

NGUYỄN HƯNG QUỐC

Viết

Viết, bao giờ người ta cũng viết theo một quan niệm nhất định về việc viết lách. Nhưng tôi ngờ là trong quan niệm về việc viết lách của nhiều người cầm bút có cái gì đó không ổn. Rất không ổn.

Xin thử nêu một tên tuổi thuộc loại lừng lẫy nhất trong văn học Việt Nam hiện đại làm ví dụ: Xuân Diệu. Ở Việt Nam, sau khi Xuân Diệu mất vào năm 1985, có thật nhiều bài viết về ông, hình như nhiều hơn hẳn bất cứ một nhà thơ hiện đại nào khác. Có điều phần lớn những bài viết ấy đều có tính hồi ức hơn là phê bình, ở đó, người ta tập trung vào con người hơn là tác phẩm của Xuân Diệu. Ở con người Xuân Diệu, điều được nhiều người khen ngợi nhất là tính cần cù của ông. Hầu như ai cũng cố dựng lên một bức chân dung Xuân Diệu như một kẻ làm việc không biết mệt mỏi, hết làm thơ lại dịch thơ, hết viết phê bình lại viết báo, hết đọc tham luận ở nơi này lại đi thuyết trình ở nơi khác. Lúc nào cũng bận bịu, cũng tất bật, cũng cạnh tranh với chữ nghĩa, cũng đau đầu với văn chương. Một lần nhìn cảnh Xuân Diệu bò xoài trên trang giấy giữa một Hà Nội mất điện và ngun ngút nóng, thỉnh thoảng lại ôm đầu rên rĩ "Có lẽ mình đến đứt mạch máu não mất. Buốt óc quá!", Trần Đăng Khoa có cảm tưởng Xuân Diệu viết văn còn cực nhọc và khốn khổ hơn cả những nông dân cày ải để chạy bão. Sau đó Xuân Diệu giải thích với Trần Đăng Khoa là mặc dù mệt mỏi ghê gớm, ông vẫn không dám dừng bút vì "các báo yêu cầu mình. Xã hội còn "com-măng" mình. Thế nghĩa là mình vẫn còn có ích." Rồi ông giải thích thêm:

Nhà văn tồn tại ở tác phẩm. Không có tác phẩm thì nhà văn ấy coi như đã chết. Thế nên cứ phải viết. Viết hàng ngày. Nhiều khi phải cố người thúc mới ra được tác phẩm. Mình nhận bài và yêu cầu người đặt cứ phải thúc mình. Ấy thế rồi có sách đấy. Còn cứ chờ cảm xúc đến mới viết, thì muôn năm cảm xúc cũng chẳng đến cho. Nhà văn là ngồi vào bàn làm việc. Cứ làm việc, rồi sẽ tạo được cảm xúc.^[1]

Nhìn cung cách viết lách và nghe những lời than thở như thế, Trần Đăng Khoa cảm thấy "thành thực thương" Xuân Diệu. Nhiều người khác không những thương Xuân Diệu mà còn khâm phục Xuân Diệu, muốn nâng Xuân Diệu lên thành một "tấm gương sáng" cho giới cầm bút. Riêng tôi thì tôi chỉ thương cho Xuân Diệu. Thương vì thấy ông vất vả quá. Nhưng thương nhất là vì, tôi biết, những sự vất vả của ông đều chỉ là công cốc.

Công cốc vì Xuân Diệu sai ngay từ đầu. Lại, cái người đã từng là một nhà thơ tài hoa, hơn nữa, cực kỳ tài hoa của một thời, thời 1932-45, trong phong trào Thơ Mới, lại có thể vấp phải những sai lầm hết sức sơ đẳng, mấy chục năm cuối đời. Trong những lời phát biểu trích ở trên của Xuân Diệu, chỉ có hai điểm đúng: "Nhà văn tồn tại ở tác phẩm" và "cứ làm việc, rồi sẽ tạo được cảm xúc". Tuy nhiên, ông lại sai ngay sau đó khi đồng nhất tác phẩm và đầu sách, do đó, thay vì làm một người sáng tạo, ông chỉ làm một người sản xuất; thay vì nhắm đến việc tạo nên những tác phẩm có giá trị nghệ thuật thật cao, ông chỉ nhắm đến việc tăng thêm số chữ và số trang. Hơn nữa, trong khát vọng làm một cái gì hữu ích cho xã hội, ông đã đồng nhất nhiệm vụ của một người cầm bút với nhiệm vụ của một cán bộ, do đó, thay vì nhắm đến những giá trị thẩm mỹ lâu dài, ông chỉ nghĩ đến việc phục vụ những nhu cầu nhất thời và khá phù phiếm của xã hội. Cung cách lao động như thế là cung cách lao động của một công chức nhiều tinh thần trách nhiệm và là cung cách lao động của một người buôn bán lẻ, chỉ muốn thu lời ngay tức khắc, những món lời nho nhỏ vừa đủ để có thể an tâm là mình chưa bị quên lãng. Đó không phải là cung cách lao động của một người làm nghệ thuật. Kết quả của thứ lao động ấy là mỗi tháng Xuân Diệu có thêm ba bốn bài báo và năm bảy bài thơ; mỗi năm ông lại có thêm một hai cuốn sách mới. Nhưng chỉ có thế. Những cái gọi là tác phẩm ấy không thêm được gì vào sự nghiệp văn học cao ngất đã có của Xuân Diệu cả, cái sự nghiệp ông xây dựng từ khi còn rất trẻ, thuở mới trên dưới 20 tuổi, với những tác phẩm đầu tay, *Thơ thơ* và *Gửi hương cho gió*. Giả dụ có một thiên tai nào làm tiêu huỷ sạch sành sanh tất cả những đồng sách ấy, tôi nghĩ, cũng chẳng phải là một tai hoạ gì lớn cho lắm. Có khi ngược lại.

^[1] Trần Đăng Khoa (1999), *Chân dung và đối thoại* (bản in lần thứ 4), nxb Thanh Niên, Hà Nội, tr. 26-7.

Mà đâu phải chỉ có Xuân Diệu. Từ trước đến nay đã có vô số người viết văn và làm thơ một cách cần mẫn và vô ích như thế. Như hàng chục nhà văn, nhà thơ thuộc loại có tiếng tăm ở miền Nam trước đây, chẳng hạn. Họ cũng viết mê mải, viết đến buốt cả óc như Xuân Diệu. Và cũng như Xuân Diệu, họ viết như những người bán lẻ: họ nhận được tiền lời ngay tức khắc. Đó là số tiền nhuận bút đủ để sống qua ngày và một chút danh vọng phù du đủ để tự hào với lối xóm. Rồi hết. Sau này, thỉnh thoảng có người khoe khoang là họ đã in bao nhiêu tác phẩm nhưng niềm tự hào của họ chỉ dừng lại ở những con số. Rất ít người trong họ dám in lại những gì họ đã viết. Có khi họ còn âm thầm trách công an cộng sản đã không triệt để trong việc thi hành chính sách thu và đốt tất cả sách vở miền Nam để không ai còn tìm ra được dấu vết những trang viết nhảm nhí của họ nữa là khác.

Xin nói ngay là tôi không có ý chê trách việc dùng văn chương để phục vụ xã hội hay để kiếm sống. Viết lách, trong những trường hợp này, là những hình thức lao động bình thường, hơn nữa, có khi cao thượng. Chỉ có điều, chúng không phải là lao động nghệ thuật. Thế thôi. Nhà văn, khi viết trong tình thần phục vụ hoặc mưu sinh như thế, viết với tư cách của một người tranh đấu hoặc một người thư lại chứ không phải viết với tư cách của một người sáng tạo.

Viết, như một hành động sáng tạo, không phải chỉ là viết, là bôi đầy các trang giấy. Thế giới văn học là thế giới của các giá trị: bản thân chữ "thơ", chữ "văn chương" hay "văn học" đã bao hàm ý nghĩa đánh giá chứ không đơn thuần chỉ là những sự mô tả. Cùng một bài viết, nhưng nếu hay đến một mức nào đó, người ta mới gọi là "thơ"; còn không, người ta gọi là "văn vắn", là "về", hay là "văn về". Cũng là viết văn, nhưng viết hay, người ta mới gọi là nhà văn (écrivain); còn viết bình thường, người ta gọi là kẻ dùng văn (écrivain). Nhiều người, cho đến nay, vẫn giữ thói quen đánh giá tình hình văn học một thời điểm nào đó qua con số đầu sách được xuất bản cũng như số lượng sách được phát hành. Nhưng tất cả những sự kiện ấy, thật ra, hoàn toàn vô nghĩa. Một ngàn, hay thậm chí, hàng chục ngàn cuốn sách kém cỏi hay trung bình không cứu được một nền văn học khỏi bị quên lãng. Trong khi chỉ cần vài tác phẩm thực sự hay cũng có thể làm được điều đó dễ dàng. Nền văn học kháng chiến chống Pháp thời 1945-54 đọng lại mãi trong trí nhớ của chúng ta chỉ bằng năm bảy bài thơ của Quang Dũng, Hoàng Cầm, Nguyễn Đình Thi và vài ba người nữa, mỗi người một hai bài. Trong khi nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở miền Bắc từ năm 1954 đến 1975, với hàng chục ngàn cuốn sách được in ra, chưa chắc đã còn lại gì.

Viết, như một hành động sáng tạo, là viết trong ý hướng sáng tạo, nghĩa là, trước hết, để tạo ra một cái đẹp bằng chữ nghĩa; và thứ hai, để vượt lên trên chính mình.

Mỗi tác phẩm, dù lớn hay nhỏ, dù dài hay ngắn, phải là một cái gì hoàn hảo, một công trình lao động bằng ngôn ngữ và trên chính ngôn ngữ đã kết thúc, không để lại một cảm giác dở dang nào. Ở đây, cái đẹp có thể không phải là mục tiêu duy nhất nhưng chắc chắn phải là mục tiêu tối hậu. Viết để người khác xúc động trước tình cảm nồng nhiệt của mình là cái viết của một tình nhân hoặc của một người tuyên truyền; viết để người khác bị mê hoặc trước chính cách viết của mình mới là cái viết của một thi sĩ. Viết để tường thuật đầy đủ và chính xác một sự kiện nào đó là nhiệm vụ của một phóng viên; viết để chữ nghĩa được đặt vào một cấu trúc hoàn hảo như bày một thế trận thật đẹp, bất chấp sự kiện được mô tả trong đó có đầy đủ và chính xác hay không, mới là nhiệm vụ của nhà tiểu thuyết. Nói cách khác, với một người cầm bút, lao động sáng tạo đích thực là lao động trên chính cái viết của mình chứ không phải chỉ với những cái được viết hay được kể ra. Cái được viết hay cái được kể, dưới hình thức một cảm xúc hay một câu chuyện, thuộc về cuộc đời, có thể của nhiều người; chỉ có cái cách thể hiện cảm xúc hay câu chuyện ấy mới thuộc về lãnh vực văn học, gắn liền với một cá nhân cụ thể và cần thật nhiều bản lĩnh cũng như tài năng. Không để ý đến điều đó, nhiều người cầm bút cứ loay hoay mãi với những vấn đề bên ngoài và thứ yếu mà quên đi một công việc quan trọng và cấp thiết: rèn luyện kỹ thuật viết. Hậu quả là trong văn học ta từ trước đến nay thường có những tác giả thật từng trải, với một vốn sống thật giàu và một tấm lòng thật lớn, nhưng cuối cùng lại chỉ sản xuất ra được những tác phẩm thật ẻo lả. Gặp gỡ và chuyện trò với các nhà văn và nhà thơ Việt Nam, chúng ta dễ bắt gặp một điểm chung: cái họ kể về tác phẩm của họ thường hay hơn chính cái tác phẩm họ đã viết ra.

Nói đến cách viết là nói đến tầm quan trọng đặc biệt của ngôn ngữ. Văn học là nghệ thuật ngôn ngữ, là nơi ngôn ngữ biến thành một nghệ thuật chứ không phải chỉ là một phương tiện truyền thông. Nếu viết là một sự tỏ tình, như một số người đã nói, thì sự tỏ tình ấy, trước hết, phải là sự tỏ tình đối với ngôn ngữ. Tôi tin là không có một cây bút nghiêm túc nào đến với văn học mà không khởi đầu từ tình yêu đối với ngôn ngữ. Tôi cũng tin là tất cả những sự thành bại của một người cầm bút đều tùy thuộc, trước hết, vào sự thành bại của hấn với tư cách là người sử dụng ngôn ngữ. Cảm xúc dồi dào đến đâu thì cũng mặc, tư

tưởng thâm trầm đến đâu thì cũng mặc, kinh nghiệm sống có phong phú đến đâu thì cũng mặc, điều người cầm bút cần trước hết vẫn là sự tài hoa trong cách diễn đạt. Có nó, những cảm xúc, tư tưởng và kinh nghiệm kia hiện hữu; không có nó, tất cả đều có nguy cơ bị tan vào hư không.

Viết là đi vào sân chơi ngôn ngữ, ở đó, người cầm bút có những quan hệ khác, chịu những luật lệ khác với những quan hệ và những luật lệ trong đời sống xã hội. Một ví dụ: làm thơ tình. Với tất cả mọi người, trong chuyện tình yêu, chỉ có một quan hệ chính: quan hệ giữa mình và người mình yêu. Với tư cách tình nhân, bất cứ sự diễn tả nào làm cho mình và người mình yêu hiểu nhau, thông cảm nhau và xúc động vì nhau đều được xem là thành công. Những cái bèo, cái véo, cái cầu, cái phát của Chí Phèo vào đùi hay vào mông Thị Nở, nếu được Thị Nở tiếp nhận như những tín hiệu của tình yêu và sung sướng trước những tín hiệu đó thì chúng vẫn là những biểu lộ thành công. Nhưng khi ai đó làm thơ về chuyện tình yêu của mình với dụng ý công bố những bài thơ tình đó trên sách báo và muốn những bài thơ tình ấy được mọi người xem như những tác phẩm văn học thì lại khác. Với tư cách là một tác phẩm văn học, bài thơ – hay bài viết thuộc bất cứ thể loại nào khác – tồn tại không phải như một trạm liên lạc giữa hai hay nhiều cá nhân cụ thể mà như một văn bản giữa vô số những văn bản khác: nó chỉ có thể được đọc, được hiểu, được cảm và được đánh giá trong tương quan với những văn bản khác. Cầm một bài thơ có câu trên sáu chữ và câu dưới tám chữ, chúng ta không chỉ đọc nó mà còn đọc cả thể thơ lục bát với những ca dao, những *Truyện Kiều*, rồi những Huy Cận, những Nguyễn Bính và những Bùi Giáng phía sau. Nói cách khác, từ tư cách tình nhân chuyển sang tư cách thi sĩ, người ta bước vào một sân chơi khác, ở đó, hấn không còn đối diện với người mình yêu nữa mà là đối diện với vô số những kẻ làm thơ tình khác, như hấn; những kẻ sử dụng ngôn ngữ khác, như hấn. Dù muốn hay không hấn cũng phải chấp nhận một cuộc đọ sức gay gắt với những người ấy. Chính trong cuộc đọ sức này, bao nhiêu người đã thảm bại: họ có thể là những tình nhân chân thực và say đắm, nhưng với tư cách là nhà thơ, họ lại là những kẻ nói dối với những bằng chứng rành rành: câu này thì bắt chước Xuân Diệu, câu kia thì hao hao như Thế Lữ, câu nọ thì phảng phất hơi hướm của Hàn Mặc Tử, còn câu khác nữa thì lấy từ cái lương hay các bản nhạc tình hàng ngày vẫn nghe lè nhè trên máy truyền thanh và truyền hình. Khi yêu, họ yêu thật; nhưng khi thể hiện tình yêu ra bằng ngôn ngữ, họ lại tự phản bội lại họ. Nhiều người đã đi đến một sự chọn lựa khôn ngoan: ngoài đời, họ vẫn yêu nhau, nhưng khi cầm bút, họ lại né tránh đề tài tình yêu khi biết chắc là mình không thể chiến thắng trên sân chơi ấy. Cũng như ngày xưa Lý Bạch đã khôn ngoan né tránh việc viết về lầu Hoàng Hạc chỉ vì biết trước là không thể vượt qua nỗi bài "Hoàng Hạc Lâu" của Thôi Hiệu: "Nhân tiên hữu cảnh đạo bất đắc / Thôi Hiệu đề thi tại thượng đầu."

Trong sân chơi ngôn ngữ, người cầm bút thường ở trong những tình thế oái oăm: Nhiệm vụ không thể tránh được của hấn là vừa phải sử dụng ngôn ngữ có sẵn của xã hội lại vừa phải làm mới cái ngôn ngữ đó; vừa tiếp nhận ngôn ngữ như một tài sản chung lại vừa phải tìm cách in cái dấu ấn của riêng mình lên cái ngôn ngữ đó. Làm thơ hay viết văn, ở khía cạnh này, là cuộc tranh đấu giữa văn hoá và phong cách, giữa cộng đồng và cá nhân, trong đó, tầm vóc thực sự của một người cầm bút được quyết định phần lớn ở khả năng kháng cự lại tầm ảnh hưởng của văn hoá và của cộng đồng. Đó không phải là một công việc dễ dàng bởi vì ngôn ngữ, tự bản chất, có tính quy ước và bảo thủ: khi cầm bút, phải sử dụng các từ vựng và quy luật ngữ pháp của một ngôn ngữ, chúng ta, dù muốn hay không, cũng phải chấp nhận những bản hợp đồng ngầm bên trong ngôn ngữ đó. Không chấp nhận những hợp đồng ngầm ấy, chúng ta sẽ không bao giờ hiểu nhau. Nhưng chấp nhận những hợp đồng ngầm ấy, chúng ta phải đồng thời chấp nhận là khả năng kiểm soát của chúng ta đối với ngôn ngữ chúng ta đang sử dụng thật hạn chế: những chữ rơi xuống từ bàn tay của chúng ta có khuynh hướng lôi kéo chúng ta đi theo hướng riêng của nó, ở đó, nó có lịch sử và những đồng minh của nó. Ví dụ, một người cầm bút mở đầu bài viết của mình bằng một câu băng quơ và cực kỳ đơn giản "Mùa thu đã về", hấn lập tức đối diện ngay với một cái bẫy do chữ "mùa thu" tạo ra. Có phần chắc là những câu văn kế tiếp sẽ là những câu mô tả, hoặc mô tả cảnh vật hoặc mô tả tâm trạng. Mô tả cảnh vật thì hấn sẽ là những cảnh mây xám, sương mù, mưa bụi, gió heo may, lá vàng, hoa cúc, ngô đồng... với những tính từ quen thuộc như *u ám, ảm đạm, lạnh lùng, hiu hắt*, v.v... Còn mô tả tâm trạng thì hấn là *buồn rầu, cô đơn, thần thờ, băng khuâng*, hay *nhớ nhung xa vắng*, v.v... Ở miền Bắc, do ảnh hưởng của việc tuyên truyền về cuộc cách mạng mùa thu năm 1945, việc mô tả sẽ có khuynh hướng đi theo một hướng khác, gắn với cách mạng, với đảng, với cờ đỏ sao vàng, với niềm vui trước thắng lợi và niềm lạc quan trước tương lai. Một cây bút bất tài sẽ bị rơi ngay vào những cái bẫy như thế, viết như những gì đã được mọi người viết và được vô thức cộng đồng chờ đợi. Nhưng trong trường hợp ấy, hấn không viết; hấn bị ngôn ngữ viết. Cái viết của hấn sẽ không bao giờ là một bất ngờ. Đó chỉ là cái viết của quán tính. Một cây bút có tài năng, ngược lại, sẽ là kẻ, một mặt, tận dụng được bản hợp đồng ngầm của ngôn ngữ, tận dụng bầu khí quyền văn hoá chung quanh ngôn ngữ, tận dụng cái lịch sử dằng dặc đằng sau

mỗi chữ hay mỗi ẩn dụ để mở rộng chiều sâu cho sự diễn tả của mình, mặt khác, hấn lại thoát ra khỏi những khuôn sáo có sẵn, tạo được một phong cách mới không lẫn với ai khác. Có thể nói hấn là kẻ biến thủ thành công công quỹ văn hoá của xã hội để làm thành tài sản riêng của mình. Viết, ở một khía cạnh nào đó, là một cách đạo văn: nhà văn lớn là một kẻ đạo văn thần tình.

Người cầm bút hiện đại còn ở trong tình thế oái oăm hơn nữa: hấn vừa phải giành giật từng con chữ và từng biểu tượng trong tài sản tinh thần tập thể của xã hội để làm thành của riêng lại vừa ngay ngáy ngờ vực giá trị biểu hiện của những chữ và những biểu tượng đó. Nếu ý hướng cách tân là một trong những đặc điểm lớn nhất của văn học hiện đại thì nội dung chủ yếu của ý hướng cách tân đó nằm ở mối quan tâm đặc biệt dành cho khía cạnh ngôn ngữ. Trong khía cạnh ngôn ngữ, yếu tố được chú ý nhất không phải là loại ngôn ngữ (Latin/Pháp; Hán/Nôm; văn ngôn/bạch thoại...) hay cách sử dụng ngôn ngữ qua những biện pháp tu từ khác nhau (ẩn dụ, hoán dụ, ngoa dụ...) mà là chính bản chất của ngôn ngữ. Trong cái gọi là bản chất ngôn ngữ, vấn đề trung tâm được đặt ra là mối quan hệ giữa ngôn ngữ và hiện thực.

Nói một cách vắn tắt, ngày xưa, suốt cả mấy ngàn năm, người ta làm thơ viết văn trong niềm an tâm tuyệt đối dành cho cái phương tiện họ sử dụng. Không ai hoài nghi ngôn ngữ. Người ta tin là, thứ nhất, ngôn ngữ lúc nào cũng hoàn hảo và giàu có vô cùng; thứ hai, ngôn ngữ có khả năng phản ánh chính xác những gì người ta muốn diễn tả; và thứ ba, như là hệ luận của hai niềm tin trên, nhiệm vụ căn bản của người cầm bút là trau dồi nội lực để có thể khai thác và sử dụng vốn ngôn ngữ có sẵn ấy hầu tạo được những tác phẩm xuất sắc.

Vào thời hiện đại, những niềm tin và những sự an tâm ấy hoàn toàn bị lung lay. Người ta viết, vẫn viết, nhưng lại không ngớt nghi ngờ khả năng thể hiện của ngôn ngữ. Cũng như một người lính đang lao vào trận mà lòng cứ phấp phồng không biết những viên đạn khạc ra từ nòng súng của mình là đạn thật hay chỉ là đạn mã tử. Vì thế, thử tưởng tượng một hình ảnh hài hước và bi thảm, hài hước một cách bi thảm: một người lính, giữa cảnh khói lửa dữ dội, thỉnh thoảng lại ngưng bắn, dừng lại, đưa nòng súng lên mũi ngửi, rồi loay hoay tìm nhặt những viên đạn rớt xung quanh, ngắm nghía, từ vẻ mặt và ánh mắt toát ra một niềm nghi ngại rất lung, nhưng rồi, hấn lại vẫn tiếp tục xông tới phía trước, vẫn tiếp tục bắn, để một lúc sau, lại dừng lại và lại bắn khoả như cũ. Cuộc chiến đấu giữa hấn và kẻ thù, đến một lúc nào đó, biến thành cuộc "chiến đấu" giữa hấn và khẩu súng hấn cầm. Hấn quan tâm đến nó, theo dõi nó, thử nghiệm hiệu năng của nó còn hơn là chú ý đến kẻ thù trước mặt. Với tôi, trong hình ảnh người cầm bút hiện đại cũng có cái gì tương tự. Thoạt đầu, hấn cầm bút với khát vọng bày tỏ một cái gì đó, nhưng cuối cùng, những gì hấn viết ra chủ yếu chỉ là cuộc đối thoại, hay thậm chí, đối đầu giữa hấn và cái phương tiện mà hấn sử dụng.

Hậu quả của cuộc đối thoại hay đối đầu ấy là bản thân công việc viết lách trở thành một vấn đề, hơn nữa, một ám ảnh, hơn thế nữa, một ám ảnh đầy day dứt. Đã đành là từ khi văn học viết bắt đầu xuất hiện, có lẽ loài người đã biết băn khoăn suy nghĩ về cách viết. Nòng cốt của lý thuyết tự sự (narrative theory), thi pháp học (poetics) và tu từ học (rhetoric) đã được hình thành từ Socrates, Plato và đặc biệt từ Aristotle thời cổ đại Hy Lạp. Những tiền đề của quan điểm văn dĩ tải đạo và thi ngôn chí ở Trung Hoa đã manh nha từ thời Khổng Tử. Nhưng có lẽ, chưa bao giờ trong lịch sử văn học nhân loại, vấn đề cái viết (l'écriture / writing) lại trở thành một đề tài bức bối như nửa sau thế kỷ 20: sau khi cuốn *Le Degré zéro de l'écriture* của Roland Barthes xuất bản vào năm 1953 và nhất là sau khi cuốn *De la grammatologie* và cuốn *L'Écriture et la différence* của Jacques Derrida được xuất bản vào năm 1967, vấn đề cái viết, vâng, chính bản thân cái viết hay việc viết, đã trở thành vấn đề trung tâm của các lý thuyết, từ lý thuyết văn học đến lý thuyết văn hoá, qua đó, tất cả mọi sinh hoạt văn hoá của nhân loại đều được nhìn như những-gì-được-viết, tức như một thứ văn bản, và mọi văn bản được nhìn như một liên-văn bản với trùng trùng những ký hiệu khác nhau, ký hiệu này quy chiếu ký hiệu kia thành một chuỗi những sự bổ túc (supplements) vô tận khiến ý nghĩa cứ bị triển hạn mãi.^{2[2]}

Một hậu quả khác của cuộc đối thoại hay đối đầu giữa người cầm bút và ngôn ngữ là công việc viết lách trở thành một cách trải nghiệm những khả năng kết hợp và thể hiện của ngôn ngữ. Ở khía cạnh này, có thể nói mỗi một trường phái sáng tác mới, trước hết, là một thử nghiệm mới để thăm dò những giới hạn của ngôn ngữ. Nếu các nhà cổ điển, ở cả Tây phương lẫn Đông phương, đều tin cậy vào ngữ nghĩa và tận dụng yếu tố ngữ nghĩa để diễn đạt tư tưởng và cảm xúc của mình thì các nhà lãng mạn chủ nghĩa đã phát hiện, bên cạnh yếu tố ngữ nghĩa, trong ngôn ngữ còn một yếu tố khác nữa là yếu tố ngữ âm cũng rất đặc

^{2[2]} Xem bài "Writing" của Barbara Johnson, in trong cuốn *Critical Terms for Literary Study* do Frank Lentricchia và Thomas McLaughlin biên tập, The University of Chicago Press xuất bản tại Chicago và London, 1990, tr. 39-49.

dụng trong việc diễn đạt, đặc biệt, diễn đạt cảm xúc. Thơ lãng mạn, do đó, nói chung nhiều nhạc tính hơn hẳn thơ cổ điển: so với thơ cổ điển, tần số xuất hiện của những từ lấp láy và những từ vần bằng trong thơ lãng mạn thường cao hơn hẳn. Các nhà thơ tượng trưng, nói như Paul Valéry, trong một câu thơ nổi tiếng, "De la musique avant toute chose", càng đẩy mạnh vai trò của yếu tố ngữ âm, xem nhạc tính là đặc điểm nổi bật nhất trong ngôn ngữ thơ, đóng vai trò chủ yếu trong chức năng truyền cảm và gợi cảm của thơ. Như thế, tuy giữa thơ lãng mạn và thơ tượng trưng có nhiều điểm khác nhau nhưng cả hai đều tập trung sự chú ý vào khía cạnh âm thanh của ngôn ngữ. Đây cũng chính là điểm phân biệt họ và những người đến sau: các nhà thơ hiện đại và tiền phong chủ nghĩa, từ dada đến siêu thực, từ vị lai (Futurism) đến duy hình (Imagism), những đứa con của nền văn hoá in ấn, đã khám phá ra ít nhất hai khía cạnh khác của ngôn ngữ: thứ nhất, ngôn ngữ không phải chỉ là cái để nghe bằng tai mà còn là, càng ngày càng chủ yếu là cái để đọc bằng mắt; do đó, yếu tố thị giác trở thành một yếu tố quan trọng trong việc tạo ra ý nghĩa của ngôn ngữ; cũng do đó, trong sáng tác của họ, các nhà thơ đã sử dụng thật nhiều biện pháp tạo hình, từ cách chọn khổ chữ đến cách viết hoa hay viết thường từng chữ, thậm chí từng mẫu tự; từ khoảng trống giữa các chữ đến cách ngắt dòng; từ cách sử dụng các ký hiệu toán học đến cách cắt dán một số hình ảnh vào bài thơ.^{3[3]} Thứ hai, theo họ, trật tự duy lý trong ngôn ngữ của các nhà cổ điển, hiện thực và lãng mạn là một thứ trật tự giả tạo, là công trình sắp xếp của lý trí, khác hẳn với cuộc đời thực vốn là một tồn tại ngổn ngang và đầy phức tạp, và cũng khác hẳn với con người thực vốn bị chi phối một cách mạnh mẽ bởi những tác động từ trong vô thức và tiềm thức, những lực lượng vượt ra ngoài tầm kiểm soát của họ. Vì vậy, họ đề cao nguyên tắc đứt đoạn trong việc diễn tả, từ đó, làm xuất hiện nhiều biện pháp nghệ thuật mới một thời từng làm xôn xao dư luận giới thưởng ngoạn như cách viết tự động, chọn chữ một cách ngẫu nhiên, kết hợp chữ không theo một quy luật cú pháp nào nhất định, *collage* hay kỹ thuật đồng hiện, v.v...^{4[4]}

Những người cầm bút thời hậu hiện đại lại khám phá thêm một kích thước khác của ngôn ngữ: tính liên văn bản (intertextuality), theo đó, trong một văn bản, bất cứ chữ nào cũng có ít nhất hai mối quan hệ khác nhau: một, nội tại, với các chữ khác trong văn bản; hai, ngoại tại, với chính chữ ấy trong vô số các văn bản khác xuất hiện trước đó. Trong ý nghĩa này, có thể nói mỗi chữ được sử dụng trong văn bản là một nơi giao thoa của nhiều văn bản khác nhau trong đó chữ ấy đã xuất hiện. Cũng có thể nói mỗi văn bản là một bức tranh khảm của những trích dẫn dù xuất xứ của chúng có được ghi nhận hay không. Đẩy mạch lý luận này thêm một bước nữa, chúng ta cũng có thể nói những cái gọi là độc sáng chỉ là một ảo tưởng: văn bản nào cũng là một liên văn bản. Chính vì hiểu rõ sự thực này, các nhà văn hậu hiện đại luôn luôn sáng tác trong cái ám ảnh những gì họ đang viết đã được viết ra đâu đó rồi. Từ sự ám ảnh ấy, họ đã nhất loạt chấp nhận một số thủ pháp nghệ thuật khác nhau: thứ nhất, sự châm biếm (irony) trở thành một phong cách nổi bật bởi vì, nói như Umberto Eco, trong một thời đại đánh mất sự ngây thơ như thời đại của chúng ta, sự châm biếm là thái độ thích hợp duy nhất để người ta có thể tiếp tục viết lách;^{5[5]} thứ hai, biện pháp nhại lại (pastiche) được đặc biệt ưa thích bởi vì, nói như Frederic Jameson, trong thời đại ngày nay, người ta chỉ còn khả năng kết hợp hơn là khả năng sáng tạo ra cái mới.^{6[6]}

Những thử nghiệm về ngôn ngữ vừa nêu thường dẫn đến hậu quả là làm thay đổi hẳn ranh giới giữa các thể loại, và cuối cùng, có thể làm thay đổi hẳn nội hàm của khái niệm văn học. Lâu nay, các nhà văn của ta hay khẳng định một cách dứt khoát thể nào là thơ và thể nào là truyện để trên cơ sở đó, họ bình luận về từng tác phẩm văn học cụ thể, và nhất là, để phê phán những tác phẩm tào bạo vượt ra ngoài khuôn sáo. Trên thực tế, lịch sử phát triển của bất cứ nền văn học nào cũng là lịch sử của những sự thay đổi trong các quy ước về thể loại, về văn học và về cái đẹp nói chung. Chỉ cách đây hơn một trăm năm, cha ông chúng ta không xem những câu văn viết như lời nói thường hằng ngày là văn chương; nay, đó lại là hình thức văn chương phổ biến nhất và có lẽ, được ưa chuộng nhất. Cách đây chưa tới một trăm năm, cha ông chúng ta xem vần là yếu tính của thơ; nay, số lượng những bài thơ không vần càng ngày càng nhiều và dần dần có khuynh hướng áp đảo loại thơ có vần, ít nhất ở những cây bút trẻ. Cũng gọi là thơ, nhưng nhiều bài thơ đăng trên tạp chí *Việt* chẳng hạn lại chẳng có gì tương đồng với những bài thơ quen thuộc ở Việt Nam trước đây. Cũng gọi là truyện, nhưng khoảng cách giữa một số truyện ngắn của các nhà

^{3[3]} Xem, chẳng hạn, cuốn *Reading Visual Poetry after Futurism* của Michael Webster, nxb Peter Lang, New York, 1995; hay cuốn *The Culture of Fragments: Words and Images in Futurism and Surrealism* của Clara Orban, nxb Rodopi, Amsterdam, 1997.

^{4[4]} Tôi đã trình bày khá kỹ sự khác nhau giữa thơ hiện đại và những dòng thơ trước đó trong cuốn *Thơ, v.v... và v.v....* (nxb Văn Nghệ, California, 1996, tr. 199-216).

^{5[5]} Xem Umberto Eco (1984) *Reflections on the Name of the Rose*, W. Weaver dịch từ tiếng Ý, Secker & Warburg, London, tr. 65-72.

^{6[6]} Frederic Jameson (1985), "Postmodernism and Consumer Society"; dẫn theo Barry Lewis trong bài "Postmodernism and Literature" trong cuốn *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*, Stuart Sim biên tập, Icon Books xuất bản tại London, 1998, tr.125-6.

văn hiện đại với các truyện ngắn thời xưa còn xa hơn là khoảng cách giữa chúng với một số bài thơ tự do hoặc thơ văn xuôi hiện nay. Trong nền văn học hậu hiện đại, ranh giới giữa các thể loại càng ngày càng mờ nhạt. Rất khó nói được đâu là ranh giới giữa tiểu thuyết và tuyển tập truyện ngắn trong cuốn *Lives of Girls and Women* của Alice Munro; giữa tiểu thuyết và trường thi trong cuốn *Coming Through Slaughter* của Michael Ondaatje; giữa tiểu thuyết và tự truyện trong cuốn *China Men* của Maxine Hong Kingston; giữa tiểu thuyết và lịch sử trong cuốn *Shame* của Salman Rushdie; giữa tiểu thuyết và tiểu sử trong cuốn *Dutch: A Memoir of Ronald Reagan* của Edmund Morris vừa mới phát hành và hiện đang gây xôn xao dư luận trong mấy tháng vừa qua, v.v... Mà không những ranh giới giữa các thể loại, ngay cả ranh giới giữa hư cấu và phi hư cấu, giữa văn học và triết học, giữa văn học và các ngành nghệ thuật khác cũng trở thành mờ nhạt: hiện nay, ở các đại học, sinh viên học Roland Barthes, Jacques Derrida và Michel Foucault không phải như những nhà phê bình mà như những nhà văn thực sự.

Có thể nói tốc độ phát triển của văn học tỉ lệ thuận với tốc độ thay đổi các quy ước về văn học. Và theo tôi, chính những sự thay đổi nhanh chóng trong các quy ước ấy là nguyên nhân chính làm cho văn học, đặc biệt là thơ hiện nay, bị xem là khó hiểu. Tính chất khó hiểu ấy không xuất phát từ các yếu tố từ vựng (nói chung, thơ sau này đều dùng loại ngôn ngữ gần với đời thường, và do đó, giản dị hơn hẳn thơ xưa), cũng không xuất phát từ các biện pháp tu từ (nói chung, thơ sau này ít sử dụng các biện pháp như ẩn dụ hay hoán dụ hơn thơ xưa), mà chủ yếu xuất phát từ chỗ những bài thơ được xem là mới hiện nay vượt ra ngoài cái khung khái niệm về thơ trong tâm trí của người đọc, yếu tố quyết định làm nên "tâm mong đợi" của người đọc khi đi vào thơ. Họ mong đợi một ngôn ngữ nhịp nhàng và ngân nga: thơ mới không có. Họ mong đợi những hình tượng thật đẹp, những cách ví von thật nên thơ: thơ mới không có. Họ mong đợi những cảm xúc thật thiết tha, thật nồng nàn: thơ mới không có. Chính vì thơ mới không đáp ứng được tâm mong đợi như thế nên chúng bị xem không phải là thơ trước khi thực sự được đọc. Chúng bị từ chối trước khi được đọc. Nói cách khác, cái gọi là tính chất khó hiểu trong những bài thơ mới, một mặt là kết quả của sự xô lệch giữa các quy ước về thể loại trong tiến trình vận động của văn học, mặt khác, là kết quả của cách đối xử bất công, hoặc ít nhất, thiếu kiên nhẫn của người đọc trong việc tiếp cận với những sự thử nghiệm và những sự cách tân trong thơ.

Giới hạn của ngôn ngữ cũng chính là những giới hạn của con người: viết không phải là cách phản ánh hiện thực mà căn bản là để thăm dò những giới hạn trong khả năng nhận thức và tưởng tượng của con người về hiện thực. Đối với các nhà hiện đại chủ nghĩa, viết là lấn chiếm biên giới, là liên tục mở rộng lãnh thổ của cái-có-thể-cảm-nhận và cái-có-thể-diễn-đạt bằng cách nỗ lực tạo từ mới, nỗ lực thử nghiệm những cách kết hợp mới cho những từ ngữ có sẵn, nỗ lực tận dụng những phương tiện phi từ vựng như các dấu câu và cách trình bày trên trang giấy, v.v... để cố gắng diễn tả những gì không thể diễn tả được.^{7[7]} Dĩ nhiên, đôi khi, người ta thất bại. Sự diễn tả thành thực nhất về sự thất bại ấy chính là những bài thơ hoàn toàn tắc tị, có vẻ như được cấu tạo bằng cách sắp xếp từ ngữ một cách ngẫu nhiên và vô nghĩa mà chúng ta thỉnh thoảng vẫn bắt gặp đây đó, ở khắp nơi, đặc biệt trong thơ của nhóm Dada; và riêng tại Việt Nam, thường nhất là trong thơ Bùi Giáng. Người ta có thể chê trách thái độ hư vô chủ nghĩa trong những bài thơ ấy nhưng lại không thể đơn giản xem chúng chỉ như những việc làm phản-văn học rồ dại, bởi vì bản thân sự diễn tả cái không thể diễn tả cũng là một sự diễn tả. Một sự diễn tả tuyệt vọng. Cũng không thể xem chúng là một sự vô nghĩa: ý nghĩa của chúng chính là những kinh nghiệm tuyệt vọng trong sự diễn tả.

Ở một phương diện nào đó, có thể nói văn học hậu hiện đại, theo chữ dùng của John Barth, là một nền văn học của sự cạn kiệt (the literature of exhaustion), trong đó, nói theo Julia Kristeva, viết trở thành một cách để kinh nghiệm về những giới hạn, từ những giới hạn của ngôn ngữ đến những giới hạn trong chủ thể tính lẫn những giới hạn trong bản sắc phái tính.^{8[8]} Người ta còn khám phá ra một số những giới hạn khác, đáng kể nhất là những giới hạn trong tầm nhận thức của con người, cụ thể là những giới hạn trong nỗ lực hệ thống hoá. Các nhà văn hậu hiện đại hiểu rõ công việc hệ thống hoá là một trong những nhu cầu lớn của con người nhưng mặt khác, họ cũng hiểu rõ tất cả những hệ thống khép kín, chặt chẽ, theo một thứ bậc nhất định đều chỉ là những sản phẩm của con người, do đó, đều chịu những giới hạn như chính con người. Chính vì thế chủ nghĩa hậu hiện đại đã từ bỏ những giấc mộng đại tự sự (grand narratives) nhằm thu tóm cả thế giới và cả lịch sử vào một lý thuyết duy nhất vốn là một trong những

^{7[7]} Xem thêm bài "Vấn đề cái mới trong tiểu thuyết thế kỷ 20" của Hoàng Ngọc-Tuấn trên tạp chí *Việt* số 3 (1999), tr. 69-113.

^{8[8]} Dẫn theo Linda Hutcheon (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, Routledge, New York, tr. 8.

tham vọng chính của chủ nghĩa hiện đại. Viết văn hay làm thơ, với các nhà hậu hiện đại chủ nghĩa, không còn là một nỗ lực tái hiện hiện thực hay thể hiện một ý nghĩa. Nghệ thuật của họ bày lên trên bề mặt. Văn học hiện đại chủ nghĩa cần được khám phá; văn học hậu hiện đại chủ nghĩa chỉ cần được kinh nghiệm.

Từ một cuộc chơi, viết, như vậy, dù muốn hay không, cũng trở thành một cuộc chiến đấu, âm thầm nhưng vô cùng kịch liệt. Giữa lời nói và sự im lặng. Giữa cõi thực và cõi huyền. Giữa cái mới và cái cũ. Giữa cái mình và cái không phải là mình. Giữa khả và bất khả. Cuộc chiến đấu với những gì đã được viết; với những điều trên đó cái viết được hình thành: ngôn ngữ, lịch sử và văn hoá; với chính những động cơ ban đầu của việc viết lách: tự thể hiện và truyền thông với người khác.

Nhưng cuộc chiến đấu dang dai và gay gắt nhất chính là cuộc chiến đấu giữa người cầm bút với chính mình.

Viết, cũng như bất cứ hành động sáng tạo nào khác, là nỗ lực không ngừng để vượt qua chính mình. Đối thủ lớn nhất của một người cầm bút chính là những gì hắn đã viết. Thử thách lớn nhất của một người cầm bút cũng chính là việc vượt qua những gì hắn đã viết. Các cây bút thời 1932-45, đặc biệt các nhà thơ, đã hiểu điều này rất sớm và một số người trong họ đã có một chọn lựa dứt khoát: hoặc đổi mới hoặc ngừng bút. Không có hy vọng đổi mới, Thế Lữ chuyển qua sáng tác văn xuôi và làm kịch. Cả Huy Cận lẫn Chế Lan Viên, sau khi xuất bản tập thơ đầu tay, đều mải miết tìm kiếm những đề tài khác, những cảm hứng khác và cả những phương thức thể hiện khác: Huy Cận thì có *Vũ trụ ca* và *Kinh cầu tự*; Chế Lan Viên thì có *Vàng sao* và nhiều bài thơ lẻ có giọng điệu khác hẳn *Điều tàn* nhưng chưa kịp in thành tập thì cách mạng tháng Tám bùng nổ. Ngoạn mục hơn cả là Hàn Mặc Tử và Bích Khê. Chỉ trong vòng non mười năm, cả hai đã đi qua một cuộc hành trình thật dài với những thay đổi khó có thể tìm thấy ở bất cứ ai khác trong lịch sử văn học Việt Nam. Cả hai bắt đầu đi vào thơ qua ngõ Đường luật như hầu hết các nhà thơ trước năm 1930, nhưng khi phong trào Thơ Mới xuất hiện, họ đã nhanh chóng nhập cuộc, trở thành những nhà thơ lãng mạn nồng nhiệt, nhưng khác những người cùng thời và cũng táo bạo hơn cả Xuân Diệu, họ sớm vượt qua chủ nghĩa lãng mạn để thử nghiệm chủ nghĩa tượng trưng và riêng Hàn Mặc Tử, còn thấp thoáng chút siêu thực. Nếu nói trong vòng mười năm, từ 1932 đến khoảng 1942, phong trào Thơ Mới đã biến thành hiện thực những bài học rút ra từ hơn một trăm năm trong thơ Pháp, từ đầu thế kỷ 19 đến đầu thế kỷ 20, từ chủ nghĩa lãng mạn đến chủ nghĩa tượng trưng và phần nào chủ nghĩa siêu thực, thì cuộc diễn tập ấy đã được thể hiện rõ nét nhất qua sáng tác của Bích Khê và Hàn Mặc Tử. Rất tiếc là sau năm 1945, quyết tâm đổi mới hừng hực ấy đã lụi tắt. Ít thấy ai còn thao thức tự đổi mới chính mình. Phần lớn cứ viết như một quán tính, hết tập thơ này đến tập thơ khác, hết ca ngợi ngôi mới lại ca ngợi nông trường mới với những lúa mới, bò mới và người mới. Thơ được ví như một thứ trứng gà công nghiệp, mỗi ngày một bài. Những bài thơ cứ hao hao như nhau, nhàn nhạt như nhau. Viết, vẫn viết nhưng không còn sáng tạo. Nhà thơ biến thành những chuyên viên *recycle*, mải mải *recycle* cảm xúc, tư tưởng và tưởng tượng của mình và của người khác.

Bản chất của hành động sáng tạo là tự vượt mình, là bắt đầu một cuộc phiêu lưu khác. Chính vì thế, không ở đâu yếu tố kinh nghiệm lại ít giá trị như là trong lãnh vực sáng tạo. Một người thợ mộc khi đóng cái bàn thứ mười mà vẫn cảm thấy lúng túng như khi đóng cái bàn thứ nhất hẳn phải là một kẻ khá dần dện. Một nhà văn có thể hoàn tất tác phẩm thứ mười một cách nhanh chóng và dễ dàng nhờ những kinh nghiệm tích lũy được trong việc sáng tác chín tác phẩm trước đó, ngược lại, có phần chắc là một nhà văn bất tài, nếu không, cũng bất cẩn, một kẻ chỉ giỏi cóp nhặt. Một người cầm bút thực sự có tài năng và tâm huyết khi hoàn tất tác phẩm trước để bước sang tác phẩm kế tiếp thường mang theo được rất ít những kinh nghiệm khả thi để có thể rút ngắn thời gian chuẩn bị lại hoặc để làm cho tác phẩm hoàn hảo hơn. Điều này giải thích tại sao, với đại đa số người cầm bút, tác phẩm sau không phải bao giờ cũng được viết nhanh và viết hay hơn những tác phẩm trước.

Không thể trông cậy vào kinh nghiệm, người cầm bút phải không ngừng học hỏi. Trong thời đại ngày nay khó có ai có thể viết hay mà không đọc thật rộng. Điều đáng nói là với sự phát triển vượt bậc của khoa học và kỹ thuật, đặc biệt kỹ thuật thông tin, khi cả thế giới, nói theo chữ của Marshall McLuhan, biến thành một cái làng, làng-hoàn-cầu, phạm vi của cái gọi là "rộng" ở trên càng lúc càng phình ra. Càng ngày nhà văn càng phải là một người uyên bác. Ngày xưa, nhà văn lớn là một tài năng lớn; ngày nay, một nhà văn lớn không những là một tài năng lớn mà nhất thiết còn phải là một nhà thông thái và một nhà tư tưởng. Thời của những thiên tài vô học đã qua rồi. Có điều sự học hỏi của nhà văn và nhà thơ khác với sự học hỏi của một người thợ: người thợ học chủ yếu để bắt chước; người cầm bút học chủ yếu

để... né tránh. Ở đây, chúng ta lại thấy người cầm bút ở một tình thế oái oăm: hẳn phải biết thật nhiều để không được sử dụng lại những gì hẳn đã biết. Hẳn phải nhìn thật rộng ra ngoài để tìm cái hẳn cần ngay chính trong tâm hồn của hẳn.

Một số người cầm bút cứ tưởng là có thể giữ được bản sắc độc đáo khi quay lưng lại với thế giới, đặc biệt với những lý thuyết mới về việc viết lách. Đó chỉ là một ảo tưởng. Trong thời đại ngày nay, tuyệt đối không có kẻ nào có thể đứng ngoài xu hướng phát triển chung của thế giới, và ở một khía cạnh cụ thể hơn, có thể đứng ngoài lý thuyết: khi từ chối tiếp cận những lý thuyết mới, thực chất người ta đứng lại ở một lý thuyết cũ, có khi, thật cũ. Và sai, có khi, hoàn toàn sai. Cho nên chỉ có một cách sáng tạo duy nhất là không ngừng học hỏi để vượt qua những thử nghiệm sáng tạo của các thế hệ đi trước.

Nói một cách tóm tắt, viết là nỗ lực vượt qua những cái đã viết. Mỗi lần viết là một lần tái định nghĩa cái viết. Và qua những lần tái định nghĩa ấy, người cầm bút tự định nghĩa chính mình. Cho dù một số nhà văn hậu hiện đại muốn hoà giải với cuộc đời, chấp nhận sự tương đối và phần nào, hỗn loạn, của cuộc đời, từ bỏ những giấc mộng đại tự sự và những tham vọng làm cách mạng, thì số phận của người cầm bút vẫn mãi mãi gắn liền với những sự mờ mịt, những cuộc phiêu lưu. Mãi mãi.

9.1999