

Mới ?

Nhật tân, hựu nhật tân. *Mỗi ngày mỗi mới.*

1

Được làm mới cũng như được nhận cái mới vốn là ao ước muôn thuở của con người trong mọi lãnh vực. Một nước Mỹ hùng cường như thế mà lâu lâu lại nghe tiếng gào la đòi đổi mới. Chẳng hạn như hiện nay, nhiều bang trên nước Mỹ đang tiến hành cái gọi là "cải cách giáo dục". Thông thường, trong nhiều lãnh vực, đổi mới đồng nghĩa với cách giải quyết các bế tắc hiện đương hoặc tìm ra những biện pháp tích cực để cải thiện một tình hình tồi tệ nào đó. Trong văn chương, nghệ thuật nói chung, tuy bên ngoài, nhiều người cũng kêu gào phá vỡ bế tắc, thực chất lại hoàn toàn không giống như thế. Văn chương nghệ thuật, theo tôi, không bao giờ có bế tắc, và do đó không cần tìm cách khai thông bế tắc, trừ phi nó đóng vai trò công cụ cho những mục đích nằm ngoài văn chương. Mới, với các lãnh vực khác, nhiều khi đồng nghĩa với sự khai tử các hình thức cũ. Mới, trong văn chương, không hề và không thể khai tử các sản phẩm cũng như hình thức văn chương đi trước đó. Ngày nay, chúng ta vẫn say sưa đọc Thuỷ hử, Tam quốc chí, Những kẻ khốn cùng, Anh em nhà Karamazov, Chiến tranh và hòa bình, Truyện Kiều, thơ Đường, thơ của Huy Cận... Trong không ít trường hợp, những tác phẩm cũ còn hay hơn - và mới hơn - những tác phẩm thuộc loại mới nhất, hiện đại nhất. Cuộc sống muôn màu muôn vẻ cũng như những vấn đề đặt ra trong những tác phẩm đó vẫn tinh tươm, mới mẻ, nóng sốt không thua gì những tác phẩm vừa xuất bản hôm qua hay hôm nay. Bởi thế, mới không có nghĩa là hay hơn. Lại càng không phải là hoàn mỹ hơn, hoàn thiện hơn và tiến bộ hơn.

Trong quá trình phát triển của văn chương, người ta đã trải qua vô số lần đổi mới. Văn chương tự nó là một cách làm mới cuộc sống. Văn chương đã nâng con người từ hiện-hữu-như-một-sinh-vật đến chỗ hiện-hữu-như-một-hiện-sinh. Văn chương không do tự nhiên mà có. Nó là phần thêm vào trong tiến trình phát triển độc đáo của thứ sinh vật gọi là con người. Con người đã đi từ vô ngôn đến lời (verb), từ lời đến ngôn (parole), từ ngôn đến ngữ (language), từ ngôn ngữ đời thường đến ngôn ngữ thi ca. Có ngữ quên ngôn. Làm thơ là một hình thức đoạn tuyệt với ngôn, để tiến đến chỗ quan tâm đến vần điệu, quan tâm đến cách làm thơ, đến chữ. Tất nhiên hầu như quên luôn hiện thực, cái mà lúc đầu thơ nhắm đến. Dần dà, thơ chỉ là nghệ thuật sử dụng từ. Theo Sartre, nhà thơ dùng từ như đồ vật, không như dấu hiệu (les mots comme les choses et non comme des signes)¹. Hoặc "thơ là ngôn ngữ tự lấy mình làm cứu cánh", theo Roman Jakobson². Đề ra niêm luật cho thơ, như thơ Đường chẳng hạn, là một cách làm mới thơ, đẩy thơ đến tầm mức cao hơn để thơ thoát khỏi cái tầm thường, dung tục, thoát khỏi ngôn ngữ đời thường dính líu trong ca dao, dân ca. Thơ, cuối cùng, là sự trau chuốt ngôn ngữ, để tạo ra những hình ảnh biểu tượng riêng (thi ảnh, thi tứ, nên thơ...). Thơ trở thành tượng trưng, là một thế giới khác, thế giới của nhà thơ, một giai cấp riêng. Từ đó, thơ thành sáo rỗng, phi cá nhân. Vì thế, người ta tìm cách đưa thơ trở lại đời thường, nói lên các xúc cảm cá nhân trước tình, trước cảnh. Phá bỏ niêm luật quá chặt chẽ, chỉ giữ lại vần, khai sinh ra thơ mới. Sau một thời gian, thơ mới - theo một tiến trình y như thơ Đường - lại trở thành ước lệ, sáo rỗng, xa dần thực tế. Lại đổi mới: phá bỏ hẳn vần điệu, lánh xa những cụm từ, hình ảnh, câu cú sáo rỗng để được diễn tả tự do các trạng thái tình cảm cũng như thực tế đời sống hoặc đi xa hơn, tiến đến biên giới của suy tư triết học và siêu hình. Thơ trở lại loại ngôn ngữ gần gũi với văn, nhiều khi giống hẳn văn, dù vẫn gọi là thơ. Nhiều bài rõ ràng là những đoạn văn được tóm tắt lại. Thậm chí, có người còn đi xa hơn

nữa bằng cách đưa vào thơ những ngôn ngữ dung tục, "đời thường" - dung tục, đời thường hơn cả văn, và hơn cả đời thường bên ngoài. Mới đây, thơ cụ thể lại có khuynh hướng đưa ngôn ngữ trở lại với các ký hiệu thông tin thời cổ đại. Thơ hầu như không ngữ, không ngôn, mà chỉ là ký hiệu. "Có thể nói thơ cụ thể đi từ đơn giản chữ rồi vượt ra ngoài ngôn ngữ, chỉ còn là ký hiệu diễn đạt về thẩm mỹ. Có lẽ quá xa chăng? Hay ngôn ngữ trở về lúc ban đầu, lúc con người khắc lên vách đá trong hang động những hình đồ chim chuột để diễn tả tâm tư?"³.

Văn, theo tôi, là cuộc cách tân đầu tiên trong văn chương vào thời xa xưa khi mà người ta thấy một mình thơ, do bó buộc về vần điệu, không đủ sức diễn tả hết mọi mặt của đời sống càng ngày càng phong phú. Làm văn là một cách kéo ngôn ngữ trở lại với trần gian, với những thực tế hàng ngày. Các trường ca biến thành các câu chuyện kể. Ngôn ngữ tản văn phát triển để biến thành công cụ cho triết lý, tôn giáo, và đặc biệt là tiểu thuyết, một thực thể văn chương riêng biệt. Tuy không ồn ào, và không dễ nhận ra như thơ, nhưng văn cũng trải qua những thay đổi rất quyết liệt. Thơ thường chỉ liên hệ đến cách dùng từ và vần điệu, văn, ngoài từ (và đôi khi cũng có dính líu đến vần điệu) còn dính líu đến nhiều yếu tố khác: câu, ý, cấu tạo nhân vật, bố trí cốt truyện, văn phong, chủ đề, thực và hư, cách đối thoại, sự sắp xếp thời gian... Từ việc viết văn như người kể chuyện (storyteller) đến viết văn như là một hư cấu (fiction), người ta đã làm mới nhiều lần về nội dung cũng như hình thức. Về kỹ thuật, người ta có happy-ending, hay casual ending, tự sự hay đảo lộn thứ tự thời gian, hoặc thay đổi các hình thức đối thoại, sự giấu mặt của tác giả, cách kết cấu cốt truyện, cách xây dựng nhân vật, sự loại bỏ nhân vật và cốt truyện (trong tân tiểu thuyết)... Về nội dung, chịu ảnh hưởng của những trào lưu triết lý, văn cũng thay đổi, làm mới lại trong việc trình bày các quan điểm nhân sinh dưới dạng những chi tiết hiện thực: phân tâm học, tư tưởng hiện sinh, chủ nghĩa hiện thực xã hội kiểu mác-xít, hiện thực huyền ảo...

2

Người ta thường cho rằng làm mới văn chương, tức là phải làm một cuộc cách mạng thay đổi hẳn cách sáng tạo và cách thưởng ngoạn văn chương, cố đẩy các quan niệm và hình thức cũ vào lịch sử như các trào lưu Thơ Mới, siêu thực, thơ tự do, tân tiểu thuyết muốn làm. Theo tôi, văn chương luôn luôn được làm mới cách này hay cách khác, có khi tiềm ẩn có khi bùng nổ, có khi là một cao trào nhưng lắm khi chỉ là những thay đổi thoạt trông rất bình thường, nhưng có ảnh hưởng sâu xa và lâu dài. Nói chung, văn chương có thể làm mới lại ở chỗ:

Kỹ thuật diễn đạt: Có quan niệm cho rằng kỹ thuật diễn đạt là các hình thức sắp xếp ngôn ngữ cho câu kỳ, mới lạ và do đó không dính líu gì đến nội dung của văn chương. Tôi hiểu kỹ thuật diễn đạt rộng rãi hơn, bao gồm cả văn phong, cách sắp xếp câu, chữ, cách đối thoại, sáng tạo từ mới, cách sắp xếp trình tự thời gian, cách bố trí vần điệu (hoặc bỏ hẳn vần điệu), cách bố trí nhân vật, thậm chí cách bố trí các khoảng cách trong thơ, cách phân đoạn trong truyện, cách chấm câu, xuống hàng, và tất nhiên cách tả cảnh, tả vật, tả người, tả tâm lý... Kỹ thuật giúp tác giả mô tả hiện thực ngoại giới và tâm giới đúng như điều tác giả muốn nói hoặc muốn gây một hiệu quả nào đó lên người đọc. Nó làm cho văn chương trở nên sống động hơn, cụ thể hơn, tình tứ hoặc mơ hồ hơn, rối rắm hơn, hoang đường hơn, gay gắt hơn tùy cảm hứng cũng như tùy ý định mà tác giả muốn nói. Do đó, nó giúp làm cho không khí của một tác phẩm mới hơn, lạ hơn, quyến rũ hơn. Thơ có vần điệu cho ta cảm giác êm ả, nhớ nhung hoặc băng khuâng, xao xuyến nhẹ nhàng. Thơ phá thể, nghịch âm cho ta cảm giác húc hặc, gây gổ hoặc để mô tả một thực tại hỗn độn, bất ổn. Sáng tạo lên một từ mới thường cho ta một cảm giác mới. 'Lệ đá xanh', 'phiến buồn' gây nên một cảm giác khác với 'nỗi buồn'. 'Hơi thở rướn cong' tạo ra một ấn tượng mạnh mẽ về sex. Những từ rất

đời thường mà Nguyễn Bắc Sơn đưa vào trong thơ khiến thơ anh mang một dáng vẻ ngổ ngáo đặc biệt. Những câu văn dài dòng, ý nọ chen lẫn hoặc nhảy sang ý kia đột ngột trong văn của Phạm Thị Hoài nêu bật lên những trạng thái lan man trong dòng suy nghĩ, trong cách nhận diện thực tại qua một cái nhìn tuy có vẻ điều cốt nhưng không kém phần trầm trọng, nghiêm túc. Trần Vũ chú ý đến những chi tiết gợi hình, sắc, gọn, tàn bạo, gây nên cảm giác ngọt ngạt, rờn rợn. Cả hai nhà văn này, một nam một nữ, đều sử dụng kỹ thuật ngôn ngữ để tạo nên các ấn tượng tâm lý mạnh mẽ. Cũng thế, Faulkner viết những đoạn văn dài lê thê (rất nhiều đoạn dài cả trang hoặc hơn một trang), xáo trộn thứ tự thời gian, ráp nối từ chuyện này sang chuyện khác không đầu không đuôi, lại thêm vào những độc thoại nội tâm nhằm diễn tả tính cách bất định của dòng tâm thức (stream of consciousness)⁴. Balzac sử dụng kỹ thuật tả chân, 'chân' đến nỗi người ta gọi là siêu-tả-chân (suprarealism). Theo ông, những biến cố trong đời sống bên trong cũng như bên ngoài của con người gắn chặt với cơ cấu kiến trúc mà họ sống, nên mô tả chi li nhà cửa, phòng ốc, đồ đạc cũng là một cách mô tả ước muốn và dục vọng của nhân vật. Leo Tolstoy cũng sử dụng kỹ thuật tả chân trong Chiến tranh và hoà bình nhưng đặc biệt mô tả rất chi li các chi tiết vật lý ngoại hình của nhân vật đồng thời với các phân tích tâm lý để nêu bật các hoạt động nội tâm vô thức. Mai Thảo thì "xoá nhoà ranh giới của từ loại. Ông bề cong, vặn vẹo cấu trúc của câu. Ông bắt chữ nghĩa phải khiêu vũ. Ông làm cho từng âm, từng từ biết cất lên tiếng hát."⁵ Đối thoại trong văn Lê Xuyên liên miên không dứt, nói lên cái tính phóng khoáng của người miền Nam, ưa trao đổi hơn là suy tư triết lý vẩn vơ. Trong lúc đó, đối thoại của Nguyễn Huy Thiệp sắc, gọn, đột ngột như những nhát dao chém xuống giòng hiện thực. Nam Cao mô tả ngoại hình nhân vật tỉ mỉ, cụ thể với những ví von phóng đại. Còn Kafka mô tả nhân vật thoáng qua vài nét, một nhân vật mang nhiều tên khác nhau nhằm tạo nên khung cảnh nửa hư nửa thực kiểu giấc mơ. Nhân vật của nhóm tân tiểu thuyết thì không có tên, lý lịch hoàn toàn mơ hồ để buộc độc giả phải tham dự vào dòng diễn tiến của câu chuyện.

Nội dung: Cái mới đến do đề tài đã rồi mà còn do cách đào sâu đề tài đó theo một cách nhìn nào đó về đời sống. Một truyện có thể trình bày các xung đột nội tâm không bao giờ giải quyết được (Anna Karénina của Leo Tolstoy), những ám ảnh siêu hình về thiện và ác trong Dostoyevsky, hiện thực cụ thể của đời sống hàng ngày trong những hoàn cảnh cực kỳ bi đát, hiện thực giai cấp đấu tranh kiểu Lỗ Tấn, Marxim Gorky, hiện thực xã hội chủ nghĩa kiểu các nhà văn cộng sản, mô tả về cái phi lý trong cuộc nhân sinh kiểu Camus, hiện thực huyền ảo (magic realism) kiểu Garcia Gabriel Marquez, tác động của vô thức trong tâm lý và đời sống ở Võ Phiến, cái bi đát của con người như một thân phận trong Malraux, Dương Nghiễm Mậu, ám ảnh về thời gian trong Marcel Proust. Ta ghi nhận ảnh hưởng sâu đậm của các triết thuyết trên các tác phẩm văn chương qua từng thời kỳ, từng tác giả. Những khám phá mới của các triết gia về bản chất của xã hội, bản chất con người, về bản chất của tâm thức, về thiện và ác, về tôn giáo, về hiện sinh... bao giờ cũng kéo theo vô số tác phẩm văn chương được sáng tác theo một tiền đề triết lý nào đó mà tác giả chọn lựa hoặc thích thú. Biến các luận đề triết lý khô khan thành những hình ảnh sinh động của đời sống bao giờ cũng làm cho văn chương khởi sắc thêm, mới thêm, sống động thêm. Nhiều triết thuyết, tuy đã quá cũ, nhưng vẫn duy trì ảnh hưởng của chúng dài dài trên nhiều tác phẩm văn chương hiện nay như thiền, phân tâm học, tư tưởng hiện sinh, tư tưởng xã hội. Thi ca Việt Nam trước 1975 và hiện nay ở hải ngoại chẳng hạn, dấu vết thiền bàng bạc hoài không dứt. Có lẽ chỉ trừ Dostoyevsky là tác giả đặc biệt gây ra cảm hứng cho nhiều triết gia (kể cả hiện nay), còn những nhà văn lớn đông tây, khó có ai không chịu ảnh hưởng ít nhiều của các triết thuyết mặt này hay mặt khác, kể cả những khuôn mặt 'lớn' như Tolstoy, Faulkner, Marcel Proust, Kafka, Camus...

Tình dục: Nhiều tác phẩm được làm mới bằng cách đi sâu vào điều cấm kỵ nhất trong văn chương là tình dục. Ở phương Đông cũng như phương Tây, tình dục không phải là điều có thể dễ dàng diễn tả

một cách thoải mái trong văn chương, kể cả ở các nhà văn nam giới. Hiện nay, nó không hoàn toàn bị cấm kỵ như ngày trước, nhưng là lãnh vực nhiều nhà văn vẫn tìm cách tránh né. Chính vì thế, tác phẩm nào dám đề cập đến tình dục, cách này hoặc cách khác, đều có vẻ 'mới', hiểu theo một cách nào đó. Nhất là các nhà văn nữ, việc họ đề cập đến tình dục bao giờ cũng gây nên những cảm giác bất ngờ. Các nhà văn nữ Tây phương ngày nay vẫn còn than phiền rằng họ cũng chưa thật sự có quyền diễn đạt các cảm giác của cơ thể họ một cách thoải mái. Bởi thế, khi Hàn Ốc, một thi nhân thời Văn Đường Trung Hoa, thế kỷ thứ 9 làm thơ nói đến những khao khát tính dục, trở thành một hiện tượng đặc sắc hiếm thấy trong lịch sử thi ca Đông phương, và có lẽ cả trên thế giới, vì dám đề cập đến tình dục vào một thời đại cách đây hơn cả nghìn năm. Những câu thơ như: "Trường hu giải la ái, khiếp kiến thượng không sàng" (cởi dây lưng quần ra, nhìn thấy cái giường không mà kinh khiếp) quả khiến cho ta vô cùng kinh ngạc về sự táo bạo bất ngờ của nó⁶. Nguyễn Du đã lạ, mới khi tả sự rạo rực trai gái, tả động mãi dâm, thì Hồ Xuân Hương, một nữ thi nhân Việt Nam, càng trở nên độc đáo, lạ hơn, mới hơn vì những bài thơ nôm na mô tả khá trần trụi các sinh hoạt tình dục. Về sau này, một số cây bút nữ miền Nam cũng tạo một hiện tượng tương tự khi dùng chữ 'bạo', hoặc có những cảnh 'bạo', ý 'bạo' như Túy Hồng, Nguyễn Thị Hoàng, Nguyễn Thị Thụy Vũ, Trần Thị Ngh... Về nam, ta có Thế Uyên hoặc Lê Xuyên, Nguyễn Đức Sơn. Ở hải ngoại hiện nay, ta cũng có một số nhà văn, nhà thơ 'bạo' như thế: Đỗ Kh., Phạm Thị Hoài, Lê Thị Thấm Vân... Ở phương Tây, những tác phẩm văn chương tình dục cũng gây ra những cảm giác tương tự, trường hợp của Henry Miller, D.H. Lawrence. Đề cập đến tình dục là đề cập đến cái chân thực, là hiện thực thân thiết với đời sống con người. "Bạo" trong tình dục cũng có nghĩa là dám phản ánh một hiện thực mà người ta cố tình bỏ quên trong văn chương. Tôi còn nhớ, hồi còn học sinh, trong khi đang sống trong không khí văn chương Tự Lực Văn Đoàn với những lễ thói đạo đức cũ, hoặc những truyện tình yêu đứng đắn, bỗng có Yêu của Chu Tử, rồi Vòng tay học trò của Nguyễn Thị Hoàng, Thở dài của Túy Hồng, Tiền đồn của Thế Uyên với những chi tiết khá 'bạo', khiến khuôn mặt văn chương và cách thưởng ngoạn văn chương chuyển sang một không khí mới mẻ hẳn, thoát ra khỏi cái tù đọng của những tác phẩm tình yêu nhàm chán trước đó. Tất nhiên, tôi muốn đề cập đến thứ tình dục thẩm mỹ, chứ không phải là thứ tình dục kiểu các truyện 'porno' của Mỹ hay loại 'cậu chó' của Việt Nam.

Quá trình phát triển của văn chương nói chung là quá trình động. Nó luôn luôn đòi hỏi đổi mới cả về nội dung lẫn cách thức và hình thức diễn đạt. Tại sao? Trước hết, văn chương không thể tách rời thời đại mà tác giả đang sống, nghĩa là đang nào nó cũng phải phản ánh những ưu tư, dằn xé riêng của thời đại đó. Thứ đến, văn chương không thể tự hoàn hảo với chính nó. Văn chương lệ thuộc vào ngôn ngữ, sử dụng ngôn ngữ như là phương tiện diễn đạt. Mà ngôn ngữ chỉ là ký hiệu. Một ký hiệu thì vốn không chứa đựng gì trong chính nó, cho chính nó. Nó là cái được thuê mượn. Vì thế nó hàm hồ, bất định. Ấy thế mà văn chương bao giờ cũng muốn nói lên, diễn tả hiện thực: hiện thực tâm lý và hiện thực ngoại giới, cả chủ quan lẫn khách quan. Mà cả hai đều bất định.

Ta hãy xem qua những nhận định sau đây của các nhà văn, nhà thơ khi họ lên đường tìm kiếm sự đổi mới:

- Breton: "Siêu thực là thao tác tự động thuần túy tâm linh, qua đó con người diễn tả bằng lời nói... hoạt động thực của tư tưởng" (exprimer le fonctionnement réel de la pensée.)⁷

- Phan Khôi: "thơ cốt chơn (thật). Thơ cũ bị câu thúc quá nên mất chơn", "Đem ý thực trong tâm khảm mình mà tả ra."⁸

- Thanh Tâm Tuyền: "Người làm thơ hôm nay không mơ mộng, nghĩa là không tạo những hình dáng cho cuộc đời vốn đã là một hình dáng, họ muốn nhìn thực tế bằng một con mắt tròn trịa, căng thẳng phá vỡ hết mọi hình dáng để sự vật hiện ra với cái thực chất hỗn loạn không che đậy."9

- Thanh Thảo: "Những mối liên kết càng bất chợt, càng có vẻ ít trật tự, càng cách xa nhau, thì lại càng gần với dòng cảm nghĩ, dòng sống thực từ khoảng khắc này sang khoảng khắc khác của mỗi người."10

- Nguyễn Đình Thi: "Những hình ảnh mới lạ ấy đều ở trong đời thực, ai cũng thấy."11

- Alain Robbe-Grillet: Tân tiểu thuyết "chỉ là lời kêu gọi bao gồm những người tìm những hình thức tiểu thuyết mới, có thể diễn tả (hay sáng tạo ra) những tương quan mới giữa con người và thế giới, tất cả những người quyết định sáng tạo ra tiểu thuyết, nghĩa là sáng tạo ra con người. Họ biết rằng sự lặp lại có hệ thống những hình thức của quá khứ không những phi lý và vô ích, nhưng còn độc hại nữa: trong lúc chúng ta khép mắt trước tình trạng thực (notre situation réelle) của chúng ta trong thế giới hiện tại, nó cũng ngăn chặn chúng ta xây dựng thế giới và con người ngày mai."12

- Bàn về một bài thơ của Nguyễn Hoàng Nam mà cái tựa đề "Nắng chia nửa bãi chiều rồi" như một sự đối sánh với bài thơ của Huy Cận, Nguyễn Ngọc Tuấn cho rằng Nguyễn Hoàng Nam

chủ yếu là một sự cãi cọ, một lời gây gổ với những tình cảm nhẹ nhàng, thơ mộng đầy tính chất lãng mạn chủ nghĩa trong bài ở Ngâm ngùi. Những tình cảm ấy giống như hồi quang của một giấc mơ. Cái anh thanh niên ru người mình yêu ngủ chỉ là một ý niệm chứ không phải là một hiện thực. Nó được đúc từ khuôn mẫu của những cuốn sách ở học làm người. Nó lười biếng. Nó mệt mỏi. Nó bất lực. Nó bất túc. Nói tóm, nó là thế giới của ở thơ [...]

Cãi lại Huy Cận, thực chất Nguyễn Hoàng Nam muốn gây hấn với cái thế giới ở thơ đầy những ở trái sầu, những ở mùa thương đau, những ở mộng bình thường. Trong ý nghĩa này, tựa đề ở Nắng chia nửa bãi chiều rồi không chỉ là lời nhắc nhở đến bài ở Ngâm ngùi của Huy Cận như một sự đối sánh mà còn gọi ra hình ảnh một cái gì đã nắng xé, đã về chiều, đã tàn phai, hay nói cách khác: cái thế giới "thơ" ấy đã thuộc về quá khứ.

Nói cho rõ hơn, sở dĩ không chấp nhận kiểu làm thơ của Huy Cận vì nó không hiện thực. Nó dính liền với "một truyền thống khẳng khái đề cao tính chất ngân nga, du dương, trầm bổng, nhẹ nhàng của ngôn ngữ thơ... Càng ngày nó càng xa lạ với ngôn ngữ đời thường."13

3

Những ý tưởng trên cho ta thấy, dù ngụy trang cách nào đi nữa, dường như mọi đổi mới trong văn chương không thoát ra ngoài xu hướng hay 'tham vọng' muốn phản ánh hoặc là hiện thực ngoại giới hoặc hiện thực tâm giới. Nói chung, đổi mới trong văn chương bao giờ cũng bắt đầu bằng phê phán cái sáo rỗng, đơn điệu của lề thói văn chương hiện đương - nghĩa là phê phán tính cách không thực của nó - và đồng thời hy vọng tìm ra một hình thức mới, đủ khả năng diễn đạt đúng hiện thực hơn. Sở dĩ các quan điểm đôi khi đối chọi nhau dữ dội, không phải vì bất đồng nhau về điều trên mà vì không đồng ý nhau về tính cách của hiện thực, về định nghĩa của hiện thực, và do đó khác nhau về cách đi tìm hiện thực (tâm hay vật?), và cách phản ánh chúng vào trong văn chương. Trong lúc xu hướng hiện thực (realism) chú tâm mô tả thực khách quan ngoại giới, thì xu hướng nghĩa siêu thực (surrealism) chụp lấy bất cứ hình ảnh nào của ngoại

giới xuất hiện trong tâm thức. Xu hướng ấn tượng (impressionism) chỉ ghi nhận các cảm giác và xúc động bên trong mà không lưu ý đến thực tại bên ngoài. Còn xu hướng biểu tượng (symbolism) lại ghi nhận các biểu tượng hơn là trình bày trực tiếp hiện thực ngoại giới và nội giới. Có xu hướng chỉ sử dụng những hình ảnh (imagism) sắc nét, cụ thể như là chất liệu của thi ca, đặc biệt chú ý đến thứ ngôn ngữ dung tục (colloquial). Thi ca cụ thể (concrete poetry) lưu ý đến cấu trúc hình thể của ký hiệu, ngôn ngữ nhằm tác động ngay đến thị giác của người đọc.

Sự khác biệt về quan điểm cũng như cách thức làm văn chương, một mặt, phản ánh sự khác biệt về xã hội, về các thời đại khác nhau, mặt khác, phản ánh sự khác biệt về cách hiểu hiện thực và cách dùng văn chương để phản ánh hiện thực. Nghĩa là, những người làm văn chương dường như đều cho rằng văn chương có khả năng phản ánh đến một mức độ nào đó của hiện thực, cho nên dùng mọi nỗ lực của mình để phê phán các xu hướng khác và tìm cách quy định một phương pháp hữu hiệu nhất trong ý đồ phản ánh hiện thực một cách chính xác hơn. Nói khác đi, người ta tin rằng việc viết văn, làm thơ là để phản ánh hiện thực bên ngoài (cảnh, vật...) và bên trong (tình cảm, tư tưởng, xúc động...). Đổi mới, nghĩa là tìm một cách viết có thể phản ánh được nhiều hiện thực hơn phương pháp cũ. Theo Derrida, nhà phê bình hậu cấu trúc (post-structuralist) lập nên trường phái hủy cấu trúc (deconstruction), trong "Signature Event Context", thì viết có 3 tính cách:

- Một dấu hiệu viết (a written sign) là một dấu hiệu có thể được lập lại, vắng mặt cả chủ thể lẫn người nghe.

- Dấu hiệu viết phá vỡ mạch văn thực (real context) và có thể được đọc trong một mạch văn khác bất chấp ý định của người viết. Nghĩa là, bất kỳ một chuỗi dấu hiệu nào cũng có thể ghép vào một đoạn văn trong một mạch văn khác (trích dẫn chẳng hạn).

- Dấu hiệu viết chịu sự phân cách thành hai chiều: một là, phân cách khỏi dấu hiệu khác trong một chuỗi riêng biệt; hai là, phân cách khỏi sự quy chiếu hiện tại, nghĩa là nó có thể quy chiếu chỉ với một cái gì hiện không chứa đựng bên trong nó.¹⁴

Như thế, dấu hiệu viết, tức là ngôn ngữ, tự nó cũng như trong liên hệ cơ cấu của nó, luôn luôn có tính cách hàm hồ, nghĩa là nó không thể phản ánh hoàn toàn được bất kỳ một hiện thực nào ở ngoài nó. Ngôn ngữ là tương quan, nghĩa là một nối kết giữa chủ thể và đối tượng. Chủ thể thì bất định (ý thức xen lẫn vô thức), còn đối tượng (hiện thực ngoại giới) thì bất khả tri. Vì thế, ngôn ngữ giúp hình thành nên những ý niệm, hình ảnh hay biểu tượng về hiện thực mà không hề là hiện thực. Văn chương là nghệ thuật sử dụng ngôn ngữ, không bao giờ có thể vươn tới được hiện thực mà nó muốn. Roland Barthes cho rằng cái tội lỗi tệ hại nhất mà một nhà văn, nhà thơ phạm phải là cho rằng ngôn ngữ là một trung gian khách quan, trong suốt, xuyên qua đó, người ta có thể diễn đạt được thực tại, chân lý và truyền đạt chân lý cũng như thực tại đó đến người đọc.¹⁵ Theo Barthes, bất kỳ bản văn nào cũng đều là hư cấu (fictive), không thể thay thế cho hiện thực được. Paul de Man, một nhà phê bình hậu cấu trúc của Mỹ, cho rằng không hề có sự phân biệt rõ ràng giữa nghĩa đen (literal) và nghĩa bóng (figurative) của ngôn ngữ. Nghĩa đen, thực ra, cũng là nghĩa bóng, chỉ có điều là sự bóng bẩy của nó đã bị quên lãng đi. Chính tính cách bóng bẩy của ngôn ngữ đã khiến cho nhà văn, nhà thơ có thể nói một điều, nhưng lại có nghĩa một điều khác, có thể thay thế một dấu hiệu này bởi một dấu hiệu khác (ẩn dụ), hay có thể di chuyển ý nghĩa của một dấu hiệu trong chuỗi này đến một chuỗi khác. De Man đồng ý với Nietzsche khi Nietzsche cho rằng ngôn ngữ chủ yếu là bóng bẩy và không có thể quy chiếu hay diễn tả một điều gì hết¹⁶. Chính vì thế, mà tác phẩm văn chương

nào rồi cuộc cũng đòi hỏi một sự giải thích. Một tác phẩm tối tăm đòi hỏi giải thích đã đành, mà một tác phẩm càng đơn giản, càng cụ thể lại càng cần được giải thích. Và càng giải thích thì hiệu quả của nó là càng đi xa, thậm chí đi ngược lại văn bản, nghĩa là nó không còn dính dấp gì đến văn bản nữa. Nói gì đến hiện thực!

Chính vì thế, nếu cần một sự đổi mới thì mục đích của nó là tiếp cận với hiện thực hầu như sẽ chẳng bao giờ đạt được. Văn chương là một tiếng la, tiếng kêu. Kêu hoài kêu mãi vẫn không thấu được trời. Vì thực ra, chẳng có trời đâu để thấu! Văn chương như là một cách bộc lộ nỗi oan khuất triền miên của kiếp người. Cho nên đổi mới chỉ là đổi kiểu kêu, kiểu la. Quá bế tắc với bao nhiêu thế kỷ bị khuất phục dưới quyền lực của Thượng Đế (một sản phẩm của quyền lực con người), Nietzsche viết: "Dieu est mort" (Thượng Đế đã chết). Tôi cho rằng đó cũng là một cách kêu. Cũng là một cách đổi mới: lật đổ Thượng Đế. Tiếng kêu đó có thể quăng điễn ra hai ý:

- Tôi không tin vào Thượng đế nữa, chỉ vì nếu có Thượng Đế thì Ngài thực sự cũng chẳng giúp gì được tôi.

- Nhưng bỏ Thượng Đế rồi, rồi cuộc, tôi cũng chẳng cứu được mình.

Đó là song quan luận của triết lý. Mà cũng là song quan luận của văn chương, tất nhiên, trên một bình diện có hơi khác. Điều này giải thích sự kiện, cứ mỗi lần đổi mới, hoặc về hình thức hoặc nội dung, văn chương lại, không chóng thì chầy, lâm vào ngõ cụt để phát sinh một nhu cầu đổi mới tiếp, hoặc nếu không thì lại trở về hình thức cũ. Cuộc đấu tranh khá mạnh mẽ vào thập niên 50 và 60 để loại trừ nhân vật và cốt truyện của phong trào tân tiểu thuyết xem như thất bại. Cuộc đấu tranh khá vất vả nhằm phá bỏ hoàn toàn vần điệu trong thơ của những người làm thơ mới hiện nay vẫn chưa có dấu hiệu gì lạc quan¹⁷, ngoài việc khuấy động lên không khí văn chương tù đọng khá lâu, sự tù đọng vốn dĩ chẳng phải chỉ vì nó quá cũ, quá lạc hậu hay cần sự đổi mới mà còn vì nhiều nguyên nhân khách quan và chủ quan khác, trong đó có sự bất lực của của con người trong nỗ lực muốn dùng nó để đạt đến một điều chẳng bao giờ có thể đạt được: hiện thực.

4

Điều cuối cùng cần nói thêm: có một cái chẳng bao giờ cũ và lại luôn luôn mới trong văn chương, đó là một tác phẩm hay. Viết một tác phẩm hay, chính là cách đổi mới đáng yêu nhất của nhà văn, nhà thơ. Đặc điểm của một tác phẩm hay là vừa không hề cắt đứt khỏi giòng hiện thực, mà lại vừa bay thoát khỏi hiện thực, hướng về một cái thăm thẳm khôn cùng nào đó. Nó không những đưa ta thoát ra khỏi phạm trù đúng/sai, thiện/ác, cao siêu/dung tục mà còn đưa ta thoát khỏi những dằn vặt khá 'đời thường' trong việc sáng tác và thưởng ngoạn văn chương: phải thế này, phải thế nọ. Một tác phẩm hay, theo tôi, đôi khi khá dung dị. Đọc xong nó, ta chỉ biết xuýt xoa: hay quá! Sau đó là... im lặng! Vô ngôn. Cái đẹp, cái hay bao giờ cũng vô ngôn. Và mới.?

Hoa Kỳ, giữa tháng 11.1998

Chú thích:

1. J.P. Sartre, dẫn theo Thụy Khuê, Cấu trúc thơ, Văn Nghệ 1996, tr. 50.

2. Roman Jakobson, dẫn theo Thụy Khuê, sđd, tr. 55 3.
3. Ngu Yên, "Thơ cụ thể", Văn Học (Cali) số 121, tr. 10.
4. Truyện của Faulkner rất độc đáo về nội dung cũng như kỹ thuật, nhưng lối viết đó rất khó đọc, nên về sau, nhà phê bình Malcom Cowley phải nhuận sắc lại bằng cách sắp xếp truyện của ông cho có mạch lạc, thứ tự để phổ biến.
5. Nguyễn Ngọc Tuấn, "Mai Thảo", tạp chí Việt (Australia) số 2, tr. 186.
6. Hàn Ốc sinh năm 844, mất năm 933. Xem thêm Trần Hữu Thục, "Xuân tình trong Đường thi", Văn Học (Cali) số Xuân Giáp Tuất 93&94 (2/94).
7. André Breton, Manifestes du Surréalisme, Gallimard, Folio Essais, Paris 1994.
8. Phan Khôi, dẫn theo Hoài Thanh Hoài Chân, Thi nhân Việt Nam, dẫn lại theo Thụy Khuê, sđd, tr. 160 9.
9. Thanh Tâm Tuyền, "Nỗi buồn trong thơ hôm nay", Giai phẩm Văn (Sài Gòn) số đặc biệt về Thanh Tâm Tuyền, tháng 11/1973.
10. Thanh Thảo, dẫn theo Nguyễn Hưng Quốc, Thơ, v.v...và v.v..., Văn Nghệ, 1996, California, tr. 204.
11. Nguyễn Đình Thi, "Mấy ý nghĩ về thơ", dẫn theo Thụy Khuê, sđd, tr. 166.
12. Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman, Collection "Critique", Les Edition du Minuit, tr. 9.
13. Nguyễn Ngọc Tuấn, "Nắng chia nửa bãi chiều rồi", tạp chí Việt (Australia) số 2, tr. 195-196.
14. Jacques Derrida, dẫn lại theo Raman Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, The University Press of Kentucky, USA, tr. 87.
15. Roland Barthes, dẫn theo Raman Selden, sđd, tr. 74.
16. Paul de Man, dẫn theo Raman Selmen, sđd, tr. 91.
17. Xem thêm Nguyễn Hưng Quốc, Thơ, v.v... và v.v..., tr. 52-53.