

Viết văn với... cây búa

Trí thức là loài nhai lại. Trong giới trí thức, có hai thành phần hay nhai lại nhất: các nhà giáo và những người cầm bút. Các nhà giáo nhai lại, đã đành. Vì nghề mà cũng vì nghiệp: nhiệm vụ của họ là truyền bá những kiến thức phổ thông, làm những cái gạch nối nho nhỏ giữa các thế hệ để bảo đảm tính liên tục của văn hoá. Còn những người cầm bút, tức những nhà sáng tạo, những kẻ có lúc tự xưng là những thượng đế con con, oái oăm thay, cũng thường xuyên nhai lại. Nhai lại những kiến thức cũ. Nhai lại những cách suy nghĩ và những cách cảm xúc cũ. Nhai lại những sáo ngữ xác xơ của thời đại. Và, như là một quy luật, bất cứ cái gì bị nhai lại nhiều lần đều bị biến thành cổ. Một thứ văn-chương-cổ.

Ở đâu và thời nào cũng có nạn nhai lại và cũng có loại văn-chương-cổ. Tuy nhiên, ở Việt Nam, thành thực mà nói, việc nhai lại có phần hơi... phổ biến, và do đó, văn-chương-cổ có phần hơi hơi... được mùa. *Cỏ non xanh rợn chân trời*. Nguyên nhân chủ yếu có lẽ là do nước chúng ta chậm phát triển, cuộc sống lơ dờ đứng yên, có khi suốt cả hàng mấy chục năm, tức gần cả đời người, không có sự thay đổi gì đáng kể. Sự thay đổi, nếu có, thường gắn liền với ngoại xâm, với chiến tranh, với các biến cố chính trị, nghĩa là với những tai hoạ. Mỗi sự thay đổi mới lại kéo theo một sự bất hạnh mới. Hầu như luôn luôn như thế. Vì thế, người Việt Nam không những không quen với sự thay đổi mà còn kinh hãi tất cả những sự thay đổi. Ngay cả những sự thay đổi nhỏ nhoi và vô hại là sự thay đổi trong kiểu cắt tóc, trong kích thước của ống quần hay trong cách viết văn và làm thơ cũng có thể khiến nhiều người hoang mang run sợ hay phẫn nộ như khi đối diện với một cuộc bạo loạn¹. Trong khung cảnh tinh thần như thế, những người hô hào hay thực hiện việc đổi mới, dưới mắt xã hội, trở thành những kẻ khả nghi về đức hạnh. Cũng trong khung cảnh tinh thần như thế, tập thể và truyền thống là chỗ trú ẩn an toàn cho mọi người. Và khi tập thể và truyền thống là chỗ trú ẩn thì tính bầy đàn và thói trọng hươu ước sẽ là đặc điểm nổi bật nhất trong đời sống tinh thần, khiến cho câu thơ của Chế Lan Viên, một câu thơ, thoát đầu, chỉ nhằm minh hoạ cho tinh thần tập thể dưới chế độ xã hội chủ nghĩa, lại trở thành một sự miêu tả chính xác lạ lùng tâm lý của phần đông giới cầm bút mọi thời: "Khi đứng riêng tây, ta thấy mình xấu hổ."

Núp dưới bóng truyền thống, văn học của ta mang hình ảnh của một cái làng quê cổ kính, trong đó, phần lớn các nhà phê bình mê mải làm phận sự của những kẻ chùi lư đồng và tượng đồng: cứ mỗi lần một trong những người được xem là xuất sắc trong bọn họ hoàn tất một tác phẩm, một cái lư hay một cái tượng nào đó lại bóng lên một tí; còn các nhà văn và nhà thơ thì thường đóng vai trò những thầy giáo làng nhai đi nhai lại không ngừng những kiến thức và những cách diễn tả cũ kỹ và rỉ mốc, những kẻ suốt đời giam mình trong vài cuốn sách và mấy luỹ tre truyền thống, luôn luôn mơ mộng đến những chân trời lạ nhưng không bao giờ dám phiêu lưu.

Không phải trong văn chương chúng ta không có những trang viết hay với nhận xét tinh tế, những cách ví von ngộ nghĩnh, những hình tượng thú vị, những sự diễn đạt bóng bẩy và những cách dùng chữ tài tình. Có. Thỉnh thoảng. Nhưng cái cần có nhất lại hiếm khi có được: sự độc đáo. Nhiều người, kể cả những người ít nhiều đã có chút tiếng tăm, cầm bút cả đời mà vẫn không viết nổi một câu văn mới mẻ. Chuyển từ tác phẩm này sang tác phẩm khác hay thậm chí từ tác giả này sang tác giả khác thường chỉ tương tự như chuyển một chỗ ngồi trên một chuyến xe băng qua đồng cỏ bạt ngàn. Không có hoặc có rất ít sự bất ngờ.

Thiếu tính độc đáo, chúng ta tự lừa dối mình và lừa dối nhau bằng cách quay sang đề cao sự khiêm tốn và sự thành thực. Trong những lời phát biểu liên quan đến nghề nghiệp văn học, phần lớn người ta đều nói giống nhau: xem sự khiêm tốn và sự thành thực - và cùng với sự thành thực là chữ "tâm", lấy từ một câu thơ của Nguyễn Du: "Chữ tâm kia mới bằng ba chữ tài" - là hai đức tính cao nhất trong bảng giá trị đạo đức của người cầm bút.²

Nhưng, theo tôi, trong phạm vi văn học, đó là điều rất đáng ngờ.

1. Sự khiêm tốn và sự thành thực

Xin nói ngay, tôi không phủ nhận cả sự thành thực lẫn sự khiêm tốn đều là những đức tính quý và hiếm của con người, trong cuộc đời. Tuy nhiên, những gì quý trong cuộc đời không hẳn đã quý trong văn chương. Trong văn chương, nhất là trong quá trình sáng tạo (chứ không phải quá trình tích lũy, chuẩn bị hay công bố tác phẩm), khiêm tốn có khi là một tính xấu: nó chỉ làm cho người cầm bút e dè, không dám đi đến tận cùng sự sáng tạo, chỉ len lét đi sau các bậc đàn anh, nương mãi dưới bóng những cây cổ thụ trên 'văn đàn'. Tôi thích Nhất Linh, Nguyễn Tuân, Xuân Diệu hay Hàn Mặc Tử thời 1932-45 cũng như, phần nào, Mai Thảo và Thanh Tâm Tuyền thời Sáng Tạo vào giữa thập niên 50 và một số người khác, sau này, ở chỗ họ biết kiêu ngạo một cách sang trọng. Tôi thêm mấy chữ 'một cách sang trọng' sau từ 'kiêu ngạo' là vì trên thực tế có rất nhiều người kiêu ngạo mà không sang trọng: họ làm ra vẻ kiêu ngạo mà lại lấm lét dòm quanh, chờ đợi sự hưởng ứng của người khác hay vừa bẽn lẽn với chính mình như đang làm một điều gì không phải. Mà không phải thật. Họ tự biết sự kiêu ngạo của họ chỉ là một sự giả vờ. Tự thâm tâm, họ không đủ tự tin để kiêu ngạo như thế. Họ làm ồn ào, khoa trương như một đứa bé khóc nhè để được bố mẹ chú ý tới mà thôi. Trong khi đó, cái tôi gọi là 'sự kiêu ngạo sang trọng' trước hết là một sự khinh thường tập thể và truyền thống để dám đi một mình vào con đường riêng của mình. Họ sang trọng chủ yếu là vì họ dám đi một mình, dám đứng một mình, dám một mình thách thức với tất cả mọi thứ thẩm quyền hiện có, mọi thứ thói quen tưởng muôn đời cứ thế tồn tại mãi.

Về sự thành thực, cũng thế. Cũng rất đáng ngờ. Trước hết, nên để ý là không ai đặt ra vấn đề này với những người hoạt động trong các ngành nghệ thuật khác, như âm nhạc, hội họa, nhiếp ảnh hay điện ảnh, chẳng hạn. Người ta chỉ đặt vấn đề thành thực hay không thành thực với giới cầm bút. Nhưng làm sao có thể nói được là Đặng Trần Côn thành thực khi miêu tả tâm sự của một người chinh phụ hay Nguyễn Gia Thiều thành thực khi miêu tả tâm trạng của người cung nữ? Rồi làm sao có thể nói được là Nguyễn Du thành thực khi miêu tả tâm lý của Thúy Kiều khi bán mình hay khi ở lầu xanh? Có thể nói được là Xuân Diệu, Hàn Mặc Tử và Nguyễn Bính thành thực khi làm những bài thơ tình rất mực tha thiết, làm rung động tâm hồn cả hàng triệu người, trong khi phần lớn các mối tình của họ đều là những chuyện tình tưởng tượng? Chúng ta biết tính chất "như thực" hay việc làm cho người đọc tin là thực không hẳn đã là một tiêu chuẩn chính để đo lường giá trị một tác phẩm văn học, tuy nhiên, ngay cả khi chấp nhận điều đó, như những người theo quan điểm hiện thực chủ nghĩa đã làm, trong những trường hợp vừa kể, chúng ta chỉ có thể khen là các nhà thơ ấy nhập vai giỏi, thế thôi. Tác giả nhập vai giỏi sẽ làm cho người đọc có cảm giác là thành thực; ngược lại, cảm giác thiếu thành thực, thiếu trung thực chỉ nảy sinh khi tác giả 'đóng' chưa đạt, chưa đủ tài năng để thuyết phục người đọc. Bởi vậy, căn bản là cái tài. Nhớ hai câu thơ của Nguyễn Du:

Tưởng rằng nói thế mà chơi

Song le lại động lòng người lắm thay.

Trong lãnh vực văn học nghệ thuật, một sự giả vờ tài hoa có giá trị hơn hẳn một sự thành thực vụng về.

Lý do thứ hai khiến tôi nghi ngờ chủ trương đề cao cái 'tâm', sự thành thực, chân thực hay trung thực của người viết, là vì nó làm lệch hướng cách nhìn của chúng ta: Với tư cách độc giả, thay vì chỉ nhìn vào tác phẩm, chỉ đọc tác phẩm, với quan niệm "chữ tâm kia mới bằng ba chữ tài", chúng ta lại nhìn lom lom vào tác giả, đối chiếu cuộc đời và tác phẩm của hắn để hy vọng lần ra dấu vết của những sự dối trá, một cách đọc có khả năng biến chúng ta trở thành công an thay vì là tri âm, như cái điều vẫn thường xảy ra dưới những chế độ độc tài³. Với tư cách tác giả, việc đề cao cái tâm, trên thực tế, thường là một cái cớ để người ta tránh né một trách nhiệm chính yếu và lớn lao hơn: viết cho hay. Nếu nhìn lại văn học Việt Nam trong hơn nửa thế kỷ vừa qua, đặc biệt gần đây, khi công việc ấn loát trở thành dễ dàng khiến ai cũng có thể xuất bản tác phẩm của mình dưới hình thức này hoặc hình thức khác, chúng ta có thể thấy ngay, những kẻ hay xả rác và ỉa bậy trên sách báo nhất, những kẻ làm ô nhiễm không khí thẩm mỹ và đạo đức của thời đại nhiều nhất thường là những con người... đầy thiện chí và đầy tinh thần trách nhiệm, những công dân tốt. Tốt, nhưng bất tài.

Một lý do nữa là, khác với niềm tin ngây thơ của nhà thơ lãng mạn Pháp, Alfred de Musset, "cứ gõ cửa vào trái tim anh: thiên tài ở đó" (Ah! frappe-toi le coeur, c'est là qu'est le génie), trên thực tế, đi đến tận cùng sự thành thực, ở sâu thẳm dưới đáy cái "tâm" của mình, nhiều khi chúng ta chỉ bắt gặp một thứ đồ giả, một bản photocopy nhoe nhoẹt của những tác phẩm văn học chúng ta từng đọc, từng học và từng say mê từ thuở còn là học trò trung hay tiểu học, trong đó không ít những tác phẩm vớ vẩn, nhằm nhí hoặc hoàn toàn lỗi thời. Sẽ không cường điệu chút nào nếu chúng ta nói rằng hầu như tất cả những nhà văn và nhà thơ bất tài đều... thành thực; tất cả những tác phẩm kém cỏi đều được viết ra một cách thành thực. Sự thành thực của một thứ phở bản. Của một giống vật nhai lại.

Đức tính lớn nhất đối với một người cầm bút, do đó, không phải là thành thực hay khiêm tốn mà, theo tôi, chính là sự táo bạo. Không táo bạo, không thể sáng tạo. Trong những lãnh vực khác thì tôi không biết nhưng riêng trong lãnh vực văn học, không có sự táo bạo nào là không cần thiết. Trong lãnh vực văn học, người dám xông thẳng vào bụi rậm và gai góc để lần mò một lối đi riêng bao giờ cũng có triển vọng đi xa hơn những kẻ khôn ngoan phóng mình theo những lối mòn có sẵn. Trong lãnh vực văn học, xa lộ là tử lộ. Ở đây người ta chỉ ghi nhận thành tích của những người trèo lên những đỉnh núi cao, dẫu trèo một cách ỉa ạch, khổ sở, chậm chạp, thậm chí, có khi thất bại. Không ai ghi nhận thành tích của những người ngày ngày hai buổi cùng muôn triệu người khác phóng xe trên xa lộ trừ phi họ gặp tai nạn.

Tiếc thay, rất nhiều người cầm bút Việt Nam nổi tiếng... oan chỉ vì những tai nạn họ gánh chịu chứ không phải vì những tài hoa mà họ có.

2. Cái mới, cái cổ điển và cái thời thượng

Một trong những biểu hiện cao nhất của tài hoa nơi người cầm bút, tức một người sáng tạo đúng nghĩa của chữ sáng tạo, là tạo ra một cái gì mới, chủ yếu là một cái đẹp mới. Trước hết, cần nói ngay, ở đây, chúng ta sẽ không đề cập đến những cái mới nho nhỏ, ở từng chi tiết, như một cách tạo từ mới, một cách mô tả mới hay một nhận xét mới về một đối tượng cụ thể nào đó, những cái mới nhấp nháy, nói theo cách ví von của Đỗ Kh., "rực rỡ như dây đèn cây thông giáng sinh."⁴ Chúng ta chỉ quan tâm đến những cái mới

lớn, ở cấp độ thi pháp, những cái mới trong ngôn ngữ, trong kỹ thuật, trong tư tưởng, chủ yếu là tư tưởng thẩm mỹ hoặc có ý nghĩa thẩm mỹ, hoặc trong cả ba yếu tố vừa kể. Nhưng, hiểu theo nghĩa ấy, thế nào là cái mới?

Có lẽ không hy vọng gì tìm ra một câu định nghĩa thoả đáng. Nói như Lão Tử, "đạo khả đạo phi thường đạo", cái mới mà có thể định danh hay miêu tả được thì hẳn không còn là một cái mới đích thực nữa. Người ta chỉ có thể định nghĩa một cách tiêu cực, đại khái: cái mới không phải là cái gì cũ, không phải là một sự lặp lại, khác với những cái đã có. Cách định nghĩa tiêu cực và mơ hồ, thậm chí hàm hồ này, lại tiết lộ hai đặc điểm nổi bật làm nên bản chất của cái mới: tính độc sáng và tính tiên phong. Cái mới không những là cái chưa từng có trước đó mà còn là cái mà, tuy bị ngờ vực hay bị phản đối trong hiện đại, nhưng sẽ được công nhận trong tương lai, hoặc gần hoặc xa.

Cái mới, trong lãnh vực văn học nghệ thuật, không chỉ là một ý niệm, do đó, trên nguyên tắc, không ai có thể hình dung trọn vẹn cái mới khi chưa hoàn tất được tác phẩm thực sự mới. Nhà văn Mai Thảo có lần tâm sự với tôi là khi hô hào đổi mới trên tạp chí Sáng Tạo vào những năm 1956 và 1957, ông chưa hình dung cụ thể cái mới đó là gì. Ông chỉ biết là văn học Việt Nam cần phải giã từ cái bến đậu cũ kỹ của Thơ Mới và văn xuôi Tự Lực Văn Đoàn thời 1932-45 để tìm kiếm một trời biển khác cho mình. Thế thôi.⁵ Tôi nghĩ, ngay những người sau này được gọi là nhóm Tự Lực Văn Đoàn, khi viết lời hô hào "Thơ ta phải mới, mới văn thể, mới ý tưởng" đăng trên báo Phong Hoá số ra ngày 22 tháng 9 năm 1932, cũng chưa chắc đã ý thức đầy đủ nội dung lời hô hào của mình. Một ý thức như thế chỉ có thể dần dần hình thành khi những nhà thơ tài hoa bậc nhất trong phong trào Thơ Mới, từ Thế Lữ đến Lưu Trọng Lư, rồi Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Bích Khê, v.v... bằng tác phẩm của chính họ, xác định thế nào là một 'văn thể' mới và một 'ý tưởng' mới trong thơ. Cái mới, như vậy, có tính chất cụ thể: nó phải được tượng hình trong một tác phẩm nhất định chứ không phải là một ý niệm trừu tượng.

Hơn nữa, cái mới còn có tính chất độc nhất. Nó giống như trình tiết, chỉ có một lần. Khi đã có một Xuân Diệu hay một Vũ Hoàng Chương... người ta không thể hy vọng phóng một bản sao để có thêm một Xuân Diệu 2 hay một Vũ Hoàng Chương 2 được. Ngay chính Xuân Diệu hay Vũ Hoàng Chương, sau khi đã định hình bản sắc của mình như một nhà thơ, cũng không được phép tự lặp lại chính họ. Họ phải lên đường tìm kiếm một cái mới khác, nếu họ muốn tiếp tục tồn tại như những nhà thơ lớn. Nhiều người đã ý thức rất sớm điều đó: thời 1932-45, sau khi đã thu gặt hết hoa trái của chủ nghĩa lãng mạn, một số người, như Hàn Mặc Tử, Bích Khê hay Nguyễn Xuân Sanh, đã dần dần thám hiểm vào những vùng đất tượng trưng và siêu thực để mở mang lãnh thổ của thơ. Con đường sáng tác, do đó, là một con đường đầy bất trắc, bất ổn và bất an.

Khi cái mới được thực hiện một cách hoàn hảo trong một tác phẩm hoặc một phong cách văn học, nó trở thành cái cổ điển (classic), tức một giá trị lịch sử, một phạm trù văn hoá, không còn nằm trong quan hệ mới hay cũ nữa, trừ phi có nhà phê bình nào đó muốn xem xét lại bằng giá trị truyền thống của văn học. Ngày nay, trừ trường hợp ngoại lệ vừa kể, bình thường, không ai lại đặt ra vấn đề Truyện Kiều hay Chinh phụ ngâm hay Cung oán ngâm khúc hay thơ Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyễn Bính, Hàn Mặc Tử... thời 32-45 là mới hay là cũ. Chúng ta chỉ dùng những tác phẩm ấy làm chuẩn, như những cột cây số trên đường đi, hầu đo lường tốc độ vận động của văn học cũng như mức độ sáng tạo của những tác phẩm khác xuất hiện sau chúng. Ví dụ, khi đọc bất cứ bài lục bát nào sau này, dù muốn hay không, một cách có ý thức hay vô thức, chúng ta cũng đối chiếu ngay nó với lục bát của Nguyễn Du, của Huy Cận, của Nguyễn Bính... để đánh giá xem nó thực là một sáng tạo, một sự kế tục hay chỉ là một sự mô phỏng. Tư duy văn

học luôn luôn là thứ tư duy phân bậc. Đọc, luôn luôn bao hàm một sự đánh giá và xếp hạng: tác phẩm này hay hơn tác phẩm nọ; nhà văn này tài hoa hơn nhà văn kia. Trong kiểu tư duy phân bậc như vậy, các tác phẩm cổ điển tồn tại như những điểm chuẩn cần thiết. Không có những điểm chuẩn như thế, không thể có phê bình. Có thể nói, không ai có thể hiểu một tác phẩm văn học nếu chỉ đọc mỗi một tác phẩm ấy; cũng như không ai có thể đánh giá chính xác và công bằng một tác phẩm hay một sự nghiệp văn học nếu không có kiến thức sâu sắc về toàn bộ lịch sử phát triển của cả nền văn học. Phê bình, tự bản chất, là một sự so sánh. Và mọi so sánh đều bất cập nếu không đặt trong quan hệ thời gian. T.S. Eliot có lần nhận định:

Không có nhà thơ nào, không có nghệ sĩ thuộc bất kỳ ngành nghệ thuật nào, có thể tự mình có ý nghĩa. Ý nghĩa của họ, sự hân thưởng của họ là sự hân thưởng về quan hệ giữa họ với những nhà thơ và những nghệ sĩ đã chết. Anh không thể đánh giá họ [ở trạng thái cô lập] một mình; anh phải đặt họ trong quan hệ so sánh và đối chiếu với những người đã quá cố.⁶

Việc cái mới chuyển hoá thành cái cổ điển có hai hệ quả chính. Thứ nhất, nó làm cho cái mới khác với thời trang (fashion). Một thời trang đã qua là qua hẳn. Điều đó có nghĩa là thời trang đến sau bao giờ cũng là một phủ định của cái thời trang trước nó. Cái mới không thế. Cái mới đến sau chỉ là một cái mới khác. Sự xuất hiện của phong trào Thơ Mới vào đầu thập niên 30, chẳng hạn, không làm cho thơ Tản Đà hay thơ Tú Xương dở đi; nó chỉ làm cho những cách tân vốn có trong thơ Tản Đà và thơ Tú Xương biến thành những giá trị lịch sử, tức không còn là những cái mới của thời kỳ hậu-1930 nữa. Nhưng như vậy cũng có nghĩa là, sau 1930 mà vẫn tiếp tục viết như Tú Xương hay Tản Đà thì lại là dấu hiệu của sự bất tài. Cái lớn của những tác phẩm cổ điển, do đó, không cứu rỗi nổi những tác phẩm mô phỏng chúng. Không thể lý luận: tác phẩm của tôi giống Truyện Kiều, bởi vậy, tác phẩm của tôi hay. Sự thực ngược lại: chính vì tác phẩm của anh/chị giống Truyện Kiều, cho nên, tác phẩm của anh/chị là một tác phẩm tồi! E. Pound nhận xét: "Không có bài thơ hay nào từng được viết trong một cách thức đã có từ hai chục năm trước."⁷ Thứ hai, việc chuyển hoá từ cái mới sang cái cổ điển làm cái mới trở thành một yếu tố không thể bị chiếm hữu: cái mới luôn luôn ở trước mặt. Nó giống như một thứ "ngày mai", cứ triển hạn đến không cùng. Nó là một dự phóng, một ước mơ, một thách đố đối với từng người hoặc từng thế hệ cầm bút. Điều này cũng có nghĩa là nếu bản chất của văn học là một sự sáng tạo thì văn học cũng đồng thời là một cuộc hành trình đi tìm cái mới liên li, bất tận.

3. Cái mới là... một phát hiện mới

Văn học là cuộc hành trình đi tìm cái mới, nhưng không phải lúc nào người ta cũng ý thức tầm quan trọng của việc tìm kiếm ấy như nhau. Chẳng hạn, trong suốt thời cổ đại và một phần thời trung đại, việc tìm kiếm cái mới chưa phải là một nhu cầu lớn. Có thể có nhiều nguyên nhân. Thứ nhất, đó là lúc văn học đang ở giai đoạn mò mẫm hình thành, chưa có nhiều thành tựu sau lưng, do đó, cũng chưa có nhiều cái cũ và cái sáo để vượt qua. Thứ hai, trong quan niệm của cả người Đông phương lẫn Tây phương thời bấy giờ, văn học là một sinh hoạt tập thể, chưa có dấu ấn cá nhân, do đó, cũng chưa có ý niệm về sự độc đáo. Cuối cùng, triết học cổ đại ở cả Tây phương lẫn Đông phương đều loại trừ khả năng tìm kiếm cái mới trong văn học. Ở Tây phương, người ta quan niệm sự sáng tạo đích thực là sự sáng tạo của Thượng đế hay của tự nhiên; con người chỉ có thể mô phỏng sự sáng tạo của Thượng đế và tự nhiên mà thôi, do đó, học thuyết mô phỏng (mimesis) ra đời, được Plato và đặc biệt, Aristotle hệ thống hoá, có ảnh hưởng lớn lao cả mấy chục thế kỷ về sau, nhất là thời tân cổ điển (neo-classicism), từ giữa thế kỷ 17 đến cuối thế kỷ 18. Ở

Đông phương, đặc biệt là ở Trung Hoa và Việt Nam, người ta quan niệm chức năng của thơ là để chở đạo và nói chí, mà cả đạo lẫn chí đều có tính chất vĩnh hằng, do đó, vấn đề mới và cũ cũng không được đặt ra.

Hơn nữa, ở cả Đông phương lẫn Tây phương đều diễn ra một quá trình tương tự: thoát đầu là mô phỏng tự nhiên hoặc đạo, sau, dần dần biến thành sự mô phỏng tiền nhân. Các nhà tân cổ điển chủ trương thơ là một sự bắt chước tự nhiên để giáo dục và giải trí, mà tự nhiên, trong quan niệm của họ, chủ yếu là bản tính của con người, một cái gì họ tin là bất biến trong thời gian và không gian. Do đó, những tác phẩm lớn là những tác phẩm nói về những bản tính chung nhất, những cái điển hình (typical) chứ không phải những sự kiện cá biệt; hơn nữa, là những tác phẩm có khả năng tạo được sự đồng cảm của con người ở mọi thời và mọi nơi. Những tác phẩm cổ điển là những tác phẩm như thế. Chúng là những tấm gương của sự thành công trong văn học. Nói cách khác, theo các nhà tân cổ điển, "cổ nhân đã bắt chước tự nhiên một cách đúng đắn và đã khám phá ra những cách thức hữu hiệu nhất để gây thích thú cho mọi người. Đi theo họ, bởi vậy, cũng có nghĩa là đi theo tự nhiên." Đó là lý do tại sao Alexander Pope xem Homer và tự nhiên là một; John Dryden xem luật lệ tự nhiên và Aristotle cũng như Horace, những kẻ diễn dịch luật lệ ấy, là một.⁸

Ở Trung Hoa, từ quan niệm "Tư vô tà" hay "Thi khả dĩ hưng, khả dĩ quan, khả dĩ quần, khả dĩ oán..." của Khổng Tử đến quan niệm "văn dĩ minh đạo" của Hàn Dũ đến "văn dĩ tải đạo" của Chu Đôn Di, tư tưởng văn học chính thống bao giờ cũng mang màu sắc chức năng luận, nhấn mạnh vào vai trò của văn học đối với đạo đức, chính trị và xã hội hơn là tập trung vào bản thân văn học như là một cái đẹp tự tại.⁹ Với cách nhìn như vậy, cái lợi được coi trọng hơn cái hay; học vấn được coi trọng hơn sự tìm tòi; tính ước lệ được coi trọng hơn sự độc sáng. Tất cả đều đề cao truyền thống, đề cao tính kế thừa. Nghiêm Vũ, đời Tống, có lần khuyên: "Kẻ học thơ phải lấy kiến thức làm chủ, vào cửa phải chính, lập chí phải cao, lấy Hán, Ngụy, Tấn, thịnh Đường làm thầy."¹⁰ Cũng đời Tống, một người khác, Y Hưởng, từng tuyên bố: "Thánh nhân nói cái gì, tôi nói cái ấy. Thánh nhân làm cái gì, tôi làm cái ấy."¹¹ Điều đặc biệt là những lời nói kiểu của Nghiêm Vũ và Y Hưởng không phải là hiếm; nếu không muốn nói, ngược lại, rất phổ biến.

Riêng ở Việt Nam, thì

[c]ách chép sử của Tư Mã Thiên, Ban Cố, phú đời Hán, thơ đời Đường, cổ văn của Bát đại gia Đường Tống và xa hơn nữa thơ trong Kinh Thi, văn của Luận Ngữ, Mạnh Tử đều là mẫu mực của cái đẹp văn chương. Máy thế kỷ các nhà văn sĩ, thi sĩ nhà nho của ta đều lo viết cho giống. Bắt chước trước hết là để viết văn, thơ, phú, lục - các thể loại văn chương cử tử - nhưng khi viết những bài tự do, không phải văn chương để đi thi, về thể loại chủ yếu cũng là thơ phú, họ cũng không theo một quá trình sáng tác nào khác.¹²

Sự bắt chước nhiều khi được thổ lộ công khai trong tựa đề của tác phẩm, chẳng hạn, Hồ Tông Thốc, đời Trần, đặt tên tập thơ của mình là Thảo nhân hiệu tần tập, nghĩa là một tác phẩm bắt chước; và Ngô Thì Sĩ (1726-1780), sau đó mấy trăm năm, lại đặt tên tập thơ của mình là Hậu hiệu tần thi tập, nghĩa là tập thơ bắt chước người đã bắt chước, rồi lại đặt tên cho một tập thơ khác của mình là Anh ngôn thi tập, nghĩa là tập thơ lời con vẹt. Khi, vì lý do nào đó, phải đi lạc ra ngoài truyền thống, làm thơ bằng chữ Nôm không giống với khuôn mẫu trong văn học Trung Hoa, lòng người ta dường như áy náy không yên: Lời quê góp nhặt đông dài...

Đặc điểm nổi bật nhất của văn học trung đại, cả Đông lẫn Tây, như thế, nhìn một cách tổng quát, đều khá giống nhau: tính chất quy phạm mà ba biểu hiện cụ thể nhất là tính chất giáo điều trong tư tưởng, sự tiết chế trong cảm xúc và việc lạm dụng điển cố trong ngôn ngữ. Trong một nền văn học mà tính chất qui phạm thống trị, cái bị trục xuất trước hết chắc chắn là ý niệm về cái mới.

Điều đó không có nghĩa là suốt thời cổ đại hay trung đại, không có gì mới mẻ. Có, dĩ nhiên. Ở đâu và thời nào cũng có thể có những thiên tài và thiên tài nào cũng ít nhiều làm rạn nứt những tường thành văn hoá của thời đại mình để, nếu không mở hẳn ra một con đường mới thì ít nhất cũng nấn ra được một chút không gian mới. Vả lại, bị ràng buộc trong tư tưởng giáo điều thì người ta cũng có thể cách tân ở những khía cạnh khác, chủ yếu là ở thể loại, đề tài, hình tượng và ngôn ngữ. Tuy nhiên, trong khí quyển của tính chất quy phạm, những sự cách tân như thế nếu không bị ngăn cản thì cũng không được cổ vũ và thường thì chỉ có tính chất tự phát mà hậu quả là người ta ít khi đi đến tận cùng những cái mới và do đó, trong văn học cổ đại và trung đại, tuy có những giai đoạn rất rực rỡ nhưng, một là, những giai đoạn như thế khá hoả hoằn; hai là, ngay trong những giai đoạn ấy, rực rỡ thì có rực rỡ nhưng rất hiếm khi có được sự đa dạng; và cuối cùng, ít khi người ta hình thành được những trào lưu sâu rộng.

Cái mới chỉ thực sự được đề cao, trở thành một mức phấn đấu của những người cầm bút trong thời hiện đại, ở Tây phương, bắt đầu từ khoảng thế kỷ 18; ở Việt Nam, với một mức độ ít tự giác hơn, từ đầu thế kỷ 20. Có thể kể ra khá nhiều những nhân tố thúc đẩy sự hình thành của tính hiện đại trong văn học, trong đó, có một số nhân tố nổi bật nhất. Một là, sự hình thành của các đô thị lớn, từ đó, xuất hiện các thị dân và cùng với nó, chủ nghĩa cá nhân. Hai là, sự phát triển vượt bậc của khoa học kỹ thuật, từ đó, xuất hiện học thuyết tiến hoá mang lại ảnh hưởng lớn lao trong nhiều lãnh vực, chẳng hạn, trong chính trị, sự ra đời của chủ nghĩa thực dân và chủ nghĩa Mác, hai ý thức hệ cùng chia xẻ niềm tin tuyệt đối vào sự tiến hoá và quyền lực của con người trong việc đẩy mạnh đà tiến hoá ấy qua sự chinh phục hoặc các cuộc cách mạng; trong văn học, sự ra đời của ý niệm lịch sử văn học, xã hội học văn học và đặc biệt, niềm tin là người đời sau có thể, bằng nỗ lực sáng tạo không ngừng của mình, vượt lên trên những thành tựu nguy nga trong quá khứ. Ba là, sự phát triển vượt bậc của nghề in và ngành xuất bản như một hoạt động thương mại: tác phẩm văn học không còn được truyền miệng hay ở dạng chép tay nữa mà được tượng hình trong một cuốn sách cụ thể với tên của một tác giả cụ thể. Ý niệm về tác giả và tác quyền vốn manh nha từ trước, đến nay, được củng cố, dẫn đến ý niệm về phong cách, nhằm phân biệt tác giả này và tác giả khác, một sự phân biệt vốn không được đặt ra trong thời kỳ tính tập thể còn thống trị sinh hoạt văn học. Đó là ba nhân tố chính quyết định sự xuất hiện của tính hiện đại của văn học mà trung tâm là ước vọng khắc khoải tìm kiếm cái mới.

4. Từ các nhà lãng mạn chủ nghĩa đến các nhà hiện đại và tiên phong chủ nghĩa

Cổ vũ cho cái mới trong văn học sớm nhất có lẽ là những cây bút thời Phục Hưng, nhưng cổ vũ một cách tự giác và nhiệt tình nhất hẳn là các nhà lãng mạn chủ nghĩa, những người, vào cuối thế kỷ 18 và đầu thế kỷ 19, đã đưa ra những cách nhìn mới mẻ về thế giới, về con người, về cái đẹp, về bản chất của văn học, và, liên quan đến vấn đề chúng ta đang bàn, về tác giả. Với các nhà lãng mạn, một hình ảnh mới được phong vương trong sinh hoạt văn học: thiên tài. Đó không phải là những bậc thầy về tu từ học, những kẻ am tường các kỹ thuật sử dụng ngôn ngữ như cách hiểu của chủ nghĩa tân cổ điển trước kia mà là, trước hết là, một cá thể độc đáo với những năng lực tưởng tượng phi thường, những cảm xúc mãnh liệt và một nguồn cảm hứng dào dạt. Đó là những kẻ có khả năng tạo ra được những gì hoàn toàn mới lạ, chưa xuất hiện trước đó bao giờ. Trong cách nhìn đó, sự độc sáng là dấu hiệu rõ rệt nhất của tài năng.¹³

Trung tâm của cái mới trong thế kỷ 20 là chủ nghĩa hiện đại (modernism) và chủ nghĩa tiền phong (avant-gardism). Hai khái niệm này thỉnh thoảng được dùng lẫn lộn như hai từ đồng nghĩa, nhưng thật ra, theo Susan R. Harrow, chúng có ít nhất ba sự khác biệt chính. Một, trong khi chủ nghĩa hiện đại được nhìn như là ý hướng tìm tòi một phong cách sáng tác mới hơn là việc ứng dụng một phong cách đã có; chủ nghĩa tiền phong, ngược lại, lại là một việc ứng dụng một số kỹ thuật và một số lý tưởng thẩm mỹ được nêu sẵn như một thứ tuyên ngôn chung. Hai, chủ nghĩa hiện đại được nhìn như một trạng thái ý thức, vì vậy, có tính phản tỉnh và phê bình, và cũng chính vì vậy, nó hay có giọng điệu hoài nghi, bi quan, mỉa mai, xung đột với tính hiện đại (modernity) trong khi nó vẫn duy trì ít nhiều quan hệ với truyền thống; chủ nghĩa tiền phong, ngược lại, gắn bó chặt chẽ với tính hiện đại, và do đó, thường xuyên tấn công và đả phá truyền thống, cả truyền thống văn học lẫn truyền thống xã hội. Cuối cùng, khi bàn đến chủ nghĩa hiện đại, người ta thường nghĩ đến từng cá nhân riêng lẻ, từng văn nghệ sĩ cụ thể, ngược lại, nói đến chủ nghĩa tiền phong, người ta nghĩ ngay đến một trào lưu chung với tính tập thể trong tổ chức và tính giáo điều trong thái độ.¹⁴

Phần đông giới nghiên cứu đều cho chủ nghĩa tiền phong bao gồm các trào lưu chính như chủ nghĩa lập thể, chủ nghĩa vị lai, chủ nghĩa đa đa và chủ nghĩa siêu thực. Trong khi đó, cái gọi là chủ nghĩa hiện đại có ý nghĩa rộng hơn, bao trùm tất cả những văn nghệ sĩ dứt khoát đoạn tuyệt với những quy ước thống trị trong địa hạt văn hoá, văn nghệ của thế kỷ 19, trong đó, nổi bật nhất là chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa lãng mạn: Khác với các nhà văn hiện thực đề cao khía cạnh phản ánh hay mô phỏng hiện thực, các nhà hiện đại chủ nghĩa chỉ quan tâm đến việc tự phản tỉnh trong văn nghệ; cũng khác với các nhà lãng mạn vốn tin tưởng vào khả năng giao cảm và đồng cảm giữa người và người, tin tưởng vào chức năng truyền cảm và gợi cảm của văn học, các nhà hiện đại chủ nghĩa, từ T.S. Eliot đến Ezra Pound, từ D.H. Lawrence đến Franz Kafka, đều rất bi quan: tất cả đều nhìn thế giới như một sự tan rã và mục nát, trong đó sự giao cảm giữa con người với nhau rất mực khó khăn hay có thể nói là bất khả.¹⁵

Chia xẻ một khát vọng chung hướng về cái mới, các nhà tiền phong và hiện đại chủ nghĩa lao mình vào các cuộc phiêu lưu không ngừng nghỉ, hết thử nghiệm kỹ thuật này lại tìm tòi những kỹ thuật khác. Trào lưu này kế tiếp trào lưu kia, dồn dập và từng bừng khiến sinh hoạt văn học đổi mới hoài hoài. Chưa bao giờ, trong suốt lịch sử nhân loại, có một thời kỳ nào văn học có tốc độ vận động nhanh chóng và phong cách văn học phát triển đa dạng đến như vậy. (Tiếc, ở Việt Nam, chưa có ai nghiên cứu và giới thiệu các trào lưu này một cách nghiêm túc, khiến ngay cả giới cầm bút cũng hiểu về những khái niệm cơ bản như siêu thực, đa đa, vị lai, duy hình (imagism)... một cách hết sức mơ hồ và sai lạc. Phần lớn giới nghiên cứu và lý luận văn học vẫn còn loay hoay quanh quẩn với các trào lưu như lãng mạn, hiện thực, tự nhiên, hay tượng trưng... vốn thuộc thế kỷ 18 và 19!)

5. Cái mới trong thời hậu hiện đại

Từ mấy chục năm nay, hào quang của cái mới mờ đi nhiều. Người ta không còn thấy sự xuất hiện rộn ràng của những trào lưu sáng tác có cái đuôi "ism" phía sau như thời trước. Nguyên nhân chủ yếu có lẽ là do sự xuất hiện của cấu trúc luận, một trào lưu tư tưởng và là một phương pháp luận, thoát đầu xuất phát từ ngôn ngữ học và sau đó, nhân chủng học, không những chỉ có ảnh hưởng lớn trong lãnh vực văn học mà lan rộng ra rất nhiều lãnh vực khác như xã hội học, văn hoá học, triết học, hay thậm chí, cả sử học nữa (structural history). Nó cũng ảnh hưởng cả đến nhiều nhà phê bình thuộc các trường phái khác như phân tâm học (Jacques Lacan) và Mác xít (Louis Althusser). Cuối cùng, nó cũng là tiền thân của hậu cấu trúc luận (post-structuralism) và giải cơ cấu (deconstruction).

Có thể có nhiều dị biệt trong những cách nhìn cụ thể, nhưng tất cả các nhà cấu trúc luận và những người chịu ảnh hưởng của cấu trúc luận đều chia sẻ một số tiền đề chung: lược quy mọi hiện tượng văn hoá vào văn bản (text); lược quy mọi văn bản vào ngôn ngữ; lược quy mọi ngôn ngữ vào ký hiệu (sign); và cuối cùng, lược quy mọi hệ thống ký hiệu vào những quan hệ: quan hệ giữa cái biểu đạt (signifier) và cái được biểu đạt (signified), quan hệ giữa các yếu tố trong một hệ thống cũng như quan hệ giữa các yếu tố ấy với cả hệ thống và quan hệ giữa một hệ thống nhỏ với một hệ thống khác lớn hơn, bao trùm lấy nó. Như vậy, điều các nhà cấu trúc luận quan tâm không phải là vấn đề ý nghĩa hay giá trị mà thuần túy chỉ là vấn đề cấu trúc, hoặc cụ thể hơn, vấn đề khác biệt giữa các bộ phận cũng như chức năng của từng bộ phận trong cấu trúc. Họ không những loại trừ tác giả ra khỏi tầm nghiên cứu mà còn loại trừ những phán đoán giá trị để tăng cường tính khoa học của nhận thức. Và như thế, vấn đề cái hay và cái dở, cái mới và cái cũ đều bị gác sang một bên.

Khác với cấu trúc luận vốn tin tưởng có một sự thực nào đó ẩn nấp đằng sau hay bên trong văn bản, hậu cấu trúc luận nhấn mạnh vào sự tương tác giữa người đọc và văn bản như một yếu tố quyết định của ý nghĩa, và bằng cách đó, chuyển hướng phê bình từ việc căn cứ trên văn bản (text-centred) sang việc căn cứ trên sự hồi ứng của người đọc (reader-centred). Cũng khác với cấu trúc luận vốn tập trung vào mối quan hệ giữa cái biểu đạt và cái được biểu đạt như hai bộ phận cấu thành ngôn ngữ, hậu cấu trúc luận đặc biệt quan tâm đến cái biểu đạt, và bằng cách đó, xoá bỏ quan hệ một-đối-một giữa ngôn ngữ và thực tại, khiến ý nghĩa bị triển hạn đến không cùng, và hơn nữa, còn đặt thành nghi vấn tất cả những quan niệm về tính nhân quả, về bản sắc, về chủ thể và về chân lý. Tuy nhiên, giữa cấu trúc luận và hậu cấu trúc luận cũng có một số điểm giống nhau: cả hai cùng chống lại quan điểm duy sử (historicist view) vốn nhấn mạnh vào tính liên tục của sự phát triển; cùng xem mục tiêu tối hậu của phê bình văn học không phải nhằm đến việc tìm kiếm mà là giải trừ chủ thể tính: nếu Claude Lévi-Strauss đề cao hệ thống hơn cá nhân thì Roland Barthes, đi xa hơn, cho sự xuất hiện của người đọc phải được trả giá bằng cái chết của tác giả¹⁶; Michel Foucault, đi xa hơn nữa, nói về cái chết của con người, với tư cách là một chủ thể, vốn chỉ là một phát minh rất mới của nhân loại¹⁷, còn Jacques Derrida thì có một câu tuyên bố nổi tiếng, rất thường được trích dẫn trong các bài viết về lý luận văn học: "Không có gì ở ngoài văn bản cả." (Il n'y a pas dehors texte). Và, liên quan đến vấn đề chúng ta đang bàn, khác với các phương pháp phê bình cũ vào nửa đầu thế kỷ 20, như Hình thức luận (Formalism) của Nga hay Phê Bình Mới (New Criticism) của Anh và Mỹ vốn còn quan tâm đến việc phát hiện những cái mới, cái lạ, cái lạ hoá trong văn học¹⁸, cả cấu trúc luận lẫn hậu cấu trúc luận đều không phân biệt giữa cái mới và cái cũ, cái hay và cái dở, văn hoá cao cấp và văn hoá bình dân, thậm chí, không còn cả sự phân biệt giữa văn học và những cái phi văn học. Không có gì lạ khi chúng ta thấy các nhà phê bình văn học theo khuynh hướng cấu trúc luận và hậu cấu trúc luận không chỉ bàn đến chuyện văn chương mà còn bàn đến khá nhiều chuyện linh tinh khác, từ chuyện thời trang đến chuyện đô vật, từ chuyện quảng cáo đến chuyện thể thao, từ một mẫu tin chính trị đến một số văn nghệ, v.v... Tất cả giống nhau, đều là những ký hiệu.

Roland Barthes, một người được xem là cấu trúc luận ở cuối thập niên 50 và đầu thập niên 60 và là hậu cấu trúc luận từ cuối thập niên 60 về sau, xem mọi văn bản đều chỉ là một không gian trong đó có vô số các văn bản đan xen nhau, hoà trộn với nhau, và không có yếu tố nào là thực sự độc sáng cả.¹⁹ Còn Jacques Derrida thì, qua khái niệm "différance", chủ trương trong một từ chúng ta sử dụng không những có dấu vết của những lần xuất hiện trước của nó mà còn mang dấu vết của những từ khác trong văn bản mà nó xuất hiện, hơn nữa, của toàn bộ từ vựng trong cả hệ thống ngôn ngữ nói chung. Do đó, ý nghĩa chỉ nảy sinh từ quan hệ giữa những gì đã biết và những gì chưa biết, giữa cái hiện diện và cái vắng mặt. Trong cách nhìn này, văn bản không có một ý nghĩa cố định và bất biến: ý nghĩa cứ bị triển hạn mãi. Và

do đó, nó chỉ còn là một mạng lưới phức tạp của những ý nghĩa dở dang, nghĩa là, nó không bao giờ thực sự hoàn tất: mỗi văn bản là một "mạng dấu tích quy chiếu hoài hoài đến những gì khác hơn là chính bản thân nó" (a fabric of traces referring endlessly to something other than itself)²⁰. Mọi văn bản (text), do đó, đều là liên văn bản (intertext). Tất cả các văn bản đều là một phần của một hệ thống liên văn bản rộng lớn. Các mối quan hệ chằng chịt và phức tạp giữa các yếu tố bên trong văn bản và liên văn bản ấy vượt ra ngoài tầm kiểm soát của người cầm bút. Do đó, không có bất cứ tác giả nào có thể tự hào là mình có thể diễn đạt hoàn toàn theo cách của mình một tư tưởng nào đó. Cũng do đó, theo Derrida, mọi cái viết, thực chất, là một quá trình lắp ghép và tập hợp những mảnh vụn đã có sẵn từ trước, bất kể tác giả có ý thức về điều đó hay không.

Phát triển luận điểm của Derrida, các nhà giải cơ cấu, đặc biệt tại đại học Yale, cho văn học, tự bản chất, có tính bất định và bất quyết: theo họ, trong một tác phẩm văn học, chỉ có những chi tiết vô vị nhất như tên tác giả, tên sách, tên nhân vật, cốt truyện, ngày tháng sáng tác, là cố định. Còn lại, mọi thứ khác đều mơ hồ và hàm hồ. Mọi sự diễn dịch đều có thể đúng mà cũng có thể sai. Tất cả cái đọc đều là chủ quan và do đó, rất tương đối. Điều đó cũng có nghĩa là văn học và những giá trị văn học, trong đó có ý niệm về cái mới và sự sáng tạo, đều có tính chất tương đối.²¹

Chịu ảnh hưởng của các nhà hậu cấu trúc luận và giải cơ cấu, các nhà hậu hiện đại chủ nghĩa (postmodernists) tập trung sự chú ý vào cái biểu đạt hơn cái được biểu đạt, vào hình thức hơn nội dung, vào cái bên ngoài hơn là bề sâu. Theo Jean Baudrillard, thế giới hậu hiện đại là thế giới bị tràn ngập bởi những hình ảnh từ tivi, từ quảng cáo và từ phim ảnh, đến độ, dần dần chúng ta đánh mất cảm quan về cái thực, chúng ta không còn phân biệt giữa cái thực và cái tưởng tượng, hơn nữa, có khi chúng ta còn thấy cái tưởng tượng lại có vẻ thực hơn cả những cái có thực. Đó là thế giới của những vật thể vì (simulacrum) - giống như 'giấy thế vì khai sinh' - một thứ bản sao không có bản gốc.²² Theo Fredric Jameson, thế giới hậu hiện đại là thế giới của sự nhại lại (pastiche), một thế giới trong đó không hy vọng gì có thể tìm ra một sự cách tân nào về phong cách được nữa; những gì người ta có thể làm được là bắt chước những gì đã có, là "nói qua những chiếc mặt nạ và với giọng điệu của những phong cách trong viện bảo tàng tưởng tượng." (to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum)²³. John Barth, một trong những tiểu thuyết gia hàng đầu của trào lưu hậu hiện đại, lạc quan hơn, cho "một nhà văn hậu hiện đại lý tưởng không từ khước mà cũng không bắt chước các bậc bố mẹ hiện đại chủ nghĩa ở thế kỷ 20 hay các bậc ông bà tiền-hiện đại chủ nghĩa ở thế kỷ 19. Hắn có một nửa đầu của thế kỷ ở dưới nịt, nhưng không phải ở trên lưng." (He has the first half of the century under his belt, but not on his back)²⁴. Nghĩa là, nói cách khác, người cầm bút hậu hiện đại mặc dù không thoát được truyền thống nhưng truyền thống ấy, với hắn, không còn là một gánh nặng nữa. Hắn được tự do trong thế giới văn chương: hắn có thể phá bỏ ranh giới giữa các thể loại, pha trộn giữa thơ và văn, giữa tiểu thuyết và báo chí hay nghị luận, giữa hư cấu (fiction) và phi hư cấu (non-fiction). Hắn có thể vừa kể chuyện vừa bình luận về câu chuyện của mình. Hắn cũng không ngần ngại sử dụng lại các thi pháp hay thủ pháp trong các trào lưu văn học hiện đại chủ nghĩa, và thậm chí còn có thể sử dụng cả những chất liệu có sẵn từ đời xưa hay những chất liệu phi văn học, lấy từ phim ảnh, báo chí, tivi, hay các loại tiểu thuyết khoa học giả tưởng, v.v...

Đây không phải là việc hạ bệ cái mới mà là một sự tái thẩm định ý nghĩa của cái mới trong một thời đại mà khát vọng hướng về cái tuyệt đối cũng như ý niệm về sự tiến hoá đã bị loại bỏ. Cái mất đi trước hết không phải là bản thân cái mới mà là nền tảng triết học trên đó cái mới được phân biệt với cái cũ. Theo Jean-Francois Lyotard, nền tảng triết học ấy là một đại tự sự (grand narrative) hay siêu tự sự

(metanarrative), tức những tham vọng giải thích toàn bộ cuộc sống và lịch sử vốn cực kỳ phức tạp, muôn màu muôn vẻ với vô số những diễn tiến (narratives) đầy bất ngờ khác nhau vào một luận điểm rạch ròi và cứng nhắc theo kiểu chủ nghĩa Mác đã thu tóm cả lịch sử nhân loại vào một khái niệm đơn giản: lịch sử đấu tranh giai cấp. Tinh thần hậu hiện đại chủ nghĩa, theo Lyotard, là tinh thần hoài nghi hoàn toàn đối với những ỗ siêu tự sự như thế.²⁵

Cách đây mấy thế kỷ, bắt đầu bằng một sự hoài nghi, René Descartes đã đi đến chủ nghĩa duy lý. Hiện nay, sự hoài nghi của các nhà hậu hiện đại chủ nghĩa dẫn đến cái nhìn tương đối và thái độ chế nhạo (irony). Một mặt, họ biết rất rõ sự bất toàn và bất cập của mình, mặt khác, họ vừa chấp nhận lại vừa cười cợt trên chính sự bất toàn và bất cập ấy. Trong cuốn *Reflections on the Name of the Rose*, Umberto Eco đưa ra một ví dụ:

Tôi nghĩ thái độ hậu hiện đại cũng tương tự như thái độ của một người đàn ông yêu một phụ nữ học thức cao; anh ta biết rằng anh không thể nói với cô kiểu "anh yêu em mê mết", bởi vì anh thừa hiểu là cô ta biết (và cô ấy cũng biết là anh biết) những chữ ấy đã được Barbara Cartland viết ra rồi. Tuy nhiên, vẫn còn có cách khác. Anh có thể nói thế này: "Như Barbara Cartland đã từng nói, anh yêu em mê mết." Như thế, vừa tránh được sự ngây thơ vờ vĩnh vừa có thể nói được rõ ràng những gì vốn không còn có thể được nói một cách ngây thơ, đồng thời, anh lại vừa nói lên được những gì anh muốn nói với người phụ nữ: anh yêu cô, nhưng anh yêu cô trong một thời đại đã mất sự ngây thơ.²⁶

Mất sự ngây thơ cũng có nghĩa là mất đi sự nhẹ dạ đối với những lý thuyết ỗ siêu tự sự. Những người cầm bút hậu hiện đại tuy biết rõ, như gã đàn ông trong ví dụ vừa dẫn của Eco biết rõ, những gì mình sắp viết ra không phải là một phát kiến riêng của mình, nhưng đồng thời, nhờ thiếu lòng sùng tín và mê tín đối với những gì đã có hoặc hiện có, họ cũng biết là không có gì có thể bắt buộc họ phải viết như thế này chứ không được viết như thế kia, như cái điều mà thế hệ cha anh của họ vẫn thường xuyên cảm nhận và chấp nhận.

Jean-Francois Lyotard, một trong những lý thuyết gia hàng đầu của chủ nghĩa hậu hiện đại, nhận xét một cách khái quát hơn:

Một nhà văn hay một nghệ sĩ hậu hiện đại được đặt trong vị thế của một triết gia: cái văn bản hần viết hay tác phẩm hần hoàn thành trên nguyên tắc không bị thống trị bởi một qui luật tiền lập nào và chúng cũng không thể bị đánh giá theo bất cứ một phán đoán tất định nào qua việc áp dụng những phạm trù quen thuộc đối với văn bản và tác phẩm. Chính những qui luật và những phạm trù ấy là những gì mà một tác phẩm văn học nghệ thuật tự nó đang tìm kiếm. Người nghệ sĩ và văn sĩ, bởi vậy, sáng tác trong tình trạng không có luật lệ nào cả để tạo ra những luật lệ cho những gì đang được hoàn tất.²⁷

6. *Viết... là xoá bỏ*

Quan điểm sáng tác hậu hiện đại chủ nghĩa, trong cách nhìn của Jean-Francois Lyotard, đặc biệt đáng cho giới cầm bút Việt Nam suy ngẫm. Hơn ai hết, chúng ta cần sáng tác trong tinh thần "tạo ra những luật lệ cho những gì đang hoàn tất" thay vì bị khống chế bởi những luật lệ đã có sẵn từ trước. Nhưng muốn vậy, cần phải thoát ra khỏi áp lực của truyền thống. Ở Tây phương, món nợ đối với truyền thống đã được chủ

nghĩa hiện đại thanh toán sạch hoặc gần sạch. Hiện nay, không còn mấy ai bị vướng víu bởi những di tích mỹ học của chủ nghĩa hiện thực hay lãng mạn, đừng nói gì là chủ nghĩa tân cổ điển, vì vậy, họ có thể an tâm tuyên bố như John Barth trong câu văn dẫn ở trên, là truyền thống chỉ nằm dưới nịt chứ không phải ở trên lưng của họ, và cũng chính vì vậy, khi họ sử dụng lại những đề tài hoặc những thủ pháp rất cũ, họ vẫn không sợ bị sa vào cái cũ. Ở Việt Nam thì khác. Do nhiều nguyên nhân lịch sử, đất nước chúng ta vẫn còn đứng trước ngưỡng cửa của thời kỳ hiện đại. Nỗ lực hiện đại hoá của giới cầm bút thời 1932-45, chưa gặt hái được thành tựu gì đáng kể, đã bị chiến tranh và sau đó, hoạn nạn, làm cho đình trệ. Văn học Việt Nam thời kỳ gọi là đổi mới, từ giữa thập niên 80 về sau, thực chất, trên rất nhiều phương diện, là sự lặp lại quá trình hiện đại hoá thời 32-45: sự phục hồi của thể phóng sự, sự tái xuất hiện của cái tôi cảm xúc dẫn đến sự bùng nổ của dòng thơ trữ tình, sự sùng bái tinh thần khoa học trong nghiên cứu văn học, sự dằng co giữa truyền thống và hiện đại, và đề tài người nông dân tha hoá trong một xã hội vừa chớm đô thị hoá từng xuất hiện trong tác phẩm của Vũ Trọng Phụng, giờ lại xuất hiện khá nhiều, trong tác phẩm của phần lớn những người được xem là có tinh thần đổi mới.

Rõ ràng là về phương diện văn hoá, ở nhiều khía cạnh, chúng ta chưa tiến xa hơn thế hệ 1932-45. Trong lãnh vực tư tưởng văn học, không những ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện thực và lãng mạn còn nhiều mà ngay cả những ảnh hưởng rơi rớt của Nho giáo thuộc một thời đã khá xa xưa cũng vẫn còn vô cùng sâu đậm. Điều đó khiến cho, sâu thẳm trong đáy hồn của tuyệt đại đa số người Việt Nam, cả người viết lẫn người đọc, đều thấp thoáng hai hình ảnh trái ngược hẳn nhau: hình ảnh của một ông đồ già lụ khụ đòi văn học phải 'ngôn chí', đủ thứ 'chí', cũng như phải 'tả đạo', đủ thứ đạo, và hình ảnh của một đứa con nít thích khóc nhè với những thứ tình cảm nhão nhệch.

Hai hình ảnh cũ kỹ ấy liên minh với nhau ngăn chặn quá trình tìm tòi cái mới của giới cầm bút Việt Nam. Điều đó làm cho công việc sáng tạo, với chúng ta, trở thành vô cùng vất vả. Chúng ta không thể đạt đến bất cứ điều gì nếu trước hết, chúng ta không chống lại một cái gì, không phá đổ một cái gì. Viết lách tất yếu trở thành một cuộc cãi cọ với lịch sử, một sự gây hấn với truyền thống. Không thể khác. Cái cách mà giới phê bình hay nghiên cứu văn học Việt Nam hay làm là nhắc lại kinh nghiệm đổi mới của thời 1932-45 với hy vọng điều chỉnh, định hướng hay phê phán những nỗ lực đổi mới văn học hiện nay, chẳng hạn, cho sự đổi mới phải nhắm tới mục tiêu tạo đồng cảm hay trên cơ sở tôn trọng văn điệu và phải có tính quần chúng, v.v... chỉ là một việc làm nhắm nhí: nó cũng diên rồ như một kẻ lái xe mà chỉ chăm chăm nhìn vào kính chiếu hậu. Một lối lập luận như thế không tiên liệu đến khả năng là tất cả những yếu tố vừa kể, từ văn điệu đến cảm xúc hay tính quần chúng đều chỉ là sản phẩm của một thời đại nhất định, với một quan điểm thẩm mỹ nhất định. Khi quan điểm thẩm mỹ thay đổi, những yếu tố ấy cũng thay đổi theo. Biến những yếu tố ấy thành những đặc điểm bất biến là biến một thời điểm lịch sử thành vĩnh cửu. Nó cũng giống việc một thằng khờ vạch dấu trên thuyền để ghi nhớ địa điểm rơi vật quý xuống dòng sông.

Hơn nữa, nên nhớ là truyền thống không phải là cái gì nằm bên ngoài ta. Truyền thống ở ngay trong tâm thức của ta, là cái tạo nên tâm thức của ta. Với một mức độ nào đó, có thể nói mỗi người chúng ta là một sản phẩm của truyền thống. Ở phạm vi nhỏ hẹp hơn, với tư cách là người đọc, mỗi người trong chúng ta luôn luôn là những đứa con rơi của vô số những tác giả chúng ta đọc từ thuở còn niên thiếu. Những tác giả ấy, qua tác phẩm của họ, đã dần dần hun đúc khiếu thẩm mỹ của chúng ta. Bởi vậy, tự bản chất, mỗi người trong chúng ta bao giờ cũng lạc hậu hơn một chút so với nền văn học đích thực vào thời đại chúng ta đang sống. Hệ quả là, với tư cách là người đọc, bao giờ chúng ta cũng dễ đồng cảm với những dòng văn học đã qua hơn là dòng văn học đương đại; với tư cách là người viết, những dòng chữ xuất hiện một cách tự phát, hồn nhiên và dễ dãi nhất, trái với những cách nghĩ quen thuộc, thường là những dòng chữ rất

đáng ngờ vực: một người, suốt thời trung học, cứ ngâm nga thơ Xuân Diệu hay thơ Nguyễn Bính mãi, đến lúc cầm bút, những câu thơ 'vụt hiện' đầu tiên thường có nguy cơ dính đầy nước dãi của Xuân Diệu và Nguyễn Bính. Nhiệm vụ của hấn ở đây không phải là nâng niu những câu thơ, nói theo chữ của Bùi Giáng, "tèm nhem tâm hồn" ấy,28 mà là phải xoá bỏ những câu thơ ấy, nghĩa là, nói cách khác, phải chống lại chính bản thân mình, phải tái tạo chính mình, chứ không phải chỉ đơn giản là cần thành thực với chính mình mà thôi. Cũng nói theo chữ của Bùi Giáng:

Tôi từ cái bóng của anh

Dệt thêu ngôn ngữ tôi thành ra tôi.29

Trong tập tiểu luận Contre Sainte-Beuve, hoàn thành năm 1909 nhưng mãi đến năm 1954 mới được in lần đầu, nhà văn Marcel Proust (1871-1922) tuyên bố: "Một cuốn sách là sản phẩm của một cái tôi khác"30. Thật ra, đây chỉ là vọng âm của một câu nói khác, nổi tiếng hơn, của Rimbaud, trước đó: "Tôi là một kẻ khác" (JE est un autre)31. Viết không phải là hình thức tự bộc lộ mình như cái điều người ta thường nói mà là hình thức tự thay đổi mình, tự biến mình thành người khác, thành những cái tôi khác. Viết là tự huỷ diệt.

Quá trình tự huỷ diệt phải lặp lại không ngừng, nếu không, bất cứ người nào, dù đã đi đến tận cùng cái mới, cũng tức khắc trở thành sáo mòn và lạc hậu. Việc phá đổ truyền thống, đến lúc nào đó, tự nó, cũng biến thành một truyền thống, cần phải phá đổ tiếp. Có một bài học cực kỳ quan trọng, nhưng tiếc, đến nay, hình như chưa ai nhắc đến: có những kẻ tiên phong ở giai đoạn trước lại biến thành bảo thủ, thậm chí, bảo thủ một cách lẫn lộn ở giai đoạn sau. Trước năm 1930, trong làng thơ Việt Nam, không ai giàu óc sáng tạo bằng Tản Đà, nhưng khi phong trào Thơ Mới xuất hiện, Tản Đà lại hoàn toàn hờ hững, không hề cảm được cái hay và cái mới của Thơ Mới.32 Rồi trong phong trào Thơ Mới, người mới nhất vào khoảng giữa thập niên 30 chắc chắn là Xuân Diệu, nhưng chính Xuân Diệu lại là người phản đối kịch liệt sự đổi mới ít nhiều mang màu sắc siêu thực của Hàn Mặc Tử vào cuối thập niên 30,33 cũng như những sáng kiến làm thơ không vần của Nguyễn Đình Thi vào cuối thập niên 40.34 Không phải Tản Đà hay Xuân Diệu đổ kỵ những tài năng đi sau mình. Lý do, theo tôi, phức tạp hơn nhiều: họ là tù nhân của cái mới do họ sáng tạo ra. Những cái mới ấy đã định nghĩa lại thơ và họ cứ tưởng cái định nghĩa ấy là một định nghĩa vĩnh cửu về thơ, từ đó, họ xem chỉ những gì phù hợp với định nghĩa của họ là thơ; còn lại, tất cả những nỗ lực làm mới khác đều bị xem là nhảm nhí. Từ vị trí của những nhà cách mạng, thoát một cái, họ trở thành những kẻ phản động. Và những kẻ phản động như thế, cộng với đám con cháu tinh thần của họ, lúc nào cũng đông nghẹt. Hiện nay lại càng đông, cả trong lẫn ngoài nước. Vừa đông vừa ồn. Vừa ồn vừa khệnh khạng. Vừa khệnh khạng vừa nhớ nhãng.

Viết là tự huỷ diệt. Ở đây có hai vấn đề: để trở thành một người sáng tạo, một mặt, người ta không thể không tự huỷ diệt; nhưng mặt khác, người ta lại không thể nào huỷ diệt hoàn toàn quá khứ của mình và tâm thức của chính mình. Người cầm bút ở trong một tình thế oái oăm: hấn không thể không đổi mới dù biết việc đổi mới ấy bao giờ cũng có tính chất nửa vời và đầy bi kịch. Tôi rất thích một dự án sáng tác của điêu khắc gia kiêm họa sĩ Lê Thành Nhơn: anh vẽ một bức tranh trong đó có hình ảnh một người-đá, một con người bằng đá đang cầm búa tự đục khối đá (là chính mình) để thành người. Bức tranh của anh mới ở dạng phác thảo nên tôi chưa biết đẹp xấu ra sao, nhưng tôi bị mê hoặc bởi cái ý tưởng ấy. Tôi tưởng tượng đó cũng chính là hình ảnh của giới văn nghệ sĩ nói chung. Chúng ta không sinh ra là nhà văn hay nhà thơ

hay nhà lý luận phê bình. Chúng ta tự đục đẽo mình thành nhà văn, nhà thơ và nhà lý luận phê bình. Và đục đẽo, thực ra, cũng có nghĩa là vứt bỏ.

Nhưng như thế, điều chúng ta cần, trước hết, là một cây búa. Như Nietzsche, ở Đức, hồi cuối thế kỷ trước.³⁵

Chú thích:

1. Xin hãy nhớ lại cảnh các cảnh sát (ở miền Nam, trước 1975) và các công an, du kích (trong cả nước, sau 1975) rượt đuổi, bắt bớ để cắt bỏ mái tóc dài và cắt ống quần rộng... quá khổ của một số thanh niên bị xem là hippy!
2. Xem cuốn Nhà văn Việt Nam, chân dung tự hoạ, tập 1, do Ngô Thảo và Lại Nguyên Ân biên tập, nxb Văn Học, Hà Nội, 1995. Cũng có thể xem thêm một số bài thuộc loại "Chân dung tự hoạ" đăng trên tạp chí Hợp Lưu tại California vào năm 1996 và 1997.
3. Có lẽ không phải ngẫu nhiên mà, trong các cuộc tranh luận văn học gần đây ở Việt Nam, những người hay nhắc đến chữ 'tâm' nhất lại là những người tồi bại và vô liêm sỉ, sẵn sàng xuyên tạc, vu khống và chụp mũ người khác nhất.
4. Đỗ Kh., mục điểm sách báo mới trên Tạp chí Thơ số 12 (xuân 1998), tr. 232.
5. Xem bài "Vài ghi nhận về Mai Thảo" của Nguyễn Hưng Quốc trên Hợp Lưu số 39 (tháng 2&3.1998), tr. 23-31.
6. T.S. Eliot, "Tradition and the individual talent" in lại trong tập 20th Century Literary Criticism, a Reader, do David Lodge biên tập, Longman xb, London, 1972, tr. 72.
7. Dẫn theo Timothy Steele trong cuốn Missing Measures: Modern Poetry and the Revolt against Meter do The University of Arkansas Press xuất bản tại Fayetteville năm 1990, tr. 246.
8. Irène Simon (biên tập) (1971), Neo-Classical Criticism: 1660-1800, Edward Arnold, London, các trang 76, 77 & 79.
9. Xem bài "Confucius and the Ancient Chinese Literary Criticism" của Donald Holzman in trong cuốn Chinese Approaches to Literature from Confucius to Liang Ch'ih-ch'ao do Adele Austin Rickett biên tập, Princeton University Press xuất bản tại Princeton, 1978, tr. 21-41.
10. Dẫn theo Trần Đình Sử trong cuốn Những thế giới nghệ thuật thơ, nxb Giáo Dục, Hà Nội, 1995, tr. 13.
11. Dẫn theo Phương Lưu trong cuốn Góp phần xác lập hệ thống quan niệm văn học trung đại Việt Nam, nxb Giáo Dục, Hà Nội, 1997, tr. 81.
12. Trần Đình Hượu, "Thực tại, cái thực và vấn đề chủ nghĩa hiện thực trong văn học Việt Nam trung cận đại", in trong tập Văn học và hiện thực, do Phong Lê chủ biên, nxb Khoa Học Xã Hội, Hà Nội, 1990, tr. 19.

13. Xem Dugald Williamson (1989), *Authorship and Criticism*, Local Consumption Publications xuất bản tại Sydney, tr. 3-23. Xem thêm Nguyễn Hưng Quốc (1996), *Thơ, v.v... và v.v...*, Văn Nghệ, California, tr. 159-179.
14. Susan R. Harrow, trong bài "Naming the Modernist: the Ambiguities of Apollinaire" in trong tập *The Turn of the Century*, do Christian Berg, Frank Durieux và Geert Lernout biên tập, Walter de Gruyter xuất bản tại Berlin, 1995, tr. 450-459.
15. Jeremy Hawthorn (1992), *A Glossary of Contemporary Literary Theory* (2nd edn) nxb Edward Arnold, London.
16. Xem bài "The Death of the Author" của Roland Barthes in trong tập *Modern Criticism and Theory: a Reader*, nxb Longman, London, 1988.
17. Xem cuốn *The Archaeology of Knowledge* của Michel Foucault, A.M.Sheridan-Smith dịch ra tiếng Anh, Tavistock, London, 1974.
18. Các nhà Hình thức luận của Nga (từ năm 1917 đến khoảng cuối thập niên 20) xem sự lạ hoá (ostranenie / defamiliarization) như một đặc điểm nổi bật nhất của văn học. Viktor Shklovsky cho là, trong cuộc sống hằng ngày, nhận thức cũng như cảm xúc của chúng ta về sự vật dần dần bị tự động hoá, cái nhìn, do đó, bị thay thế bằng sự nhận biết theo quán tính. Văn nghệ sĩ, ngược lại, là những kẻ giữ được mãi cái nhìn tinh khôi, tránh được nguy cơ tự động hoá, vượt qua những cách diễn tả quen thuộc theo những quy ước có sẵn để trình bày sự vật và sự việc như là chúng mới xuất hiện lần đầu tiên và như là chúng chưa từng có tên để gọi. Yury Tynyanov chủ trương để tìm tòi cái mới, cần phải tiến hành những cuộc cách mạng trong văn học. Boris Tomashevsky quan niệm giá trị của văn học chủ yếu nằm ở sự mới mẻ và độc sáng của nó. Nói chung, các nhà Hình thức luận là những kẻ rất say mê cái mới. Tiếc là, từ năm bảy năm nay, mặc dù giới nghiên cứu văn học tại Việt Nam đã bắt đầu tìm hiểu và giới thiệu Hình thức luận nhưng hình như chưa có ai chú ý đúng mức đến khía cạnh quan trọng này. Về trào lưu Hình thức luận tại Nga, có thể xem các cuốn: *Russian Formalist Criticism: Four Essays* do Lee T. Lemon và Marion J. Reis dịch và giới thiệu (University of Nebraska Press xuất bản năm 1965 tại Lincoln), *Russian Formalism: History - Doctrine* của Victor Erlich, (ấn bản thứ ba, in tại New Haven năm 1981); đặc biệt chương "Russian Formalism" in trong cuốn *Modern Literary Theory: a Comparative Introduction*, do Ann Jefferson và David Robey biên tập (B.T.Barsford Ltd, London, 1986, tr. 24-45) và chương "The Conception of Originality in Formalist Theory" của Karen Rosenberg in trong cuốn *Russian Formalism: a Retrospective Glance* (Yale Russian and East European Publications, New Haven, 1985, tr. 162-172).
19. Roland Barthes, "The Death of the Author", tài liệu đã dẫn, tr. 166-172.
20. Dẫn theo David Birch trong cuốn *Language, Literature and Critical Practice: Ways of Analysing Text*, Routledge xuất bản tại London năm 1989, tr. 9. Về các quan điểm văn học của Jacques Derrida, có thể xem trong cuốn *De la grammatologie* (Minuit, Paris, 1967), Gayatri Chakravorty Spivak dịch ra tiếng Anh, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press xuất bản năm 1976; và cuốn *L'écriture et la différence* (Seuil, Paris, 1967), Alan Bass dịch sang tiếng Anh, *Writing and Difference*, Routledge xuất bản tại London năm 1978. Cuốn sách giới thiệu Derrida một cách vắn tắt và dễ đọc nhất có lẽ là cuốn *Derrida* của Christopher Johnson, Phoenix xuất bản tại London năm 1997.

21. Các nhà phê bình giải cơ cấu thuộc trường phái Yale gồm ba tên tuổi chính: Paul de Man (1919-83), Geoffrey H. Hartman (1929-) và J. Hillis Miller (1928-).
22. Jean Baudrillard (1983), *Simulations*, Semiotext, New York.
23. Fredric Jameson, "Postmodernism and consumer society" in trong *Postmodern Culture* do Hal Foster biên tập, Pluto xuất bản tại London năm 1985, tr. 115.
24. John Barth, "The Literature of Replenishment", *The Atlantic* số tháng Giêng 1980, tr. 71.
25. Jean-Francois Lyotard (1984), *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, Manchester.
26. Dẫn lại từ cuốn *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought* do Stuart Sim biên tập, Icon Books xuất bản tại Cambridge, 1998, tr. 236-7.
27. Jean-Francois Lyotard, "Answering the Question: What is Postmodernism?", in trong tập *Postmodernism, A Reader* do Thomas Docherty biên tập và giới thiệu, Harvester Wheatsheaf xuất bản tại New York, năm 1993, tr. 46.
28. Trong bài "Chép thơ" in trong tập *Bùi Giáng* 1994, xuất bản tại California, 1995, có hai câu mở đầu là Chép bài thơ cũ tặng em / Những bài thơ mới tèm nhem tâm hồn.
29. Bài "Từ một cái bóng" in trong tập *Đêm ngắm trăng* của Bùi Giáng, nxb Trẻ, thành phố HCM, 1997, tr. 104.
30. Dẫn theo René Wellek (1992) *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, vol 8: French, Italian and Spanish Criticism, 1900-1950, Yale University Press, New Haven, tr. 64.
31. Một số lá thư trình bày quan niệm sống và viết của Rimbaud được Nguyễn Hữu Hiệu dịch ra tiếng Việt trong cuốn *Con đường sáng tạo* xuất bản tại Sài Gòn trước năm 1975 và được H.T. Kelton in lại tại Hoa Kỳ (không ghi năm), tr. 83-129.
32. Xem bài "Phong trào Thơ Mới, muốn cùng ai trong bạn làng thơ" đăng trên *Tiểu thuyết Thứ Bảy* số 26, ra ngày 24.11.1934, tr. 256-8; và bài "Cùng các bạn làng thơ" trên *Tiểu thuyết Thứ Bảy* số 28 ra ngày 8.12.1934, tr. 302-5. Cả hai được in lại trong *Tuyển tập Phê bình Văn học Việt Nam*, tập 3, do Nguyễn Ngọc Thiện chủ biên, nxb Văn Học, Hà Nội, 1997, tr. 98-106.
33. Trong cuốn *Thi nhân Việt Nam* (Thiều Quang tái bản tại Sài Gòn năm 1967), khi bình thơ Hàn Mặc Tử, Hoài Thanh có nhắc đến sự kiện này như sau: "Xuân Diệu có lẽ cũng nghĩ đến Hàn Mặc Tử trong khi viết đoạn này: "Hãy so sánh thái độ can đảm kia (thái độ những nhà chân thi sĩ) với những cách đột nhiên mà khóc, đột nhiên mà cười, chân vừa nháy, miệng vừa kêu: tôi điên đây! tôi điên đây! - Điên cũng không dễ làm như người ta tưởng đâu. Nếu không biết điên, tốt hơn là cứ tỉnh táo như thường mà yên lặng sống" (tr. 203-4).

34. Cuộc thảo luận về thơ Nguyễn Đình Thi tại Việt Bắc năm 1949 được tường thuật trên báo Văn Nghệ số 17 & 18 ra vào tháng 11 & 12. 1949, tr. 43-56.

35. Một trong những tác phẩm cuối cùng và rất nổi tiếng của Friedrich Nietzsche (1844-1900) là Hoàng hôn của các thần tượng, hay làm cách nào người ta có thể triết lý với một cây búa, trong đó Nietzsche đánh giá lại Socrates và từ đó, xét lại bảng giá trị cũng như quan niệm về chân lý vốn được công nhận rộng rãi trong lịch sử triết học Tây phương.