằng: "Tình không bắt gặp con người thực, một anh đại úy có thực (...) Mặc dầu báo điện ảnh Liên Xô khen: "Hai sĩ quan nói lên một cuộc tình son sắt và dũng cảm...", tôi chỉ thấy tình yêu đó là giả tạo, vì lẽ giản dị cặp tình nhân đó phải lao vào nhiều tình huống ly kỳ, lằng nhằng, nghĩa là cũng giả tạo nốt. (...)

... mấy bộ phim Liên Xô khác được hoan nghênh trong năm nay như Nữ tài tử dạy hổ hoặc Người yêu phương xa thì thực chất nó như thế nào? Con người trong phim rất nhạt, tình yêu lại càng nhạt hơn. Và cái lối xây dựng chủ đề tình yêu nhẹ nhàng, công thức gán ghép gọi cười cho người xem bằng những trò hiểu lầm ngộ nghĩnh không thể đáp ứng được với những đòi hỏi của người xem có suy nghĩ (...)

Tôi đơn cử ra hai bộ phim Ngai vàng sụp đổ và Hai sĩ quan, không phải để phân tích sâu xa vì nó dở quá, không biểu hiện được gì, ý tôi muốn để chúng ta cùng rút kinh nghiệm trong việc làm kịch bản phim hiện nay". [4]

Với những dòng "phạm thượng" như thế, người cha, sau Nhân Văn, bị cấm sáng tác, nhưng vẫn làm thơ chui, cho mình. Bà chị là người duy nhất thuộc hết thơ em. Khi Huy về thăm cha tại Hà Nội, năm 2002, định in một tập thơ cho bố, nhưng bà bác đã mất vài năm trước rồi.

Trong Nam: Người con đi lính và đi tù.

Nhắc lại lời người cha phê bình những tác phẩm điện ảnh của Liên Xô năm 1956 ở miền Bắc, để thấy cái gan Cao Nghị trong bối cảnh toàn trị thời ấy và cũng để hiểu cái gan của người con trong một bối cảnh khác, xung vào Thủy quân lục chiến, một binh chủng dữ dội của miền Nam: hai bối cảnh, cùng một dòng máu, cùng một lá gan.

Sau ngày thống nhất đất nước, năm 1978, người cha *Sáng tạo-Nhân văn* tìm đến thăm con ở trại cải tạo Thanh Hoá, nhưng không được vào, lại lặn lội trở về, cái ba lô thăm nuôi con cũng không nhận được.

Năm 1979, hai cha con gặp nhau lần đầu tại trại Bình Điền, Huế. Bố nói: "*Mày ăn thịt gà đi, thịt gà này chú Phùng Quán làm cho mày đấy*". Người con cảm động tưởng mình có họ với chú Phùng Quán, tác giả những câu thơ mà anh đã thuộc lòng từ nhỏ: "*Yêu ai cứ bảo là yêu, ghét ai cứ bảo là ghét; Dù ai cầm dao dọa giết, cũng không nói ghét thành yêu*". Bố hỏi: "*Mày ghét Cộng sản lắm hay sao mà đi cái thứ lính ác ôn này?*". Con nói: "*Ghét thì con không ghét, có thù oán gì đâu, nhưng gặp đâu thì bắn đó*". "*Thế mày bắn cả bố mày à?*"... [5]

Đó là câu chuyện giữa hai cha con năm 1979 mà Cao Xuân Huy thuật lại cho Trần Văn Thủy một đêm họp bạn ở Cali. Sau câu hỏi là những chầm chầm. Hình như con không trả lời. Hình như "*bố con nói với nhau vài câu chằng ra làm sao cả*".

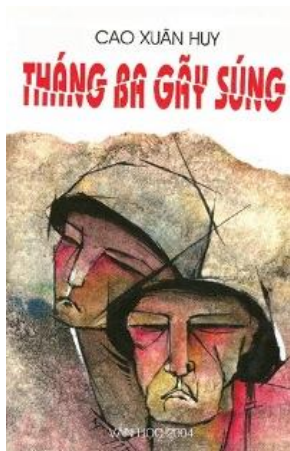
Không có trả lời nào cho một câu hỏi như thế. Không có câu hỏi nào, cho một đất nước như thế. Người bố gọi cái thứ lính mà con đi ấy là lính ác ôn. Lính thủy quân lục chiến ngoài Bắc gọi là lính thủy đánh bộ.

Nhưng người cha đã biết gì về thứ lính ác ôn này? Bao nhiêu người ở Bắc đã biết gì về thứ lính thủy đánh bộ này, ngoài hai chữ ác ôn? Bao nhiêu người trong Nam biết gì về thủy quân lục chiến, trừ hình ảnh: dữ dằn, căm tử.

Xa nước từ 1962, tôi cũng không biết gì về thủy quân lục chiến. Là người chống chiến tranh, tôi nghĩ ai vào thủy quân lục chiến là người thích đánh nhau, hiếu chiến.

Bởi lúc đó chưa có *Tháng ba gãy súng*, chưa ai biết Cao Xuân Huy.

Tháng ba gãy súng



Tháng ba gãy súng [6] đưa người đọc vào những cạm bẫy không ngờ: Tước đoạt ở họ những thành kiến cố hữu. Làm cho họ mất hẳn "nhân tính", thứ nhân tính từ chương, viết hoa, đạo đức giả của xót thương vô tận, của niềm nhớ khôn nguôi, của ngụy tạo tình cảm, ngụy tạo ngôn ngữ, ngụy tạo "dân tộc, tổ quốc".

Tháng ba gãy súng đặt họ vào môi trường khốc liệt của những con người không có lựa chọn nào ngoài đường chết, của đám tàn quân thua trận, hết đạn, cấp trên phản bội bỏ họ giữa đường, của đám quân dân hỗn loạn, bạn đồng hành đào ngũ, của những kẻ để tìm đường sống phải giết người, phải dẫm đè lên nhau mà chết, ở một cửa bể, một ngày tháng ba 1975.

Tháng ba gãy súng, với thứ ngôn ngữ trần trụi của người lính "chưa từng viết văn bao giờ", đã lột trần một thứ nhân tính khác của con người: tham sống, sợ chết, hèn nhát, phản bội, dã man, tàn bạo. Mọi bộ mặt đều bị lột trần trước cửa tử, cái xấu cái tốt không thể giấu được qua lớp sơn phấn bề ngoài của đạo đức xã hội. Con người lộ hẳn thân thể trần trụi với lục phủ ngũ tạng, như bị giải phẫu bất ngờ, không kịp phòng bị. Ở cái tư thế ấy, ngôn ngữ cũng trần trụi, không che đậy.

Tháng ba gãy súng là thứ ngôn ngữ tòng ngông ấy, mà người "có học", mà cấp thượng lưu trí thức, mà những nhà làm văn chương thường gọi một cách khinh bỉ là "ngôn ngữ lính tráng". Vì thứ ngôn ngữ ấy mà nhiều người không muốn, không dám hay chỉ miễn cưỡng gọi Huy là nhà văn, không coi *Tháng ba gãy súng* là tác phẩm văn học, mà chỉ là một cuốn hồi ký chân thật, bởi một tác phẩm văn học thì phải có văn chương, chứ đâu lại câu cú thô tục thế này.

Ở *Tháng ba gãy súng*, chửi thề là vai chính. Những câu chủ chốt đều có chửi thề. Bởi mỗi chửi thề là một thái độ, phản ánh một tình cảm, một nguyện vọng: yêu thương, hắt hủi, oán giận, ăn năn, hối hận, mắng mỏ, sai bảo, dã man, tàn bạo...
"Đụ mẹ, ông về đại đội liền bây giờ!" là mệnh lệnh của người tiểu đoàn trưởng, mắng mỏ, nhưng khoan hồng, không phạt vì tội ba gai trình diện trễ.
"Đù má, lâu dzậy mấy?". Là sự chờ đợi và vui mừng phía người chửi. Là sự hoàn hồn phía người nghe, kẻ một mình đang đăm tìm về đơn vị, mò mẫm trong rừng đầy địch và mìn... Tiếng chửi chấm dứt nỗi sợ, triệt tiêu viễn ảnh của cái chết. Tiếng chửi là tiếng sống.
"Đụ mẹ, đi đâu về trễ vậy cha nội" tiếng chửi là tiếng mắng yêu của đồng đội.
"Đụ mẹ, không tin thằng nào hết, giấy tờ giả thiếu chó gì. Ông cho tôi biết nó người Bắc hay người Nam", tiếng chửi là tiếng nghi ngờ của chỉ huy, là lệnh khám xét kẻ lạ, một mệnh lệnh phân biệt ta địch: tiếng Bắc là địch, tiếng Nam là ta. Một mệnh lệnh lô-gích nhưng éo le: Huy người Bắc 100%, nếu căn cứ vào giọng Bắc-Nam để phân biệt ta-địch, chuyến này chắc chết!
"Đụ mẹ, mình bị bỏ rơi rồi". Tiếng chửi thề thất vọng gần như vô vọng, tuyệt vọng.
"Đụ mẹ, tao đếm tới ba, không nháy xuống biển tao bắn", tiếng chửi thề dã man phi lý của thần chết: kẻ có súng uy hiếp kẻ không súng, một thủy quân lục chiến uy hiếp một bộ binh.
Cao Xuân Huy sử dụng tiếng chửi như một ngôn ngữ, ngôn ngữ của sự thật, ngôn ngữ lính tráng, ngôn ngữ thủy quân lục chiến. Tiếng chửi nhấn lời nói mạnh hơn, làm tình cảm sâu đậm hơn: cho yêu thương thương yêu hơn, cho bạo tàn tàn bạo hơn. Tiếng chửi tiềm ẩn nỗi khốc liệt trong tâm cảm nhà văn. Tiếng chửi là tính thủy quân lục chiến trong con người. Tiếng chửi giấu nỗi hoang mang, che sự sợ hãi, ẩn nỗi kinh hoàng của những người phải thường trực xung phong đối đầu với cái chết.

Cao Xuân Huy chỉ dùng tiếng chửi thề, nói tục, cho đồng bạn, đôi khi dùng cả cho người lính địch (trong *Vài mẩu chuyện*), như để chào đón và trân trọng kẻ cùng thuyền. Không thấy Huy đặt vào miệng những kẻ chỉ huy phản bội một tiếng chửi thề nào.

Tiếng chửi trong *Tháng ba gãy súng* là tiếng thoát ra từ con tim, là tiếng cao quý của tình bạn, tình đồng đội, tình người mà những kẻ hèn nhát không được quyền sử dụng. Huy không cho phép họ dùng thứ tiếng cao quý ấy.

Việc chuyển hoá những âm thanh thô tục thành cao quý, không phải ai cũng làm được. Huy làm được bởi anh không nhận mình là nhà văn nên không bị cái bồn phẫn làm văn chương của bọn nhà văn chi phối. Nhưng việc nói tục không dễ, làm sự hổ mang như Lục Tổ lại càng khó hơn, bởi ăn tục nói tục là con dao hai lưỡi, nếu nội lực không thâm hậu, tất cả sẽ chỉ trần trụi là sự tục tĩu.

Ngôn ngữ trong *Tháng ba gãy súng* là ngôn ngữ ngắn, gọn của những người luôn luôn đối diện với cái chết. Sống và biết mình có thể chết bất cứ lúc nào. Thời giờ của họ bị giới hạn. Đích của họ là sống đến ngày mai, sống từ sáng đến tối, từ trưa đến tối, từ giờ này đến giờ khác, từ phút này đến phút khác. Vì vậy họ không thể "mất thì giờ" cho việc nói. Họ phải kiệm lời. Không dài dòng văn tự. Họ là những người lính thủy quân lục chiến, họ là những người luôn luôn sẵn sàng bước vào cửa tử, đùa giỡn với cái chết:

"Em đào sẵn cái hố cho hai thầy trò mình nằm thoải mái. Nếu lỡ có chết chỉ việc lấp cát là êm - Đụ mẹ, trù ẻo mày"

Mắng yêu cái chết: *"Đụ má, chết sớm dzậy mày?"*

Rủ nhau chết:

"Hồi nãy tụi nó tự tử nhiều quá, hay là mình tự tử luôn đi ông thầy"

Những câu chuyện tiêu lâm như thế trải dài trên con đường triệt thoái về chỗ chết của họ. Tính chất khôi hài trong tác phẩm như những giọt rượu mạnh, rót vào cổ họng người lính xung phong, cho họ quên sợ, cho máu họ chai đi, họ được bọc thép trước cái chết.

Tinh thần thủy quân lục chiến là tinh thần kỷ luật tuyệt đối, phải đạt mục tiêu cuối cùng bất kể giá nào, dù phải nhận những mệnh lệnh ngu xuẩn nhất, dù cấp trên đã hèn nhát bỏ đi, dù súng đạn đã hết, dù bạn bè đã chết, dù cái chết đang chờ trước mặt.

Họ là người lính của nước cờ đầu và của nước cờ cuối, họ phải đổ bộ ở những nơi nguy hiểm nhất. Họ được giao cho những trách nhiệm chết người: phải mở đường máu. Phải đi đoạn hậu. Phải giữ trật tự khi lính làm loạn...

Nhưng cũng những người lính đó, *khi đã mất chỉ huy*, họ có thể phạm những tội dã man nhất, tàn bạo nhất.

Cửa biển Thuận An, sáng 26/3/1975:

"Chiếc tàu bắt đầu kéo búng, những người bám vào búng tàu được nâng lên cao khỏi mặt nước, một số người may mắn rơi ngay vào trong lòng tàu, số còn lại lần lượt rơi xuống biển Búng tàu đã được kéo lên hoàn toàn nhưng không khép kín nổi vì giữa búng và thành tàu đã kẹp cứng một thân người. Người bị kẹp nửa thân trên nằm trong lòng tàu, nửa thân dưới thò ra ngoài, hai chân giãy giụa, đập đập trong không khí được chừng nửa phút rồi ngay đơ. Hai cái chân của người xấu số trở thành có ích cho nhiều người còn ở dưới nước, họ bám vào đó để tiếp tục leo lên tàu. Lúc đầu hai cái chân còn đủ hai ống quần, dần dần chẳng còn gì cả và cuối cùng, cả hai chân đều bị gãy. Nhưng gãy thì gãy, người ta vẫn bám vào đó để leo lên tàu. Ít ra

cũng có đến cả chục người leo được lên tàu nhờ cặp chân đó. Và chắc chắn sẽ còn được thêm nhiều người nữa nếu...

Chiếc tàu phụt khói từ từ quay mũi ra biển.

Chân vịt đập nước đẩy không biết bao nhiêu người ra xa tàu, và không biết là đã chém đứt bao nhiêu người.

Thân tàu quay ngang đập vỡ không biết bao nhiêu đầu người, và không biết đã nhận chìm bao nhiêu người xuống sâu dưới đáy tàu.

Biết bao nhiêu người đã chết vì chiếc tàu quay mũi.

Nhưng...

Chiếc tàu đã không ngừng quay khi cái mũi đã hướng ra biển. Mà, chiếc tàu vẫn tiếp tục quay, mũi tàu lại từ từ hướng vào bờ.

Chân vịt lại chém thêm không biết là bao nhiêu người.

Thân tàu lại đập vỡ thêm không biết là bao nhiêu cái đầu, và lại nhận chìm thêm không biết là bao nhiêu người xuống sâu dưới đáy tàu.

Tại sao chiếc tàu bỗng dừng quay đúng một vòng tròn để làm chết biết bao nhiêu là người như vậy?

Đã có những xác chết trôi nổi dập dềnh xen lẫn với những xác sống đang cố bơi ra tàu hoặc đang cố giữ cho mình không trở thành xác chết.

Chiếc tàu lại nằm im như đang mời gọi.

Chúng tôi ở cách xa vùng mặt trận có đến nửa cây số, tiếng súng chỉ nghe văng vẳng, nhưng chết chóc lại nhiều hơn có đến cả trăm lần.

Ừa, tại sao lại có người từ trên tàu nhảy xuống biển, không lẽ mắt tôi đã hoa lên vì rượu. Không phải một người, hai người mà là rất nhiều. Rõ ràng là mắt tôi trông thấy người ta leo qua lan can tàu, có người còn ngần ngại, có người không ngần ngại nhảy xuống biển. Lại có người lao mình qua lan can tàu để nhảy xuống biển.

Không tin nổi ở mắt mình mặc dầu tôi đã dụi mắt thật nhiều lần. Tôi hỏi Sĩ:

"Mày có thấy người ta nhảy từ trên tàu xuống biển không?"

Sĩ cũng ngạc nhiên không kém tôi.

"Đụ mẹ, kỳ quá mày!"

Chúng tôi ngờ ngác nhìn nhau, nhưng chúng tôi không có thời giờ để ngạc nhiên. Hai chiếc M-113 chở đầy người chạy từ hướng mặt trận đã cán bừa lên những người vừa từ biển lên còn đang nằm vật ra mà thở, và cán luôn cả những người không kịp chạy tránh đường.

Vừa thấy bóng thiếu úy Ngô Du - một trung đội trưởng của đại đội tôi - từ dưới biển trở lên, đang lảo đảo như muốn ngã gần mé nước, tôi và Sĩ chạy vọt tới đỡ và kéo Du chạy thật nhanh vừa kịp chiếc M-113 chạy lướt qua sát người chúng tôi.

Hai chiếc M-113 lội xuống nước để ra chiếc tàu.

Những cái bánh xích đua nhau cán lên đầu của không biết bao nhiêu là người đang nháp nhô từ bờ ra đến tàu.

Ra đến nơi, chuyển hết người lên tàu xong, hai chiếc xe lội nước quay đầu lội vào bờ. Lại không biết bao nhiêu là đầu người bị nghiền nát bởi những cái bánh xích.

Vào đến bờ, hai chiếc M-113 ngừng lại. Từ vị trí tài xế, một cái đầu thò ra, nhìn quanh rồi la lớn.

"Ai muốn lên tàu thì leo lên tôi chở ra."

Lúc đầu nhiều người ngần ngại, nghi ngờ, nhưng rồi lác đác cũng có người leo lên. Có đến cả 15 phút mà hai chiếc M-113 vẫn chưa đầy người.

Cái đầu lại thò ra, nhìn quanh rồi la lớn.

"Leo lên gấp đi mấy cha, tôi ra chuyển này không trở vô nữa đâu."

Lại có thêm vài người leo lên.

Tôi phân vân trong sự chọn lựa. Nên hay không nên leo lên. Tôi hỏi Sĩ:

"Lên không mày?"

Sĩ lắc đầu:

"Tao không muốn chạy thoát bằng cái chết của những người đang lóp ngóp dưới kia."

Câu nói của Sĩ đã cho tôi một quyết định:

"Mẹ kiếp, có mày có tao hay không có mày không có tao thì những người đang lóp ngóp dưới kia cũng sẽ bị những cái xích sắt này cán. Đừng có triết lý ba xu thằng con trai."

Sĩ cười bướng:

"Tao có nói khác gì mày đâu, nhưng tao không."

"Được rồi, phụ tao đưa thằng Du lên."

Sĩ và tôi đưa thiếu úy Du lên thiết vận xa. Trước khi leo lên, tôi nắm chặt vai Sĩ:

"Hy vọng sẽ gặp mày ở Đà Nẵng."

Sĩ nhìn tôi cười:

"Đụ mẹ, đồ cái lương, cút mẹ mày đi thằng con trai."

Hai chiếc M-113 lại lội nước ra tàu.

Lần này tôi mục kích tận mắt những cái xích sắt nghiền nát những đầu người. Tiếng máy nổ và tiếng nước vỗ đã át đi những tiếng thét tiếng la và có thể, cả tiếng vỡ của những cái đầu, nhưng không có gì có thể che lấp được những mảnh quần áo và máu đỏ của máu cuộn theo chiều quay của xích sắt. Máu đỏ của máu và những mảnh vải cuộn theo chúng tôi suốt cả lộ trình khoảng một trăm thước. Máu đỏ của máu và những mảnh quần áo chắc chắn còn dính cả thịt còn trôi lên, trôi lên xen lẫn với bọt nước phía sau chúng tôi. Không hiểu tôi có dã man không, không hiểu tôi có chai đá không, không hiểu tôi đã trở thành súc vật chưa, hay vì tôi đã nhìn thấy quá nhiều cái chết từ sáng đến giờ, hay vì tôi đã yên tâm trên đường ra tàu an toàn mà tôi rất thân nhiên, lòng tôi rất bình thản khi nhìn những cái chết, quá nhiều cái chết ngay dưới chỗ mình ngồi, bị chết bằng ngay cái phương tiện mình đang sử dụng. Tôi nhìn những cái chết như một kẻ bàng quan, vô thường vô phạt" (trang 114- 119).

Cảnh này, đã được trực tiếp đưa lên các kênh truyền hình thế giới những ngày cuối tháng ba: Một con tàu đầy người, những thân người cố gắng trèo lên và những thân người rơi xuống biển.

Một người viết hồi ký sẽ kể rõ hơn rằng: "Chiếc tàu dành riêng bốc thủy quân lục chiến, bị bộ binh và thường dân chen nhau trèo lên. Lính thủy quân lục chiến dùng võ lực bắt họ nhảy xuống biển". Lời thuật có tính thông tin, không gây một cảm xúc gì.

Đọc *Tháng ba gãy súng*, hiện cảnh bày ra hải hùng với những chủ thể can phạm:

Trước hết là *cái búng tàu*. Cái búng tàu *kep cứng* một thân người, bản đạo đầu của tội ác.

Kế đến *hai chân* của người bị kẹp, hai chân người chết tức khắc trở thành một *vật*, khiến cho *cả chục người leo được lên tàu nhờ cặp chân đó*. Người sống đã mất hết "nhận định", mất hết "nhân tính", chỉ còn nghĩ đến "nhân mạng" của mình.

Tiếp đến là *cái chân vịt*, và *cái thân tàu*. Rõ ràng là chiếc tàu có nhiệm vụ cứu người, nhưng cái chân vịt của nó đã cắt đứt bao nhiêu thân người và cái thân tàu đã cán bao nhiêu mạng và nhận chìm bao nhiêu mạng nữa xuống biển.

Rồi hai chiếc thiết giáp chở lính thủy quân lục chiến ra tàu, chúng có nhiệm vụ cứu người, nhưng những xích sắt của chúng nghiền nát bao nhiêu đầu người...

Sự kinh hoàng đến từ sự kiện: Những kẻ sát nhân ở đây không phải là người mà là vật: Búng tàu, chân vịt, thân tàu, xe tăng. Tất cả đều bị đảo lộn. Vật trở thành người. Và người trở thành vật: *Tôi nhìn những cái chết như một kẻ bàng quan*.

Nhưng vô cảm vẫn chưa phải là tội ác, mới chỉ là bản đạo đầu của tội ác.

Nội dung tội ác đến sau:

"Người trên tàu phần lớn là Thủy Quân Lục Chiến (...)

Chưa kịp tìm chỗ ngồi, tôi nghe một tiếng súng nổ.

Hai người lính Thủy Quân Lục Chiến cúi xuống khiêng xác một người lính Bộ Binh vừa bị bắn chết ném xuống biển. Một người lính Thủy Quân Lục Chiến khác đang gi súng vào đầu một trung úy Bộ Binh ra lệnh:

"Đụ mẹ, có xuống không?"

"Tôi lạy anh, anh cho tôi đi theo với."

"Đụ mẹ, tao đếm tới ba, không nhảy xuống biển tao bắn."

"Tôi lạy anh mà, tôi đâu có gia đình ở ngoài này."

"Đụ mẹ, một."

"Tôi lạy anh mà, anh đừng bắt tôi ở lại, anh muốn lạy bao nhiêu cái tôi cũng lạy hết."

Tôi lạy anh, tôi lạy anh."

"Đụ mẹ, hai."

"Trời đất, mình đồng đội với nhau mà, anh không thương gì tôi hết. Tôi lạy anh mà."

"Đụ mẹ, ba."

Tiếng ba vừa dứt, tiếng súng nổ.

Người trung úy Bộ Binh ngã bật ngựa ra, mặt còn giữ nguyên nét kinh hoàng. Viên đạn M-16 chui vào từ đỉnh đầu. Xác của anh ta được hai người lính Thủy Quân Lục Chiến khác khiêng ném xuống biển.

Tên lính vừa bắn người thân nhiên tiếp tục chĩa súng vào đầu một thiếu tá Bộ Binh đang sợ hãi nằm mọp người ở cạnh đó, mặt lạnh băng đầy sát khí:

"Đụ mẹ, tới thằng này, mày có xuống không?"

Ông thiếu tá Bộ Binh này hơi lớn tuổi, mặt cắt không còn hột máu, run lên cầm cập, năn nỉ:

"Anh tha cho em, anh tha cho em."

"Đụ mẹ, một."

"Thôi, thôi, thôi anh để em xuống."

Lết ra tới lan can tàu, ông ta quay lại năn nỉ lần chót:

"Anh tha cho em, anh thương em với."

"Đụ mẹ, hai."

Biết là không thể năn nỉ, xin xỏ gì được, ông ta vừa khóc vừa nhảy xuống biển. (Trang 120-122).

"Chiếc tàu dành riêng đón thủy quân lục chiến, vì vậy lính thủy quân lục chiến dí súng vào đầu lính bộ binh bắt buộc họ phải rời tàu, nhảy xuống biển". Một người viết hồi ký sẽ ghi như vậy. Và như vậy là đúng với sự thật, đúng luật, đúng những gì khán giả được xem trực tiếp trên truyền hình rồi, còn nói gì được nữa?

Nhưng với những "đụ mẹ, một; đụ mẹ, hai; đụ mẹ, ba" Cao Xuân Huy đã xoay trở tình thế, đã đổi trắng thành đen, đã đảo luật thành vô luật, đảo luật thành tội ác, bắt nhân, đã tạo sự phi lý phi thường.

Mấy ai có khả năng đạt được "công tác" ấy với vài ba dòng chữ?

Cách xoay trở tình thế như thế đã khiến *Tháng ba gãy súng* trở thành tác phẩm chống chiến tranh mãnh liệt nhất mà văn học Việt nam có được trong nửa thế kỷ vừa qua. Chỉ với hoạt cảnh kinh hoàng ở cửa Thuận một sáng tháng ba, Huy đã khắc cái án tử hình lên mặt chiến tranh, trên đầu những người bị nghiền nát vì xích xe tăng, vì cái búng, vì cái chân vịt của con tàu "cứu người" trên mặt biển.

Tại sao một người có nụ cười hiền như Huy, ăn nói nhẹ nhàng như Huy và ẩn trong một thân thể cường tráng, một bộ râu hùm, là cái e thẹn gần như rụt rè của một người con gái, như Huy, lại xung vào Thủy quân lục chiến?

Bởi vì người cha. Huy có dòng máu Nhân Văn trong người. Dòng máu chạy trong tĩnh mạch, có da che đậy, người ngoài không nhìn thấy. Chính cái dòng máu ấy, đã chi phối đời Huy, một đời chống chiến tranh, nhưng không trốn được đi lính. Một đời thanh niên xuống đường, chống chính trị, nhưng phải xông vào cuộc chiến, do bọn người chính trị hai miền gây ra.

Đã phải đi lính, thì chọn ngành nào đích thực là lính. Thế thôi. Chứ có thù hận gì. Chọn Thủy quân lục chiến vì là thứ lính đánh trận tới nơi tới chốn. Vì thế Huy không trả được lời cha: *Thế mà bắt cả bố mày à? Mà có thì cũng sẽ là: Bắn chứ, trận địa mù mịt biết ai là ai?*

Điều Huy biết chắc: đã đi lính thì phải chiến đấu như một người lính, đến lệnh cuối cùng. Huy không bỏ cuộc. Trận Cửa Việt 1972, đánh đến đúng giờ ngừng bắn, dù đồng đội đã chết gần hết. Mang nạng gỗ về Sài Gòn. 1975, đang nghỉ phép, dù người cậu biết rõ tình thế, khuyên cháu nên đào ngũ, ở lại Sài Gòn. Huy vẫn ra Quảng Trị. Bởi không thể để "chúng nó" xoay sở một mình. Ăn nói làm sao với "chúng nó" khi gặp lại nhau.

Người ta tin Huy nói thật, vì người ta thấy Huy đã sống như thế nào: Ở hải ngoại, Huy làm báo Văn Học, làm với tinh thần ba gai thủy quân lục chiến. Nguyễn Mộng Giác có lần than phiền: *"Cái thằng! Bài nào không ụng là nó bỏ sọt rác!"*. Hẳn là bài của những "chức sắc" trong làng văn mà ông chủ bút không thể từ chối. Huy tổng thư ký bèn quyết định dùm anh Giác. Bởi Huy chẳng sợ ai.

Thủy quân lục chiến với văn học thì có gì chung nhau đâu? Có. Chung nhau một sự *dọc ngang nào biết trên đầu có ai*, và một sự *không bỏ cuộc, dù thế nào đi nữa*. Nhà văn đích thực không sợ ai, càng không sợ sự danh tiếng.

Nhà văn đích thực không bỏ cuộc giữa đường. Người bỏ cuộc là người amateur, người tài tử. Nhà văn đích thực viết tới lúc chết. Huy viết ít, nhưng viết tới lúc chết.

Huy làm tờ Văn Học tới lúc mọi người đã bỏ cuộc, độc giả bỏ báo, vẫn làm. Ung thư mắt, vẫn làm. Chỉ đến khi vừa bệnh, vừa thất nghiệp, Huy mới nghỉ. Nghỉ một năm thì chết: Huy làm báo Văn Học với tinh thần thủy quân lục chiến. Làm tới chết.

Người ta tin Huy nói thật, vì người thấy Huy chết như thế nào: Vẫn nụ cười hiền rất trẻ, không thể gọi Huy là ông, dù Huy đã hơn sáu mươi. Bệnh đã đại thắng, Huy phải lui dần, nhưng vẫn chống cự: Râu hùm chỉ còn lác đác. Vai năm tấc rộng thân mười thước cao đã co lại, nhẹ hẫng. Từ Hải không ngồi dậy được nữa, không ăn được nữa, không uống được nữa, không ngủ được nữa, nhưng đôi mắt vẫn sáng lên khi nghe bạn kể chuyện văn học, vẫn cười khi nghe bạn pha trò. Minh âu yếm hỏi chồng: Anh uống tý sữa nhá. Huy gật. Minh phân bua: có bạn vui mới gật, thường thì chỉ lắc đầu. Nhìn Minh, biết là Huy có Phúc.

Huy không ký được nữa, nhưng vẫn dặn vợ tặng bạn cuốn sách cuối cùng, vừa in xong cách đây vài tháng. Với tính khiêm nhường cố hữu, Huy đặt tên nó là *Vài mẩu chuyện*. *Chuyện* chứ không phải *truyện*. Đến chết vẫn không chịu nhận mình là nhà văn. Huy chết như một người thủy quân lục chiến.

Khiêm nhường vì Huy gọi *Tháng ba gậy súng* là hồi ký, và cứ nhất quyết chỉ là hồi ký. Ai cũng có thể viết hồi ký. Sang, hèn, có tài, bất tài, đều có thể viết hồi ký. Nhưng không phải ai cũng viết được tiểu thuyết, chỉ nhà văn mới viết được tiểu thuyết. Không phải cuốn hồi ký nào cũng trở thành tiểu thuyết. Một cuốn hồi ký đạt được tầm cỡ nào đó, mới trở thành tiểu thuyết: tức là khi những cá nhân trong tác phẩm đã nhẩy ra khỏi vị trí riêng tư của mình để trở thành *nhân vật* mà nhiều người có thể nhìn soi mình trong đó. Cái tôi trong hồi ký là *cái tôi*

riêng của một người tên A, sinh năm X, tại tỉnh Y, kể lại chuyện mình và chuyện người khác trong những quan hệ cá nhân, có tính chất kê khai, tài liệu. Cái tôi trong hồi ký là cái tôi cá nhân, cái tôi xác định.

Cái tôi trong tiểu thuyết là cái tôi bất định của *một nhân vật nào đó* trong xã hội loài người. Cái tôi trong *Tháng ba gãy súng* đã thoát khỏi cá nhân Cao Xuân Huy, trung úy, đại đội phó đại đội 4, tiểu đoàn 4 Kinh ngư, thuộc lữ đoàn 1 thủy quân lục chiến, để trở thành một người lính thủy quân lục chiến, rồi một người lính, rồi một con người.

Tác phẩm *Tháng ba gãy súng* sẽ tồn tại như lịch sử một người lính bại trận trong những ngày cuối cùng của một trận chiến, không biết ở đâu.

Câu chuyện của cá nhân Cao Xuân Huy trong hồi ký đã trở thành tiểu thuyết vì sự thật và hư cấu trùng hợp đến xương tủy, nó chấm dứt là *câu chuyện của một người* để trở thành câu chuyện của muôn người, nó trở thành phổ quát.

[1] Nhờ bài *Đi tìm dấu tích tờ báo Sáng Tạo* (Hà Nội, 1956) của Lại Nguyên Ân (công bố trên Talawas ngày 3/2/2010) mà hoạt động của *Sáng Tạo* được sáng tỏ. *Sáng Tạo* ra được hai số: Số 1 (5/11/1956) và số 2 (20/11/1956) thì bị đình bản. Hiện nay chưa tìm lại được vết tích 2 số báo này.

[2] Trần Đức Hình, "*Tẩy sạch nọc độc của chủ nghĩa xét lại trong việc giới thiệu, phê bình phim ảnh*", Điện Ảnh số 14, ngày 1/5/58 (tài liệu Lại Nguyên Ân).

[3] Cao Nhị, "Tôi đã mắc nhiều sai lầm nghiêm trọng trong việc giới thiệu phê bình phim ảnh" Điện Ảnh số 15 ra ngày 15/5/1958, (tài liệu Lại Nguyên Ân).

[4] Cao Nhị, "*Nửa tháng liên hoan phim Liên Xô: Máy bộ phim dở*" Nhân Văn số 5, ra ngày 20/11/1956, tài liệu Talawas.)

[5] Cao Xuân Huy nói chuyện với Trần Văn Thủy, *Nếu đi hết biển*, Thời Văn 2004, trang 62.

[6] Viết năm 1984, in dần trên báo. 1985, xuất bản lần đầu. Tái bản nhiều lần. Bản điện tử lưu trữ trên tủ sách Talawas.

Vài mẫu chuyện

Hai mươi năm năm sau *Tháng ba gãy súng*, *Vài mẫu chuyện* [1] ra đời. *Tháng ba gãy súng* in chữ to, 177 trang, chữ nhỏ chắc chỉ được độ 120 trang. *Vài mẫu chuyện*, 80 trang chữ nhỏ. Là bởi Huy lười. Lười nhưng thối suốt mọi lẽ: viết nhiều mà làm gì! Nhà văn lớn đến thế nào, rồi thì cũng chỉ được ký ức văn học giữ lại một vài cuốn là cùng.

Cao Xuân Huy đã lựa trước những dòng đáng đọc nhất của mình. Và cũng lại vẫn khiêm tốn đặt tên nó là *Vài mẫu chuyện*, để gián tiếp không nhận mình là nhà văn. Nhà văn viết *truyện*, còn Huy kể *chuyện*. Nhưng lần này, *chuyện* của Huy cũng lại bị trở thành *truyện*, tức là tác phẩm văn học. Mười truyện ngắn: *Miếng ăn*, *Người muôn năm cũ*, *Quyền tối thiểu*, *Cái lưỡi câu*, *Ngư như lợn*, *Vải bao cát*, *Hành phương nam*, *Chờ tôi với*, *Mai thảo*, *Trả lại tiền*.

Vài mẫu chuyện trả Huy lại với đời thường.

Đời cải tạo: *miếng ăn*, *quyền tối thiểu*, *cái lưỡi câu*, *ngư như lợn*,

Đời nhìn lại chiến tranh: *người muôn năm cũ*, *hành phương nam*, *chờ tôi với*.

Đời làm văn, làm báo: *Mai thảo*.

Đời sống: *trả lại tiền*.

Vài mẫu chuyện khép lại quỹ đạo chiến tranh để "nổi vòng tay lớn".

Vài mẩu chuyện đậm hơn *Tháng ba gầy sủng*, những cơn đau nhẹ hơn nhưng tiến sâu hơn, như giữa hai đợt tấn công, cơ thể ung thư được hưởng vài giờ hưu chiến. Huy đã gặp Thạch Lam trong lối viết nhẹ nhàng mà đứt ruột. Mỗi truyện ngắn như một sợi tóc vướng trong hệ thần kinh của con người đã trải qua kinh nghiệm chiến trường hãi hùng như thế, không thể nào kéo nó ra được. Ở những người lính Mỹ không biết viết văn, đã có hội chứng Việt Nam.

Miếng ăn, quyền tối thiểu, cái lưỡi câu, ngu như lợn, mỗi truyện dàn dựng như một bi kịch mà tính bi đát đi đoạn hậu. Phải đọc đến câu cuối mới thấy kinh hoàng. Huy không dùng bất cứ một hình ảnh ghê rợn nào, đôi khi còn đùa cợt nữa, nhưng cái kinh hoàng khám phá ở đoạn cuối bao giờ cũng là bản chất của con người.

Ở những hồi ký viết về trại cải tạo, cái "ác ôn" thường được chĩa vào "quản giáo", cái ngu si đàn độn thường được chĩa vào "cán bộ", tạo sự căm thù và đôi khi bật ra những nụ cười khả ố.

Ở Cao Xuân Huy, dù "*cái đói, cái thèm, đeo đẳng hành hạ con người hết ngày này tháng nọ, năm nào, ngày nào, tháng nào, giờ nào, cái đói cũng bám chặt lấy dạ dày, cái thèm lúc nào cũng bám chặt lấy đầu óc*", thì cái "ác ôn" vẫn không chĩa vào cán bộ, mà chĩa vào "anh em", vào những kẻ được tiếp tế mùa mưa, ăn thừa đồ đi, trong khi người bạn nằm cạnh đắp chăn chặn đói (*Miếng ăn*). Nội soi bao giờ cũng nguy hiểm hơn ngoại cảnh. Huy đã chĩa cái "ác ôn" vào bản chất con người, không chĩa vào "địch". Trong những năm tù, thế nào Huy chẳng gặp quản giáo ác ôn, nhưng Huy khác người vì sự lựa chọn đó.

Vì vậy những *mẩu chuyện* của anh thoát khỏi vòng *hồi ký*, thoát khỏi một *câu chuyện*, đề trở thành *truyện ngắn*, thành một tác phẩm nhân bản, giải giới cho những thù hận thường tình. Sự lựa chọn của Huy dường như không do một toan tính văn học. Tự bẩm sinh con người Huy như thế.

Vái bao cát và quyền tối thiểu là hai trường hợp phi thường của người tù cải tạo thèm sex đến cực độ mà lại từ chối sex. Ở *quyền tối thiểu*, người tù được hưởng "ân huệ" chăn chiếu với vợ khi người vợ đến thăm nuôi, nhưng Toàn đã từ chối "ân huệ" này: Việc vợ chồng là chuyện tự nhiên, là quyền tối thượng của con người. Khi được ban phát như một ân huệ, nó trở thành không thể chấp nhận được. Thành nhịn. Nhịn để giữ trọn tiết khí. Giữ trọn quyền sống tối thiểu của con người.

Ở *vái bao cát*, một trường hợp lạ lùng khác: Một ngày trong trại cải tạo, người ta tải vào một thiếu nữ bị trúng mảnh đạn M-79 khi đang cuốc đất. Bao nhiêu dồn nén sinh lý lâu ngày trời lên xục xạo thân thể người tù trẻ, chưa vợ, Toàn trả cho một bạn tù bữa cơm sáng để mua cái việc được cầm đèn và cời quần áo cô gái trúng đạn cho bác sĩ giải phẫu.

"Toàn háo hức đắm chìm theo những tưởng tượng..."

Bất ngờ, hai mắt đang hau háu chột dụi lại.

Lúng túng.

Hai tay đang tụt quần cô gái chột khựng lại.

Ngập ngừng.

"Làm gì mà đứng nghệt ra vậy?"

Toàn như không nghe tiếng bác sĩ Thông, vẫn đứng trơ ra, mắt như dán vào mảnh vải che phần dưới thân thể cô gái.

Đờ đẫn.

Thần thờ.

Mắt Toàn như dại đi.

Trong đầu, chụp chùng những hình ảnh. Giao thông hào, lô cốt, hầm chữ A, hầm chữ T. Tiếng bom, tiếng mìn, tiếng lựu đạn, không giạt, sơn pháo. Những đợt tấn công, phản công. Những xác người, xác ta, xác địch, xác bạn, xác dân. " (Trang 58-59)

Lỗi tại chiếc quần lót. Chiếc quần lót của người con gái làm bằng *vải bao cát*. Vải bao cát xuất hiện trên khắp các mặt trận, hồi ấy, nhưng tại sao nó còn sót ở đây, trên thân thể này? Chiến tranh đã chấm dứt rồi mà. Hoà bình đã lập lại rồi mà. Nhưng *hoà bình* không thể *lập lại*. Lỡ giết nhau rồi. Lỡ tan xác rồi. Làm sao "lập lại" được?

Toàn lằm bằm với người con gái như một ăn năn, như nói với chính mình:
"Chiến tranh đã qua lâu rồi mà, mọi chuyện rồi sẽ phải qua đi... đừng sợ" (trang 60)

Một "chiều đông", ba người lính thủy quân lục chiến, trên đường hành quân, dừng chân trên phá Tam Giang, bên một "quán nhậu dã chiến" bên đường. Người thứ nhất đọc *Hồ trường* và thơ Quang Dũng. Người thứ hai nghe. Người thứ ba đọc *Hành phương nam*^[2] tuy hướng của họ là phương bắc, chiếm lại những mảnh đất vừa bị mất. Người thứ nhất cãi: đâu phải thơ Nguyễn Bính. Đang cãi nhau sôi nổi, họ bị gọi lên đường hành quân...

Một chiều xuân, trên nghĩa địa Sài Gòn, người thứ ba, mang nạng gỗ, một mình ngược hướng xuôi nam, đốt bài *Hành phương nam* dưới đề rõ tên tác giả Nguyễn Bính trên mộ bạn, như muốn nói nhỏ: của Nguyễn Bính thật, tao đâu có nói dối mày.

Hành phương nam của Nguyễn Bính là bài thơ.

Hành phương nam của Cao Xuân Huy không phải là một bài phê bình, nhưng lại toát ra cái gì sâu sắc, đời đoạn, không tìm thấy ở những bài phê bình thơ Nguyễn Bính. Dường như *nó* (tức là bài *Hành phương nam* của Huy) hiểu Nguyễn Bính hơn ai hết, *nó* từ thơ Nguyễn Bính, đưa người đọc vào không gian những người lính đã thoát khỏi vòng thủy quân lục chiến để trở thành tráng sĩ. *Nó* tạo ra một trận địa mới, một lối chết mới: chết với thơ, chết trong thơ. *Nó* vinh thăng một tình bạn không chết theo cái chết.

Mai Thảo như cây cỏ thụ giữa đám lau sậy. Như ông vua có quần thần hộ tống. Đàn em, ai chả muốn được làm quen với Mai Thảo. Vậy mà Huy không. Không chào. Nhất định không chào Mai Thảo. Một hôm Mai Thảo ngồi với đám thương nhân giàu có đang rôm rả khoe thành tích. Mai Thảo thần mặt ra. Huy lại gần nói nhỏ vào tai: anh muốn về không em đưa anh về. Mai Thảo ừ ngay lập tức.

Bài *mai thảo* là một chân dung văn học, chân dung Mai Thảo, nhưng Huy cũng lại biến Mai Thảo thành *mai thảo* một hình tượng văn chương, và chính Huy trở thành một hình tượng khác của văn chương: một cây xanh bên cây cỏ thụ.

Chỉ ở một lời: anh có về không em đưa anh về, đã bao cảm thông, đã bao triu mến, đã xoá bao cách biệt, đã dẹp bao hào quang, để thấy tình người.

Trả lại tiền là một truyện độc đáo: ngắn, gọn, chỉ có ba nhân vật: một gã lính ngự vừa được thả. Một gã dân phòng và một ả điếm. Đối thoại cộc lốc. Cả câu lẫn chữ đều ngắn đến cực điểm. Mặc cả:

"Nhiều?"

Hai chục

Không có đủ

Dzậy có nhiều?"

Tác giả gói tròn mối tương quan giữa ba nhân vật, ba cõi đời, trong một thoáng ngôn ngữ, một khoảnh thời gian: Gã dân phòng, đáng lý bắt kẻ phạm pháp, nhưng khi biết là lính ngự, lại diu giọng: *Phải kiểm chỗ kín kín một chút chớ*. Rồi hỏi: "Nó lấy cha nhiều?"

Á điếm, lợi dụng kẻ lạ không biết giá, lấy cao kiểm lời.

Gã dân phòng quát chị đàn bà: *"Trả tiền lại cho người ta"*. Rồi đi.

Gã lính ngự không nỡ ăn quyết, trả tiền lại cho chị điếm.

Chị điếm hồi hận cũng không lấy tiền *"Thôi giữ lấy xài đi"*.

Bi kịch xây dựng trên tình người, nhưng với lối viết thật ngắn tác giả đã vót nhọn tình thương khiến nó trở thành dăm dẫn, thô bạo, thoát khỏi vòng nhân ái cổ điển, tạo ra một thứ tình người thô nháp như đá, khó nhận diện được.

Với *Vài mẫu chuyện*, Huy đã tha thứ cho mình, cho người. Huy đã trả lời câu hỏi cha: Mày bán cả bố mày à? Không con không bán. Bởi cuối cùng hai cha con đều chết, như người lính thủy quân lục chiến và người bộ đội (trong *Chờ tôi với*) cùng quê Hà nội, gặp nhau sáng 28 tháng giêng 1973, trao đổi với nhau *vài mẫu chuyện* rồi cùng chết vì những tiếng súng cuối cùng của cuộc đình chiến.

Dường như Huy trước khi chết đã tìm ra chân lý: sự đánh nhau trong cuộc chiến không giết nổi con người. Sự hành hạ nhau trong trại tù không giết nổi con người. Chỉ tạo ra những xác người mà phần tinh túy nhất vẫn còn đọng lại ở một nơi nào khác: phần của yêu thương, của tha thứ, của nhìn nhau, của nhận nhau.

Việc đòi trùng điệp phơi bày trước mắt. Nhà văn không thể viết hết mà phải lựa chọn sự kiện nào, yếu tố nào nên đưa vào tác phẩm. Giống như công việc của nhà nghiên cứu, tài liệu đầy tay, nhưng phải chọn dữ kiện nào có thể sử dụng. Giống như công việc của một con người, phải lựa chọn một đạo sống nào cho mình. Chính sự lựa chọn ấy làm nên con người, làm nên tác phẩm. Làm nên *Cao Xuân Huy*. Làm nên *Tháng ba gãy súng*. Làm nên *Vài mẫu chuyện*.

Huy có thể yên tâm ra đi. Huy đã nối vòng tay lớn với cõi sống và cõi chết. Bảo đảm với Minh và các cháu hai tác phẩm của Huy sẽ trụ lại. Rất lâu, không biết đến bao giờ. Bao giờ hết chiến tranh...

Paris 24/11/2010

Vài dòng tiểu sử:

Cao Xuân Huy sinh ngày 14/7/1947 tại Bắc Ninh, mất ngày 12/11/2010 tại Lake Forest, Nam Cali, Hoa Kỳ. Vợ: Đỗ Thị Minh. Con: Cao Nguyên Chúc Dung, Cao Nguyên Xuân Dung. Nhập ngũ tháng 2/1968. Thủy quân lục chiến. Cấp bậc trung úy. Tháng ba 1975 bị bắt. Đi học tập cải tạo đến tháng 9/1979 được thả.

12/1982 vượt biển. 10/1983 tới Hoa Kỳ.

Tháng 6/1985, in *Tháng ba gãy súng*.

11/1989 - 6/1992, Tổng thư ký tạp chí Văn Học.

4/1993 - 10/1994, Tổng thư ký tạp chí Văn Học.

9/2004 - 2/2008, Chủ biên tạp chí Văn Học.

Tháng 7/2010, in *Vài mẫu chuyện*.

[1] Tạp chí Văn học, Cali, 2010

[2] Hồ trường, thơ Nguyễn Bá Trác. *Hành phương nam*, thơ Nguyễn Bính.

Gặp gỡ giữa hai thế hệ

Mai Thảo, không những có công khám phá những tài năng mới, nhưng ông còn đặc biệt ân yếm tha thiết với các nhà văn trẻ có tài. Việc ông nhật truyện ngắn đầu tiên "Rượu chưa đủ" của Dương Nghiễm Mậu từ thùng rác của toà soạn một tờ báo, về đăng trên Sáng Tạo, đã thành một giai thoại đẹp trong sinh hoạt văn học. Đối với Trần Vũ, Mai Thảo rất yêu. Nhớ có lần chúng tôi sang Mỹ cùng dịp với Trần Vũ. Lại thăm ông, tôi hỏi: Vũ cũng sang đây rồi, Vũ chưa lại thăm anh à? Mai Thảo bảo: Thì cũng phải để cho nó có tự do của nó chứ! "Tự do" ấy hôm nay sẽ thuật lại cùng chúng ta. Mai Thảo.

Thụy Khuê

Thụy Khuê: Trước hết xin cảm ơn Trần Vũ đã nhận lời nói về Mai Thảo. Nhưng trước khi hỏi anh về Mai Thảo, tôi muốn được nghe anh nhắc lại thời kỳ đầu, khi anh mới bước vào nghiệp văn. Nếu tôi nhớ không lầm thì Trần Vũ bắt đầu viết văn rất sớm, vào khoảng năm 1987-88 và anh nổi tiếng ngay từ những truyện ngắn đầu. Chắc anh còn giữ một vài kỷ niệm về thời kỳ này?

Trần Vũ: Thưa chị Thụy Khuê, quả tình tôi gửi đăng truyện khá sớm trên các tập san Làng Văn, Văn, Văn Học vào những năm 87-88.

Dường như chị đã viết những bài phê bình đầu tiên trên báo Văn học, cùng lúc với Nguyễn Hưng Quốc khởi nghiệp phê bình, cùng lúc khi tôi viết truyện *Pháo đài*, *Ngôi nhà sau lưng văn miếu*... Chúng ta đến với Văn học, dường như vì tư cách của chủ bút Nguyễn Mộng Giác. "Thế giá của người cầm bút", như ông thường viết, là tiêu chí, đặt lên trên, điều kiện của nhà văn đặt ra với xã hội, với trách nhiệm và vị trí của nhà văn. Thời ấy, Nguyễn Mộng Giác vô cùng ưu tư và xem trọng vấn đề này, nhưng ngược lại, ông không ép buộc thế hệ viết trẻ phải giữ "Thế giá" theo cách của ông. Nguyễn Mộng Giác gắn với thế hệ đi sau bằng chính sự giản dị hoà đồng của mình. Bên cạnh đó, *Mùa biến động* là một trường thiên mà thế hệ cầm bút đi sau chưa vượt qua được. Thế hệ đi trước ghi lại được tâm tình, thao thức của thế hệ mình trong một giai đoạn đầy biến động của đất nước, thế hệ đi sau chỉ có truyện chớp, chuyện tình linh, truyện cực ngắn, hay ký sự, "chuyện", mà tầm vóc quá khiêm tốn. Nguyễn Mộng Giác không cùng thế hệ với Mai Thảo, nhưng cùng thời với Mai Thảo, một thời đại di vật mà tôi giữ trong lòng.

Thụy Khuê: *Mai Thảo là một trong những khuôn mặt nổi trội của Văn học miền Nam, nhưng ngoài Mai Thảo, anh còn được gặp khá nhiều bộ mặt khác của Văn học miền Nam qua những chuyến đi Mỹ, về Việt nam một dạo khá thường xuyên của anh, anh nghĩ gì về họ?*

Trần Vũ: Định mệnh đã khiến tôi gặp nhiều nhà văn miền Nam trước 75. Tất cả đều đã để lại trong tôi hình ảnh của những nhà văn đích thực, thâm trầm, miệt mài và am hiểu cõi người. Tất cả giống như tôi mừng tượng qua tác phẩm của họ. Tôi vẫn nhớ ngày đến thăm Dương Nghiễm Mậu, ông thật im lặng, nổi im lặng tinh tế, đầy phán xét, vừa cảm thông, trong trầm lặng, thông hiểu người đối diện. Thế giới của Dương Nghiễm Mậu hiện diện như tiểu thuyết của ông, sáng lạnh, không tiếng động, ngay cả khi tiếng động của nhân vật vang lên, cũng im lìm. Không có gì miễn phí, hiểu trong nghĩa phải suy nghĩ.

Tôi cũng nhớ lần gặp Cung Tích Biền đầu tiên. Chúng tôi đánh cờ tướng, uống rượu, Cung Tích Biền cực ảo, ngôn ngữ như chiếc nỏ thần của An Dương Vương bắn nghìn phát trúng đích. Ngồi đánh cờ với ông, trong quán rượu của thi sĩ Triệu Từ Truyền, tôi ngắm ông như

ngắm một nhân vật, trong tranh, vì tôi ở ngoài bức tranh. Trong bức tranh, Cung Tích Biền là một Thục Phán, đã mất thành Cổ Loa, đã mất *Ngoại ô Dĩ An*, tác phẩm giống những My Châu đã nuôi nấng bị Trọng Thủy lường gạt. Tuy vậy ông đầy biến ảo, suy nghĩ của ông tinh vi như nước Xe dàn dưới chân Sĩ. Tôi tin ông vẫn cất giữ nỏ thần.

Năm 92, đặt chân đến Cali, tôi gặp Nhật Tiến. Hoạ sĩ Khánh Trường đưa tôi đến nhà ông. Không có gì tương phản bằng Khánh Trường và Nhật Tiến, một bên du dương văn nghệ và một bên thầy giáo văn nghệ, một bên tài đạo và một bên phá đạo. Bẩm sinh tôi mang tâm tính nổi loạn nên đi theo hoạ sĩ Khánh Trường không do dự. Nhưng tôi đến thăm Nhật Tiến, như đến chào thầy, *người thầy học cũ*. Chị có thể nghĩ vì kính nhi viễn chi, không sai, mà còn hơn vậy nữa, tôi đến gặp Nhật Tiến vì ông đã dẫn thân trong suốt đời văn nghiệp, trong lễ đưa ma Nhật Linh đọc lời ai điếu đối nghịch với nền đệ nhất Cộng hoà, sau vượt biên tham gia hết mình Ủy ban Cứu nguy Người vượt biển, rồi viết *Mồ hôi của đá* trước sự tức giận của các hội đoàn quá khích. Mai Thảo dùng chữ thật hay lúc ấy: "Nhật Tiến vẫn đứng ngoài nắng."

Thế Uyên khác hẳn Nguyễn Mộng Giác, khác hẳn Nhất Linh, tuy dùng một giọng văn cổ điển, ông chủ trương *Tự lực ân ái văn đoàn*. Thế Uyên hỗ trợ tuổi trẻ ra nằm ngoài *Tiền đồn*, thử nghiệm thân xác với nhân vật củamình. Thế Uyên giống Lê Uyên Phương, cổ võ hãy ngồi xuống trang tiểu thuyết, *yêu nhau trần trướng, ngó thấy thương đau*. Làm sao không thích ông?

Năm 2002, tôi tìm ra cô giáo Hoàng. Nguyễn Thị Hoàng vẫn giữ chiếc eo nhỏ nhắn của thời dạy học. Cách tiếp cận văn chương của bà đầy cá biệt. Tình yêu của Nguyễn Thị Hoàng dành cho văn chương là tình yêu của một người đàn bà dành cho một vật thể, có thể ngang bằng với một người đàn ông, thấp hơn, hoặc vượt trội, vẫn là tình yêu dành cho một vật thể. Nguyễn Thị Hoàng dễ dàng vất bỏ sự nghiệp trước tác, không luyến tiếc, hoặc viết say mê cùng cực rồi cất kỹ trong rương không bao giờ mở ra. Tình yêu quan trọng ở khoảnh khắc chọn lựa, chứ không ở những gì xảy ra sau đó. Tiểu thuyết với Nguyễn Thị Hoàng là một sự chọn lựa khoảnh khắc, của tác giả, của cả người đọc. Nhà văn, độc giả, gặp nhau trong khoảnh khắc này, những gì xảy ra trước, xảy ra sau, xảy ra chung quanh, thuộc về xã hội. Ra khỏi tiểu thuyết, nhà văn không khoác áo nhà văn, rời trang giấy, người đọc trở thành kẻ khác. Nguyễn Thị Hoàng tin, và giữ dáng dấp bí ẩn, của một miền Nam chưa biến mất, còn dấu kín.

Có thể những người khác không nhìn thấy như vậy, nhưng cá nhân tôi thấy các nhà văn miền Nam này như vậy.



Nhà văn Dương Nghiễm Mậu

Thụy Khuê: *Thế hệ anh, lúc 75, vào khoảng 12-13 tuổi. Ở tuổi ấy anh đọc những gì?*

Trần Vũ: Miền Nam vào đầu thập niên 70 vô cùng phồn thịnh. Một sự trù phú tinh thần. Cho đến bây giờ tôi không thấy ở đâu người ta đọc sách nhiều như trong các đô thị miền Nam thời này, đặc biệt ở lớp học sinh. Sách báo tràn lan. Mà không đắt như bây giờ. Chúng tôi đi thuê truyện mỗi chiều, mua ngoài hiệu sách, mua ngoài sạp báo. Bố mẹ mua riêng, con cái mua riêng, mỗi người thuê theo sở thích. Lên mười hai tôi đã "xong" *Về Miền Đất Hứa* của Léon Uris, bản dịch của Thế Uyên, *Giải khăn xô cho Huế đổ nát* của Nhã Ca, *Xóm cầu mới* của Nhất Linh, *Tù binh và hòa bình* của Phan Nhật Nam, *Ngàn cánh hạc* của Kawabata, *Đêm ở Lisbonne* của Remarque, *Kim Các Tự* của Mishima... Tôi ngủ gật khi đọc *Ngàn cánh hạc*, và không hiểu hết *Kim Các Tự*, nhưng không khí nặng trĩu mái chùa vàng và âm vang độc thoại của nhân vật ám ảnh tôi rất lâu. *Ngàn cánh hạc* để lại điều gì đó thật êm ả.

Sau 75 tôi khám phá "chui" Nguyễn Nghiệp Nhượng, Thái Lăng, Thảo Trường, Nguyễn Thụy Long, Nguyễn Đình Toàn, Tuý Hồng. Đây là thời kỳ phá sản của Văn học Thống nhất, tuổi trẻ miền Nam tẩy chay nền Văn học Giải phóng tuyên truyền này, vì không bắt gặp mình và gia đình mình trong tác phẩm của Hội Nhà văn Chiến thắng.



Nhà văn Cung Tích Biền

Thụy Khuê: *Anh Mai Thảo là người rất nhạy cảm với các tài năng trẻ, cho nên anh ấy quý mến anh ngay. Theo anh thì Mai Thảo khác ra sao so với các nhà văn anh đã gặp?*

Trần Vũ: Vâng. Mai Thảo khác những nhà văn miền Nam tôi đã gặp. Có thể vì mỗi nhà văn trong cuộc đời này duy nhất, vì ADN của mỗi con người duy nhất. Tôi không rõ. Nhưng tôi thấy Mai Thảo rất khác. Khác trong thái độ sống: Ông không thoả hiệp với bất cứ điều gì không ưa thích. Có thể định mệnh may mắn đã cho phép Mai Thảo sống như vậy. Vì Dương Nghiễm Mậu cũng không thoả hiệp, nhưng phải im lặng, Nguyễn Thị Hoàng cũng chỉ có thể xuất bản *Nhật ký của im lặng*, tuồng chữ chép tay phạm thánh, như bà đã viết *Tình yêu của đáng trời*, phải cất trong rương. Trong xã hội tràn ngập khẩu hiệu vinh quang, Cung Tích Biền phải biến ảo, huyền ảo, cực ảo, Trần Thị Ngh phải ẩn vào thể loại loufoque tang bồng để sống sót... Mai Thảo may mắn sống giữa Hiệp chủng quốc để tự cho mình quyền không thoả hiệp, nhưng cũng có thể trả lời Mai Thảo đã không thoả hiệp ngay từ khi ở Sài Gòn. Sau 75, tất cả các nhà văn của phía bại trận bị tập trung cải tạo, Mai Thảo nhất quyết không ra trình diện, nhất quyết không thoả hiệp với nỗi sợ hãi của mình, trốn tránh cho đến cùng, trèo lên mái ngói khi công an khám xét, để quên đôi dép đàn ông dưới gầm giường trong nhà Nhã Ca, khi Trần Dạ Từ đang bị bắt, như Nhã Ca kể lại. Mai Thảo, thủ lĩnh của văn nghệ miền Nam đã làm được điều này: Gìn giữ *Tự do ở ta* cho đến cùng, như chữ ông thường dùng.

Không thoả hiệp, không mang ý nghĩa duy nhất không cộng tác với chế độ. Mai Thảo không thoả hiệp với những điều bất lương, với những kẻ phi văn chương, và thói xiểm nịnh. Những ai đã từng chứng kiến Mai Thảo quát mắng ở bàn rượu những con người ông cho vô đạo, đều biết Mai Thảo không cho phép những kẻ bất xứng ngồi chung bàn với mình. Và ông mắng

thẳng thừng. Ở tính cách này, Mai Thảo rất khác. Ông đại diện một tập thể, trong lúc Dương Nghiễm Mậu, Cung Tích Biền, Võ Phiến đại diện một cá nhân, chính họ.

Với tôi, Mai Thảo còn đặc biệt ở một điểm khác. Tôi biết đến các nhà văn miền Nam qua Mai Thảo, qua các tùy bút, bút ký, sổ tay, hay kỷ niệm của riêng ông. Tôi “thăm đăm” những trang viết này, mà Mai Thảo viết hay vô cùng, thể tùy bút là sở trường của ông. Lần ông đến thăm Thanh Nam cuối cùng, Thanh Nam ung thư cuồng họng không nói được nữa, nhưng hai người bạn vẫn trao đổi bằng bút đàm, chữ viết rào rào, giấy xé soàn soạt, giống họ vẫn hãy còn ngồi cùng toà soạn, cùng viết báo. Kỷ niệm với Dương Nghiễm Mậu, lần cuối gặp nhau, đi ngược chiều, một Dương Nghiễm Mậu cầm dù đen lúi dưới mưa Sài Gòn, một Mai Thảo đang bị truy nã, cổ dẫu tung tích, cả hai nhận ra nhau, có biết bao điều để nói với nhau sau *đổi đời*, nhưng phải lẳng lặng bước đi, tránh phiền phức cho nhau. Cả hai tiếp tục bước trên hè phố của mình, cho đến lúc Mai Thảo quay lại, chỉ còn trông thấy ô dù đen của Mậu và giữ mãi hình ảnh của ô dù này cho đến khi ông mất. Cho đến 96, ông hãy còn nhắc cái ô dù màu đen này. Kỳ diệu siết bao, khi tôi trở về Sài Gòn, buổi tối hẹn anh Mậu ở quán Thanh Niên, trời mưa tầm tã, tiếng mưa át tiếng nhạc, dưới thác nước Dương Nghiễm Mậu hiện ra, ông hạ dù, những giọt nước chảy lẩn trên lớp vải đen cũ mà bền bỉ. Tôi đã nhớ Mai Thảo thật nhiều tối ấy, buổi tối tháng ba năm 2002, trong quán Thanh Niên tôi muốn khẩn thăm: Bác ơi cháu đã gặp lại anh Mậu.

Tôi chưa bao giờ gặp Dương Nghiễm Mậu trước đây. Nhưng vẫn cảm giác *gặp lại* Dương Nghiễm Mậu. Gặp thay Mai Thảo, vì Mai Thảo.

Tháng 3 năm đó, tôi cũng *gặp lại* Nguyễn Thị Hoàng. Cô giáo Trâm của Đà Lạt, mà tôi si mê đem theo trong trí nhớ, chép lại truyện *Vòng tay học trò* bằng trí nhớ, trong những ngày nội trú ở cô nhi viện. Cô giáo Trâm đã hiện ra, bằng xương thịt, ngồi đó, trước mặt tôi, hút thuốc, pha rượu, đầy bí ẩn, quyến rũ. Cô giáo Hoàng làm tôi nhớ đến một nhận xét của Mai Thảo: “Nguyễn Thị Hoàng là một người đàn bà”. Còn bao nhiêu mẩu chuyện khác, ông kể với tôi trong những quán rượu ám khói, trong nghĩa trang Père La Chaise, về nhiều nhà văn khác: Bình Nguyên Lộc vắt vẻo trên xích lô, Bùi Giáng làm thơ dán lên cửa sắt toà soạn báo Văn, dán la liệt, dán cùng khắp, hay Sơn Nam "mất toét"... mỗi người một dáng vẻ, một phong cách, một chi tiết. Mai Thảo không biết ông khắc họa nhân dáng, thần thái của cả một giai đoạn văn học, giúp tôi đi tìm lại từng di vật qua những phát họa này. Những trang tùy bút của Mai Thảo giống một sơ đồ giúp kẻ đi sau lần theo dấu vết đến kho tàng. Kho tàng văn học miền Nam.



Mai Thảo do Đinh Cường vẽ

Thụy Khuê: *Cảm tưởng đầu tiên khi đối diện với Mai Thảo, anh xưng hô thế nào? Anh thấy xa cách hay là gần gũi ngay từ đầu? Mai Thảo có phân biệt chiếu trên chiếu dưới không? Nếu vẽ chân dung Mai Thảo thì anh thấy những nét gì hiện ra?*

Trần Vũ: Mai Thảo hay sắm vai trường thượng và nhập vai y như thật, y như khi ông nhập vai nhân vật bước chân vào các vũ trường Arc en Ciel, Majestic, Đêm Màu Hồng... lắc ly rượu, trầm ngâm, nhìn quanh những mặt người, tìm một nét của A Sầu trong *Để tưởng nhớ mùi hương*, tìm một nét ở Châu của *Sống chỉ một lần*, tìm *Hạnh phúc đến về đêm*. Không nhất thiết để ân ái với phụ nữ, nhưng phải là phụ nữ, sinh vật tiểu thuyết mà Mai Thảo quý trọng vô cùng. Tôi vẫn muốn hỏi: "Bác còn nghĩ đến Cẩm Nhung?" Nhưng không bao giờ tôi dám hỏi. Ông im lặng hàng giờ và tôi ngồi đó, thừa thãi. Đôi khi tôi hiểu, vì *Nửa đường hương gãy trên nghìn biển*. Tôi chưa thấy ai dùng chữ "Nghìn biển" hay như vậy. "Nghìn" làm câu thơ rộng ra, "hương" không bay hết khiến không gian bất tận.

Mai Thảo hay ngâm thơ Tô Thùy Yên: *Ba trăm hải lý nhớ không tới/ Ta nhớ người xa ngoài nỗi nhớ...* và sau câu thơ, ông lắc ly rượu: "Tôi cho câu thơ này tuyệt diệu". Tôi nghĩ khác, chữ "Nghìn biển" và "hương gãy" mới thật sự tuyệt diệu.

Những khi đi uống rượu với Mai Thảo, tôi cảm giác đi uống rượu với phu huyết, sau xềng đất, sau cốc rượu, bảo những hồn ma cũ *Huyết đã chôn rồi lấp đã xong*. Mai Thảo sống với Vũ Khắc Khoan, Vũ Hoàng Chương, những *tửu đồ*, đã khuất. Ông thuộc thơ nhiều vô cùng, ngâm liên tục, *những tài thơ lớn*. Còn thơ của ông? Thơ Mai Thảo rờn rợn, những giấc ngủ đen, những hồn ma thức giấc gây thành dông bão, của thần chết đã trở thành bạn, ngồi trên giường. Cửa lưu đày. Nhiều lần tôi tự hỏi: Mai Thảo có vô thần không? Nhiều lần tôi tìm thấy câu trả lời: Không, Mai Thảo xem Phật là bạn. Trong bài thơ in trên Văn, Mai Thảo tả mình trở về phòng một đêm khuya, ở giấc nửa khuya về sáng, giấc của ma quỷ, và thấy Phật nằm ngủ trong giường mình. Đỗ Ngọc Yến đã làm hư câu thơ này khi trách: Cho Phật ngủ trong giường thành *gay*. Mai Thảo chữa lại thành *Phật ngủ trong vườn*. Ý nghĩa intimate biến mất. Mà chính sự thân mật với thượng đế mới làm câu thơ sáng giá.

Một lần khác, Mai Thảo lên lớp Tô Thùy Yên điều gì đó, Tô Thùy Yên phản ứng, đập bàn ghế. Tôi thấy ông buồn vô cùng. Tất cả chúng tôi ngồi ở bàn rượu đều buồn bã. Thau tiết vệt ở quán Cỏ Vịt chảy máu. Tôi ngắm ly rượu trong tay Mai Thảo, màu hổ phách, màu đồng thau, màu buồn bã. Nhưng cũng là màu vĩnh cửu. Rượu là sông Hằng của Mai Thảo. Rượu chứa tất cả. Một thứ nước sông Hằng pha đá. Viên đá cục chứa cuộc đời ông, như hạt cát của sông Hằng chứa đại dương. Tôi ít đọc thơ, tôi thuộc thơ qua giọng ngâm của ông.

Ngày trước, Mai Thảo nhập vai nhân vật bước chân vào vũ trường. Trong feuilletons, ông hóa thành nhân vật ăn chơi. Sang đến Mỹ, chính nhân vật nhập vai Mai Thảo, bước chân vào tiểu thuyết. Trong *Một đêm thứ bảy*, Nhuận ngồi ở vũ trường nhìn một vũ nữ bị hành hung, thay vì can thiệp, như đã cứu A Sầu, Nhuận đứng lên lặng lẽ ra khỏi phòng trà, vứt tàn thuốc xuống bãi cỏ và đứng nhìn cho đến khi đóm lửa tắt ngấm. Truyện kết thúc trong bóng tối. Không phải nhân vật cũ, hay chính nhân vật cũ đã nhập vai Mai Thảo ở Hoa Kỳ, bắt lượm, *nhòa bóng*. Còn lại vai diễn nào nữa ngoài trường thượng?

Mai Thảo vào vai trường thượng, mặc dù ông không hề muốn làm trường thượng. Một phần nào đó, chính lớp viết trẻ đã ủng hộ ông làm trường thượng. Võ Phiến quá xa cách, quá nghiêm trang, quá đạo mạo, Nguyễn Mộng Giác quá lạnh, cả hai, văn tài cùng công sức vun bồi văn học đều dày, nhưng cả hai không uống rượu. Và điều này "không chấp nhận được", như Hemingway, trong quán rượu, cửa sổ một chai whisky dốc ngược vào cuống họng, rồi cuống họng phán xét William Faulkner "giống Virginia Woolf." Faulkner, kẻ chạy tịnh, bị *Ngư ông* từ chối. Lớp viết trẻ chọn Mai Thảo, như Hemingway chọn rượu cay. Như một cách hoài niệm một giai đoạn văn học quá cố, của Nhất Linh, của Phan Khôi. Không phải vì ưa thích chiếu trên,

chiếu dưới, mà vì thương kính ông, yêu mến ông. Vì hãnh diện có một trường thượng không thoả hiệp, đề cao *Tự do ở ta, biết phát cờ, đã ra khơi, lên đường*. Không phải tất cả, nhưng một số đông ngấm ngấm chấp nhận sự hiện diện của Mai Thảo ở vị trí trường thượng. Không nói ra, mà là một mặc nhiên. Nhiều thi sĩ đã than phiền Mai Thảo trịch thượng, bản gắt, hay quát mắng, nhiều văn gia đã giận dữ thái độ của Mai Thảo trên bàn rượu. Với cá nhân tôi, ông có quyền này.

Thụy Khuê: Trong những buổi đi chơi, hoặc uống rượu với Mai Thảo, điều gì ở ông làm anh nhớ nhất?

Trần Vũ: Điều gì khiến tôi nhớ nhất? *Nét buồn bã là điều tôi nhớ nhất*. Gương mặt ông buồn đăm. Chỉ cần Mai Thảo xuất hiện, sự cô đơn vây lấy mọi người, lần tràn sang mọi người. Ông ngồi đó, im lặng, rồi ra về. Ông mang nỗi cô đơn của Nhị trong *Ngọn hải đăng mù*.

Một đêm đi uống rượu chia tay với Nguyễn Hưng Quốc. Bữa rượu trở nên cuộc tiễn đưa. Mai Thảo không ưa phê bình, không cho phép phê bình đứng ngang hàng. Với ông, phê bình là bọn một sách. Nhưng Mai Thảo quý mến Nguyễn Hưng Quốc, và cả chị nữa, chị Thụy Khuê. Dường như chị và Nguyễn Hưng Quốc làm thay đổi hình ảnh phê bình trong mắt Mai Thảo. Không có nghĩa ông cho sánh vai ngang hàng. Sáng tác không bao giờ chấp nhận điều này, như Mai Thảo khẳng quyết. Nhưng với chị và Nguyễn Hưng Quốc, ông dung thứ. Buổi tối đó, chúng tôi tiễn Nguyễn Hưng Quốc đi Úc, trong cái quán nhỏ gần bờ sông Seine. Mai Thảo ăn ít. Chúng tôi uống với ông. Bình thường anh Quốc không uống rượu. Nhà phê bình, giống hầu hết giới phê bình, muốn tỉnh táo, mà điều này sáng tác ghét thậm tệ. Tuy nhiên, tối đó, Nguyễn Hưng Quốc cố gắng theo chúng tôi. Anh không gìn giữ, không chiếu lệ, mà uống thật tình, vì anh cũng thương Mai Thảo. Nếu lý trí Nguyễn Hưng Quốc gần với Võ Phiến, tình cảm anh dành cho Mai Thảo. Uống chia tay, như một vĩnh quyết. Đến một lúc, anh ngã bật ra bàn và nôn thốc tháo, rồi bất tỉnh. Chúng tôi kêu hầu bàn thay khăn, kêu thêm rượu. Khuya lắm, đến khi quán đóng cửa, phải ra về, tôi khiêng vai Nguyễn Hưng Quốc, trong lúc Mai Thảo khiêng hai chân, chúng tôi khiêng dọc bờ sông phủ hơi ẩm của đêm hè. Chúng tôi khiêng trong im lặng. Không ai nói với ai lời nào. Cho đến khi ra xe, tôi muốn chở Mai Thảo về trước, nhưng ông lắc đầu: "Đưa Quốc về nhà." Gương mặt ông nhăn nhúm vì buồn.

Một lần khác nữa, đi dạo trong nghĩa trang Père La Chaise, tôi với ông bách bộ giữa những dãy thập tự, giữa hàng bia. Mai Thảo bảo tôi dẫn ông đến mộ của Simone de Beauvoir. Tôi không biết ở đâu. Một lát, ông nói tựa truyện *Cái chết sau quá khứ* của tôi hay. Tôi hiểu ông tự biết ông đã trở thành di vật.

Thụy Khuê: Anh gặp Mai Thảo lần chót, năm nào, anh có nhớ?

Trần Vũ: Mùa thu 96, tôi gặp ông lần chót. Ông nằm im trong căn phòng không bật đèn. Đôi mắt nhìn trừng trừng lên trần. Ông không động đậy. Ông giống một xác chết. Tôi nhận ra tức khắc, tôi đang nhìn một di vật. Thời ông đã đi qua. Thời đại ông biến mất. Sách ông bị thiêu huỷ. Bàn ghế ông quá vắng. Ông tồn tại di vật. Phải mất mấy phút tôi mới cất được tiếng chào ông: "Cháu đến thăm bác." Ông gật đầu. Căn phòng trống, chỉ còn mỗi cái tủ lạnh còn sự sống, còn nước đá, còn tiếng máy chạy rừ rừ. Còn ánh sáng bên trong. Tôi đi rửa ly, đập nước đá, rót đầy hai ly, đặt lên bàn đêm. Lúc xưa tôi hay uống nhanh, rót, uống, rót, có lần ông đùa: "Em phải để cái ly nó nghỉ."

Cuối năm 96, ông bất động, nhìn trừng trừng lên trần vào một chỗ duy nhất. Ngõ hẻm Song Long xế chiều tắt nắng, chúng tôi trò chuyện trong bóng âm.

Tôi hỏi ông về Nhất Linh, Mai Thảo nói "Tôi xem cái chết ấy là uổng phí. Vì sao phải chết như vậy. Ông ta có cả một sự nghiệp và còn cả một sự nghiệp chưa hoàn thành."

Tôi không rõ Mai Thảo đang nhắc đến tiểu thuyết *Xóm Cầu Mới* đang dở hay sự nghiệp chính trị của Nhất Linh. Nhưng Mai Thảo không giải thích. "Tôi cho cái chết ấy là uổng." Ông lập lại. Bàn về một cái chết, mà Mai Thảo xem lảng phất, trong lúc chính ông, đang tự hủy, bằng cách không ăn uống, ngoài rượu. Mai Thảo đợi chết. Đợi chấm dứt kiếp người. Ông muốn chết và bực dọc vì thần chết không làm công việc của mình. Mai Thảo đành chọn cái chết chậm, từ từ. Ông không còn đủ sức đi đứng, không còn sức để lấy rượu dưới gầm giường, đập nước đá, chọn chai nào ngon, căn phòng trống rỗng, tất cả sách báo đã cho hết, văn chương ra khỏi cuộc đời, mà đã nhiều năm ông không còn muốn đọc nữa, chỉ còn những con người, những người bạn, những nhà văn, đã chết, vẫn ở lại. Ông nhắc lạng trà Kỳ Chương của Vũ Hoàng Chương trên Gác bút. Vũ Hoàng Chương pha trước khi đi tù. Chảo rau sào sau bếp đãi bạn của Thanh Nam, trên bếp lửa phừng phừng. Chai Jack Daniel's không bao giờ voi của Vũ Khắc Khoan. Chiếc mũ phớt sờn cũ của Cao Lĩnh, ô dù của Dương Nghiễm Mậu, rồi quay về Nhất Linh: "Ông ấy là một nhà văn. Tôi cho cái điều ông ấy muốn luận đề là cũ, nhưng cái ông ấy tả thực, là hay. Em phải học cách tả cái bật lửa, cái cục tẩy..."

Lần nào Mai Thảo cũng dạy tôi từng ấy. Học cách tả cái bật lửa, cái cục tẩy. Những lần trước tôi cãi: "Cháu biết tả nhiều thứ kinh hơn nữa." Những lần trước, Mai Thảo gắt: "Im để tôi nói." Lần này, tôi không đủ can đảm để chọc ông, tôi thấy ông sắp chết, ông nằm thẳng chân như đã nằm trong hòm. Tôi hỏi chuyện, để ông có người trò chuyện. "Bác có nói chuyện với Nhất Linh không?" Tôi từng hỏi ông như vậy. "Sao bác không trò chuyện với Nhất Linh?" Cách đây nhiều năm, ông gắt: "Sợ chết khiếp, không phải như chúng mày bây giờ." Lúc xưa, câu trả lời này làm tôi tức cười. Bây giờ ông im lặng, không gắt, không cáu, nhìn lên trần. Một lúc Mai Thảo trả lời: "Ông ta không nói chuyện với tôi. Chúng tôi cùng viết báo. Cùng viết trên một mặt bàn. Ngồi cạnh. Tôi đọc báo của ông ta làm, tôi biết thất bại. Ông ta không nói chuyện. Tôi cho cái chết ấy là uổng."

Hóa ra Nhất Linh cũng giữ vị trí trường thượng đối với Mai Thảo. Nhất Linh chết, Mai Thảo kế tục. Mai Thảo mất, văn học Việt Nam ở góa trường thượng.

Thụy Khuê: *Khi anh viết: phải chặt đứt quá khứ để lên đường là anh có ý muốn chặt đứt với thế hệ Mai Thảo phải không?*

Trần Vũ: Không. Khi tôi viết *Tàu đã tách bến, đã ra khơi, chát nổ đã ném vào, cờ đã phát lên*, tôi lập lại những khẩu hiệu của Mai Thảo. Càng sao chép, tôi càng không thể chặt đứt. Tôi đã dùng suy nghĩ của Mai Thảo, văn của Mai Thảo để hô hoán *đoạn tuyệt*, hô hoán *lên đường*. Những điều này Mai Thảo đã viết để thủ tiêu Nhất Linh. Nhưng Mai Thảo không thủ tiêu Nhất Linh, ông kế thừa. *Đoạn tuyệt* là chữ của Nhất Linh. Mà Nhất Linh cũng đã muốn thủ tiêu Phạm Quỳnh, thủ tiêu Hán-Việt, rồi Nhất Linh cũng phải kế thừa. Mai Thảo làm Sáng Tạo lập lại Phong Hoá của Nhất Linh đã muốn chôn Nam Phong. Đến cuối đời Mai thảo khẳng quyết: "Văn chương là sự kế thừa." Tôi sớm tin như vậy.

Thụy Khuê: *Nhưng vì sao anh vẫn muốn chặt đứt?*

Trần Vũ: Tôi muốn *Đoạn tuyệt* vì hai chữ *Đoạn tuyệt* đẹp bất ngờ. Thập niên 80, văn học Việt Nam chết đuối trong hiện thực. Hiện thực Xã hội chủ nghĩa và hiện thực bị Giải phóng. Trong nước *Khẩu đội 12 ly 8* của Lê Quốc Chí, *Con mắt người trinh sát* của Khuất Quang Thụy, *Hai ông già ở Đồng Tháp Mười* của Nguyễn Khải, *Chuyện tổ trinh sát* của Bùi Bình Thi... Ngoài nước *Cùm đỏ* của Phạm Quốc Bảo, *Màu cỏ úa* của Nguyễn Ngọc Ngạn, *Vườn thượng uyển bỏ hoang* của tôi... *Đoạn tuyệt* trở nên cần thiết.

Thụy Khuê: *Trước khi kết thúc, anh muốn nói điều gì nữa về Mai Thảo?*

Trần Vũ: Lúc sinh tiền, Mai Thảo thường nhắc: "Em không dụng chữ cho mục đích phi văn chương. Không chữ ai cả. Văn chương không phải là chỗ cho em bựa. Em không được quyền." Những khi cáu, ông gắt um. Không phải một lần, mà nhiều lần, lời khuyên, mệnh lệnh. Bây giờ Mai Thảo mất rồi, tôi cũng không còn trẻ nữa, nhưng những khi nghĩ đến ông, tôi lại nhớ đến lời dặn này. Hôm qua, bây giờ, tôi vẫn giữ tròn lời hứa với trường thượng của mình.

Thụy Khuê: *Xin cảm ơn Trần Vũ.*

Thực hiện, 5 tháng 6, 2008

Những buổi nói chuyện thú nhất với Mai Thảo



Thụy Khuê: Thưa anh Mai Thảo, anh sống ở Cali nhưng mỗi năm anh trở lại Paris một lần vào đúng mùa thu.

Mai Thảo: Mỗi năm tôi thích tới Paris vào mùa thu, trước hết là bởi vì ở bên California, nơi tôi đang sống, có quá nhiều mặt trời, quá nhiều nắng và những địa phương xa mà tôi muốn tới thì tôi không muốn gặp cái nắng mà tôi đã có quá nhiều ở California; thứ hai nữa, cũng hơi có một chút thực tế, đi vào mùa thu thì chi phí chuyển dịch bớt đi, ít hơn là ở mùa mọi người cùng đi du lịch và điếm sau cùng là đối với tôi, Paris đẹp nhất lúc mùa thu tới.

TK: Anh rời nước đã 13 năm, có lẽ hôm nay là lần đầu tiên anh nói chuyện với thính giả trong nước. Người ta thường nói: xa mặt cách lòng.

MT: Cho tôi nói lại, đây không phải lần đầu tiên, đây là lần thứ nhì. Lúc chúng tôi vượt biển tới Hoa Kỳ, chương trình Việt ngữ của đài Tiếng Nói Hoa Kỳ đã mời tôi tới để phỏng vấn, để hỏi chuyện về tình hình Việt Nam. Riêng lần này được nói chuyện ở Paris với đồng bào trong nước, thì cái điều mình ở xa, đương nhiên là có thiệt thòi. Sự khuất cách bao giờ cũng thiệt thòi, bởi vì tôi vẫn cho rằng người ta phải thấy nhau, người ta phải sống cùng với nhau, chứ không thể có một khoảng cách nào hết. Nhưng nói về tâm thức của người nhà văn, và tôi trả lời trong tinh thần như vậy, thì không có sự xa cách nào hết, nếu lúc nào anh cũng bận tâm, anh cũng gắn bó với đời sống và với những cảnh ngộ, hoàn cảnh của giống nòi mình, thì sự không-xa-cách đó tôi cảm thấy rất rõ ở tôi, và ở trong tinh thần viết văn của tôi, trong công việc làm của tôi, bây giờ là tờ báo Văn đã được tục bản ở Hoa Kỳ, tới nay đã 10 năm rồi.

TK: Nếu nhìn lại 20 năm Văn học miền Nam, Sáng Tạo giữ vai trò gì trong nền văn học ấy?

MT: Bây giờ có một số bài viết, một số tờ báo, một số sách nghiên cứu văn học, đặt ra vai trò của Sáng Tạo trong thời kỳ 1956-57, sau cuộc di cư từ Bắc vào Nam năm 1954. Lúc chúng tôi làm tờ Sáng Tạo, chúng tôi không nghĩ chúng tôi có một vai trò nào hết, mà chỉ là chúng tôi thích viết văn và thích tập hợp nhau lại trong một diễn đàn chung, diễn đàn ấy còn mở rộng cho

hết thầy mọi người. Tờ Sáng Tạo cũng như những anh em viết thường trực ở Sáng Tạo, lúc đó không tự đặt cho mình một vai trò nào, ngoại trừ một nỗ lực tìm kiếm, khám phá một số chân trời mới cho văn chương; và chúng tôi đã làm công việc đó trong tinh thần không-phải-là-một-vai-trò ở trong sinh hoạt văn học nghệ thuật của lúc bấy giờ. Sau này thì người ta nói đến vai trò, đó là những người khác nói chứ không phải anh em Sáng Tạo khẳng định cho mình một vai trò nào hết.

TK: Anh đã phải chôn tránh, anh đã bị chính quyền Cộng Sản truy lùng, tuy nhiên trước khi ra đi anh cũng đã gặp một số văn nghệ sĩ miền Bắc vào Nam, anh còn giữ những kỷ niệm gì về họ?
MT: Sau năm 1975, trong đợt đầu tiên của những văn nghệ sĩ từ Hà Nội, từ ngoài Bắc vào Nam và có đến tìm gặp tôi, thì tôi có gặp lại một số: Trước hết là một số bạn cũ từ thiếu thời, sau nữa là một số bạn hữu đã có với tôi những sinh hoạt trong 5 năm tôi đi theo cuộc kháng chiến chống Pháp, và một số nữa thì tới gặp tôi có lẽ bởi vì tò mò muốn biết tôi là ai, muốn biết tôi như thế nào. Thế thì ở trong những gặp mặt đó, một số người đã ở hẳn với tôi cả tuần lễ trước khi trở về Bắc. Chúng tôi cũng có một ưng thuận với nhau là không bao giờ đề cập tới những khác biệt về chính kiến hay là về chế độ hết mà chỉ gặp nhau, gặp lại nhau nói chuyện có tính chất bình thường và cố gắng né tránh tất cả những xung đột về ý kiến của mình về vấn đề này, vấn đề nọ. Vấn đề là chúng tôi đã cố gắng né tránh không nói đến miền Bắc và cũng không nói đến miền Nam nữa. Đó là những kỷ niệm, có một số rất đẹp. Tôi nghĩ cũng không nên nhắc tên những người bạn tôi gặp, bởi vì có thể họ sẽ bị phiền phức ở bên nhà, nhưng tôi nhắc đến một người đã mất rồi, chắc cũng không thiệt hại gì cho ai hết: một nhà phê bình văn học tên là Nhị Ca. Anh ấy là người đã phê bình thơ Hồ Chí Minh, hồi ký chiến trường của Võ Nguyên Giáp, phê bình cả thơ của ông Trường Chinh nữa. Anh ấy có nói với tôi là đã phê bình thì phê bình lãnh tụ luôn. Nhị Ca là người bạn rất thân và tôi rất yêu mến, đã đi chơi với tôi một cách rất công khai, không sợ hãi gì ở Sài Gòn lúc bấy giờ, và tôi rất buồn là mới nghe tin Nhị Ca đã chết, hình như một vài năm rồi, bởi vì hồi vào, anh ấy có kể chuyện cho tôi nghe là đã phải sang Bắc Kinh ở đó tới bốn năm, cùng với một số cán bộ cao cấp, để chữa bệnh ho lao và chỉ có mỗi Nhị Ca còn sống sót trở về Việt Nam mà thôi, những người kia đều từ trần ở bệnh viện nào đó ở Bắc Kinh.

TK: Anh còn giữ những kỷ niệm gì về *Đêm Giã Từ Hà Nội*?

MT: Chị muốn nói đến tập truyện đầu tiên của tôi là *Đêm Giã Từ Hà Nội*? Tôi không có kỷ niệm gì nhiều về cuốn sách đó cũng như với tất cả những cuốn sách tôi đã viết, bởi vì tính tôi như vậy, khi tôi đã viết xong một cuốn sách rồi thì coi như công việc đã qua đi. Nhưng cuốn *Đêm giã từ Hà Nội* có gây được một cái bất ngờ là thường thường người viết tác phẩm đầu, chưa có tiếng tăm gì thì khó lòng được ai biết tới, nhưng không ngờ là cuốn *Đêm giã từ Hà Nội* khi viết ra, thì đối với những cuốn sách cùng xuất bản lúc bấy giờ, nó là cuốn sách gây sôi nổi một cách đặc biệt bởi vì có lẽ những người đọc, phần lớn là những người ở miền Bắc và họ còn có một tâm trạng nào đó gắn bó với Hà Nội, cho nên nguyên cái tựa sách đã làm họ chú ý và tìm đọc. Bây giờ cuốn *Đêm giã từ Hà Nội* đã xa nhưng tôi cũng không cho tái bản lại nữa bởi vì tôi nghĩ văn chương tôi lúc bấy giờ còn nhiều điểm non yếu, không thể bằng cái viết đã thành thạo như bây giờ của tôi được.

TK: Những bạn văn cũ của anh bây giờ còn ở trong nước, sống trong hoàn cảnh nào?

MT: Những bạn hữu của tôi ở bên nhà cũng như toàn bộ giới văn học nghệ thuật miền Nam, có một đời sống, nói chung rất điều đưng sau năm 1975, điều đưng về tất cả mọi phương diện, trước hết một phần đáng kể đã bị bắt giữ và lưu đầy tới những trại gọi là trại học tập, họ bị chửi ra miền Bắc, tận biên giới Việt Hoa. Trong lúc tù đầy như vậy, thì chị đã có thể hình dung ra được đời sống của gia đình họ ở nhà như thế nào rồi. Là cột trụ gia đình mà bị bứng đi như vậy, trong lúc mưu sinh ở nhà thay đổi hoàn toàn, tất cả đều ở trong vòng kiểm soát của nhà nước hết. Khi những tù nhân, những bạn tôi và những người làm văn học nghệ thuật miền Nam

cũng như giới trí thức hay quân đội bị lưu đầy, bị tập trung, thì đời sống họ cũng không có gì là khả quan hơn hết. Ăn thua là ở trong tinh thần của từng người. Có những người tôi rất phục, ở nơi họ, không coi hoàn cảnh ra gì, không coi sự nghèo khổ ra cái gì hết và kể cả họ, cũng không coi những trừng phạt của nhà nước đối với họ là gì cả. Về những tin tức của anh em ở nhà, như Doãn Quốc Sỹ, Tô Thùy Yên, Nguyễn Sỹ Tế, v.v... và một số người nữa, tôi được tin luôn luôn. Một mặt khác, trong thời gian gần đây, ở vùng California có rất nhiều người về thăm lại Việt Nam, tôi thường lợi dụng dịp đó nhờ họ gặp, tiếp xúc hoặc thăm hỏi hoàn cảnh từng người mà tôi muốn biết tin; tin tức tôi được biết về họ rất đầy đủ và liên tục, gần như tháng nào cũng có tin. Riêng trường hợp Thanh Tâm Tuyền được trả tự do và sang Mỹ cũng chưa lâu, sang cùng với vợ con, lúc mới tới ở vùng Lafayette, tiểu bang Louisiana, bây giờ đổi về tiểu bang Minnesota, có người bạn thân của Thanh Tâm Tuyền là nhạc sĩ Cung Tiến đang ở đó. Đời sống Thanh Tâm Tuyền cũng có vấn đề của nó, bởi vì tù đầy về, sức lực suy yếu rồi và tuổi thì không thể gọi là tuổi trẻ được nữa, thành ra việc hợp nhập vào đời sống ở Mỹ cũng có rất nhiều vấn đề đặt ra; nhưng Thanh Tâm Tuyền là người có tinh thần rất vững vàng và những khó khăn đó, Thanh Tâm Tuyền cũng không coi ra cái gì hết và đời sống Thanh Tâm Tuyền ở Minnesota bây giờ rất bình lặng, nếu không muốn nói là khép kín trong gia đình mà thôi.

TK: Anh nghĩ sao về văn học phản kháng trong nước?

MT: Trong cuộc phỏng vấn mới đây cho tờ báo Hợp Lưu của nhóm Nguyễn Khánh Trường, tôi có nói đến văn nghệ phản kháng. Tôi cũng không thể trả lời được gì nhiều bởi vì tôi không theo dõi từ đầu và những tiểu thuyết, những bài viết, những bài báo của những người ở trong khuynh hướng gọi là đối kháng ở Việt Nam bây giờ gửi ra, tôi cũng không đọc được nhiều. Tôi cho là phong trào đối kháng đó có, đáng lý nó phải có từ lâu rồi nhưng có lẽ bởi vì trước kia sự kiểm soát của đảng, của nhà nước gắt gao quá; hay là họ không có tinh thần đối kháng lại chế độ, chính sách của chế độ, lúc ấy họ không có môi trường, không có phương tiện nào để tỏ hiện sự đối kháng của họ ra, mà thời gian gần đây thì họ đã có một số điều kiện để có thể lên tiếng, hay để có thể xuất bản sách không theo đường lối, chính sách của văn chương xã hội chủ nghĩa. Nhưng nói phong trào đối kháng sẽ đi tới đâu thì tôi không rõ bởi vì nếu đảng hay nhà nước lại thi hành chính sách kiểm soát khác khổ trở lại thì cái đối kháng ấy có thể bị dập tắt.

TK: Có lần anh nói anh không trở về nữa, cho dù chế độ cộng sản có tan rã, đã lưu vong thì cứ xa xôi, ở xa xôi, vì sao thế anh?

MT: Trường hợp của tôi là trường hợp hơi đặc biệt một chút. Năm 1976 khi nhà nước cộng sản phát động chiến dịch truy lùng, bắt giữ những nhà văn, những người làm báo, làm thơ ở miền Nam, tôi nằm trong danh sách những người bị bắt nhưng tôi là người may mắn đã lọt lưới và đã đi vào đời sống ẩn lánh cho tới ngày vượt biển. Hiện nay, theo như tôi hiểu về trường hợp của tôi, tôi vẫn là người bị truy lùng như thường, bản án của tôi không được hủy bỏ tí nào hết, và nếu tôi về, tới phi trường sẽ bị bắt ngay. Đó là nói nếu tôi muốn về thì cũng không thể nào về được. Còn thì tôi không muốn về nữa bởi vì trong ý nghĩ của tôi, trong nhận thức của tôi, thì chế độ, mặc dầu đã lung lay, nhưng mà nó chưa sụp đổ ngay đâu, như một số người vì lạc quan hay vì lý do này nọ đã tưởng như thế. Riêng về điểm mà tôi cho là chế độ cộng sản còn tồn tại một thời gian nào đó; thì bây giờ tuổi tôi đã lớn, tôi không chờ ngày đó, tôi không thể chờ nổi, hoặc là khi về được thì tôi không còn thấy gì nữa; điều thứ ba là tôi cũng không có gắn bó gì nhiều lắm nữa đối với quê nhà, cha mẹ tôi đã mất sau năm 1975, bạn hữu những người thân thiết nhất, người đã đi được, người chưa, nhưng tôi nghĩ là họ có thể sớm muộn cũng ra khỏi Việt Nam và tôi sẽ gặp lại tất cả ở hải ngoại. Còn gia đình tôi, một số người thân thuộc, các em tôi chẳng hạn, chúng nó đang ở trên con đường, người trước, người sau, đoàn tụ gia đình hết, thành ra tôi không thấy có cái cần thiết nào phải trở về Việt Nam nữa.

TK: Trong tháng qua, Việt Nam có ba nghệ sĩ lớn đã từ trần, hai nhà thơ Lưu Trọng Lư, Hồ

Dzếnh và nhạc sĩ Phạm Đình Chương mà anh đã quen, hoặc đã thân trong quá khứ, xin anh nói về họ.

MT: Trước hết là nhà thơ Lưu Trọng Lư và nhà thơ Hồ Dzếnh, có thể nói là tôi có chung sinh hoạt một thời kỳ chứ tôi không phải là bạn thân của họ bởi vì họ thuộc lớp văn nghệ lớp trước, gọi chung là lớp tiền chiến, lúc đó tôi còn rất trẻ và mới bắt đầu khởi sự đi vào văn nghệ mà thôi. Họ là người lớp trước, người nào cũng hơn tôi mười mấy tuổi. Tôi chỉ có sinh hoạt với ông Hồ Dzếnh một cách tình cờ, tôi gặp ở Hưng Yên và ở Hà Nội, lúc ấy tôi đang đi học. Với Lưu Trọng Lư, tôi gặp ngoài kháng chiến, ở Thanh Hóa, ở Khu IV, khi Lưu Trọng Lư từ vùng Bình Trị Thiên đi ra để họp những khóa văn nghệ được tổ chức những năm tôi ở ngoài đó. Tôi không có cảm tình lắm với nhà thơ Lưu Trọng Lư, bởi vì trong thời kỳ tôi gặp, ông ta rất quá khích, những lời, những lập luận, tuyên bố của ông, thái độ của ông ở những đại hội văn nghệ được tổ chức lúc bấy giờ, Lưu Trọng Lư làm ra một tinh thần sắt thép, quá khích, tôi không thích cái đó. Rất nhiều người đã không thích. Còn Hồ Dzếnh, trước hết tôi rất yêu thơ Hồ Dzếnh và Hồ Dzếnh là người rất đơn giản, không điệu bộ, kiểu cách gì, mặc dù lúc đó ông ta coi tôi như một đàn em lớp sau mà thôi. Riêng người thân nhất là nhạc sĩ Phạm Đình Chương, tôi không ở trong giới âm nhạc nhưng chúng tôi thích đi chơi, và cảm thấy rất hợp với nhau. Có thể nói là trong 20 năm ở miền Nam, người đi chơi với tôi nhiều nhất không phải là các anh em viết văn mà là một nhạc sĩ, một người đánh đàn, một người soạn nhạc, đó là Hoài Bắc Phạm Đình Chương. Phạm Đình Chương vừa mất là điều đối với tôi rất buồn bã, một đau buồn rất lớn lao, và tôi đã ở bên cạnh Phạm Đình Chương cho tới lúc giải phẫu và cho đến lúc Phạm Đình Chương trút hơi thở cuối cùng.

Buổi nói chuyện thứ nhì với Mai Thảo

Trong lần gặp gỡ ngày 28/8/1994, Mai Thảo đã thay đổi cái nhìn về đất nước, và chúng ta hiểu thêm vài khía cạnh nữa về con người Mai Thảo: luôn luôn nhìn lại chính mình, tôn trọng tự do của người khác, và coi thường sự nghiệp văn chương. Thụy Khuê

Thụy Khuê: Thưa anh Mai Thảo, từ trước đến nay anh vẫn luôn luôn ngỡ ý là không muốn trở về nước, vậy bây giờ thì sao, thưa anh.

Mai Thảo: Về câu hỏi: "Về Việt Nam?", tôi đã trả lời nhiều lần là tôi không hề có ý định trở về quê nhà, nhưng bây giờ thì tôi có nghĩ với tôi là để xét lại điều đó xem sao, nếu thuận tiện thì tại sao tôi không về thăm Việt Nam được, thăm những bạn hữu hiện còn đang ở Việt Nam và thăm đất nước chúng ta. Tôi bỏ đi đã 16 năm nhưng mà không bao giờ quên.

TK: Với tất cả thay đổi hiện nay về tình hình đất nước, từ việc Mỹ bỏ cấm vận đến việc người Việt Nam ở hải ngoại thường về nước, cái nhìn của anh về đất nước có gì thay đổi không?

MT: Cái nhìn về Việt Nam của tôi nó không được chu đáo cho lắm, nó cũng không được tường tận cho lắm bởi vì vẫn là nhìn qua một khoảng cách rất xa. Nhưng qua lời thuật lại của một số người đã về Việt Nam, thì tình trạng đã khả quan hơn trước nhiều lắm, dễ thở hơn cho mọi người, kể cả cho những người làm văn học nghệ thuật nữa; và những quốc gia ở trên thế giới, theo tôi, rất muốn Việt Nam được tốt đẹp hơn về mọi mặt, về thể chế, về xã hội, về đời sống, nhiều quốc gia đã đầu tư vào Việt Nam, thì đó cũng là điều rất tốt. Trước kia, khi nghĩ tới Việt Nam là người ta nghĩ đến một chỗ đói khổ, cùng cực, Việt Nam phải khắc định sự đổi khác đang có, đó là Việt Nam hiện nay, năm 1994.

TK: Về giới văn học ở hải ngoại, hôm nay anh có nhận xét gì về họ?

MT: Về lĩnh vực văn chương ở ngoài nước, hình như nhip viết của hầu hết mọi người đã chậm, đã ngưng lại; chắc Thụy Khuê cũng thấy điều đó, nhất là về mặt sáng tác, cách đây 5,

7 năm hay 3, 4 năm, viết rất khỏe, rất đều đặn, rất sung sức nhưng bây giờ thì bớt hẳn đi. Có lẽ một phần vì một số nhà văn, phần lớn là nhà văn nữ, khi đã có một, hai cuốn sách được in ra thì cái viết khựng lại, đó là một lý do mà tôi nhìn thấy. Hai nữa, tôi cho là cũng vì mưu sinh bây giờ hơi khó khăn, có suy thoái kinh tế, cho nên không viết nữa, và một mặt nữa là hình như văn chương bây giờ cũng bớt là nhu cầu hàng đầu, mọi người chỉ nghĩ đến vấn đề mưu sinh mà thôi. Và điều cần thiết, điều quan trọng là nhu cầu văn học, nhu cầu hàng đầu, bắt buộc phải trở lại với dân chúng, trở lại với người đọc, nhưng hiện nay thì cái sự trở lại ấy chưa có.

TK: Về việc giao lưu văn hóa, dường như từ trước đến nay anh không đồng ý với quan điểm của những tờ báo như tờ Hợp Lưu, bây giờ thì sao, thưa anh?

MT: Một tờ báo như tờ Hợp Lưu với nội dung và bài vở ở cả trong và ngoài nước là một hình thức báo chí mà tôi không đồng ý. Cái sự không đồng ý đó vẫn còn, bởi vì tờ Hợp Lưu vẫn tiếp tục làm như vậy ngay từ số đầu tiên cho đến bây giờ. Nhưng dần dần tôi thấy, tôi nói rất thành thật, sự không-đồng-ý của tôi nó cũng vậy thôi. Tại sao tờ Hợp Lưu lại không làm cái việc mà Hợp Lưu đang làm, cũng là một diễn đàn anh em cá thì cứ việc mà làm và tôi cũng nghĩ rằng anh em Hợp Lưu cũng phải có tinh thần tự do dân chủ nào đó trong việc thực hiện tờ tạp chí của mình. Điều đó khiến tôi yên tâm, bởi vì không đồng ý thì không đồng ý, nhưng biết đâu điều đó cũng có thể đem lại những sự kiện tốt. Tôi thì tôi chỉ ở trong thái độ của tôi mà thôi, chứ không phải vì tôi không đồng ý mà tôi chê bai hay đã kích những công việc làm - không phải là của Hợp Lưu nữa - mà của những tờ báo khác không giống với ý nghĩ tôi về văn chương hay về thái độ của người làm văn học nghệ thuật đối với thời thế hay đối với đất nước của mình; nhất là bây giờ cửa ngõ quê nhà đã mở ra rất rộng, điều đó tôi cũng biết chứ không phải là tôi không biết.

TK: Những người cầm bút cùng thế hệ với anh hầu hết đều đã ngưng sáng tác hoặc sáng tác rất ít, tại sao vậy?

MT: Những người ở trong lớp tuổi của tôi bây giờ đều đã nhiều tuổi rồi. Tâm trạng chung là muốn nghỉ ngơi. Cách đây ít ngày tôi gặp anh Như Phong, tôi có hỏi anh ấy rằng: Nghe nói bạn nghỉ ngơi một thời gian rồi sẽ viết hồi ký, hồi ký ở trong tù, hồi ký miền Nam, thì Như Phong trả lời là không viết gì cả nữa, bây giờ còn viết gì nữa, nhiều tuổi quá rồi thì thôi, nghỉ. Tâm trạng của Như Phong cũng giống như tâm trạng của một số người không có diễn đàn của riêng mình; nhà văn nào cũng thích có một diễn đàn của riêng mình hoặc của những người thân thiết như những người bạn đường của mình. Vì không có cái đó, gọi như là đất dụng võ của người ta, thì người ta cũng bớt muốn tiếp tục lại công việc văn chương. Hai nữa là ở đây, chúng tôi không có sinh hoạt, văn chương đòi hỏi phải có sinh hoạt, phải có gặp nhau, phải có bàn chuyện, phải có bàn tròn, phải có những sinh hoạt chung với nhau rồi bảo nhau viết, bảo nhau thực hiện một một số báo. Cái sinh hoạt đó ngày xưa ở nhà có. Mỗi nhóm có một sinh hoạt của mình, như tôi cũng có sinh hoạt với anh Nguyễn Sỹ Tế, Thanh Tâm Tuyền, Tô Thùy Yên... Bây giờ đâu còn nữa. Bây giờ thỉnh thoảng gọi điện thoại thăm nhau chứ làm gì có sinh hoạt. Đó cũng là một lý do để cho việc ngồi trước bàn viết của từng người nó bớt đi.

TK: Tại sao anh chưa viết hồi ký?

MT: Tôi không thích viết hồi ký. Trong ý nghĩ của tôi, có thể là một ý nghĩ nó hữu hạn hoặc sai lầm, nhưng mà tôi không muốn viết hồi ký ở nơi tôi cho là đời sống của tôi và đời sống của những người cùng thời với tôi, có những sự việc, những này nọ của văn chương, tôi cho cũng thường thôi. Những việc ấy có một giá trị nào đó khi nó còn. Đại khái như những tờ báo như tờ Sáng Tạo hay tờ Nghệ Thuật tôi làm. Sau đó, tôi cho là những việc ấy đã qua đi thì cũng vậy thôi, cũng không có gì ghê gớm cả. Trong ý nghĩ làm nền cho việc viết hồi ký thì tôi đã nghĩ như vậy rồi, ý nghĩ nằm trong chữ KHÔNG. Không viết [cười]. Không viết. Không viết.

Nhưng còn điều nữa, rất thực tế, hồi ký chắc chắn là phải khá dài chứ không thể viết thu gọn lại như một số hồi ký của các nhà văn Pháp, họ viết ngắn, cái đó tôi viết không nổi. Mà dài thì phải kể ra những sự việc này nọ, thập niên 50, thập niên 60, thập niên 70... dù muốn thu gọn thế mấy chẳng nữa thì cũng là khoảng thời gian gần một đời người. Trong lúc đó thì anh phải nhớ lại, anh phải có một số tài liệu để căn cứ vào đó mà viết, thì tôi quên hết rồi, gần như tôi quên hết. Nếu phải đi tìm tài liệu ghi chép lại sự việc này nọ là một việc rất mất công, sức làm việc của tôi bây giờ bớt đi rất nhiều, tôi làm biếng lắm, làm biếng lắm, trở lại nhíp làm việc như ngày xưa, đối với tôi, rất khó.

TK: Trong tủ sách của anh, không có quyển nào của anh, tại sao vậy?

MT: Tôi không bao giờ giữ, điều đó đã có ngay từ ở Sài Gòn. Tôi cũng không hiểu tại sao cả. Nhưng những sách của tôi đã được in ra, bao giờ họ cũng tặng cho tác giả một số sách, số sách ấy nhiều khi tôi cho hết sạch đi, tôi không giữ, tôi không muốn giữ cái gì của tôi cả, bảo tại sao thì tôi không trả lời được, nhưng tôi không giữ. Trong chỗ tôi đang ở hiện thời, giá sách không bao giờ có sách của tôi hết. Có người hỏi xin thì tôi lại phải ra tiệm để lấy cuốn sách nếu muốn biếu người ta. Những cái mình viết ra thì cứ để cho nó cầm bằng theo gió bay đi. Có lẽ tôi thích thế. Đối với riêng tôi, nhiều khi nhảm lắm, là vì sách vở của mình, mình không giữ thì còn ai giữ cho mình nữa, nhưng tôi thản nhiên khi không có cuốn sách nào của tôi ở cạnh mình hết, hình như nó lại đem cho tôi một sự nhẹ nhõm nào đó.

TK: Thế có nghĩa là anh không bao giờ đọc lại những điều mình viết?

MT: Đọc lại thì không. Tôi nói thế này không phải là một sự nhũn nhặn đâu, tôi nói thành thật đó: tôi cho là những điều tôi viết ra thì cũng vậy thôi, cũng không có gì đáng kể cho lắm. Nhiều khi mình cũng không lắm chứ, đọc lại nhiều khi mình thấy dở chết đi! [cười] ... sao ngày xưa lại viết lách như thế này! [cười] Chẳng hạn vậy. Thế thì không đọc lại thì không có chuyện gì! [cười] Không có chuyện gì!

TK: Thì cũng phải có một vài cuốn sách anh thích chứ?

MT: Gọi là có những cuốn sách tương đối được hơn những cuốn khác, một người không bao giờ cho mình là đã đạt tới một mức độ nào đó, thì ở tôi là sự không bao giờ tôi thích những cuốn sách tôi viết ra. Những cái tôi viết ra, cho là nó có may mắn vì có người đọc; có thời kỳ tôi được coi là một trong những tác giả có sách nhiều người đọc nhất, tôi vẫn nghĩ là có một may mắn nào đó mà thôi.

TK: Thì cũng phải có những cuốn mà anh cho là được chứ?

MT: Cái cho là được thì nó không phải do tôi mà là do người khác, do người đọc, hay bạn hữu. Đại khái như, tôi cũng rất ngạc nhiên, là tập thơ Tôi thấy hình ta những miếng dền, tôi làm thơ chơi thôi, buồn thì làm thơ, ban đêm uống rượu, chưa ngủ làm thơ chơi. Bất đồ có anh nhà xuất bản Văn Khoa, nói là: Tôi rất thích những đoạn thơ ngắn của ông, ông cho chúng tôi xuất bản. Tôi bảo thơ bán gì được mà xuất bản. - Không, kệ tôi, ông cứ bằng lòng cho chúng tôi xuất bản, chúng tôi trả bản quyền như một cuốn truyện của ông vậy. Thế thì cuốn thơ được in ra và tôi cũng ngạc nhiên là nó được rất nhiều người yêu mến. Thì cái được, cái khá cũng không phải ở tôi, tôi ngạc nhiên cơ mà. Đại khái như tập thơ hay một số truyện trong thời kỳ trẻ tuổi của tôi, gọi là lối viết mới, lúc bấy giờ không ai viết như vậy, rồi thì nó... lãng mạn là vì lúc đó người ta yêu thích điều đó nhất. Thụy Khuê phải nhớ là trong chiến tranh, tinh thần lãng mạn của con người nó càng tăng lên để chống lại những thảm kịch, những khốc liệt thời chiến. Thì có một số truyện được, do tôi tính bằng con số là những nhà xuất bản đã tái bản rất nhiều lần như tập Sống chỉ một lần, tái bản lại đến 5 lần, hay tập Để tưởng nhớ mùi hương, 4 lần. Thế thì điều tôi vừa trả lời, cái được là do người đọc, do bằng hữu, do những nhà phê bình nói là cuốn này được hơn cuốn này, khá hơn cuốn nọ, chứ tôi thì tôi thấy sách của tôi thường thôi.

TK: Hình như là anh không thích giới phê bình văn học, anh không thích những người viết phê bình?

MT: Có chứ! Tại sao lại không bởi vì nếu không có [phê bình] thì chẳng có văn học nào có hết. Người viết phê bình có một vai trò rất quan trọng trong văn học, trong văn chương của tất cả mọi quốc gia và của bất cứ thời nào. Nhưng viết phê bình có thẩm quyền và có uy tín là lại một chuyện khác. Theo tôi người phê bình ở trước người nhà văn là do trí tuệ tiên phong hay do kiến thức về văn học, nhiều khi người sáng tác không có, họ chỉ có năng khiếu về viết văn thôi, chứ kiến thức nằm ở người phê bình văn học. Ta đã thấy chữ phê và chữ bình trong đó, việc phê bình đến nơi đến chốn rất khó chứ không phải là dễ.

Lần trò chuyện cuối cùng với Mai Thảo

Tháng 7 năm 1997, chúng tôi sang Mỹ, lại thăm Mai Thảo, có câu chuyện văn chương dang dở với ông. Nay đọc lại những ghi chép thấy cũng nên in ra. Đây là những ý kiến cuối cùng của Mai Thảo về đời sống văn học mà chúng tôi ghi nhận được.

Thụy Khuê: Những tờ báo mà anh đã làm, thì anh có một chủ trương nào chính xác không?
Mai Thảo: Những tờ báo mà tôi đã chủ trương thì nó là cái giàn phóng, cái plate-forme, cái tribune commune, nói chung là như vậy, tụ họp mọi người lại đây để cho có một chỗ đất đứng rồi thì anh muốn làm gì thì làm. Nó chỉ là một chỗ départ, một chỗ để khởi hành. Bây giờ nếu tôi khoè trở lại thì tôi cũng làm y như vậy. Làm một chỗ để đứng. Tôi rất yêu cái tinh thần, tinh thần thật ở Pháp. Camus. Bon. Sartre. Bon. Tôi chịu ảnh hưởng của mấy người đó. Khi sang Paris tôi hay ngồi ở Flore, Aux Deux Magots ở Saint-Germain-des-Prés. Tôi ngồi chỗ ngày xưa hai người đó ngồi. Tôi cho là họ rất hay. Thành ra tờ Sáng Tạo mới có những tiểu đề ở dưới gọi là Dẫn đàn văn học nghệ thuật hôm nay - aujourd'hui, chứ không có hiện đại gì cả.

TK: Hôm nay khác hiện đại như thế nào?

MT: Hôm nay là bây giờ. Là cái mình đang sống. Mình không nói cái bây giờ thì nói cái gì? Nhưng nói như vậy thì nó có cái chướng, thành ra người ta ghét mình. Bọn ghét nó gọi chúng tôi là bọn Kiều binh Tam phủ (người dùng cái danh từ này là Nguyễn Tuân, để chỉ một đám người khác). Nhưng mà bọn vua Lê, chúa Trịnh nó nói như vậy là nhằm.

TK: Bọn vua Lê chúa Trịnh là ai?

MT: Miền Trung.

TK: Tại sao?

MT: Tại vì họ không có bản chất để hiểu.

TK: Nhưng họ có đọc các anh không?

MT: Đọc mà không vào thì sao?

TK: Thế còn những người ở miền Nam ?

MT: Những người ở miền Nam, tôi cho rằng tới lúc nào Thụy Khuê để ý thì sẽ thấy không ai bằng Bình Nguyên Lộc. Có những người như Hồ Hữu Tường hay Tam Ích thì họ quá là politique. Bình Nguyên Lộc đóng vai trò của người viết tiểu thuyết. Còn Hồ Biểu Chánh thuộc thế hệ trước rồi, mình không hiểu được.

TK: Thế còn Võ Phiến?

MT: Võ Phiến cũng có chỗ được chỗ không được. Đại khái như phê bình văn học, đối với tôi

thì không được. Văn học miền Nam tổng quan đó thì không được. Thơ dở. Tạp văn hay.

TK: Anh nghĩ sao về Vũ Khắc Khoan? Anh hay đi chơi với Vũ Khắc Khoan lắm phải không?

MT: Vũ Khắc Khoan thật là nghệ sĩ. Nghiêm Xuân Hồng và Vũ Khắc Khoan thì cứ phải dùng tiểu tư sản để đánh bọn cộng sản. Nhưng mà đâu có đánh được (cười)! Đi chơi ở Sài Gòn thì chỉ đi với Mai Thảo, chẳng đi với ai cả. Nhưng chúng tôi cũng chẳng là cái gì ghê gớm cả. Lúc nó chết, tôi có bay sang đưa đám nó. Tôi buồn lắm. Nó cũng giải phẫu hai lần rồi nó chết. Nó đùa nghịch chứ không đứng đắn gì cả.

TK: Hình như lúc đó anh nhiều tiền lắm, anh tiêu vung lên, anh bao bạn bè?

MT: Những bạn văn khác, thường thường họ phải đi dạy học để đưa tiền cho vợ con. Tôi chỉ đi chơi với Phạm Đình Chương, Vũ Khắc Khoan. Thường thường tụi nó không có tiền, không có phương tiện để đi chơi đêm, tôi thì lúc đó nhiều tiền lắm. Tôi best-sellers mà!

TK: Sáng Tạo thành lập bằng tiền của ai?

MT: Bằng cái hợp đồng tôi ký với một thằng Mỹ ở Virginia, không biết bây giờ sống chết thế nào. Đó là cái hợp đồng bán báo, không có điều gì cần giấu diếm hết, đại khái nếu mình in 5000 tờ, thì nó mua đứt cho mình 2000, vừa đủ tiền in, tiền giấy, không có cái nghĩa gì khác hết, và cũng không có điều kiện gì khác hết.

TK: Anh best-sellers từ lúc nào?

MT: Ngay từ cuốn đầu "Đêm già từ Hà- nội". Lúc đó không phải cuốn sách về nghệ thuật viết mà là cuốn sách chống Cộng cho nên các cơ quan quân đội nó mua để phát cho lính, rồi thì cứ từ đó mà lên... sách Mai Thảo nổi danh như cồn!

TK: Rồi anh trở thành biểu tượng của giới trẻ?

MT: Vừa biểu tượng của giới trẻ, vừa chống Cộng nữa. Mình bèn thôi, mình không chống Cộng nữa, mình biên truyện tình thôi.

TK: Tại sao anh không chống Cộng nữa?

MT: Bởi vì chúng nó cứ bảo mình là xịa (cười)!

TK: Tiểu thuyết của anh ăn khách vì sao?

MT: Hoàn toàn có mục đích viết cho độc giả bình dân coi với những truyện tình tay ba.

TK: Anh có tiếc gì không?

MT: Không bao giờ tôi tiếc cái gì cả. Đối với tôi những cái tôi viết ra không có cái nào được cái nào không được cả, đại khái hết.

TK: Anh đọc gì?

MT: Lecture thì nó lung tung lắm. Bởi vì mình không chủ trương đi theo văn học Pháp gì cả. Bạ cái gì mình đọc cái đó mà thôi.

TK: Về cái ảnh hưởng, cái khuynh hướng, anh có thấy ngay không?

MT: Thấy chứ. Thấy ngay chứ. Thanh Tâm Tuyền là người thơ. Còn tôi chỉ là người romancier, có người đọc. Có nhiều người thích đọc.

TK: Thanh Tâm Tuyền ra hải ngoại thì sao?

MT: Bình thường.

Đến đây có khách đến thăm Mai Thảo, câu chuyện tạm ngừng, định hôm sau tiếp tục, nhưng rồi bất chợt sức khoẻ ông kém đi nên câu chuyện bỏ dở.

Thụy Khuê: thăng thấn trong nhận định và thận trọng với tài liệu Trần Vũ

(phỏng vấn Xuân Bích Thân)



Thụy Khuê
(tranh Phan Nguyên)

Theo gia đình di cư vào Nam sau hiệp định Genève, Thụy Khuê tên thật là Vũ Thị Tuệ sinh năm 1944 tại làng Doanh Châu, huyện Hải Hậu, tỉnh Nam Định. Bà sang Pháp du học tháng 9-1962 và viết phê bình văn học từ 1985. Thăng thấn trong nhận định và thận trọng với tài liệu, làm nên ngòi bút của Thụy Khuê.

Tác phẩm đã xuất bản:

Cấu Trúc Thơ (tiểu luận), *Sóng Từ Trường* (phê bình 3 tập), *Nói chuyện với Hoàng Xuân Hãn và Tạ Trọng Hiệp* (phỏng vấn), *Nhân Văn Giai Phẩm và Vấn đề Nguyễn Ái Quốc* (khảo luận).



Bốn tác phẩm của Thụy Khuê (Nguồn: kệ sách Học Xá)

Trần Vũ: *Thụy Khuê* cho xuất bản *Nhân văn Giai phẩm* và *Vấn đề Nguyễn Ái Quốc* năm 2012. Tổng tập nghiên cứu đồ sộ này cho thấy chị rất quan tâm đến chính trị, ít nhất trong văn học. Rồi bất ngờ là công trình Khảo sát Công trạng của những người Pháp giúp vua Gia Long ...duyet lại nhiều quan niệm của sử sách cũ. *Thụy Khuê* đã đột ngột bước từ Văn học Việt Nam đương đại trong thế kỷ 20 sang lịch sử nhà Nguyễn thế kỷ 18. Chuyện gì đã xảy ra? Có phải chị cũng đã có những mùa Xuân như tướng de Gaulle viết trong *Hồi ức Chiến tranh*, tập 2 *Giải thoát* (*Le Salut*), trang 289: “Khi tuổi tác tràn lấp, thiên nhiên trở nên gần gũi. Mỗi năm, vào bốn

mùa, ngân ầu những bài học, minh triết của thiên nhiên lại an ủi. Hát vang, vào mùa Xuân: Với những gì tôi đã có, tôi vẫn đang khởi đầu! Mọi thứ rõ ràng, ngay cả dưới những trận mưa đá; tươi trẻ, bao gộp cả những cây còi cọc; tươi đẹp, ngay cả trên những cánh đồng sỏi đá. Tình yêu làm dâng lên nhựa sống và niềm tin chắc chắn rạng ngời mạnh mẽ, giống như mọi thứ không bao giờ chấm dứt.”

Thụy Khuê: Cảm ơn Trần Vũ đã có ý so sánh một cách rất văn chương việc tôi tạm chuyển từ phê bình văn học sang nghiên cứu lịch sử, với "mùa xuân của tướng de Gaulle". Thực tình tôi không dám nhận vinh hạnh này: De Gaulle là đại anh hùng của dân tộc Pháp, ông có hai bộ mặt: vừa lãnh đạo phong trào giải phóng dân Pháp khỏi tay Hitler, vừa hoạch định chiến lược Pháp quay lại chiếm Việt Nam. Cho nên, đối với tôi, de Gaulle chỉ là một khuôn mặt thực dân, tư tưởng không có gì đáng chú ý, vì thế, ngoại trừ trường hợp phải nghiên cứu, tôi không nhất thiết tìm đọc ông.

Cám ơn Trần Vũ đã nhắc đến tính cách chính trị trong cuốn *Nhân Văn Giai Phẩm và vấn đề Nguyễn Ái Quốc*. Đó là một cách nhìn, nhưng thực tình, khi viết cuốn sách này, tôi chỉ muốn trình bày *sự lâm than của dân tộc mình* qua những kiếp người tiêu biểu là giới trí thức văn nghệ sĩ, họ chính là linh hồn của dân tộc. Khi họ đã bị dày xéo, tác phẩm bị tiêu diệt, thì dân tộc như mất đi phần trí não, phần đời sống tinh thần, và đó là lý do sâu xa nhất của sự lụn bại các giá trị, đưa đến một xã hội phi dân chủ, phi đạo đức và nhân cách như ngày nay.

Trong cuốn sách này, tôi chỉ muốn trình bày những chân dung con người, qua hai khía cạnh nhân chứng và tác phẩm. Đối với người đọc trong nước, tôi mong có sự cảm nhận thấy thân phận của chính mình, còn đối với người đọc ngoài nước, tôi mong sự cúi xuống thân phận anh chị em mình.

Nghiệm ra, nền văn học nào mà không có chính trị? Chính trị là một phần đời sống của chúng ta: chính trị dân chủ thì có văn học tự do, chính trị độc tài phát sinh văn chương bồi bút. Người viết ra đời dưới một thể chế chính trị và chịu ảnh hưởng của thể chế chính trị ấy, nhưng chỉ những người bước lên trên sự phong toả của chính trị, mới có thể trở thành nhà văn đích thực. Còn lịch sử ư? Lịch sử thì khác. Lịch sử là quá khứ của một con người, một dân tộc, một nhân loại. Học và tìm hiểu lịch sử là học và tìm hiểu quá khứ của dân tộc mình, để biết, để rút kinh nghiệm cho việc mình làm trong hiện tại và tương lai.

Việc tôi tạm dừng viết phê bình trong một thời gian để tìm hiểu lịch sử, ngoài những lý do sâu xa trên đây, cũng còn là chuyện tình cờ nữa: Vũ còn nhớ những lần mình đi chợ sách ở Porte de Brancion chứ? Vũ say mê tìm hiểu chiến tranh, thường mua những hồi ký của các tướng tá, còn tôi tìm sách khác. Khi Vũ đã đi Mỹ rồi, một lần, khoảng tháng 4/2014, ở khu La Tinh, dưới hầm hiệu sách L'Harmattan, tôi tìm được bộ *Histoire de la Mission de Cochinchine 1658-1823 (Lịch sử giáo xứ ở Nam Hà 1658-1823)* bộ sách đồ sộ 4 cuốn, trong đó linh mục Launay sưu tập gần đầy đủ những thư từ của các giáo sĩ đến truyền đạo ở nước ta gửi về cho các lãnh đạo tu viện Macao, chi nhánh của hội thừa sai Pháp, trong hai thế kỷ.

Mảng thư tịch của Bá Đa Lộc và các giáo sĩ viết về thời Gia Long khởi nghiệp giữ một phần rất quan trọng. Tôi đọc qua, thấy vô cùng lôi cuốn, có những điều mình chưa bao giờ biết, hoặc biết sai hết, mới thấy sự i tờ về sử nước mình của chính mình, mặc dù tôi ham mê lịch sử từ nhỏ, khi quyết định viết văn, dù khá trễ, nhưng việc đầu tiên là tôi đọc bộ *Đại Việt Sử Ký Toàn Thư*, hai lần, lần nào cũng khóc.

Đọc những thư từ do chính Bá Đa Lộc viết ra, mới thấy ông chẳng có công gì trong sự nghiệp của Gia Long cả, ông đưa hoàng tử Cảnh sang Pháp cầu viện, ký hiệp ước 1787, nhưng sau vua Louis XVI đổi ý, không viện quân, ông trở về tay không, đến Sài Gòn năm 1789, năm sau, ông đã chán nản muốn bỏ đi, và hai năm sau nữa, 1792, khi Nguyễn Huệ định đem quân đánh

xuống miền Nam tiêu diệt Nguyễn Ánh, Bá Đa Lộc và bọn lính Pháp đánh thuê, sợ quá, đều tìm cách bỏ đi.

Tức là huyền thoại Bá Đa Lộc tự xoay tiền mộ quân và mua khí giới giúp Nguyễn Vương mà thế hệ chúng tôi được học, được biết, (Vũ chắc không được học gì về nhà Nguyễn, vì lúc đó miền Nam đã rơi vào chế độ toàn trị rồi), chỉ cần đọc những thư do chính tay Bá Đa Lộc và các giáo sĩ thời ấy viết ra là ta đã thấy hiển lộ một sự thực, khác hẳn.

Cũng lại tình cờ lật mấy cuốn sách do các ngài bút thực dân viết với các hình ảnh, tôi dừng lại ở trận Đà Nẵng 15/4/1847: hai chiến hạm Pháp tấn công Đà Nẵng, bắn chìm hạm đội 5 thuyền đồng của vua Thiệu Trị. Đọc version của Pháp, mình lấy làm lạ, không hiểu tại sao vua Thiệu Trị lại tự dựng tấn công chiến hạm Pháp, chỉ đến đây "với mục đích hoà bình" "xin giải thoát cho Giám Mục Lefèbvre".

Tìm đọc kỹ hơn hồ sơ này, thì hoàn toàn không phải vậy, GM Lefèbvre đã được vua Thiệu Trị thả ra từ trước rồi. Pháp mượn cớ đến dò thám cửa biển Đà Nẵng, là nơi hiểm yếu nhất lúc bấy giờ và trong khi triều đình đang bàn cách tiếp đãi và đối phó, nếu phía Pháp có ý gây sự, thì Lapierre đã ra tay trước, bất ngờ y cho bắn đại bác tiêu diệt 5 thuyền đồng của vua đang đậu trong vịnh, rồi bỏ chạy, sau đó tìm mọi cách đưa tin thất thiệt cho báo chí, vv... Việc này như một trận Trân Châu Cảng nhỏ, khiến vua Thiệu Trị phẫn uất, mấy tháng sau mất. Tôi đã viết bài về trận đánh này, nhưng chưa in. Đó là vào khoảng tháng 5, tháng 6, 2014.

Cuối hè 2014, tôi lại nhận được bộ sách *Nguyễn Văn Tường và cuộc chiến chống đô hộ Pháp của nhà Nguyễn* của Nguyễn Quốc Trị, xuất bản 2013 do anh Phạm Phú Minh và báo Người Việt gửi tặng. Nguyễn Quốc Trị điều tra và viết lại lịch sử của ông cố là Nguyễn Văn Tường (ông Tường cùng ông Tôn Thất Thuyết chủ trương chống Pháp rất mạnh), bị Pháp bôi nhọ, và sử VN cứ thế chép theo, kết tội Nguyễn Văn Tường là "tay sai" của Pháp. Nguyễn Quốc Trị tìm được những văn thư của các lãnh đạo cao cấp của chính quyền thuộc địa ở Huế chỉ định Nguyễn Văn Tường là kẻ thù số một.

Tất cả những sự tình cờ trên đây, đã khiến tôi quyết định tạm ngừng việc phê bình một thời gian để nhìn lại lịch sử. Càng đi sâu vào sự tham khảo, tôi càng thấy sự "khẩn cấp" phải điều tra lại "tất cả" những gì mà các nhà nghiên cứu, các sử gia thực dân đã viết về thời Pháp thuộc, từ hơn 100 năm nay, và chúng ta đã chấp nhận, chép lại, không điều tra, không phản bác.

Nhan đề cuốn sách *"Khảo sát công trạng của những người Pháp giúp vua Gia Long"* nói lên nội dung của nó, đồng thời cũng trực tiếp trả lời những công trình của các sử gia, học giả Pháp, đã xây dựng trong nhiều thập niên, về huyền thoại Bá Đa Lộc và những người lính Pháp, vô học, đào ngũ, mà họ dựng lên là sĩ quan, kỹ sư, kiến trúc sư, và họ coi là "tác giả" những việc: giúp Gia Long thống nhất đất nước, cải cách quân đội, làm tàu chiến, xây dựng những thành trì "Vauban" ở Việt Nam...

Sự "khẩn cấp" mà tôi vừa nói ở trên còn có ý nghĩa thực tiễn: Trong bao nhiêu năm, chúng ta không đọc được những bộ sử đồ sộ của triều Nguyễn vì không biết chữ Hán. Ngày nay, những bộ Thực Lục, Liệt Truyện, vv... đã được dịch sang chữ quốc ngữ rồi, chúng ta mới tham khảo được. Ngược lại, càng ngày, số người biết tiếng Pháp càng ít đi, sự khảo cứu sử trong sách Pháp càng khó khăn thêm.

Sự toàn cầu hoá thông tin đã khiến những bịa đặt như: "Gia Long khôi phục nhà Nguyễn nhờ sự giúp đỡ của nước Pháp", "Bá Đa Lộc là Richelieu của Nguyễn Ánh", "Puymanel là tác giả toàn bộ các thành đài "Vauban" ở Việt Nam", "Dayot là thủy tổ ngành hải quân ở nước ta"... xuất hiện trên Wikipédia tiếng Anh, tiếng Pháp, tiếng Việt, trở thành "lịch sử đích thực" của thế giới.

Nếu chúng ta cứ tiếp tục lười biếng mãi, thì sẽ không ai viết sử hộ mình cả. Kể cả về cuộc chiến Đông Dương 1945-1954, lẫn cuộc chiến Việt Nam 1954-1975. Khi tài liệu về phía Việt (cộng sản) chỉ là tuyên truyền, không thể dùng được, Vũ đã đọc nhiều hồi ký chiến tranh Điện Biên Phủ thì biết quá rõ việc này, thì chúng ta lấy gì để đối chiếu với tài liệu Pháp, Mỹ?

Vũ và tôi đều đã sống rất lâu ở Pháp, và có lẽ nhờ sự kiện này mà chúng ta đã gột rửa được mặc cảm thua kém của người dân thuộc địa, có từ thời cha ông chúng ta. Chúng ta cảm thấy bình đẳng với người Pháp, thấy họ không kém mà cũng không hơn các dân tộc khác, trong đó có dân Việt. Đứng trên bình diện này, chúng ta mới thấy tất cả sự hách dịch, kém cỏi, thô bạo của những ngài bút thực dân khi họ mạo nhận lịch sử, cướp công của dân tộc Việt. Và càng thấy, sự độc lập và tự chủ, không chỉ là việc cầm súng đánh ngoại xâm, mà còn phải biết chiến đấu trong mặt trận văn hoá và tinh thần để phục hồi lại sự thực lịch sử và văn hoá của dân tộc đã bị thực dân chiếm đoạt và bôi nhọ.

*Trần Vũ thực hiện áp Tết 2016
Bản giấy in lần đầu trên đặc san Xuân Bính Thân
của tuần san Trẻ Dallas*

Nguồn: Damau.com