

**PHÊ BÌNH
PHẢN
PHÊ BÌNH**

TRẦN MẠNH HẢO



TRẦN MẠNH HẢO

**PHÊ BÌNH
PHẢN PHÊ BÌNH**

Tập tiểu luận phê bình Văn Học

**NHÀ XUẤT BẢN VĂN NGHỆ TP. HỒ CHÍ MINH
1996**

LỜI NHÀ XUẤT BẢN

Những bài viết trong tập tiểu luận “*Phê Bình Phân Phê Bình*” này là những bài báo trao đổi, tranh luận về văn học và văn hóa của nhà thơ Trần Mạnh Hảo, hầu hết đều đã được đăng tải trên các báo. Nay, tác giả tập hợp lại in thành sách.

Trong công cuộc đổi mới văn học hiện nay, tranh luận để làm rõ chân lý thiết tưởng là việc làm có ích và cần thiết, nên Nhà xuất bản Văn Nghệ thành phố Hồ Chí Minh cho in cuốn sách này để rộng đường dư luận. Có thể, một số vấn đề cuốn sách này đặt ra cần được trao đổi thêm, nếu như việc trao đổi ấy xuất phát từ thiện tâm và khoa học.

Nhà xuất bản xin trân trọng giới thiệu tập tiểu luận phê bình văn học này cùng bạn đọc.

**Nhà Xuất Bản Văn Nghệ
thành phố Hồ Chí Minh.**

VI MÔ VÀ VĨ MÔ

Mặt trời quá vĩ đại
Hạt sương quá nhỏ nhoi
Mặt trời không mang nổi
Dù một hạt sương rơi
Nhưng trong giọt sương ấy
Có bao nhiêu mặt trời ?

(Thơ - Trần Mạnh Hảo)

TỪ CON ĐÊ CỦA CHỮ NGHĨA ĐẾN CON ỐC BƯƠU VÀNG CỦA THI CA

Hiện nay, dịch phá đê sông Hồng ở Hà Nội và dịch ốc bươu vàng quả tình đã trở thành hai quốc nạn của đất nước chúng ta. Có phải chính đầu óc vọng ngoại quá quắt hay lòng háms lợi đến điên cuồng đã khiến người ta nhập con ốc ngoại này vào Việt Nam để mở một chiến dịch quá ư rầm rộ từ Nam ra Bắc: *người người nuôi ốc bươu vàng, nhà nhà nuôi ốc bươu vàng, ngành ngành nuôi ốc bươu vàng*. Người ta vênh mặt lên dè bĩu con ốc bươu bùn đất, con ốc bươu lục bát truyền thống Việt Nam chỉ quen ăn rêu, ăn khuẩn, đẻ thì chậm rì rì, trứng thì trắng bẽnh bẽch, thịt lại nhạt thênh thếch phải nhờ cậy nước mắm gừng hoặc tẹo mè mới rước mùi lên nổi. Rằng con ốc bươu tây, ốc ngoại chính cống này thịt thơm hơn mít, lại vàng như màu bốn số chín, đẻ thì sồn sồn nhanh hơn tên lửa, trứng lại hồng tươi như hoa đào, ăn thì ăn tạt pí lù từ thượng vàng đến hạ cám, kể cả rau muống và lúa, ngay cả nước

luộc của con ốc tây này làm cho mọi thứ nước dùng, nước lèo đều trở thành nhạt nhẽo. Khi phong trào nuôi ốc bươu vàng lên tới đỉnh cao, có người đã vội huyênh hoang nhìn con ốc bươu Giao Chỉ bằng nửa con mắt, mặc dù nó đã hàng mấy nghìn năm lặn lội bỏ từ ca dao tục ngữ, bám vào cọc rêu thơ Hồ Xuân Hương, âm thầm góp phần nuôi lớn nền văn minh lúa nước hình chữ S này. Có người hăng hái tuyên bố cuộc cách mạng ốc bươu bắt đầu, phải thay đổi tư duy ốc bươu ta bảo thủ lạc hậu để thay con ốc bươu vàng hải ngoại tân tiến và hay ho này như một hành động già từ quá khứ, *good bye* những rì mọ quê mùa, *good bye* cái tinh thần Khốttabít có tên là lịch sử. Rằng hãy huy động toàn bộ nền cơm nguội của đất nước để tạo ra một phong trào mê, một đợt sóng nước mẩn gừng để tiêu diệt hết ốc bươu ta chậm tiến, dặng có chỗ cho loài ốc bươu mô-đec vàng ròng phát triển.

Nhưng than ôi, những nhà ốc học, những nhà cách tân ốc bươu vàng đang hý hửng tưởng mình vừa làm nên lịch sử, thì người nông dân trồng lúa ở Trà Vinh, An Giang, ở Nghệ An...người trồng rau muống ở ngoại vi các thành phố lớn chợt kêu thét lên như bị cháy nhà, bị bọn cướp đột nhập:” *cứu chúng em với các bác khoa học, các bác nông nghiệp, các bác thủy sản ơi, con ốc*

bơu vàng ngoại quốc ăn sạch lúa, ăn sạch rau muống của chúng em rồi, ối giời ối đất ơi...” Từ khắp nơi trong cả nước, tiếng kêu cứu của nông dân lay động giấc ngủ dài của báo chí, của màn ảnh nhỏ, ốc bươu vàng đang nằm trong tầm vi mô xuất khẩu sẽ mang lại hàng tỷ đô la cho đất nước, chợt hóa thành kẻ phá hoại số một nền nông nghiệp nước nhà và trở thành một quốc nạn. Thì ra cái anh ốc tây này khôn như ranh, toàn thích chén nguồn nuôi sống con người là cây lúa non và rau muống. Thật là hú vía, trong vài ba tháng gần đây, cả nước đang lao vào cuộc chiến tranh với ốc bươu hải ngoại nếu chúng ta muốn cây lúa nước nghìn năm còn có thể nuôi sống dân tộc này. Riêng tỉnh Nghệ An, trong dịp tết rét vừa qua, chỉ trong một tuần đã bắt sống được mười hai tấn ốc bươu vàng, phải mất vài tỷ đồng cho việc tẩy rửa khỏi đồng ruộng xứ Nghệ loài ốc lạ. Nói như ông phó chủ tịch tỉnh Nghệ An nếu để một vài năm nữa, có khi phải chi cả trăm tỷ cũng chưa quét sạch loài ốc cách tân này.

Thưa các vị đại biểu, những nhà văn ưu tú của đất nước, xin quý vị hãy ngoảnh nhìn nền thi ca của chúng ta vừa qua, bên cạnh những thành tựu không ai chối cãi, đâu đây chừng như có một phong trào nhân giống ốc bươu vàng trên đồng ruộng của văn điệu và chữ nghĩa. Cái phong

trào cách tân con ốc thi ca kia chừng như bắt đầu bằng một luận điểm. Rằng từ năm 1945 đến nay, nền thơ của chúng ta chưa tạo ra thi pháp, chẳng có gì mới, toàn là lặp lại, là nhại lại thơ mới mà thôi. Rằng, sau thơ mới, họa chăng chỉ có nhóm Sáng Tạo ở Sài Gòn giai đoạn từ năm 1956 đến năm 1964 là thực sự thơ, là có cách tân thơ, có cách mạng thơ. Rằng ngọn cờ đổi mới thi ca sau thơ mới là do ông Thanh Tâm Tuyền phát lên pháp phối, còn thơ ca miền Bắc, tuy có lèo tèo vài ba cái mới, nhưng tuyệt nhiên không có gì lạ, toàn là thứ thơ bảo thủ và lạc hậu.

Vâng, có thể nền thơ của chúng ta từ năm 1945, năm ra đời của nước Việt Nam mới, có lúc, có nơi còn bảo thủ, còn có thể lạc hậu, còn bị ảnh hưởng của thơ mới. Nhưng bảo nền thơ của chúng ta là không có gì đáng nói, là không có thi pháp, là thiếu tính nghệ thuật thì quả tình không trung thực, không khách quan nếu không muốn nói là càn quấy. Xin quý vị hãy lắng nghe nhà phê bình thơ Thi Vũ (*bút danh của ông Võ Văn Ái*) viết từ Paris về nền thơ sinh ra do cách mạng tháng tám và kháng chiến chống Pháp: "Thực ra, thơ tự do đã khởi phát từ thời cách mạng mùa thu năm 45. Ở những giai kỳ lịch sử, khi tâm hồn toàn thể quần chúng bị xáo trộn dữ dội, thi ca-dự báo của ý thức và tư tưởng-lại lột xác đi tìm ngữ

thức mới để bộc lộ. Suốt bốn năm <từ năm 1945 đến năm 1949> cao trào cách mạng và kháng chiến sục sôi, hình thức thơ tiền chiến bế vụn như chiếc phễu thủy tinh hết dùng chứa nổi khối lượng đường phèn rô chay. Như con sông trong xanh lặng lẽ bỗng thác nguồn tuôn lũ lụt, duềnh lan hai bờ, duềnh ngập làng mạc ven sông. Ý, chữ, câu cuộn cuộn tung thơ, chảy thành dòng cuồng nhiệt xôn xao. Bài thơ cứ thế dài, lênh, thoáng, dấy, theo những chữ so le bất tận. Thời điểm loạn ly ấy, người ta không thể nói ngắn, không thể viết dài. Ngọn núi lửa đang phun không có kiến trúc. Ngoài lý do lịch sử còn sự kiện một số người mới đòi hỏi chỗ đứng. Đội ngũ làm thơ đông lên và trẻ. Họ phải có mặt để nói lên tâm thức thời đại...khai phá một thể thức diễn đạt mới. Người thì cố chôn dìm, người nhắm vượt lớp thi nhân đi trước. Thơ tự do ra đời. Ý lực phủ nhận thơ tiền chiến đã được nổi được bởi nhiều thi sỹ: Hoàng Cầm, Hữu Loan, Quang Dũng, Văn Cao, Nguyễn Đình Thi, Trần Dần, Hồng Nguyên..." (Trích trong cuốn **Bốn mươi năm thơ Việt Nam 1945-1985**, trang 207 do nhà xuất bản **Quê Mẹ** ấn hành năm 1993 tại Paris). Đây, một người chống cộng cực đoan như ông Thi Vũ Võ Văn Ái mà còn phải công nhận một cách khách quan những thành tựu quá lớn lao của nền thơ

cách mạng và kháng chiến từ năm 1945, năm ra đời một thể thức thơ mới lạ là thơ tự do, một sự vượt trội thơ tiền chiến về cả nội dung lẫn hình thức. Vậy mà nghịch lý thay, kỳ quái thay, có một ít người được gọi là lý luận phê bình văn học ở trong nước, bỗng nhiên nổi máu óc bươu vàng, dám tuyên bố thẳng thừng trên giấy trắng mực đen rằng từ năm 1945, thơ Việt Nam không có gì mới lạ, chỉ là nhại lại thơ mới, không có thi pháp và nghệ thuật. Thật là khó hiểu lắm thay!

Khi những con ốc bươu vàng của cánh đồng thi ca Việt Nam vừa được xuýt xoa nhân giống, người ta vội hè nhau hô hoán lên ngay trên một tờ báo lớn trong ngày tết : *rằng thơ Việt Nam đã đến thời đổi gác*. Chao ôi, từ đổi mới chợt nhảy phóc sang đổi gác, sự việc đã chuyển màu, không còn mang tính nghệ thuật nữa. Người ta cố tình không muốn phân biệt thi ca với đàn cừu vốn rất khác nhau. Dĩ nhiên, đàn cừu cần phải canh, phải gác, còn thi ca sản phẩm của tự do sáng tạo, sao phải canh gác như cừu? Nhưng ai là người bị gác và ai là người được gác? Thế rồi, cũng trên tờ báo đó, tính chất huyênh hoang ảo tưởng ốc bươu vàng chợt duỗi lên như sóng khi người ta tuyên bố rằng: *thơ Việt Nam là nền thơ tiểu nông*. Rằng, *các nhà thơ viết trước tôi thấy đều tùn mùn, vặt vãnh, nổi rế, thìa đĩa...* Vâng, những người viết

trước các vị nhân kinh hải này có cả Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương đấy ...Dám bảo ba thi hào dân tộc này và hàng loạt thi bá thi sỹ lớn lao của đất nước là tũn mủn, là vật vãnh, thì khác nào các vị đối gác thơ ca kia vứt bỏ hai chữ văn hóa ra khỏi dân tộc Việt Nam. Sau bốn nghìn năm lịch sử, đất nước chúng ta nổi bật lên hai thành tựu lớn: đánh giặc và làm thơ. Vậy mà ngày nay, có những người dám xóa sổ cả nền thơ dân tộc trong hai chữ tiểu nông, để rồi họ thi nhau tung rác rưởi, thậm chí ra sức khạc nhổ lên thi đàn những món tởm lợm gọi là thơ ca theo kiểu :” *mì ni mông lông / cời quần chười thể / con gà quay, con gà quay...*” hoặc:” *em ngoan đạo vì biết dạng chân ra*” hay:” *em thiếu chất nhờn vì uống thuốc ngừa thai...*” Vâng *trăng đang kỳ kinh nguyệt...*.....

Chúng tôi thành thật xin lỗi quý vị đại biểu và toàn thể đại hội, vì không dừng được nên liều mạng trích ra những lời bất nhã đã được các nhà thơ đối gác viết ra và xuất bản công khai, lại được một số người tán tụng là mới lạ, là mô-đec, là đuổi kịp thế giới hiện đại. Những loại thơ kém vệ sinh và thiếu lịch sự như trên còn khá nhiều trên một số thi phẩm. Chúng tôi thiện nghĩ, thơ hay vẫn dù viết theo trường phái nào đi nữa cũng phải nằm trong khuôn khổ của văn hóa, của những phép tắc lịch lãm của con người và xã hội.

Con ốc bươu vàng nghệ thuật bò vào bờ ruộng thi ca bằng một lối đi thí nghiệm đầy vẻ sang trọng. Người ta hô hoán lên cái điều đã cũ kỹ, đã bị đào thải cùng với chủ nghĩa siêu thực, chủ nghĩa cấu trúc của phương Tây năm mươi năm, tám mươi năm về trước. Rằng thơ là cứ phải vô thức, cứ phải thuần túy bản năng, đem cái ý thức, đem cái hiểu vào thơ là mất sạch sành sanh thơ còn gì. Con người, sở dĩ trở thành người được vì nó ý thức được bản thân mình và thế giới xung quanh. Nếu thơ ca lên cơn từ bỏ ý thức, từ bỏ sự hiểu, khác nào nó chia tay với cái cốt lõi của nhân tính. Con ốc bươu vàng hải ngoại đã biết cách để lại một vệt “*nhót đém*” làm ranh giới giữa cái gọi là thi ca và nhân tính, âm mưu tách thi ca ra khỏi con người, ra khỏi cộng đồng xã hội. Thảo nào, một vị nữ cao áo dài của trường thơ đối gác đã tuyên bố thật xanh rờn: “*Người ta làm thơ không phải bằng ý mà bằng chữ*”. Chữ, chỉ có thể là chữ khi nó mang trên mình ý nghĩa như con ốc mang cái nhà trên lưng. Ông cha ta từng dạy, thơ là “*thi tại ngôn ngoại*”. Từ bỏ ý, thì cái nghĩa cũng không còn. Chao ôi, người ta hết cách chơi rồi hay sao mà bỏ ra nhiều giấy mực đến thế rao giảng tin điều hư vô để vô nghĩa hóa thi ca? Do đó, hàng loạt thi phẩm hủ nút thi nhau ra đời, những bài thơ vô nghĩa đến nhảm nhí lại được khen âm i như hiện thân của mới lạ.

Người ta tung ra thứ hỏa mù có tên là: "Cần có thời gian để giải mã những loài thơ bí hiểm trên" để cốt tạo vỏ bọc, tạo môi trường thuận lợi cho con ốc bươu vàng hủ nút này phát triển đại trà. Thậm chí, có nhà lý luận phê bình văn học dám tuyên bố một khái niệm quá ư xa lạ với văn học trên một tờ báo rằng những nhà thơ bí hiểm trên cần được bảo vệ và khen ngợi vì họ viết ra không cần ai đọc, không cần ai hiểu. Khi nhà thơ không cần tri âm nữa thì thơ ơ, mi còn cần gì phải tồn tại ?

Chúng tôi hoan nghênh mọi sự cách tân thơ, chúc mừng mọi sự dùng cảm dám lao vào bụi rậm đầy gai để tìm ra những lối đi mới, mặc dù công cuộc thí nghiệm thơ thường là cầm chắc sự thất bại. Song le điều đáng nói ở đây là phương cách chưa đỡ ông nghè dă de hàng tổng, thái độ mục hạ vô nhân của một số vĩ nhân đối gác thơ thật là quá quái. Họ vỗ ngực kéo bè kéo cánh xưng tụng nhau là thi hào thi bá, thậm chí có vị còn dôn chiến hữu lên thành ngôi sao sáng trên bầu trời thơ thế giới. Rồi họ mặc sức chệ bai, điều cợt, hạ bệ cả nền thơ không chịu thay đổi theo tư duy ốc bươu vàng như họ. Chính vì những lẽ đó, không đặng dùng được, trong thời gian vừa qua, chúng tôi bắt buộc phải lên tiếng. Chỉ xin nhấn với những người đã phát ngọn cờ Thanh

Tâm Tuyền cho công cuộc đổi gác thi ca rằng, ông thi sĩ nhóm Sáng Tạo của hơn bốn mươi năm trước đã cuốn cờ để bán cho ve chai từ lâu rồi, khi trong một lá thư viết cho ông Thi Vũ Võ Văn Ái ngày 27/7/1973: "Thú thực với anh hồi ấy còn trẻ, tôi chẳng coi thơ là cái gì quan trọng cả, nên thái độ đối với thơ không chính, chừng biết ra thì thái độ ấy đã thành tật quen..." (Trích trong tập **Bốn mươi năm thơ Việt Nam do Quê Mẹ phát hành tại Paris năm 1993.**) Rất tiếc và cũng rất buồn cho phong trào đổi gác thơ, cái mà hai mươi hai năm trước ông Thanh Tâm Tuyền đã vứt đi, nay người ta chợt hý hứng nhặt lên và xúm xít nhau khen mới lại.

Thưa quý vị đại biểu, thưa đại hội, khi chúng ta ngồi đây thì con đê sông Hồng bao quanh thủ đô ngàn năm văn vật đang bị nạn xây nhà trái phép hủy hoại, đe dọa sự tồn tại kinh thành Thăng Long và nền văn minh lúa nước sông Hồng. Nếu cảm xúc của nhà thơ, của nền thơ là dòng chảy của con sông thì hệ thống chữ nghĩa khác nào hai bờ đê của con sông thơ. Cổ xúy cho việc phá bỏ ý nghĩa, phá bỏ ngữ nghĩa của thi ca, phá bỏ sự hiểu, phá bỏ ý thức của thơ khác nào người ta đang toan tính phá bỏ đê điều của chữ nghĩa, của thi ca. Và những trận lũ lụt do vỡ đê thơ đã bắt đầu, với những rác rưởi của dung tục và nhảm

nhí tấp vào tâm hồn thơ non của các thế hệ trẻ thứ bệnh hoạn của những cơn tâm thần thơ kinh khiếp, góp phần ô nhiễm và băng hoại đời sống tinh thần con người và xã hội. Chữ nghĩa của chúng ta khác nào những rào chắn, những đê điều của đời sống tâm linh dân tộc. Dung tục hoá, ma mị hoá, bí hiểm hóa chữ nghĩa cũng chính là thái độ coi rẻ chữ nghĩa, hạ thấp thiên chức của thi ca vậy.

Chúng tôi tuyệt nhiên không dám phân đối bất cứ ai thích nuôi ốc bươu vàng thi ca trong vườn riêng của nhà họ. Nói cho cùng thì thịt con ốc ngoại này cũng không đến nỗi dở. Khi nuôi ốc bươu vàng trong nhà, chỉ xin quý vị đừng thả nó ra ăn sạch lúa má nhà hàng xóm và đừng nuôi tham vọng nhân nó ra thành đại trà để thành quốc nạn như hôm nay. Nhà thơ giống con ốc ở chỗ đi đâu cũng phải tha cái nhà trên lưng, luôn phải tìm vỏ cứng trú ẩn. Nhưng con ốc hơn nhà thơ ở chỗ nó có tài đi bằng lưỡi và từ ngàn xưa đã khinh bạc nhìn trời bằng dít. Còn các nhà văn nhà thơ chúng ta bao giờ cũng cần phải đi bằng ngòi bút, bằng tác phẩm của mình và nhìn anh em, nhìn trời đất bằng đôi mắt của cảm xúc, của niềm trân trọng, triu mến. Chính vì vậy mà chút xíu nữa thôi, có lẽ chúng tôi cần phải chạy lên ngó lại đê sông Hồng, rồi sà vào các vĩa hè

Hà Nội đi tìm lại con ốc bươu dân tộc trong một bát bún ốc bốc khói, để nói lời từ biệt con ốc bươu vàng của đồng ruộng và thi ca .

Xin cảm ơn quý vị đại biểu và đại hội.

*(Đọc tại Đại Hội Nhà Văn Việt Nam lần thứ
V ngày 12 - 3 - 1995)*

CON ĐƯỜNG ĐI VÀO THẾ GIỚI NGHỆ THUẬT CỦA PHÊ BÌNH

Cuốn sách “Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn” của giáo sư Nguyễn Đăng Mạnh, dày 252 trang, do nhà xuất bản Giáo Dục ấn hành năm 1994 đã được Đỗ Ngọc Thống ca ngợi hết lời trên tuần báo Văn Nghệ số 19 (1843), ra ngày 13-5-1995 với tiêu đề : **“Người không giấu nghề”**, khiến người viết bài này phải đi tìm, khó khăn lắm mới mua được cuốn sách trên. Đỗ Ngọc Thống quảng cáo cuốn sách của G.S. Nguyễn Đăng Mạnh : *“Nguyễn Đăng Mạnh công bố nó như là một lý thuyết nghiên cứu tác giả văn học của riêng mình”*. Cuối bài báo của mình, ông Thống viết tiếp: *“Thường thức một bài phê bình văn học hay cũng như được uống rượu làng Vân vậy. Nguyễn Đăng Mạnh không những đã cho bạn đọc xa gần uống thử rượu ngon này mà ông còn chỉ cho họ cả cách nấu rượu nữa. Cuốn Con đường...vì thế, gần như một cuốn nhập môn cho những ai muốn học nghề nấu rượu làng Vân”*.

Quả là may mắn, kẻ viết bài này, xưa nay từng tôn quý rượu làng Vân, đã mấy lần nấu rượu mà toan ra một thứ nước cất chua loét. Nay có cuốn sách nhập môn, dạy phép nấu **NẤU RƯỢU LÀNG VÂN CỦA PHÊ BÌNH VĂN HỌC** như lời quảng cáo theo kiểu Sơn Đông mãi võ kia, hi vọng bằng bài viết này, toan có tham vọng làm dân làng Vân thất nghiệp, vì phương pháp bí truyền của nghề nấu rượu đã được ngành phê bình văn học khám phá. Trước khi đọc cuốn sách *"Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn"* của G.S.Nguyễn Đăng Mạnh, cứ tưởng Đỗ Ngọc Thống ca tụng quá lời, ai dè đúng ý của tác giả: *"Phương pháp luận, xét đến cùng, là lý thuyết về đối tượng nghiên cứu. Nó phải đề xuất được một hệ thống khái niệm, phạm trù, quy luật phản ánh chính xác đối tượng ấy...Chuyên luận này hi vọng đưa ra được những khái niệm, những phạm trù, những quy luật không đến nỗi sai lệch với đối tượng, tuy rằng đây là một đối tượng hết sức phức tạp và tinh vi"* (tr.83). Nếu đúng như vậy thì quả là phúc đức cho nền văn học Việt Nam nói riêng, cho nền văn hóa Việt Nam nói chung, vì lần đầu tiên, có một tác gia, một công trình nghiên cứu lý luận lớn lao đã tạo dựng **MỘT LÝ THUYẾT RIÊNG CHO NGÀNH LÝ LUẬN PHÊ BÌNH VĂN HỌC**. Ngay từ Hải Triều, Hoài Thanh,

Đặng Thai Mai, Vũ Ngọc Phan đến Chế Lan Viên, Xuân Diệu...cũng chưa ai xác lập được hệ thống lý thuyết riêng biệt với những KHÁI NIỆM, những PHẠM TRÙ, những QUY LUẬT như G.S.Nguyễn Đăng Mạnh đã công bố. Vậy HỆ THỐNG LÝ THUYẾT VỀ LÝ LUẬN PHÊ BÌNH VĂN HỌC của G.S.Nguyễn Đăng Mạnh trong cuốn sách trên dựa theo phương pháp luận nào, quy luật, phạm trù nào? Nó là phát minh của tác giả hay chỉ là sự sao chép trong sách vở, là những chính kiến của người khác được tác giả phát triển và chứng minh ?

Thông thường, muốn nghiên cứu một hệ thống lý thuyết, người ta cần phải tìm ra điểm xác định, nghĩa là xuất phát điểm của tác giả mới có cơ sở xem xét lý thuyết kia có nền tảng, có điểm tựa vững chắc hay không. Nếu điểm tựa ấy chỉ là ảo ảnh như điểm tựa trong mơ ước ngoài trái đất của Archimède, thì hệ thống lý thuyết kia dù đồ sộ cách mấy cũng không có cơ đứng vững. Cuốn sách có tính chỉ đường của G.S.Nguyễn Đăng Mạnh được chia làm hai phần: phần thứ nhất có hai chương, gồm 83 trang, có tính chất lập thuyết, phần thứ hai là phần còn lại, gồm 23 bài viết như là phần thực hành của cái lý thuyết vừa khám phá, tìm hiểu các tác giả hiện đại của văn học Việt Nam như Hồ Chí Minh, Nguyễn Tuân,

Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Hồng, Nam Cao, Tố Hữu, Xuân Diệu, Nguyễn Đình Thi...

Đúng là trong một số năm qua, không phải không có một vài nhà lý luận phê bình đã chính trị hóa văn học, nên trong bài “Vài lời mở sách”, G.S.Nguyễn Đăng Mạnh đã đặt câu hỏi: “Đối tượng nghiên cứu của ta có còn là văn chương nữa không? Hay là ta đã bước chệch sang “vườn rau” của ngành khoa học khác? (tr.6)”. Nhưng khi đặt điểm tựa, điểm xác định cho phương pháp luận của mình, G.S.Nguyễn Đăng Mạnh không chỉ bước chệch qua “vườn rau” của người khác, mà còn bước lộn sang vườn cà của triết học khi ông định nghĩa: **VĂN HỌC NGHỆ THUẬT THỰC CHẤT LÀ MỘT HOẠT ĐỘNG TƯ TƯỞNG.VẬY NGHIÊN CỨU MỘT NHÀ VĂN, XÉT ĐẾN CÙNG LÀ NGHIÊN CỨU TƯ TƯỞNG CỦA ÔNG TA...TẮM CỜ MỘT NHÀ VĂN RÚT CỤC PHỤ THUỘC VÀO TẮM CỜ TƯ TƯỞNG CỦA ÔNG TA...** (tr.7) (*Những chữ viết in hoa là nhấn mạnh của T.M.H.*). Dù có quá chung chung và không cần thiết, nếu như tác giả định nghĩa: khoa học, bao gồm khoa học tự nhiên và khoa học nhân văn thực chất là hoạt động của tư tưởng con người thì còn nghe có vẻ có lý. Nhưng khi

ông cho rằng “*văn học nghệ thuật thực chất là hoạt động tư tưởng*” thì quả là không ổn, là triết học hóa văn học. Về bản chất, hoạt động văn học thuộc hệ thống mỹ học. Bởi vì yếu tố tư tưởng trong văn học là thứ tư tưởng đã được tình cảm hóa, cảm xúc hóa, tâm linh hóa. Tư tưởng trong văn học cũng có thể ví với xương cốt của con người, nếu không được máu thịt hóa, tư tưởng kia, xương cốt kia thực chất chỉ là tư tưởng chết, xương cốt chết. Tư tưởng hóa văn học, lấy tư tưởng làm xuất phát điểm và đích đến của văn học, e rằng đã tuốt hết lá hoa, đã xua đuổi hết ong bướm của cái cây văn học. Khi một cái cây không còn lá hoa, không còn ong bay và bướm lượn, phong có còn gọi là cái cây nữa hay chẳng? Không, văn học trước hết là nghệ thuật của cái đẹp, phản ánh thái độ thẩm mỹ của con người trước thiên nhiên và xã hội thông qua sự rung động của ngôn ngữ và hình tượng. Quan niệm “*văn học nghệ thuật thực chất là hoạt động tư tưởng*” như G.S. Nguyễn Đăng Mạnh vừa nói thực chất là một quan niệm lầm lẫn, tước bỏ vườn địa đàng của văn học là cội tâm linh của con người, xua đuổi những thuộc tính, những ưu thế mà triết học dù cao quý cách mấy cũng phải ganh tị là trái tim hay nóng lạnh, hay đập nhịp thất thường của con người. Nếu triết học là cội rễ tư tưởng, là ông lão

của nhân loại, thì văn học mãi mãi là tuổi hồn nhiên, là đứa trẻ con bi bô tập nói của loài người. Nhân loại phải hành trình, phải ra đi hàng triệu năm để mới tìm ra những tư tưởng cao quý cho mình. Nhưng nhân loại còn phải cần thiết hơn trong hành trình trở về bản thân mình, để tìm lại tâm linh trong tuổi ấu thơ của mình là văn học như câu tục ngữ của dân tộc: *"Đi hỏi già, về nhà hỏi trẻ"*.

Chính vì xuất phát điểm không chuẩn như trên, nên tác giả cuốn sách đã lấy một luận điểm của Biêlinxki là tư tưởng nghệ thuật (*idée poétique*) làm phương pháp luận của mình: *"Khái niệm tư tưởng nghệ thuật của nhà văn. Những căn cứ để tìm hiểu tư tưởng nghệ thuật."* (Tiêu đề của chương một, phần một). Sở dĩ, Biêlinxki thời ấy phải đưa ra khái niệm "tư tưởng nghệ thuật" vì phương pháp lý luận phê bình văn học thường bị nhìn qua lăng kính triết học. Người ta coi văn chương chỉ là một phương tiện để biểu đạt triết học, là cái loa để phát biểu, phát ngôn tư tưởng cho triết thuyết này hay triết thuyết kia. Bởi phải phê bình văn chương, thưởng thức văn chương trường giả thời Sa Hoàng ấy mắc bệnh làm dáng trí tuệ, thích khoác áo triết nhân ngay cả trong phòng ngủ, mắc chứng bệnh quáng gà tư tưởng ngay cả khi đọc văn chương. Do đó, Biêlinxki mới phải

rào khu vườn của ông lại trong một thuật ngữ: *tư tưởng nghệ thuật*. Tiếc thay, trong toàn bộ cuốn sách khá công phu, khá chắc chắn của mình, G.S. Nguyễn Đăng Mạnh đã lấy luận điểm của Biêlinxki làm lý thuyết của mình, nhưng lại sa vào lãng kính triết học, sa vào cái loa tư tưởng mà chính Biêlinxki đã tránh, đã phê phán. Bởi vì sử dụng cái món vô bờ bến là tư tưởng nghệ thuật cũng như sử dụng con dao hai lưỡi, như là làm xiếc trên dây, chỉ phù hợp với người có bản lĩnh và tài năng. Mặt khác, việc Biêlinxki đưa ra khái niệm *tư tưởng nghệ thuật* còn bởi thời đó, phái duy mỹ trong văn học nổi lên phủ nhận yếu tố tư tưởng trong nghệ thuật. Phái này hô hào chỉ có cái đẹp là trên hết, cái đẹp ẩn trong hồn và trong thiên nhiên, trừ bộ óc của duy lý và tư tưởng(!)

Nhớ hồi còn nhỏ đi học, kẻ viết bài này, trong giờ học văn từng đã khổ sở vì cái thuật ngữ *tư tưởng nghệ thuật* (chứ không phải tư tưởng và nghệ thuật). Có khá nhiều đoạn văn, bài thơ tương đối khô khan, thậm chí chẳng có cảm xúc và tư tưởng gì, vậy mà cứ phải khiên cưỡng tán cho nó bao nhiêu là tư tưởng cao siêu và thâm thúy. Cái lối đọc văn bằng cách chăm chăm tìm tư tưởng nghệ thuật, tư tưởng chủ đề ấy theo kiểu con cò rình trên máng nước đã góp phần làm vôi hóa,

xơ cứng hóa cái đẹp hồn nhiên, cái rung động chân thành của văn chương, góp phần không nhỏ làm các thế hệ trẻ xa lánh môn văn trong nhà trường. Phải nói rằng suốt cả một thời kỳ đầu tiên những năm sáu mươi, công việc dạy văn, thậm chí phê bình văn chương của chúng ta đều nằm trong vòm sinh quyển của Timôphêép qua cuốn giáo trình văn học của Nguyễn Lương Ngọc. Tuyệt đối hóa chức năng nhận thức và chức năng giáo dục của văn học qua lăng kính của đạo đức học và chính trị học, triết học thực chất đã góp phần làm teo đi chức năng thẩm mỹ là chức năng quyết định sự tồn tại của văn học. Tiếc thay, tuyệt đối hóa tư tưởng của nhà văn, coi nó là bản chất của văn học, là cái thước đo để đánh giá nhà văn của G.S. Nguyễn Đăng Mạnh cho hay vẫn chưa thoát khỏi bệnh ấu trĩ của một thời.

Trong cuốn sách của mình, ít ra là năm sáu lần, Nguyễn Đăng Mạnh đã đưa ra một đại lượng thiếu chính xác: *Nhưng cần nhớ phương pháp luận là lý thuyết về đối tượng nghiên cứu* (tr.5,6). Trước một đối tượng nghiên cứu, phương pháp, dù đã được hệ thống hóa, khái quát hóa, liệu có thể biến thành lý thuyết được chăng? Và lại, với một lý thuyết phải đạt đến mức quy luật, đến mức phạm trù, đến mức khái niệm như tham vọng của tác giả, nghĩa là một cái thuyết hần hoi, thì

phương pháp dù có thần diệu đi chăng nữa làm sao có thể trở thành lý thuyết được? Phương pháp và lý thuyết là hai khái niệm rất khác nhau, như anh và tôi tuy đều là một chủng loại, đều là một giống nhưng không thể là nhau được. ***Đánh đồng giữa phương pháp luận và lý thuyết, hóa ra là sự đánh tráo các khái niệm ư?*** Lý thuyết về chủ nghĩa hiện thực và phương pháp luận về chủ nghĩa ấy là hai điều rất khác nhau vậy.

Áp dụng một cách khiên cưỡng, máy móc một khía cạnh trong hệ thống lý thuyết về lý luận phê bình văn học của Biêlinxki trong những thời gian, điều kiện và hoàn cảnh rất khác với chúng ta là tư tưởng nghệ thuật, Nguyễn Đăng Mạnh đã khá lúng túng và mơ hồ, thậm chí phiêu lảng là những trạng huống rất xa lạ với một công trình khoa học nghiêm túc như tiêu chí mà cuốn sách của ông đề ra là lập một học thuyết mới về lý luận phê bình văn học. Chúng ta thử tạm thời khảo sát một vài đối tượng nghiên cứu của ông trong cuốn sách, xem hệ quả của phương pháp luận của ông có khoa học và hiệu quả hay không?

Chúng tôi xin tiếp cận bằng cách thử nghiệm thu công trình này bắt đầu bằng trường hợp Nguyễn Tuấn. Xin hãy lắng nghe G.S. Nguyễn Đăng Mạnh đưa ra những dạng khác nhau một cách khá ly kỳ về cái gọi là tư tưởng nghệ thuật

Nguyễn Tuấn:” Ở Nguyễn Tuấn thì tư tưởng nghệ thuật cũng như quy luật nội tại của thế giới hình tượng đều gắn với chữ nông “(tr.35). “**Ngông**” là biểu hiện một tính cách chơi trội, khác đời, ngạo nghễ một cách chủ quan của một con người nào đó có thể là Nguyễn Tuấn, mặc dù có cái ngông khi phách chấp nhận được, có cái ngông vật, ngông rơm gọi là ngông nghênh, ngông cuồng...Và vì vậy, “ngông “là thuộc phạm trù tính cách chứ quyết không nằm trong phạm vi của tư tưởng như tác giả gán ghép cho Nguyễn Tuấn. Ở một số đoạn khác, Nguyễn Đăng Mạnh viết tiếp về Nguyễn Tuấn như sau:” Trước hết, đây là một cách thể hiện phong cách ngông của ông “(tr. 15) “Nguyễn Tuấn đã thể hiện đúng phong cách của mình mà tinh thần cốt yếu có thể gói gọn trong một chữ ngông. Đã ngông thì phải nói ngang, nói ngược...” (tr. 159). Nói phong cách văn học của Nguyễn Tuấn là phong cách ngông, quả là chưa am tường, chưa nắm bắt được cái thần của văn ông. Nguyễn Tuấn có thể ngông vật ngoài đời chứ văn chương thì không. Nguyễn Tuấn chơi văn như chơi cây cảnh, chơi chim thú, thậm chí nghệ thuật ăn uống cầu kỳ cũng chỉ thể hiện cách chơi của ông mà thôi. Ông chơi văn một cách cầu kỳ, tài hoa và lộng lẫy. Văn tùy bút của ông mềm mại, duyên dáng và uốn lượn kỳ khu như rồng

bay phượng múa, chứ tuyệt nhiên không hề để lộ một chút ngông vô vị vô duyên nào như Nguyễn Đăng Mạnh lắm tưởng. Thực ra, bảo tư tưởng nghệ thuật, phong cách văn của Nguyễn Tuân chỉ quanh quẩn trong một chữ “ngông “vô tình đã hạ thấp giá trị của tác giả” Vang bóng một thời”. Quả là “yêu nhau như thế bằng mười phụ nhau”, khi G.S. Nguyễn Đăng Mạnh bồi tiếp cho Nguyễn Tuân một đòn thương mền nữa: “*Đã ngông thì phải nói ngang, nói ngược.*” Không, Nguyễn Tuân không hề nói ngang, nói ngược. Trong lịch sử văn học Việt Nam quả có Cao Bá Quát, Tú Xương và Tản Đà là ngông thứ thiệt mà thôi. Nhưng cái ngông của các ông là cái ngông của kẻ sĩ bất phùng thời, cái ngông quân tử không hề nói ngang nói ngược như G.S. Nguyễn Đăng Mạnh vừa khái quát một cách khó hiểu. Ông còn khó hiểu hơn nữa khi nói về Nguyễn Tuân bằng những dòng thiếu câu nhắc như sau: “*Con người thích chơi ngông ấy rất khoái khi ném ra được những nghịch lý, nghịch thuyết. Chủ nghĩa xê dịch cũng là một thứ nghịch thuyết...*”(tr.154). Nguyễn Tuân không hề là con người ngộ ngược như Nguyễn Đăng Mạnh lắm tưởng. Trái lại, ngược hẳn với hiện tượng bên ngoài có vẻ cá biệt, bất cần, ngang ngạnh kia là một con người rất lễ giáo, rất phải phép trong mọi ứng xử khá khôn ngoan ở đời. Hãy đọc

hồi ký *"Cát bụi chân ai"* của Tô Hoài, chúng ta thấy kể từ năm 1948, để nhớ ơn nhà thơ Tố Hữu đã giúp đỡ ông vào Đảng, hàng năm hai lần, vào dịp kỷ niệm ngày vào Đảng của ông và vào ngày sinh nhật của Tố Hữu, bao giờ Nguyễn Tuân cũng mang hoa đến tặng nhà thơ của Đảng. Ngoài ra cần phải nói vài lời về cái chủ nghĩa xê dịch quả là vô hại. Nó chẳng phải là một nghịch thuyết như Nguyễn Đăng Mạnh đã viết. Dành cho Nguyễn Tuân gần ba chục trang, nhưng tác giả cuốn sách trên quả tình đã chưa cho chúng ta biết phong cách, tư tưởng nghệ thuật của Nguyễn Tuân là gì ngoài việc gán cho ông một chữ "ngông" "rất khiên cưỡng và không chuẩn xác. Có lúc do lúng túng quá, Nguyễn Đăng Mạnh đã gán gộp vội vàng cho nhà văn của tùy bút cái mệnh đề hết sức chung chung có thể nói về bất cứ nhà văn chân chính nào của Việt Nam cũng chẳng sai : " *Tư tưởng nghệ thuật cơ bản của Nguyễn Tuân có thể khẳng định là một tinh thần yêu nước thiết tha...*" (tr. 27). Ôi chao, tinh thần yêu nước thiết tha là phạm trù tình cảm, cơ sao không có trâu thì bắt bò làm nghệ lại đẩy nó sang phạm trù tư tưởng là sao hỡi nhà lý luận ?

Cũng như vậy, khi áp dụng cái gọi là lý thuyết tư tưởng nghệ thuật mà ông ngỡ mình vừa khám

phá ra được sử dụng vào việc nghiên cứu các đối tượng như Xuân Diệu, Vũ Trọng Phụng, Nam Cao... Nguyễn Đăng Mạnh đều gặp những trục trặc và thiếu tính thuyết phục như đối với trường hợp Nguyễn Tuân mà chúng tôi vừa phân tích. Đối với thơ Xuân Diệu, ông còn có những nhận xét chủ quan, không đúng: “Ở Xuân Diệu là một thế giới hồng tươi mơn mớn và đầy tính sắc dục...” (tr. 13). Không, thơ Xuân Diệu tuy có nói đến thân xác của lứa đôi, có nói đến môi đến ngực nhưng là thứ môi thứ ngực, thứ thân xác trong suốt của tình yêu không hề “đầy tính sắc dục” như tác giả cuốn sách này vừa nói. Hãy nghe nhà lý luận phê bình viết tiếp: “Vậy tư tưởng Xuân Diệu là gì? Tôi cho rằng Xuân Diệu là nhà thơ của niềm giao cảm hết mình giữa con người với con người...” (tr.119). Viết như thế về Xuân Diệu cảm bằng cũng như chưa viết gì cả. Chả cứ gì Xuân Diệu, nhà thơ nào mà chẳng “giao cảm hết mình giữa con người và con người” chứ ? Có lẽ, kết quả của môn lý thuyết tư tưởng nghệ thuật kia đối với Vũ Trọng Phụng được tác giả gặt hái khá là mỹ mãn như sau đây : “Tư tưởng nghệ thuật cơ bản của Vũ Trọng Phụng có nội dung triết lý bi quan định mệnh chủ nghĩa” (tr.25). “Tư tưởng nghệ thuật cơ bản của Vũ Trọng Phụng: ấy là một tâm trạng phản uất khôn nguôi...”

(tr.26). Ôi, “tám trạng phần uất khôn nguôi” “có vì sao mà mi biến thành tư tưởng, mà lại là một thứ tư tưởng nghệ thuật nhanh thế hờ trời ?

Có lẽ do vội vàng áp dụng cái lý thuyết sinh non kia vào nghiên cứu hàng chục đối tượng nhà văn, tác giả tung lập luận mình lên cái cỏi vô bờ bến hết sức mù mờ, lằng đằng là lý thuyết tư tưởng nghệ thuật, để cuối cùng chỉ hững được một mớ bong bong, chỉ làm rối lên cái khái niệm vốn chưa từng rõ ràng, chưa từng có nhân diện ấy, vốn ẩn khuất như sương mù, như thoáng gió trong văn chương. Để cuối cùng không sao nắm bắt được nhân diện của đối tượng nghiên cứu, chứ chưa nói gì đến cái thần thái của đối tượng. Tựu trung, vì ngay từ xuất phát điểm, tác giả đã đi chệch khỏi vườn Eden của văn học để nhảy tót qua khu vườn xương rồng của tư tưởng vốn là chốn thâm nghiêm của sa mạc triết học. Và lại, muốn nghiên cứu thành công đối tượng, điều trước tiên bắt buộc nhà lý luận phê bình phải hiểu đúng được đối tượng mà mình đang nhằm tới. Trong trường hợp của Ngô Tất Tố, rõ ràng G.S. Nguyễn Đăng Mạnh chưa hiểu rõ nhà văn lớn này khi ông viết :” Nhiều người cầm bút ở nước ta vừa là nhà văn, vừa là nhà báo. Riêng Ngô Tất Tố thì chủ yếu là một nhà báo...”(tr. 39). Về hiện tượng, quả là Ngô Tất Tố có sống bằng nghề

làm báo, nhưng bản chất công việc và những tác phẩm lớn trong đó có kiệt tác “Tắt Đèn” của ông để lại thì phải nói ông là một nhà văn lớn, một nhà văn trong cả những bài báo và lúc làm báo. Nói tác giả “Tắt Đèn”, “Việc làng”, “Lều chõng”... chủ yếu là một nhà báo là không thể nào nghiên cứu nổi nhà văn này.

Trong chương thứ ba của phần đầu là phần lập thuyết, tác giả có đưa ý của một đoạn thơ của Chế Lan Viên vào cái tiêu đề khá dài của mình. Nhưng khi phân tích đoạn thơ, cốt lấy ý thơ sang trọng kia mà bồi đắp cho cái lý luận còn “lóp lóp” của mình. Nhưng rất tiếc, tác giả đã hiểu sai câu thơ sau của Chế Lan Viên : *“Ta là ai? như ngọn gió siêu hình / Câu hỏi hư vô thổi nghìn nến tắt / Ta vì ai? Khè xoay chiều ngọn bắc / Bàn tay người thấp lại triệu chồi xanh...”*. Hãy xem Nguyễn Đăng Mạnh phân tích cụm từ “Ta là ai ?” của thơ Chế Lan Viên: *“Ta là ai? Là câu hỏi về tài. Ta có tài (viết văn) thực không? Tài ấy là tài viết về cái gì, thể hiện tư tưởng gì, thuộc khuynh hướng cảm hứng nào, lãng mạn hay hiện thực?...”*. “Câu hỏi Ta là ai? nhà văn phải tự đặt cho mình ngay từ khi bắt đầu cầm bút.... Ta sinh ra có phải để làm nhà văn không?...” (tr.73). Không, câu thơ “Ta là ai? như ngọn gió siêu hình” là câu hỏi hư vô về bản thể triết học theo kiểu: ta từ đâu ra, ta

sống để làm gì, và ta đi về đâu vốn làm một trí nhân loại qua các thời đại, chứ không phải là câu hỏi cụ thể thực dụng mà Nguyễn Đăng Mạnh vừa phân tích, cốt bắt ép câu thơ than vãn về nỗi siêu hình một thời của nhà thơ thành ý đồ của bài viết của mình. Ép duyên thơ như vậy thì làm sao thơ ca có thể thuận tình với phê bình được?

Giáo sư Nguyễn Đăng Mạnh chừng như tự cho mình sinh ra là để lập thuyết, do đó ông là người rất mau mồm mau miệng khi mạnh dạn dùng từ mới, cốt tạo ra càng nhiều khái niệm mới cho văn học càng hay. Chẳng hạn một số thuật ngữ kiểu Nguyễn Đăng Mạnh, đại loại như: “*chủ nghĩa nhân đạo thống thiết*” (tr.35), “*chủ nghĩa hiện thực mãnh liệt*” (tr. 27), “*trữ tình sôi nổi*” (tr.35), “*lãng mạn mãnh liệt*” (tr. 35), “*niềm phấn uất khôn nguôi*” (tr. 39), “*lo âu khắc khoải khôn nguôi*” (tr. 82), “*hệ thống hình tượng âm ảnh*” (tr.23)...v...v....Những cụm từ tưởng mới mẻ, đây phát hiện trên, thực ra là tạo tiền đề cho công cuộc phi tiêu chuẩn hóa khái niệm học thuật, tạo ra sự tùy tiện, cảm tính, đồng bóng trong chốn trường quy mô phạm là bậc giảng dạy của đại học và trung học. Cứ đà này, thì cái sự biến tướng của chủ nghĩa nhân đạo, chủ nghĩa hiện thực sẽ không còn giới hạn nào nữa khi người ta tiếp tục phong cách Nguyễn Đăng Mạnh để sinh

ra những khái niệm tương tự : chủ nghĩa nhân đạo trầm cảm, chủ nghĩa hiện thực hưng khởi hay chủ nghĩa hiện thực âm tính, rồi thì trừ tình lạnh cảm, lãng mạn trầm uất hay hệ thống hình tượng dai dẳng thì có phải là loạn khái niệm, loạn trường quy văn phạm hay không?

Kẻ viết bài này chợt rùng mình nhớ thời đi học phổ thông, có mấy lần làm luận văn khi đưa dẫn chứng để chứng minh không có xuất xứ, đã bị thầy giáo cho điểm hai nhân tiên. Nay thấy ở bìa bốn của cuốn sách "*Con đường...*" của G.S. Nguyễn Đăng Mạnh có in ba lời khen ngợi tác giả quá sức nồng nhiệt của ba vị: Hồ Dzếnh, Hoàng Ngọc Hiến và Vũ Tú Nam không thấy đề xuất xứ mà mừng thay cho nền giáo dục văn chương nước nhà không còn khát khe như thời xưa kẻ này đi học, hơi một tý là bắt học sinh phải theo kiểu khoa học, văn bản học, chua rằng lấy ở sách nào, tài liệu nào ra hay là trò bí mà tự bịa ra để bịp thầy?

Tóm lại, cuốn sách "*Con đường...*" của G.S. Nguyễn Đăng Mạnh tuy có khá nhiều nhược điểm như trên nhưng không phải nó không có những chỗ được. Nếu chỉ trong phạm vi nhà trường, nó sẽ có một số kiến thức bổ ích, một số bài văn, đoạn văn mẫu có thể dùng cho học sinh, sinh viên môn văn từ bậc trung học đến đại học dùng

làm mẫu. Một số bài viết của tác giả về chân dung Nguyên Hồng, Nam Cao, Nguyễn Minh Châu quả là cảm động. Có khá nhiều đoạn có văn khi tác giả phân tích tâm lý của nhân vật và tâm lý sáng tạo của nhà văn. Nói chung, nghệ thuật hành văn, nghệ thuật chấm câu văn của tác giả khá chuẩn mực, diễn đạt dung dị dễ hiểu theo văn phong truyền thống của lối văn chân chỉ hạt bột của nhà trường. Tác giả chứng tỏ mình là người chịu đọc, chịu nghiền ngẫm, chịu tìm tòi. Ông có công trong một chừng mực nhất định khi bác bỏ lối phê bình thiếu dân chủ, phê bình phi văn học, phi văn bản của một số cây bút nào đó một thời theo kiểu phê bình học phiệt xưa cũ. Tuy nhiên cái nhiệm vụ cơ bản của chuyên luận này như tác giả đã công bố ở trang 83, nơi cuối cùng của phần lập thuyết đã không thực hiện được: *"Chuyên luận này hi vọng đưa ra được những khái niệm, những phạm trù, những quy luật không đến nỗi sai lệch với đối tượng..."*. Phương pháp phân tích của tác giả chưa được hệ thống hóa để có thể được gọi là phương pháp luận. Nghĩa là tác giả chưa có phương pháp luận, không tạo ra một lý thuyết nào mới như mình đã vội công bố. Quả tình, tác giả phần nào đã nhận ra sự thất bại của sự lập thuyết của mình nên ông đã tạm thời trấn an người đọc và tự trấn an mình khi

viết ở trang 83: “*Nghiên cứu văn học bao giờ cũng phải vượt qua những khâu*” *phi phương pháp luận* “...”. Có thể nói toàn bộ cuốn “*Con đường...*” này của ông đều được viết ra dưới ngọn đèn mù u của cái mà ông gọi là “phi phương pháp luận” đó. Sở dĩ ông thất bại vì khi xác định điểm xuất phát, ông đã nhảy lộn qua “vườn rau của người khác” là phạm trù tư tưởng vốn là căn cứ địa của triết học. Sự săn đuổi tư tưởng nghệ thuật một cách thô thiển, quá quát như săn thỏ theo cách của tác giả cuốn sách, chính là hành động hữu hiệu nhất để xua đuổi nghệ thuật. Bởi vì tư tưởng của tác phẩm văn học là món càng cố gắng đi tìm càng không bao giờ gặp. Nó ẩn hiện trong sự rung động của con người trước cái đẹp vi mô của hình tượng, của ngôn ngữ. Văn học sinh ra không để rao giảng tín điều hay là phát ngôn viên tư tưởng, không chăm chăm dạy dỗ người ta theo thói dung tục tầm thường. Nó thức tỉnh con người, mách bảo với con người về thiêng liêng của trần thế, của tư tưởng thông qua cảm xúc. Chính vì vậy, nhiệm vụ của lý luận phê bình là tạo điều kiện để bạn đọc tiếp cận với tác phẩm văn học ở nơi hay ho nhất, sâu đậm nhất, chính xác nhất, giúp người đọc phân biệt được giá trị thật và cái nguy giá trị của sáng tác, chứ không phải lúc nào cũng làm anh đèn cù sẵn lòng tư tưởng của

nhà văn. Bởi văn học thuộc phạm trù mỹ học chứ không thuộc phạm trù tư tưởng. G. S. Nguyễn Đăng Mạnh xưa nay vốn là bậc mù cao áo dài của giới lý luận phê bình đại học, một người tham gia viết sách giáo khoa cho bậc trung học và đại học của môn văn, trong một chuyên luận đầy chất khoa học và tính chuyên môn cao, lẽ nào lại tỏ ra bất cập, lúng túng và xộc xệch làm vậy trong lập luận cũng như trong phương pháp? Từ đó, cho phép chúng tôi được quyền hồ nghi khả năng của ông khi biên soạn sách giáo khoa và khả năng giảng dạy bộ môn tối quan trọng của đất nước là môn văn trong nhà trường. Đây có phải là một trong những nguyên nhân làm thế hệ trẻ không còn yêu thích môn văn hay không?

Có một số ít nhà lý luận phê bình của giới đại học thường ngồi viết theo phong cách giảng bài trên bục giảng nơi giảng đường. Nghĩa là quen nói và viết cho sinh viên, những học trò của mình thành ra quen tay, đến khi ngồi viết dù là ngồi một mình đi nữa, cũng chỉ nhìn thấy người đọc mình toàn là sinh viên, là học trò mình không thôi. Chính vì vậy mà chất lượng bài viết không vượt ra khỏi phạm vi nhà trường. Nên nhớ rằng người đọc các thầy là công chúng rộng rãi ngoài đời, họ là thầy của người viết chứ không phải là sinh viên, là học trò của quý vị đâu. Khi người

viết coi người đọc là thầy của mình thì chất lượng trang viết mới có sức nặng. Hi vọng G.S. Nguyễn Đăng Mạnh không phải dạng nhà lý luận phê bình bực giảng như trên.

G.S. Nguyễn Đăng Mạnh quả là rất đáng biểu dương về lòng dũng cảm trong vai trò tiên phong lập thuyết mới, hòng cho ra đời hệ thống lý luận phê bình văn học của mình như là những phạm trù, những khái niệm và quy luật của riêng ông. Tuy chưa thành công nhưng tinh thần dám nghĩ dám làm, sự trăn trở tìm tòi, bung phá của ông quả là rất đáng quý, rất đáng trân trọng. Người tìm đường tuy có lạc trong cánh rừng văn học nhưng đã để lại cho những nhà khoa học sau ít ra là một số dấu bẻ cò, tức sự đánh dấu lối đi mới. Mới biết rằng công cuộc mở đường về hệ thống lý thuyết lý luận phê bình văn học là thậm khó. Tự trung, *“Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn”* của G.S. Nguyễn Đăng Mạnh dù rất công phu, nhưng vẫn chưa phải là con đường đi vào thế giới nghệ thuật của phê bình vậy.

Thành phố Hồ Chí Minh đêm ngày 27-7-1995
(In trên báo “Văn nghệ” số 33 năm 1995)

THỦ BÀN SAU BA TIẾT HỌC VĂN

Giáo dục là nền tảng của quốc gia, là tương lai của đất nước, là sự thành bại của một dân tộc. Sách giáo khoa do đó trở thành nền tảng của giáo dục, thành khâu quan trọng nhất với các nhà trường, quyết định phần lớn chất lượng đào tạo con em chúng ta. Tính chuẩn xác của sách giáo khoa, nhất là sách giáo khoa môn văn, càng phải đòi hỏi ở mức độ cao. Đưa những nhận định, những kết luận, những khái quát chưa được tiêu chuẩn hóa, khoa học hóa, mẫu mực hóa ra dạy cho con em chúng ta, thiết tưởng là điều không thể chấp nhận. Do vậy, những tồn tại trong sách giáo khoa môn văn không còn nằm trong phạm vi của Bộ Giáo dục nữa, mà đã thành mối quan tâm của mọi người trong xã hội.

Trên tinh thần đó, sau khi khảo sát toàn bộ sách giáo khoa bộ môn văn cấp ba do "*Hội nghiên cứu và giảng dạy văn học thành phố Hồ Chí Minh*" soạn, chúng tôi sẽ lần lượt góp ý, vạch

ra những mặt còn bất cập, còn chưa khoa học, chưa chính xác và thiếu tính hệ thống để con em chúng ta được học môn văn đúng và hay hơn. Trong khuôn khổ hạn hẹp của bài báo này, chúng tôi xin góp ý với bài “KHÁI QUÁT VỀ VĂN HỌC VIỆT NAM TỪ ĐẦU THẾ KỶ XX ĐẾN 1945” trong sách giáo khoa Văn học lớp 11 do G.S. Nguyễn Đăng Mạnh biên soạn, ông Trần Hữu Tá chủ biên, được phân thành ba tiết học. Cuốn sách do nhà xuất bản Giáo dục tái bản lần thứ năm 1995, với số lượng riêng lần này là 40.000 bản.

Nhìn chung, tác giả phần “KHÁI QUÁT VỀ VĂN HỌC VIỆT NAM TỪ ĐẦU THẾ KỶ XX ĐẾN 1945” in ở trang 76 đến 96, có khá nhiều điều cần xem xét lại. Ba tiết giảng dạy về một giai đoạn rất quan yếu của văn học nước nhà, tác giả phần sách giáo khoa trên có vẻ như đã đưa ra những nhận định tương đối hợp lý, những kiến giải tuy chưa được hệ thống hóa cao nhưng đã tạm truyền đạt được kiến thức phổ thông khá cơ bản, giúp học sinh phần nào nắm được tinh thần, tính chất, xu hướng của giai đoạn văn học.

Khi đánh giá dòng văn học yêu nước chống Pháp và Cách Mạng từ đầu thế kỷ XX đến 1945, với những tên tuổi lớn như Phan Bội Châu, Phan Chu Trinh, Nguyễn Thượng Hiền, Ngô Đức Kế,

Huỳnh Thúc Kháng. Nguyễn Ái Quốc, Tố Hữu...tác giả chỉ đề cao nội dung tuyên truyền chính trị mà đánh giá thấp mặt nghệ thuật: *"Nhưng bộ phận văn chương yêu nước này chỉ đổi mới rõ rệt về quan điểm chính trị, quan điểm học thuật chứ chưa có thay đổi lớn về tư tưởng thẩm mỹ. Vốn xuất thân Hán học, tâm hồn được đào luyện và nuôi dưỡng bằng văn chương cổ, các nhà chí sỹ chưa dễ gì thoát khỏi quan niệm nghệ thuật của những thế kỷ đã qua. Vì thế, về phương diện nghệ thuật, thơ ca yêu nước giai đoạn này không có gì khác lắm với thời Đường thời Tống"*(tr.80). Kết luận trên, có hai điều bất cập. Một là, bảo các tác giả dòng văn học trên vì *"tâm hồn được đào luyện và nuôi dưỡng bằng văn chương cổ... chưa dễ gì thoát khỏi quan niệm nghệ thuật của những thế kỷ đã qua"* nên thiếu tính nghệ thuật là coi thường nền văn học vĩ đại của quá khứ với những tên tuổi lớn như Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương...Tác giả phần sách giáo khoa quả mâu thuẫn khi đánh giá thấp tính nghệ thuật của dòng văn học trên, nhưng lại viết: *"về phương diện nghệ thuật, thơ ca yêu nước giai đoạn này không có gì khác lắm với thời Đường, thời Tống"*. Ô hay, hẳn tác giả quên rằng nghệ thuật thi ca của Đường Tống đã đạt đỉnh cao nhất của cái hay. Còn thơ ca yêu nước giai đoạn trên về nghệ

thuật không khác gì Đường Tống là một lời khen ngợi đó. Hai là, tác giả cho rằng, giai đoạn văn học trên thiếu tính nghệ thuật là điều cực đoan, chưa đúng. Riêng Phan Bội Châu, trong “Tứ diện văn học” tập hai, do N.X.B.Khoa học xã hội in năm 1984, trang 194 đánh giá rất cao nội dung và hình thức văn chương của ông : *“Phan Bội Châu đã đưa đến cho lịch sử văn học dân tộc một kiểu mẫu văn chương...Phan Bội Châu là một trong số những nhà văn lớn nhất của văn học Việt Nam...”*. Ở trang 88, sách giáo khoa trên, tác giả giải thích vì sao nghệ thuật của giai đoạn văn học này còn non yếu: *“Vì bọn thống trị không bố ráo rết, bộ phận văn học này **thiếu mọi điều kiện vật chất tối thiểu để sáng tác và phổ biến**. Điều đó giải thích vì sao nó chủ yếu được sáng tác bằng văn vần (ngắn gọn, dễ nhớ, dễ thuộc, có thể sáng tác cả trong nhà tù thực dân, ghi vào những mảnh giấy, thậm chí lấy que nhọn viết lên lá cây để phổ biến hay dùng lối truyền miệng). Cùng chính vì thế **nó không có điều kiện được gọt giũa nhiều về hình thức nghệ thuật**”*.

Chúng tôi rất lấy làm kinh ngạc về sự tùy tiện đối trắng thay đen của tác giả sách giáo khoa phần trên, trang 88 như đã trích, vừa cho rằng dòng văn học yêu nước và Cách Mạng từ đầu thế

kỳ XX đến năm 1945 ***“không có điều kiện được gọt giữa nhiều về hình thức nghệ thuật”*** thì đến trang 95 trong cùng một bài giảng, tác giả đã quay ngoắt một trăm tám mươi độ mà nói ngược lại, khen hết lời hình thức nghệ thuật của dòng văn học trên rằng: ***“Thơ yêu nước cách mạng trong tù thường có chất lượng nghệ thuật cao hơn, vì chính khi chân bị cùm, tay bị xích, cổ bị gông nhưng tinh thần tự do bất khuất, các nhà thơ chiến sỹ lại có thời giờ nhàn rỗi hơn để làm nghệ thuật”***. (chữ đậm do T.M.H. nhấn mạnh). Thái độ không nhất quán về cùng một vấn đề, lúc bảo hay, lúc bảo dở, lúc bảo không có thời giờ và điều kiện để gọt rũa nghệ thuật, lúc lại bảo vào tù các chiến sỹ mới rảnh để gia công trau dồi nghệ thuật của tác giả sách giáo khoa trên khiến người viết bài này cũng chẳng biết thế nào mà lần, hướng hồ là các em học sinh lớp 11.

Khi nhắc đến Tân Đà, một nhà thơ lớn của dân tộc, sách giáo khoa trên đã đánh giá chưa đúng tầm vóc của ông: ***“Tân Đà vẫn chưa sáng tạo nên một hình thức hoàn toàn mới cho thơ. Những cố gắng cách tân của ông chỉ mới dừng lại ở chỗ khai thác triệt để những thể điệu tự do nhất trong thơ ca cổ bao gồm cả những điệu hát dân gian (lục bát, các thể từ khúc, hát nói, ca***

dao, hát xẩm...). (tr.81) Nói “Tân Đà vẫn chưa sáng tạo nên một hình thức hoàn toàn mới cho thơ” như sách giáo khoa là chưa hiểu được Tân Đà, đồng thời chưa nhận thức được quy luật sáng tạo của thơ ca. Ngay cả Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương và hàng chục nhà thơ lớn của văn học Việt Nam cũng không thể đáp ứng được đòi hỏi của sách giáo khoa đối với Tân Đà. Vì rằng, không có một thứ thơ nào cắt đứt với truyền thống mà có thể tồn tại và phát triển, cho nên không thể có nhà thơ nào có thể tạo ra một “*hình thức thơ hoàn toàn mới*” như sách giáo khoa vừa chê Tân Đà. Sách giáo khoa vừa nói Tân Đà chưa có gì mới, rằng “*những cố gắng cách tân của ông chỉ mới dừng ở chỗ khai thác... những thể điệu tự do trong thơ cổ...*” thì đến trang 95, tác giả lại đánh giá Tân Đà khác hẳn, bằng cách xếp ông đầu bảng: “*Mỗi bước đi của thơ trên đường hiện đại hóa đều để lại những tên tuổi lớn: “Tân Đà, Trần Tuấn Khải, Thế Lữ...”* Từ điển văn học tập hai, sách đã dẫn, trang 331 đánh giá rất cao thơ Tân Đà: “*Là một đóng góp đáng kể vào bước chuyển mình sang hiện đại của văn học Việt Nam... đã khai sinh ra nhiều thể văn trong văn học Việt Nam buổi đầu thế kỷ... thổi vào thơ Việt Nam luồng gió mới mẻ....có địa vị quan trọng trong văn học Việt Nam thời kỳ cận đại*”. Mở đầu “Thi

nhân Việt Nam”, Hoài Thanh đánh giá rất cao thơ Tản Đà: *“Tiên sinh đã dạo những bản đàn mở đầu cho một cuộc hòa nhạc tân kỳ đương sắp sửa”*. Chính vì thế, sách giáo khoa đánh giá thấp thơ Tản Đà như trên là điều không thể chấp nhận.

Khi đánh giá dòng văn học công khai từ đầu thế kỷ XX đến năm 1945, tác giả đã kết luận thiếu thuyết phục: *“Bộ phận phát triển công khai, hợp pháp tuy có tính dân tộc và chứa đựng những yếu tố tư tưởng lành mạnh, tiến bộ, nhưng nó không có được ý thức cách mạng và tinh thần chống đối chế độ thực dân. Bộ phận này có điều kiện đầu tư công sức vào nghệ thuật”* (tr.86). Điều khái quát trên chỉ đúng một nửa, nghĩa là chỉ đúng với văn học lãng mạn mà chưa đúng với dòng văn học công khai hiện thực phê phán. Trong thời kỳ Mặt trận dân chủ năm quyền 1936-1939, nhiều tờ báo cách mạng đã ra công khai và bán công khai. Do đó, dòng văn học hiện thực phê phán gồm phần lớn các nhà văn hoặc trực tiếp, hoặc gián tiếp đều có được giáo dục *“ý thức cách mạng và tinh thần chống đối thực dân”*, chứ không như sách giáo khoa lầm tưởng. Những tác phẩm trào lưu hiện thực phê phán của Ngô Tất Tố, Nguyễn Công Hoan, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Hồng, Nam Cao, Tô Hoài, Mạnh Phú Tư, Bùi Hiến,

Nguyễn Huy Tưởng, Kim Lân...là những tác phẩm hoặc trực tiếp, hoặc gián tiếp lên án chế độ thực dân phong kiến bần cùng hóa nhân dân, bạo động về xã hội Việt Nam đen tối “Tất Đền” và ở giai đoạn “Bước đường cùng” cần phải thay bằng xã hội khác. Những tác phẩm như trên, đã góp phần trong tiến trình nhận thức và tình cảm của nhân dân hướng về Cách mạng. Việc sách giáo khoa cho rằng những tác phẩm của dòng văn học công khai trong trào lưu hiện thực phê phán *“không có được ý thức cách mạng và tinh thần chống đối chế độ thực dân”* là thái độ nhầm mắt, cố tình không hiểu biết thực chất của một trào lưu văn học rất quan trọng vậy.

Khi đánh giá về tốc độ phát triển của văn học Việt Nam đầu thế kỷ XX đến 1945, tác giả sách giáo khoa trên vội vã kết luận: *“Có thể nói, văn học Việt Nam giống như người chạy đua đường trường, dọc đường, lơ nghĩ lại và ngủ quên quá lâu trong một thung lũng chật hẹp và khuất nẻo của chế độ phong kiến, nay bừng tỉnh dậy, trước sự thôi thúc của thời đại, phải mở nước rút ở độ cao nhất, mong đạt tới đích mà không đến nỗi quá chậm trễ so với mọi người”* (tr.84). Ví văn học với người chạy đua đường trường phản ánh sự hiểu biết sai lạc bản chất của văn học của

sách giáo khoa. Văn học là bề sâu của tâm hồn dân tộc, không phải là cái để so sánh, càng không phải là sân maratông của hoạt động cơ bắp. Nói văn học Việt Nam *“lờ ngử lại và ngử quên quá lâu trong một thung lũng chật hẹp và khuất nẻo của chế độ phong kiến”* là phủ nhận những thành tựu văn học vĩ đại của cha ông, là bị phong trào Âu hóa làm mờ mắt, lẫn lộn đỉnh núi và gò đồi. Trong lịch sử dân tộc, tác giả sách giáo khoa cần phải biết rằng, văn học Việt Nam phát triển rực rỡ nhất là ở giai đoạn cuối thế kỷ thứ mười tám đầu thế kỷ thứ mười chín, với những tên tuổi thiên tài mà không một giai đoạn nào của văn học sánh nổi, dù là dòng văn học hiện đại hóa bởi phương Tây. Liệu những tài năng số một của Tự lực văn đoàn và thơ mới có thể bén gót với những Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Gia Thiều, Đoàn Thị Điểm, Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến, Tú Xương... Với hàng loạt đỉnh cao chói lọi này, việc sách giáo khoa nói văn học nước nhà từ trước thế kỷ XX là *“ngử quên quá lâu trong thung lũng chật hẹp và khuất nẻo của chế độ phong kiến”* là một đánh giá chủ quan, sai lầm, phủ nhận thành tựu văn học của cha ông. Văn học viết nước ta từ thế kỷ thứ X đến hết thế kỷ XIX chưa hề *“ngử lại và ngử quên quá lâu trong thung lũng chật hẹp và khuất nẻo của chế*

độ phong kiến” như tác giả sách giáo khoa hiểu sai. Một nền văn học nghỉ lại và ngủ quên quá lâu trong hang hốc quá khứ, dĩ nhiên là một nền văn học chưa trưởng thành. Nếu như vậy, làm sao nó có đủ bản lĩnh cùng tâm vóc đón nhận những trào lưu mới từ phương Tây? Nếu nền văn học của quá khứ như con gấu ngủ đông chợt bừng tỉnh dậy bàng hoàng ngơ ngác, làm sao nó biết cách bình tĩnh đón những làn gió lạ một cách chọn lọc và cẩn trọng? Truyền cho học sinh những kiến thức sai lạc như thế này, làm sao các em có thể tìm được cách kính trọng và yêu mến nền văn học vĩ đại do cha ông hàng nghìn năm truyền lại? Chính nhờ bản lĩnh, tài năng, sự tự tin và tỉnh thức của nền văn học dân tộc quá ư rực rỡ, mà văn học chúng ta hôm nay mới biết cách tiếp xúc với các nền văn học của thế giới.

Chúng ta vừa khảo sát phần khái luận - bài giảng ba tiết về giai đoạn văn học từ đầu thế kỷ đến 1945, để thấy ngoài một số ưu điểm, sách giáo khoa trên vẫn còn nhiều kết luận và đánh giá thiếu chuẩn xác, thậm chí sai trái, mâu thuẫn và thiếu tính hệ thống. Do đó, phần bài giảng này chưa được tiêu chuẩn hóa, khoa học hóa, mẫu mực hóa và sư phạm hóa. Bao giờ con em chúng ta mới được học một thứ sách giáo khoa vừa đúng

vừa hay, nhất là sách giáo khoa môn văn, môn học bồi dưỡng tâm hồn, nhân cách, thẩm mỹ cho học sinh đang còn khá nhiều điều bất cập cần thay đổi?

(In báo “Văn” số 49 năm 11-1995, “Người Hà Nội” số 20 năm 1996)

CÓ THẬT NỀN VĂN HỌC CỔ VIỆT NAM MANG TÍNH PHI NGÃ ?

Trong cuốn *“Lý luận văn học - vấn đề và suy nghĩ”* trang 213, NXB Giáo Dục 1995, PTS Huỳnh Như Phương, khi đề cao tính bản ngã của thơ mới 1932-1945, đã viết: *“Đó là quan niệm nghệ thuật hướng tới sự phát huy bản ngã, đối lập với tính chất phi ngã của văn học thời phong kiến”*. Như vậy, tác giả Huỳnh Như Phương cho rằng chín thế kỷ văn học viết của cha ông từ Lý Trần đến hết thế kỷ thứ XIX, cùng hàng mấy chục thế kỷ hình thành dòng văn học dân gian Việt Nam, thầy đều thiếu tính bản ngã(!) Trong sách giáo khoa lớp 11, tập một, NXB Giáo Dục 1995, do *Hội nghiên cứu và giảng dạy văn học T.P. Hồ Chí Minh* soạn, trang 95, GS Nguyễn Đăng Mạnh khi đề cao tính bản ngã của thơ lãng mạn 1932-1945, cũng cho rằng văn học của cha ông ta, tức văn học thời phong kiến thầy đều mang tính phi ngã, đã viết: *“Được giải phóng khỏi tính quy phạm*

chặt chẽ và hệ thống ước lệ có tính phi ngã...". Cùng ở sách giáo khoa trên, trang 80, Nguyễn Đăng Mạnh nói rõ hơn quan điểm của mình: *"Quá trình hiện đại hóa thơ ca thực chất là sự giải phóng cái tôi cá nhân cá thể ra khỏi hệ thống ước lệ khắt khe và có tính phi ngã của thơ ca thời cổ phong kiến".*

Như vậy, qua sách giáo khoa và giáo trình được giảng dạy trong nhà trường, do hai tác giả trên soạn như vừa dẫn, chúng ta thấy xuất hiện một quan điểm vô cùng hệ trọng được giảng dạy ở bậc phổ thông và đại học khá nhiều năm là: chỉ đến thơ mới 1932-1945, nền văn học Việt Nam mới mang tính bản ngã. Còn *"văn học thời phong kiến"*, nghĩa là toàn bộ di sản văn học to lớn của cha ông, bao gồm văn học truyền miệng và văn học viết, thảy đều mang tính phi ngã(!) Chúng tôi sững sờ, vô cùng kinh ngạc về những kết luận chính thống được đưa ra giảng dạy cho học sinh và sinh viên như ở trên vừa dẫn. Ôi, lẽ nào, văn chương của cổ tích, ca dao, của Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Tú Xương... từng là niềm tự hào, là tâm thức của dân tộc lại không có tính bản ngã?

KHÔNG CÓ NGÃ LÀM CHỦ THỂ THÌ KHÔNG CÓ KHOA HỌC, NGHỆ THUẬT VÀ LUÂN LÝ

Nhân tính chỉ xuất hiện khi con người ý thức về bản thân mình và thế giới. Khi có ý thức, con người chợt phát hiện ra cái Ngã (ego) của mình. Bản năng con người hay cái (id) thúc giục phải thỏa mãn ngay những điều nó muốn. Bản ngã tìm cách thỏa mãn những nhu cầu đó mà không tạo ra sự rắc rối, còn siêu ngã (superego) hay lương tâm thì đặt vấn đề: điều ta muốn có đúng không, có hợp lý không? Không có cái Ngã, làm sao có cái Nhân? Không có Ngã làm chủ thể thì làm sao có triết học? Ngay cả những người theo chủ nghĩa khắc kỷ đi chăng nữa, cũng không xóa nổi cái Ngã của mình. Con người sống tất phải có ham muốn, có buồn vui, có hi vọng, tuyệt vọng, có đau khổ, có cô đơn, lo âu, dằn vặt và ân hận. Có người cho triết học Khổng Tử mang tính phi ngã, vì nó dẹp bỏ con người cá nhân, chỉ chú ý đến con người luân lý và xã hội(!) Thực ra, một số môn sinh của Khổng Tử sau này tuyệt đối hóa con người luân lý và xã hội, đến nỗi bỏ đi cái Ngã. Nhưng cái Ngã vẫn có một chút chỗ đứng trong triết học Khổng Mạnh. Khổng Tử chú trọng hai chữ Nhân và Danh. Cái Nhân ấy vừa là con người bản ngã phải *tu thân*, vừa là con người của

gia đình, xã hội phải chính Danh quân tử. Triết học cổ Trung Hoa rất chú ý tính bản ngã. Đồng Trọng Thư thời Tây Hán viết: “Đầu mỗi sách Xuân Thu là Tha và Ngã, người với mình. Cái dùng để điều lý Tha với Ngã là Nhân”. Sách Lã Thị Xuân Thu viết: “Kim ngô sinh chi vị ngã hữu” (Nay đời tôi là của tôi). Lão Tử đồng nhất bản ngã với tự nhiên: “Bách tính giai vị ngã tự nhiên” (Trăm họ đều cho ta là tự nhiên). Trang Tử rất đề cao bản Ngã trong cái lẽ nhất nguyên: “Thiên địa dữ ngã tịnh sinh, vạn vật dữ ngã vi nhất” (Trời đất với ta cùng sống, vạn vật với ta là một thể). Mạnh Tử, một học phái quan trọng vào bậc nhất của Nho gia rất đề cao tính bản ngã: “Vạn vật giai bị ư ngã, phần thân nhi thành lạc mạc đại yên” (Vạn vật đều dư ở trong ta, quay về mình mà thật với mình thì không gì vui thích hơn vậy). Trình Y Xuyên, một nhà nho danh tiếng từng đề cao bản ngã: “Nhất nhân chi tâm tức thiên địa chi tâm” (Tâm hồn của một người là tâm hồn của trời đất). Thậm chí triết học cổ Trung Hoa còn có một học phái tuyệt đối hóa tính bản ngã. Đây là học thuyết vị ngã, tôn ngã của Dương Chu. Mạnh Tử từng nói về Dương Chu: “Dương tử thủ vị ngã”. Dương Chu nói: “Tri tri sở hữu, tôn ngã vi quý” (Cái chỗ quý của tri thì tôn ngã là quý). Thực ra thuyết quý ngã (pour soi) của Sartre

mấy nghìn năm sau này đều đã có bởi tính hiện sinh của Dương Chu: *"Thả thú đương sinh, hề hoàng tử hậu"* (Sống trong hiện sinh, lo nghĩ về sau lúc chết làm gì). Đúng là trước cách mạng tư sản Pháp 1789 mấy nghìn năm, Dương Chu đã chủ trương giải phóng cá nhân, qua lời của Quân Bá Di: *"Tứ chi nhi dĩ, vật ưng, vật thoát"* (Buông thả tự do, không thúc đẩy, không cản trở)... Học thuyết Lão Trang thực ra cũng là học thuyết vị ngã được cách tân thêm bởi khái niệm Vô Vi, đồng nhất con người với tự nhiên, chỉ chú ý đến con người cá nhân mà xóa bỏ con người xã hội. Còn có thể lấy hàng nghìn dẫn chứng về tính bản ngã trong triết học và mỹ học Trung Hoa cổ đại, từng ảnh hưởng rất sâu sắc đến văn học nghệ thuật Việt Nam thời phong kiến. Chỉ có một nền triết học phi ngã mới tạo ra một nền văn học phi ngã.

Cùng với triết học Trung Hoa, triết học Ấn Độ đã ảnh hưởng rất lớn đến tư tưởng và nghệ thuật Việt Nam. Chúng ta thử sơ khởi tìm hiểu xem triết học tâm linh Ấn Độ phi ngã hay bản ngã? Khởi thủy của văn minh Ấn Độ là bộ kinh Veda. Có thể nói, kinh Veda là bài ca về Thần Ngã (puruṣa), một bài ca của nghệ thuật siêu hóa cá nhân. Khẩu hiệu của triết học Ấn Độ thể hiện trong lời kinh Upanisad sau: *"Tat Tvam Asi"*

(*Cái kia là mây*). Cái kia là đại Ngã (Brahman), là linh hồn, là tuyệt đối vũ trụ. Mây là tâm hồn cá nhân, là bản ngã (Atman). Nghĩa đen của gốc từ Atman nghĩa là hơi thở hay bản tính của sự sống. Quan niệm về tiểu Ngã (Atman) và đại Ngã (Brahman) của Veda có phần siêu hình hơn quan niệm của triết học duy lý phái Kant (như Hegel, Fichte, Shelling) về bản ngã hiện tượng - thường nghiệm: *moi empirique (tiểu Ngã)* và bản ngã siêu nghiệm: *moi transcendantal (đại Ngã)*. Atman và Brahman tuy hai mà một, tuy một mà hai, trong cá nhân có vũ trụ và ngược lại. Ngoài cái Ngã tâm linh trên, trong kinh Upanisad cũng chỉ ra khái niệm cá nhân tính: Ngã theo tiếng sanskrit là Pudgala, theo tiếng Pali là Puggala. Thừa hưởng, thay đổi, cách tân một số truyền thống triết học Veda và Upanisad, Phật giáo chưa bao giờ là một triết học phi ngã (non - moi) như một số người lầm tưởng. Phật không phủ nhận hoàn toàn cái Ngã. Ngài chỉ phủ nhận cái Ngã Atman bất di bất dịch, tuyệt đối tĩnh mà Upanisad đồng nhất với linh hồn vũ trụ Brahman. Phật nhìn cái Ngã trên quan điểm sinh thành, biến động. Mặc dù Phật lấy vô Ngã (Anâtman) làm nhân sinh quan, phải diệt trừ Ngã kiến, nhưng trong hai cái Ngã, Ngài trừ khử một cái Tôi giả tạo và giữ lại cái Tôi chân thật gọi là Chân Ngã. Phật quan

niệm không có Ngã trường cứu, Ta bây giờ là Ta trước kia, vừa không phải là ta trước kia. Hành trình của Phật đi từ Ngã tái sinh, qua Ngã đau khổ, chạm Ngã Giải thoát, tới Ngã Niết Bàn, tức là Vô Ngã hay tịnh diệt. Như vậy, triết học Phật giáo nói cho cùng cùng vẫn là một triết học mang tính Bản Ngã (ego). Phật giáo cùng với triết học Khổng Mạnh, Lão Trang...đã ảnh hưởng rất to lớn đến tư tưởng và văn học nghệ thuật của ông cha ta hàng nghìn năm trước. Do vậy, việc nhầm lẫn cho rằng nền văn học dân tộc trong quá khứ, tức trong thời đại phong kiến mang tính phi ngã của các tác giả sách giáo khoa trên, là một việc làm nhằm tách văn học cổ Việt Nam ra khỏi những nền tảng triết học sinh thành nên nó.

KHÔNG NÊN LẤY THUỐC CỦA TÂY ĐO VĂN HỌC TA

Khi tác giả Nguyễn Đăng Mạnh và Huỳnh Như Phương cho rằng văn học thời phong kiến của Việt Nam thấy đều phi Ngã, các ông dựa vào cơ sở, vào thuốc do nào vậy? Thưa rằng, các ông dựa vào thuốc do của phương Tây để đo văn học Việt Nam từ trước khi có thơ mới và Tự Lực văn đoàn. Văn học phương Tây theo quá trình phát triển hàng dọc, được chia ra thành từng giai đoạn

như sau : Cổ đại, Trung cổ, Phục hưng, tiếp theo là các giai đoạn, các khuynh hướng hay chủ nghĩa: Cổ điển (Classicisme), Lãng mạn (Romantisme), Tượng trưng (Symbolisme), Siêu thực (Sur - réalisme) và Hiện sinh (Existentialisme). Khái niệm văn học phi ngã (non - moi) là khái niệm của chủ nghĩa Lãng mạn, dùng để chỉ tính chất thiếu vắng các tình cảm cá nhân, không có chủ thể cái Tôi của chủ nghĩa Cổ điển. Các tác giả Nguyễn Đăng Mạnh và Huỳnh Như Phương tưởng là trào lưu thơ lãng mạn Việt Nam 1932-1945 là chủ nghĩa Lãng mạn và văn học trước thơ mới, nghĩa là văn học thời phong kiến thuộc về chủ nghĩa cổ điển. Nhầm to. Thơ Lãng mạn Việt Nam 1932-1945 chỉ là một trào lưu, không hề là chủ nghĩa Lãng mạn như phương Tây. Còn nền văn học quá khứ của ông cha, chúng ta quen gọi là văn học cổ điển, nhằm chỉ nền văn học từ thế kỷ thứ XIX trở về trước, là nền văn học phát triển rực rỡ với nhiều tác phẩm đạt đến trình độ mẫu mực. Các nền văn học phương Đông như Trung Quốc, Ấn Độ và Việt Nam hoàn toàn không phát triển theo các giai đoạn như phương Tây vừa kể trên. Nghĩa là, nó không hề có các thứ chủ nghĩa như chủ nghĩa Cổ điển, chủ nghĩa Lãng mạn, chủ nghĩa Tượng trưng, chủ nghĩa Siêu thực và chủ nghĩa Hiện sinh...như một phong cách nghệ thuật, một khuynh hướng mỹ học kiểu phương

Tây. Do vậy, lấy thước đo của chủ nghĩa Lãng mạn (Romantisme) để đo nền văn học thời phong kiến của ta, rồi hô hoán lên là nó mang tính phi Ngã là một việc làm phi khoa học, một sự áp đặt sống sượng nếu không muốn nói là sai trái.

Chủ nghĩa Cổ điển (Classicisme) ra đời ở phương Tây, chủ yếu là ở Pháp thế kỷ Ánh Sáng thứ XVII, thời vua Louis thứ XIV, lúc triều đình là trung tâm của xã hội. Chủ nghĩa Cổ điển chủ trương một nền văn nghệ luân lý học, cổ xúy loại hình văn ca kịch thuyết giáo theo quy tắc cứng đờ, chặt chẽ, đề cao những giá trị tinh thần, một kiểu văn chương cung đình, trang nghiêm, quý phái, điều độ, phục tùng quy củ, hợp lý, ước lệ, quy phạm, mực thước, nghĩa là một nền nghệ thuật hàn lâm với ngôn ngữ cầu kỳ, kiểu cách. Nghệ thuật Cổ điển sao nhãng các thực thể của giới hữu hình, các điều kiện thực tế và lịch sử của lẽ sinh tồn, quên các phản ứng về tình cảm cá nhân. Cơ sở triết học của chủ nghĩa Cổ điển là chủ nghĩa Duy lý. Vì thế, nó đề cao vai trò tối thượng của lý trí, gạt bỏ cái gì là phi lý, bỏ qua nỗi đam mê dầy vò, quần quai của con người. Boileau, thi sỹ đồng thời là lý thuyết gia của chủ nghĩa Cổ điển, đã theo nếp của thi sỹ La mã Horace, trong cuốn Art Poétique (Thi pháp) đề ra ba phương châm: - chỉ có sự thật mới đẹp - Thi sỹ

phải nhờ lý trí hướng dẫn - Bất chúc cổ nhân. Chủ nghĩa Cổ điển khai thác mẫu mực của Hi Lạp được đúc kết trong cuốn Thi Pháp của Aristote. Ví dụ như Racine nâng cao nghệ thuật bi kịch của Euripide, La Fontaine biến đổi thơ ngụ ngôn của Esope... Mô phỏng nghệ thuật Hi Lạp và Phục Hưng với vẻ đẹp hình thức, cao thượng, chủ nghĩa Cổ điển tuyệt đối hóa vai trò của lý trí, gò bó trong hình thức và thiếu vắng cái Tôi.

Sau tuyên ngôn nhân quyền của Cách Mạng Pháp 1789, chủ nghĩa Lãng mạn (Romantisme) xuất hiện cuối thế kỷ XVIII ở Anh rồi lan sang khắp châu Âu, phát triển rực rỡ ở thế kỷ XIX, để đối lập lại chủ nghĩa Cổ điển. Chateaubriand và bà Stél là hai nhà văn khởi đầu chủ nghĩa Lãng mạn Pháp, phát triển tới đỉnh cao với Lamartine, Musset, Vigny và Hugo...Nếu nghệ thuật Cổ điển đề cao lý trí, thì nghệ thuật Lãng mạn đề cao vai trò của tình cảm, tưởng tượng, ước mơ. Nếu nghệ thuật Cổ điển đề cao con người luân lý, con người mà thượng phong lưu (honnête - homme), thì nghệ thuật lãng mạn đề cao con người cá nhân, con người bản Ngã. Phá bỏ tính mực thước gò bó của Cổ điển, nghệ thuật Lãng mạn trong nội dung và hình thức là nghệ thuật của tự do, phóng khoáng. Một sự khác nhau căn bản giữa Lãng mạn và Cổ điển là nghệ thuật Lãng mạn không sợ biểu thị

cái quái dân, sự đau khổ, sự chết hay sự dẽ tiện, xấu xa. Với nhu cầu biểu hiện cá tính mãnh liệt, chủ nghĩa Lãng mạn cho nghệ thuật Cổ điển mang tính phi Ngã. Văn học Việt Nam không có khái niệm chủ nghĩa Cổ điển và chủ nghĩa Lãng mạn, chỉ có trào lưu lãng mạn trong thơ mới 1932-1945, nên dùng thước đo của Tây để bảo văn học thời phong kiến của ta mang tính phi Ngã là một sự áp đặt thiếu hiểu biết.

Nền văn học cổ Việt Nam nói riêng cũng như nền văn học cổ Ấn Độ và Trung Hoa nói chung từ khởi thủy, đều có pha trộn các yếu tố lãng mạn, hiện thực, siêu thực, tượng trưng, thậm chí cả yếu tố hiện sinh nữa. Hãy đọc lại hai kiệt tác cổ đại của Ấn Độ là kinh Veda và Kinh Thi của Trung Hoa, chúng ta thấy cổ điển và lãng mạn hòa trộn vào nhau, hiện thực và siêu thực là hai mặt của một thực thể...Xin hãy đọc một đoạn văn nhô trong thiên "*Tế Vật Luận*" của Trang Tử, để thấy rằng triết học và văn học là hình với bóng, cổ điển và lãng mạn pha nhau như ánh trăng pha vào nước, siêu thực với hiện thực là một, tượng trưng mà cũng rất hiện sinh kiểu Dương Chu: "*Xưa kia Trang Chu mộng làm con bướm, hờn hờ làm con bướm vậy. Tự lấy làm thích chí chăng? Chẳng còn biết Chu là gì nữa. Tỉnh giấc lại lù lù là Chu, không biết Chu mộng ra con*

*butm, hay butm mộng làm Chu? Chu với bướm
tất có sự phân biệt rồi, thế gọi là vật hóa".* Hãy
đọc lại bài thơ "Nguyệt hạ độc chước" tuyệt bút
của Lý Bạch, một bài thơ tràn ngập tính bản
Ngã, để thấy yếu tố cổ điển trong bài thơ cũng là
yếu tố lãng mạn, hiện thực một cách siêu thực:"
*Hoa gian nhất hồ tưu / Độc chước vô tương thân /
Cử bôi yêu minh nguyệt / Đối ảnh thành tam
nhân / Nguyệt ký bất giải ảm / Ảnh đồ tùy ngã
thân / Tam bạn nguyệt tương ảnh / Hành lạc tu
cập xuân / Ngã ca nguyệt bôi hồi / Ngã vũ ảnh
lĩnh loạn / Tình thời đồng giao hoan / Túy hậu
các phân tán / Vĩnh kết vô tình du / Tương kỳ
mạc vãn hân".*

CÓ THẬT NỀN VĂN HỌC CỔ VIỆT NAM MANG TÍNH PHI NGÃ ?

Trước hết, chúng ta hãy xét xem nền văn học
dân gian Việt Nam xuất hiện đồng thời với sự
hình thành dân tộc phi Ngã hay bản Ngã? Ví dụ
như truyện thần thoại "Sơn tinh Thủy tinh" kể
về nguyên nhân tranh đấu của thần Núi và thần
Nước là do cơn ghen của tình yêu trai gái sinh ra.
Thủy tinh vì đến chậm, đã bị Sơn tinh nhanh
chân lấy mất nàng công chúa con vua Hùng. Cơn
ghen khùng khiếp của tình trai gái ấy, đến giờ

vẫn còn xảy ra bởi những trận lụt lội chết người. Con ghen tình của thần thoại kia, ai dám bảo là phi Ngã ? Trong hàng trăm truyện cổ tích, chúng ta thử lấy ba truyện dưới đây để xem chúng phi Ngã hay bản Ngã? Ví như chàng Chữ Đồng Tử kia lấy được công chúa, mặc dù nghèo đến độ không có khố để mặc. Cuộc tình duyên kỳ ngộ do sự đi tắm của công chúa mà lòi ra dưới cát một người đàn ông trần truồng giấu mình, một con người không còn bọc bởi cái vỏ ước lệ gì gì cả, một con người bản thể, bản ngã thuần túy như Chữ Đồng Tử và nàng công chúa lúc tắm kia, ai dám bảo là phi ngã ? Lại như truyện “*Sự tích trầu cau*” thuật lại bi kịch tình yêu, hai anh em Tân và Lang cùng yêu một người con gái. Cái vụ em trai chồng yêu chị dâu kia bản ngã quá đi chứ? Lại như truyện chàng Trương Chi xấu ghê gớm mà có tiếng hát tuyệt trần, đã mang lòng yêu nàng My nương, nhưng chỉ dám giấu mặt vào tiếng hát để tỏ tình, có gì hao hao giống nhân vật Quasimodo của V. Hugo, một nhân vật điển hình của chủ nghĩa lãng mạn rất xấu xa về thể xác, một motif không có trong chủ nghĩa cổ điển. Ai dám bảo chàng Trương Chi của mấy nghìn năm trước và chàng Quasimodo của thế kỷ thứ XIX là phi ngã ? Trong hàng nghìn câu ca dao tuyệt vời làm nên nền tảng tư tưởng và tâm hồn

dân tộc, chúng tôi đều thấy thấm đẫm tính bản ngã. Ai dám bảo những câu ca dao: *“Chàng ơi phụ thiếp làm chi/ Thiếp là cơm nguội dờ khi đói lòng”* hoặc *“Lẳng lơ chết cùng ra ma/ Chính chuyên chết cùng đem ra ngoài đồng”*... là phi ngã ?

Từ thời Lý Trần đến thế kỷ thứ XIX, ngót nghét gần chín trăm năm ông cha chúng ta đã sáng tạo nên một nền văn học viết phải nói là kỳ vi, tuyệt vời. Lấy triết học mang tính bản Ngã như vừa nói ở trên làm cơ sở sáng tạo, văn học viết của ông cha chúng ta luôn luôn lấy cái Ngã làm xuất phát điểm, chứ không phải mang tính phi Ngã như các tác giả soạn sách giáo khoa đã dẫn lầm tưởng. Như Marx từng nói *“Tư tưởng chính thống của thời đại là tư tưởng của giai cấp thống trị”*. Xét trong xã hội phong kiến, tư tưởng trung quân ái quốc là tư tưởng chính thống, vua là tuyệt đối, vua không nhìn thấy số phận cá nhân, dân chúng chẳng qua chỉ là bầy đàn. Nhưng cái nhìn của văn học không phải là cái nhìn của vua, không phải là nhân quan chính thống, mà là tiếng nói tình cảm và khát vọng của nhân dân, của cá nhân với cá nhân, từ trái tim đến trái tim, từ tri âm đến tri kỷ. Văn học bày tỏ khát vọng, ước mơ, tưởng tượng, hoài niệm, nhớ nhung, phần nộ và kêu thương, báo hiệu và dự

cảm về số phận con người muốn bứt phá ra khỏi mọi ràng buộc, muốn vượt thoát khỏi giới hạn của thời đại, vươn tới một thế giới tốt đẹp hơn, tự do hơn: “Mai sau dù có bao giờ”. Chế độ phong kiến không chấp nhận cá nhân, nhưng văn học lại đề cập khát vọng giải phóng cá nhân, đòi quyền làm người, quyền bày tỏ tính bản Ngã của con người. Truyện Kiều của Nguyễn Du, tác phẩm văn học vĩ đại nhất của dân tộc, chính là tiếng kêu thương đòi quyền bản Ngã, đòi giải phóng cá nhân ra khỏi lễ giáo phong kiến, đòi quyền tự do luyện ái và quyền sống của con người. Chỉ cần đọc lại một câu Nguyễn Du tả Thúy Kiều nửa đêm đến với Kim Trọng, để chúng ta thấy tính bản Ngã của tác phẩm tràn đầy như thế nào: *“Xâm xâm băng lối vườn khuya một mình”*. Trong xã hội nam nữ thụ thụ bất thân của lễ giáo phong kiến khát khe, hành động trên của Thúy Kiều chính là tuyên ngôn không lời của cuộc cách mạng giải phóng cá nhân trong văn học cổ nói chung, trong truyện Kiều nói riêng. Với câu thơ trên, quả là Thúy Kiều đã một mình trong đêm tối, lội qua mấy nghìn năm chế độ phong kiến để đến với bản Ngã của mình, hay đến với thời đại tự do của chúng ta? Ai dám bảo những câu trong hàng trăm câu Kiều như sau là phi Ngã: *“Nhụy đào thà bẽ cho người tình chung”* hay *“Rõ ràng trong*

ngọc trắng ngà / Dày dày sẵn đúc một tòa thiên nhiên... ? Hàng trăm bài thơ chữ Hán của Nguyễn Du chính là tiếng vang vọng từ thẳm sâu bản Ngã của một hồn thơ lớn gọi đến chúng ta. Những bài thơ tràn ngập tâm sự cái Tôi trữ tình, cái Tôi tiềm ẩn mà thời đại hầu như không chứa nổi, khiến Nguyễn Du phải quay hỏi hậu thế: *"Bất tri tam bách dư niên hậu / Thiên hạ hà nhân khấp Tố Như?"*. Bởi vì Nguyễn Du là người cô đơn, bị thời đại khước từ, coi mình có tác lòng nhưng không biết ngộ cùng ai *"Ngà hữu thốn tâm vô dư ngữ"*. Ông tự cho mình là người chịu nổi oan kỳ lạ của kẻ phong nhả *"Phong vận kỳ oan ngã tự cư"*, không bè bạn nào biết vì sao ông lại hay sầu mộng như vậy *"Tri giao quái ngã sầu đa mộng"*. Một con người như thế, làm sao thơ kia lại mang tính phi Ngã như có người ngộ nhận? Khi khởi nguồn văn học viết của dân tộc, Không Lộ thiền sư trong bài *"Ngón hoài"* đã có hai câu thơ tuyệt bút: *"Hữu thời trực thượng cô phong đỉnh / Trường khiêu nhất thanh hàn thái hư"*. Một con người đối diện với trời đất, mong có dịp thuận tiện, sẽ leo lên đỉnh núi gió, để hét lên một tiếng lạnh hết cả thái hư như thế, con người đó cô đơn đến tận cùng bản thể, đã tự ngộ vào thẳm vực bản Ngã của mình vậy. Hãy đọc lại thơ chữ Hán và thơ chữ nôm của Nguyễn Trãi để thấy một tâm

hồn lớn, một nhân cách lớn, một bản Ngã an nhiên, tự tại ngay trong lòng nổi đau đời và u hoài dằng dặc của nhà thơ. Ai dám bảo những câu thơ nôm trích trong “Quốc âm thi tập” của Nguyễn Trãi sau đây là phi Ngã: “Thế sự trai yêu . . . tiếp mọn / Nhân tình gái nhớ chồng xưa”, “Nghìn thu cam quýt ấy là tôi” hay “Ngoài cửa mạn đào là khách đỗ / Trong nhà cam quýt ấy tôi mình / Ai hay, ai chẳng hay thì chớ / Bui một ta khen ta hữu tình”? Cùng như câu thơ trên của Nguyễn Trãi “một ta khen ta”, cũng có nghĩa là một tôi phải đối diện, đối thoại với tôi “cam quýt ấy là tôi”, là Ngã đấy. Và hơn bốn trăm năm sau này, vẫn theo truyền thống ta ngó vào ta của Nguyễn Trãi, Bà Huyện Thanh Quan đã vô tình khái quát về khả năng của một nền văn học hướng nội, hướng vào bản Ngã bằng một câu thơ quá nổi tiếng: “Một mảnh tình riêng ta với ta”. Khi Nguyễn Trãi viết về thú nhân với núi với trăng “Chẳng cài cửa tiếc non che khuất / Sá để thuyền cho nguyệt chớ nhờ” thì Nguyễn Đăng Mạnh và Huỳnh Như Phương cho là phi Ngã. Nhưng khi Hàn Mặc Tử lấy nguyên ý của câu thơ tiền nhân để viết thành hai câu thơ dưới đây thì các tác giả trên lại cho là bản Ngã: “Thuyền ai đậu bến sông trăng đó / Có chờ trăng về kịp tối nay” là điều không thể nào hiểu được vậy? Thế kỷ thứ XVI,

Nguyễn Dữ với “*Truyện Kỳ mạn lục*” đầy chất ly kỳ huyền hoặc, đậm đà chất dân gian Folklore, đã mượn vỏ huyền hoặc để nêu lên khát vọng tự do của con người, trong đó có thú vui xác thịt, trăng hoa. Ông mô tả khá nhiều chuyện ân ái của con người với tiên, với hồn cây cỏ, thậm chí với mỹ nhân ma. Đó phải chăng là văn học phi Ngã? Thơ Hồ Xuân Hương là khát vọng chân chính về tình yêu thể xác, về quyền được tự do hưởng lạc thú tình ái của người phụ nữ vốn bị xã hội phong kiến vùi dập, khinh rẻ. Thơ Hồ Xuân Hương là thái độ quyết liệt đập đổ quy tắc đạo đức phi Ngã của xã hội phong kiến, là bài ca về tính bản Ngã, về vẻ đẹp có phần bạo liệt của tình yêu chân gỏi rất chân chính và rất đẹp của con người, là bài ca về tự do, về sự giải phóng nhân tính vậy. Rồi những “*Cung oán ngâm khúc*” của Nguyễn Gia Thiều và “*Chinh phụ ngâm*” của Đặng Trần Côn - Đoàn Thị Điểm ... thấy đều là tiếng kêu thương đòi quyền bản Ngã của người đàn bà bị xã hội phong kiến toan cướp mất. Tú Xương với “*Mất ô*”: “*Sợ khi rày gió mai mửa / Lấy gì đi sớm về trưa với tình*” và ca dao với “*Ban ngày quan lớn như thần / Ban đêm quan lớn tàn mần như ma / Ban ngày quan lớn như cha / Ban đêm quan lớn rầy rà như con*”... không là tính bản Ngã, tính tự do cá nhân của con người thì còn là gì nữa?

Sau khi đã khẳng định tính bản Ngã của nền văn học cổ Việt Nam, chúng ta cần phân biệt được phương pháp ước lệ trong nghệ thuật của Việt Nam thời phong kiến khác với phép ước lệ của chủ nghĩa Cổ điển phương Tây thế kỷ XVII. Ước lệ chính là tính quy ước trong biểu hiện nghệ thuật. Nghệ thuật, dù hiện đại đi chăng nữa, đôi khi cũng phải dùng chút ít ước lệ. Ví dụ tuồng của Việt Nam mà phương Tây cho là rất hiện đại, lại chính là nghệ thuật ước lệ đấy. Tính ước lệ trong văn học cổ Việt Nam phần nhiều nằm ở thủ pháp tượng trưng, biểu tượng hoặc ngụ ngôn, cách ngôn, ngoa ngôn... Ví dụ hai câu Kiều dưới đây không phải là ước lệ mà là biểu trưng, mượn cỏ, mượn hoa lệ mà tả mùa xuân: *"Cỏ non xanh tận chân trời / Cành lê trắng điểm một vài bông hoa"*. Ước lệ của chủ nghĩa Cổ điển phương Tây thế kỷ XVII mới là ước lệ thứ thiệt. Ví dụ khi văn học Cổ điển Pháp gọi mặt trăng là *"Ngọn đuốc của tình mệnh (le flambeau du silence)"* hay gọi cái giường là *"Giang sơn của mộng thần"* (l'empire de Morphée) ...một cách quá ư bóng gió, cầu kỳ như vậy mới là ước lệ của chủ nghĩa Cổ điển. Thơ cổ Việt Nam gọi mặt trăng là mặt trăng: *"Trống Trùng thành lung lay bóng nguyệt", "Vầng trăng ai xê làm đôi"....*, chứ không cầu kỳ rắc rối ước lệ như bên Tây xưa. Nó gọi cái giường là cái

giường: “*Tú bà vắt nóc lên giường ngồi ngay*”, chứ không theo kiểu ước lệ như chủ nghĩa Cổ điển phương Tây: “*Tú bà vắt nóc lên “**giang sơn của mộng thần**” ngồi ngay*” vậy.

Việc lầm lẫn coi trào lưu văn học lãng mạn Việt Nam 1930-1945 tương đương với chủ nghĩa Lãng mạn cuối thế kỷ XVIII đầu thế kỷ XIX, và nền văn học cổ của dân tộc tương đương với chủ nghĩa Cổ điển thế kỷ thứ XVII của phương Tây, lấy thước đo của người để đo văn học mình, rồi nhầm lẫn cho rằng văn học cổ thời phong kiến của ta, thấy đều mang tính phi Ngã của hai tác giả sách giáo khoa trên là việc làm không thể chấp nhận. Cần phải nhớ rằng, nền văn học trong quá khứ của ông cha không hề xuất hiện khuynh hướng mỹ học của chủ nghĩa Cổ điển và chủ nghĩa Lãng mạn như phương Tây. Mà các yếu tố trên vốn hòa trộn vào nhau từ khởi nguồn văn học. Như chúng tôi đã phân tích một cách còn giản lược, chúng ta hẳn phải công nhận nền văn học của ông cha quả là một nền văn học đầy tính bản Ngã. Tính bản Ngã là một trong những nguyên nhân sinh ra tính nhân bản của nền văn học dân tộc vậy. Cho rằng văn học cổ Việt Nam mang tính phi Ngã, khác nào vô tình phủ nhận tính nhân bản của nó. Khi quý vị dạy cho con em chúng ta rằng, nền văn học cổ to lớn của ông cha

không có cái Ngã, không có cái cá nhân, một nền văn học “mờ mờ nhân ảnh” thiếu vắng số phận con người, thì thử hỏi, làm sao học sinh có thể yêu mến văn học nước nhà được ?

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 20 - 6 - 1996

VỀ PHẦN “LÝ LUẬN VĂN HỌC” SÁCH GIÁO KHOA LỚP 12

Cũng như các quốc gia tiên tiến khác, Việt Nam chúng ta luôn đặt quốc sách giáo dục lên hàng đầu, là tương lai và ý nghĩa tồn vong của dân tộc. Do đó, sách giáo khoa, nhất là sách giáo khoa môn văn học trong các nhà trường, không còn là việc riêng của Bộ giáo dục nữa, mà là mối quan tâm lo lắng của mọi gia đình, mọi công dân trong xã hội. Trong tinh thần đó, chúng tôi xin mạo muội góp ý về một số điều còn bất cập trong sách giáo khoa phía Nam lớp 12, tập hai, phần “*Lý luận văn học*” từ trang 119 đến trang 137 của Bộ giáo dục và Đào tạo, do nhà xuất bản Giáo dục ấn hành năm 1992, được soạn bởi P.G.S. Lê Ngọc Trà thuộc “*Hội nghiên cứu và giảng dạy văn học thành phố Hồ Chí Minh*”, cho đến nay, năm nào cũng được tái bản với số lượng nhiều chục nghìn cuốn. Đất nước thống nhất đã hai mươi một năm trời, mà lạ lùng thay, sách giáo khoa

của Bộ giáo dục vẫn chưa chịu thống nhất, Bắc Nam vẫn học hai loại sách giáo khoa vẫn khác nhau là điều không thể hiểu nổi (!) Ai cũng biết sách giáo khoa là loại sách rất quan trọng, phải đạt được ba yêu cầu sau: tiêu chuẩn hóa, mẫu mực hóa và khoa học hóa. Riêng phần “Lý luận văn học” sách đã dẫn, nhìn chung phần nào đã coi là tạm được, nhưng còn có những điều bất cập, thậm chí một số quan niệm, khái niệm chưa chuẩn xác.

Ở trang 124, sách đã dẫn, khi nói về nội dung của văn học có viết: *“Trong tác phẩm, người viết thường kể những câu chuyện hoặc tả một cảnh vật nào đó. Chúng ta vẫn gọi là phản ánh hiện thực, hoặc ghi chép về đời sống. Thực ra nói cho chính xác, đó không phải là nhà văn phản ánh hiện thực mà là thể hiện cái nhìn và sự cảm nhận của mình về hiện thực”*. (chữ đậm do TMH nhấn mạnh). Trong kết luận trên, tác giả sách giáo khoa đã tự mâu thuẫn khi cho rằng khi nhà văn *“thể hiện cái nhìn và sự cảm nhận của mình về hiện thực”* sao lại *“không phải là nhà văn phản ánh hiện thực”*? Muốn phản ánh hiện thực, việc đầu tiên của nhà văn là phải quan sát, tức là phải nhìn vào hiện thực, sau đó phải cảm nhận, phải nghiền ngẫm về những gì vừa quan sát được. Tác giả sách giáo khoa đã lầm

lần khi cho rằng “*cái nhìn và sự cảm nhận của mình về hiện thực*” “*không phải là nhà văn phản ánh hiện thực*”(1) Không, nhiệm vụ đầu tiên và cuối cùng của văn học, nói gì thì nói, dù viết theo phương pháp siêu thực, hiện đại hay cấu trúc, vẫn là phải phản ánh hiện thực của con người. Khái niệm hiện thực ở đây phải được hiểu ở ý nghĩa tinh thần lẫn vật thể, nghĩa đen và nghĩa bóng, nghĩa rộng và nghĩa sâu. Không nên hiểu khái niệm hiện thực một cách sơ lược, giản đơn. Con người phát sinh và phát triển trong thế giới hiện thực. Nơi bao gồm tự nhiên và xã hội, nơi chứa đựng tồn tại trong cả thực và mộng, trong cái vô hình lẫn cái hữu hình. Có lẽ tác giả phần sách giáo khoa trên quan niệm hiện thực là sự thật, nghĩa là mới nhìn thấy cái vỏ ngoài của hiện thực nên mới viết “*Thực ra nói cho chính xác, đó không phải là nhà văn phản ánh hiện thực mà là thể hiện cái nhìn và sự cảm nhận của mình về hiện thực*”. Có sao, tác giả lại sợ khái niệm “*phản ánh hiện thực*” đến vậy, để tìm cách chối quanh hoặc diễn đạt rắc rối, gây hỏa mù về một chức năng vào loại quan trọng nhất của văn học. Không chỉ văn học mà hầu hết các khoa học, không ít thì nhiều, không trực tiếp thì cũng gián tiếp phản ánh hiện thực. Sao lại dạy cho học sinh rằng thực ra nhà văn không nhằm phản

ánh hiện thực mà chỉ “*nhìn và cảm nhận... hiện thực*”? Nếu mới chỉ “*thể hiện cái nhìn và sự cảm nhận của mình về hiện thực*” thì rốt ráo văn học vẫn chưa thể hoàn tất nhiệm vụ phản ánh hiện thực một cách trọn vẹn được. Nói quanh như thế, khác nào gián tiếp không chịu công nhận vai trò phản ánh hiện thực của văn học(!) Phản ánh hiện thực, văn học chính là tấm gương tinh thần của thế giới con người. Đập vỡ tấm gương ấy, cũng có nghĩa là đã đập vỡ chính văn học vậy. Ngay cả anh hùng ca cổ đại đầy chất thần thoại như “*Iliade và Odysseé*” của Homére hay “*Tây du ký*” của Ngô Thừa Ân, “*Liêu trai chí dị*” của Bồ Tùng Linh... nói cho cùng cũng chính là phản ánh hiện thực, tức là phản ánh khát vọng của con người muốn bay ra khỏi giới hạn hiện thực, như con diều kia muốn bay lên bầu trời nhưng vẫn phải nối với mặt đất bằng sợi dây hiện thực.

Ở trang 126, sách đã dẫn, khi nói về chức năng của văn học, có đoạn viết: “***Ý nghĩa của văn học đối với đời sống hay còn gọi là chức năng của văn học, cũng là một mặt quan trọng nói lên đặc trưng của văn học***”. Tác giả sách giáo khoa phần đã dẫn quả là lầm lẫn khi đồng nhất ba khái niệm rất khác nhau là ý nghĩa của văn học, chức năng của văn học và đặc trưng của văn học. Ý nghĩa của văn học chính là

chiều sâu rớt ráo của tinh thần, chứa đựng bản tính, bản chất và cứu cánh của nó. Còn chức năng của văn học là hoạt động biểu thị sứ mạng, trách nhiệm, vai trò cũng như công năng tác dụng của nó với đời sống con người. Đặc trưng của văn học là những nét riêng biệt và tiêu biểu, được xem là dấu hiệu để phân biệt với các thể loại khác. Tất nhiên, hai khái niệm chức năng và đặc trưng của văn học có tính qua lại tương hỗ. Ví dụ như chức năng thẩm mỹ của văn học có thể được xem như là đặc trưng quan trọng nhất của văn học. Vì vậy, khi tác giả sách giáo khoa viết: *"Ý nghĩa của văn học đối với đời sống hay còn gọi là chức năng của văn học"* là một định nghĩa, một kết luận đánh đồng rất không đúng hai khái niệm cơ bản vốn rất khác nhau của văn học, cũng như bảo con chim với con dơi là một loài vậy, phản ánh sự thiếu chuẩn xác của người soạn sách.

Ở trang 120, sách đã dẫn, trong phần khái luận về đặc trưng văn học, có đoạn viết: ***"Đặc biệt chỉ có văn học mới tái hiện được hoạt động ngôn ngữ (đối thoại, độc thoại) vốn là một trong những hoạt động rất quan trọng và phổ biến nhất của con người"***. Trong kết luận như đinh đóng cột này, tác giả phần sách giáo khoa chỉ trong một câu đơn giản, đã phạm lỗi diễn đạt bằng cách tự mâu thuẫn. Ở phần đầu của kết

luận trên, tác giả viết: *“Đặc biệt chỉ có văn học mới tái hiện được hoạt động ngôn ngữ”*. Ngay phần sau của kết luận này, tác giả đã hạ bệ vai trò *“đặc biệt chỉ có văn học...”* khi giải thích quyền *“tái hiện được hoạt động ngôn ngữ”* không còn độc quyền của văn học nữa, mà là *“hoạt động phổ biến nhất của con người”*. Khi tái hiện hoạt động ngôn ngữ trở thành hoạt động phổ biến nhất của con người thì kết luận *“Đặc biệt chỉ có văn học mới tái hiện được hoạt động ngôn ngữ”* quả là một kết luận phiến diện, thiếu tinh thần khoa học của tác giả. Không riêng gì văn học, mà hầu như tất cả các khoa học đều diễn ra trong quá trình tái hiện hoạt động ngôn ngữ. Mặc dù ở đoạn cuối của phần này, tác giả cũng đã chỉ ra được văn học khác các khoa học ở đặc trưng thẩm mỹ ngôn từ. Nhưng ở phần đầu, việc tác giả vội vàng kết luận chỉ văn học mới có khả năng tái hiện hoạt động ngôn ngữ sẽ khiến cho học sinh dễ bị ngộ nhận và sai lạc.

Ở trang 131, khi trình bày về phong cách của nhà văn, tác giả đã đưa ra một kết luận không mấy chuẩn xác: *“MỖI NGƯỜI VIẾT TRONG MỨC ĐỘ NHIỀU HAY ÍT ĐỀU CÓ PHONG CÁCH CỦA MÌNH. Tuy nhiên, để có được phong cách độc đáo, mới mẻ là điều rất khó”*. Qua kết luận này, chúng ta thấy tác giả hầu như chưa

nắm được khái niệm phong cách trong văn học. Phong cách là những đặc điểm có tính chất hệ thống về tư tưởng và nghệ thuật, biểu hiện sự độc đáo, riêng biệt đầy tài năng của một tác giả hay tác phẩm. Đâu phải cứ nhà văn cầm bút “*dù mức độ nhiều hay ít đều có phong cách của mình*” như tác giả phần sách giáo khoa trên tấm tường. Trong số gần năm trăm hội viên hội nhà văn Việt Nam hiện nay, phỏng có mấy người đã có phong cách riêng?

Ở trang 136, khi viết về lịch sử phát triển của văn học lãng mạn Việt Nam, tác giả đã đưa ra một nhận định chưa đúng: “*Chẳng hạn, TRÀO LƯU LÃNG MẠN TRONG VĂN HỌC VIỆT NAM NHỮNG NĂM 1930-1945 LÀ KẾT QUẢ CỦA VIỆC CÁCH TÂN HÌNH THỨC THƠ CA nhằm diễn tả cho được tâm trạng lãng mạn của một thế hệ thanh niên Việt Nam đang thay đổi trong một hoàn cảnh xã hội mới và dưới ảnh hưởng của văn chương Pháp thế kỷ thứ XIX*”. Kết luận của tác giả về mối nhân quả “*Trào lưu lãng mạn trong văn học Việt Nam những năm 1930-1945 là kết quả của việc cách tân hình thức thơ ca*” là một sự lầm lẫn đáng tiếc. Nguyên nhân của trào lưu văn học lãng mạn Việt Nam 1930-1945 là sự thay đổi khá triệt để của hoàn cảnh xã hội Việt Nam từ đầu thế kỷ hai mươi với phong trào duy tân, Tây

hóa hết thấy mọi hoạt động vật chất và tinh thần của xã hội, với sự phát triển của báo chí quốc ngữ, của phát thanh, ca nhạc, sân khấu, phim ảnh, hội họa... cùng như sự thay đổi trang phục, cách nghĩ, cách ăn nói của toàn dân. Một yếu tố ảnh hưởng đến sự ra đời của trào lưu văn học lãng mạn là sự tác động của văn học lãng mạn, văn học tượng trưng Pháp kết hợp với truyền thống văn học cổ điển Việt Nam vốn rất giàu yếu tố lãng mạn. Thơ lãng mạn 1932-1945 chỉ là một khía cạnh của trào lưu văn học lãng mạn, góp phần làm giàu có trào lưu này thêm, chứ tuyệt nhiên không phải là nguyên nhân chính tạo ra văn học lãng mạn như tác giả lầm tưởng. Thực ra, trào lưu văn học lãng mạn có manh nha từ rất sớm đầu thế kỷ với nhà văn Nam Bộ Hồ Biểu Chánh. Người ta có lúc xếp ông là nhà văn hiện thực phê phán. Nhưng qua tác phẩm, ông còn là nhà văn mang khá nhiều yếu tố lãng mạn. Năm 1926, tiểu thuyết Tố Tâm của Hoàng Ngọc Phách ra đời, mở đầu cho trào lưu văn học lãng mạn Việt Nam. Sau đó Nhất Linh, Khái Hưng, Thạch Lam... xuất hiện làm nở rộ hơn trào lưu này. Mãi sau, năm 1932, thơ mới mới manh nha và năm 1935, tập "Mấy vần thơ" của Thế Lữ ra đời mở màn cho thơ lãng mạn vào mùa rầm rộ. Do đó, việc sách giáo khoa nói thơ mới là nguyên nhân sinh ra trào lưu văn học lãng mạn 1930-1945 là

không nắm được lịch sử phát triển của văn học Việt Nam.

Ở trang 137, khi bàn đến các trào lưu văn học, tác giả viết: *“Trào lưu văn học lãng mạn phát triển rực rỡ nhất trong LĨNH VỰC THƠ CA VỚI CÁC NHÀ THƠ NỔI TIẾNG NHƯ: G. Bairen, P. Shelei (Anh), F. SATÔBRIAN, A. Lamactin, V. Huygô (Pháp), Novalix, E. Hopman (Đức), và V. Jucouxki, A. Puskin, M. Lecmôntôv”*. Trong mười vị được tác giả gọi là *“các nhà thơ nổi tiếng”* trên, có chín vị đúng là nhà thơ. Rất tiếc, chỉ có F. Satôbrian bị oan, vì ông là một nhà văn rất nổi tiếng, mở đầu cho văn chương lãng mạn Pháp, không hề làm thơ như tác giả lầm tưởng. Cũng ở trang này, tác giả phần sách giáo khoa trên viết tiếp: *“Sau trào lưu lãng mạn, từ những năm cuối nửa đầu thế kỷ thứ XIX, ở châu Âu xuất hiện hàng loạt nhà văn với những sáng tác kiểu mới, tạo thành trào lưu VĂN HỌC HIỆN THỰC PHÊ PHÁN. Các tác giả tiêu biểu cho trào lưu này là S.Dicken(Anh), H. Bandắc và Stendan (Pháp), H. Hainơ (Đức), A. PUSKIN, N. Gôgôn, L. Tônxtôi, F. Đốttôiépxi và A. Tsêkhôv (Nga)”* (tất cả những dòng in hoa trên do TMH nhấn mạnh). Trong chín vị văn hào được tác giả phần sách giáo khoa trên xếp vào dòng văn học hiện thực phê phán đều đúng cả, trừ có A. Puskin.

Thi hào Puskin từng được mệnh danh là “mặt trời thi ca Nga” là ông tổ của chủ nghĩa hiện thực Nga và chủ nghĩa lãng mạn trong văn học Nga. Mặc dù ông có viết văn xuôi như các tác phẩm “*Boris Godounov*”, “*Người con gái viên đại úy*” và “*Cây đâm bích*”... nhưng mới chỉ là nhà văn của chủ nghĩa hiện thực, hoàn toàn không phải là nhà văn của trào lưu văn học hiện thực phê phán xuất hiện “*từ những năm cuối nửa đầu thế kỷ thứ XIX*” lúc Puskin đã qua đời (1799-1837) như tác giả vừa viết. Bởi trào lưu hiện thực và hiện thực phê phán trong văn học là những trào lưu rất khác nhau. Đặt ông tổ của chủ nghĩa hiện thực Nga là Puskin vào dòng văn học hiện thực phê phán là chưa nắm được lịch sử văn học Nga.

Mặc dù trong bài “*Lý luận văn học*” sách giáo khoa lớp 12, tập 2 như đã dẫn còn một số điều bất cập chưa thỏa đáng khác, song vì khuôn khổ của một bài báo, chúng tôi không thể trình bày đầy đủ các mặt hạn chế của nó được. Nhưng chỉ bằng ấy những điều chưa chuẩn xác chúng tôi vừa phân tích, thiết tưởng phần giảng dạy về lý luận văn học trên quả thực chưa đạt yêu cầu, nếu không muốn nói là đã vô tình truyền cho các em học sinh những kiến thức sai lạc. Lý luận văn học chứ đâu phải là cảm luận văn học, nên khi viết sách giáo khoa, yêu cầu càng phải cao trong

mức độ chính xác cũng như lập luận logic. Viết ra những dòng này, chúng tôi hy vọng lần tái bản tới, sẽ thấy phần sách giáo khoa trên được sửa chữa hoặc viết lại cho đúng, góp phần tăng cường chất lượng môn văn trong nhà trường trung học, nơi tất cả con em chúng ta đang được hưởng sự chăm sóc đầy trách nhiệm của một nền giáo dục đổi mới.

Thành phố Hồ Chí Minh 24/4/1996

(Đã in "Văn Nghệ thành phố HCM số 243
năm 1996)

VỀ MỘT NỀN VĂN HÓA NHỎ VÀ NỮ TÍNH ?

Trên báo “Tuổi Trẻ” số đặc biệt xuân Bính Tý 1996, ở trang 48, 49 có in bài viết của Lê Ngọc Trà với tựa đề khá to tát: “HÀNH TRANG VĂN HÓA MỚI”. Ngày tết, sau những chúc tụng ồn ào, được ngồi một mình, đọc bài viết có tiêu đề khá quan trọng về văn hóa như trên, bạn đọc có tuổi một chút hẳn là sẽ thú vị lắm thay. “Hành trang văn hóa mới” có vẻ là tiêu đề của một công trình nghiên cứu dài hơi, nhưng được tác giả cô lại thành một bài viết quá ngắn theo phép bắt voi bỏ rọ của người xưa, chỉ bằng năm lần diện tích tám ảnh màu của người đẹp áo dài Trương Quỳnh Mai in bên cạnh thì quả là rất tiện lợi cho người đọc vậy. Chúng ta hãy cùng nhau xem “*Hành trang văn hóa mới*” của Lê Ngọc Trà có gì mới ?

Tất cả khởi đầu từ một ngẫu nhiên khi tác giả bắt gặp những cụ già người Hoa một sáng

sớm nọ đang tập thái cực quyền. Rồi từ thái cực quyền, ông khái quát về một nền văn hóa lớn, tức văn hoá Trung Hoa theo ông là “*một nền văn hóa đồ sộ, lâu đời, rực rỡ*”. Vâng, xin quý bạn đọc theo dõi tư duy hình tượng khá nghệ sỹ của nhà khoa học khi ông viết: “*Đang nghĩ miên man, bỗng nhiên tôi thấy một bóng áo trắng từ xa đi lại. Đó là một em gái khoảng 15-16 tuổi. Em mặc một bộ quần áo dài trắng, tay ôm một chiếc cặp nhỏ, bình thần đi qua đám đông đang tập thể dục, chắc là em đang đến trường. Bước đi em nhẹ nhàng, duyên dáng, bộ áo dài trắng của em nổi bật lên giữa sân công viên, tương phản hoàn toàn với thế giới của những động tác thái cực quyền, những đường côn, đường kiếm chìm trong không khí cổ xưa, gợi nhớ về một nền văn hóa đồ sộ, lâu đời, rực rỡ. Em là một nền văn hóa khác.*”

ÂN TƯỢNG BUỔI SÁNG ẤY THƯỜNG ÁM ẢNH TÔI MỖI KHI TÔI NGHĨ VỀ VĂN HÓA VIỆT NAM, VỀ CÁI ĐẸP VÀ SỨC SỐNG CỦA DÂN TỘC.”(Viết hoa do TMH nhấn mạnh) Bằng phương pháp luận có tên là “âm ảnh” Lê Ngọc Trà đã đưa ra hai biểu tượng đối lập của hai nền văn hóa: một bên là nền văn hóa thái cực quyền, một bên là nền văn hóa thiếu nữ 15-16 tuổi mặc áo dài trắng đi đến trường. Trong bản chất của hai hiện tượng văn hóa, vì sao những động tác thái

cực quyền của mấy người già và dáng đi uyển chuyển của thiếu nữ lại “*tương phản hoàn toàn*” với nhau thì tác giả không hề giải thích. Thực ra, trong chiều sâu triết học của những động tác thái cực quyền kia, con người đang tìm ra phép hòa nhập vào tự nhiên, chuyển vận tinh thần và thể chất trở về tuổi xuân, trở về với dáng thanh tân của vũ trụ trong nét dịu dàng của em gái mười lăm mười sáu tuổi kia, không hề có gì đối lập và “*tương phản hoàn toàn*” với nhau như Lê Ngọc Trà lầm tưởng. Để rồi từ sự so sánh phi logic và gán ghép kia, ông rút ra kết luận là nền văn hóa thái cực quyền thì “*đổ sộ, lâu đời, rực rỡ*”, còn nền văn hóa thiếu nữ kia thì ngược lại, nghĩa là nhỏ bé, non nớt và thiếu hào quang(!). Lê Ngọc Trà quả là chưa nắm bắt được tinh hoa của thái cực quyền. Chính những động tác thái cực quyền của mấy ông già người Hoa mà ông nhìn thấy là phương cách để hướng tới vẻ dịu dàng, uyển chuyển tự nhiên nhi nhiên của người thiếu nữ Việt Nam đang đến trường. Thế thì cái tinh thần của vẻ đẹp khá hoàn thiện của cô gái kia cao hơn hành vi của những thái cực quyền kia chứ, sao tác giả lại đảo ngược bản chất của sự vật một cách ngây thơ và nông cạn như vậy?

Chính từ khởi điểm của một thế giới quan có tên là ám ảnh luận, nhà khoa học Lê Ngọc Trà

với vẻ tùy hứng của nghệ sỹ nhào lộn, đã không hề ngó ngang tới phép biện chứng của luận lý và khả năng logic của vấn đề nên đã đi từ ngộ nhận này qua ngộ nhận khác. Xin nhớ rằng, đằng sau dáng đi diu dàng, thanh tân của thiếu nữ mặc áo dài trắng kia là một nền văn hóa bốn nghìn năm của dân tộc Việt Nam đấy. Lẽ nào đó lại là biểu tượng của một nền văn hóa nhỏ bé, non nớt và thiếu độ rực rỡ như tác giả lầm tưởng ? Thiết tưởng, một thái độ văn hóa nhất là một thái độ không nên so sánh hai nền văn hóa với nhau xem bên nào nặng nhẹ, bên nào thiếu thược tắc hơn bên nào. Có chăng, người ta chỉ tìm ra những nét khu biệt của hai nền văn hóa. Không có nhà khoa học nào lại liều lĩnh đi so sánh tiếng Việt của dân tộc mình với tiếng Tàu, tiếng Tây để đi đến kết luận là tiếng nói chúng tôi thì bé nhỏ còn tiếng nói của quý vị thì “đồ sộ, lâu đời, rực rỡ”. Nhưng, trời đã ban cho nhà khoa học cái thước thợ may so sánh, việc gì ông không sử dụng tối đa, kể cả sử dụng đối với các nền văn hóa. Chúng ta hãy nghe Lê Ngọc Trà khái quát về các hội chứng của văn hóa Việt Nam mà hội chứng thứ nhất là HỘI CHỨNG NHỎ: “*Người Việt Nam vóc dáng nhỏ nhắn, thành quách, nhà cửa, đền chùa cũng không đồ sộ. Cái nhỏ đi vào tâm lý con người, từ tâm lý tinh thần ra nghệ thuật.*”

Thành thử trong văn chương, hội họa, âm nhạc Việt Nam ít thấy có những tác phẩm thật dài hơi, có quy mô, kích cỡ to lớn."

Quả là cái hội chứng nhỏ của văn hóa Việt Nam do Lê Ngọc Trà vừa chỉ ra, xem ra có lắm điều hay. Trước hết, ông đã rơi ngay vào cái bẫy nhung lụa của phép ngụ biện khi lấy "vóc dáng nhỏ bé" của người Việt Nam làm thành tố đầu tiên cho hội chứng văn hóa nhỏ thì quả là không ổn. Thế nên văn hóa thái cực quyền của người Trung Hoa mà ông vừa hết lời xưng tụng là "đồ sộ, lâu đời, rực rỡ" kia thì vóc dáng con người họ phỏng có to tát gì hơn vóc dáng của người Việt Nam? Còn vóc dáng của người Nhật trước năm 1945 thậm chí còn không bằng người Trung Hoa hay người Việt Nam, cứ suy từ lập luận của Lê Ngọc Trà, chẳng lẽ văn hóa của họ còn bé nhỏ hơn nữa hay sao? Thấy cái hiện tượng bên ngoài nhỏ, rồi không chịu khó "nghiên ngẫm hiện thực", để rồi lầm lẫn giữa hiện tượng và bản chất, cứ quy kết bừa rằng người anh vóc dáng nhỏ, nhà cửa, thành quách, chùa chiền của anh nhỏ, tức nhiên là tâm lý anh nhỏ, nghệ thuật anh nhỏ, nghĩa là văn hóa anh nhỏ luôn thì quả là lý luận xưa nay hiếm có vậy. Lịch sử phát triển của thế giới tự nhiên cũng như xã hội loài người đã chứng minh bản chất lớn nhỏ của sự vật không phụ thuộc

vào dáng vóc bên ngoài của nó. Kìa như thành phố Jerusalem của nước Do Thái bé nhỏ đã sinh ra ba tôn giáo lớn cho nhân loại. Nêpan nước nhỏ vào loại nhất thế giới lại sinh ra Đức Phật và Phật Giáo lớn lao đường ấy. Rất nhiều những nhân vật vĩ đại của nhân loại mang tầm vóc thấp bé. Về kích cỡ, con người đâu có phải là một sinh vật to lớn, thậm chí còn rất nhỏ bé so với loài khùng long, voi ma mút xưa kia cũng như voi và cá voi bây giờ. Thế nhưng con người nhờ có sức mạnh của trí tuệ, đã vươn lên làm chủ thế giới tự nhiên. Có cái tướng rất nhỏ mà lại rất lớn và ngược lại. Ngày nay, khoa học thực nghiệm đang lao vào thế giới vi mô để tìm ra cái vi mô cho loài người. Mối quan hệ giữa thế giới vi mô và thế giới vĩ mô đã thay đổi từ bản chất. Lê Ngọc Trà đã lấy hiện tượng để quy thành bản chất khi ông cho rằng nền văn hóa Việt Nam là nền văn hóa nhỏ lẻ : *"Người Việt Nam dáng vóc nhỏ nhắn, thành quách, nhà cửa, đền chùa cũng không đồ sộ. Cái nhỏ đi vào tâm lý con người, từ tâm lý, tinh thần ra nghệ thuật."* Có thật tâm lý nhỏ đã chi phối tinh thần và nghệ thuật của người Việt Nam như tác giả vừa kết luận chăng ? Xưa nay, chưa có ai ngoài Lê Ngọc Trà sử dụng khái niệm lạ tai và kỳ cục là *tinh thần nhỏ*. Thế giới tinh thần của con người hay của một cộng đồng con

người là sự thể hiện sức mạnh của ý chí, của tư tưởng và tâm linh, của chiều sâu văn hóa của con người ấy cũng như cộng đồng ấy, chứ làm sao lại có một thứ tinh thần lớn và một thứ tinh thần nhỏ ? Lê Ngọc Trà hẳn còn nhớ câu ca dao : *"Nực cười châu chấu đá xe / Tưởng rằng chấu ngã ai dè xe nghiêng"*. Lịch sử đã chứng minh chàng Davit Việt Nam bé nhỏ đã hàng chục lần đánh bại những tên Goliat xâm lược khổng lồ, để giành và giữ độc lập dân tộc. Vóc dáng người Việt Nam chúng ta có thể nhỏ bé, nhà cửa, đền đài, miếu mạo của chúng ta chưa đồ sộ, nhưng tinh thần yêu nước chống ngoại xâm, tinh thần tự lực tự cường, tinh thần tôn trọng đạo lý và tình nghĩa của chúng ta quả là lớn lao chứ không hề nhỏ bé như Lê Ngọc Trà lầm tưởng. Một nhà khoa học xứng đáng với tên gọi là một nhà khoa học biết nhìn xuyên qua cái vỏ ngoài của vật thể, của sự vật để nắm được cốt lõi, tinh thần và chiều sâu triết học bên trong của nó. Phương pháp khám phá sự vật của người mù sờ voi đã đưa khá nhiều nhà lý luận vào tử lộ. Từ chỗ thấy cái vỏ ngoài của người Việt Nam nhỏ, Lê Ngọc Trà bèn chép miệng cho rằng, nghệ thuật Giao Chỉ cũng nhỏ luôn thì chứng tỏ thuyết âm ảnh luận của ông quả là nông nổi và liều lĩnh. Không, dân tộc chúng ta sau bốn nghìn năm lịch sử đã tạo ra một nền

nghệ thuật chưa hẳn là vĩ đại nhưng dù khiêm tốn cách mấy cũng phải thừa nhận là rất lớn lao. Dân tộc chúng ta đã có một quan niệm thẩm mỹ khá độc lập với Trung Hoa và Ấn Độ. Chính quan niệm về cái đẹp dung dị mà minh triết, mê đắm mà tỉnh táo, thực tế mà không kém phần mơ mộng đã làm nên nét hài hòa giữa con người và thiên nhiên, giữa tinh thần và vật chất của nền văn hóa Việt Nam. Ai dám bảo kho tàng ca dao tục ngữ - nền tảng tinh thần, cơ sở văn hóa Việt Nam là nhỏ bé? Ai dám bịt tai, bịt mắt bảo nền văn học viết của dân tộc từ Lý Trần đến nay là nhỏ bé? Ai dám bảo hệ thống đề điều trị thủy của sông Hồng và các chi lưu của nó vốn là biểu tượng hùng vĩ cho nền văn hóa lúa nước của dân tộc là nhỏ bé? Ai dám bảo những chiến công vĩ đại của cha ông từ Đinh, Lê, Lý, Trần, Lê, Nguyễn Quang Trung đến nay để bảo tồn sự độc lập của nước nhà là nét văn hóa nổi bật nhất của dân tộc là nhỏ bé? Quan niệm này của Lê Ngọc Trà quả tình đã xúc phạm tới tinh thần tự hào dân tộc của người Việt Nam.

Lê Ngọc Trà tiếp tục viết về hội chứng nhỏ của văn hóa Việt Nam: *"Thành thử trong văn chương, hội họa, âm nhạc Việt Nam ít thấy có những tác phẩm dài hơi, có quy mô, kích cỡ to lớn."* Ở chỗ này, Lê Ngọc Trà đã lầm lẫn. Thơ

Trung Quốc lớn lao trong các thể loại bé nhỏ như tứ tuyệt, ngũ ngôn, thất ngôn bát cú luật Đường. Họ có tiểu thuyết, truyện dài nhưng lại không có thơ dài, truyện thơ hay trường ca. Người Việt Nam do gần văn hóa Nam Á và Ấn Độ nên trong thơ có khá nhiều tác phẩm dài hơi có kích cỡ khá lớn. *Truyện Kiều*, *Cung Oán Ngâm Khúc*, *Chinh Phụ Ngâm*, *Hoa Tiên*, *Lục Vân Tiên*, *Thạch Sanh*, *Bích Câu Kỳ Ngộ*... là những truyện thơ dài hơi, có kích thước đồ sộ và quy mô lớn. Ngoài ra với hàng loạt trường ca của các dân tộc anh em như *Đam San Xin Nhâ*, *Đẻ Đất Đẻ Nước*, *Sóng chụ xô xo*... đã chứng tỏ khả năng dài hơi và kích cỡ to lớn của các tác phẩm văn học Việt Nam mà Lê Ngọc Trà không thể phủ nhận. Mặc dù Lê Ngọc Trà có gài một câu nhưng không thể bảo hiểm cho món hội chứng văn hóa nhỏ mà ông vừa phát hiện : *"Cái nhỏ lại có sức mạnh riêng của nó."* Trong phần hai của bài viết ông bổ sung cái mới cho nền văn hóa nhỏ lẽ một cách rất chung chung: *"Theo tôi, nếu trước đây văn hóa chúng ta thường gắn với cái nhỏ thì giờ đây phải thêm vào nó những cái lớn hơn, rộng hơn."* Nhưng cái lớn, cái rộng của văn hóa mà ông đề xướng là cái lớn gì, cái rộng gì thì không thấy ông giải thích. Chỉ biết rằng ông vẫn bị hội chứng mặc cảm tự ti quá mức cần thiết khi vẫn tiếp tục so

sánh văn hóa nhỏ dân tộc với các nền văn hóa lớn xứ người: *"Ai đã đi nước ngoài, ở nước ngoài đều thấy di sản văn hóa của ta tuy có bản sắc riêng nhưng số lượng và tầm cỡ còn bị hạn chế."* Chúng ta chống lại tinh thần dân tộc cực đoan, huyênh hoang vỗ ngực xưng tên, cái gì Việt Nam cũng là nhất. Nhưng không phải vì vậy mà chúng ta không biết cách tự hào về nền văn hóa bốn nghìn năm rất lớn lao của dân tộc. Vấn đề khác nhau căn bản ở thái độ coi thường hay tôn trọng nền văn hóa dân tộc. Tác giả tiếp tục nhấn mạnh: *"Cái nhỏ thường kéo theo sự manh mún, cục bộ, hẹp hòi"*. Hoặc : *"Có ý kiến cho rằng người Việt Nam ít có khả năng hợp tác với nhau trong công việc, mà nếu như thế thì khó có thể làm ra những cái lớn."* Không, Lê Ngọc Trà hoặc ai đó đã hiểu lầm người Việt Nam và lịch sử Việt Nam. Đưa ra vấn đề *"người Việt Nam ít có khả năng hợp tác với nhau trong công việc"* quả là một sự bôi bác, phủ nhận tinh thần Diên Hồng, tinh thần đoàn kết muôn người như một của người Việt Nam qua hàng chục lần làm chiến tranh vệ quốc. Nếu người Việt Nam không có tinh thần hợp tác với nhau, tức thiếu tinh thần cộng đồng, thì nước Việt Nam đã mất từ lâu, làm gì còn ngôn ngữ Việt Nam để Lê Ngọc Trà bàn về văn hóa dân tộc ? Ngay từ khi mới nằm nôi, người Việt Nam đã được nghe

câu hát ru thấm đẫm tính cộng đồng: “*Bầu ơi thương lấy bí cùng / Tuy rằng khác giống nhưng chung một giàn...*” và hàng trăm câu ca dao khuyên con người thương yêu nhau và đoàn kết. Việc nêu vấn đề người Việt Nam không biết đoàn kết nên không làm được cái gì lớn của Lê Ngọc Trà quả là đã xúc phạm tới chốn thiêng liêng nhất của dân tộc vậy.

Hội chứng thứ hai của văn hóa Việt Nam do Lê Ngọc Trà phát minh ra là HỘI CHỨNG VĂN HÓA NỮ TÍNH : “*Văn hóa Việt Nam cũng là một nền văn hóa đầy nữ tính. Nó giàu tình thương, lòng nhân hậu, đức hi sinh, ít thiên về lý trí mà thiên về tình cảm. Nó đậm đà chất trữ tình, thiên về âm nhạc và thơ ca. Nó rất ưa chuộng cái đẹp, sự tô điểm, thích những đường cong mềm mại, những âm điệu luyến láy(ngay cả trong giọng hát của đàn ông). Văn hóa nữ tính có một sức mạnh đặc biệt- sức mạnh của cái mềm, của nước.*”

Nếu có ai đó dùng phương pháp ấn tượng luận và ám ảnh luận của Lê Ngọc Trà để nêu ra thuyết văn hóa Việt Nam là nền văn hóa nam tính, chứng minh ngược lại những điều trên thì nghe ra không phải là không có lý. Rằng người Việt Nam tuy vóc dáng nhỏ bé, nhưng tinh thần, ý chí, quyết tâm lại rất to lớn. Người Việt Nam là người tình cảm, rất trọng thương yêu nhân nghĩa

với anh em bạn bè, nhưng lại rất quyết liệt, rất căm thù cái ác và quân xâm lược. Cứ đọc “Hịch tướng sỹ văn” của Trần Hưng Đạo, “Bình Ngô Đại Cáo” của Nguyễn Trãi và Hịch tiến quân ra Bắc của vua Quang Trung thì khắc biết. Họ là một dân tộc thi sỹ. Nhưng hơn nữa họ còn là một dân tộc anh hùng, một dân tộc hầu như suốt hành trình lịch sử phải ngồi trên lưng ngựa. Người Việt Nam nhìn hiện tượng có vẻ là dân tộc cảm tính. Nhưng rốt ráo họ là một dân tộc của lý tính. Nếu không có một ý chí, một lý trí mạnh thì họ đã bị đồng hóa sau một nghìn năm mất nước... Chính chất nam tính của văn hóa đã giúp dân tộc Việt Nam trở thành một dân tộc anh hùng với những chiến công hiển hách chấn động địa cầu...Cứ theo logic của Lê Ngọc Trà, biết đâu lại có người chứng minh nền văn hóa Việt Nam là nền văn hóa trung tính thì sao?

Rõ ràng là việc đặt vấn đề nữ tính hay nam tính, thậm chí trung tính cho một nền văn hóa quả là một sự đặt tên tùy tiện, cảm tính, thiếu tinh thần khoa học. Tách nữ tính ra khỏi nam tính, tách âm ra khỏi dương, tách cái vi mô ra khỏi vĩ mô, tách tinh thần ra khỏi vật chất... trong cách nhìn nhận và đánh giá một nền văn hóa, nhất là một nền văn hóa hài hòa âm dương, hài hòa nam nữ, hài hòa, thống nhất ba yếu tố

thiên địa nhân, ba là một, một là ba như nền văn hóa Việt Nam đã hình thành từ mấy nghìn năm trước, quả là một cách đặt vấn đề sai trái. Từ cái dáng mềm mại của tà áo dài thiếu nữ, không cần lập luận và chứng minh, Lê Ngọc Trà đã đưa ra cái khái quát non về nền văn hóa dân tộc là nền văn hóa nữ tính thì quả là điều không thể hiểu. Từ quan niệm quá sai trái này, ông mặc sức chê bai nền văn hóa dân tộc, đến nỗi làm cho người đọc có lương tri một chút cũng phải tỏ thái độ phản ứng: *"Nhưng để đi tới một xã hội công nghiệp, một tâm lý nữ tính nhiều khi không đủ. Tâm lý này thường chú ý ưu tiên cho cái nhỏ, cái riêng, cái trực tiếp và không thấy hết ý nghĩa của nguyên tắc, của cái lớn hơn, xa hơn, chung hơn..."*. Ôi Việt Nam, Người hóa thành nữ tính từ bao giờ vậy, để người ta nhân danh khoa học chê bai dè bủ Người là vụn vặt, thấp bé, vô nguyên tắc? Một đứa con không biết cách tìm ra niềm tự hào về bà mẹ sinh ra mình, đứa con ấy dứt khoát không thể có lòng tự hào về một bà mẹ lớn hơn là nhân loại. Chúng ta thông cảm với Lê Ngọc Trà có lẽ vì ông học ở nước ngoài hơi nhiều, không đủ thời gian tìm hiểu văn hóa dân tộc nên mới có những nhận định như vậy. Nhưng cái sự thiếu phương pháp luận của ông khiến chúng ta không thể thông cảm. Ví dụ cũng một buổi sáng tập thể dục nào đó, một nhà khoa học X.

nào chẳng hạn, học tập phương pháp dùng “ấn tượng” và “ám ảnh” của Lê Ngọc Trà để suy xét khoa học, bắt gặp một bà già run rẩy trong gió rét và ông X. kia liền bị “ám ảnh” bèn suy ra rằng văn hóa dân tộc là một nền văn hóa run rẩy và già nua thì Lê Ngọc Trà có thể cãi lại được chăng? Trong quá trình kiến giải những luận đề khoa học, cảm giác có thể được tham gia như một thành tố để tham khảo, để kiểm nghiệm chứ không thể trở thành cơ sở, thành nền tảng chính yếu của khoa học. Chỉ có thấy phù thủy mới có khả năng tin tưởng vào cảm giác chủ quan duy tâm siêu hình của mình trong kiến giải sự vật. Việc Lê Ngọc Trà dùng “ấn tượng” và “ám ảnh”, sản phẩm của cảm giác duy tâm chủ quan làm cơ sở khoa học để đánh giá những vấn đề hết sức hệ trọng của nền văn hóa dân tộc là nền văn hóa nhỏ và văn hóa nữ tính, quả thật là một lầm lẫn quá lớn và quá đáng tiếc của ông, một nhà khoa học, một nhà lý luận về văn học và mỹ học ít nhiều đã được dư luận chú ý.

Hội chứng thứ ba mà Lê Ngọc Trà mới khám phá ra, mặc dù ai ai cũng đã biết : đó là tính cộng đồng của văn hóa dân tộc. Mặc dù ở trên như chúng tôi đã dẫn, ông từng bảo:”... người Việt Nam ít có khả năng hợp tác với nhau trong công việc...” quả là rất mâu thuẫn với tính cộng

đồng mà ông vừa khám phá (!) Trước khi Lê Ngọc Trà phát hiện ra điều này, mọi người chúng ta đều biết tính cộng đồng là thuộc tính sống còn của nền văn hóa, là lẽ đương nhiên như sống thì phải thở, phải uống và ăn. Tính cộng đồng với nền văn hóa có thể ví với một người khách vừa bước vào nhà trước mặt mọi người, chúng ta không thể giới thiệu rằng ông Y. đến đây kèm với hơi thở của mình. Mặc dù phát hiện ra điều dĩ nhiên kia, nhưng chúng ta cũng nên biểu dương sự khám phá về tính cộng đồng của nền văn hóa nơi Lê Ngọc Trà, để sau hai điều sai của ông, chúng ta vẫn còn tìm thấy một điều đúng. Vấn đề là ở phần thứ hai của bài viết, tác giả làm như trong lịch sử dân tộc, tính cộng đồng và tính cá nhân từng mâu thuẫn với nhau: *"Không nên đối lập cá nhân với cộng đồng và xem một xã hội gắn với sự phát triển cá nhân bao giờ cũng xấu."* Thực ra trong hành trình lịch sử dân tộc, yếu tố cộng đồng và yếu tố cá nhân hòa trộn với nhau như cá với nước. Quan niệm về tự do cá nhân giữa văn hóa Đông phương và văn hóa Tây phương quả là có nét khu biệt. Một số nhà triết học phương Tây hiện đại tuyệt đối hóa tự do cá nhân, coi cá nhân vừa là xuất phát điểm vừa là mục đích. Người Đông phương coi tự do cá nhân chỉ là tương đối trong tự do của cộng đồng, đặt lợi ích của cộng

đồng trên lợi ích cá nhân. Tự do theo quan niệm của phương Đông nói chung và của người Việt Nam nói riêng TỰ DO kèm với TỰ CHẾ và TỰ NHIÊN. Bối quan niệm của Đông phương vũ trụ là đồng nhất, con người chỉ có thể là con người khi nó hòa vào tự nhiên và xã hội. Tách cá nhân ra khỏi cộng đồng theo tư duy phân tích của phương Tây để nhìn nhận nền văn hóa dân tộc như Lê Ngọc Trà quả là một sự không ổn của phương pháp luận :” Không phải cộng đồng thì tốt còn cá nhân thì xấu hay ngược lại. Tác giả tiếp tục kêu gọi: *“Giờ đây chúng ta cần phát triển nền văn hóa cá nhân bởi vì sự phát triển của cá nhân là một quy luật tất yếu của việc giải phóng con người, của quá trình xây dựng một xã hội công nghiệp.”* Không phải chờ đến bây giờ mới có Lê Ngọc Trà hô hào giải phóng cá nhân, giải phóng con người, mà rất nhiều câu ca dao tục ngữ ngàn xưa đã đề cập đến thân phận con người bị chà đạp trong xã hội phong kiến, kêu gọi giải phóng, kêu gọi tự do luyện ái, tự do làm ăn và tự do sống. Truyện Kiều, Cung Oán Ngâm Khúc kia há không phải là tiếng kêu thương, là tiếng hét kêu đòi giải phóng tự do con người đó sao? Rồi văn chương của Tự Lực Văn Đoàn, thơ mới, văn chương lãng mạn từ *Tố Tâm* đến *Đoạn Tuyệt*... chẳng phải là nổi kêu đòi tự do, kêu đòi giải phóng cá nhân đó

sao? Cuộc cách mạng tháng tám năm 1945 không chỉ giành độc lập dân tộc sau gần trăm năm mất nước, mà còn là cuộc cách mạng giải phóng cá nhân ngoạn mục và tối đẹp nhất. Nếu Lê Ngọc Trà chịu nghiền ngẫm, thuấn nhuần tinh hoa của văn hóa phương Đông, chắc chắn khi phân tích những khía cạnh của văn hóa dân tộc, ông sẽ không tách yếu tố cá nhân ra khỏi cộng đồng như tách cá khỏi nước để phân tích và khái quát.

Tiếc thay, mọi sự lầm lẫn của Lê Ngọc Trà trong bài viết *"Hành trang văn hóa mới"* bắt đầu từ xuất phát điểm, từ sự tùy hứng phi khoa học khi thông qua hai thí dụ về những người tập thái cực quyền và một thiếu nữ Việt Nam mặc áo dài trắng đến trường. Dùng "ấn tượng" và "ám ảnh" làm cơ sở để tư duy, để khái quát khoa học, xưa nay, ngỡ rằng chỉ mình Lê Ngọc Trà dám làm. Chúng ta ghi nhận nhiệt tình và tâm huyết của ông về hành trình văn hóa dân tộc. Nhưng chỉ có nhiệt tình và cảm hứng mà thiếu những kiến giải khoa học hợp tình hợp lý thì nhiệt tình kia, theo Lênin, sẽ thật là nguy hiểm. Văn hóa học, trước hết là một ngành khoa học nghiêm túc, chứ đâu phải là chuyện chơi. Muốn bàn về đề tài bao quát và rộng lớn này, ít nhất cũng cần phải có phương pháp luận khoa học, hay chí ít một trình độ phổ quát. Việc nhảy ra bàn búa xua những

vấn đề không thuộc sở trường của mình quả là thái độ tự sát khoa học vậy. Lê Ngọc Trà đã rất sai trái khi nêu ra hội chứng nhỏ và hội chứng nữ tính của văn hóa dân tộc, có thể làm sai lệch nhận thức về văn hóa Việt Nam cho các thế hệ học sinh và sinh viên. Chúng tôi hi vọng rằng, sau mỗi lần tập thể dục buổi sáng, nếu nhìn thấy hình ảnh nào gây ấn tượng và ám ảnh cho ông, Lê Ngọc Trà hãy bình tĩnh nghiền ngẫm, để loại bỏ yếu tố cảm tính, yếu tố tùy tiện, nếu ông còn muốn bàn đến những đề tài khoa học như văn hóa, như văn học và mỹ học chẳng hạn.,.

Ngày 5 tết Bính Tý 1996

(Đã in "Người Hà Nội" số 11 bộ mới 1996)

ĐÔI ĐIỀU VỀ MỸ HỌC QUA MỘT CUỐN SÁCH

Mỹ học (l Esthétique) là môn học nghiên cứu nguyên lý và tác dụng của cái đẹp (beau). Mỹ học vừa là khoa học về cái đẹp, vừa là triết học thẩm mỹ nói chung và thẩm mỹ nghệ thuật nói riêng. Đối với con người trong quá trình hoàn thiện, đôi mắt nhìn vào tự nhiên, xã hội và vào bản thân mình bao giờ cũng phải thông qua cái đẹp gọi là mỹ quan như Marx nói: “Con người nhào nặn vật chất theo quy luật của cái đẹp”. Việc nghiên cứu “quy luật của cái đẹp” một cách hệ thống, với một phương pháp luận khoa học để tìm ra những nét đặc thù, bản chất, mang tính khái quát tới tầm mức triết học là nhiệm vụ quan trọng vô cùng của Mỹ học. Việc giáo dục thẩm mỹ cho thế hệ trẻ, cụ thể hơn là việc dạy môn Mỹ học trong nhà trường từ phổ thông đến đại học đang là sự quan tâm hàng đầu đối với nước ta. Vì vậy, việc nhà xuất bản Văn hóa thông tin năm 1994 phát

hành cuốn “Mỹ học đại cương” do các vị từng dạy môn Mỹ học trong các trường đại học là PGS TS Lê Ngọc Trà, PTS Huỳnh Như Phương và Lâm Vinh soạn quả là việc làm đáng biểu dương. Qua 172 trang với sáu chương của cuốn sách, phần nào các tác giả trên đã giới thiệu được những kiến thức nhập môn của Mỹ học, giúp người đọc buổi đầu làm quen với ngành học còn khá mới lạ này trên những hiểu biết phổ thông và đơn giản. Tuy nhiên, cuốn sách này chừng như còn thiếu một phần khá quan trọng là Mỹ học phương Đông và Mỹ học Việt Nam. Trong quan niệm Mỹ học phương Tây mà các tác giả trình bày nơi cuốn sách, còn một số quan niệm, kiến thức, nhận định chưa chuẩn xác theo tiêu chí khoa học. Chúng tôi xin mạn phép trao đổi cùng các tác giả một số điều như sau, được chia làm bốn tiểu mục:

NHỮNG KẾT LUẬN THIẾU NHẤT QUÁN

Tính nhất quán là yếu tố rất quan trọng của khoa học. Sự tùy tiện, trắng đen bất phân minh, mâu thuẫn, lộn xộn bao giờ cũng là kẻ thù của luận lý. Người nghiên cứu khoa học đã để khả năng tự chống lại mình trở thành tai hại nếu anh ta từ bỏ linh hồn của logic là tính nhất quán. Trong cuốn “Mỹ học đại cương” này, rất nhiều

đoạn cùng một sự vật, một khái niệm, lúc tác giả bảo đen, lúc bảo trắng, khiến người đọc không biết lấy gì làm tiêu chuẩn chân lý, không còn tin vào điều người viết đang trình bày nữa. Vì khuôn khổ bài viết có hạn, chúng tôi chỉ lấy năm thí dụ về sự thiếu nhất quán của cuốn sách. Ở trang 29, Huỳnh Như Phương viết: *"Không phải ai khác mà chính những nghệ sỹ tài năng là thầy dạy cho công chúng biết thế nào là giá trị thẩm mỹ"*. Nhưng đến trang 33, tác giả bỗng quay ngoắt một trăm tám mươi độ, làm như ông chưa kết luận rằng công chúng không thể tự mình phát hiện ra giá trị thẩm mỹ của đời sống: *"Một con người bình thường vẫn có thể có ý thức thẩm mỹ tốt dựa trên kinh nghiệm sống của người ấy"*. Ở trang 66 PGS TS Lê Ngọc Trà viết: *"Bằng có là có những cái rất cân đối, hài hòa nhưng không gây nên cảm xúc thẩm mỹ"*. Nhưng đến trang 68, ông lại viết ngược lại điều mình vừa nói một cách đến kinh ngạc: *"...Sự hài hòa thường được cho là đẹp. Cấu trúc về sự hài hòa chính là cấu trúc lý tưởng của tự nhiên và đời sống xã hội... Một sự vật có hình dáng hoặc tổ chức bên trong hài hòa thường khơi gợi cảm xúc thẩm mỹ"*. Ở trang 71, trong cùng một đoạn, câu đầu Lê Ngọc Trà cho rằng quan niệm về cái đẹp biến đổi theo thời đại không phải cái sau cao hơn, đẹp hơn cái có trước, thì

đến câu ngay sau đó, ông lại cho rằng quan niệm kia” mỗi ngày một đa dạng hơn, sâu sắc hơn” : “Sự biến đổi quan niệm về cái đẹp không có nghĩa là cái đẹp sau cao hơn cái đẹp trước, cái đẹp hôm nay cao hơn cái đẹp hôm qua. Vấn đề tiến bộ của giá trị thẩm mỹ hết sức phức tạp... Trong quá trình đó, những năng lực bản chất, những mặt khác nhau của con người sẽ bộc lộ dần dần với tính chất độc đáo, không lặp lại nhưng đồng thời cũng mỗi ngày một đa dạng hơn, sâu sắc hơn”. Ở trang 75, Lê Ngọc Trà bảo: “Xét về sự phong phú, tươi mới, nguồn gốc và tính có trước thì rõ ràng cái đẹp của tự nhiên cao hơn cái đẹp của nghệ thuật”. Nhưng đến trang 91, 92, Lê Ngọc Trà nói ngược lại điều trên, nghĩa là cái đẹp của nghệ thuật lại cao hơn cái đẹp của tự nhiên: “Từ đời sống bước vào nghệ thuật, tất cả những gì được phản ánh trong tác phẩm đều đi qua khoảng cách ấy. Trong ý nghĩa này, có thể nói nghệ thuật đẹp hơn hiện thực. Cái đẹp của cuộc đời đi vào nghệ thuật trở nên rực rỡ hơn và hấp dẫn hơn”. Ở trang 83, Lê Ngọc Trà viết: “Cái hài không phải là một phạm trù thẩm mỹ phổ biến mà trước hết là một phạm trù thẩm mỹ của nghệ thuật”. Nhưng đến trang 85, cũng chính ông Trà chứ không phải ai khác lại viết ngược lại chính mình khi cho rằng: “Cái hài vượt ra ngoài khuôn khổ của nghệ thuật. Nó

thuộc lĩnh vực văn hóa tinh thần chung của con người". vân vân và vân vân...

Thái độ tiên hựu bất nhất của các tác giả trên tư tức chân lý chứng tỏ các ông vừa thiếu tính hệ thống, vừa thiếu phương pháp luận, không nắm vững bản chất vấn đề mình đang bàn hoặc không có phương pháp diễn đạt tương ứng với vấn đề mình muốn nói. Mặt khác, cần xem lại việc trau dồi tri thức của quý tác giả đã đủ tầm kích để bàn về Mỹ học hay chưa?

NHỮNG THIẾU SÓT KHÁ CĂN BẢN VỀ TRI THỨC

Ở trang 100, Phó Giáo Sư Tiến sỹ Lê Ngọc Trà đã để lộ một lỗ hổng khá quan yếu về kiến thức, khi ông viết: *"...Hài kịch không được công nhận trong chủ nghĩa cổ điển"*. Qua kết luận kinh hãi này, chứng tỏ Lê Ngọc Trà chưa nghiên cứu chủ nghĩa cổ điển thì làm sao ông có thể nắm được cạm bẫy trù bi hài của Mỹ học? Cùng với hai nhà bi kịch vĩ đại là Corneille và Racine, Molière(1622 - 1673) nhà hài kịch khổng lồ của chủ nghĩa cổ điển Pháp với các vở kịch bất hủ như: *"Kẻ đạo đức giả"* (Tartuffe), *Kẻ chán đời* (Le Misanthrope), *"Kẻ biến lộn"* (L Avare) nói về lão

hà tiện Harpagon...và hơn năm mươi vở hài kịch khác. Nói **“Hài kịch không được công nhận trong chủ nghĩa cổ điển”** là một sự liều lĩnh hy hữu không thể tưởng tượng nổi lại xảy ra trong giới nghiên cứu Mỹ học. Một số người lầm lẫn cho rằng hài kịch của Molière không được chính Boileau - lý thuyết gia của chủ nghĩa cổ điển - công nhận (!) Cứ cho rằng nhà lý thuyết này không chấp nhận hài kịch đi chăng nữa, thì chính đời sống văn học của thế kỷ thứ XVII đương nhiên đã coi Molière là một trong ba chủ soái của chủ nghĩa cổ điển. Bởi cuộc đời cao hơn mọi lý thuyết như Goethe đã dạy. Nhưng Boileau trong *Art Poétique* lại đánh giá rất cao thơ và kịch hài. Trong bức thư thứ bảy bằng văn vần (*Epîtres*) gởi Racin, Boileau đã đề cao hài kịch của Molière vào loại hàng đầu của chủ nghĩa cổ điển. Vả lại, trong tác phẩm *thơ phúng thích* (*Satires*) của mình, Boileau đã sử dụng khá nhiều yếu tố trào lộng, hoạt kê. Lê Ngọc Trà còn có một số kết luận chứng tỏ sự nghiên cứu văn hóa phương Tây của ông không chỉ hời hợt mà còn chưa nghiêm túc khi viết: *“Trong lịch sử văn chương, tính bi kịch của lý tưởng nhân văn, sự khủng hoảng của cái đẹp và hài hòa chỉ mới bắt đầu diễn ra chủ yếu từ hậu kỳ Phục hưng với những tác phẩm của Shakespeare”*(tr.100). Không, những điều vừa trích

không phải bắt đầu từ Shakespeare(1564 - 1616), mà nó được khởi đầu từ trước đó trên dưới hai nghìn năm với hai nhà bi kịch vĩ đại cổ Hy Lạp là Eschyle (525-456 tr.C.N.), Sophocle (496 - 406) và nhà hài kịch lớn Aristophane(445 - 385)...Bởi vì Phục hưng có nghĩa là tìm về với nền văn hóa nhân văn cổ Hy Lạp. Ngay cả những người mở đầu cho thời đại Phục hưng là Dante và Cervantes đều là những người mang *"tính bi kịch của lý tưởng nhân văn"* chứ không phải chỉ có mình Shakespeare là đại biểu như Lê Ngọc Trà lầm tưởng. Ở trang 135, khi bàn về mối quan hệ giữa hội họa và điêu khắc, Lâm Vinh viết: *"Khác hội họa, đề tài của điêu khắc hẹp hơn, thường tập trung vào việc xây dựng hình tượng về các nhân vật, nhất là nhân vật tích cực, lý tưởng hóa về đẹp cơ thể và ngoại hình của con người"*. Không, đề tài của điêu khắc không hề hẹp hơn hội họa. Bằng chứng là điêu khắc chiếm lĩnh không gian, còn hội họa chiếm lĩnh mặt phẳng, tìm không gian trong mặt phẳng. Thể loại của điêu khắc quá phong phú gồm tượng, phù điêu, chạm thủng và chìm hoặc tạo thành các mô-dun kiểu Điềm Phùng Thị... Điêu khắc đâu chỉ tạc tượng người tốt đẹp như Lâm Vinh quan niệm mà nó còn tạc cả ma quỷ, tượng kẻ ác như tượng Tần Cối bên Trung Hoa để đời sau phải nhớ, tượng thần thánh

tiên Phật, thú vật, chim muông hoa lá, nghĩa là nó lấy toàn bộ thế giới tự nhiên và xã hội làm đối tượng diễn tả, thậm chí không thua kém mà còn có phần rộng lớn, hoành tráng hơn hội họa chứ không hẹp hơn hội họa. Thử nhìn vào nền nghệ thuật điêu khắc vĩ đại có một không hai của Hy Lạp cổ đại, được coi là tuyệt mỹ hơn cả thần linh, chúng ta mới thấy sự kỳ vĩ của điêu khắc. So với vẻ đẹp Hy Lạp cổ, nền hội họa Phục hưng dù tuyệt vời đến đâu đi nữa, cũng chỉ là một hoài niệm, một giấc mơ, một biểu hiện nuôi tiếc về quá khứ trong cái đẹp tuyệt đối của nghệ thuật Apollon do điêu khắc tạo nên.

Do sự giới hạn của tri thức sách vở, các tác giả “Mỹ học đại cương” thường dùng các cụm từ không chính xác về khái niệm. Ví dụ, ở trang 46, Huỳnh Như Phương đưa ra một cụm từ “văn hóa sâu”, nghĩa là sẽ có một khái niệm văn hóa nông đi kèm. Người ta chỉ nói văn hóa rộng, văn hóa cao, văn hóa thấp, văn hóa lớn, văn hóa nhỏ, chứ không ai nói “văn hóa sâu” cả. Ở trang 95, Lê Ngọc Trà đưa ra một khái niệm làm giật thót mình thiên hạ là “rung động xấu xa”. Người ta thường đặt sự rung động của con người trước những gì cao cả, phi thường, thiêng liêng, tốt đẹp hoặc nỗi bi thương, chứ ai lại đi rung động trước Hitle hoặc trước Tú Bà, Sở Khanh bao giờ. Ở

trang 122, Lâm Vinh còn đưa ra một khái niệm rất phi logic là “*cấu trúc cảm tính*”. Cấu trúc là mối quan hệ bên trong giữa các thành phần tạo nên một chỉnh thể. Còn cảm tính là trạng thái tình cảm mơ hồ, dựa trên cảm giác, là bước sơ khởi của quá trình nhận thức. Cảm tính chưa và không bao giờ là một chỉnh thể nên làm sao cấu trúc?

MỸ HỌC KHÔNG PHẢI LÀ CHỦ NGHĨA DUY MỸ

Kết thúc chương một: “Mỹ học là gì?” ở trang 28, Huỳnh Như Phương cao giọng tuyên ngôn: “*Những giá trị nói ở đây là những giá trị được hình thành và phát minh trên cơ sở của cái đẹp, tức là những giá trị thẩm mỹ. Nói đến giá trị là nói đến cái nhìn, cách đánh giá, nghĩa là nói đến mối quan hệ. Chỉ có thể khám phá, phát minh ra những giá trị thẩm mỹ nếu xác lập được cái nhìn thẩm mỹ và mối quan hệ thẩm mỹ. Tư cách chủ thể của con người đối với thế giới hiện ra trên nhiều mối quan hệ khác nhau: kinh tế, chính trị, đạo đức... Quan hệ thẩm mỹ không nhất thiết đối lập với các quan hệ đó, nhưng nhất thiết phải khác về bản chất với các quan hệ đó. Quan hệ thẩm mỹ không đặt nền tảng trên sự thỏa*

mãn những động cơ về kinh tế, sự mưu cầu những lợi ích về chính trị hay sự chiều theo những quy luật đạo đức hiện hành. Quan hệ thẩm mỹ là quan hệ làm thanh lọc con người, tách con người khỏi những mối ràng buộc có tính cách vật chất nhằm thiết lập một sợi dây tinh thần giữa con người đối với thế giới và đối với chính mình trên cơ sở của cái đẹp". Quan niệm của Huỳnh Như Phương trên đây, quả đúng là một tuyên ngôn duy mỹ, trái ngược với những quan niệm của Mỹ học về cái đẹp.

Thuyết duy mỹ (pancalisme) của Baldwin chủ trương chỉ có cái đẹp mới là quy luật tuyệt đối phải theo để khẳng định giá trị mọi sự vật. Rằng chỉ có cái đẹp, hoặc cái gì có thể tổ chức dưới hình thức đẹp, mới thực là có. Thuyết này chủ trương nghệ thuật vì nghệ thuật (l'art pour l'art). Ở đây, vô tình Huỳnh Như Phương đã thành đệ tử của Baldwin khi ông chủ trương tách quan hệ thẩm mỹ (hay chính thẩm mỹ) ra khỏi kinh tế, chính trị, đạo đức: "*Quan hệ thẩm mỹ không đặt nền tảng trên sự thỏa mãn những động cơ về kinh tế, sự mưu cầu những lợi ích về chính trị hay sự chiều theo những quy luật đạo đức hiện hành".* Mỹ học là một hình thái ý thức xã hội của thượng tầng kiến trúc, được xây dựng và hình thành trên nền tảng hạ tầng cơ sở kinh tế. Tách

mỹ học ra khỏi kinh tế là một quan niệm duy tâm tai hại, phủ định vai trò quyết định của tồn tại với ý thức. Ý thức thẩm mỹ theo Huỳnh Như Phương phải *“tách con người khỏi những mối ràng buộc có tính cách vật chất”*. Một thứ mỹ học phi vật chất theo kiểu Huỳnh Như Phương này quả là một phương cách khai tử môn Mỹ học vậy(!). Chủ nghĩa duy vật quan niệm vật chất quyết định tinh thần, nên tinh thần, nói cho cùng cũng chỉ là một dạng vật chất được đốt cháy để siêu việt hóa và thăng hoa. Tách ý thức thẩm mỹ ra khỏi ý thức kinh tế đã đành, Huỳnh Như Phương còn đòi tách thẩm mỹ ra khỏi chính trị và đạo đức. Chủ nghĩa duy vật biện chứng và chủ nghĩa duy vật lịch sử quan niệm rằng, từ khi xã hội loài người phân chia giai cấp với hệ thống quyền lực được chính trị hóa, ý thức thẩm mỹ không thể nào tách rời khỏi ý thức chính trị và ý thức đạo đức. Khi Huỳnh Như Phương cho rằng *“Quan hệ thẩm mỹ không nhất thiết phải đối lập với những quan hệ đo”* (tức kinh tế, chính trị và đạo đức-chủ dẫn của TMH.), *nhưng nhất thiết phải khác về bản chất với các quan hệ đó*. Có thực quan hệ thẩm mỹ “khác về bản chất” với quan hệ đạo đức và luân lý? Một sự vật chỉ có thể được gọi là MỸ khi nó mang được cái CHÂN và cái THIÊN trong nó. Như vậy, cái MỸ và cái THIÊN gần như có

cùng bản chất, sao Huỳnh Như Phương dám bảo chúng khác nhau hoàn toàn về bản chất ? Qua đây, chúng ta thấy Huỳnh Như Phương quả tình chưa nắm được một phạm trù quan yếu của Mỹ học là cái đẹp và cái xấu. Quan niệm thẩm mỹ từ khi hình thành đến nay đều gắn liền với đạo đức và luân lý. Chả thế mà trong từ ngữ của Trung Quốc và Việt Nam có từ Mỹ đức, tức cái đẹp do đạo đức. Còn với Mỹ học nhập môn phương Tây mà Huỳnh Như Phương trưng ra thấy đọc khá nhiều, nhưng ông chưa biết hai khái niệm khá cơ bản này của Mỹ học là Cái đẹp luân lý (beau moral) chỉ khoái cảm thích thú khi làm việc thiện và Cái đẹp tinh thần (beau spirituel) chỉ cái đẹp gây nên một thích thú tinh thần sau khi làm một hành động đẹp. Tách cái MỸ ra khỏi cái CHÂN THIÊN cũng có nghĩa là không công nhận sự tồn tại của cái MỸ vậy. Về vấn đề này, nhà lý luận Đức thế kỷ thứ XVIII là Herder viết: *"Cái lõi của toàn bộ cái đẹp là chân lý, bất kỳ cái đẹp nào cũng cần dẫn tới chân lý và điều thiện"*.

MỘT SỐ PHẠM TRÙ MỸ HỌC CẦN NHẬN THỨC LẠI

Khi bàn về phạm trù bi hài của Mỹ học, trang 80 Phó Giáo sư Lê Ngọc Trà viết: *"Cái đẹp có cả*

trong tự nhiên và xã hội, cái bi như một phạm trù thẩm mỹ chủ yếu chỉ có trong nghệ thuật. Cái đẹp có cả trong nội dung và hình thức của nghệ thuật, còn cái bi chủ yếu chỉ có trong nội dung tác phẩm. Cái đẹp thì vui, hào hứng, còn cái bi thì buồn, đau thương, mất mát. Cái đẹp gắn với sự hài hòa, còn cái bi thì với sự xung đột". Những kết luận trên xem ra có vẻ hợp lý, nhưng đọc kỹ thì quả là chưa ổn. Khi đã công nhận "Cái đẹp có cả trong tự nhiên và xã hội" thì phạm trù bi hài của Mỹ học dĩ nhiên cũng đồng thời tồn tại trong cả nghệ thuật và đời sống xã hội, chứ không hẳn chỉ có trong nghệ thuật như Lê Ngọc Trà viết. Theo Hegel thì "Mỹ học là triết học về cái đẹp của nghệ thuật". Nhà biện chứng pháp duy tâm này đã tuyệt đối cái đẹp trong triết học về nghệ thuật. Ông coi cái đẹp vô cùng trong nghệ thuật là phương pháp suy tưởng triết học cao nhất để đạt tới chân lý tuyệt đối. Mặc dù cái đẹp của Hegel cũng là cái đẹp ý niệm, nhưng là một ý niệm cụ thể trong hình thức biểu hiện linh động, rực rỡ chứ không phải là cái đẹp siêu hình không có nơi trần gian của Platon. Bác bỏ cái đẹp thực dụng Socrate, cả cái đẹp ý niệm của Platon bằng chính phương pháp Platon, Hegel quy cái đẹp vào thế giới tinh thần là tâm linh nghệ thuật: "Cái đẹp tâm linh ở tại nơi sâu thẳm của

linh hồn, ở tận trong thân mật của bản tính vô hạn của nhân loại". Nhà triết học về cái đẹp này quan niệm chân lý chỉ tồn tại trong khả năng suy tưởng về cái đẹp tối thượng."

Nhưng các nhà triết học Mác-xít đã kéo cái đẹp từ cây thập giá của tâm linh nghệ thuật, của suy tưởng vô cùng xuống trần gian hữu hạn, hay nói đúng hơn xuống đời sống xã hội trong tình thần của phản ánh luận. Mỹ học không chỉ nghiên cứu hay triết lý cái đẹp, mà quan trọng hơn là cải tạo cái đẹp. So với người thầy Platon, Aristote không chỉ bàn về cái đẹp mà còn tìm ra nghệ thuật diễn tả cái đẹp bằng cách mô phỏng thực tại, coi cái đẹp vừa là cái đẹp chủ quan (beau subjectif) vừa là cái đẹp khách quan (beau objectif). Nhưng đến triết học Mác-xít, cái đẹp không chỉ còn mang ý nghĩa khoa học và triết học thuần túy, mà nó đã mang thêm ý nghĩa cứu thế, mang ý thức cải tạo thế giới. Sau quan niệm về cái đẹp duy vật sơ khai của Socrate, hầu như lần đầu tiên, Mỹ học từ trời cao tâm linh của suy tưởng triết học, đã được giáng sinh trong máng cỏ của đời sống xã hội, với một tin mừng của hành động khai phóng, giúp con người thoát khỏi siêu hình, hư tưởng. Do đó, những quan niệm cho phạm trù cái bi của mỹ học chỉ tồn tại trong nghệ thuật như vừa dẫn là một quan niệm duy tâm chưa

chính xác. Khoa học thẩm mỹ đã trở thành hành động thẩm mỹ của đời sống con người và xã hội, trong mối quan hệ biện chứng với thế giới tự nhiên. Do chưa nắm bắt được bản chất phạm trù Mỹ học là cái đẹp, cái bi, Lê Ngọc Trà mới viết: “*Cái đẹp thì vui, hào hứng, còn cái bi thì buồn, đau thương, mất mát*”. Trong tự nhiên, trong đời sống con người và trong nghệ thuật, đâu phải cái đẹp nào cũng vui, cũng hào hứng, cũng như cái bi nào cũng buồn, cũng đau thương và mất mát ? Nếu đi sâu vào nghiên cứu phạm trù đẹp và bi trong Mỹ học, hẳn Lê Ngọc Trà sẽ không dám kết luận khời khời như vậy nữa. Bởi vì, cái đẹp trong bản chất của mình thường tồn tại nơi nổi buồn nhiều hơn là nơi niềm vui. Kiệt tác “*Bữa tiệc ly*” (La Cène) và kiệt tác La Joconde của Léonard de Vinci có buồn không? Các kiệt tác “*Oedipe làm vua*” của Sophocle, “*Hamlet*” của Shakespeare hay “*Anh em nhà Karamazov*” của Dostoievsky có buồn không ? Tranh của Levitan có buồn không? Tất cả đều buồn lắm chứ, nhưng cũng đẹp lắm chứ. Bản chất cái đẹp trong nghệ thuật chừng như là thông qua nỗi cô đơn, nỗi buồn của con người để tiếp nhận thế giới? Với cách hiểu hình thức, Lê Ngọc Trà đồng nhất cái bi với cái buồn, với cái đau thương, mất mát. Nhưng bản chất của phạm trù cái bi trong tận

cùng khái niệm và ý nghĩa của nó, thông qua Mỹ học, tới đỉnh của cái bi, chúng ta sẽ gặp cái hài. Ấy là tính biện chứng của chúng trong mối quan hệ tinh vi, phức tạp, vận động, chuyển hóa vừa mang tính ngẫu nhiên, vừa mang tính quy luật, vừa quân bình vừa cực đoan, biến hóa khôn lường của phạm trù thẩm mỹ.

Ở trang 100, khi bàn tiếp về phạm trù cái đẹp, Lê Ngọc Trà viết: *“Suốt mười mấy thế kỷ liên tục, nghệ thuật thế giới chủ yếu hướng vào miêu tả cái đẹp, cái cao thượng. Truyền thống đó bắt nguồn từ nghệ thuật Hy Lạp, được tái sinh trong thời phục hưng, xuyên suốt chủ nghĩa cổ điển và tiếp tục được phát huy với chủ nghĩa lãng mạn. Trong giai đoạn này, đôi khi việc miêu tả cái xấu lại trở thành điều cấm kỵ đối với nghệ thuật”*. Chính vì không nắm được bản chất phạm trù cái đẹp trong Mỹ học, Lê Ngọc Trà đã đi từ ngộ nhận này đến ngộ nhận khác. Ở đây, trong đoạn vừa trích, Lê Ngọc Trà đã đã lầm lẫn đồng nhất chủ nghĩa cổ điển và chủ nghĩa lãng mạn trong cái mà ông gọi là *“miêu tả cái đẹp, cái cao thượng”*, *“theo thời Phục hưng”*. Không, chủ nghĩa lãng mạn sinh ra là để chối bỏ chủ nghĩa cổ điển cũng như chối bỏ cả nghệ thuật Hy Lạp, chứ không phải để đồng nhất với chúng về phương pháp sáng tác. Nếu thời đại Phục hưng là giắc

mơ về vẻ đẹp của Apollon, Vénus và Eros, thì chủ nghĩa cổ điển là sự mô phỏng nghệ thuật Hy Lạp, lấy cái đẹp thân thể làm lý tưởng, với triết học duy lý của Descartes làm cơ sở lý luận. Cũng như nghệ thuật Hy Lạp, chủ nghĩa cổ điển Pháp thế kỷ XVII xa lánh cái xấu xa, chỉ cốt đề cao cái đẹp sang trọng, quý phái, lấy sự mực thước, quy củ, phục tùng và hài hòa, hợp lý làm tiêu chí. Chủ nghĩa lãng mạn đối lập và phá bỏ những mẫu mực Hy Lạp của chủ nghĩa cổ điển. Thảm mỳ của trào lưu này ngược hẳn với thời đại trước là dám tiếp cận vào cái không đẹp của đời sống, dám miêu tả cái xấu xa, sự dẽ tiện hay nỗi đau khổ và cái chết. Hình tượng nghệ thuật của nó không còn là những nhân vật lý tưởng mà là những con người bình thường, thậm chí quá xấu xí như anh gù Quasimodo trong *Nhà thờ Đức Bà Paris* (Notre Dame de Paris) của V.Hugo. Do vậy, việc Lê Ngọc Trà cho chủ nghĩa lãng mạn “*chủ yếu hướng vào mô tả cái đẹp, cái cao thượng*” là điều đáng tiếc lắm thay.

Bàn về phạm trù cái cao cả của Mỹ học, Lê Ngọc Trà viết: “*Cái cao cả tồn tại khách quan, vốn là đặc tính của các sự vật, hiện tượng trong mối quan hệ của nó đối với con người. Cái cao cả là cái có tầm vóc lớn lao, phi thường, có thể gây ra ở con người cảm giác choáng ngợp, chiêm*

ngưỡng, kính phục, đôi khi pha lẫn chút bối rối, sợ hãi” (tr.78). Cái đẹp cao cả (beau sublime) do Immanuel Kant(1724-1804) đề xướng như một phạm trù của Mỹ học. Rằng cái cao cả là một cái đẹp gây nên thích thú do cái nhìn về vô cùng, vô biên. Thí dụ như nhìn cảnh trời đầy sao, cảnh đại dương vô tận...gây nên hứng thú cao siêu. Tuy nhiên, trong cảm giác vui thích đầy tính thiên giới ấy có thể hàm chứa cả sự dớn dàu. Cái đẹp theo quan niệm của Kant mang tính cứu cánh, như một mệnh lệnh tuyệt đối (L'impératif catégorique) làm căn bản chung cho tất cả, không phụ thuộc vào mục đích cụ thể hay vào điều kiện vật chất thực tiễn nào. Ông tuyệt đối hóa vai trò của chủ thể trong sáng tạo nghệ thuật và cảm thụ thẩm mỹ để phủ định vai trò khách thể của Mỹ học. Nhưng nếu tuyệt đối hóa vai trò của khách thể nhằm thoát khỏi Mỹ học Kant, coi *“Cái cao cả tồn tại khách quan, vốn là đặc tính của các sự vật, hiện tượng trong mối quan hệ của nó đối với con người”* như Lê Ngọc Trà vừa nói, lại là không đúng, là duy vật chủ quan. Nếu con người không phổ ý thức chủ quan mình vào thế giới khách quan của trời cao, bể rộng, sông dài, núi lớn...thì không thể nào sinh ra cái đẹp cao cả được. Do vậy, cái đẹp cao cả là sản phẩm của sự hòa phối giữa chủ thể và khách thể, chứ không

phải ở một phía khách quan như Lê Ngọc Trà lầm tưởng. Nếu không có cái tâm con người tác động vào, vật chỉ thuần túy là vật, chứ bản thân nó vốn trung tính, nên cái cao cả không phải *“là đặc tính của các sự vật, hiện tượng”* như Lê Ngọc Trà hiểu. Quan niệm *“cái cao cả là cái có tâm vóc lớn lao, phi thường”* của Lê Ngọc Trà trên chỉ đúng một nửa. Bởi cái cao cả còn tồn tại trong vẻ đẹp của thế giới vì mô nơi tình cảm con người trước tình yêu, trước Thượng Đế, trước cả xúc cảm hữu hình và siêu hình của tâm hồn và của tư tưởng. Không nắm bắt đầy đủ hiện tượng và bản chất của phạm trù này, không thể chạm tới cái cao cả của Mỹ học Kant.

Nói tóm lại, với những phân tích ở trên, qua tình chúng ta thấy các tác giả của *“Mỹ học đại cương”* đã mắc khá nhiều sai lầm về quan niệm thẩm mỹ. Rằng Mỹ học không phải là chủ nghĩa duy mỹ, không thể thoát khỏi sự chi phối của kinh tế và chính trị, đồng thời luôn luôn có cùng bản chất với cái Chân Thiện, chứ không phải tách rời đạo đức, tách rời hạ tầng cơ sở như có tác giả lầm lẫn. Mặt khác, trong phạm trù cái đẹp, cái bi, cái cao cả, phải có cái nhìn biện chứng về bản chất của các mối quan hệ, đừng không rơi vào phiến diện, chủ quan. Chúng tôi rất lấy làm lạ lùng, có những nơi, những đoạn khi phân tích

và lý giải, nhiều lúc các tác giả tưởng như đã nắm bắt được bản chất vấn đề. Nghĩa là có những khái niệm, những kết luận khá chính xác ở chỗ này hay chỗ khác về quan niệm thẩm mỹ. Nhưng vì sự mâu thuẫn khi lập luận, có lúc các ông lần lần hiện tượng và bản chất, đưa ra những kết luận thiếu tính khoa học như trên đã lý giải. Chúng tôi hy vọng, trong những bài giảng hoặc bài viết sắp tới của mình, các tác giả trên cần giữ được tính nhất quán, tránh sự tùy tiện là kẻ thù của khoa luận lý học cũng như của Mỹ học vậy.

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 20 - 5 - 1996

(Đã in "Văn Nghệ" số 29 năm 1996)

LÝ LUẬN VĂN HỌC HAY CẢM LUẬN VĂN HỌC ?

“Lý luận văn học - vấn đề và suy nghĩ”, cuốn sách dày 224 trang, do N.X.B. Giáo Dục ấn hành 1995, mã số 8x035m5, của GS Nguyễn Văn Hạnh - PTS Huỳnh Như Phương. Đây là một công trình khá nghiêm túc, được soạn với một tinh thần có trách nhiệm và công phu, tham khảo 106 cuốn sách viết bằng ba ngôn ngữ: Việt, Nga và Pháp. Trong “lời đầu sách”, các tác giả viết: *“Cuốn Lý luận văn học - vấn đề và suy nghĩ không phải là sách giáo khoa, mà là sách tham khảo dành riêng dạy Văn ở các trường trung học, cho sinh viên, học viên cao học và nghiên cứu sinh ở khoa ngữ văn các trường Đại học”*. Qua đó, đủ biết cuốn sách này đặt nhiều tham vọng, có phần quan trọng hơn một giáo trình đại học. Như tên gọi của nó, các tác giả muốn đặt vấn đề chuyên sâu trên đại học về lý luận văn học và suy nghĩ về những vấn đề đặt ra một cách khá toàn diện và

rốt ráo, nhằm “*gợi ý hướng suy nghĩ tiếp trong tương lai*”. Nhưng liệu cuốn sách có đạt được những yêu cầu đặt ra ban đầu, hay chẳng qua chỉ là một tài liệu nhằm truyền đạt những kiến thức phổ thông, sơ khởi, nhập môn của lý luận văn học ? Nếu với một đối tượng chuyên sâu, muốn tìm ra những vấn đề mới mẻ nơi cuốn sách này về lý luận văn học, chúng tôi e rằng sẽ thất vọng. Cuốn sách được chia làm sáu chương, GS Nguyễn Văn Hạnh soạn bốn chương gồm 130 trang sách, còn PTS Huỳnh Như Phương soạn hai chương cuối với 88 trang. Bài viết này, chúng tôi chỉ đề cập đến những điều còn bất cập trong chương V : *Tác phẩm và người đọc* và chương VI : *Tác phẩm văn học*, do Huỳnh Như Phương soạn.

Trong chương năm: “*Tác phẩm và người đọc*”, Huỳnh Như Phương viết: “*Toàn bộ cấu trúc văn bản nghệ thuật, bao gồm ngôn từ, hình tượng, kết cấu - thể loại và tư tưởng thẩm mỹ được khảo sát không phải như một thành quả đã sẵn sinh mà như một đối tượng của sự tiếp thụ*”(tr.138) (những chữ nghiêng in đậm trong bài do TMH nhấn mạnh). Kết luận trên của tác giả sẽ trở nên chính xác nếu ông thay hai từ **không phải** thành hai từ **không chỉ** và thêm một chữ **còn** sau chữ **mà**, cụ thể nó được viết lại cho đúng như sau: “*Toàn bộ cấu trúc văn bản nghệ thuật,*

bao gồm ngôn từ, hình tượng, kết cấu - thể loại và tư tưởng thẩm mỹ được khảo sát không chỉ như một thành quả đã sản sinh, mà còn như một đối tượng của sự tiếp thụ". Ô hay, "đối tượng của sự tiếp thụ" trước hết phải là "một thành quả sản sinh" chứ ? Trong lý luận văn học, sai một ly đi một dặm, việc Huỳnh Như Phương cho rằng "Toàn bộ cấu trúc văn bản nghệ thuật, bao gồm ngôn từ, hình tượng, kết cấu - thể loại và tư tưởng thẩm mỹ" nghĩa là toàn bộ giá trị nội dung và hình thức của tác phẩm lại "được khảo sát không phải như một thành quả đã sản sinh mà như một đối tượng của sự tiếp thụ" thì quả là vô lý, là không nắm được phương pháp tiếp cận đối tượng của việc tiếp thụ. Lý luận tiếp nhận trước hết là một lý luận khẳng định đối tượng tiếp nhận, chứ không phải phủ nhận đối tượng như Huỳnh Như Phương đã viết: "không phải như một thành quả đã sản sinh". Khoa nghiên cứu văn học coi tác phẩm văn học là đối tượng nghiên cứu của mình. Do đó, việc đầu tiên và cuối cùng của nó là phải công nhận sự hiện hữu của đối tượng, công nhận giá trị nội dung và hình thức của đối tượng nghiên cứu, nghĩa là phải coi "Toàn bộ cấu trúc văn bản nghệ thuật, bao gồm ngôn từ, hình tượng, kết cấu - thể loại và tư tưởng thẩm mỹ" trước hết "như một thành quả sản sinh" cái đã, chứ không

phải phủ nhận giá trị tự thân tác phẩm như Huỳnh Như Phương hiểu sai. Nếu không khẳng định quy luật giá trị của đối tượng nghiên cứu thì mọi phương pháp tiếp cận của nghệ thuật tiếp thụ dù hay ho cách mấy cũng trở thành vô nghĩa. Ví dụ như Truyện Kiều của Nguyễn Du là đối tượng của khoa nghiên cứu văn học, nếu làm theo định đề trên của Huỳnh Như Phương, trước khi biến nó thành đối tượng tiếp thụ, phải coi tác phẩm thiên tài trên *"không phải như một thành quả sản sinh"*, nghĩa là coi nó như một thứ phi giá trị thì còn cần gì đến nhà nghiên cứu nữa. Khi chọn đối tượng đối tác, khoa học nghiên cứu tác phẩm văn học cần phải coi tác phẩm trước hết là một chỉnh thể với tất cả phẩm chất cũng như dấu ấn tâm hồn tác giả ghi dấu trên tác phẩm đó. Có như vậy, nhà nghiên cứu mới có khả năng tiếp cận được đối tượng của mình. Việc phủ nhận vai trò tự thân, coi *"đối tượng thẩm mỹ"* *"không phải như một thành quả sản sinh"* của Huỳnh Như Phương quả tình là một phương cách khá hữu hiệu để xóa sổ phương pháp tiếp cận đối tượng là khâu sống còn của lý luận văn học vậy.

Cũng như vậy, ở trang 159, Huỳnh Như Phương gần như không nắm được bản chất của những hiện tượng văn học, giữa mối quan hệ tác giả - tác phẩm - người đọc - người phê bình nên

ông đã viết: “Những lực cân đại diện cho sự trì trệ của ý thức nghệ thuật vẫn thường phản ứng gay gắt đối với các tư tưởng phê bình tiên tiến chẳng khác nào đối với các sáng tác mà chủ kiến của nhà văn đã được trình bày một cách kín đáo thông qua các hình tượng. Số phận của sáng tác và số phận của phê bình gắn liền với nhau là vì vậy”. Ở bất kỳ đâu và bất kỳ thời đại nào, từ khi xuất hiện, văn học bao giờ cũng là “các sáng tác mà chủ kiến của nhà văn đã được trình bày một cách kín đáo thông qua các hình tượng”. Không hiểu nhận thức của Huỳnh Như Phương về tác phẩm văn học như thế nào khiến ông đi so sánh biểu hiện dĩ nhiên kia của sáng tác với những cái mà ông gọi là “tư tưởng phê bình tiên tiến” một cách rất khập khiễng nếu không muốn nói là sai trái: “Những lực cân đại diện cho sự trì trệ của ý thức nghệ thuật vẫn thường phản ứng gay gắt đối với các tư tưởng phê bình tiên tiến”. Trong sự phát triển của xã hội cũng như khoa học, có thể có những ý thức trì trệ nào đó thường cản đường những tư tưởng tiến bộ. Song lấy những biểu hiện lực cản của phê bình để so sánh với sự sáng tạo văn học dĩ nhiên phải thế là việc làm vô nghĩa và sai lạc. Bởi không thể có tác phẩm nào được gọi là văn học nếu nó không mang yếu tố biểu tượng, không có những “chủ kiến của nhà văn

được trình bày một cách kín đáo thông qua hình tượng". Một tác phẩm văn học có tư tưởng, có chủ kiến được ẩn chứa trong hình tượng nghệ thuật tại sao lại bị những lực cản phi tiến bộ cản đường như những "tư tưởng phê bình tiên tiến" chứ? Vấn đề quan trọng không được tác giả làm rõ thế nào là "những lực cản đại diện cho sự trì trệ của ý thức nghệ thuật" và thế nào là "các tư tưởng phê bình tiên tiến"? Chúng tôi thiết nghĩ, Huỳnh Như Phương không thể ấu trĩ đến mức cho rằng phạm những sáng tác văn học nào có "chủ kiến...được trình bày một cách kín đáo thông qua hình tượng" cũng có số phận tương tự như những "tư tưởng phê bình tiên tiến" vẫn thường bị "Những lực cản đại diện cho sự trì trệ của ý thức nghệ thuật... phản ứng gay gắt". Có thể khi viết đoạn trên, tác giả không có khả năng diễn đạt ý tưởng mình một cách giản dị, thanh thoát và dễ hiểu, viết một câu phức hợp gồm nhiều mệnh đề phụ thường bị cắt bị què nên khi diễn đạt khái niệm trắng lại hóa thành đen mất. Chúng tôi xin mạn phép sửa chữa chút ít để định đề có phần quan yếu trên của Huỳnh Như Phương trở nên đúng và chính xác hơn: "Những lực cản đại diện cho sự trì trệ của ý thức nghệ thuật vẫn thường phản ứng gay gắt đối với các tư tưởng phê bình tiên tiến, chẳng khác nào đối với các sáng tác mà chủ

kiến của nhà văn MANG TƯ TƯỚNG TIẾN BÔ đã được trình bày một cách kín đáo thông qua hình tượng, *THƯỜNG BỊ Ý THỨC NGHỆ THUẬT BẢO THỦ CHỐNG ĐỐI*". (Những chữ in hoa là của TMH). Xem ra, nghề viết lý luận quả là không dễ dàng với những ai chưa nắm chắc được vấn đề mình muốn trình bày, nhất là với người chưa đủ khả năng diễn đạt sao cho vừa khúc chiết, vừa cao siêu, bí ẩn song lại phải giản dị và dễ hiểu.

Chính vì chưa nắm bắt được tính biện chứng của mối quan hệ giữa sáng tác và phê bình nên ở trang 158, tác giả viết: "Sáng tác và phê bình cần thiết cho nhau, tác động tương hỗ với nhau **giống như hai chân của một con người**. Phê bình đã và sẽ tồn tại như một thực thể hữu cơ của nền văn học, bởi vì nó đáp ứng nhu cầu tự nhận thức của chính văn học". Chúng tôi tán đồng với tác giả về sự đề cao vai trò của phê bình trong đời sống văn học. Nhưng chúng tôi không nhất trí với sự dung tục hóa mối quan hệ giữa sáng tác và phê bình của Huỳnh Như Phương bằng cách cho rằng chúng "giống như hai chân của một con người". Lịch sử phát triển văn học thế giới cũng như văn học Việt Nam đã chứng minh rằng không phải lúc nào sáng tác và phê bình cũng đồng sinh, đồng phát, đồng sàng, đồng

mộng, đồng nhất. Có những giai đoạn sáng tác văn học phát triển tới đỉnh cao rực rỡ nhất như nửa cuối thế kỷ thứ mười tám đến nửa đầu thế kỷ thứ mười chín của văn học Việt Nam, hoàn toàn vắng bóng phê bình. Thế thì theo thuyết hai chân của một nền văn học do Huỳnh Như Phương vừa đề xướng, chẳng lẽ giai đoạn văn học đó của nước nhà, vì vắng bóng phê bình, nền văn học sẽ phải đi nặng chạch ? Và, muốn cho sáng tác đi hai hàng với phê bình, khi nhà văn ngồi viết, chắc ông ta phải thuê một nhà phê bình ngồi bên cạnh để tác phẩm ra đời được mang đủ hai chân? (!) Rõ ràng việc so sánh sáng tác với phê bình là hai chân của một nền văn học như trên không chỉ khập khiễng, mà còn không đúng với thực chất mối quan hệ vừa hữu cơ, vừa đồng nhất vừa phi đồng nhất của chúng. Phê bình vừa là biện chứng vừa là phân biện của sáng tác, vừa mang tính hoan hô, xây dựng vừa mang tính chỉ trích, phá bỏ đối với sáng tác. Nó vừa làm nhiệm vụ của lưỡi cày gieo hạt, vừa thực thi trọng trách loại bỏ của con dao và tinh thần thu hoạch của lưỡi hái đối với sáng tác. Phê bình chân chính quả là ít khi đi đồng hành với sáng tác theo kiểu chân phải bước một bước thì chân trái cũng phải bước một bước như sự hiểu thô thiển của Huỳnh Như Phương. Phê bình đúng nghĩa vừa đi sau, vừa

phải đi trước sáng tác. Nó tiếp cận, đồng thời có khi phải lùi lại, hoặc vượt lên trước vừa để dự báo, vừa định hướng cho sáng tác. Nghĩa là sáng tác với phê bình, dù muốn hay không muốn cũng cần phải giữ một khoảng cách nhất định, chứ không thể bắt người soi gương úp mặt vào cái gương theo kiểu hai chân cùng bước của một thực thể con người văn học như Huỳnh Như Phương hiểu sai mối quan hệ nước đôi khá phức tạp giữa sáng tác và phê bình như trên.

Chính từ nhận thức quá đơn giản và dung tục mối quan hệ giữa sáng tác và phê bình, một vấn đề trọng yếu của khoa lý luận văn học, nên Huỳnh Như Phương khá chệch choạc trong nhiều nhận định, đánh giá và kết luận về từng cấp độ cụ thể của văn học. Chúng tôi, vì giới hạn của bài báo, chỉ xin lấy vài thí dụ. Ở trang 213, Huỳnh Như Phương viết: *"Trong văn học Việt Nam, phong trào Thơ mới 1932 - 1945 sở dĩ đã **chinh phục đông đảo bạn đọc chủ yếu không phải vì một kiểu làm thơ mới**, mà vì một quan niệm nghệ thuật mới, gắn liền với một cách cảm nhận mới về thế giới và con người. Đó là quan niệm nghệ thuật hướng tới sự **phát huy bản ngã, đối lập với tính chất phi ngã của văn học thời phong kiến**"*. Chúng tôi cần phải nói ngược lại điều Huỳnh Như Phương ở trích đoạn trên rằng, trước

hết và sau cùng, Thơ mới 1932 - 1945 sở dĩ đã chinh phục đông đảo bạn đọc chủ yếu vì một kiểu thơ mới lạ vừa xuất hiện, rất khác với nghệ thuật thơ truyền thống. Thơ là sự cảm nhận của con người với bản thân mình và thế giới, thông qua hình ảnh, vần điệu mới mẻ. Thơ dẫn dắt tâm hồn con người qua đam mê, đi từ cảm đến nhận. Khi những bài thơ mới của Phan Khôi, Thế Lữ, Lưu Trọng Lư... xuất hiện đầu tiên trên thi đàn, chinh phục độc giả bằng hình thức mới lạ về cách gieo vần, về độ ngắn dài tùy hứng của câu thơ, bằng những hình ảnh tân kỳ ảnh hưởng lối thơ ấn tượng của Pháp. Sau đó, người đọc mới dần dà từ cảm xúc mạnh bị chinh phục, đến việc thứ yếu là chú ý đến nhận thức "*quan niệm nghệ thuật*" của tác giả. Đối với thơ, chừng như Huỳnh Như Phương đã nhầm lẫn khi đánh giá nghệ thuật tiếp nhận của bạn đọc bằng cách đặt nhận thức lên trên xúc cảm nên ông mới cho rằng "*Thơ mới 1932 - 1945 sở dĩ đã chinh phục đông đảo bạn đọc chủ yếu...*" là do "*quan niệm nghệ thuật hướng tới bản ngã...*". Thơ mới chinh phục người đọc vì nó hay, nó mới chứ không phải do những quan niệm triết học của nó trong việc hướng tới bản ngã với không bản ngã. Văn học là thái độ thẩm mỹ của con người thông qua tình cảm. Việc nhận thức "*quan niệm nghệ thuật*" của bài thơ, của

nhà thơ đối với người đọc tuy cũng cần thiết, song không phải là điều chủ yếu như Huỳnh Như Phương lầm lẫn. Và lại, trước khi Thơ mới xuất hiện, văn học Việt Nam đã hình thành trào lưu lãng mạn bắt đầu từ năm 1926 khi Tố Tâm của Hoàng Ngọc Phách ra đời và sau đó với nhiều cuốn truyện khác. Vì vậy, những *“quan niệm nghệ thuật hướng tới sự phát huy bản ngã”* nơi độc giả đã được văn xuôi, sân khấu, điện ảnh, phát thanh, báo chí...khơi gợi khá nhiều trước khi thơ mới xuất hiện. Do đó, việc Huỳnh Như Phương khẳng định *“Thơ mới 1932 - 1945 sở dĩ đã chinh phục đông đảo bạn đọc chủ yếu không phải vì một kiểu làm thơ mới...”* là một kết luận rất đáng tiếc của một người làm lý luận văn học vậy.

Nhân đây, chúng tôi xin mạn phép bàn qua đôi chút về *tính phi ngã* (non-moi) hay *tính bản ngã* (Ego) của văn học do Huỳnh Như Phương đặt ra: *“Đó là quan niệm nghệ thuật hướng tới sự phát huy bản ngã, đối lập lại tính chất phi ngã của văn học thời phong kiến”*. Có thật nền văn học hàng nghìn năm thời phong kiến của nước ta mang *“tính chất phi ngã”* như Huỳnh Như Phương vừa kết luận ? Nghĩa là khát vọng đòi quyền bình đẳng nam nữ, đòi quyền tự do luyến ái, tự do sống và mưu cầu hạnh phúc, quyền suy tư thao thức về thân phận, về kiếp người trong ca

dao, trong truyện Kiều, Cung oán ngâm khúc, thơ Hồ Xuân Hương, và hàng loạt tác phẩm khác viết về phận số con người, với những nhân vật, những tâm trạng hết sức riêng biệt, cá nhân, của những con người cụ thể...trong suốt hành trình văn học dân tộc trước khi Thơ mới xuất hiện, chẳng lẽ đều mang *"tính chất phi ngã"* như Huỳnh Như Phương quan niệm, đều đối lập với dòng văn học mà ông gọi là dòng *"phát huy bản ngã"* hay sao? Đây là một quan niệm sai lầm hết sức rõ ràng không chỉ của Huỳnh Như Phương mà còn ở một số sách giáo khoa và giáo trình đại học đang được giảng dạy tại các nhà trường từ trung học đến đại học. Ví dụ như trong sách giáo khoa văn học lớp 11 tập một, do Hội nghiên cứu và giảng dạy văn học T.P. Hồ Chí Minh soạn, N.X.B. Giáo Dục 1995, Nguyễn Đăng Mạnh ở trang 95 cũng đồng quan niệm sai lầm như Huỳnh Như Phương khi cho rằng văn học Việt Nam thời phong kiến đều mang *"tính phi ngã"* khi ông bàn về sự cách tân thơ lãng mạn: *"Được giải phóng khỏi tính quy phạm chặt chẽ và hệ thống ước lệ có tính phi ngã, mỗi nhà thơ, bằng giác quan của chính mình, như lần đầu tiên khám phá ra thế giới: thế giới muôn màu sắc của ngoại cảnh và thế giới phong phú, tinh vi của nội tâm con người"*. Có thể Huỳnh Như Phương và Nguyễn Đăng Mạnh

cho rằng trong gần mười thế kỷ văn học viết của Việt Nam từ Lý Trần đến hết thế kỷ thứ XIX không thấy có chữ TÔI cụ thể, nên đơn giản hóa vì không nắm được bản chất vấn đề, đã bảo văn học của cha ông chúng ta “*phi ngã*” (non-moi), thiếu “*tính bản ngã*”? (!) Không, trăm ngàn lần không, sự ngộ nhận của các tác giả này quả tình là cú ngoạn mục nhất từ trước đến nay hạ bệ thành tựu văn học vô cùng rực rỡ của cha ông. Nói văn học của quá khứ mang tính “*phi ngã*”, quả tình Huỳnh Như Phương và Nguyễn Đăng Mạnh không những không nắm được quan niệm thẩm mỹ văn học quá khứ, mà còn không chịu nghiên cứu kỹ văn chương của tiền nhân. ***Văn học của ông cha chúng ta đầy tính bản ngã.*** Theo từ điển tiếng Việt trung tâm từ điển, N.X.B. Khoa học xã hội - Hà Nội 1994 trang 29 định nghĩa: “*Bản ngã: Cái làm nên tính cách riêng của mỗi người; cái tôi*”. Như thế, chúng ta hiểu rằng, trong nền văn học viết gần một nghìn năm của ông cha, kể cả dòng văn học dân gian hàng mấy nghìn năm đã tràn ngập, đã thấm đẫm *tính bản ngã*, đâu đâu cũng gặp “*tính cách riêng của mỗi người*” của mỗi nhân vật và mỗi tâm trạng, đầy tình thần bản ngã (Ego), cái riêng tư, cái thuộc về cá nhân (Personnel), cái cá tính (individualité), cũng có nghĩa là cái *bản ngã* vậy.

Trong văn học chữ Hán nước nhà, chúng ta luôn bắt gặp cái *ngã* được dịch ra thành *ta*, *cái ta*. Do vậy, *cái ta* trong văn học của ông cha cũng chính là *cái tôi* vừa cá nhân hóa. Ví dụ như thơ chữ Hán của Nguyễn Trãi, chúng ta gặp *cái tôi*, *cái ngã*, *cái ta* ở khắp mọi bài, trong mọi tâm trạng buồn vui thế sự: “*Lão ngã thế đồ nan hiểm thực / Trung tiêu bất mị độc thương tình*”, “*Ta dư cữu bị nho quan ngộ / Bản thị canh nhân điều tịch nhân*” hay “*Tiểu ngã lão lai, cuồng cánh thậm / Bàng nhân hư khoái thứ công tình*”... Ngay từ khi hình thành nền văn học viết nước nhà, Không Lộ thiền sư đã viết được những câu thơ đầy tính nhân bản, thể hiện cái tuyệt đối cô đơn của bản thể, của bản ngã trước vũ trụ không đáy trong bài *Ngôn hoài*: “*Hữu thì trực thượng cô phong đỉnh / Trường khiêu nhất thanh hàn thái hư*”. Ai dám bảo tiếng kêu trên đỉnh cô phong của cổ nhân làm lạnh toát cả thái hư, cả vô biên kia là “*phi ngã*”? Chúng ta rất tự hào văn học nước nhà từ thơ văn truyền miệng đến văn học viết, trước khi hình thành nền văn học bằng mẫu tự Latinh ngày nay, bao giờ cũng chan chứa tính nhân đạo, thấm đậm tình thương yêu con người và tạo vật, không chỉ trăn trở về sự sống mà còn suy tư về cái chết, về sự siêu hình mang đầy “*tính bản ngã*”. Nền văn học ấy với những số

phận con người rất cụ thể, riêng biệt, với những tâm trạng cá nhân sâu sắc và đầy thân phận, không chỉ chứa đựng cái tôi bản thể lẻ loi, đơn độc mà còn lấp lánh cái ta tiềm ẩn yếu tố khách thể, toàn thể. Rõ ràng, kết luận “*Đó là quan niệm nghệ thuật hướng tới sự phát huy bản ngã, đối lập lại với tính chất phi ngã của văn học thời phong kiến*” của Huỳnh Như Phương khi ông đề cao Thơ mới 1932 - 1945 là một kết luận sai lầm rất hệ trọng vậy.

Chính bởi những quan niệm triết học và thẩm mỹ chưa chuẩn xác trên, Huỳnh Như Phương đã rơi vào phiền diện, chủ quan khi nhận xét về không gian nghệ thuật : “*Không gian nghệ thuật có thể là không gian linh hoạt, vận động đa dạng hay đa hướng như trong thơ Hồ Xuân Hương; trái lại là không gian tĩnh, bất động với những đồ vật và hình ảnh đứng yên như trong thơ Bà Huyện Thanh Quan*”(tr.179). Có thật thơ Bà Huyện Thanh Quan “*là không gian tĩnh, bất động với những đồ vật và hình ảnh đứng yên*” như Huỳnh Như Phương vừa viết chăng? Không, nhà lý luận văn học đã lầm, đã bị cái không gian vật chất hình thức che khuất cái không gian nội dung tinh thần, cái tĩnh của cảnh vật bên ngoài che khuất cái tâm bên trong xao động của nữ sỹ. Với con mắt thẩm thơ đơn giản và dung tục của tác

giả, hình ảnh cụ thể không còn khả năng trừu tượng hóa, miếng da lừa chỉ còn là miếng da lừa. Nghệ thuật của thơ cũng như của văn học nói chung thường lấy cái tĩnh mà tả cái động, lấy cái mơ hồ để tả cái cụ thể, lấy làn mây, gợn sóng để tả mỹ nhân, lấy cái lan tỏa mà chấm phá cái cô đọng, lấy tán mà nói tụ và ngược lại. Thơ Bà Huyện Thanh Quan sang trọng, thậm chí se sè, thoang thoảng, tơ mảnh, có vẻ như mặt hồ phẳng lặng nhưng lại chứa nhiều đợt sóng ngầm âm ỉ. Chỉ lấy hai bài thơ tiêu biểu của Bà là *"Qua đèo Ngang"* và *"Thăng Long hoài cổ"* làm thí dụ thôi, cũng có thể thấy những nhận xét trên của Huỳnh Như Phương là không đúng. Trong bài *"Qua đèo Ngang"*, chỉ lấy nghĩa đen, lấy hình thể bên ngoài của bài thơ ra xét: *"Lom khom dưới núi tiều vài chú / Lác đác bên sông chợ mấy nhà"*, chúng ta thấy cảnh vật và hình ảnh đâu có *"đứng yên"*? Lại nữa *"Nhớ nước đau lòng con quốc quốc / Thương nhà mỏi miệng cái gia gia"*, không những hình ảnh cụ thể không đứng yên, mà cái hình ảnh biểu tượng, cái không gian nội tâm, tức không gian nghệ thuật quả là vang động, thậm chí quần quại, ba đào, với tâm trạng vò xé một nỗi niềm cố quận tang thương. Lại còn hai câu kết *"Dừng chân đứng lại trời non nước / Một mảnh tình riêng ta với ta"* diễn tả một thân phận lúc nào

cũng phải đối diện với chính mình, mang nặng nỗi niềm riêng u uẩn, khôn khuây, không thể sẻ chia cho tha nhân cũng như cho tạo vật nổi cô đơn vô tận của mình, tâm trạng ấy xao động tới tận cùng bản ngã. Ấy mới chính là nổi vang động triết học, nổi vang động tâm linh nơi hồn Bà Huyện như còn đau ran ran cả đá Đèo Ngang. Cũng như vậy với hai câu thơ thiên tài lừng danh của nữ sỹ Bắc Hà: *"Dấu xưa xe ngựa hồn thu thảo / Nền cũ lâu đài bóng tịch dương"*. Cảnh tĩnh mà tình động, vật lặng mà tâm vang, hình ảnh chấm phá mà ý nghĩa xum xuê, thân nhẹ mà hồn nặng, quá vãng kinh kỳ mà hiện tại tịch liêu, thơ Bà Huyện Thanh Quan là nổi đau đời sương khói mà thấm thía muôn phần. Thậm chí thơ như nhà lý luận họ Huỳnh quả là oan nghiệt cho thơ lắm thay (!)

Bài đã dài, chúng tôi không còn đủ khuôn khổ để điều chỉnh, góp ý và phê bình khá nhiều điều còn chưa thỏa đáng, thậm chí chưa khoa học của tám mươi tám trang sách phần Huỳnh Như Phương soạn trong cuốn *"Lý luận văn học, vấn đề và suy nghĩ"* được. Nhưng chỉ qua những điều đã phân tích ở trên, chúng tôi thấy Huỳnh Như Phương không chỉ lúng túng trong mối quan hệ giữa sáng tác với phê bình, giữa đối tượng tiếp thụ và chính đối tượng, mà còn để lộ những lỗ

hồng căn bản về kiến thức, lầm lẫn quan niệm triết học phi ngã với quan niệm thẩm mỹ về bản ngã trong văn học. Đến nỗi, thông qua cách hiểu về cái tôi của văn học phương tây, qua những khái niệm của chủ nghĩa lãng mạn về bản ngã, dùng đối lập lại quan niệm thẩm mỹ có tính chất khuôn sáo, mẫu mực và kinh viện của chủ nghĩa cổ điển, áp dụng một cách máy móc, giáo điều vào văn học nước ta, để suy diễn bạt mạng rằng văn học dân tộc hàng nghìn năm mang *tính phi ngã* quả là điều sai trái của Huỳnh Như Phương. Lý luận văn học là một khoa học nghiêm túc dùng để định hướng, xác lập phương thức thẩm mỹ, nhằm tiếp cận đối tượng nghiên cứu dễ dàng hơn, chính xác hơn. Chính vì vậy, việc vô tình lái khoa lý luận văn học sang thành khoa cảm luận văn học như Huỳnh Như Phương phần nào đã làm, thiết tưởng là điều cần “*đặt vấn đề và suy nghĩ*” lại, ngõ hầu giúp giáo trình này trở về đúng tên gọi ban đầu của nó..

Thành phố Hồ Chí Minh 2h sáng 8/5/1996

(Đã in “*Người Hà Nội*” số 25 năm 1996)

NĂM MƯƠI NĂM VĂN HỌC - DƯỚI CÁI NHÌN ĐỔI MỚI

Chính ra Thomas Trần Đức Thiết đã chịu bảy chức thánh để trở thành linh mục. Nhưng vì mê thơ mới và tiểu thuyết của Tự lực văn đoàn quá, đến nỗi ông đã mắc bệnh giang hoa, vừa tới chức thầy bổn đã bỏ về làng lấy vợ năm 1939. Thầy bổn Thiết dạy học và làm ruộng, rảnh là ngâm thơ các thi sĩ đương thời như Nguyễn Bính, Thế Lữ, Hàn Mặc Tử, Xuân Diệu, Chế Lan Viên... và nghiện văn Nhất Linh, Khái Hưng...như thuốc phiện. Đến nỗi, thầy trở thành kẻ khô đạo, bị dân làng tởm rửa là đồ quý ám. Thơ mới và văn chương lãng mạn tân thời quá có sức hút ghê gớm, đã lôi một thầy tu về lại cõi đời, biến thầy thành tín đồ của dòng văn chương lãng mạn trước năm 1945. Nhưng than ôi, cả thơ mới, cả văn chương lãng mạn của Tự lực văn đoàn, thậm chí cả Chúa lòng lành cũng không cứu nổi gia đình thầy bổn thoát khỏi cơn chết đói tháng ba Ất

Dậu 1945. Thày bốn Thiết đã gục xuống đồng sách, tinh hoa của cả nền văn học lãng mạn mà ngày nay có người dờ gióng cho rằng đã cứu rồi được cả nền văn học tẻ nhạt của chúng ta về sau, để trút hơi thở cuối cùng cùng với tám trăm giáo dân của làng chúng tôi.

Cách Mạng tháng tám năm 1945 đã cứu cả cái làng nhỏ bé của tôi bên bờ sông Đáy khỏi cuộc chết đói thế kỷ, đồng thời cũng đã cứu thơ mới và văn chương lãng mạn chính vào lúc nó suy tàn. Bởi vì, nếu không có Cách Mạng tháng tám năm 1945, không hiểu các nhà thơ, nhà văn lãng mạn du dương và quyến rũ mê hồn kia sẽ ăn nói ra sao trước hai triệu đồng bào mình vừa chết đói ? Trước sự kiện kinh hoàng của dân tộc như vậy, các nhà văn nhà thơ lãng mạn kia dù có đi mây về gió, có hư vô, hư ảnh, hư hình, có cô đơn thấp ngà, có mang mang thiên cổ sầu với Đường thi, Tống thi tới bến mê, bờ mộng đến mức nào đi nữa, chắc cũng phải bừng tỉnh để nhận ra rằng mình là người Việt Nam. Vâng, trong thơ mới, trừ một số nhỏ nhà thơ của nông thôn còn thi thoảng nhắc đến *thôn Đoài ngồi nhớ thôn Đông*, còn nhắc tới thày với u, đôi ba tên làng tên xóm, còn phần lớn các nhà thơ mới, dù thơ họ có thể rất hay, nhưng có cảm tưởng họ thiếu quê hương, như là cảm hứng thơ ca mê cuồng

của họ được bắt đầu từ bên Tây, bên Tàu nào đó. Than ôi, khi dân tộc mất nước, những hồn thơ cũng khác nào chim tu hú để nhờ, không ai gọi nổi tên con sông Hồng, sông Hương, sông Cửu Long, chưa nói gì đến dòng Bạch Đằng oai linh “*tự cổ huyết do hồng*” trong thơ. Giữa lúc dòng thơ văn lãng mạn đang cơn cùng cực bế tắc, đang chết lặng giữa những chồng xác đồng bào chết đói, thật đúng lúc, Cách Mạng đến không phải chỉ là cuộc đổi đời vĩ đại, mà còn mang ý nghĩa giải thoát cho mọi bế tắc tinh thần và nghệ thuật. Điều đó giải thích vì sao hầu hết các nhà văn nhà thơ lãng mạn đã đón chào Cách Mạng tháng tám như đón chào mùa phục sinh của dân tộc. Và hầu như tất cả họ, không ai đắn đo, khi Pháp xâm lược, đã dũng cảm bỏ sách vở, bàn đèn và cô đầu, bỏ chủ nghĩa siêu thực và nỗi cô đơn bản thể vay mượn để lên chiến khu.

Ngày hôm nay, sau năm mươi năm đã trôi qua, chúng ta thử đặt đôi mắt mình vào đôi mắt của các nhà thơ, nhà văn lãng mạn khi họ bừng tỉnh giấc hôn mê nghệ thuật, chợt kinh hãi nhìn thẳng vào cuộc chết đói vĩ đại đang rải suốt các vỉa hè Hà Nội. Hẳn là họ đã hoảng sợ đến nỗi không cầm nổi bút nữa, khi không có ai để lại cho hậu thế một bài thơ về nạn đói ấy trừ Văn Cao, một nhạc sỹ, một chiến sỹ đã hoạt động

Cách Mạng. Ôi, cả một trào lưu đổi mới văn học Việt Nam đương ấy, tình diệu và mê hồn đương ấy, lẽ nào không thể biến thành vài chục năm cơm cứu những em bé đang nhay vù những bà mẹ đã chết trước các nêo hè Hà Nội ? Vĩ đại thay là sứ mạng thẩm mỹ của nghệ thuật ! Nhưng còn vĩ đại hơn, thiêng liêng hơn mọi thứ nghệ thuật, dù là nghệ thuật cứu rồi đi chăng nữa là chính mạng sống của một con người, hơn nữa là mạng sống của hai triệu người, của hai mươi lăm triệu sinh linh lầm than lúc ấy. Ngày hôm nay, nếu chúng ta quên đặt đôi mắt mình vào điểm sống chết này, hẳn mắt ta sẽ bị mờ đi, khi lơ dờ chui ra từ cõi mê sảng của văn chương lãng mạn, để rồi ngơ ngác và nghi hoặc sự thức tỉnh của văn học kháng chiến. Thày bốn Thomas Trần Đức Thiết đã say thơ văn lãng mạn đến mức lịm chết trong cơn chết đói cùng với tám trăm giáo dân gần như mù chữ trong làng, những người dân quê chưa có dịp biết Nhất Linh và Xuân Diệu trên đời.

Chiến tranh không phải là một trò đùa, càng không phải là một giấc Nam Kha. Đến ngay Chúa Kitô trong vườn Giếtsimani, trước khi bước vào cuộc chiến tranh với cây thập giá cũng phải đổ mồ hôi vì sợ hãi, phải cầu viện trợ từ trên trời, đã cảnh tỉnh ba môn đồ đang ngủ gật rằng: "Hỡi

con người hây tỉnh thức, mà quý đang sàng các người như sàng gạo". Gần ba mươi năm, chiến tranh đã sàng sảy dân tộc chúng ta không phải chỉ như sàng gạo, mà là sàng bom đạn. Đất nước như không được ngủ một ngày nào. Một nền văn học tỉnh thức và cảnh giác đã được sinh ra. Nền văn học ấy không thể ngủ gà ngủ gật như Phêrô, Joan, Giacôbê trước sự nguy hiểm chết người sắp giáng lên đầu thầy mình là Jesus. Nó phải nén bớt mơ mộng đi mà tỉnh thức, khỏa bớt mây hư vô đi cho "*súng người trời*", tạm gởi mặt chữ đi tìm lại thôn Vĩ Dạ để đến với chiến tuyến Tuy Hòa nơi "*mặt rẹt một đường gươm*". Thơ mới đang như mẩu thuyền bơi trong mắt mỹ nhân, chợt giật mình thấy hồn thơ "*nằm nghiêng nghiêng trong kháng chiến trường kỳ*". Thơ Việt Nam chùng như rơi xuống mặt đất Việt Nam từ vòm trời của chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa ấn tượng Pháp, của vòm trời khói sóng đầu bên đời Đường "*yên ba giang thượng sử nhân sầu*" để chứng kiến một nỗi đau cụ thể và bi tráng của quê hương: "*dây thép gai đâm nát trời chiều*". Cách Mạng đã trả lại cho thơ Việt Nam tên tuổi những dòng sông Việt Nam, tên tuổi của những xóm làng, những bà bầu bà bủ, hơn nữa tên tuổi của một đất nước mà nằm mơ cũng không thấy có trùng thơ tiền chiến. Đây phải chăng không phải là sự phục

sinh hồn Việt trong nền thi ca mới ? Sao lại có một vài nhà phê bình bảo thơ kháng chiến chưa có hình bóng, chỉ là vệt kẹo kéo sót lại cuối cùng của thơ mới 1932 - 1945 ? Rằng, Cách Mạng có mang lại độc lập tự do cho đất nước, nhưng hình như có làm nghèo đi nghệ thuật, làm chững lại trào lưu thơ mới đang đổ thác hồi Xuân Thu nhả tập ra đời...(!) Các nhà thơ mới đã buông chùng vó câu nhiều lần trong thơ mình, nhưng mấy ai một lần nhớ đến sông Mã. Cách Mạng và kháng chiến đã tạo ra một nền văn học anh hùng ca theo kiểu "*sông Mã gầm lên khúc độc hành*", trả đôi vó cho dòng sông phi về phía những chân trời nghệ thuật. Nơi không còn hàng triệu người phải say lịm đi cho đến chết vì đói, vì ngộ nhận, vì vong thân, vong quốc.

Gần đây, cuốn hồi ký của ngài Mc. Namara vừa qua chợ làm không ít người giật thót. Có lẽ cuốn sách của nhà vạch chiến lược cho cuộc chiến tranh này có thể rất có ích cho những người làm văn học chúng ta. Chứng như *nỗi buồn chiến tranh* của ngài Mc. Namara và *nỗi buồn chiến tranh* của chúng ta cùng đồng quy về một điểm có cái gì không ổn. Chính Mc. Namara đã chỉ ra sự sai lầm khủng khiếp của Mỹ trong cuộc chiến tranh xâm lược vừa qua và chính Mỹ phải chịu trách nhiệm về cái chết của hàng triệu người Việt Nam.

Lẽ nào văn học chúng ta, một nền văn học tình thức để kháng chiến lại phải dấm ngực ăn năn tội về việc làm chính đáng của mình là góp phần bảo vệ Tổ Quốc ? Trong chiến tranh, chỉ cần nền văn học ấy chợp mắt một tý để tìm siêu hình hồ điệp là có thể mê đi, lịm đi, thậm chí có thể lên cơn hôn mê rên rỉ, than khóc, làm nhụt nhuệ khí người chiến sĩ. Điều đó, phần nào làm chúng ta thông cảm với thái độ chống lại cái “*buồn rớt*” một cách quyết liệt của Hoài Thanh những ngày đầu kháng chiến chống Pháp. Hoặc thái độ quá tã không bình thường của một số lớn các nhà văn nhà thơ tiền chiến buổi đầu lên chiến khu tại Văn Nghệ Việt Bắc và nhóm văn nghệ Quần Tín. Thậm chí họ đã chối bỏ phần lớn nghệ thuật lãng mạn của mình trước năm 1945. Có phải nỗi ám ảnh của cuộc chết đói tập thể và huyền thoại Cách Mạng tháng tám đã làm họ bưng tình ngữ, coi tất cả những cái mê của mình trước kia là có lỗi với dân tộc ? Sự mặc cảm tự ti với Cách Mạng, với công chúng công nông binh đã làm một số các nhà văn nhà thơ tiền chiến mất quân bình tâm lý, đến nỗi đã nhảy từ cực đoan này sang cực đoan khác. Họ sợ nền văn học nước nhà lại ngủ mê một lần nữa. Sự sinh tồn của một dân tộc quan trọng hơn, thiêng liêng hơn cả những kiệt tác. Nhưng sự tỉnh thức quá đổi, sự tỉnh thức

chủ nghĩa cũng có những bất cập của nó, có cái không bình thường của nó, khiến không khéo sẽ bị khô héo cảm xúc và tâm hồn, dẫn đến sự đơn giản hóa nghệ thuật, hoặc dung tục hóa nghệ văn. Nhưng than ôi, chiến tranh lại là sự bất bình thường nhất của đời sống con người. Đã gọi là chiến tranh là phải thiết quân luật. Nền văn học mới Việt Nam từ năm 1945 đã tự nguyện xếp vào hàng ngũ kháng chiến trong vòm trời thiết quân luật, biến cây bút thành vũ khí như là P. Elua và L. Aragon đã làm với cuộc chiến chống phát xít ở Pháp, R. Anbecti và E. Heminway trong cuộc nội chiến Tây Ban Nha bảo vệ nền Cộng Hòa non trẻ. Nhưng ngay cả Heminway lớn lao là vậy, những năm cuối đời vẫn bị cái bóng chiến tranh lạnh ám đến chết, đến nỗi ông phải tự kết liễu đời mình. Cục điều tra liên bang F.B.I. đã biến thành cái đuôi của Heminway ở bất cứ chỗ nào ông có mặt, thậm chí không tha cả những giấc mơ của ông. Chiến tranh nóng và chiến tranh lạnh hầu như suốt năm mươi năm qua do ngoại bang mang tới đã ám lấy đất nước chúng ta như là cái đuôi của định mệnh. Nền văn học kháng chiến đã phần nào giúp đời sống tâm linh dân tộc bình thường lại trong trạng thái không bình thường, giúp con người vẫn có thể nằm mơ ngay cả khi tỉnh thức, làm mát dịu cái nhìn cháy bỏng

bằng xúc cảm thẩm mỹ, phủ lên chiến hào, lên lá ngụy trang sương khói của tình thương yêu và lòng trắc ẩn yêu đời.

Công cuộc đổi mới” *cởi trói cho văn học*” những năm 1986 - 1987 chính là sự trả về cho nền văn học toàn vẹn sự bình thường của đời sống con người vốn có của nó. Tiếng còi báo động thiết quân luật vì chiến tranh nóng và chiến tranh lạnh đã được lệnh ngưng cho đời sống văn học tự do phát triển về nhiều phía, nhiều chiều mà trước kia vì mục đích chiến thắng ngoại bang, nó mới “*độc hành*” cùng sông Mã, sông Đuống kháng chiến, mới hình thành và phát huy vai trò công dân và vai trò chiến sỹ. Đã đến lúc nền văn học tỉnh thức cảnh giác phải mê đi một chút, lặn xuống tầng sâu bản thể một chút để cân bằng. Đối với văn học, năm 1986 ấy mới thực sự có hòa bình. Từ thế giới thức tỉnh, đột ngột các nhà văn chúng ta không trải qua thời quá độ, nghĩa là không được chuẩn bị tinh thần từ trước, đã nhảy phốc từ tâm thức chiến tranh sang tâm thức hòa bình. Cú xóc tâm lý ấy khiến nền văn học chệnh choáng. Nhà văn từ thực lạc vào mộng trong niềm phấn khích quá mức cần thiết, đến mức nhiều người trong chúng ta không còn khả năng làm chủ bản thân mình, khiến những cơn hôn mê hoang tưởng có cơ manh nha và phát triển. Giống

như tâm trạng bốn mươi năm trước của một số nhà văn lãng mạn đi theo Cách Mạng và kháng chiến, đang từ cực đoan mơ mộng bước thẳng vào cực đoan tỉnh thức không qua thời quá độ. Ngược lại với lớp đàn anh năm 1946, năm đầu của kháng chiến chống Pháp, một số nhà văn chúng ta năm 1986 đã bị động rơi từ thế giới thực sang thế giới ảo, từ thế giới đơn tuyến công dân sang thế giới đa tuyến, đa sự của đời sống bình thường. Tồn tại quá lâu trên đỉnh cao vinh dự đã thấm mệt, khi nhảy xuống thế giới bình thường vốn là quê hương thẩm mỹ của mình, văn học chúng ta đã không tránh khỏi cú nhảy cực đoan xuống cái tầm thường, cái dung tục, thậm chí cái tàn ác nhưng cứ lầm tưởng đó mới là vườn Eden của mình.

Ngoảnh lại tám chín năm trước đây, chúng ta hẳn phần nào thông cảm với Nguyễn Minh Châu khi ông công bố bài viết gây sững sốt, thậm chí gây choáng váng cho nhiều phía trên báo Văn Nghệ *"Khúc ai điệu cho một nền văn học mình họa"*. Bài học của gần bốn mươi năm trước của những Nguyễn Tuân, Hoài Thanh, Xuân Diệu, Lưu Trọng Lư, Thế Lữ, Chế Lan Viên, Tô Hoài... về sự tự phủ nhận quá khứ văn chương của mình đã được Nguyễn Minh Châu và một số khá đông các nhà văn "đổi mới" lặp lại trên những chiều

kích ngược nhau. Một bên ai điều cái gọi là văn học minh họa, văn học duy lý, duy công dân, duy chính trị, duy nhiệm vụ, duy vật..., một đằng ai điều cho cái văn học được gọi là lãng mạn dồi trụy dưới thời thực dân phong kiến, một thứ văn học duy tâm, duy mỹ, duy nghệ thuật... Nghĩa là ***một bên chối bỏ nghệ thuật văn chương hướng nội thuần túy cá nhân của mình, một bên chối bỏ nội dung của nghệ thuật hướng ngoại mang tính xã hội công dân của mình.*** Tại sao lại xảy ra tình trạng Phêrô chối Chúa những hai lần trong khoảng cách bốn mươi năm của văn học Việt Nam như vậy ? Đây hẳn là một câu hỏi khá lý thú đòi hỏi các nhà nghiên cứu phê bình văn học hiện nay phải trả lời một cách nghiêm túc. Nhưng chúng tôi xin cứ mạo muội đưa ra đôi điều lý giải dù còn khá sơ lược và có phần chủ quan về hiện tượng hai lần văn học Việt Nam tự phủ nhận mình.

Đối với nền văn học mới của chúng ta, hẳn nhiên là năm 1946 chính là năm cột mốc chiến tranh và về bản chất, năm 1986 mới chính là cột mốc hòa bình cho văn học khi có lệnh “*cởi trói cho văn nghệ sỹ*”, nghĩa là lệnh tháo bỏ hình thức thiết quân luật với văn nghệ. **BỐN MƯƠI NĂM, TỪ CHỖ ĐÁU VÀO ĐẾN CHỖ ĐÁU RA CỬA CHIẾN TRANH**, nhà văn Việt Nam hầu

như chưa đủ bản lĩnh, hay những điều kiện tạo ra bản lĩnh chưa xuất hiện, chuẩn bị một tâm trạng an toàn cho cú nhảy mất thăng bằng choáng váng từ trạng thái hòa bình sang chiến tranh và ngược lại. Ở cực đoan đầu, do mặc cảm tự ti trước Cách Mạng và kháng chiến, do nhận thức hầu như còn ở trong thành mà tình cảm và con người đã ra với chiến khu. Mặt khác, do thái độ muốn lập công, muốn hòa mình với công nông binh tức khắc, muốn nóng vội vô sản hóa theo với những ấu trĩ tả khuynh một thời, một số nhà văn nhà thơ tiền chiến đã sấm hối quá mức tổ chức yêu cầu, bằng cách dễ dàng chối bỏ những đứa con tinh thần khá tuyệt vời của mình trước Cách Mạng. Ở cực đoan sau, các nhà văn vốn là con đẻ của Cách Mạng đã quá mệt mỏi trong hai cuộc chiến tranh, lại không được chuẩn bị tinh thần để đón sự côi trọi quá đột ngột, làm họ phần nào mất phương hướng. Do tình trạng thiết quân luật văn nghệ quá dài, các nhà văn chiến sĩ này trước đó nhiều năm vốn có sự tò mò, thóc mách trước những vùng cấm của văn học, sinh ra ức chế, thêm xoi trái cấm...Đôi khi họ tự tôn quá mức, mang ảo tưởng về mình quá nhiều, không biết vừa lòng với cái đã có, đã viết, do sự ngấm ngấm bất mãn với lối quản lý văn nghệ của ta có thời còn nhiều cứng nhắc và dung tục, nên khi được

tư do toàn phần, một số nhà tiên phong đổi mới văn học sốt sắng quá mức cần thiết đã để cảm thức chủ quan chế ngự, tuyên bố li dị với chính bản thân mình, bằng cách chôn sống những gì mình và đồng nghiệp đã viết trong cảm thức công dân và hứng khởi sử thi. Cuộc ly dị với chính bản thân nền văn học thật là khó khăn thay. Thái độ cực đoan của những năm đầu đổi mới văn học xuất hiện với cái lý tất yếu của nó, khiến hôm nay nhìn lại, chúng ta còn có thể hiểu nổi, còn có thể thông cảm với tinh thần lạc quan tếu đến mức gần như chân thành tin rằng muốn có văn học thứ thiệt, trước hết phải biết chối bỏ những cái mình đã viết trong chiến tranh. Trừ vài trường hợp cá biệt mạnh mẽ động cơ phi văn học, còn hầu như những người cầm bút chân chính lúc đó tin rằng, muốn được cời trói, phải biết cách rũ bỏ hành trang một thời qua. Nhưng từ đạo chuyển gam của lịch sử văn học ấy, đã gần mười năm, thời gian đã đủ để chúng ta bình tĩnh lấy lại cân bằng sinh thái, vượt qua ấu trĩ cực đoan buổi đầu, và nổi lại quá khứ bằng chiếc cầu chì văn học, xốc lại những hành trang đã hóa thành một với tâm thức sáng tạo Việt Nam không bao giờ có mới nới cũ. Mười năm, công cuộc đổi mới văn học vẫn đi tới theo quỹ đạo của nó, đã nghe đâu đây mùa vàng sắp trở. Nhưng lúa tốt lên thì

cổ đại cũng tốt lên. Đó là điều bình thường không có gì phải hoảng sợ.

Từ cảm thức chiến tranh sang cảm thức hòa bình, nền văn học đổi mới hôm nay đang tiến lên vừa phải mê đi, vừa phải tỉnh lại, vừa phải đào sâu vào vùng tối bản thể, vừa phải nâng con người lên phía nhân bản và cao cả đầy ánh sáng của chủ nghĩa nhân đạo. Viết đến đây, chúng tôi lại nhớ thầy bốn Thomas Thiết, một tín đồ cuồng nhiệt quá mức của văn học lãng mạn, đã từ giả Chúa theo tiếng gọi của thơ văn tiền chiến. Nếu như thầy sống lại từ cuộc chết đói năm mười năm trước, chắc sẽ rất kinh ngạc về sự ấu trĩ của một số nhà văn không giữ nổi bình tĩnh đã trở thành Phêrô chối Chúa, ai điều chỉnh tâm hồn, chính tác phẩm mình và đồng nghiệp, dù sự phủ nhận tạm thời kia có ở phía nào đi nữa. Mùa lễ Phục Sinh năm Ất Dậu ấy, mặc dù Chúa đã sống lại, nhưng gần một phần ba dân làng tôi đã chết đói và họ mãi mãi không bao giờ biết cách sống lại. Những người sắp chết đói năm ấy đi hôn chân tượng Chúa quần trong quan tài ngày thứ sáu, thứ bảy thương khó hòng kiếm tí nả (có nơi gọi là bông) cho vào bụng. Nhưng nả không có mà chỉ toàn hoa xoan, một thứ hoa thơm nhưng đáng đến tàn bạo. Có người đói hoa mất, chưa kịp hôn chân Chúa, ngửi hoa xoan là nả, bốc ăn ngấu

nghiến rồi lăn dưng ra chết. Cái đẹp của văn học có thể thơm ngát và rực rỡ như hoa xoan, nở tím cả làng tôi những mùa phục sinh kế tiếp. Nhưng hoa xoan siêu phàm và hư ảnh, mộng mơ của văn chương kia không sao học được cách biến thành nả dù ngay dưới chân tượng Chúa, để cứu ít ra là một con người chết đói cách đây vừa tròn năm mươi năm.

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 11 - 9 - 1995

(Tham luận: đọc trong hội thảo “Năm mươi năm văn học” in báo “Người Hà Nội” số tết Bình Tý 1996)

THỬ VÀ SAI HAY THỬ VÀ...NGHIỆM ?

Báo Tuổi trẻ chủ nhật số ra ngày 26-3-1995 có trích đăng bản tham luận của nhà thơ Lê Đạt tại đại hội nhà văn Việt Nam lần thứ năm với tiêu đề: "*Một thuần phong mỹ tục mới*". Được nghe tác giả bài báo này đọc trong hội trường Ba Đình ngày đại hội bằng giọng to, khỏe, vang, mới thấy hết nhiệt tình của nhà thơ Lê Đạt với vận hội mới của nền văn học nước nhà. Để chứng tỏ sự học và sức học của mình, ông không ngần ngại đưa ra những khái niệm của khoa học tự nhiên trong phòng thí nghiệm để áp dụng vào vận hành của đời sống tinh thần con người là văn học. Ông đặt nhiều vấn đề khá sâu sắc về mối tương quan giữa thể nghiệm và chân lý, giữa sai và đúng, giữa dân tộc và thời đại, giữa độc thoại và đối thoại, giữa quan liêu bao cấp và kinh tế thị trường, giữa quán tính và cái khác lạ, giữa Thượng Đế và khách hàng, giữa thông tin và thơ ca...Nghĩa là, thông qua một bài tham luận về văn học, Lê

Đạt hầu như muốn đụng đến mối quan hệ giữa kiến trúc hạ tầng và kiến trúc thượng tầng của xã hội. Ở đây, chúng tôi chỉ mạn phép bàn với ông trong phạm vi văn học.

Trước hết, chúng tôi đồng ý với ông rằng: "*Quá trình tiến hóa nhân loại xét đến cùng là quá trình tìm.*" Nhưng khi ông viết như sau thì cần phải bàn lại: "*Quá trình tìm này dựa trên một phương pháp rất nổi tiếng mà khoa học mệnh danh là phương pháp thử và sai (essai et erreur)... Không phải vô tình mà các nhà tri thức học dùng thành ngữ thử và sai chứ không phải thử và đúng, vì đã thử tất nhiên phải chấp nhận sai.*"

Phương pháp thử và sai chứ không thử và đúng mà ông Lê Đạt mượn khoa học tự nhiên để khái quát hóa văn học rất tiếc chỉ đúng trong phòng thí nghiệm của các nhà khoa học thực nghiệm. Ra khỏi phòng thí nghiệm, ra khỏi căn phòng và bản thảo của những nhà lý thuyết, phương pháp luận của ông Lê Đạt không còn đúng nữa rồi. Người ta thử nghiệm khoa học để chế tạo ra ô tô, máy bay, không phải để thử và sai mà là để THỬ VÀ...ĐÚNG. Bởi vì có ai dám liều mạng ngồi trên chiếc máy bay được chế tạo bởi lý thuyết của ông Lê Đạt? Vả, xét trong phạm vi của khoa học nhân văn, con người, nhân loại, xã hội, lịch sử, thậm chí văn minh...đâu có phải là phòng thí

nghiệm và vật thí nghiệm cho ai đó, dù người đó là chính Thượng Đế đi chăng nữa. Vậy mà sau khi tung ra một tiên đề THỬ VÀ SAI CHỨ KHÔNG THỬ VÀ ĐÚNG để áp dụng cho khoa học và xã hội, ông Lê Đạt tiếp tục khái quát hóa: "Và vầy mình là gì nếu không phải là một chuỗi thử nghiệm và sửa sai những giả thiết."

Văn học, sản phẩm của đời sống tinh thần con người, dĩ nhiên không nằm ngoài phạm vi của văn minh. Không ai cấm các nhà cách tân, những Copernic của văn học đổi mới, thể nghiệm, THỬ VÀ SAI thoải mái trong bản thảo của mình, thậm chí trong đầu, trong đời mình. Người đọc sẽ dung thứ anh nếu anh tung ra xã hội một sản phẩm nghệ thuật với cái gọi là thử và sai không cố ý, là vô tình vì kém trình độ và tài năng. Nhưng khi anh tung ra sản phẩm nghệ thuật với sự ý thức, cố ý, rằng chỉ có thử và sai chứ không có chuyện thử và đúng, thì xin lỗi nhà sáng tạo, nghệ thuật của anh không còn là nghệ thuật nữa rồi. Bởi vì con người, hơn nữa là tâm hồn con người không phải là bình cổ cong, bình cổ dẹt trong phòng thí nghiệm dù là ma thuật của nhà văn. Và hỡi ơi, những tâm hồn trẻ thơ vừa bước vào đời kia đâu phải là cái hố để anh ném vào đó rác rưởi của những thí nghiệm nhân sinh đầy sai lầm của mình? Chúng tôi không ấu trĩ đến nỗi

đồng nhất văn học và đạo đức, nhưng chúng tôi thiên nghĩ rằng văn học bao giờ cũng đi bên phải của loài người trong con đường của chân thiện mỹ. Nó là cái đẹp được xúc cảm hóa, hình tượng hóa, nhân tính hóa, chứ không phải là trò thử nghiệm rẻ tiền ưa tôn vinh cái sai và rẻ rúng cái đúng núp dưới chiêu bài khoa học: *thử và sai chứ không thử và đúng*.

Sau khi đưa ra một phương pháp luận thiếu chính xác, nếu không muốn nói là nguy hiểm của mình, Lê Đạt công kích thói độc thoại là sản phẩm của thời quan liêu bao cấp, ca ngợi tinh thần đối thoại mà ông gọi là *"thuần phong mỹ tục mới"*. Rằng, theo ông, chúng ta đang sống trong một xã hội do thói quen, do quán tính chi phối, với thế giới quan và nhân sinh quan đã vô sinh, đã cằn cỗi, cần phải chấp nhận lối nghĩ, lối sống, lối nói tuy còn thiếu sót, thậm chí sai lầm nhưng khả sinh và phì nhiêu. Rằng, sự sáng tạo thuộc về số ít, thậm chí rất ít. Cho nên, Lê Đạt không công nhận cái gì thuộc về đám đông. Chúng ta hãy xem ông viết: *"Tôi có cảm giác một số nhà lý luận, nhà phê bình văn học ở nước ta còn nhiễm virus sợ sai. Họ ưu tiên một luận điểm được đa số chấp nhận nhưng vô bổ vì bạc màu..."*. Ở một đoạn khác trong bài, Lê Đạt viết tiếp: *"Phải có một cái tâm lớn mới dám chống lại thói quen, nó*

là một thứ xiềng xích vô hình nhưng vô cùng lợi hại, vì nó được ngụy trang dưới một mỹ từ: dư luận xã hội...". Sau đó, Lê Đạt công kích cái gọi là "dư luận xã hội" trong xã hội quan liêu bao cấp lẫn trong xã hội cởi mở của truyền thông đại chúng và kinh tế thị trường mà ông gọi là "nền văn nghệ trọc phú best-seller"...

Thật là nghịch lý lắm thay, một người đang quyết liệt lên án thói độc thoại cửa quyền, quảng bá rầm rộ cho mặt hàng dân chủ đối thoại như ông Lê Đạt, trong cơn cuồng nhiệt đối thoại, lại rơi tõm xuống vực thăm độc thoại khi ông kiên quyết cho rằng những "LUẬN ĐIỂM ĐƯỢC ĐA SỐ CHẤP NHẬN" là "VÔ BỐ, BẠC MÀU", rằng "THÓI QUEN LÀ XIỀNG XÍCH, VÌ NÓ ĐƯỢC NGUY TRANG DƯỚI MỸ TỪ: DƯ LUẬN XÃ HỘI". Một con người coi thường đám đông, lên án cái "đa số chấp nhận", khinh rẻ dư luận xã hội, chỉ khẳng khẳng cho số ít, tức là bản thân mình mới là chân lý như ông Lê Đạt, con người đó có thể đại diện cho nền dân chủ đối thoại được chăng?

Quảng bá cho tinh thần khách quan dân chủ, nhưng lại rơi vào chiều kích của áp đặt, chủ quan, Lê Đạt rơi từ cực đoan này đến cực đoan khác, khi ông không kìm được xúc cảm vô bờ của nhà cách mạng thi ca nên đã mất bình tĩnh tuyên ngôn ra nhiều điều quá lố. Sau khi đã cẩn thận

rào trước cái khoản truyền thống và hiện đại mà ai cũng đã biết, rằng nhất định chúng ta phải đi bằng hai chân: dân tộc và thời đại, Lê Đạt đã mâu thuẫn với luận điểm mình vừa nêu khi ông bẽ nghiêng đi một chân của sự vật : “*Câu ca dao: Ta về ta tắm ao ta, Dâu trong dâu đục ao nhà vẫn hơn phải được coi là câu ca dao lỗi thời. BẤU GÌ CÁI AO ĐỤC MÀ NGUP LẶN TRONG ĐÓ CHO NÓ MẤT VỆ SINH.*” (Những chữ viết hoa do T.M.H. nhấn mạnh).

Ôi chao, câu ca dao hiền lành thâm thúy nghìn năm kia nào có tội tình gì khiến ông Lê Đạt cá giận đến nỗi phải đưa cả phép vệ sinh ra để ta thần diệu cợt đến thế ? Chả lẽ một người lớn tuổi và sở học uyên thâm như ông lại không hiểu được tinh thần câu ca dao kia, để lớp hậu sinh này lại múa rìu qua mắt thợ mà giải thích dùm ông? Có thể câu ca dao kia đã lỗi thời, nhưng tinh thần của nó vẫn còn nguyên đó, ít ra là còn rất mới mẻ đối với những người vọng ngoại. Không có dân tộc nào trên thế giới bị ngoại bang đô hộ lâu như dân tộc chúng ta: một nghìn năm Bắc thuộc và một trăm năm Pháp thuộc. Nếu không có những câu ca dao như câu: *Ta về ta tắm ao ta...* để níu giữ lấy bản sắc dân tộc thì ngày nay làm gì còn tiếng Việt để quý vị cách tân thơ ? Lẽ ra nên cảm ơn câu ca dao giữ nước và cứu nước

kia mới phải, sao ông Lê Đạt nở lòng nào vì giận cá chém thớt mà nguyên rủa nó chua cay làm vậy? Thực là oan uổng cho câu ca dao đầy công trạng với dân tộc khi ông Lê Đạt chỉ dùng phép “mượn hoa cúng Phật” để ám chỉ những điều khác mà chẳng cần nói ra ai cũng hiểu. Khi câu ca dao bảo rằng : “DỪ TRONG DỪ ĐỤC, AO NHÀ VẦN HƠN”, thì đó là cốt cách gạn đục khơi trong của tinh thần văn hóa Việt Nam, nghĩa là TRONG là cơ bản, là cốt lõi, ĐỤC chỉ là phòng ngừa, là rủi ro, là bất đắc dĩ. Vả lại, theo tinh thần của câu ca dao trên, thì rõ ràng AO kia vốn dĩ TRONG. Chúng tôi ngờ rằng chính ông Lê Đạt đã làm vẩn đục câu cao dao trong vắt của dân tộc khi ông viết ra những điều trên.

Trong một bài báo tương đối ngắn, ông Lê Đạt đã lộ ra khá nhiều sơ hở. Chẳng hạn khi ông viết: *“Cách đây một thế kỷ khi F. Nietzsche tuyên bố câu nói lẫy lừng : “Thượng Đế đã chết” hẳn ông không thể nghĩ rằng một trăm năm sau Thượng Đế sẽ hồi sinh và lấy tên là khách hàng.”* Ở đây, Thượng Đế của Nietzsche khác hoàn toàn cái gọi là Thượng Đế -khách hàng của những nhà sản xuất. Một cái thuộc về bản thể triết học, thuộc phạm trù siêu hình học, một cái là cách nói, thậm chí là cách ngoa ngôn, một cách nói chơi theo giọng đầu môi chót lưỡi con buôn, sao

ông Lê Đạt lại đặt chúng ngang nhau như vậy chứ ?

Chúng tôi đồng ý với ông Lê Đạt rằng thời đại này là thời đại thông tin. Nhưng chúng tôi hoàn toàn còn đủ tỉnh táo để phân biệt được máy tính và thi ca. Hãy nghe ông Lê Đạt nói về thơ : *"Theo tôi, văn học, nhất là thơ, có nhiệm vụ tối quan trọng là phát hiện và tạo dựng những cái khác giàu thông tin."* Phẩm chất của thơ không nằm trong sự thông tin, sự khác lạ. Đó chỉ là bệnh hình thức, là cái phụ tùng hoa hòe hoa sói của thơ. Ở chỗ này ông Lê Đạt đã nhầm, vì thơ cốt ở sự hay chứ không cốt ở sự lạ. Hay, nghĩa là thơ phải có hồn, phải tạo được rung động cho người đọc, phải ám, phải níu lấy người ta như duyên như nợ. Còn trượt theo sự lạ, thì thơ ời, mi chỉ còn là cái xác, dù là một cái xác lẻo lết son phấn. Thực ra, nói đến đổi mới thi ca cũng chỉ là một cách nói, vì có ai đổi mới được tình yêu, đổi mới được nỗi buồn của con người chưa? Thơ, không có đổi mới hay đổi cũ, chỉ có hay và dở, tài năng và không tài năng. Vậy thì thơ ca sinh ra không phải để thông tin như ông Lê Đạt hiểu lầm mà để truyền cảm.

Xin cảm ơn ông Lê Đạt đã giúp chúng tôi, qua bài báo của ông thấm nhuần được: "MỘT THUẬN PHONG MỸ TỤC MỚI" là tinh thần đổi

thoại mà thiếu nó, chúng ta sẽ không còn văn minh và văn học. Thử và sai chỉ đúng với tình thần biện chứng và phản biện trên bản thảo của những lý thuyết gia, trong phòng thí nghiệm của những nhà khoa học thực nghiệm. Rất tiếc, ông đã đưa phương pháp thử này ra cuộc đời và vào văn học. Bởi vì tính nhân đạo đã giúp chúng ta phân biệt giữa con chuột bạch và tâm hồn con người vốn rất khác nhau. Nhưng cũng không vì vậy mà chúng tôi khẳng định cho rằng chỉ có phương pháp THỬ VÀ ĐÚNG mới thuộc về chân lý. Đã gọi là THỬ thì làm gì có sai hoàn toàn và đúng hoàn toàn chứ, vì thử là đang lần mò, đang tìm kiếm mà. Vậy, chúng tôi chỉ xin ông Lê Đạt một phương pháp khoa học khả dĩ là THỬ NGHIỆM mà thôi. Ngõ hầu bằng sự THỬ NGHIỆM của mình, chúng ta sẽ tránh được ý thức áp đặt chủ quan lên mọi sự vật dưới chiêu bài đối thoại khách quan...

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 27-3-1995

(Đã in "Sài Gòn giải phóng" số 2-4-1995)

“THƯ MÙA ĐÔNG”: QUA ĐỒNG NÁT CHỮ PHÊ BÌNH

Chừng như trong lòng mình, dẫu đó, mỗi lần ngoảnh lại tuổi thơ, tôi lại bắt gặp tiếng rao của bà đồng nát khăn khăn như mưa phùn, như gió bắc, níu kéo hồn tôi về niềm thương cảm cuối trời. Những bà đồng nát ẩn hiện sau bờ tre, bụi chuối ấy bao giờ cũng là bạn của trẻ con, là niềm vui của những đồng xu lít nhít và những món hàng tỷ mẩn. May nhờ bài điểm tập thơ *“Thư mùa đông”* của Hữu Thịnh của nhà văn Tô Hoài trên báo Văn Nghệ số 25 (1849) ra ngày 24-6-1995, tôi lại được trở về tuổi thơ làm cái đuôi chạy sau những bà đồng nát chấp chới hai bàn tay dầy lông vịt và tóc rối, với một niềm mong ước làm giàu rất dỗi ngậy thơ. Sau này, lớn lên, nghe kể chú Hòa hồi mới từ Tàu sang ta, cũng đã hành nghề đồng nát. Cái nghề này coi có vẻ xoàng xĩnh thế mà đôi khi trúng số, bởi những món đồ cổ quý giá vô chừng. Ai chứ riêng tôi, chưa từng

bao giờ coi thường nghề đồng nát mà ở miền Nam gọi là ve chai. Ấy chết, hồi Mỹ đổ quân vào ồ ạt, có khá nhiều ve chai, đồng nát tư bản đấy nhé. Sở dĩ, tôi phải mất thời giờ nói qua về nghề đồng nát, bởi có khá nhiều bạn bè, đồng nghiệp cho rằng nhà văn Tô Hoài không hiểu vì sao lại phê bình nhà thơ Hữu Thỉnh đến thế, khi ông viết trong bài điểm sách trên rằng: *"Hữu Thỉnh xênh xang gánh cả bỏ chữ, nhưng trong bỏ cũng lăm chữ nghĩa đồng nát..."*

Một người có nhiều uy tín, từng trải, uyên thâm, thế tất, lịch lãm như nhà văn Tô Hoài, lẽ nào lại chê tập thơ *"Thư mùa đông"* là *"lăm chữ nghĩa đồng nát"*? Tô Hoài quê ở làng nghèo Nghĩa Đô ngoại thành Hà Nội, cứ theo hồi ký và truyện kể của ông, tôi tin rằng hồi nhỏ, nhà văn của con đế chắc cũng sống quanh quẩn với thế giới đồng nát cả thôi, một thế giới của lông gà lông vịt, của xeo giấy, chạy chợ, giật gấu vá vai kiếm miếng ăn đồ mồ hôi, sôi máu mất. Do đó, không thể nói Tô Hoài khinh thường nghề đồng nát được, nếu như phải nói đúng ra là ông từng mang ơn cái nghề kiếm cơm ngoại thành một thuở ấy. Một ngòi bút da ngựa nghĩa, uẩn khúc đến lắt léo khôn dò như Tô Hoài, biết đâu, ông chả đưa ra thâm ý mượn nghề đồng nát thân thương mà khen thơ Hữu Thỉnh? Rằng, trong ba bỏ chữ của thiên hạ

theo kiểu bỏ chữ chơi ngông Cao Bá Quát kia, Tô Hoài không hiểu vô tình hay cố ý, lại đi biểu không Hữu Thỉnh hai bỏ “*xên xang gánh cả bỏ chữ*”. Ngoài Tô Hoài ra, thiết tưởng không ai đủ ý tứ làm sang cho Hữu Thỉnh đến như thế. Một người gánh cả chữ nghĩa của thiên hạ trong hai bỏ thơ của mình, thì dù có lắm chữ nghĩa đồng nát đi chăng nữa, thì cũng là một thứ đồng nát xên xang, nghĩa là đồng nát sang trọng. Bởi đồng nát cũng có ba bảy thứ: có thứ tóc rối, mảnh sành, lại có thứ đồ cổ vô giá tui tui bé mọn, đen đui sống sót qua lửa nghìn năm trong tro, trong trấu, phải có đôi mắt xanh tinh đời lăm lăm mới nhìn ra được.

Hình như khi gó vào hai bỏ chữ nghĩa “*Thư mùa đông*”, Tô Hoài đã mang đôi mắt xên xang của ông mà gán cho Hữu Thỉnh? Trên còi thượng thừa của nghề văn, được Tô Hoài ghé mắt đọc để chê cho một tiếng đã là thậm quý, hướng hồ “*Thư mùa đông*” của Hữu Thỉnh lại được ông chỉ bảo cặn kẽ, dù sự chỉ bảo mới thuần ở khía cạnh cảm giác, cảm tính, “cảm tưởng”, “chủ quan “như ông đã viết. Có thể, trong hứng khởi tùy tiện, mơ hồ, phiêu lãng của cảm tính chủ quan ấy, ông đã đồng nát hóa thơ Hữu Thỉnh bằng chính cái nhìn chê hoe, vụn vặt, manh mún, như cái nhìn cắt xén thợ may theo kiểu đánh giá gương mặt qua

vết sẹo, đánh giá tấm áo qua mụn vá, mặc dù có khi là vết sẹo duyên, miếng vá duyên. Đây là cái quyền của ông, một người đọc như ông đã viết “mỗi người một vẻ”. Cách đây gần hai mươi năm, khi trường ca *“Đường tới thành phố”* của Hữu Thỉnh vừa in ra, nhà thơ Xuân Diệu đã có bài chê, phê bình tôi tả, gần như là dội gáo nước lạnh vào bản trường ca. Nhưng, trước khi Xuân Diệu “ra đòn”, Vũ Quần Phương đã có bài trên báo văn nghệ, khẳng định trường ca này của Hữu Thỉnh là một đóng góp khá quan trọng cho nền thơ, nghĩa là khen tập trường ca hay. Và rõ ràng, thời gian đã ủng hộ tập trường ca rất có giá trị này của Hữu Thỉnh và bài phê bình thơ đầy phát hiện của Vũ Quần Phương. Ngày đó, thế hệ chúng tôi mới trên dưới ba mươi tuổi, sắp về làm dâu văn nghiệp, do đó rất cần những bà mẹ chồng thương con dâu bằng sự khắt khe đôi khi quá mức cần thiết của mình như nhà thơ Xuân Diệu. Nay, nhà văn Tô Hoài bằng bài điểm sách bé hạt tiêu, đã chỉ ra trong tập thơ này của Hữu Thỉnh những cái chưa tới, chưa hay bằng cảm giác nghệ sỹ, rất vui tính của mình. Vì vậy, dùng cái mê, cái say của Tô Hoài làm khởi điểm, chúng tôi muốn soi xét lại tập thơ *“Thư mùa đông”* “dưới cây bạch lạp của lý trí, ngỗ hầu đưa ra những ý kiến có thể hơi khác

với bài viết của nhà văn Tô Hoài theo tiêu chí “mỗi người một vẻ” của ông.

Có những câu thơ như chị Hai xinh, dù đứng một mình cũng vẫn cứ xinh. Nhưng có những câu thơ như cô gái kia, như chiếc đũa son nếu đứng một mình thì tẻ ngắt. Ấy vậy mà khi đứng thành đôi thành cặp lại dăm ra duyên dáng, mặn mà dẻo dẹo. Nhưng lại có những câu thơ như con người, dù sống thành đôi thành cặp vẫn chưa phát huy được tiềm năng, lại phải đứng trong đội hình của gia đình, của làng nước, của tập thể mới sâu giần, mới chứng tỏ được nội lực và tài hoa của mình. Đó là ba trường hợp Tô Hoài bứt câu thơ của Hữu Thỉnh ra khỏi đôi lứa, ra khỏi đội hình gia đình của nó để nhận xét: *“Vì dậm lời, vì đầy đủ và sần sần quá chăng? Vừa bắt gặp nụ cười / Thì lại nghe tiếng cuốc. Vì lời sáo, lời sẵn chăng? Lòng ai cũng héo / Dạ ai cũng sâu... Và tôi thường bị đám gai của hoa hồng xua đuổi. Chữ không chính, không chính xác. Một nhà thơ đương sức toàn diện như Hữu Thỉnh, không thể tự mình “làm dễ” như trên... “Vừa bắt gặp nụ cười / Thì lại nghe tiếng cuốc”... Hai câu thơ Tô Hoài chiết ra ở bài “Nghe tiếng cuốc kêu”, câu thơ cuối cùng của bài thơ cuối cùng trong tập. Hai câu thơ này hoàn toàn không có chút gì là “dậm lời”, là “đầy đủ và sần sần” như Tô Hoài đã viết. Ngược lại, hai câu*

thơ trên rất kiệm lời mà tạo được cảm giác chông chênh, hụt hẫng của một tâm trạng bất ổn, bất an, diễn tả nỗi niềm của con người trong cái được dā ẩn nấp cái mất, trong cái vui dā âm ý nỗi buồn. Nụ cười trong câu thơ đầy tâm trạng, nụ cười của kẻ bất hạnh, của kẻ cô đơn, đau quá, buồn quá mà phải cười. Nhưng là nụ cười không thành tiếng, một nụ cười câm, khan, vô hồn, vô cảm. Cười ra một tiếng cuộc kêu đau đớn, u hoài, đoạn trường, thảng thốt như vậy, là nụ cười đặc biệt của tài thơ Hữu Thỉnh, chứng tỏ nội lực thơ ông quả thâm hậu, dư ba. Sự thành công của Hữu Thỉnh là nói ít, cảm nhiều, theo truyền thống thi pháp phương đông : "Thi tại ngôn ngoại".

Tô Hoài trích ra hai câu: "*Lòng ai cũng héo / Dạ ai cũng sâu*" cũng trong bài thơ "*Nghe tiếng cuộc kêu*", theo kiểu tách cá ra khỏi nước, để cho Hữu Thỉnh là "lời sáo", "lời sẩn". Riêng với hai câu này, cảm giác của Tô Hoài phần nào có lý. Con cá tách khỏi nước, cái cây bứng khỏi đất như hai câu thơ kia bứng khỏi môi trường xúc cảm của nó; nên nó bị trơ ra, mòn đi, dễ lại. Nếu chúng ta gắn nó vào tổng thể của khổ thơ, mặc dù hai câu bị chê kia chỉ là hai câu đệm, song le là hai câu đệm phải có, như muốn qua sông phải lụy dờ : "*Trưa nay có điều gì mà tiếng cuộc kêu như xé / Tôi mất hai người anh / Cả hai đều rất*

trẻ / Sáng nay có người hàng xóm chạy sang /
Mỗi lần sau đám tang / Lòng ai cũng héo / Dạ
ai cũng sầu / Tôi cứ tưởng không ai còn xấu nữa
/ Tôi cứ tưởng tốt với nhau bao nhiêu cũng còn
chưa đủ / Nhưng không phải, trời ơi, cuộc kêu
không phải thế.” Đoạn thơ trên chưa phải là đoạn
thơ xuất sắc của Hữu Thỉnh. Tuy nhiên, về tài
tạo không khí, tạo không gian, đoạn thơ đầy tâm
trạng trên là đoạn thơ khá. Nó thăng thốt, hỗn
hển, đứt nối rạc rời, quay quắt, gấp gáp như tiếng
cuộc ban trưa, kêu vật vã như mùa hè thít cổ.
Những hình ảnh, những tiếng lời như không ăn
nhập vào nhau, bề ngoài có vẻ ông chẳng bà chuộc
thế mà bên trong được nối bởi khúc ruột của con
cuộc, khúc ruột của kẻ mất hai người anh thành
xâu chuỗi tâm trạng liên hoàn, hết như có cả một
cuộc chiến tranh đang âm thầm đầy dọa vòm sinh
quyển khổ thơ. Như không phải con cuộc kêu mà
hồn người đã mất đang kêu vậy. Thơ Hữu Thỉnh
đau đớn, buồn thương, thậm chí có chút gì bi phần.

Lại lấy một câu thơ đơn thương độc mã thứ
ba của Hữu Thỉnh, câu thơ của bài “Lời thưa “là
bài đầu tiên trong tập “Thư mùa đông” in ở trang
5 : “Tôi thường bị dằm gai của hoa hồng xua đuổi”,
bị Tô Hoài cho là “Chữ không chính, không chính
xác “và” làm dễ”, nghĩa là dễ dãi. Câu thơ này
Hữu Thỉnh đã thành công ở sự mô tả tính cách

và tâm trạng của cái anh nhất, thích chơi hoa hồng mà lại sợ gai đâm, đành vừa ngoái cổ ngắm hoa vừa chạy. Cảm thù thường cho người ta sức mạnh hơn là sự mê đắm, cho nên mọi sự hèn kém ở đời không thể nào bén mảng tới được cái đẹp. Đọc qua câu thơ rồi, thậm chí đã lật qua trang rồi, mà không biết vì sao cái đám gai hoa hồng ma ám của Hữu Thỉnh còn rượt đuổi nỗi lòng người đọc, như thể muốn ghim những gai hồng cô đơn lên sự thờ ơ của chúng ta. Câu thơ trên đứng một mình như chị Hai, như cây trúc đầu đình ấy vẫn cứ xinh. Nhưng câu thơ bị cảm giác mơ hồ kia xa lánh sẽ còn duyên dáng hơn, mặn mòi hơn khi gắn nó vào gia đình của nó: *"Tôi thường bị đám gai của hoa hồng xua đuổi / Không có cách chi lọt vào mắt vô tình / Trong tiệc lớn rượu nào ai cũng nhớ / Tôi áy mà, những chiếc cốc vô danh"...* "Đúng như Hữu Thỉnh đã viết, người dù đẹp, thơ dù hay mấy đi nữa cũng "Không có cách chi lọt vào mắt vô tình".

Hai bài thơ in ở đầu và cuối của tập *"Thư mùa đông"*, bài *"Lời thưa"* và bài *"Nghe tiếng cuộc kêu"* của Hữu Thỉnh, được Tô Hoài trích ra ba câu để làm đại diện cho toàn tập thơ, lại là ba câu thơ khá hay nằm trong hai bài thơ hay của nhà thơ. Trong bài *"Lời thưa"*, ngoài khổ thơ hay có gai hoa hồng xua đuổi sự vô tình đã trích, khổ

sau đây ai dám bảo là khổ thơ không hay:”*Lũ trẻ thích tôi là bong bóng / Bay dung đưa trong hạnh phúc không ngờ / Họ lần lượt rủ nhau để trở thành rười rớn / Tôi áy mà, một cuống rạ bơ vơ.*” Hữu Thỉnh, chàng mục đồng của rơm rạ, là nỗi niềm bong bóng tuổi thơ. Tiếng kèn đã bay đi, bong bóng đã bay đi về côi trướng thành, chỉ còn hồn thi sỹ bơ vơ làm cuống rạ, tiếc nuôi ruộng đồng, tiếc nuôi tuổi thơ. Chừng như Hữu Thỉnh dụng vào bất cứ sự vật nào của đồng quê là ở đấy cũng gáy lên một nỗi niềm, cũng vang lên một thanh sắc, một băng quơ. Chỉ có Hữu Thỉnh mới viết được về cây rơm hay đến thế: “*Cây rơm vẫn mơ thành đám mây vàng*” (Hạnh phúc). Nhờ thi sỹ, giấc mơ của cây rơm nghìn đời đã thành sự thật. Chính những đám mây vàng vô định kia đã được Hữu Thỉnh chất đóng lên thành cây rơm nuôi con trâu hiện thực của Lão Đam, nuôi con trâu huyền thoại Ngưu Lang. Không hiểu cây rơm của Hữu Thỉnh mơ thấy mình biến thành mây vàng, hay mây vàng vừa biến thành cây rơm? Hồn thơ Hữu Thỉnh hồn nhiên mà đôi khi thấm đẫm chất Lão Trang.

Một số bài trong tập “*Thư mùa đông*”, quả thực Hữu Thỉnh chưa thoát được cái hơi trường ca. Có lẽ vì thế mà bằng cảm giác, Tô Hoài đã rất có lý khi cho Hữu Thỉnh là “*tân mạn tràn*”

lan". Trong trường ca *"Đường tới thành phố"*, ông từng viết: *"Biển một nhòai nằm thờ ở Nha Trang"*. Bỏ biển nằm lại ở Nha Trang, còn cái hơi, cái khí trường ca của ông vẫn phóng đi trong cái cơn dài quá đà vào cả một số bài thơ lẻ. Tuy nhiên, nhờ cái say của người từng trải, nhờ thấm đẫm nỗi đau đời, nhờ chất tài hoa của niềm thắng hoặc bằng qươ, những bài thơ ngắn mang hơi trường ca của Hữu Thỉnh vẫn tìm được chỗ đứng trong lòng bạn đọc. Đâu phải cứ viết dài là dễ lan man, còn viết ngắn thì dễ cô đọng? Hữu Thỉnh có khả năng làm ngược lại điều đó. Cảm xúc của ông không hề biết chừng mực, thường như nước vỡ bờ tràn cả ra ngoài trang giấy, tràn vào lòng, vào mắt người đọc. Song chữ nghĩa của ông lại khá chín chu, khá chừng mực. Do đó, thơ ông ở bề sâu, về thực chất lại có cơ thoát được sự *"tản mạn, tràn lan"*. Hữu Thỉnh từng biết cô đọng đến nỗi đã chìm được biển cả vào trang giấy, vào nỗi cô đơn vô cùng tận của lòng mình. Chúng tôi xin trích cả bài thơ *"Thơ viết ở biển"* để bạn đọc thấy khả năng dồn nén tư tưởng, cảm xúc, dồn nén chữ nghĩa hàm xúc của Hữu Thỉnh quả là đáng nể: *"Anh xa em / Trăng cùng lẻ / Mặt trời cùng lẻ / Biển vẫn cậy mình dài rộng thế / Vẳng cánh buồm một chút đà cô đơn / Gió không phải là roi mà vách núi phải mòn / Em không phải là chiều*

mà nhuộm anh đến tím / Sóng chẳng đi đến đâu nếu không đưa em đến / Dù sóng đã làm anh / Nghiêng ngã / Vì em.” Bài thơ này đã được phổ nhạc, nhưng hình như nhạc chưa theo kịp thơ. Hữu Thỉnh suy tưởng bằng lãng mạn, lấy mơ mộng mà nghĩ ngợi, lấy cái HỮU mà diễn đạt cái THỰC, lấy cái bằng quơ, cái thảng thốt mà rành mạch, mà bình tâm, lại biết lấy cái đau mà thường ngoạn cái vui và ngược lại. Ông mê sáng ngay cả khi tỉnh táo : “*Bánh đa phồng giữa chợ / Che bớt một phần buồn*” (Nghe tiếng cuộc kêu). Câu thơ như chiếc dằm trong ngực người đọc, cứ nhoi nhói, nhoi nhói. Thơ Hữu Thỉnh là chiếc “*Bánh đa phồng giữa chợ*” đã che bớt đi “*một phần buồn*” của chúng ta, đã che bớt đi gió bắc và mưa phùn của tuổi thơ tôi, đã che bớt đi phần nào nỗi bất hạnh của con người. Thiên chức của nhà thơ chừng như cũng chỉ bằng “*cái bánh đa phồng giữa chợ*” ấy. Biết đâu, chẳng có nhiều độc giả như chúng tôi đã mang cái bánh đa phồng thi ca khiêm nhường và dân già của Hữu Thỉnh làm chiếc quạt, quạt mát nỗi cô đơn của kiếp người?

Thực ra, Hữu Thỉnh là nhà thơ của niềm cô đơn : “*Tự mình là cả núi non / Vẫn không thoát khỏi cô đơn giữa trời*” (Trước tượng Bay-On). Thơ ông buồn như cánh đồng của mùa thu giữa ngõ: “*Tôi ngồi buồn tôi đếm ngón tay / Có mười ngón tay*

đếm đi đếm lại? Đếm đi đếm lại trời ngả sang chiều” (Nghe tiếng cuộc kêu). Đâu đó, một nỗi điều huýt gió, một heo may se sắt cánh cò, một vạt sương làm bạc tóc dòng sông. Ở đó, ta gặp một Hữu Thỉnh rụt rè cua cáy, vừa phơ phơ lau trắng vừa nghẹn nấc tiếng vạc lẻ dà. Cái vui của Hữu Thỉnh cũng chỉ là cái vui hụt, âm bản của nỗi buồn: “*Bao năm không thấy màu con gái / Vó ngựa nghe nhầm tiếng guốc em*” (Thư mùa đông). Ta hãy nghe một nỗi gì xa vắng, nhạt nhòa, vừa hụt hẫng lại vừa tiếp nối, vừa mơ hồ như trời đất, vừa cụ thể như một cái chấm: “*Những chùm quả bình yên / Rơi xuống triền núi vắng / Trời muốn nói câu gì / Ngó ta / Rồi im lặng !...*” (Bình yên). Nhà thơ viết về sự bình yên bằng chính cái không bình yên, lúc nào cũng thẳng thốt, đi tìm một cái gì đại loại như dĩ vãng, đại loại như tương lai, đại loại như chính mình. Câu thơ có vẻ bình thường lại nén nhiều nỗi niềm, nhiều mảng sống và mảng chết, nỗi đi và niềm đợi xôn xao: “*Buổi sáng thức dậy / Mùa đã qua, mùa đã qua / Những khung cây hoang vắng / Đi qua nhiều mù áo / Để tìm một bàn tay...*”. Đi tìm một bàn tay chưa mong gặp, nhà thơ đã toan đi tìm người: “*Chiều rung chuông / Chiều rung chuông / Có con chim nhò bị thương cuối trời / Tôi nhón nhác đi tìm người / Bước chân thì ngắn, đường đời thì xa.*

“Nhà thơ đã biến trời chiều thành quả chuông mà con chim sẽ bị thương chính là quả lắc chuông đang báo động, đang ngân nga nổi nức nở của hư vô, của côi chết, của cô đơn? Khi đọng tới nỗi buồn, nỗi đau, niềm hiu quạnh của kiếp người, Hữu Thịnh thường có được thơ hay. Đó là câu thơ hay ông ngắt được khi đi viếng nấm mồ anh ruột mình: *“Cô ở đây thành nhang khói của nhà mình”, hoặc “Đèn thành phố soi người đi câu cá / Anh không ngủ người đi câu không ngủ / Biển đêm đêm trò chuyện với hai người”*. (Phan Thiết có anh tôi). Ngay cả trong tình yêu, khi viết về nỗi đau, nỗi mất, ông mới được thơ: *“Ta đâu có để phòng từ phía những người yêu / Cây đổ về nơi không có vết rêu”*. Và nỗi chết, dù là nỗi chết rất tự nhiên, rất hợp lý, rất bình thường, luôn là sở trường của thơ ông: *“Lá rơi lá rơi buồn bà / Đất đón nhận những ân nhân của mình / Tương bồng rồi ăn hết”* (Đi dưới cây). Hi vọng tình trạng giấy kia như đất, bao giờ cũng biết cách đón nhận con chữ của Hữu Thịnh như đón nhận những chiếc lá rơi, để ăn hết thân xác chữ nghĩa mà sinh ra năng lượng cảm xúc, theo kiểu mùa đông đã tìm được cách trói buộc hồn ông vào người đọc: *“Rét biến thành dây để trói tôi”* (Ấm lạnh).

Trong hành trình thơ tìm tri âm, không phải lúc nào Hữu Thịnh cũng đạt được thơ hay, cũng

viết được những câu thơ khá như *"Cây gầy gò
bình thứt có tình sao"*. Khi đi ra khỏi rơm rạ, bọ
bèo, buồn đau, thao thiết, cô đơn, nghĩa là đi ra
khỏi sở trường năm phần trăm ruộng cá thể của
mình, thế nào không ít thì nhiều, Hữu Thỉnh cũng
sa vào cỏi mà Tô Hoài đã cảm thấy. Khi không
tìm thấy mình, ông cũng đôi lúc uốn éo, lan man,
dễ dãi. Những bài thơ như *"Qua cầu Tràng
Hương"*, *"Chạm cốc với Xa-In"*, *"Chăn Đa em ơi"*,
"Thành phố bạn bè"... ở trong trường hợp ấy. Đôi
khi, không làm chủ được ngòi bút, nhà thơ đã rơi
vào sáo cũ, thô : *"Có kẻ rửa em chết đi / Vùi em
mỗi ngày mỗi ngọc"* (Em), hoặc thơ bị nói át mất
:*"Nội ngoại đều ở xa/ Bạn bè thương Thỉnh vất"*
(Thành phố bạn bè). Có khi, ông đã viết được
câu thơ khá hay *"Sáng ra thêm bạc một nhành
lau"* trong bài *"Thư mùa đông"* nếu như không có
câu thơ của Mãn Giác Thiền sư trước đó: *"Đêm
qua sân trước một nhành mai"...* Đến đây, chúng
tôi phần nào đã chia sẻ được cảm giác của Tô
Hoài về tập thơ *"Thư mùa đông"* của Hữu Thỉnh.
Tuy nhiên, nhờ những bài thơ khá hay như bài
"Lời thưa", *"Nghe tiếng cuộc kêu"*, *"Thư mùa đông"*,
"Tìm người", *"Thơ viết ở biển"*, *"Hạnh phúc"*, *"Tự
thứ"*, *"Đi dưới cây"*, *"Bình yên"...* chúng tôi đây là
tập thơ rất khá và hay của Hữu Thỉnh. Chừng
như người đọc thơ phải có cái duyên, cái nợ với

người viết, nhưng lại phải đọc thơ lúc nào, trong hoàn cảnh nào mới có thể có tri âm. Tự trung, Hữu Thỉnh vẫn là một thi sỹ, thi sỹ ngay cả ở câu đầu tiên của tập thơ: *"Tôi vẫn thường hay lẫn với mồ hôi"*. Con người sinh ra mồ hôi nên không thể lẫn vào mồ hôi được. Chỉ có hạt nước mắt mới dễ lẫn vào hạt mồ hôi. Cái "tôi" trong câu thơ kia chính là hạt nước mắt rĩ ra từ các kê chữ, nó là giọt mồ hôi của tâm hồn con người. Hữu Thỉnh đang đi giữa mồ hôi và nước mắt để tìm đến thi ca, như cánh bướm tìm về ngôi nhà của mình là biển cả: *"Biển vẫn cậy mình dài rộng thế / Văng cánh bướm một chút đã cô đơn..."*Trần trọng chấm bướm trong thơ Hữu Thỉnh, cũng có nghĩa là chúng ta tự trần trọng biển cả của tâm hồn mình vậy.

Thành phố Hồ Chí Minh đêm 1-7-1995

(Đã in "Tập chí Văn nghệ Quân đội" 4-1996)

ĐỪNG CÔNG NGHỆ HÓA VĂN CHƯƠNG

Báo *"Tiền phong"* thứ năm, số 28 ra ngày 6-7-1995 có in bài của nhà phê bình văn học Vương Trí Nhàn với nhan đề chính "LÀM THẾ NÀO ĐỂ VĂN CHƯƠNG NƯỚC TA HỘI NHẬP VỚI THẾ GIỚI" và một nhan đề phụ khá hấp dẫn: *"Không còn là thứ hàng nội địa"*, khiến chúng tôi khắp khênh mừng thầm. Rằng, Vương Trí Nhàn bằng nhiệt tâm rất hiện đại, rất công nghiệp hóa, rất quốc tế hóa của mình đã toan làm ngời nỏ cho quâ pháo thăng thiên văn học Việt Nam bay lên và bay ra thế giới. Rằng, Việt Nam đã xuất khẩu gạo, dầu hỏa, sao lại không nghĩ đến quy trình xuất khẩu văn chương để lấy ngoại tệ về cho nhà văn và cho đất nước? Chúng tôi trân trọng, chia sẻ về niềm tâm huyết ấy và sự sốt ruột của ông Vương Trí Nhàn, với món hàng văn chương nội địa đang như một con rùa trong quá trình tên lửa của sự hội nhập kinh tế thế giới. Nhất là từ tháng

7 năm nay, nước ta đã trở thành thành viên thứ bảy của khối ASEAN, thì sự đặt vấn đề hội nhập văn chương của ông Vương quả là khá nhạy bén về tính thời sự chính trị của vấn đề.

Nói hội nhập kinh tế Việt Nam vào kinh tế khu vực và thế giới quả tình đã thành khẩu hiệu hành động, thành cương lĩnh của chúng ta. Nhưng đặt vấn đề hội nhập văn chương Việt Nam vào văn chương khu vực và thế giới thì còn cần phải bàn cái đã. Mặc dù, mỗi chúng ta ý thức được rằng, khi một tác phẩm nào đó được dịch ra tiếng nước ngoài và được hoan nghênh, khen ngợi, thì vinh quang đó không chỉ còn là vinh quang của nền văn học. Ai chẳng muốn thế giới nhìn Việt Nam bằng con mắt thán phục, không chỉ vì khả năng xuất khẩu gạo thuộc hàng thứ ba trên thế giới, mà còn vì chúng ta sẽ là một cường quốc xuất khẩu tiểu thuyết, xuất khẩu thơ ca và xuất khẩu cả lý luận phê bình văn học nữa theo sự đề xuất của Vương Trí Nhàn. Nhưng muốn là một chuyện và làm lại là chuyện khác. Bởi vì, một điều quá đơn giản là gạo, dầu lửa là sản phẩm chung của mọi dân tộc nên nó không phải phiên dịch. Nhưng văn chương muốn xuất khẩu phải qua quy trình quá nhiều khâu, rắc rối của nghệ thuật dịch. Văn học là vấn đề của tâm hồn một dân tộc. Người ta có thể dễ dàng dịch tiếng nói

nước này qua nước khác. Nhưng khó vô cùng nếu phải phiên dịch tâm hồn dân tộc này ra tâm hồn một dân tộc khác. Mỗi dân tộc có một tài sản quý giá vô cùng là ngôn ngữ của dân tộc ấy. Mà muốn nói đến văn chương là nghệ thuật của tâm hồn con người, tức nhiên phải nói đến ngôn ngữ khu biệt của từng dân tộc. Mỗi dân tộc chỉ có thể đóng góp cho nhân loại bằng chính cái độc đáo rất riêng biệt của mình vậy. Do đó, về bản chất, việc hội nhập kinh tế và hội nhập văn chương vào thế giới là hai vấn đề rất khác nhau. Ở chỗ này, có lẽ do nhiệt tình nóng vội hay do tự ti mặc cảm trước văn chương thế giới quá, Vương Trí Nhàn đã khá đơn giản và khá thô thiển khi toan biến văn chương thành công nghệ sản xuất như một mặt hàng xuất khẩu thuần túy vật chất.

Chúng ta hãy xem Vương Trí Nhàn viết: *"Tôi xin phép trình bày rõ cái điều theo tôi nó là lý do làm nên sự tịch mịch trong văn chương chúng ta : nếu ví von thô thiển xem văn chương cũng là mặt hàng sản xuất thì rõ ràng văn học ta vẫn quanh quẩn trong khu vực sản xuất hàng nội địa, chứ chưa toan tính làm những thứ hàng xuất khẩu. Nói chung, ta vẫn đang sản xuất văn chương theo những quy trình công nghệ cũ kỹ, chứ chưa theo kịp quy trình tiên tiến của thế giới..."*

Quả tình, bằng những tiêu chí công nghiệp hóa, tự động hóa, dây chuyền hóa văn chương, ông Vương chững như đã trở thành nhà phát minh quỹ đen kinh hãi nhất sáng tạo ra những thuật ngữ văn học mang đầy tính công xã này. Chưa ai dám đặt tên cho văn học Việt Nam là *"khu vực sản xuất hàng nội địa"*, rồi đánh giá chất lượng của nó bằng thứ văn chương xuất khẩu như nhà lý luận phê bình văn học tiên phong này. Rằng với văn học, thế nào là *"những quy trình công nghệ cũ kỹ"* và thế nào là *"quy trình tiên tiến của thế giới"* thì ông Vương Trí Nhàn không hề giải thích. Chả lẽ ở nước ngoài có những công xưởng viết văn chăng? Hay chúng ta còn sáng tác văn học theo *"quy trình công nghệ cũ kỹ"*, vì chúng ta chưa có những nền thơ được công nghệ hóa bằng robot? Chúng tôi lấy làm tiếc, một người viết phê bình văn học gần ba mươi năm nay như ông Vương Trí Nhàn, sao lại quá lầm lẫn công nghệ nuôi gà công nghiệp và công việc viết văn? Nếu cứ thô thiển hóa mà gọi nghề viết văn là *"quy trình sản xuất"* đi, thì về bản chất nó khác xa với quy trình sản xuất hàng hóa khác. Bởi nó là nghệ thuật sáng tạo trong nỗi cô đơn, trong cảm xúc, trong trạng thái nhập thần hết sức cá nhân, hết sức đơn lẻ và mỏng manh của những cảm quan thiên giới, của cõi phiêu du và mơ mộng

của tâm linh con người. Toan tính công nghệ hóa tâm hồn con người như thế, hóa ra ông Vương Trí Nhàn lại không nắm được bản chất văn chương ư? Hay là khi nói đến “*quy trình sản xuất văn chương*” ông Vương đã quên bém khâu quan trọng nhất là nhà văn-kẻ vượt cạn một mình để viết ra tác phẩm, để chỉ chú ý đến phương tiện dùng để viết như viết bằng bút trên giấy như từ nghìn xưa đến nay thì là “*công nghệ cũ kỹ*” rồi, còn viết trên máy vi tính mới gọi là “*quy trình tiên tiến của thế giới*”? Hay ông Vương lầm lẫn “*quy trình sản xuất văn chương*” ra chỉ ở khâu lưu thông phân phối, nghĩa là công đoạn thị trường hóa văn chương trong công việc in và phát hành? Chịu. Có thể vì chúng tôi ít được ra nước ngoài nên không thấy được “*quy trình viết văn tiên tiến của thế giới*” như ông Vương chẳng? Mặc dù theo ông, thì có lẽ chúng tôi có thể cũng được xếp vào hàng thợ viết tiên tiến cỡ thế giới, vì chúng tôi cũng đang lụy cái máy vi tính cũ kỹ 386 mà cho ra những dòng này?

Đưa ra khái niệm “*công nghệ viết văn cũ kỹ*” và “*công nghệ viết văn tiên tiến của thế giới*” để hù dọa nhà văn Việt Nam, hay ông Vương muốn rung chuông báo động về sự lạc hậu của kinh tế và văn học của chúng ta trước khu vực và thế

giới? Ở chỗ này, ông Vương đã khá lầm lẫn khi đi theo một công thức: một đất nước có một nền kinh tế tiên tiến, cũng có nghĩa là sẽ có một nền văn học tiên tiến(!) Hãy nhìn năm con rồng châu Á ở quanh ta đang thẳng tiến vượt bậc về kinh tế và kỹ thuật, nhưng nền văn học của các nước này liệu có tỷ lệ thuận với nền kinh tế phát triển của họ chẳng? Đối với văn học thế giới, chừng như nền văn học của năm con rồng châu Á kia trong năm mươi năm qua, cũng chẳng có gì hơn nền văn học hiện đại của chúng ta mà ông Vương cho là đang quá "tịch mịch", trừ trường hợp Kim Dung của văn học Trung Hoa. Châu Âu trong ba mươi năm qua quá tiên tiến về kỹ thuật, quá phát triển về kinh tế, song văn học thì quả là "tịch mịch". Trong khi châu Mỹ Latinh trong ba mươi năm qua nằm trong khu vực thế giới thứ ba, là các nước chậm và đang phát triển, lại có nền văn học "hiện thực huyền ảo" khiến thế giới phải kinh ngạc. Do đó, lấy kinh tế, lấy kỹ thuật làm tiền đề, làm cơ sở cho sự phát triển văn học, văn hóa là sự ngộ nhận đáng tiếc. Với hạ tầng cơ sở còn lạc hậu và chậm tiến như thời cổ Hi Lạp, như thời bách gia chư tử của Trung Hoa cổ đại, làm sao hai dân tộc này lại tạo ra thời đại có một không hai về sự phát triển tốt bậc của tư tưởng, của văn hóa, của văn học rực rỡ đến thế? Chúng

ta hãy xem ông Vương Trí Nhân viết tiếp: “Các nhà nho xưa chỉ làm thơ viết truyện theo lối chép tay đưa cho nhau đọc, đây là một quy trình, quy trình sản xuất văn chương thời trung cổ. Còn đối với các nhà văn từ hồi chữ quốc ngữ được phổ biến...lại có một quy trình khác hẳn: viết theo đơn đặt hàng của thị trường, viết xong mang bán cho các tờ báo, các nhà xuất bản. Đến cụ Tân Đà thấm nhuần chất văn chương tài tử Hán học là thế, ngông nghênh là thế, cũng phải sản xuất văn chương theo lối com-măng, rồi “mang thơ bán phố phường” mở đường cho các thi sỹ làm thơ để kiếm sống như Xuân Diệu, như Nguyễn Bính thời sau...”

Ở đây cần phải công nhận một sự phát hiện khá lý thú của ông Vương Trí Nhân, mặc dù là sự phát hiện đã quá cũ: phương thức sản xuất thị trường theo kiểu tư bản của com-măng rõ ràng là tiến bộ hơn phương thức tự cung tự cấp thời phong kiến. Nhưng trong lĩnh vực văn học thì không hẳn như vậy. Bởi vì ông chê các nhà nho xưa của Trung Quốc cũng như của Việt Nam là “phương thức sản xuất văn chương quá cũ kỹ”, “quy trình sản xuất văn chương thời trung cổ”, theo phương thức do ông đặt tên là “làm thơ viết truyện theo lối chép tay đưa cho nhau đọc”. Các nhà văn thời

nay của thế giới công nghệ văn chương tiên tiến của ông Vương Trí Nhàn, mặc dù được các nhà máy in hiện đại hỗ trợ, lại được phương pháp phát hành thị trường quảng bá, về bản chất, cũng chẳng khác gì sự sáng tạo văn học của người xưa, nghĩa là cùng vẫn *"làm thơ viết truyện theo lối chép tay đưa cho nhau đọc"*. Nghệ thuật viết, dù bằng máy vi tính thì không là quá trình "chép tay" thì còn là gì nữa? Rồi cái công đoạn *"đưa cho nhau đọc"*, dù đưa theo kiểu Phạm Quý Thích đưa bản truyện Kiều in khắc gỗ, hay cách làm của in ấn phát hành hiện nay, chỉ khác nhau về công cụ để truyền bá, chứ về thực chất có gì khác nhau mà ông Vương dám chê cổ nhân là lạc hậu, là trung cổ? Sự lầm lẫn giữa phương tiện và mục đích, giữa cứu cánh và phương pháp đã dẫn ông Vương đi từ ngộ nhận này đến ngộ nhận khác, khi ông đặt ra vấn đề quy trình cũ, mới của công nghệ sản xuất văn chương. Quy trình ấy dù đi từ công đoạn đầu tiên đến công đoạn cuối cùng, vai trò chủ chốt vẫn là cá nhân người nghệ sỹ sáng tạo ra tác phẩm có tài năng hay không tài năng, chứ không hề phụ thuộc vào công cụ phổ biến thô sơ hay hiện đại như ông Vương lầm tưởng. Có thể nghiên mực, bút lông, giấy bản, hoặc thanh trúc, mảnh lụa của Khuất Nguyên khi ngồi viết "Ly Tao", khi Nguyễn Du ngồi trước tác truyện

Kiều là tối cổ, là trung cổ như ông Vương Tri Nhân đã nói. Nhưng cái tâm thức, cái thiên tài của hai đại gia kia là cái cốt lõi làm nên hai tuyệt tác của hai dân tộc thì quả là không hề trung cổ, không hề lạc hậu cù kỷ như ông Vương lầm tưởng. Ngày nay, dù có nhập cảng công nghệ viết văn robot tiên tiến nhất của phương tây đi nữa, dân tộc chúng ta để gì đã vượt ra khỏi cái bóng tâm linh diệu vợi của Tố Như? Việc cho chung vào một rọ chủ thể sáng tạo là nhà nghệ sỹ sáng tác cùng với những công cụ, phương tiện khi ngồi viết và sau khi tác phẩm hoàn thành, rồi gán cho nó một nhãn hiệu đơn giản, dung tục là *"quy trình sản xuất văn chương"*, để từ đó phân ra quy trình này lạc hậu, quy trình kia tiên tiến là điều quá ấu trĩ của nhà phê bình văn học họ Vương vậy.

Việc ông Vương cho rằng Tân Đà, Xuân Diệu, Nguyễn Bính là *"các thi sỹ chọn nghề làm thơ để kiếm sống"* là điều không đúng với sự thật. Tân Đà sống bằng nghề làm báo, làm xuất bản, thậm chí có lúc cụ đã hành nghề thầy bói, hoặc nhờ các Mạnh Thường Quân bao bọc, như chủ báo Diệp Văn Kỳ ở Sài Gòn từng biếu cụ năm trăm đồng Đông Dương, chứ cụ có sống bằng nghề làm thơ bao giờ. Xuân Diệu và Nguyễn Bính cũng thế.

Một người làm công chức nhà đoan Tây, một người sống lây lất quanh các tờ báo và nhờ bạn bè tốt bụng, đến nỗi đã phải dặn con: *"Nhất kiêng đừng lấy chồng thi sý / Nghèo lắm con ơi bạc lắm con"*. Vương Trí Nhàn đã đánh giá quá cao kỹ nghệ hàng hóa hóa văn chương đến nỗi ông đã viết: *"Nếu so sánh về tập nập, cái hối hả sôi nổi của văn chương Việt Nam nửa đầu thế kỷ thứ hai mươi với văn chương các thế kỷ trước, thì có thể không ngần ngại gì mà khẳng định rằng, mỗi lần thay đổi quy trình sản xuất, là y như văn học có đột biến"*. Nghĩa là theo ông Vương, từ quy trình sản xuất văn chương kiểu bút lông qua bút sắt, văn học Việt Nam đã phát triển đột biến, đã mới mẻ, hay hơn cái *"quy trình sản xuất văn chương thời trung cổ"*. Nói quy trình sản xuất quyết định nền văn học là không biện chứng vì nó bỏ qua yếu tố con người. Về văn hóa, văn minh, dân tộc chuyển từ bút lông qua bút sắt quả là một sự tiến bộ vượt bậc của lịch sử, nhưng để xét nó trên bình diện văn học thì chưa chắc. Bởi vì, dù nền văn học trước năm 1945 với Tự lực văn đoàn và thơ mới, theo ông Vương là *"đột biến"*, là *"hối hả và sôi nổi"*, thì thử hỏi có cây bút nào có thể dùng để so sánh, để đứng bên cạnh những tên tuổi vĩ đại của quá khứ, những đại biểu của *"quy trình sản xuất văn chương thời trung cổ"*

như: Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Đoàn Thị Điểm, Nguyễn Gia Thiều, Nguyễn Khuyến, Tú Xương...?

Lấy phương cách hướng ngoại làm lối thoát duy nhất cho văn học hiện đại Việt Nam, Vương Trí Nhàn chê bai văn học ta “*coi văn chương chỉ là thứ hàng nội địa*”. Nói như thế khác nào bảo tiếng Việt chỉ là thứ hàng nội địa, vì hi hục bán khoán mãi để tìm cách xuất khẩu văn chương ra nước ngoài, cũng có khác gì quý vị toan xuất khẩu tiếng Việt, xuất khẩu ánh trăng và gió Việt Nam ra thế giới? Nhà văn Việt Nam dùng tiếng mẹ đẻ viết nên tác phẩm cốt để nhân dân mình đọc, chứ nào phải cứ ngồi xuống bàn là cấm cổ viết, cốt để được dịch ra tiếng nước ngoài như ông Vương Trí Nhàn khuyến khích: “*Với tư cách người sản xuất, các nhà văn Việt Nam phải quan tâm mô xê hiện tượng này, xem viết như thế nào thì họ sẽ dịch...*” Ở hay, sao lại xúi nhà văn trước khi viết, hãy họp lại với nhau, làm các cuộc hội thảo lớn nhỏ, bàn xem là chúng ta phải viết như thế nào cho đúng “gu”, đúng đơn đặt hàng, đúng khẩu vị của mấy ông Tây bà đầm để mới đạt được vinh dự là được dịch ra tiếng Anh, tiếng Pháp? Đánh giá văn học Việt Nam giá trị hay không giá trị ở chỗ có được nước ngoài dịch hay không là một sự

đánh giá khá phiến diện, thậm chí sai lầm của Vương Trí Nhàn. Chúng tôi không hề vơ dũa cả nắm để cho rằng người nước ngoài muốn giới thiệu văn học Việt Nam ra thế giới đều với một ý đồ phi văn học như trường hợp ông lái buôn người Úc Frank Palmos, kẻ không hề biết tiếng Việt, đã gần như tước đoạt bản dịch của người khác, để viết thêm vào, sửa chữa, cho cuốn "*Nỗi buồn chiến tranh*" của Bảo Ninh thành cuốn "*The Sorrow of war*" rồi đem cho nhà xuất bản Secker And Warner bên Anh quốc phát hành. Theo bà Phan Thanh Hảo khi trả lời phỏng vấn đài BBC, cuốn sách của Bảo Ninh khi qua tay phù thủy, đã trở thành một cuốn sách khác cơ bản với nguyên bản. Như vậy, tờ báo Independent quả thực đã trao giải thưởng cho một cuốn sách khác mang nhãn hiệu Bảo Ninh vậy. Những trường hợp như thế này, liệu nền văn học Việt Nam khi được dịch ra thế giới, phỏng có thêm được niềm vinh dự nào chăng ?

Lấy ngoại để dim nội, lấy thế giới để cổ lỗ hóa nền văn học hiện đại Việt Nam, Vương Trí Nhàn viết tiếp : "*Sự năng động trong hoạt động của nhiều ngành nghề trong xã hội hiện nay đã bắt đầu bằng việc hội nhập và làm tốt như người*". Điều này, có thể chỉ đúng với kinh tế và các ngành

khoa học tự nhiên, chứ với các ngành trong khoa học nhân văn, nhất là trong văn học thì việc hội nhập, việc bắt chước để “làm tốt như người” như ông Vương chỉ dẫn có nhiều điều không ổn. “PHẢI LÀM TỐT NHƯ NGƯỜI” như lời ông Vương khuyên ư? Thế thì văn học chúng ta từ trước tới giờ chưa làm tốt, hay chỉ mới biết làm xấu và làm dở thôi ư? Nói như thế, hóa ra, hàng trăm nhà văn miền Nam Việt Nam di tản hai mươi năm nay, từng sống ở trung tâm kinh tế, kỹ thuật tiên tiến nhất của thế giới là châu Âu và Bắc Mỹ, hẳn đều đã làm tốt, đều gặt hái được các giải thưởng văn học lớn trên thế giới, kể cả giải Noben? Trong khi đó, theo nhiều nhà văn tên tuổi người Việt di tản như Nguyễn Mộng Giác, Nhật Tiến, Du Tử Lê... từng trả lời trên đài RFI, đài BBC rằng hai mươi năm qua, văn học Việt Nam di tản quá đìu hiu, không có được những tác phẩm giá trị. Và họ đều cho là văn học quốc nội đang khởi sắc, đang có nhiều tác giả và tác phẩm thành công, gây được tiếng vang cả trong lẫn ngoài. Chỉ có nhà phê bình văn học Vương Trí Nhàn trong nước đánh giá văn học Việt Nam hiện đại là “*văn chương chúng ta ngoài một ít chuyện chuyện nhộn nhạo vặt vãnh, căn bản vẫn có cái vẻ tịch mịch chậm rãi như mấy chục năm nay...*” Thật là nghịch lý thay cho một đầu óc vọng ngoại

quá quắt như ông Vương Trí Nhàn! Cứ đà này, người Việt Nam muốn có những tác phẩm văn học làm thế giới bồ ngựa, cần phải học tiếng Anh sao cho mỗi nhà văn viết ra khỏi phải dịch, cứ đưa sang bên Mỹ là OK. Chúng tôi chia sẻ với ông Vương ở nỗi lo là các nhà văn Việt Nam hiện nay ít có người thông thạo tiếng nước ngoài, ít có dịp tiếp xúc với thế giới nên phần nào ảnh hưởng đến cái nhìn toàn diện của bản thân. Song le, điều đó không phải là một trong những yếu tố quyết định thành bại của cả nền văn học như ông lầm tưởng. Có một số quý vị do biết qua loa được một vài sinh ngữ, đã hô hào lấy tiếng nước ngoài làm cứu cánh giải thoát cho dân tộc cả về văn hóa lẫn kinh tế. Quý vị ấy suốt hai mươi năm nay đang ra sức phấn đấu nằm mơ bằng tiếng nước ngoài, cốt để cảm được những hồn thơ các dân tộc ấy mà dùng lý trí không sao tới được. Xin đừng bắt cả nền văn học Việt Nam cũng phải tư duy, phải nằm mơ bằng tiếng nước ngoài như quý vị vong ngữ, vong hồn kia !

Nói tóm lại, với một bài báo quá ngắn, nhưng Vương Trí Nhàn đã bộc lộ khá nhiều điều phiến diện, chủ quan, thậm chí ấu trĩ về bản chất văn học, về công việc sáng tạo của nhà văn, về phương tiện và mục đích của văn học, về sự hướng ngoại mù quáng và óc tự ti dân tộc, coi thường văn học

trong nước, lấy văn học bên ngoài làm tiêu chí, làm hướng đi cho văn học Việt Nam. Lần đầu tiên, có một nhà lý luận phê bình văn học khá nổi tiếng như Vương Trí Nhàn, đã quá liều mạng biến một nghệ thuật vi diệu, tinh tế của tâm hồn con người là văn chương thành xương máy, thành công nghệ hàng loạt theo “*quy trình sản xuất văn chương*”, lại còn chia ra bên này là “*quy trình công nghệ cũ kỹ*”, bên kia là “*quy trình công nghệ tiên tiến*” một cách cụ thể theo kiểu bút lông và bút sắt, viết bằng máy vi tính hay bằng ngón tay cầm bút cổ lỗ nghìn đời. Vương Trí Nhàn còn cho rằng, chỉ có thị trường hoá, hàng hóa hóa văn chương, theo kiểu hội họa vẫn được mời ra thế giới triển lãm, mới giúp văn chương Việt Nam hội nhập vào văn chương thế giới. Những dân tộc có nền văn học lớn như Pháp, Đức, Anh, Trung Quốc... lại chủ trương hội nhập văn học thế giới vào nền văn học của nước họ, chứ không tìm cách quảng văn học của họ ra thế giới vô định này để thui thui, tèn tèn đưa tình liếc mắt, bắt tay bắt chân với những nền văn học xa lạ như ông Vương đang cố vò. Chỉ xin khuyên ông Vương Trí Nhàn hãy nhìn sang Nhật Bản và một số nước khác, để thấy một kinh nghiệm cốt tử rằng, kinh tế càng hướng ngoại bao nhiêu thì văn hóa càng phải hướng nội bấy nhiêu để cân bằng, nếu như

không muốn đánh mất bản sắc dân tộc. Văn học chúng ta đang là một trong những mũi nhọn của văn hóa dân tộc, cần phải biết cách hướng ngoại để chúng ta trở về hướng nội hơn nữa. Nó quả là mặt hàng nội địa thứ thiệt, một sản phẩm nội hóa của tiếng Việt, của tâm hồn Việt, chứ nào phải là một mặt hàng xuất khẩu như nhà phê bình văn học họ Vương chủ trương. Với lại, trong bản chất của mình, văn chương cao quý, thiêng liêng không phải là một món hàng tươi sống hoặc thiu thối trong tay bọn con buôn. Qua bài viết gần như một tuyên ngôn về nền văn học hướng ngoại của mình, cho phép tôi được quyền nghi ngờ khả năng nhận thức, trình độ và tư duy năng động của một trong những ngọn cờ đổi mới phê bình lý luận văn chương là ông Vương Trí Nhàn - một nhà công nghệ học của văn chương hiện nay..

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 7-7-1995

(Đã in "Văn Nghệ" số 30 năm 1995)

SỰ LANG CHẠ CỦA PHÊ BÌNH

Trong cuốn *"Những kiếp hoa dại"* của Vương Trí Nhàn, được gọi là *"Tập chân dung và phiếm luận văn học"*, do N.X.B.Hội nhà văn ấn hành 1993, trang 110, trong tiểu mục với một cái tên kinh hãi: **"CHẤT LANG CHẠ TRONG MỖI CHÚNG TA"**, khi cố ý dồn cả nền văn học Việt Nam hiện đại vào ngôi nhà của *Lang chạ*, tác giả viết: *"Là lang chạ vô nguyên tắc, những cây bút phê bình không cần biết hay dở, hợp gu hay không hợp gu, viết bạt mạng, viết lấy được, suông sã xô bồ trong thẩm định và đánh giá..."* Như chúng ta đã biết, hai từ *lang chạ* chỉ sự chung dụng trai gái vô nguyên tắc, bậy bạ, hủ hóa, hoặc dùng chỉ gái thanh lâu, đàn đĩm. Chúng tôi rất lấy làm sửng sốt, bởi một người xưa nay vốn có tiếng là lịch lãm như nhà phê bình văn học Vương Trí Nhàn, không hiểu vì lý do gì, núp dưới chiêu bài phiếm luận, đột ngột *đàn đĩm hóa* nền văn học của chúng ta, bằng cách xô tất cả văn giới vào

chốn *lang chạ*(!) Không biết “*Chất lang chạ trong mỗi chúng ta*” có bao gồm chính tác giả hay không, nhưng khi ông chụp mũ *lang chạ* lên đầu giới sáng tác và phê bình, thì có vẻ như ông trừ mình ra. Nghĩa là tất cả *lang chạ*, trừ Vương Trí Nhàn(!)

KHÔNG ĐƯỢC QUYỀN XỈ NHỤC ĐỒNG NGHIỆP MỘT CÁCH KHIẾM NHẢ NHƯ THẾ

Xin hãy nghe nhà phê bình văn học họ Vương nhìn đồng nghiệp, người viết văn vốn được coi là làm một nghề cao quý: “*Rồi có một lần ai đó buột miệng bảo anh là điểm. Không đánh đu với lão X. đó được, người ta bảo vậy. Lão ấy điểm lắm, đi với ai cũng thế, chỉ cốt moi tài liệu mà thôi*” (tr. 109). Một nhà văn xởi lởi, gặp ai cũng chơi được, cũng vỗ vai được “*chỉ cốt moi tài liệu*” để viết như trên, sao ông Vương trí Nhàn lại nở chửi người ta là điểm? Gặp ai cũng *chỉ cốt moi tài liệu* mà thôi là bệnh nghề nghiệp của nhà văn, âu đó là ý thức tốt về nghề chứ, sao ông Nhàn lại nở mặt sát người ta như vậy? Xin hãy nghe ông Nhàn cắt nghĩa căn bệnh “điểm bút” mà ông chụp lên đầu đồng nghiệp: “*Có người suốt đời không biết đến người đàn bà nào khác ngoài vợ, nói đến chuyện chơi bời thì ngó mặt ra, muốn bảo vệ nhân*

phẩm chị em một cách nhiệt huyết, một cách chân thành...song nhiều người trong họ lại cứ xù theo đúng tinh thần của cái nghề mà họ khinh bỉ. Trong sự giao thiệp hàng ngày nhiều khi vì lịch sự mà chúng ta phải tạm xếp cái cá nhân chính đáng của mình lại, để chiều chuộng tất cả những người mà ta có quan hệ. Bảo thế là điểm e còn oan. Nhưng cứ dă ăy mà kéo, nhận danh sự kiếm sống ta tự cho phép làm tất cả những việc ta vốn không thích, miễn làm vừa lòng khách hàng của mình; việc vốn thiêng liêng đáng ra phải mang tất cả tình cảm và hứng thú ra để làm lại được tiến hành một cách máy móc, theo nguyên tắc của chiếc tắc-xi, khách nào cùng chỗ, có tiền là chở, tiền trao cháo múc...thì đúng là lang chạ vô nguyên tắc rồi còn gì...Là lang chạ vô nguyên tắc, những cây bút nào nhận viết về mọi đề tài không phân biệt quen hay lạ, sở trường hay sở đoản, cứ có người đặt tiền vào tay là viết...". Trời ơi, trong thời buổi kinh tế thị trường, khi chính ông Vương Trí Nhàn nổi tiếng về việc "chạy chợ bằng ngòi bút, cút kít hàng xén lật vật bằng ngòi bút", viết theo đơn đặt hàng đủ các báo khắp trong Nam ngoài Bắc, viết đủ mọi chuyện thương vàng hạ cám cốt để kiếm sống, mà cơ sao ông dám cao ngạo rửa sà đồng nghiệp viết văn viết báo để kiếm tiền là "điểm bút"? Thưa với ông

Nhàn là một số kiệt tác của Balzac, của Dostoievsky viết ra để trả nợ, để cốt kiếm tiền, viết trong tiếng đập cửa như búa bổ của chủ xuất bản đến đòi nợ đấy! Viết theo đơn đặt hàng, viết để kiếm sống, viết như một cái nghề nuôi thân, là việc làm chân chính, lẽ nào lại có thể trở thành *điểm bút* được chứ? Hiện nay, ở phương Tây, các nhà văn lớn ăn khách như Marquez chẳng hạn, đều viết theo đơn đặt hàng (commande) cả. Nhưng lạ thay, ông Vương Trí Nhàn, một người từng hô hào hiện đại hóa văn chương Việt Nam theo khuôn mẫu phương Tây, lại không chấp nhận được kiểu nhà văn viết theo đơn đặt hàng. Đến nỗi ở trang 180, sách đã dẫn, ông coi nhà văn viết theo đơn đặt hàng là : “*Giao kèo với quỹ sứ đã ký rồi*”. Theo ông Nhàn, văn chương là thiêng liêng, là sang trọng, viết vì kiếm sống, vì nhuận bút là *lang chạ*, ký với nhà xuất bản một giao kèo là “*giao kèo với quỹ sứ*”, mặc dù ông làm ở một nhà xuất bản hàng chục năm nay(!) Có lẽ, trong lịch sử văn học nước nhà, cũng như trong lịch sử văn học thế giới, chưa có một nhà phê bình văn học nào như ông Vương Trí Nhàn đã hạ cấp hóa nghề văn, liêu mạng gọi đồng nghiệp của mình tất thảy đều là *lang chạ*, là “*điểm bút*” ?

MỘT MÌNH XÓA SỔ CẢ NỀN VĂN HỌC

Với quan niệm sai trái, nhục mạ cả nền văn học Việt Nam là *lang chạ*, Vương Trí Nhàn tự cho phép mình đứng trên tất cả, bất chấp sự thật, chân lý, vứt bỏ mọi giới hạn của văn hóa và lương tri, làm cuộc xóa sổ nền văn học mà trước đây ông từng hết lời ca ngợi trong hàng chục bài viết. Chàng Don Quichotte họ Vương cười trên con nghèo Rossinanté có tên là “*Lang Chạ*”, tay cầm ngọn giáo “*phiếm luận*”, mình mặc áo giáp “*chân dung*”, xông thẳng vào tiêu diệt “*Những kiếp hoa dại*” mà ông có nhã ý đặt tên cho cả nền văn học. Tất nhiên, khi một người một ngựa trong cái thế giới *Lang chạ* ấy, chàng hiệp sỹ phê bình tự tung tự tác, muốn nói gì là tùy chàng, bất cần tiêu chuẩn chân lý. Và ông Vương Trí Nhàn, một nhà *Lang chạ* học, đã vui sướng tiêu diệt nền văn học đương đại Việt Nam bằng những nhận xét quá ư càn quấy : “*Sáng tác của chúng ta vừa thấp về trình độ tư tưởng, vừa yếu kém, cổ lỗ về trình độ nghệ thuật*”(tr.181) “*Chúng ta không có được những ngòi bút có văn hay, những giọng văn thật độc đáo. Ngược lại giờ đây, giờ nhiều trang sách để có cảm tưởng như nhìn vào mẹt gạo mới dong, trấu sạn còn đầy, và điều đáng tiếc là cỏ dại ăn lẫn vào cả mảnh đất chuyên*

canh của những ngòi bút một thời được coi là kỳ tinh...Người này dùng chữ cầu thả, người kia câu cú vắn vẹo lung tung, mẹo luật tối thiểu cũng vi phạm... Quả thật, tiếng Việt đang bị dày vò mà ở thế kỷ này, nó không đáng phải hứng chịu”(tr.182). Trước và sau năm 1975, bảy tám năm gì đó, Vương Trí Nhàn đã có hàng chục bài viết ca ngợi nội dung tư tưởng và nghệ thuật của nền văn học Cách Mạng với không chỉ các nhà văn tiền chiến tham gia kháng chiến, mà ông còn có nhiều bài ca ngợi các tác giả khác như Nguyễn Đình Thi, Trần Đăng, Nguyễn Khải, Nguyễn Minh Châu, Đỗ Chu, Phạm Tiến Duật, Bằng Việt, Xuân Quỳnh, Lưu Quang Vũ...Nay, đột nhiên thấy ông nói ngược lại, xưa khen bao nhiêu thì giờ ông chê bấy nhiêu, chê lấy được, chê như kiểu ăn trả bữa. Có lẽ, ông Vương Trí Nhàn quan niệm như thế mới là “đổi mới”, nghĩa là xưa nói trắng thì giờ, cùng một sự vật ấy, ông lại bảo nó vốn đen kịt hơn hũ nút(!) Ông báo động “Tiếng Việt đang bị dày vò”, rằng nền văn học chúng ta đang hành hạ Tiếng Việt, tức nhiên là trừ ông ra. Ông tiếp tục làm tiên chỉ, phán:”Cái nền chung của chúng ta quá yếu; sự lạc hậu của sáng tác văn học, với ý nghĩa một ngành sản xuất tinh thần” (tr.179). “Lại cũng rất đáng báo động là trình độ nghệ nghiệp của chúng ta ngày

nay rất thấp" (tr.143). *"Kỹ thuật viết của chúng ta hiện nay, đặc biệt là văn xuôi rất cổ lỗ"*(tr.143). *"Công tác nghiên cứu văn học cổ quá chậm trễ, không mang lại hiệu quả thiết thực"*(184). *"Cách sống, cách làm việc của từng người cũng như cách hoạt động toàn ngành(tức trình độ sản xuất) còn ở tình trạng lạc hậu"*(tr.185). Vương trí Nhân quan niệm văn chương là một ngành sản xuất, một công nghệ như nuôi gà công nghiệp, như đan len xuất khẩu. Rằng chúng ta chỉ mới biết làm hàng văn học nội địa, chưa biết làm xuất khẩu văn chương (!) Vương Trí Nhân đứng trên văn giới, tiếp tục phán, ngấm bão bọn viết văn đều thất học: *"Thiếu lý tưởng nghề nghiệp, thiếu cốt cách tri thức"*(tr.148). Ông cao ngạo xoa đầu giới sáng tác, chê người viết văn không chịu học hành như ông: *"Sự học hành tu luyện, suy nghĩ thêm, lo cho một câu, lo cho một chữ thì ngày càng gần ngại"* (tr.180). Trong giao tế cũng như trong văn học, hẳn ông Vương cần biết rằng, cái phương cách muốn giữ được sự có văn hóa, có học thức của mình là đừng bao giờ được quyền mắng người khác vô học, hoặc thiếu *"cốt cách tri thức"* như ông vừa phán ra.

Mối quan hệ giữa sáng tác và phê bình của nền văn học đương đại được ông Vương Trí Nhân *lang chạ hóa* thành trò hề điểm đàn như sau:

“Và đây là điều xảy ra trong mối quan hệ tuyệt vời này: một mặt khinh phê bình như vậy, nhưng mặt khác, nhiều người sáng tác lại lợi dụng phê bình. Họ hiểu, nếu trì trệ kéo dài thì chính những người phê bình kia lại đưa họ lên đài danh vọng và ở lại với lịch sử. Thật là mối quan hệ đáng ghê sợ” (tr.177). Thảo nào, một số người đã dồn đẩy ông Vương Trí Nhàn lên thành ngọn cờ “đổi mới văn học”. “Đổi mới” theo kiểu ông Vương là tha hồ được quyền xóa sổ nhân cách người sáng tác, bằng cách hất toàn bộ tro trấu của quá trình “rửa quá khứ” của ông lên mặt đồng nghiệp, lên mặt bạn bè mà một thời ông từng tô son về phấn. Chúng tôi kinh sợ về khả năng “dấu tở” đã bắt đầu lộ diện nơi ông Vương, khi ông “vạch mặt” đồng nghiệp: *“Loại thứ nhất nói một đằng, nghĩ một nẻo mà không tự biết”. “Nếu sự phân thân ở loại người nói trên là gây thơ, vô ý thức, thì ở loại người thứ hai là cố tình, hoàn toàn có ý thức”*(tr.168) *“Một số khác lấu cá hơn mà cũng là loại thực dụng hơn, cứ nói theo thời thượng, chỉ cốt dư luận khen và những người có chức quyền khen, lấy sự khen tụng đó để dọa người, coi là mình đã làm lợi cho cách mạng”*(tr.169). Quả là lần đầu tiên, văn chương nước nhà thông qua những trang viết “phê bình” của Vương Trí Nhàn, đã xuất hiện đầy đủ giọng điệu Chí Phèo khi gã

chữ. Bá Kiến, nghĩa là những ngôn ngữ đầu đường xó chợ như *lang chạ, điểm đàn, lấu cá, xỉ vả, khốn nạn...* được phiếm luận hóa, để trở thành ngày hội cho thô lỗ và dung tục khoác y phục văn học. Hãy nghe ông Vương xỉ vả giới văn học, y như ông vừa bị mất con gà phê bình vậy: “Ở mỗi người, cái lý lợm, hơn nữa, cái lấu cá sống bám vào nghề, cái đó có thừa” (tr.112). Chính vì ý thức xã hội “quan niệm tước đi cốt cách trí thức ở nhà văn” (tr.146) do ông Vương áp đặt, để tiếp tục xóa sổ nền văn học bằng cách rửa nó là xẩm chợ: “Đó là loại nhà văn giống như xẩm chợ, thiên về nói leo, phát biểu một thứ phản xạ tức thời và nông nổi trước đời sống hơn là chiêm nghiệm suy nghĩ...” (tr.147).

Xóa sổ nền văn học, dĩ nhiên, Vương Trí Nhàn phải xóa sổ chính văn học bằng cách sổ toẹt những thành tựu của nó, đồng thời ông còn tìm đủ mọi cách để xóa sổ cá nhân nhà văn, xỉ vả, bôi nhọ đời tư nhà văn, những người ngày xưa ông từng hết lời ca ngợi. Bới móc, thêu dệt, xuyên tạc, xúc xiểm đời tư của đồng nghiệp, của bạn bè trong giới có lẽ là sở trường vô song của Vương Trí Nhàn. Hãy nghe ông “phê bình” đồng nghiệp một cách có vẻ lọc lõi và thị thành, ngồi lê và đôi mách như sau: “Hãy kể trường hợp anh nhà văn nọ, mà giờ đây, cả giới chúng tôi đều gớm! Ngay

từ lúc mới vào nghề, con người khôn ranh tinh quái đó đã học được toàn những đức tính sang trọng của các bậc đàn anh. Thấy ai có gì hay hay cũng muốn phổng tay trên. Bạ ai cũng sai. Sai đèo đi nơi này, nơi nọ. Sai đi kiếm cho tao mấy cái ve. Sai ra ngoài kia kiếm bìa, kiếm lạt để chúng anh khê khà. Thậm chí, vào nhà người ta chơi, ngả ngốn ở đấy, sai cả bố mẹ, vợ con người ta điếu đóm hầu hạ mình luôn thể. Ấy là không kể một phương diện khác của sự hách, là cái tật hay nói, hay dạy khôn, bạ cái gì cũng dúng mồm vào, đến nhiều đám đông, chưa nghe thủng chuyện người ta nói đã ào ào như máy nước hồng...” (tr.116). Sao lại bới lông tìm vết đồng nghiệp theo kiểu mẹ chồng nàng dâu như vậy hỡi nhà phê bình vốn từng cao đạo và sang trọng? Những cái nhìn thiếu tính nhân đạo, những xúc xiểm khinh khi đồng nghiệp kiểu hàng xén vừa dẫn trên đây tràn trong “*Những kiếp hoa dại*”. Vợ chồng Xuân Quỳnh - Lưu Quang Vũ đã mất lâu rồi, sao khi viết về chân dung của người nữ thi sỹ bất hạnh kia, Vương Trí Nhàn còn bới móc nỗi đau và tấn bi kịch đời tư tình yêu của người ta một cách suông sã và bất nhân chừng này: “*Và chị tưởng rằng với tình yêu, mình có thể làm được tất cả, biến kẻ xấu thành người tốt, gà đàn ông ích kỷ thành người chồng hết lòng với vợ con; thậm chí*

tình yêu vượt cả những cách xa về thời gian tuổi tác..." (tr.13). Vương Trí Nhàn cũng chẳng tha cả Xuân Diệu: "**Đi với dòng đời**(tên một bài thơ của Xuân Diệu) mà họ cứ canh cánh bên lòng. Động có việc gì xảy ra(mà trong cách mạng thiếu gì việc xảy ra) là họ lấy mình ra xỉ vả" (tr.157). Vương Trí Nhàn lật tẩy và xỏ xiên Nguyễn Khải: "Mấy năm trước, nằm mơ cũng không thể nghĩ có lúc Nguyễn Khải lại tự bảo rằng mình viết **Tâm nhìn xa** là bất nhân và giả dối"(171). Dưới con mắt soi mói và ác ý của Vương Trí Nhàn, những bậc đàn anh tiền chiến mà ông đã từng ca ngợi nhiều năm bỗng hiện ra như những tuồng lợi dụng, cơ hội và xấu xa: "Dưới hình thức những đặc ân đã có nhiều sự đền đáp không phải là không đáng kể. Trước các đặc ân ấy, những Xuân Diệu, Nguyễn Tuân, Bùi Hiên, Tô Hoài, Nguyễn Xuân Sanh... sớm nhận ra ngay và không bao giờ quên khai thác đến cùng"(tr.166)...Vương Trí Nhàn xuyên tạc ý nghĩa của việc nhà văn đi thực tế, một phương cách bám sát đời sống suốt nhiều chục năm văn học: "Khi công khai tuyên bố phải đi tìm cái đẹp, cái tốt ở người công nhân, ở người chiến sỹ, có ý nghĩa là người viết văn cảm thấy mình và những người quanh mình hàng ngày sống phù phiếm, vớ vẩn, phải nhờ quần chúng tẩy rửa, thanh lọc để tâm hồn trong trẻo, sạch sẽ

hơn. Đi thực tế, do đó, là một cách để từ bỏ tội lỗi” (tr.162). Với những trích dẫn và phân tích trên, chúng ta thấy Vương Trí Nhàn đã bất chấp sự thực lịch sử, không biết vì nguyên nhân gì mà ông nở lảng nhục cả một nền văn học của một thời, bối mọt, khinh mạn, rề rúng các nhà văn suốt một thời mà nhờ họ, hay nói đúng hơn nhờ viết về họ, nhờ ca ngợi họ, ông mới có chỗ đứng trong văn đàn? Nhưng thực là mâu thuẫn, ở trang 70 cuốn sách của mình, chúng tôi thấy một lần duy nhất ông Vương nói đúng sự thật về một thời lảng mạn đã qua, ngược hẳn một trăm tám mươi độ với thành tích phủ nhận và xóa sổ nền văn học của cả cuốn sách: “Ngày nay, có thể ta sống khác, yêu ghét đã khác, song nghĩ lại về cái thời ấy, ta vẫn thấy bằng lòng với mình và tự nhủ rằng đó là những gì tốt đẹp, không dễ mà có”.

NHỮNG KHIẾM KHUYẾT CỦA TRI THỨC

Ở trang 65, Vương Trí Nhàn đã lầm lẫn khi cho tri thức là một cái nghề, đến nỗi, ông dám đặt bút viết: “được biên soạn gần như giành riêng cho lớp công chúng chọn lọc, những người hành nghề tri thức”. Thừa rằng, tri thức là trình độ của những người có học vấn cao, lao động bằng trí óc, có kiến thức chuyên môn giỏi trong hoạt động

nghề nghiệp của mình. Ở trang 18, Vương Trí Nhàn viết: “*Nguyễn Huy Thiệp muốn học theo bút pháp lạnh lùng hần học của nhà viết sử Tư Mã Thiên*”. Sử ký Tư Mã Thiên là cuốn sử vĩ đại của nhân loại. Nếu nói như ông Nhàn, tác giả bộ sử ký lại phổ thái độ hần học chủ quan của mình lên cuốn sách thì còn gì lịch sử nữa. Quả là ông Nhàn chưa đọc kỹ bộ sử này, nên mới nói như vậy. Ở trang 45, Vương Trí Nhàn bỗng dừng tuyệt đối hóa Lâm Ngữ Đường, một nhà dịch thuật và trước tác Đài Loan có vị trí đứng khá sau, khá xa Quách Mạt Nhược và Hồ Thích: “*Ta liên tưởng tới giọng của triết gia Lâm Ngữ Đường trong cuốn sách được cả thế giới báỉ phục: “**Một quan niệm sống đẹp**”*”. Khiếp, làm gì tới mức như vậy, ngay cả nhân vật văn học số một Trung Hoa hiện đại là văn hào Lỗ Tấn cũng còn chưa “*được cả thế giới báỉ phục*”, huống nữa là nhân vật thường thường bậc trung như Lâm Ngữ Đường ! Nói Lâm Ngữ Đường là nhà triết học, quả tình ông Vương chưa hề biết gì về nhà văn Trung Hoa này cả. Những kiến thức tí mảy, lật vạt như thế này chúng tôi còn thấy Vương Trí Nhàn mắc phải khá nhiều lần trong một cuốn sách. Nay, chúng tôi chỉ xin nêu ra một lỗ hổng khá lớn về kiến thức nơi tác giả cuốn sách này. Đó là quan niệm hết sức sai lầm của Vương Trí Nhàn khi tuyệt đối

hóa thơ mới 1932-1945, coi nó là tuyệt đỉnh của thơ dân tộc để từ đó, coi thường, phủ nhận những giá trị truyền thống của hồn thơ dân tộc:” *Dù dè dặt đến mấy, người ta cũng phải thừa nhận rằng từ năm 1932 trở về trước, thơ Việt Nam như bị đóng kén lại trong một hình thức cổ điển gò bó, tẻ nhạt*” (tr.88). Chẳng lẽ, vì đề cao thơ mới lên địa vị độc tôn, địa vị chúa tể của thơ, đến nỗi Vương Trí Nhàn xô toẹt những áng thơ thiên tài của dân tộc mà không có gì vượt qua được như Truyện Kiều, Chinh phụ ngâm, Cung oán ngâm khúc, thơ Hồ Xuân Hương...để coi nó là tẻ nhạt ư? Hóa ra, nhà phê bình họ Vương chưa kịp nghiên cứu kỹ những áng văn chương cổ dân tộc, nên mới kết luận rằng những Xuân Diệu, Huy Cận, Hàn Mặc Tử, Nguyễn Bính, Chế Lan Viên... đều đã vượt lên đầu Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Gia Thiều, Đoàn Thị Điểm, Cao Bá Quát, Tú Xương (!) Do vậy, nhà phê bình mới lật đổ các thần tượng thi ca dân tộc, xem toàn bộ di sản văn học đỉnh cao cuối thế kỷ thứ XVIII đến đầu thế kỷ XIX là thứ không ra gì so với nền thơ Âu hóa: “*Sự thắng thế của thơ mới so với thơ cũ là một sự kiện thuộc về “đổi mới hình thức” nhưng lại có tính nội dung cao độ. Nó góp phần đánh giá xã hội Việt Nam tiến sang thời kỳ hiện đại. Toàn bộ quy phạm thi ca cũ từ nay bị*

xem là đồ cổ, chỉ còn có ý nghĩa với người nghiên cứu lịch sử" (89). Cứ tưởng Vương Trí Nhàn chỉ trở thành "anh hùng đối mới" khi ông nhăm mắt phủ nhận nền văn học đương đại mà trước kia ông từng ca ngợi. Hóa ra, toàn bộ di sản thơ ca vĩ đại của dân tộc từ trước thơ mới ông cũng không tha, cũng dùng ngọn roi thơ mới quất lên hồn thơ cha ông những trận tội bởi hoa lá theo kiểu Tú Bà đánh Kiều, thì quả tình, chúng tôi xin bái phục sự liều mạng kinh khiếp của ông Vương - một người từng chê các nhà văn Việt Nam "thiếu cốt cách trí thức" (!).

Có lẽ, vì Vương Trí Nhàn cho rằng cả nền văn học chúng ta đều nằm trong thế giới lang chạ, cho nên, ông mặc sức phát ngôn bất chấp tiêu chí tối thiểu của văn hóa giao tiếp, cũng như bất chấp cả thái độ cung kính ý tứ khi bước vào đền văn chương. Ông Vương coi cá mè một lứa, đến độ ông đóng vai các nhà thơ nhà văn lớn để trả lời phỏng vấn do chính ông đặt ra. Giá ông viết lách đúng đắn và tôn kính tiền nhân thì chẳng nói làm gì, đằng này, ông lang chạ hóa cả các bậc tiền bối, bõm xòm, bông phèng nếu không muốn nói là thiếu lễ phép khi xuống cõi âm phỏng vấn Xuân Diệu: "- Kinh nghiệm tồn tại của ông trong văn học? - Lúc làm thơ thì phải thật trong sáng. Nhưng lúc in thơ thì phải thật cơ

hội(cười)...(tr.52). Xuân Diệu, một thiên tài thơ Việt Nam, cần gì ông phải giở trò “*cơ hội*” mới in được thơ. Thậm chí, thơ ông chưa viết xong, nhà xuất bản đã đến giục. Vương Trí Nhàn viết như trên là một sự xúc phạm sâu sắc, một sự bôi bác, một đòn vu khống đánh vào hương hồn một tài thơ lớn của dân tộc nơi chín suối.

“*Những kiếp hoa dại*” của Vương Trí Nhàn quả là còn có quá nhiều cở dại. Có lẽ, do tác giả mặc cảm tự ti trước giới sáng tác, nên nhân có thời cơ “*đổi mới*”, bỗng vùng lên, ra sức xỉ vả các nhà văn Việt Nam bằng những lời lẽ ít ai dám dùng nơi trường văn trận bút. Thậm chí, ông còn liêu lĩnh mắng các nhà văn Việt Nam là ít học, là “*thiếu cốt cách trí thức*”. Chúng ta cũng chẳng nên oán trách vì sao ông lại cả gan xổ toẹt nền văn học mà ông từng ca ngợi, để dám gọi đồng nghiệp là *điểm bút*, là *lang chạ* như chúng tôi vừa trình bày trên. Đến đây, chúng tôi xin trả lại Vương Trí Nhàn câu nói mà ông gán cho giới phê bình văn học Việt Nam đã trích ở đầu bài này, theo kiểu “*Cái gì của Chúa xin trả lại cho Chúa, của Caesar thì trả lại cho Caesar*”; Xin ông Vương giữ lấy “*một lời là một buộc vào khó nghe*” làm của riêng, làm vũ khí ngòi bút mình, để tiếp tục tiêu chí “*đổi mới văn học*”: “*Là lang chạ vô nguyên tắc, những cây bút phê bình không cần*

biết hay dở, hợp gu hay không hợp gu, viết bặt mạng, viết lấy được, suông sã xô bồ trong thẩm định và đánh giá” (tr.110),.

Thành phố Hồ Chí Minh đêm 5-7-1996

(Đã in báo “Quân đội nhân dân thứ bảy số 31 năm 1996)

TRUYỆN KIỀU TRONG SÁCH GIÁO KHOA

Mặc dù mới ra đời khoảng hai trăm năm nay, Truyện Kiều của đại thi hào Nguyễn Du đã trở thành tuyệt tác số một của văn học Việt Nam. Quả đúng như Phan Thạch Sơ đã viết trong bài thơ Vịnh Kiều: *"Hữu Minh nhất đại vô song kỳ / Đại Việt thiên thu tuyệt diệu từ"*. Là niềm tự hào, là tâm thức của dân tộc, Truyện Kiều đã hòa trộn vào trong nó tiếng kêu thương và lời ru hát, nước mắt với nụ cười, yêu thương và căm giận, cái cao vời biển cả và cái sâu dằm của núi. Có thể nói, tinh thần và nghệ thuật Việt Nam đã được thăng hoa từ độ *"Trăm năm trong cõi..."*. Qua Nguyễn Du và nàng Kiều, chúng ta tìm được người thi sỹ trong vị anh hùng và ngược lại. Chính vì vậy, việc dạy Truyện Kiều trong nhà trường từ bậc phổ thông tới bậc đại học, thiết tưởng là điều không chỉ tối cần thiết, mà còn là điều kiện bắt buộc. Muốn truyền cho các em tình yêu và tình

thần thẩm mỹ Truyện Kiều của chúng ta, việc trước hết phải có sách giáo khoa, giáo trình tốt và hay. Trước khi đạt được yêu cầu hay là cái rất khó tìm trong các sách giáo khoa văn hiện nay, chúng ta chỉ mong nó đạt được cái đúng trước đã. Mang tinh thần của cái đúng này, chúng tôi tạm thời khảo sát sách giáo khoa lớp 10 tập một, phần viết về Truyện Kiều từ trang 124 đến 142, do NXB Giáo Dục ấn hành lần thứ sáu năm 1995, với số lượng riêng lần này lên tới sáu mươi nghìn bản, mã số 3H022t5, được soạn bởi G.S. Nguyễn Lộc thuộc “Hội nghiên cứu và giảng dạy văn học TP Hồ Chí Minh”. Mặc dù còn sơ sài và đơn giản, sách giáo khoa về Truyện Kiều trên đã phần nào giới thiệu cho học sinh những nội dung khá cơ bản, cũng như xuất xứ của tác phẩm. Tuy nhiên, phần sách giáo khoa này còn một số mặt chưa chuẩn xác, có khả năng ảnh hưởng không thuận lợi tới nhận thức và tình cảm của học sinh về Nguyễn Du và Truyện Kiều.

TRUYỆN KIỀU ĐƯỢC SÁNG TÁC KHÔNG PHẢI DO TƯỚNG TƯỢNG HƯ CẦU?

Ở trang 127, tác giả phần sách giáo khoa trên viết: “*Đoạn trường tân thanh được sáng tác không phải do nhà thơ tưởng tượng, hư cấu và*

viết ra, mà ông viết dựa theo một tiểu thuyết chương hồi bằng văn xuôi của Trung Quốc có tên là Kim Vân Kiều truyện (Truyện về Kim Trọng, Thúy Vân, Thúy Kiều) của một tác giả là Thanh Tâm Tài Nhân". Mặc dù ở phần sau, tác giả phần sách giáo khoa có hùng hồn, khẳng định rằng Truyện Kiều "hết sức sáng tạo", rằng "Tác phẩm của Nguyễn Du có sức sống mãnh liệt hơn và có chiều sâu trí tuệ mà nguyên tác của Thanh Tâm Tài Nhân không có được", rằng "Nghệ thuật của nó cũng đạt đến một thành tựu rực rỡ" vân vân và vân vân...

Nhưng chả lẽ một đại kiệt tác như Truyện Kiều, một sáng tạo rực rỡ, một trí tuệ uyên thâm, một sức sống mãnh liệt như tác giả sách giáo khoa vừa nói lại là một tác phẩm được viết ra "không phải do nhà thơ tưởng tượng, hư cấu"? Đành rằng Nguyễn Du đã dựa vào cốt truyện của Thanh Tâm Tài Nhân để viết ra Truyện Kiều. Nhưng nếu không có sự sáng tạo của "tưởng tượng, hư cấu" là hai yếu tố quyết định tạo nên tác phẩm nghệ thuật, thì sản phẩm của Nguyễn Du, cứ theo tiêu chí của sách giáo khoa, sẽ chỉ là một bản dịch từ văn xuôi ra văn vần, theo kiểu diễn ca hóa cốt truyện(!) Khá nhiều kiệt tác của Sophocles, Shakespeare và Molière... dùng cốt truyện cũ viết lại, chả lẽ cũng không có "tưởng tượng, hư cấu"

ư? Không, ngay khi dịch thơ ra thơ, Đoàn Thị Điểm đã dùng khá nhiều "tương tượng, hư cấu" để tạo thành kiệt tác "*Chinh phụ ngâm*", vượt lên bội phần nguyên bản chữ Hán của Đặng Trần Côn. Huống hồ, Nguyễn Du chỉ dựa vào cốt truyện văn xuôi của Thanh Tâm Tài Nhân để sáng tạo ra mấy nghìn câu lục bát bất hủ, thì chắc chắn, ông phải tận dụng tối đa đôi cánh của nghệ thuật là tương tượng và hư cấu. Theo Nguyễn Quảng Tuân, một nhà Kiều học trong tập 2 "*Nguyễn Du toàn tập*" do NXB Văn học và TT nghiên cứu Quốc học ấn hành 1996, trang 15 đã viết: "*Nguyễn Du không phải chỉ dịch văn xuôi ra văn vần mà đã có sáng tạo thêm, không chia quyển truyện ra từng hồi, lại sắp đặt nhiều chi tiết cho hợp lý hơn, bỏ đi nhiều chỗ thô tục hoặc rườm rà và cũng bỏ luôn tất cả các bài thơ vốn chẳng có giá trị gì*". Đây chỉ nói riêng về phần sáng tạo lại cốt truyện của Nguyễn Du so với bản văn xuôi của Thanh Tâm Tài Nhân, chưa nói đến phần gan ruột là nghệ thuật thiên tài sử dụng thể thơ lục bát, với ngôn ngữ siêu việt, hình tượng kỳ lạ, vần điệu mê hồn của Nguyễn Du.

Chúng ta cảm ơn Thanh Tâm Tài Nhân tặng Nguyễn Du cốt truyện. Nhưng chỉ có bộ xương thôi thì làm gì có Truyện Kiều? Nếu chỉ có hình nhân bằng đất sét mà thiếu hơi thở của Thượng

Đế, làm sao đất có sự sống và đứng lên làm người:Adam ? Cũng như thế, bằng thiên tài của mình với nghệ thuật tưởng tượng, hư cấu, Nguyễn Du đã thổi vào cốt truyện kia hơi thở của tâm hồn mình, khiến da thịt lựa là nây nở, xiêm y phát phới và hương sắc tác phẩm chợt nồng nàn trang tuyệt thế giai nhân. La Fontaine từng nói: *"Chẳng có thơ nào không có nhạc; Chẳng có thơ nào không có tưởng tượng"*. Baudelaire từng nói: *"Duy nhất có tưởng tượng là chứa đựng thơ"*. Thế mà sách giáo khoa dám bảo Nguyễn Du viết Truyện Kiều không cần tưởng tượng đấy(!)Gorki từng bảo: *"Không có hư cấu thì không thể và cũng không tồn tại được tính nghệ thuật"*. Hư cấu đâu phải chỉ sử dụng khi làm nên cốt truyện. Hư cấu còn quan trọng hơn nữa ở bề sâu những chi tiết, tình tiết, ở việc sáng tạo ra cái duyên, cái hồn của ngôn ngữ, của hình ảnh, hình tượng. Chúng tôi xin mượn ý câu nói nổi tiếng của Lỗ Tấn, để nói về nghệ thuật hư cấu mang tính điển hình hóa của nhân vật Thúy Kiều. Rằng, khi sáng tạo ra nhân vật này, Nguyễn Du có thể đã lấy cái cốt ở Bắc Kinh, lấy cái áo ở Lâm Truy, cái trâm ở Vô tích, nhưng dáng vóc thì lấy ở Thăng Long, cái hồn ở Nghệ Tĩnh, cái miệng duyên ở Thái Bình, đôi mắt ở Thuận Hóa...Như vậy, cái phần hư cấu trong sáng tạo nghệ thuật của Nguyễn

Du, phải nói là vô tận để làm ra những câu thơ thiên tài. Ôi, những câu Kiều sau đây ai dám bảo không thấm đẫm hơi thở của tưởng tượng và hư cấu: *“Long lanh đáy nước in trời / Thành xây khói biếc, non phơi bóng vàng”, “Bất phong trần phải phong trần / Cho thanh cao mới được phần thanh cao”, “Vầng trăng ai xẻ làm đôi / Nửa in gối chiếc, nửa soi dặm trường”...?* Qua đây, chúng ta thấy sách giáo khoa nói *“Đoạn trường tân thanh được sáng tác không phải do nhà thơ tưởng tượng, hư cấu”* là không thể chấp nhận, nếu không muốn nói rằng nhận định sai trái trên đã làm giảm giá trị thiên tài của Nguyễn Du, khiến học sinh không có cơ hội yêu mến và nhận thức Truyện Kiều một cách đúng đắn.

CẦN PHẢI HIỂU CHÍNH XÁC KHI PHÂN TÍCH TRUYỆN KIỀU

Ở trang 132, sách đã dẫn, tác giả viết: *“Thúy Kiều bị gãy vò đủ đường mà chỉ có một người duy nhất dám bênh vặc nàng là Từ Hải...”*. Không, Từ Hải đâu phải chỉ là *“người duy nhất dám bênh vặc”*. Thúy Kiều như tác giả sách giáo khoa lầm tưởng. Nếu nhà soạn sách giáo khoa đọc kỹ Truyện Kiều một chút nữa, hẳn ông phải nhớ rằng, sư bà Giác Duyên là người không chỉ

bệnh vực Thúy Kiều mà còn tìm mọi cách cứu vớt nàng thoát chết dưới khỏi sông Tiền Đường nữa. Nếu Từ Hải cứu Thúy Kiều ra khỏi lầu xanh lần thứ hai thì Thúc Sinh đã bằng tình yêu, cứu nàng thoát khỏi lầu xanh lần thứ nhất. Mỗi tình Thúc Sinh - Thúy Kiều như sen mọc trong bùn mà lại ngát hương thơm. Thúc Sinh không chỉ bệnh vực, bao bọc Thúy Kiều mà còn dùng tình yêu để cứu vớt tâm hồn nàng. Mặc dù, do kém bản lĩnh hơn Hoạn Thư - vợ chàng, Thúc Sinh cuối cùng, cũng như Từ Hải, rốt cuộc không ai cứu vớt nổi đời Kiều. Mặc dù xã hội Truyện Kiều quả là hắc ám, ngột ngạt nhưng không phải không có lúc đã ánh lên tia sáng và hơi mát lành của những tấm lòng cao đẹp. Đó là những con người dù ít nhiều đã trực tiếp bệnh vực, chở che Thúy Kiều như Mã Kiều, Mụ quân gia và Ngư Ông kéo lưới trên sông Tiền Đường. Đây là những con người trực tiếp, cùng với Từ Hải, Thúc Sinh, Giác Duyên, mỗi người bằng một cách đã bệnh vực, chở che, cứu mang Thúy Kiều. Nhưng còn những con người gián tiếp, trú ẩn trong trái tim Thúy Kiều như hình ảnh cha mẹ nàng và em trai Vương Quan, Thúy Vân và Kim Trọng. Họ là những ánh sao đêm của hi vọng mọc le lói trong tâm hồn, giúp nàng bao lần thoát chết chìm giữa biển đời bão tố. Do vậy, việc sách giáo khoa viết chỉ có mình

Từ Hải là người duy nhất bênh vực Thúy Kiều là không đúng, không nghiên cứu kỹ tác phẩm.

Ở trang 130 và trang 131 sách đã dẫn, tác giả sách giáo khoa viết: *“Đồng tiền chi phối việc xử kiện của bọn quan lại; đồng tiền đã biến những nho sỹ như Mã Giám Sinh, Sở Khanh thành những tên ma cô dốt gái; đã biến Thúc Sinh thành một kẻ ăn chơi trác táng”*. Nên nhớ rằng Mã Giám Sinh là chủ chứa chứ không phải ma cô như sách giáo khoa lầm tưởng. Đoạn văn trên, theo logic hình thức mà xét, tưởng không còn gì phải bàn. Xét về lý có vẻ như đúng, nhưng nếu xét về tình, câu văn trên chưa thỏa đáng, nếu không muốn nói là chưa thể tất, chưa văn học: *“Ngoài thì là lý song trong là tình”*. Việc tác giả sách giáo khoa đặt Thúc Sinh ngang bằng với hai nhân vật phản diện là Mã Giám Sinh và Sở Khanh để cùng lên án đồng tiền là lẫn lộn trắng đen. Quả đúng là Thúc Sinh nghe tiếng Thúy Kiều có tìm đến lầu xanh của Tú Bà: *“Hoa khôì mộ tiếng Kiều nhi”*. Nhưng mục đích chàng đến đây không phải để *“ăn chơi trác táng”*, mà cốt để gặp Thúy Kiều: *“Sớm đào tối mạn lân la / Trước còn trăng gió, sau ra đá vàng”*. Cách đến lầu xanh của Thúc Sinh khác cách đến của Từ Hải: *“Bông đâu có khách biên đình sang chơi”, “Qua chơi nghe tiếng nàng Kiều”*. Một đằng đến

lầu xanh chơi mới tình cờ gặp Thúy Kiều, một đấng nghe tiếng Thúy Kiều mới tìm đến lầu xanh. Một chàng nho sỹ và một kẻ anh hùng ấy, cả hai đều cứu vớt nàng Kiều ra khỏi chốn bùn nhơ bằng chính tình yêu của họ với nàng. Cứ như sách giáo khoa cố chấp và định kiến, coi việc đến lầu xanh của hai người kia là đáng phi nhố vì “*ăn chơi trác táng*”, thì thử hỏi, ai là người cứu Thúy Kiều ra khỏi chốn ấy? Nếu với cách đánh giá hình thức và giáo điều, cứng nhắc và không nhân tình thế thái như thế, hóa ra, ngay cả nhân vật Thúy Kiều vốn được Nguyễn Du ưu ái hết lòng kia, có thể cũng sẽ bị cho là trụy lạc, xấu xa? Giữa lòng xã hội phong kiến đầy hủ tục khát khe, trọng nam khinh nữ, một kẻ giàu có, đẹp trai, có học thức, con nhà như Thúc Sinh, lại đi yêu đến mê cuồng một gái điếm như nàng Kiều, được nàng yêu lại cũng đắm say không kém, thì quả nhiên mối tình này phi thường biết là chừng nào! Mối tình ấy, hai tâm hồn ấy đã vượt ra khỏi giới hạn thời đại mình, như một tiếng kêu đòi giải phóng tự do luyện ái, một biểu tượng thật đẹp đẽ của tình yêu đôi lứa. Có thể nói, Nguyễn Du đã dành cho mối tình Thúc Sinh - Thúy Kiều những trang thơ, những câu thơ hay và đẹp nhất Truyện Kiều. “*Vầng trăng ai xẻ làm đôi...*” chính là nỗi chia lìa rất thơ, rất lãng mạn, rất đoạn

trường của đôi tình nhân éo le này đó. Thúc Sinh, xét đến cùng, đáng thương hơn là đáng trách. Việc đồng nhất cá mè một lứa, coi Thúc Sinh ngang bằng với hai kẻ dê tiện là Sở Khanh và Mã Giám Sinh, để lên án chàng là kẻ “*ăn chơi trác táng*” của sách giáo khoa, quả là chưa nắm được cái thần nơi nhân vật này, chưa thấu được tình cảm của Nguyễn Du và nàng Kiều, cũng như tình cảm triu mến của độc giả dành cho chàng Thúc.

Ở trang 128, khi giới thiệu thân thế Thúy Kiều, sách giáo khoa trên viết: “*Người con gái ấy có tài có sắc, xuất thân trong một gia đình bình thường...*”. Không, viết như thế là chưa đọc kỹ Truyện Kiều. Thúy Kiều xuất thân trong một gia đình thượng lưu xuống cấp thành trung lưu chứ không phải từ “*một gia đình bình thường*”, tức bình dân như sách giáo khoa lầm tưởng. Hẳn là tác giả sách giáo khoa không phân biệt được khái niệm “*thường thường bậc trung*” và khái niệm “*bình thường*” nên mới viết như vậy? Nên nhớ rằng Vương ông đường đường là một người quyền quý, được gọi là “*Viên ngoại*”, một chức quan ngoại ngạch để những người giàu có được bỏ tiền ra mua cho thêm danh giá. Thúy Kiều được học hành tử tế, diện mạo đài các, quý phái, sang trọng, “*xưa sao phong áo rủ là*”, “*tường đông ong bướm*

đi về mặc ai”...như vậy, hà có gì sách giáo khoa nỡ hạ thành phần xuất thân của nàng từ quý tộc xuống bình dân một cách tùy tiện như thế?

HÃY LÀM GƯƠNG TRONG DIỄN ĐẠT VÀ CÚ PHÁP

Chúng tôi trộm nghĩ, phạm đã là sách giáo khoa văn thì phải mẫu mực trong cách diễn đạt, hành văn và ngữ pháp. Tác giả phần sách giáo khoa trên tuy có nêu gương về vấn đề câu cú, nhưng vẫn chưa nêu gương thật trọn vẹn. Tác giả vẫn còn viết ra câu què, câu cụt. Ví dụ ở trang 132, tác giả viết: *“Một thành công nữa cũng hết sức quan trọng trong truyện Kiều của Nguyễn Du là nghệ thuật dẫn truyện và nghệ thuật miêu tả, bao gồm miêu tả con người lẫn miêu tả thiên nhiên, cảnh vật. Nhà thơ thường miêu tả rất tiết kiệm.”* Đoạn văn trên tác giả đã viết sai ngữ pháp ở câu dưới. ***“Nhà thơ thường miêu tả rất tiết kiệm”*** cái gì ? Hãy cho câu văn này một mệnh đề vị ngữ để các em học sinh còn được noi theo. Chúng tôi xin mạn phép tác giả sách giáo khoa để sửa câu văn cụt đuôi kia thành một câu văn lộn nghĩa: ***Trong quá trình miêu tả con người và cảnh vật, Nguyễn Du bao giờ cũng rất tiết kiệm từ ngữ.*** Hoặc có thể diễn đạt câu văn này theo

kiểu khác, như sau: ***“Nhà thơ thường tiết kiệm từ ngữ khi miêu tả cảnh vật, con người”***. Khi dạy trích đoạn “Trao duyên”, phần “Hướng dẫn học tập”, trang 137, tác giả viết một câu văn, xin lỗi, quá ư lủng củng: ***“Trong Truyện Kiều có những trường hợp Nguyễn Du không tả nhân vật của ông, nhưng qua ngôn ngữ của nhân vật, qua giọng điệu, cách xưng hô...ta có thể hình dung rất rõ không những tâm trạng của nhân vật, mà cả dáng điệu, hành động của nhân vật.”*** (Những chữ in đậm trên do TMH nhấn mạnh). Trong một câu chưa lấy gì làm phức hợp cho lắm ở trên, tác giả đã lặp đi lặp lại bốn lần hai từ ***“nhân vật”***, bốn lần lặp lại từ ***“của”***, khiến câu văn trúc trắc, nặng nề, tối nghĩa. Chúng tôi xin mạn phép sửa câu văn trên cho hết giây cà ra giây muống, bằng cách bỏ đi bốn chữ ***“của”***, hai cặp từ ***“nhân vật”***, một từ ***“ông”***, vị chỉ bỏ đi chín từ, để câu văn vẫn giữ nguyên được ý nghĩa ban đầu của nó, nhưng lại thành trong sáng như sau: ***“Trong Truyện Kiều, có những trường hợp Nguyễn Du không tả nhân vật, nhưng qua ngôn ngữ, qua giọng điệu, cách xưng hô...ta có thể hình dung rất rõ không những tâm trạng, mà cả dáng điệu, hành động nhân vật.”*** Ngay sau câu văn lủng củng chúng tôi vừa sửa lại, tác giả đặt câu hỏi cho học sinh như sau: ***“Trong đoạn trên cũng***

vậy. Nguyễn Du không tả Thúy Kiều, Thúy Vân trong cuộc trao duyên; nhưng qua cách nói năng và nổi xúc động của Thúy Kiều, em thử hình dung cho thật cụ thể nếu tả hai chị em Thúy Kiều lúc bấy giờ thì phải tả như thế nào?" Bất học sinh lớp 10 phải tả hình dạng, cốt cách hai chị em Thúy Kiều lúc trao duyên, điều mà Nguyễn Du không tả, khác nào bảo các em mò kim đáy bể. Câu hỏi kia, ngay cả người soạn sách giáo khoa cũng không làm nổi, sao lại bắt các em phải trả lời?

Chúng tôi thiết nghĩ, giảng dạy Truyện Kiều cho học sinh trung học là một việc làm hệ trọng, nhất định không được tùy tiện, cẩu thả. Vì khuôn khổ bài báo không cho phép, chúng tôi chỉ mới phân tích một số điều còn bất cập, còn chưa chính xác, thậm chí chưa đúng của phần sách giáo khoa trên, dù thấy việc không nghiên cứu kỹ văn bản Truyện Kiều của người soạn sách là điều thiếu sót lắm thay. Việc tác giả sách giáo khoa cho rằng Nguyễn Du viết Truyện Kiều không phải do tưởng tượng, hư cấu là vô tình hạ giá trị thẩm mỹ vô song của hàng nghìn câu lục bát thiên tài xuống, thành như một thứ văn vắn dịch nôm thuần túy. Chính vì quan niệm sai lầm này, tác giả sách giáo khoa đã mắc một số hạn chế khác như trên, khiến việc thay vì giúp học sinh tiếp cận

tác phẩm, vô tình lại đẩy các em ra xa khỏi vòng thẩm mỹ Truyện Kiều. Chúng tôi hi vọng, với một tác phẩm quan trọng vào loại nhất của chương trình môn văn trong nhà trường như Truyện Kiều của Nguyễn Du, xin tác giả và nhà xuất bản Giáo Dục hãy thương lấy thế hệ trẻ mà kíp thời sửa chữa, hoặc viết lại phần trên, ngõ hầu đến kỳ tái bản năm sau, sẽ không còn những điều đáng phàn nàn như chúng tôi vừa phải nhọc lòng phân tích...

Phú Nhuận đêm 5 - 6 - 1996

*(Đã in “Người Hà Nội” số 30 năm 1996 và
“Văn Nghệ thành phố HCM số 249 năm 1996)*

“VĂN HỌC NƯỚC TA...KHÔNG LỚN NHƯNG CŨNG KHÔNG ĐẾN NỖI NHỎ”

Xin lỗi quý bạn đọc, những lời kết luận lạ lẫm trên đây được lấy làm đầu bài không phải là sáng ý của người viết bài này, mà là lời của sách giáo khoa “Văn Học” lớp 10 tập một, ở trang 10, dòng thứ 11 kể từ trên xuống, trong bài “*Nhìn chung lịch sử văn học Việt Nam*”, phần kết luận, do nhà xuất bản Giáo Dục ấn hành lần thứ sáu, năm 1995 số lượng in 60.000 bản, được soạn bởi G.S. Lê Trí Viễn thuộc “*Hội nghiên cứu và giảng dạy văn học thành phố Hồ Chí Minh*”, mã số 3H022t5. Chúng tôi xin mạn phép trích lại nguyên văn phần “kết luận” trong bài đã dẫn, sách đã dẫn : “*Văn học nước ta dài như lịch sử nước ta, nó không lớn nhưng cũng không đến nỗi nhỏ, cơ quốc tế nó cũng có nhưng chưa nhiều. Từ xưa tới nay, nó là vậy. Từ nay về sau chắc chắn nó sẽ hơn.*”

Trong bài khái luận rất quan trọng mở đầu, bao quát cả chương trình dạy văn của cấp ba, thứ sách chỉ được đúng, chỉ được hay, chỉ được phép mẫu mực, hẳn là tác giả của bài viết trên không thể chủ quan, tùy tiện, càng không thể đưa ra những kết luận lấp lửng, nước đôi. Nhưng những kết luận vừa trích trên quả là có hai cái đáng ngờ. Thứ nhất, dạy văn cho học sinh thực chất là công cuộc truyền đạt tư tưởng và tình cảm của cha ông, của dân tộc và nhân loại, ẩn chứa trong trong phạm trù thẩm mỹ của hình tượng ngôn từ, giúp học sinh yêu thêm tiếng mẹ đẻ, thêm tự hào về tâm hồn dân tộc vẫn hằng cuộn chảy trong văn chương, tiếp tục nuôi dưỡng con người tinh thần Việt Nam thêm cao đẹp. Nhưng khi sách giáo khoa lại đi dạy cho học sinh rằng ***"Văn học nước ta... nó không lớn nhưng cũng không đến nỗi nhỏ..."*** thì làm sao các em có thể tự hào về dòng văn học kỳ diệu của dân tộc được ? Kết luận trên phải được hiểu rằng nền văn học nước ta chỉ là nền văn học tầm tầm, trung bình, không cao không thấp, không lớn không nhỏ, nghĩa là một nền văn học có cũng được mà không cũng được. Tác giả phần sách giáo khoa trên lấy luận cứ ở đâu, so sánh với những nền văn học nào để phán ra cái kết luận ầm ừ và sai lạc đường ấy về những thành tựu kỳ vĩ của văn học nước nhà

suốt mấy nghìn năm lịch sử ? Sai lạc trước hết với chính ý của tác giả phần sách giáo khoa đã dẫn khi ở trang 6, dòng thứ 4, đã khẳng định nền văn học nước ta từng có nhiều tác giả lớn : *“Quá trình tiến lên ấy đã tạo ra nhiều giá trị văn học quý giá và nhiều tác giả lớn, có người đạt tầm quốc tế.”* Chả lẽ một nền văn học có “nhiều tác giả lớn” như chính tác giả phần sách giáo khoa trên vừa chỉ ra lại là nền văn học mờ nhạt, trung bình “không lớn, không nhỏ” như chính phần kết luận của chính tác giả đã nói ngược lại ý ban đầu của mình ? Chả lẽ phẩm chất kỳ diệu của hàng nghìn câu ca dao tục ngữ từng là nền tảng cho sự phát triển nền văn hiến dân tộc, cộng với các thiên tài kỳ vĩ về văn học như Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương, Nguyễn Gia Thiều, Đoàn Thị Điểm, Cao Bá Quát, Nguyễn Khuyến, Tú Xương...và hàng chục các nhà văn nhà thơ lớn khác đã làm nên diện mạo nền văn học, nền văn hóa Việt Nam chả lẽ chỉ là những giá trị xoàng xĩnh “không lớn, không nhỏ” như lời đánh giá thiếu thận trọng và chuẩn mực của tác giả phần sách giáo khoa đã dẫn ?

Chúng tôi phần nào thông cảm với khả năng khiêm tốn nơi tác giả phần sách giáo khoa trên khi nhìn vào cả chặng đường dài như lịch sử dân tộc, khi cái đầu người soạn sách luôn luôn bị ám

ảnh với những nền văn học lớn khác trên thế giới để chỉ chăm chăm làm sự so sánh. Chả thế mà khi đánh giá về văn học truyền miệng, ở trang 6, dòng thứ 5, tác giả vẫn bị các nền văn học dân gian xứ người ám : *"Văn học dân gian của ta, về chất thơ và chất tình, chất anh hùng thì không đến nỗi thẹn với văn học dân gian các nước khác."* Còn đến phần văn học viết, có lẽ tác giả bài đã dẫn cả thẹn với các nền văn học ngoại lai nào đó để đến nỗi bảo văn học nước nhà là *"không lớn, không nhỏ"* chẳng ? Ở đây tính khiêm tốn đến mức tự ti của tác giả đã đưa ông đến chỗ sai lạc. Bởi vì khoa giảng dạy văn học là khoa học về phương pháp tiếp cận và truyền đạt thẩm mỹ văn chương cho cho đối tượng học sinh. Cái vốn quý giá nhất với một dân tộc có lẽ là chính tiếng nói của dân tộc ấy. Người Pháp, Người Anh, người Trung quốc vô cùng tự hào về tiếng nói của dân tộc họ, lẽ nào người Việt Nam chúng ta lại không biết cách dạy cho con em mình biết tự hào về tiếng Việt hay sao ? Có ai lại khờ khạo đến mức đi so sánh nền văn hóa này với nền văn hóa khác, tiếng nói nước này với tiếng nói nước khác, để rồi cho tiếng nói dân tộc mình là tầm tầm, là xoàng xĩnh đâu ? Cùng như vậy, sao lại đi so sánh nền văn học nước mình với nền văn học của những nước khác để rồi cho mình là tầm

thường “không lớn, không nhỏ” như tác giả phần sách giáo khoa trên đã làm, thì làm sao dạy con em chúng ta yêu tiếng Việt, yêu văn học dân tộc được chứ ? Vả lại, nước ta hầu như trong quá khứ chỉ có hai niềm tự hào lớn nhất là đánh giặc và làm thơ. Do đó, bên cạnh lòng khiêm nhường vốn là bản tính dân tộc, chúng ta cần phải dạy cho con em rằng, chưa có dân tộc nào bị ngoại bang chiếm, bị đồng hóa suốt một nghìn năm mà vẫn giành được độc lập, vẫn giữ được tiếng nói cha ông, vẫn có cả kho tàng ca dao tục ngữ vô giá và những trang Kiều kỳ vĩ, mới thấy sức sống của văn học dân tộc quả là to lớn. Điều đáng ngờ thứ hai của phần đã trích sách đã dẫn, sau khi tác giả làm cuộc khái quát xanh rờn về sự “không lớn, không nhỏ” của văn học nước ta, bèn kết luận: *“Từ xưa tới nay, nó là vậy. Từ nay về sau chắc chắn nó sẽ hơn”*. Chúng ta bao giờ cùng hi vọng con cháu sau này sẽ làm nên nhiều kỳ tích về văn học hơn hẳn cha ông. Nhưng khi bảo rằng *“về sau chắc chắn nó sẽ hơn”*, nghĩa là hơn cả Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Hồ Xuân Hương thì có hơi vô đoán chăng ? Một sự khẳng định như đinh đóng cột của tác giả như trên, biểu hiện sự thiếu chín chắn mà chính ra phải có nơi sách giáo khoa văn. Các thế hệ sau này có thể vượt cha ông về

văn minh, văn hóa, về khoa học, về sự giàu có vật chất nhưng văn chương thì chưa chắc.

Tác giả phần sách đã dẫn, bài đã dẫn chỉ từ trang 3 đến trang 10 quả đã có khá nhiều điều cần phải bàn bạc xem xét lại, sao cho chuẩn xác hơn, sự phạm hơn, thậm chí sự diễn đạt trong sáng và mẫu mực hơn. Chúng tôi xin lấy tiếp một ví dụ nơi trang 9, dòng thứ 2, khi tác giả viết: *“Yêu nước với nội dung yêu quê hương đất nước thì văn học ta quá phong phú vô vàn. Yêu văn hóa nghệ thuật cũng chẳng thiếu văn thơ. Yêu nước với nội dung chống ngoại xâm lại chảy suốt lịch sử văn học thành một dòng nổi bật như một hiện tượng bất thường chỉ thấy có trong lịch sử văn học nước ta”*. Đọc đoạn văn trên, trước hết chúng ta thấy sự diễn đạt lủng củng và tối nghĩa. Sau đó, chúng ta thấy một sự đánh giá thiếu chuẩn xác. Chúng tôi xin chứng minh. Khi tác giả viết một câu vừa thiếu mệnh đề chủ ngữ, vừa tối nghĩa, vừa lủng củng, lại ngô nghê : ***“Yêu văn hóa nghệ thuật cũng chẳng thiếu văn thơ.”*** Ai yêu văn hóa nghệ thuật ? Ai chẳng thiếu văn thơ ở đây hời trời ? Nhưng mà sao ***văn hóa nghệ thuật*** lại ***thiếu văn thơ*** ? Những câu cụt đầu, tối nghĩa và rị mọ như thế này có khá nhiều trong một bài khái luận quan trọng mở màn cho chương trình học văn cấp ba. Chúng tôi xin chiết riêng câu sau

dây của đoạn vừa trích để chúng ta thấy sự bất ổn của một nhận định: *“Yêu nước với nội dung chống ngoại xâm lại chảy suốt lịch sử văn học thành một dòng nổi bật như một hiện tượng bất thường chỉ thấy có trong lịch sử văn học nước ta.”* Trước hết, tinh thần yêu nước chảy suốt lịch sử văn học nước nhà không phải là *“hiện tượng bất thường”* như tác giả nhận xét. Bởi đó là quy luật bình thường không chỉ riêng nước ta là có ngoại xâm thì tức phải có chống xâm lược, do đó có dòng văn học chống xâm lược. Điều này xảy ra với mọi dân tộc, mọi đất nước, không phải *“chỉ có trong lịch sử văn học nước ta”* như tác giả lầm tưởng. Ví như hai nước Nga và Pháp là những nước lớn, lẽ nào họ không có dòng văn học chống xâm lăng chảy suốt lịch sử dân tộc như ở nước ta?

Trong bài khái luận *“Nhìn chung lịch sử văn học Việt Nam”* như đã dẫn này, một tấm biển chỉ đường cho học sinh bước vào môn văn cấp ba, lẽ nào tác giả lại chứng tỏ khá nhiều điều bất cập vụng về và lúng túng. Chúng tôi xin lấy thêm một ví dụ nữa ở trang 4, dòng thứ 12, khi tác giả viết: ***“Văn học viết nước ta ra đời sớm nhưng phát triển chậm, chỉ từ khi đi vào con đường chung của thế giới với văn học chữ quốc ngữ, bước tiến mới nhanh hơn, nhất là từ cách mạng***

tháng tám trở đi, nó thật sự bước vào thời kỳ phát triển vượt bậc." (Những chữ đậm nghiêng trong bài do TMH nhấn mạnh). Trong đoạn văn trên, có hai nhận định thiếu chuẩn xác. Thứ nhất khi tác giả đánh giá rằng : ***"Văn học viết nước ta ra đời sớm nhưng phát triển chậm"*** là một đánh giá chưa đúng, nhất là đánh giá đó lại là đánh giá của sách giáo khoa, cái sai một ly đã đi vào hàng triệu cái dầu non nớt. Xin các tác giả sách giáo khoa hãy đọc lại văn học Lý Trần để thấy rằng văn học viết nước ta có phải là *"ra đời sớm"* và *"phát triển chậm"* hay không ? Sau Lý Trần là xuất hiện nhà văn hóa, thiên tài thi ca Nguyễn Trãi cách chúng ta sáu trăm năm với thơ chữ Hán và chữ nôm, đã đưa nền văn học viết nước ta lên đỉnh cao mới. Nền văn học viết nước ta phát triển rực rỡ nhất ở giai đoạn cuối thế kỷ thứ mười tám đến nửa đầu thế kỷ thứ mười chín với sự xuất hiện của hàng loạt thiên tài, chúng tôi nhận định *"văn học viết nước ta ra đời sớm nhưng phát triển chậm"* của tác giả là không đúng. Phần chưa chuẩn xác thứ hai của đoạn vừa dẫn là ở chỗ tác giả cho rằng từ khi có chữ quốc ngữ và nhất là từ năm 1945 đến nay, văn học nước ta ***thật sự mới bước vào thời kỳ phát triển vượt bậc.*** Phải nói như thế này mới chính xác là từ khi có chữ quốc ngữ và từ năm 1945, văn học nước ta đã được tạo điều kiện thuận lợi để

phát triển, chứ không phải là văn học viết bằng quốc ngữ mẫu tự Latinh đã vượt qua đầu Nguyễn Trãi, Nguyễn Du bằng một chữ “vượt bậc” như sự nhận xét thiếu cân nhắc của sách đã dẫn.

Chúng tôi rất lấy làm ngạc nhiên là trong một bài khái luận nhập môn văn học quan trọng như thế, rất tiếc người soạn sách giáo khoa đã mắc phải khá nhiều lỗi về diễn đạt, về cách đặt câu, về ngữ pháp. Chúng tôi xin phép lấy một số ví dụ để minh chứng cho sự nhận xét của mình. Ở trang 6, dòng thứ 7, sách đã dẫn, chúng ta hãy đọc một câu văn dài dòng lủng củng, lại quá nhiều “thì, là, mà” như sau: *“Nguyễn Trãi, Nguyễn Du, Nguyễn Đình Chiểu, Nguyễn Khuyến, Hồ Chí Minh, Xuân Diệu, Tố Hữu, Nam Cao...là những tên tuổi văn học thời gian đã chấp nhận vào lịch sử mà tác phẩm để lại là tâm huyết, trí tuệ của họ mà cũng là của con người Việt Nam, dân tộc Việt Nam, cuộc sống Việt Nam xưa và nay, bên cạnh những tinh hoa của nền văn học dân gian vô giá.”* Để bảo vệ sự trong sáng của tiếng Việt mà sách giáo khoa chính ra phải làm gương trước nhất, câu văn giãy cả ra dây muống trên cần được ngắt làm hai hoặc ba câu, sắp xếp lại ngôn từ cho bớt lủng củng với những “thì, là, mà” rườm rà, ắp úng. Chúng tôi xin lấy tiếp một ví dụ khác ở trang 7, dòng 24, sách đã dẫn, để chúng ta thấy sự đặt câu kỳ quặc, tối nghĩa của tác giả:

“Về tình cảm, con người Việt Nam mới thật là một trái tim phong phú và đậm đà.” Câu văn trên chính ra phải diễn đạt như sau : *“Con người Việt Nam vốn có một trái tim phong phú và đậm đà tình cảm.”* Hoặc quá quát lăm, tác giả sách giáo khoa trên cùng có thể đổi ba chữ *“mới thật là”* thành hai chữ *“vốn có”* thì câu văn mới có nghĩa. Chứ sao lại *“con người Việt Nam mới thật là một trái tim phong phú và đậm đà”* thì ngữ pháp Việt Nam xin chịu! Trong bài đã dẫn, còn khá nhiều câu diễn đạt vụng về, ví dụ ở trang 4, dòng 16, tác giả viết : ***“4. Cứ tình hình hiện nay, văn học Việt Nam ta là một nền văn học nhiều dân tộc.”*** Sao lại ***“cứ tình hình hiện nay”*** ? Như vậy, trước thì hiện tại được tác giả gọi một cách khá nôm na theo kiểu văn nói ở các hội nghị nông hội là *“cứ tình hình hiện nay”*, nghĩa là ngày xưa, chả lẽ văn học Việt Nam không phải là nền *“văn học nhiều dân tộc”* hay sao ? Tác giả phần sách giáo khoa trên ít thấy làm gương cho học sinh về sự chỉnh thể của câu văn, trái lại, tác giả hay viết những câu cụt ngủn, thiếu cả đầu đuôi theo kiểu như ở trang 8, dòng thứ 8, sách đã dẫn : ***“Lập chí là biết làm người, có ích cho mình và cho xã hội. Tất nhiên còn có ghét.”*** Ở hay, cái gì ***“Tất nhiên còn có ghét”***? Mà ghét cái gì chứ ? Câu văn viết sai ngữ pháp, thiếu cả mệnh đề chủ ngữ lẫn mệnh đề vị ngữ kia sao

lại xuất hiện trong sách giáo khoa? Câu văn trước đang nói về ích lợi của sự lập chí nơi con người trong văn học Việt Nam, bất ngờ phang ngang một câu không đầu đuôi, lại nói về cái gì không rõ, tối nghĩa như vậy là có làm sao? Cũng như vậy, ở trang thứ 9, dòng 18, tác giả còn chơi câu cụt ngang xương như sau: *“Cả hai truyền thống nhân đạo, yêu nước là bền chặt, nhưng nó cũng đã phát triển theo đà tiến lên của lịch sử từ thời cộng đồng qua chế độ phong kiến, thời cận đại rồi đến thời đại cách mạng từ khi có Đảng. Sau đủ hơn và cao hơn trước.”*. Chúng tôi xin nêu thêm một ví dụ khác về sự diễn đạt tối nghĩa, dùng từ ngữ không chính xác của tác giả sách đã dẫn ở trang 10, dòng thứ 9 khi ông viết: *“Cái hay của văn thơ Việt Nam là vậy, khó miêu tả cho xong, nhưng ít nhiều cảm thấy được khi tâm và trí sáng trong, tinh táo.”* Có lẽ ý của tác giả câu văn trên là chúng ta không thể dùng lời lẽ của lý trí mà thấu hiểu hết được cái hay cái đẹp trong văn chương Việt Nam, mà cần phải được cảm bằng cái tâm trong sáng...? Nhưng tác giả không biết cách diễn đạt ý tưởng của mình cho dễ hiểu. Ở đây, tác giả đang dùng thể văn nghị luận, chứ đâu phải thể văn miêu tả mà lại dùng khái niệm *“khó miêu tả cho xong”*. Phải nói *“khó diễn tả cho được”* mới đúng. Hay tác giả đã tìm ra phép miêu tả ý tưởng của mình trong văn nghị luận mà chúng

tôi vì ngu ý nên chưa nhận thức được chăng ? Có ai lại đi viết rằng, tôi không biết cách miêu tả cái hay của văn học bao giờ ?

Sở dĩ chúng tôi phải tỉ mỉ vạch ra những cái sai, cái bất cập như trên ở sách đã dẫn vì một bài giảng hướng đạo về toàn bộ chương trình văn học Việt Nam của cả cấp ba vì không thể ngờ, ở chỗ cần gương mẫu, cần sư phạm nhất lại là nơi còn nhiều cái đáng bàn nhất, cần phải thay đổi nhất, ngõ hầu để con em chúng ta không phải học những điều còn chưa chuẩn xác như trên. Khi sách giáo khoa được dạy trên bục giảng, nó không còn là sản phẩm của ngành giáo dục nữa, mà đã ảnh hưởng, tác động đến mỗi gia đình và mỗi cá nhân của đất nước. Qua bài viết bé mọn này, chúng tôi xin các vị thức giả trong xã hội quan tâm nhiều đến tương lai của con em chúng ta, cùng là quan tâm đến tương lai dân tộc bằng cách hãy bớt chút thời gian, thử ngó vào sách giáo khoa văn học trong nhà trường, nơi đang còn có quá nhiều điều đáng bàn, đáng sửa đổi sao cho chúng trở thành mẫu mực hơn, đúng và hay hơn.

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 3-12-1995

(Đã in "Văn Nghệ" số 14 năm 1996)

“TRIẾT LÝ ĐỔI MỚI” HAY DUNG TỤC HÓA TRIẾT LÝ ?

Chúng tôi được biết giáo sư tiến sỹ Hồ Ngọc Đại vốn khá nổi tiếng về “*Công nghệ giáo dục*” đang thí nghiệm nơi trẻ em, được báo chí, dư luận khen cũng lắm và chê cũng dừ. Sẽ có dịp thuận tiện, chúng tôi xin mạn phép hầu chuyện với giáo sư về cái khoản công nghệ trẻ em kia. Nhưng hôm nay, xin được bàn với ông về bài báo của ông in ở trang 9, báo “*Tuổi Trẻ*” số tết Bính Tý vừa qua có tên là “*Triết lý đổi mới*”.

Đọc qua cái tên bài báo của Hồ Ngọc Đại, chúng tôi đã khắp khởi mừng thầm. Rằng may mắn thay cho đất nước và dân tộc, một vị giáo sư tiến sỹ tên tuổi đã tìm ra TRIẾT LÝ CHO CÔNG CUỘC ĐỔI MỚI. Cầm trong tay triết lý của Hồ Ngọc Đại, cơ hồ như chúng ta đã cầm được chìa khóa để mở ra mọi chân trời bí mật cho công cuộc đổi mới đất nước nhẩy vọt tới đại thành công. Nhưng càng đọc bài báo trên, nổi mừng quá sớm

của chúng tôi càng chứng hùng và lụi tắt vì tư duy quá kỳ dị và dung tục của Hồ Ngọc Đại.

Công bằng mà nói, một phần ba bài báo của Hồ Ngọc Đại còn ở dạng chấp nhận được vì tính chất vô thường vô phạt của nó. Ông nhắc lại những điều xã luận báo Nhân Dân và các báo đã viết về tính định hướng xã hội chủ nghĩa của công cuộc đổi mới, về cái đúng vĩnh hằng của học thuyết Mácxít và cái sai của mô hình kinh tế ở nơi này, nơi nọ, về cái đích lâu dài trước sau thế nào loài người cũng phải xóa bỏ chế độ tư hữu, nhưng hôm nay tạm phải dùng tư hữu để làm kinh tế thị trường...Hãy nghe Hồ Ngọc Đại mượn gió đổi mới để công nghệ hóa tất cả xã hội loài người: *"Mà quá trình sản xuất vật chất trong nền văn minh hiện đại thì có thể tổ chức và kiểm soát được bằng công nghệ. Mà tổ chức và kiểm soát được công nghệ sản xuất vật chất thì dám làm dân lên tổ chức và kiểm soát dân các hoạt động còn lại của đời sống như văn hóa, nghệ thuật, đạo đức, giáo dục..."* Ôi, đến đạo đức, văn hóa, nghệ thuật...nghĩa là tất cả giá trị tinh thần của loài người đều bị Hồ Ngọc Đại công nghệ hóa tuốt tuốt cả thì thật là kinh hãi. Ai lại đi công nghệ hóa lòng tốt, đức hi sinh, lòng bao dung trầm ẩn, công nghệ hóa cả thi ca và tình yêu trai gái, công nghệ hóa cả giấc mơ của con người nữa

ư nhà công nghệ học ? Không, người ta có thể công nghệ hóa được tất cả các lĩnh vực của khoa học tự nhiên, thậm chí có thể công nghệ hóa cả tự nhiên, nhưng không thể nào công nghệ hoá được tâm hồn con người, công nghệ hóa được niềm thiêu ; liêng, buồn vui và cô đơn, hứng khởi và nước mắt.

Hãy nghe Hồ Ngọc Đại đi vào vấn đề chính của ông, vấn đề “Triết lý Đổi Mới” : “Chúng ta mới đi một hai bước đầu tiên trên con đường đổi mới, thì còn phân vân, chưa biết thực hư ra sao về nền kinh tế nhiều thành phần và cơ chế thị trường. Cùng thời gian rồi mà xem, bằng sức mạnh vật chất, nền kinh tế ấy và cơ chế ấy sẽ tác động đến đời sống xã hội sâu sắc và lạ lùng, làm cho chúng ta ngỡ ngàng đến mức nào. Tôi hình dung tình hình tựa tựa như cô gái nọ. Suốt cả một thời gian dài cô ngủ yên trong lòng mẹ. Vừa mới một hai ngày sau lễ cưới, cô đang ngỡ ngàng trong vòng tay chàng trai xa lạ đầy hấp dẫn và bí hiểm. Chốc chốc cô nhớ mẹ, nhớ những ngày qua và nuối tiếc một cái gì đó. Nhưng rồi cô sẽ thấy sự đổi mới là thực sự, thực chất: sự từ biệt mẹ là từ biệt thật. Và từ biệt mẹ tức là từ biệt cung cách làm ăn, lối sống và tập quán, từ biệt những quan niệm đạo đức của mẹ, từ biệt tất tât những gì mơ mộng, ngây thơ, chất phác... trong lòng mẹ.”

Học tập phương pháp triết lý bằng ngụ ngôn của triết học, Hồ Ngọc Đại cũng toan vượt vù môn ngụ ngôn để hóa rỗng triết lý, dựng trở thành triết gia của công cuộc đổi mới đất nước. Nhưng vì thiếu bản lĩnh, thiếu nội lực và cú nhảy bùa phép, tiếc thay, con cá chép của ông sau khi u đầu vượt vù môn, vẫn chỉ là con cá chép của ao chuôm. Cái thí dụ có về ngụ ngôn ông vừa nêu ra gồm có ba thành phần tham dự : Người Mẹ biểu tượng cho cơ chế kinh tế xã hội chủ nghĩa tiền đổi mới, Cô Con Gái biểu tượng cho *"tình hình chung"* tức nền kinh tế đất nước hôm nay, và Chàng Trai- chồng mới cưới của cô gái kia, biểu tượng cho sức sống mới của nền kinh tế thị trường. Trước hết, muốn dùng thí dụ hay ngụ ngôn để thông qua đó, khái quát hay triết lý một điều gì, thì thí dụ ấy, ngụ ngôn ấy, phải hợp lý, phải tương đối đúng về mặt nghĩa đen, sau đó may ra mới mong đạt được nghĩa bóng, tức là ý nghĩa người viết muốn khái quát hay triết lý. Đằng này, ông Hồ Ngọc Đại đưa ra một thí dụ sai lạc ngay ở nghĩa đen về mối quan hệ rất giản dị và tất nhiên, đương nhiên giữa cô gái với hai đối tượng tình cảm cù và mới là mẹ và chồng. Cô vẫn cứ yêu mẹ theo kiểu cù và yêu chồng theo kiểu mới. Hai tình yêu ấy không hề loại trừ nhau trong cô. Càng phát hiện ra tình yêu và hạnh phúc do người

chồng mới mang lại, cô càng thương và biết ơn mẹ đã sinh ra, nuôi nấng cô để cô phát hiện ra hết mọi bí mật của tình vợ chồng. Khi viết ra những dòng này, chúng tôi ngờ rằng Hồ Ngọc Đại đã không nắm được tâm lý và bản chất của sự việc, của con người mình đang diễn tả tức nhiên là CÔ GÁI TÌNH HÌNH CHUNG sau khi cưới ANH CHỒNG KINH TẾ THỊ TRƯỜNG, bèn quay lại *good bye* NGƯỜI MẸ KINH TẾ XÃ HỘI CHỦ NGHĨA TIỀN ĐỔI MỚI một cách quá bất nhân, quá cạn tài ráo máng: ***“Và từ biệt mẹ tức là từ biệt cung cách làm ăn, lối sống và tập quán, từ biệt những quan niệm đạo đức của mẹ, từ biệt tất tất những gì mơ mộng, ngây thơ, chất phác... trong lòng mẹ.”*** (Những chữ in đậm nghiêng do TMH nhấn mạnh”. Lấy một ví dụ quá sai trái về hiện tượng của nghĩa đen, lại càng sai trái về bản chất của nghĩa bóng, cô còn gái trời đánh do bệnh sinh triết lý của Hồ Ngọc Đại sinh ra, lẽ nào lại có thể là biểu tượng cho tình hình chung của đất nước trong thời đổi mới này? Có thể khi lấy chồng, cô gái kia phải ***“từ biệt cung cách làm ăn, lối sống và tập quán”*** của người mẹ, nhưng làm sao khi vẫn là một con người, cô có thể đang tâm ***“từ biệt những quan niệm đạo đức của mẹ”*** đã hình thành nên nhân cách, tinh thần, văn hóa và quan niệm sống của cô từ tấm

bé? Ở chỗ này, Hồ Ngọc Đại đã tiên hậu bất nhất khi ở đoạn đầu bài viết, ông còn thề thốt là những giá trị của triết học Mác-xít của một thời còn đúng mãi, soi đường mãi cho nền kinh tế hôm nay biết tính xu hướng, tính định hướng xã hội chủ nghĩa. Nhưng khi mới sa vào thực tế, ông vội quên mất tính tất yếu kia, khi cho CÔ GÁI TÌNH HÌNH CHUNG vừa cưới ANH CHỒNG KINH TẾ THỊ TRƯỞNG đã vội *"từ biệt những quan niệm đạo đức của mẹ"* tức NGƯỜI MẸ KINH TẾ XÃ HỘI CHỦ NGHĨA TIỀN ĐỔI MỚI thì quả là điều khó hiểu lắm thay. Không, những *"quan niệm đạo đức của mẹ"*, tức quan niệm đạo đức của thời qua vẫn còn nguyên đấy, vẫn có thể giúp ích rất nhiều cho công cuộc đổi mới đi đúng hướng, chứ nào đã mất hết giá trị như Hồ Ngọc Đại vừa nêu. Ông còn nhấn tâm bất cô gái kia phải *"từ biệt tất tậ những gì mơ mộng, ngây thơ, chất phác...trong lòng mẹ"*, nghĩa là trong cuộc đổi mới kinh tế hôm nay, chúng ta phải vĩnh biệt hết những ước mơ hồn nhiên và chất phác một thời về một xã hội công bằng không có người bóc lột người, một xã hội lý tưởng của tự do và bác ái ? Quả là Hồ Ngọc Đại càng chứng tỏ mình duy vật biện chứng, càng rơi vào duy tâm chủ quan. Những *"mơ mộng, ngây thơ, chất phác... trong lòng mẹ"* một thời kia hoàn toàn đâu phải

là điều xấu, mà chính là khát vọng vươn tới của thời đại, rất chân thành và rất tốt, cần phải biến thành hành trang cho các thế hệ hôm nay và mai sau, nếu chúng ta còn muốn đất nước có một lý tưởng, dân tộc còn một hoài vọng, con người còn một ước mơ ? Sao ông lại nở lòng nào xui bầy thế hệ hôm nay phải *“từ biệt tất tật”* những điều thiêng liêng ấy khi lao vào kinh tế thị trường ?

Hồ Ngọc Đại vẫn tiếp tục *“Triết lý Đổi mới”* bằng cái ví dụ kỳ quái: *“Chàng trai kia, chồng cô, người gần bó máu thịt với cô sẽ tay cầm tay, cùng cô đi theo con đường đời của nền kinh tế nhiều thành phần và cơ chế thị trường. Thoạt tiên cô còn ngỡ ngàng những gì mà hôm qua mẹ cô còn lườm nguýt, chê bai, tỏ ra gớm giếc. Rồi cô sẽ làm thân nhanh hơn với những gì mẹ cô chưa hề nghe thấy, chưa hề trông thấy, và xem ra toàn chuyện ngược đời, vô lý cả...”* Quả là đáng chê trách và đáng xấu hổ thay cho cái người mẹ do Hồ Ngọc Đại bịa ra trong thí dụ vô duyên và nực cười, thậm chí ấu trĩ này. Làm gì có bà mẹ vợ nào lại thù hận chàng rể và gớm giếc cái việc lấy chồng của con gái mình đến thế, dù là ANH CHỒNG KINH TẾ THỊ TRƯỜNG thì cũng là do mẹ gã bán cả, chứ nào phải phưởng trên bọc dưới dâu hay quân trốn chúa lộn chồng mà phải đành hanh đến quái gở dường ấy ? Vả lại cái sự lấy

chồng xưa như trái đất, mẹ còn lạ gì nữa, khi con gái đang lập lại cuộc đời mẹ xưa kia, sao ông Đại dám bảo là cái chuyện hôn nhân bí mật vợ chồng ấy, là *“mẹ cô chưa hề nghe thấy, chưa hề trông thấy, và xem ra toàn chuyện ngược đời vô lý cả”*? Chẳng qua là do Hồ Ngọc Đại, chứ không phải cô gái kia muốn hắt hủi, giã từ bà mẹ của một thời nghèo khó ấy, để lấy lòng ***anh Việt- Kiều- Kinh tế- Thị- trường*** vừa ***cưới cô- gái-tình-hình-chung- hôm- nay thôi(!)*** Lại cũng giận và buồn thay cho cô gái vô ơn và bội bạc với mẹ, nghĩ xấu, đổ tiếng ác cho mẹ, được chồng ngon là vinh biệt mẹ liền mà Hồ Ngọc Đại vẽ vờ ra để nói về mối quan hệ giữa hai giai đoạn của đất nước trước và sau đổi mới nền kinh tế. Cái tinh thần thực dụng chủ nghĩa, cái thái độ có mới nới cũ, muốn hòa tan vào anh chồng thị trường nơi cô gái kia do Hồ Ngọc Đại áp đặt vào câu chuyện, vào thí dụ này để toan triết lý về đổi mới không thể là hiện thực của ngày hôm nay, nếu chúng ta còn phải giữ tính định hướng cho nền kinh tế thị trường.

Tác giả vẫn để cô gái kia đóng nốt vai trò sau tuần trăng mật lãng mạn chạm vào thực tế: *“Đêm nằm, trong bóng tối yên tĩnh, có khi cô giật mình lấy làm lạ về sự đổi mới ấy, nhưng sáng ngày ra, lao vào cuộc sống tất bật, bị cuốn hút theo cơ chế thị trường với những lo toan của nền*

kinh tế nhiều thành phần, cô thấy phải rất thật thì mới sống nổi. Cô ngày càng thật bụng đi theo hướng đổi mới. May mắn thay, nền kinh tế đất nước hôm nay, hay hiện tình đất nước hôm nay, không bội bạc và hám lợi, nông nổi và cơ hội như cô gái trong cái thí dụ khô hài của Hồ Ngọc Đại. Hãy xem khả năng biến thành Êdốp của ông khi ông giải thích món ngụ ngôn tạp pí lù : “*Chúng ta- người ngoài cuộc nhìn vào thử xem ai xui cô rồi bỏ lòng mẹ? Và cô đã rời bỏ vào lúc nào? Lễ nào bây giờ cô quay ngoắt chê mẹ đã giam hãm cô trong mười tám hai mươi năm trước? Lễ nào mẹ cô chê cô là hư, nờ từ biệt mẹ theo trai ?*” Than ôi, khi con gái lớn, xa mẹ đi lấy chồng là quy luật tất nhiên, nào phải ai xui bầy hả trời? Toàn những câu hỏi trời ơi, ầm ớ. Lễ nào Hồ Ngọc Đại lại nhiều thời gian đến vậy để đưa đẩy người đọc chúng tôi vào cõi vô nghĩa này, mong cố rặn ra một triết lý mới cho cuộc đổi mới?

Hãy xem Hồ Ngọc Đại kết luận khi thu về những con rối ngụ ngôn triết lý của mình: “*Tôi cho rằng lúc nào cô cũng đúng cả. Trước đây cô ngủ ngon giấc trong lòng mẹ là đúng. Bây giờ cô gối lên cánh tay chồng ngủ cũng đúng. Việc đúng là đúng vào thời của nó. Nó đúng vào lúc ấy, thì chính nó lại sai vào lúc khác. Đúng sai, tốt xấu, mọi cái đều thay đổi, một khi đã thay đổi cung cách làm ăn.*” Vâng, từ việc ngủ với mẹ đến việc

ngủ với chồng của cô gái kia đều đúng cả vì nó hợp quy luật. Chỉ có điều không đúng là cô gái phải từ bỏ những quan niệm đạo đức của mẹ, từ bỏ những ước mơ và lòng chân thành của mẹ như tác giả Hồ Ngọc Đại đã viết. Lại càng không đúng hơn nữa khi ông triết lý thành nguyên tắc, thành định đề: ***“Việc đúng là đúng vào thời của nó. Nó đúng vào lúc ấy, thì chính nó lại sai vào lúc khác.”*** Không, khái quát mà chỉ đúng một nửa hay một phần, khái quát ấy không còn đúng nữa. Có những cái đúng đúng ở mọi thời điểm, đúng ở mọi thời đại, đúng ở mọi nơi, mọi lúc ví như tình thần yêu nước chống ngoại xâm, lòng chung thủy trong tình yêu, lòng tốt, đức hi sinh, tình bạn, tình mẫu tử, phụ tử, đức khiêm nhường... và còn bao nhiêu điều đúng trở thành đạo lý, thành tình cảm của loài người, lẽ nào Hồ Ngọc Đại không biết? Ông tưởng mình nắm được nguyên lý của Mác. Nhưng thực ra cái tình thần của Marx đã vượt khỏi tay ông khi ông dung tục hóa Marx bằng cách giải thích kiểu cơ hội chủ nghĩa : ***“Đúng sai, tốt xấu mọi cái đều thay đổi, một khi đã thay đổi cũng cách làm ăn.”*** Ông Đại đã quên bém ở đầu bài viết của mình, khi ông thể là cái nguyên lý, cái tình thần của Marx đúng mãi mãi !

Tóm lại, do hội chứng uyên bác, thói thích biến thành triết gia khi chưa có học thuyết, chưa

nắm được bản chất vấn đề mình đặt ra, đã toan lấy thí dụ, lấy ngụ ngôn ra dạy đời theo kiểu Nietzsche, đã khiến cho nhiều nhà lý luận bị mắc ngay vào chính chiếc lưới bẫy chim triết lý của mình. Chúng tôi không dám nói Hồ Ngọc Đại ở trong trường hợp này, song le thông qua câu chuyện ngụ ngôn về cô gái yêu chồng không thể đồng thời yêu mẹ đẻ ra mình để nói về bản chất của nền kinh tế, nói về hiện tình đất nước chúng ta trước và sau khi đổi mới, quả tình là một việc làm không nên, nếu không muốn nói là sai trái. Không những ông không có một mẫu triết lý nào về thời kỳ đổi mới mà chỉ làm cho sự đổi mới, qua cái nhìn và lối thí dụ, so sánh ngô nghê, bôi bác của ông thêm dung tục và kỳ quái. Công cuộc đổi mới của đất nước chúng ta sẽ thêm nhiều ý nghĩa và sức sống, nếu nó được lý giải dưới nhiều góc độ khoa học một cách tâm huyết và sâu sắc, chứ không phải theo kiểu cô gái tầm phơ do Hồ Ngọc Đại đặt tên là tình-hình chung kia, sau khi cưới được anh chồng có tên là kinh tế thị trường đã vội vênh mặt phủ nhận người mẹ quá khứ...

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 27/2/1996

(Đã in báo "Văn Hóa chủ nhật" số 2-1996)

VỀ MỘT THỨ CHỦ NGHĨA BỒM XƠM TRONG LÝ LUẬN VĂN HỌC

Trong khoa học cũng như trong văn học nghệ thuật, xưa nay, việc đi từ chuyện khái quát, triết lý, phát hiện tính quy luật về bản chất của một hệ thống để qua đó, xác lập một học phái, một lý thuyết, thậm chí, một chủ nghĩa, âu cũng là chuyện bình thường. Nhất là trong đời sống văn học khá sôi nổi của nước ta trên dưới mười năm của công cuộc đổi mới hiện nay, việc phát kiến ra những lý thuyết mới, quả là thiết yếu và ích dụng lắm thay. Một số nhà lập thuyết của môn lý luận văn học đã đáp ứng nhu cầu của đời sống văn học, để lập ra những thuyết mới, thậm chí rất mới, vì chưa hề có trên thế giới. Cần phải hoan nghênh tinh thần dũng cảm khoa học của những lý thuyết gia, đồng thời cần ghi nhận thành tâm của họ với nền văn học nước nhà. Nhưng liệu những lý thuyết mới tinh kia có phải là điều may mắn, hay trở thành nỗi rủi ro cho văn học ? Chúng tôi xin

phép quý độc giả, thử tìm hiểu 3 chủ nghĩa văn học mà một số lý thuyết gia tiền phong đã khởi xướng trong thời gian qua. Chúng tôi chỉ dùng nhãn quan khoa học để xem xét vấn đề. Nghĩa là, xem chúng có logic và biện chứng theo quy luật vận động của tự nhiên và xã hội hay không? Những lý thuyết về lý luận văn học này, trên dưới mười năm qua, ai ai cũng đã biết. Chúng tôi xin được trình bày dưới các tiểu mục sau :

VỀ CHỦ NGHĨA VĂN HỌC PHẢI ĐẠO

Hồi thuật ngữ “*Văn học phải đạo*” vừa xuất hiện, trên văn đàn đã nổ ra một cuộc tranh luận khá sôi nổi dưới nhãn quan chính trị. Một bên nhân danh sự đổi mới văn học để lập thuyết, cho rằng nền văn học Việt Nam hiện đại suốt nhiều chục năm, hầu như là một nền văn học chưa trưởng thành, vì nó sinh ra cốt để phục vụ chính trị, cốt để “phải đạo”. Một bên cho rằng nền văn học vừa qua đã hoàn thành trách nhiệm thời đại và lịch sử giao phó một cách vinh quang. Đó là một nền văn học thiên về yếu tố sử thi và giàu chất anh hùng ca. Rằng, khi đất nước bị ngoại xâm, theo truyền thống ông cha, văn học cũng trở thành mặt trận, văn nghệ sỹ thành chiến sỹ

với sứ mệnh cao cả và thiêng liêng. Rằng văn học sinh ra phải giữ đạo chứ không vô đạo...

Nay, chúng tôi không có tham vọng khơi lại vấn đề đã cũ ở trên. Chúng tôi chỉ dừng lại xem thuyết “Văn học phải đạo” có hợp khoa học hay không? Hình như thuật ngữ “văn học phải đạo” ngầm biếm nhê phạm trù đạo đức trong mỹ học cũng như trong văn học ? Nếu một hành động nào đó của chúng ta bắt buộc dĩ phải làm cho phải đạo, thì đó chỉ là một việc làm cốt ở hình thức, làm cho chiếu lệ. Cũng như thế với một nền “Văn học phải đạo”, nghĩa là không theo đạo không được. Sở dĩ giữ đạo là vì bó buộc, giữ cho phải phép chứ không phải vì tự nguyện. Trong triết học và mỹ học phương Tây cũng như phương Đông, phạm trù cái đẹp, cái bi, cái cao cả không bao giờ tách khỏi đạo đức và luân lý. Về nghĩa hẹp, văn học nói riêng và nghệ thuật nói chung đều nằm trong phạm trù cái Mỹ. Các nhà “phải đạo” học Việt Nam kia nếu có tham vọng tách cái Mỹ ra khỏi cái Chân và cái Thiện thì quả là ảo tưởng, là không công nhận sự tồn tại của cái Mỹ. Bởi cái đẹp chỉ có thể gọi là đẹp khi nó đồng nghĩa với cái đúng và cái tốt. Không Tử từng dạy: “*Văn dĩ tải đạo*”. Nguyễn Đình Chiểu của ta phát triển tư tưởng trên thành câu thơ: “*Chở bao nhiêu đạo thuyền không khẳm / Đâm mấy thằng*

gian bút chãng tà". Sách Trung dung viết rằng: "Đạt đạo trong thiên hạ có năm luân : đạo vua tôi, đạo cha con, đạo vợ chồng, đạo anh em, đạo bằng hữu. Năm luân đó là những luân để đạt được đạo vậy". Trong Phật giáo, chữ đạo còn theo con người sang bên kia thế giới, anh phải ở cái cõi mà lúc sống anh hành sự, theo sáu cõi sau: Thiên đạo, Nhân đạo, A-tô-la đạo, Quỷ đạo, Súc sinh đạo, Địa ngục đạo. Triết học và mỹ học phương Tây từ Socrate đến Marx không hề có ai thoát ly khỏi đạo đức, trừ triết học đảo ngược mọi giá trị của Nietzsche. Phương Tây rất coi trọng môn đạo đức học (morale) và môn Đạo đức học về hành vi con người (Actes humains). Đạo tượng pháp (Typique) là lý thuyết đạo đức học của Kant theo đó ta có khả năng phán đoán bằng tư tưởng về hành vi với tiêu chuẩn thiện ác. Thực chất triết học phương Đông chính ra là nền ĐẠO HỌC. Do đó, đơn giản hóa và dung tục hóa chữ Đạo, xem nó như một biểu hiện đơn nhất của ý thức chính trị, hoặc coi nó như một hình thức biểu đạt giá trị đạo đức xã hội, chứng tỏ người xử dụng thuật ngữ "phải đạo" quả là hời hợt, nông cạn và ngộ nhận. Xem ra, từ khi hình thành nhân tính, đạo đức và luân lý chính là điều kiện tiên khởi tạo nên xã hội loài người. Cho nên, việc văn học đi cùng đường với đạo đức là lẽ đương nhiên. Tuy

vậy, chúng tôi không đến nỗi ấu trĩ đồng nhất nghệ thuật với đạo đức. Nhưng một nền văn nghệ vô đạo sẽ không bao giờ là một nền văn nghệ của con người. Thế thì việc đặt vấn đề “phải đạo” của nền văn học ra đây là thừa, là rách việc, là làm rối, làm nhiều khái niệm “Văn dĩ tải đạo” của người xưa. Với tâm thức phương Đông, quả là rất khó khăn phân biệt một cách nhị nguyên các khái niệm Văn, Triết và Đạo. Bởi chúng tồn tại trong phép “tam vị nhất thể”. Vậy, thuật ngữ “Văn học phải đạo” là một thứ thuật ngữ phi lý, phi khoa học, như một hàm ý về sự đối lập chữ Văn và chữ Đạo, nhằm biếm nhẽ một giai đoạn văn học mang tính lý tưởng cao cả. Xin quý vị hãy nghe Aragon lên tiếng: *“Đem thơ phụng sự một ý tưởng lối lãng, không phải vì thế mà có thể lên án bất cứ thơ nào phụng sự lý tưởng”*. Và Eluard tuyên bố: *“Nhà thơ phải là công dân có ích nhất trong cộng đồng của ông ta. Thơ không phải là đồ mỹ nghệ mà là vật hữu ích cho xã hội”*. Không thể bảo Eluard và Aragon, hai nhà thơ lúc trẻ từng là chủ soái của chủ nghĩa siêu thực Pháp, đã từ bỏ trào lưu này, quay trở về với chủ nghĩa hiện thực, dùng văn học làm vũ khí chống phát xít Đức là người theo “chủ nghĩa văn học phải đạo” được. Cũng như thế, sẽ lối bịch và hài hước nếu bảo Khổng tử, Aristote, Descartes, Kant,

Hegel, Marx...là những người theo “triết học phái đạo”.

VỀ CHỦ NGHĨA VĂN HỌC BƯỚC QUA LỜI NGUYỄN

“*Bước qua lời nguyên*” là một truyện ngắn khá hay của một cây bút trẻ mấy năm về trước. Khi khen hết lời truyện ngắn này, một “nhà phái đạo học” bỗng hứng lên và lập thuyết: rằng *từ nay, Việt Nam ta có một dòng văn học có tên là “Dòng văn học bước qua lời nguyên”*. Biến một khái niệm, một khái quát lỏng lẻo về logic thành lý thuyết, thành phạm trù, thành chủ nghĩa là một việc làm tùy hứng, tai hại rất phi khoa học. Vâng, văn học bước qua lời nguyên thì tốt thôi, nhưng là thứ lời nguyên nào vậy? Lời nguyên của Trần Bình Trọng hay lời nguyên của Trần Ích Tắc ? Lời nguyên của Nguyễn Trãi với cha giữa ải Nam quan hay lời nguyên của Lê Chiêu Thống với quan quân nhà Thanh ? Lời nguyên của Hồ Chí Minh thà hy sinh tất cả chứ quyết không chịu làm nô lệ, hay lời nguyên của De Gaulle thề quyết cướp lại Đông Dương một lần nữa ? Con người có ba bảy loại thì lời nguyên cũng có ba bảy đường. Văn học có thể cần phải bước qua lời nguyên của Cain, lời nguyên huynh

dê tương tàn, lời nguyên chia duyên rẽ thùy. Nhưng văn học chân chính không thể bước qua lời nguyên thiêng liêng của con người với Tổ quốc, với tình mẫu tử, tình vợ chồng thủy chung, tình anh em máu mủ ruột rà, và xa hơn, cao hơn là tình nhân loại... Những người đi đạo Thiên Chúa giáo không thể nào bước qua lời nguyên được gọi là Cựu ước của nhà đại tiên tri Moisen với Thượng đế trên núi Xinaï, cũng như lời nguyên gọi Tân Ước của Jesus trên cây thánh giá với Chúa Cha. Những người theo đạo Phật làm sao có thể bước qua lời nguyên với Tòa sen ? Chân Thiện Mỹ là lời nguyên muôn năm của văn học nghệ thuật. Văn học là lời tâm huyết của con người được nghệ thuật hóa, mỹ học hóa, rung cảm hóa và trung tín hóa. Văn học là dấu hiệu của niềm tin nơi con người vào lương tri mình và đồng loại. Niềm tin ấy cao hơn mọi sự thể thốt. Văn học không đi chung đường với lừa bịp hay phản bội. Kêu gọi văn học bước qua mọi giới hạn, cũng có nghĩa là kêu gọi con người xóa bỏ ranh giới tốt xấu, thiện ác, đúng sai. Và văn học, dù mọc đôi chân của sư tử, cũng không thể nào bước qua lời nguyên với chân lý, với đạo đức và những giá trị vĩnh hằng của con người là Tổ quốc, danh dự và lương tâm. Không, sinh ra thuyết “văn học bước qua lời nguyên” quả tình là sai trái và phản khoa học.

VỀ CHỦ NGHĨA VĂN HỌC ÂM DƯƠNG

Âm dương là quan niệm tối cổ của người Trung Hoa, coi gốc rễ của vũ trụ là khí, cũng gọi là thái cực. Thái cực sinh lưỡng nghi, tức âm và dương, chỉ hai phần trái ngược hợp nhất thành vũ trụ, thành sự vật như sáng tối, trời đất, nắng mưa, đục cái, mềm cứng... Lưỡng nghi sinh tứ tượng, tứ tượng sinh bát quái, bát quái cứ biến đổi sinh thành ra mãi mãi. Thuyết âm dương là cơ sở của Kinh Dịch, cũng là cơ sở của triết học Khổng, Lão. Thời Chu mạt, Trâu Diễn là chủ soái phái Âm Dương gia. Thuyết âm dương quan niệm trong âm có dương và trong dương có âm, âm cực sinh dương và ngược lại.

Những người lập thuyết "*Văn học âm dương*" quan niệm một cách khá dung tục rằng, nền văn học của chúng ta từ năm 1945 đến khi các vị lập thuyết là nền "*văn học phải đạo*", một nền văn học của lý tưởng cao cả, của sứ mệnh đánh giặc giữ nước, chỉ chú ý đến những gì to tát, vĩ mô. Một nền văn học phải lên gân, thậm chí phải gào thét lên để đánh giặc và giữ đạo. Một nền văn học anh hùng ca, nghĩa là một nền văn học mang tính xã hội, chưa có dịp ngó xuống bản thể với bản năng, bản tính và bản mệnh... Như vậy là lệch, là nguy, là ồm ồm, vì âm dương không

điều hòa. Một nền văn học chỉ toàn dương tính, ngọt nhạt năm mươi năm như thế là một nền văn học hom hem, bởi nhè dương thịnh âm suy(!) Vì vậy, họ phải lập ra thuyết này để bóc thuốc bổ âm cho nền văn học. Rằng xưa, văn học dương tính vì chuyện lý tưởng thì nay phải chơi âm tính của hành động văn học phi mục đích. Xưa chơi lò là nay phải đi vào tâm tối, xưa cao cả nay phải tìm vào thấp hèn, xưa thiện mãi rồi nay phải tìm vào cái ác để cân bằng. Xưa Văn học vì mô thì nay chơi văn học vì mô, to tát thay bằng tí mọn, anh hùng thay bằng hèn nhát, tin tưởng thay bằng hoài nghi, khẳng định thay bằng phủ nhận, thiêng liêng thay bằng nhảm nhí để tìm hài hòa âm dương (!)

Một quan niệm tuyệt đối hóa dương tính hoặc âm tính, tách âm tính ra khỏi dương tính ngọt nhạt năm mươi năm như nhà lập thuyết văn học âm dương làm ở trên, quả tình không nắm được tinh thần và bản chất của âm dương luận. Bởi vì, âm dương biến hóa, hòa trộn vào nhau đấy, chia lìa ngay đấy. Nó tồn tại chồng chất nhiều tầng, nhiều vỉa ở trong nhau. Cứ tưởng nó ở ngoài nhưng thực ra nó ở trong đấy. Ai dám bảo cái cao cả, cái thiêng liêng, cái anh hùng, cái tốt đẹp thuần có là dương tính ? Nhảm to. Ví dụ, đối với đất, trời là dương, nhưng trên trời vẫn

còn một hạt nhân của âm là mặt trăng. Cũng như thế, đất đối với trời là âm, nhưng trong lòng đất lại có lửa, có sức nóng, trên mặt đất có ánh sáng lại là dương. Ngay trong con người, đàn ông là dương và đàn bà là âm, nhưng trong đàn ông chứa ẩn nhiều bộ phận, nhiều yếu tố âm cùng như thế với người đàn bà...Do đó, việc bảo nền văn học chúng ta mấy chục năm thuần dương tính là không hiểu được thuyết âm dương. Trong cái trắng, đã ẩn chứa cái bi, cái cao cả đã nương náu cái tầm thường, cái vui đã có mầm buồn, cái hạnh phúc đã manh nha cái bất hạnh... Đây là biện chứng pháp nhưng cũng là quy luật chuyển hóa âm dương. Do đó, việc chủ trương phát triển nền văn học âm tính trong thời bình, để cân bằng với nền văn học dương tính trong chiến tranh là một việc làm phi khoa học. Tách âm ra khỏi dương và ngược lại, chính là tìm cách triệt hạ một trong hai yếu tố đó. Một nền văn học hoàn toàn âm tính là một nền văn học ảo tưởng. Không còn văn học nữa khi người ta tách biệt con người cá nhân ra khỏi con người xã hội, xua đuổi cái Chân và cái Thiện ra khỏi cái Mỹ, kéo con người xuống vùng bùn bần năng thấp hèn với những dục vọng tầm tối, xa rời những lý tưởng nhân văn, thoát ly truyền thống, chui rúc vào cồng rãnh của cái tôi găm nhăm vì tha hóa. Đó phải chăng là ý định dẫn văn học vào tử lộ, vào chỗ âm dương

không hài hòa, để đi từ cực đoan này sang cực đoan khác, từ quan niệm đơn giản và duy tâm rằng, hoặc là sáng hoàn toàn, hoặc là tối hoàn toàn ?

Nói tóm lại, chủ nghĩa văn học phải đạo, chủ nghĩa văn học bước qua lời nguyên và chủ nghĩa văn học âm dương là những thứ chủ nghĩa quá sức bõm xồm, bông phèng, không nghiêm túc, vì nó hoàn toàn thủ tiêu tinh thần khoa học. Những người lập thuyết trên quả tình đã không thành công trong trò chơi đánh đu với luận lý học. Làm sao có thể lập ra thuyết văn học nghiêm túc khi nghệ thuật trồng cây chuối khái niệm đã đảo ngược bằng tuần hoàn của các giá trị, khiến các sự vật không còn được mang tên gọi của nó nữa. Những thứ chủ nghĩa đề non cảm tính tùy tiện ấy, đã phải mượn tiếng xé tả lột của sự ngây thơ để cất tiếng khóc chào đời. Tách văn học khỏi đạo lý, tách văn học ra khỏi lời nguyên ước thiêng liêng, tách văn học dương ra khỏi văn học âm... chính là nhằm tách văn học ra khỏi đời sống con người vậy..

Thành phố Hồ Chí Minh ngày 28 - 5 - 1996

(Đã in báo "Văn" số 57 năm 1996 và "Tác phẩm mới" số 9 - 1996)

“CƠ SỞ VĂN HÓA VIỆT NAM”- KHOA HỌC HAY TRUYỀN THUYẾT?

“Cơ Sở Văn Hóa Việt Nam”- sách dày 382 trang, do Trường Đại Học Tổng Hợp T.P. Hồ Chí Minh ấn hành 1996, của Phó Giáo Sư Tiến Sĩ Trần Ngọc Thêm, là giáo trình cho sinh viên, được biên soạn theo chương trình giáo dục đại học đại cương, do Bộ trưởng Bộ GD - ĐT ban hành, quyết định số 3224/GD-ĐT ngày 12-9-1995. Ở trang hai của cuốn sách ghi rằng: “*Giáo trình được biên soạn trên cơ sở kết quả công trình nghiên cứu khoa học cấp bộ do tác giả chủ trì nhan đề : TÍNH HỆ THỐNG CỦA VĂN HÓA VIỆT NAM. Công trình được công nhận là đạt thành tích xuất sắc trong đợt bình tuyển các công trình nghiên cứu khoa học và công nghệ 5 năm 1991-1995 và được bằng khen của bộ trưởng bộ GD - ĐT, quyết định số 461/GD-ĐT ngày 31-1-1996*”. Công trình được các giáo sư nổi tiếng giới thiệu trang trọng, kèm với “lời đầu sách” của tác

giã nói về tính quy mô to lớn, tính hệ thống và tính khái quát khoa học xưa nay chưa từng có, khi nó chủ trương “*đi tìm những đặc trưng cơ bản cần thiết cho việc hiểu văn hóa Việt Nam và những quy luật hình thành và phát triển chúng...*”. Cầm cuốn sách trên tay, vui mừng, thầm cảm ơn TS Trần Ngọc Thêm, giúp chúng tôi bổ khuyết môn văn hóa học. Vì cứ theo tên gọi của công trình, chúng tôi sẽ có cơ hội nắm được cơ sở triết học hình thành nền văn hóa Việt Nam, vừa không chỉ để đọc mà còn để học nữa. Nhất là đối với các trường đại học hiện nay, hơn bao giờ hết, môn văn hóa học do công trình này có tham vọng đặt ra, được dạy ở hầu hết các trường đại học, hẳn là một tin vui cho ngành giáo dục vậy. Quả tình, công trình của TS Trần Ngọc Thêm có vẻ thật đặc dụng, nếu đạt yêu cầu, sẽ có công với đất nước lắm lắm. Nhưng nỗi mừng của chúng tôi đã không giữ được lâu khi đọc xong cuốn sách này, để chuyển thành một sự kinh ngạc, một nỗi buồn dai dẳng mà chúng tôi xin trình bày, gồm những phần sau đây:

NHỮNG ĐỊNH NGHĨA CHƯA CHUẨN XÁC

Mục “*định nghĩa văn hóa*”, tr.22, tác giả viết: “*Văn Hiến là văn hóa thiên về các giá trị*

tinh thần". Trong khi đó, "Từ Điển Tiếng Việt" do nhà xuất bản khoa học xã hội trung tâm từ điển ấn hành, Hà Nội 1994, tr.1062 định nghĩa như sau : "*Văn Hiến : Truyền thống văn hóa lâu đời và tốt đẹp*". Như vậy, định nghĩa Văn Hiến của TS Trần Ngọc Thêm là chưa chuẩn xác, nếu không muốn nói là sai. Cũng ở trang 22, tác giả định nghĩa văn vật: "*Văn Vật là văn hóa thiên về các giá trị vật chất, cho nên ông cha ta thường nói đất nước 4000 năm văn hiến, mà không nói...văn vật, vì trải qua 4000 năm, phần lớn những giá trị vật chất đã bị tàn phá, cái còn lại chủ yếu là các giá trị tinh thần, nhưng lại nói Hà Nội- Thăng Long ngàn năm văn vật (vì trong 1000 năm trở lại đây, từ khi Thăng Long hình thành, các giá trị vật chất còn lưu giữ được nhiều*". Ôi, sao tác giả lại có thể định nghĩa khái niệm văn vật kỳ cục và lằng lằng dường ấy? Hãy xem từ điển tiếng Việt, sách đã dẫn(sdd), tr.1063 định nghĩa hai từ văn vật: "*Truyền thống văn hóa tốt đẹp, biểu hiện nhiều nhân tài trong lịch sử và nhiều di tích lịch sử*". Chúng tôi bất ngờ vì Trần Ngọc Thêm lại có thể giải nghĩa khái niệm văn minh lằng lằng như sau, ở tr.21: "*Văn Minh (văn = về đẹp, minh = sáng) là khái niệm có nguồn gốc từ phương Tây đó thị chỉ trình độ phát triển nhất định của phương diện vật chất, nó đặc trưng cho*

một thời đại và một khu vực rộng lớn(hoặc cả nhân loại)". Xin hãy xem định nghĩa của từ điển sdd, tr.1062: "*Văn Minh - Trình độ phát triển đạt đến một mức độ nhất định của xã hội loài người, có nền văn hóa vật chất và tinh thần với những đặc trưng riêng. Văn minh Ai Cập. Ánh sáng của văn minh. Nền văn minh của loài người.*" Viết một cuốn sách đồ sộ và tầm cỡ như cuốn CSVHVN, thật lạ lùng là TS Trần Ngọc Thêm lại không nắm vững khái niệm quá cơ bản là Văn Minh, Văn Hiến và Văn Vật, thì quả là chuyện quá khó hiểu vậy.

Chưa hết, trong cuốn sách này, tác giả còn khá nhiều chỗ định nghĩa từ ngữ, khái niệm, sự vật, sự việc lằng lằng. Chúng tôi xin phép lấy một số thí dụ nhỏ. Khi giải thích hai từ *Sĩ Diện*, tác giả chú thích tr.183: "*Sĩ Diện = bộ mặt kẻ sĩ. Kẻ sĩ là hạng dân đứng đầu trong xã hội Việt Nam truyền thống nên bộ mặt của kẻ sĩ cũng là bộ mặt có giá nhất*". Hãy xem từ điển sdd, tr.826 định nghĩa: "*Sĩ Diện. Thể diện cá nhân. Giữ sĩ diện cho nhau. Sợ mất sĩ diện trước đám đông.*" Cả cuốn sách đồ sộ đi tìm cơ sở văn hóa cho nền văn minh lúa nước Lạc Việt, nhưng tác giả lại không hề biết cây lúa là thế nào, đến nỗi ông hạ bút viết, tr.222: "*Còn nhô là cây mạ, lớn lên là cây lúa, bông đám ra gọi là đồng, hạt lúa non là*

cốm...". Từ điển sdd, tr.321: "Đòng. đòng đòng. Ngọn của thân cây lúa(hoặc ngô) đã phân hóa thành các cơ quan sinh sản và sẽ phát triển thành bông khi lúa ngô trổ." Từ điển sdd định nghĩa về cốm tr.199 : "Món ăn làm bằng thóc nếp non rang chín, già sạch vỏ, màu xanh, hương vị thơm." Không hiểu thế nào là đòng lúa, là cốm, Trần Ngọc Thêm còn không nắm bắt được những kiến thức cơ bản nhất về cây lúa ở tr. 222 : "Khi xita, người Việt dùng lúa nếp là chính, trong lúa tẻ thì lúa mùa là chính...". Nếp và tẻ là hai chủng loại lúa khác nhau, còn lúa mùa không phải là chủng loại lúa cụ thể mà là tên chung gọi lúa ở mùa gặt tháng mười (lúa mùa), còn lúa ở mùa gặt tháng năm (lúa chiêm). Vì vậy, lúa mùa không phải là chủng loại của lúa tẻ như tác giả lầm lẫn, mà trong lúa mùa có đủ cả lúa nếp và lúa tẻ. Đến mức, mùa gặt lúa chiêm là tháng năm âm lịch, người Việt Nam ai ai cũng biết, chỉ riêng Trần Ngọc Thêm cho mùa gặt chiêm vào tháng ba âm lịch, là tháng giáp hạt, tháng của các nạn đói như tháng ba Ất Dậu 1945, khi tác giả chú thích tr.235: "Ếch tháng ba, gà tháng bảy. Ếch tháng mười, người tháng giêng. Tháng ba và tháng mười là mùa gặt (chiêm và mùa), lúa chín rụng nhiều nên ếch béo". Tục ngữ có câu : "tháng tám đói qua, tháng ba đói chết". Chính vì cho

tháng ba là mùa gặt chiêm, nên tác giả lầm tưởng là ếch ăn nhiều lúa nên béo. Sự thực là tháng ba ếch rất gầy, vì nó vừa ngủ đông thức dậy, đã lao ngay vào mùa sinh sản. Không hiểu biết cây lúa cụ thể, làm sao tác giả lại có thể khái quát, triết lý về nền văn hóa lúa nước sông Hồng được chứ? Trần Ngọc Thêm còn có những lầm lẫn không thể bỏ qua, như khi ông cho rằng: "*Bà Trưng đã tự vẫn tại sông Hát (Thanh Hóa) tháng 5-43*" (tr. 333). Sông Hát là chỗ sông Đáy gặp sông Hồng sao tác giả lại lôi tuột được về Thanh Hóa? Có lẽ, cứ đà này, biết đâu vì thiếu chuẩn mực hóa, khoa học hóa giáo trình đại học, người ta lại chĩa có lúc dạy cho sinh viên rằng Ngô Quyền đã đánh quân Nam Hán trên sông Mã (!)

TRẦN NGỌC THÊM VÀ KIM ĐỊNH, AI LÀ NGƯỜI PHÁT XUẤT RA "ĐỀ QUYẾT ĐỘNG TRỜI" ?

GS Lương Duy Thứ, đánh giá rất cao công trình CSVHVN của TS Trần Ngọc Thêm, coi đây là sự phát hiện mới mẻ nhất từ trước đến nay về vấn đề khẳng định tính nền tảng của văn hóa phương Nam đối với phương Bắc: "*Nổi bật hơn cả là sự khẳng định mạnh bạo nền văn hóa phương Nam trong tư thế đối lập với nền văn hóa phương*

Bắc và hơn thế, còn khẳng định ảnh hưởng ngược trở lại của văn hóa phương Nam đối với văn hóa phương Bắc trong khi nhiều nhà nghiên cứu lớp trước chỉ khẳng định sự tiếp thu thụ động...”(tr. 6). Những điều này, không phải lần đầu tiên mới được đọc, mà cách đây hơn hai mươi năm, chúng tôi đã đọc trong cuốn “Nguồn gốc văn hóa Việt Nam” của linh mục Kim Định, do nhà nhà Nguồn Sáng XB - Sài Gòn 1973, tr.65: “Sau mười năm nhờ nghiên cứu nhiều mới thấy phần đóng góp rất lớn lao của Viêm Việt vào ba yếu tố trên (đạo thờ trời - lễ gia tiên - nhân bản - chủ dân của TMH), và do đấy giúp vào việc nhận thức nó được mở rộng, chúng tôi đã đưa vào cặp danh từ mới là Hán nho, Việt nho, với phạm trù du mục và nông nghiệp như hai trận tuyến văn hóa đối diện nhau...” Tư tưởng chủ đạo trong mười cuốn sách của Kim Định là sự đối lập của văn hóa gốc nông nghiệp Lạc Việt phương Nam với văn hóa gốc du mục Hoa tộc phương Bắc. Rằng khởi thủy, văn hóa phương Nam rạng rỡ hơn văn hóa phương Bắc, là nền tảng cho nho giáo và đạo giáo...Sau hơn hai mươi năm, thấy công trình của TS Trần Ngọc Thêm lặp lại những “đề quyết động trời” của Kim Định, chúng tôi đành phải lôi các cuốn sách của vị giáo sư linh mục ra đọc lại gồm: - Nguồn gốc văn hóa Việt Nam - Căn bản triết lý

trong văn hóa Việt Nam - Lạc thư minh triết - Cơ cấu Việt nho - Tinh hoa ngũ điển - Vấn đề quốc học - Loạ thành đồ thuyết - Triết lý cái đình - Việt lý tổ nguyên - Dịch kinh tinh thể - đều đã xuất bản trước năm 1975 tại Sài Gòn. Kim Định dùng phương pháp mà ông gọi là phương pháp huyền sử, tức là dựa vào huyền thoại, vào suy đoán chữ và linh cảm để đưa ra những giả thuyết theo dạng phiếm luận hơn là khảo cứu khoa học. Trong cuốn "Nguồn gốc văn hóa Việt nam" sdd, tr. 97, ông viết: "Trở lên là những tác giả đã mở đường cho đề quyết đầu tiên là người Lạc Việt vào nước Tàu trước...Nhưng các tác giả này dừng lại đây và không một ai bước vào phần hai là người Lạc Việt đã đặt nền cho nho giáo sơ khai. Đề quyết động trời này chỉ có một tác giả giúp tôi vài nhận định sơ sài đó là Marcel Granet. Ông theo phương pháp mới là tìm sự thực xuyên qua huyền thoại rồi kiểm chứng bằng xã hội học". Chứng như Kim Định hơn hai mươi năm trước và Trần Ngọc Thêm bây giờ đều dùng phương pháp này của Marcel Granet để tìm sự thực xuyên qua dã sử, khiến cường khẳng định những giả thuyết của mình. Chỉ có điều khác nhau là Kim Định xưa vẫn chỉ cho mình dừng lại ở giả thuyết. Còn Trần Ngọc Thêm đã khẳng định những "đề quyết động trời" kia là chủ thuyết khoa học, chính thức dạy trong các trường đại học.

Hai mươi ba năm trước, trong các cuốn sách của mình, Kim Định đã đưa ra những cặp phạm trù đối lập : VĂN HÓA NÔNG NGHIỆP LẠC VIỆT > < VĂN HÓA DU MỤC HOA TỘC theo từng cặp sau : âm> <đương / ngũ hành> <bát quái / nhân chủ> <quân chủ / trọng văn> <trọng vô / bình quyền nam nữ> <trọng nam khinh nữ / bình quân tình lý> <trọng lý khinh tình / nói dùng nhị âm> < nói dùng độc âm / nhà nóc oằn> < nhà nóc thẳng / thủy-thuyền> < hòa-ngự / hòa đồng thiên nhiên> < cưỡng đoạt thiên nhiên / hòa bình> < chiến tranh / tổng hợp> < phân tích / tâm linh> < lý trí ý hệ...

Đây là bảng so sánh các đặc trưng của hai loại hình văn hóa gốc nông nghiệp phương Nam và văn hóa gốc du mục phương Bắc và phương Tây của *TS Trần Ngọc Thêm trong CSVHVN tr. 32, hầu như cơ bản giống với các phạm trù đối lập của Kim Định hơn hai mươi năm trước:* VH GỐC NÔNG NGHIỆP> < VH GỐC DU MỤC : đồng bằng> < đồng cỏ / trồng trọt> < chăn nuôi / định cư> < du cư / tôn trọng, mong muốn hòa hợp với thiên nhiên > < coi thường, tham vọng chế ngự thiên nhiên / thiên về tổng hợp và biện chứng(trọng quan hệ); chủ quan, cảm tính và kinh nghiệm> < thiên về phân tích và siêu hình(trọng yếu tố), khách quan, lý tính và

thực nghiệm / trọng tình, trọng đức, trọng văn, trọng phụ nữ> < trọng sức mạnh, trọng tài, trọng võ, trọng nam / linh hoạt và dân chủ> < nguyên tắc và quân chủ / dung hợp trong tiếp nhận, mềm dẻo, hiếu hòa trong đối phó> < chiếm đoạt và độc tôn trong tiếp nhận; cứng rắn, hiếu thắng đối phó”.

Hơn hai mươi năm sau, TS Trần Ngọc Thêm lặp lại theo kiểu photocoppi hầu hết những ý tưởng quá táo bạo, quá động trời, ngược lại sử sách hơn hai ngàn năm nay của Kim Định. Chúng ta hãy thử đọc hai kết luận trong nhiều kết luận giống nhau một cách kinh ngạc của hai tác giả này. **Đây là Kim Định hai mươi ba năm trước:** “Thuyết Việt nho gồm hai đề quyết lớn : một là người Lạc Việt đã làm chủ nước Tàu trước. Hai là người Lạc Việt đã góp công vào việc hình thành nho giáo sơ khởi”.(NGVHVN tr.92). “Vậy mà đông nam chính là miền cư ngụ lâu dài của người Lạc Việt, nên luận được rằng tam tài, âm dương ngũ hành, cửu trù, hồng phạm khởi từ Viêm Việt”.(NGVHVN tr.108). **Đây là Trần Ngọc Thêm sau hai mươi ba năm :** “Âm dương ngũ hành là những tư tưởng triết lý phương Nam và hoàn toàn không có chút bóng dáng nào của bát quái được tạo ra từ phương Bắc”(CSVHVN tr.98). “Trong số những nền văn

hóa đã đóng góp vào sự hình thành nền văn hóa Trung Hoa cổ đại, vai trò quan trọng hơn cả chính là thuộc về văn hóa phương Nam” (CSVHVN tr.41). **Kim Định trước và Trần Ngọc Thêm sau cùng giống nhau đến mức “mình với ta tuy hai mà một”**, dám nhận cả những vị vua trong truyền thuyết của người Trung Hoa thời Tam Hoàng Ngũ Đế là của người Lạc Việt: “Phục Hy, Nữ Oa, Thần Nông là tổ của Viêm Việt hay Hoa tộc?... Xét theo huyền thoại thì Phục Hy không phải người Tàu. Bà Hoa lư giẫm vào lốt chân người to lớn mà đẻ ra ông Phục Hy sinh ra theo lối đã hợp của Viêm Việt” (Kim Định- NGVHVN tr. 108, 112). Còn trong CSVHVN tr. 46, Trần Ngọc Thêm viết: “Thực ra thì Thần Nông cũng như một số nhân vật thần thoại khác liên quan đến nông nghiệp, đều vốn là cư dân bản địa phương Nam bị sát nhập vào Hoa tộc”...

Hầu hết những quan điểm của Trần Ngọc Thêm trong CSVHVN hôm nay, dường như được đúc ra cùng một khuôn với Kim Định trước năm 1975 trong NGVHVN và chín cuốn sách khác của ông như đã dẫn. Song lẽ, ông Thêm lại công kích ông Định là cực đoan, là thiếu sức thuyết phục, **làm ra vẻ giữa hai chúng ta không có dính dáng họ hàng gì với nhau, hoặc không ai tơ hào gì của nhau đâu nhé :**

“Cá biệt cũng có người như Kim Định cho rằng chữ nho cũng như đạo nho thoát kỳ thủy do người Việt khôi sáng rồi sau người Tàu hoàn bị cũng như làm cho sa đọa thành ra Hán nho”. Nói nho giáo bắt nguồn từ Trung Hoa thì quá chung chung và thiếu chính xác, còn nói như Kim Định thì cực đoan và không có sức thuyết phục”. (CSVHVN tr. 310). Ôi, chả lẽ cả hai người, **người sau lấy hầu như y nguyên ý tưởng và quan niệm của người trước, cùng hè nhau lôi tất cả gia tài văn hóa khởi nguồn của Trung Hoa như triết lý âm dương, hà đồ lạc thư là căn bản của Chu Dịch, lại vơ cả đến ba vị tổ sư của truyền thuyết Trung Hoa là Phục Hy, Nữ Oa, Thần Nông vào cho người Việt...có sao còn tìm cách chê bai nhau là cực đoan với không cực đoan?** Trong CSVHVN, tr.311, Trần Ngọc Thêm cho rằng căn bản thuyết nhân, nghĩa, lễ, trí, tín của Khổng Tử là lấy ở người Việt, Trung Hoa chỉ góp thêm hai yếu tố là thuyết chính danh và tư tưởng bình thiên hạ mà thôi. Ông viết tiếp: *“Công lao của Lão Tử là đã trình bày học thuyết những tư tưởng triết lý của truyền thống văn hóa nông nghiệp phương Nam: đó là tư tưởng âm dương và triết lý sống hòa nhập với tự nhiên... Không phải không có lý do khi người ta coi Lão Tử là ông tổ triết học của*

dòng Bách Việt".(CSVHVN tr.325). Bào Lão Tử là triết gia của người Việt chưa đủ, Trần Ngọc Thêm còn cố lôi Khổng Tử về cho người Việt nông nghiệp phương Nam thì thật là quá quắt: "*Khổng Tử đã không hiểu được rằng, hút nhụy từ ván mình nông nghiệp, Nho giáo đầy tính nhân bản của ông chỉ thích hợp với quy mô làng xã*". (CSVHVN tr.317). Trần Ngọc Thêm đã lầm, Khổng Tử sinh ra không phải để ngồi trên bờ ruộng làng xã theo kiểu xuất thế, mà ông là người nhập thế, nhà lý thuyết cai trị, kiến trúc sư của chế độ phong kiến, với thuyết chính danh dạy cho vua biết cách làm vua và dân biết cách làm dân, chỉ cho người quân tử cái lý tưởng của thời đại: tu thân, tề gia, trị quốc, bình thiên hạ.

Thuyết âm dương ngũ hành, hà đồ lạc thư là những tư tưởng triết học tối cổ của Trung Hoa, là nền tảng của Chu Dịch, ảnh hưởng tới cả triết học của Lão Trang và Khổng Mạnh, có ghi trong Chu Dịch từ đầu nhà Chu mà cả thế giới từ Đông sang Tây ai ai đều đã biết. Hãy đọc những trước tác Trung Hoa cổ nhất thời Tiên Tần như Thương Thư thời Ân Thương vào những năm đầu Tây Chu, hay Chiến Quốc sách, Tả Truyện, Luận Ngữ...để thấy rằng những tư tưởng triết học cổ đại như triết lý âm dương ngũ hành là của người Trung Hoa. Cớ sao chỉ bằng cách lý giải truyền

thuyết và đoán nghĩa chữ. Trần Ngọc Thêm dám cho rằng chúng là sản phẩm của văn minh Lạc Việt? **Dùng thuyết âm dương ngũ hành làm cơ sở triết học cho việc lý giải sự hình thành những quy luật của nền văn hóa Việt Nam là một cái sai căn bản của Trần Ngọc Thêm.** Nên nhớ rằng vào mạt kỳ thời Chiến Quốc, Trung Hoa có Trâu Diễn phát triển thuyết âm dương ngũ hành thời cổ đại, lập thành phái Âm Dương gia. Chưa hết, Trần Ngọc Thêm còn bất chấp lịch sử và khoa học, lôi cả lịch âm dương của Tàu về cho Việt: *“Cho đến nay, đã có khá nhiều cơ sở đáng tin cậy để cho rằng lịch âm dương bắt nguồn từ nền văn hóa Bách Việt Nam Á”*. (CSVHVN tr.97). Đến đây, chúng tôi có thể kết luận rằng, **hầu hết những luận điểm gọi là khoa học rất “mới mẻ” trên của Trần Ngọc Thêm, nghĩa là “những đề quyết động trời” như vừa trình bày, đều được chiết ra từ những cuốn sách đã dẫn của Kim Định.** Thậm chí cả cách lập luận của ông Thêm hầu như cũng đều sinh ra từ ông Định. Đó là phương pháp luận phi khoa học mà chúng tôi tạm gọi là phương pháp truyền thuyết luận, thần thoại luận, ngữ nghĩa luận, linh cảm luận được gộp chung trong cái rọ phiếm luận.

NHỮNG LẬP LUẬN THIẾU CƠ SỞ KHOA HỌC.

Một công trình được gọi là khoa học đồ sộ như CSVHVN này, sao tác giả lại lý lẽ kiểu phiếm luận cợt nhả như sau: ***“Chú Cuội trong chuyện cổ tích Việt Nam trồng cây đa làm thuốc cải tử hoàn sinh trong vườn thì dặn vợ: Có đái thì đái bên Tây, đừng đái bên Đông, cây đông lên trời. Vì sao? Vì bên Đông là bên nông nghiệp (của mình), cho nên linh thiêng, cần được coi trọng; Còn bên Tây là bên du mục(không phải của mình) thì thế nào cũng được”*** tr. 78. Thảo nào, có bao nhiêu đức tính tốt đẹp của loài người, tác giả ở tr.32, đều thu về hết cho phe mình là nền văn hóa gốc nông nghiệp, còn hầu hết tính xấu và bất cập đều được dồn đẩy cho phương Bắc và phương Tây là gốc văn hóa du mục (!) Lịch sử tiến hóa của loài người từ vượn qua ăn lông ở lỗ, phát triển thành du mục, tiến lên văn minh nhờ định cư nông nghiệp. Từ gốc văn minh nông nghiệp, nhân loại kết hợp trồng trọt với chăn nuôi mà tiến dần lên thương nghiệp rồi đô thị hóa văn minh công nghiệp hiện nay. Tại sao Trần Ngọc Thêm cứ khẳng khẳng giữ định kiến cho là **phương Tây và phương Bắc gốc văn hóa du mục?** Làm như các dân

tộc Nam Á chưa hề đi qua văn hóa du mục, từ con vượn người, thoát đũa biết nghề trồng lúa nước? Không cần luận cứ khoa học và bằng chứng lịch sử, Trần Ngọc Thêm viết: “*Diễn hình cho loại gốc du mục (trọng động) là các nền văn hóa phương Tây; Còn diễn hình gốc nông nghiệp (trọng tĩnh) là các nền văn hóa phương Đông*” tr. 26. Thực ra, Trần Ngọc Thêm đã lầm lẫn khi cho **văn hóa phương Tây có nguồn gốc du mục**. Nếu cứ lập luận tùy tiện như vậy thì ta có thể gán cho bất cứ nền văn hóa nào cũng có nguồn gốc vượn cả. Thực ra nền văn hóa phương Tây nếu xét lấy Hy-La làm khởi điểm là nền văn hóa hải đảo và ven biển. Còn nếu xét nguồn gốc xa nhất của văn hóa phương Tây được khởi phát từ Lưỡng Hà và Ai Cập cổ đại, thì nó còn có nguồn gốc nông nghiệp xưa hơn nguồn gốc văn hóa nông nghiệp Nam Á. Vì nền văn minh Lưỡng Hà là nền văn minh nông nghiệp của Assyri và Babilon đã có trước TL hàng chục nghìn năm. Cũng như nền văn hóa nông nghiệp sông Nil đã có độ tuổi từ hơn 5000 năm trước TL. Do vậy, rõ ràng **văn hóa phương Tây có nguồn gốc nông nghiệp xưa hơn vùng Nam Á, nên gốc của từ Văn Hóa của các ngôn ngữ phương Tây là lấy từ chữ Cultus nghĩa là trồng trọt của tiếng Latin**. Lưu vực các con sông lớn của châu Âu như

Đanúyp, Vonga... ngay từ thời cổ đại đã có những cư dân nông nghiệp trồng lúa miến, lúa mạch hay kê... Cứ theo ở tr.32 chúng tôi vừa dẫn, ông Thêm áp đặt cho **gốc văn hóa du mục phương Tây** có các đặc tính là **độc tôn, quân chủ, trọng nam khinh nữ, thiên về phân tích, trọng sức mạnh cơ bắp là võ lực và coi thường thiên nhiên**... Lập luận như trên, ông Thêm quả là thiếu hiểu biết văn hóa phương Tây. Dĩ nhiên, nền văn hóa nào cũng có những ưu điểm và những khiếm khuyết của nó. Nhưng nếu nhìn lại nền văn hóa Hy-La cổ đại với sự phát triển rực rỡ nhất của triết học, khoa học và nghệ thuật, đặt cơ sở cho văn hóa phương Tây sau này, sẽ thấy những đặc điểm của nó ngược với những điều ông Thêm vừa chỉ ra. Trần Ngọc Thêm lại còn một áp đặt nữa phi lịch sử là **gán cho Hoa tộc có nguồn gốc văn hóa du mục**. Như các dân tộc khác, Hoa tộc cũng có nguồn gốc xa xưa du mục. Nhưng từ ba ngàn năm trước TL, khi Hoa tộc định cư dọc theo bình nguyên Hoa bắc của chiếc nôi Hoàng Hà, văn hóa của họ đã là nền văn hóa nông nghiệp rồi. Sau đó Hoa tộc tràn xuống phương Nam, vượt sông Dương Tử, đồng hóa dần dần Bách Việt, cho đến cuối nhà Chu thì vùng Hoa nam hầu như đã bị Hoa hóa gần hết. Do đó, nền văn hóa Trung Hoa bao gồm

cả Hoa bắc với Hoa nam. Cho nên, khái niệm phương Nam trong sách vở cổ Trung Hoa phần lớn là chỉ vùng Hoa nam của Hoa tộc, chứ không phải chỉ riêng Lạc Việt như Trần Ngọc Thêm ngộ nhận. **Nếu con sông Hoàng Hà là bộ óc của nền văn hóa Hoa tộc thì sông Dương Tử là tâm hồn của nền văn hóa ấy.** Chính vì vậy, việc nhận bừa Nho giáo và Đạo giáo có nguồn gốc Bách Việt là điều không thể chấp nhận. Tất nhiên, việc Hoa tộc tiếp thu phần nào văn hóa Bách Việt cũng như văn hóa Tạng, Mông, Mãn, Hồi trong quá trình xâm chiếm là điều bình thường và dễ hiểu. Đơn giản là văn hóa Hoa tộc có ưu thế tuyệt đối hơn các nền văn hóa rìa ngoài Trung Nguyên vì nó có văn tự, một thứ chữ vào loại cổ nhất và thâm thúy nhất thế giới. Mặt khác, Hoa tộc lại may mắn có một thời hoàng kim độc nhất vô nhị của tự do tư tưởng là thời Bách Gia Chư Tử, tạo ra cả một nền triết học cổ đại vào loại lớn nhất thế giới. Theo Will Durant trong cuốn *"Lịch sử văn minh Trung Quốc"* có dẫn lời nhà khai sáng Pháp Voltaire nói về văn hóa Hoa tộc như sau: *"Quốc gia ấy tồn tại một cách rục rờ từ trên 4000 năm rồi mà luật pháp, phong tục, ngôn ngữ, cách ăn mặc vẫn không thay đổi bao nhiêu...Người Trung Hoa hơn hẳn các dân tộc khác trong hoàn vũ"*(Bản dịch của NHL, ĐHSP 1990).

Như chúng ta đều biết, việc xác minh nguồn gốc các dân tộc trên thế giới, thậm chí ngay cả nguồn gốc nhân loại cũng vẫn còn ở trong vòng tranh cãi, chưa thể tìm ra một cách giải thích duy nhất. Cũng như vậy, nguồn gốc dân tộc Việt Nam đang còn nằm trong giả thuyết. Gốc Indonésien lai Mongol của chúng ta là giả thuyết dễ được tạm thời chấp nhận. Khi Thục Phán xâm lược Văn Lang lập ra nước Âu Lạc, gọi là văn minh Lạc Việt vào năm 257 tr. TL, thì thời đại Hùng Vương của họ Hồng Bàng đã tồn tại trên dưới hai ngàn năm trước. Trong khoảng hai ngàn năm ấy, người Giao Chỉ có phải là một nhánh của Bách Việt hay không thì lịch sử chưa đủ cứ liệu để xác minh. Việc cho nguồn gốc người Việt Nam là một nhánh của Bách Việt di cư từ hồ Động Đình, phía nam Dương Tử đến chỉ là giả thuyết. Cũng như có vị học giả bảo gốc ta từ nước Việt của Việt Vương Câu Tiễn di cư xuống từ 600 năm tr. TL, vì giọng nói ta với dân Phúc Kiến hao hao nhau cũng chỉ là giả thuyết. Rất có thể suốt hai nghìn năm văn hóa Văn Lang, chúng ta chưa có liên hệ gì với Bách Việt phía nam sông Dương Tử cả? Chẳng như văn hóa Lạc chỉ được trộn với văn hóa Việt khi Thục Phán đến nước ta lúc Tần Thủy Hoàng vừa làm chủ lục quốc bên Trung nguyên? Do vậy, **việc Kim Định và Trần Ngọc**

Thêm cố sức dùng huyền sử luận để chứng minh dân tộc ta từ 4000 năm trước có nguồn gốc Bách Việt, từ Động Đình hồ xuống mới chỉ là giả thuyết. Để từ đó họ luận rằng, văn hóa nông nghiệp Lạc Việt của chúng ta có nguồn gốc Viêm Đế, Tam Miêu, từng đặt nền móng cho văn hóa du mục cổ đại Trung Hoa, là một việc hoàn toàn chưa được kiểm chứng và xác nhận. Trong bộ Việt Nam văn minh sử của học giả Lê Văn Siêu, do Trung tâm học liệu BGD Sài Gòn in 1972, tr. 38 có viết: *“Nhưng làm thế nào chứng minh nổi gốc cội ta là Tam Miêu (một nhóm của Bách Việt- chủ dẫn của TMH) ? Mặc dầu sử cũ có ghi, và mặc dầu có những lý luận thông thái của L.M. Lương Kim Định dựa vào những nghĩa chữ chỉ có ở 1500 năm sau...Cho nên không thể nhận gốc cội của ta là Tam Miêu”.*

Như vậy, lập luận căn bản để làm nên công trình CSVHVN của Trần Ngọc Thêm: *“Phát sinh từ nền văn hóa Nam Á Bách Việt, triết lý âm dương đã trở thành cơ sở nhuần nhuyễn cho việc hình thành tính cách người Việt Nam sau này”* tr.61 hoàn toàn chỉ là giả thuyết, nếu không muốn nói là ngụy tạo, không hội đủ cơ sở khoa học. Vì hầu hết lập luận của tác giả là suy đoán chủ quan, cứ kết luận khơi khơi theo kiểu: *“Người Việt vẫn giữ*

được một biểu tượng âm dương có truyền thống lâu đời hơn - biểu tượng vuông tròn. Có vuông có tròn tức là có âm có dương"tr.60. Hoặc: "*Tiền đồng cổ Việt Nam qua các thời đại với lỗ vuông ở giữa chính là dấu vết truyền thống của biểu tượng âm dương*" tr.61. Thậm chí phương pháp luận bắt ốc nói mò của tác giả còn thiếu những hiểu biết căn bản : "*Nếu chấp nhận giả thuyết coi lịch âm dương có nguồn gốc phương Nam thì sẽ giải đáp được hàng loạt sự kiện mà giả thuyết phương Bắc của lịch này chịu bó tay: Đó là việc nhiều nơi ở Việt Nam còn lưu giữ được những dấu vết cổ xưa về hệ tháng nguyên thủy bắt đầu từ tháng tý, quan niệm về ngày tết Đoan Ngọ giữa năm...*" tr.98. "Tết Đoan Ngọ(5-5) là tết của người phương Nam kỷ niệm thời điểm giữa năm" tr. 176. Thưa với ông Thêm rằng, tết Đoan Ngọ (5-5) là ngày tết của người Trung Hoa, để tẩm hồn Khuất Nguyên trên sông Mịch La, chứ không phải là ngày tết giữa năm của người phương Nam như ông lầm tưởng.

Có thể tìm thấy ở hầu hết các trang của CSVHVN một kiểu lý luận cảm tính, suy diễn tùy tiện, thiếu biện chứng và logic, thiếu tính hệ thống đã đành mà còn thiếu cả những kiến thức cơ bản về văn hóa tổng quát. Chúng tôi chỉ xin phép lấy mấy thí dụ nhỏ sau. Tuyệt đối hóa vai

trò hình thành tính chất thương nghiệp của văn hóa gốc du mục, loại bỏ tính quyết định của văn hóa nông nghiệp trong dấu hiệu văn minh của loài người là việc định cư, Trần Ngọc Thêm đưa ra công thức: **“Con đường chuyển biến từ du mục đến công nghiệp: ban đầu du mục...chuyển sang mô hình du mục + buôn bán... Rồi từ bỏ hẳn chăn nuôi chuyển sang thương nghiệp...Và thế là cuộc sống định cư hình thành... phát triển đô thị, một xã hội công nghiệp đã hình thành”**tr.27. Cứ theo công thức này của ông Thêm, nước Mông Cổ thời Thành Cát Tư Hãn là tổ sư của văn hóa du mục từ gốc đến ngọn, chắc đã được đô thị hóa và công nghiệp hóa từ gần nghìn năm trước ? Hay là dân Digan có nguồn gốc từ bắc Ấn Độ, sống đời du mục từ xưa đến nay, hiện lang thang khắp châu Âu và không hề có Tổ Quốc. Theo lý luận của ông Thêm thì chắc sắc dân này phải đô thị hóa và công nghiệp hóa từ thời trung cổ? **Dành ưu thế định cư cho văn hóa gốc du mục, ông Thêm đã phạm sai lầm từ khởi điểm lập luận để tạo ra công trình này.** Chúng tôi hoan nghênh tinh thần tự hào dân tộc của TS Trần Ngọc Thêm. Bởi dân tộc chúng ta quả là đáng tự hào về nhiều phương diện. Nhưng đạo lý của người Việt Nam chỉ cho phép chúng ta tự hào những gì chúng ta

có. Khi niềm tự hào biến thành tự tôn dân tộc quá khích, thành cực đoan coi Việt Nam là một trong ba trung tâm của thế giới thì không còn là niềm tự hào chân chính nữa; Đến nỗi theo ông Thêm, nước Trung Hoa rộng lớn và thế giới phương Tây mệnh mông hẫu như chỉ là tả hữu của văn hóa Việt Nam, không chỉ chứng tỏ thái độ kiêu ngạo, mà còn vô tình cổ vũ chủ nghĩa sô-vanh nước lớn, làm tổn thương đến đạo lý khiêm cung của dân tộc: *“Việt Nam như một nền văn hóa trọng âm điển hình và phương Tây như một nền văn hóa trọng dương điển hình, còn Trung Hoa thì mang tính cách trung gian giữa hai nền văn hóa ấy”*tr.105.

NHỮNG KẾT LUẬN KHÔNG THỎA ĐÁNG.

Trước khi tam giáo truyền vào nước ta, người Việt Nam hầu như chưa có tôn giáo. Việc thờ ông bà với bàn thờ gia tiên, thậm chí thờ trời thực ra mới chỉ dừng ở mặt đạo lý và vũ trụ quan sơ khai của người nguyên thủy, chưa trở thành tôn giáo được. Vậy mà theo Trần Ngọc Thêm, dân tộc ta đã có tôn giáo đấy: ***“Ở Việt Nam, tín ngưỡng phồn thực từng tồn tại suốt chiều dài lịch sử, và có tới hai dạng biểu hiện : thờ cơ quan sinh dục nam nữ và thờ bản thân hình***

ảnh giao phối”tr.151. Theo từ điển Tiếng Việt sdd, tr.960 định nghĩa: *“Tín ngưỡng : Tin theo một tôn giáo nào đó”*. Như vậy, tôn giáo phần thực thờ cơ quan sinh dục nam nữ và thờ hành động giao phối do ông Thềm gán ghép cho dân tộc ta suốt 4000 năm lịch sử là việc làm rất chủ quan. Tín ngưỡng thờ Linga và Yoni là tôn giáo thời phiếm thần của Ấn Độ thuở còn thổ dân Dravidien, xâm nhập vào Bàlamôn, truyền qua một số dân tộc Nam Á như dân Chăm chẳng hạn. Việc các vua thời Lý Trần... đưa hàng loạt thợ đá và thợ đồng thuyền...Chiêm Thành ra các vùng đất quanh Thăng Long, thậm chí lập làng riêng cho họ còn dấu tích đến ngày nay, chứng tỏ tín ngưỡng thờ âm vật và dương vật đã theo họ ra vùng đất mới và để lại ít nhiều kỷ niệm dấu đó trên đá, trên gỗ hay trên gạch. Vả lại, sự giao lưu văn hóa Việt- Chăm là điều dĩ nhiên trong quá trình lịch sử. Không thể căn cứ vào điều cá biệt ấy và hình tượng người làm tính giao trên nắp thạp đồng Đào Thịnh để kết luận người Việt chúng ta thờ dương vật và thờ âm vật được. Thảo nào, dưới ám ảnh phần thực luận, Trần Ngọc Thềm đã nhìn vào cấu trúc chùa Một Cột là nét đẹp thiêng liêng quốc hồn quốc túy: hình ảnh đóa sen đầy Phật tính Việt Nam, thành sự dung tục, xúc phạm tới không chỉ Phật Giáo mà còn xúc

phạm đến tinh thần văn hóa dân tộc khi ông viết: ***“Chùa Một Cột với hình bông sen thanh thoát ở trên và trụ đá biểu hiện ý niệm phồn thực ở dưới như một lễ vật dâng lên Phật Bà”*** tr.304. Một nhà khoa học nghiên cứu văn hóa Việt Nam như ông Thêm mà lại có cái nhìn bệnh hoạn, tục tĩu, bầy bạ vào quốc túy quốc hồn của dân tộc như vậy, quả là một điều kinh hãi(!) Hãy nghe ông Thêm giải thích nguồn gốc tôn giáo phồn thực: ***“Toàn bộ Linga là mô phỏng bộ chày cối - biểu tượng tín ngưỡng phồn thực điển hình của cư dân Đông Sơn”*** tr.279. Trời, khái niệm Linga sinh ra từ bộ chày cối Đông Sơn, hay sinh ra bởi chính cái lý luận chày cối phân khoa học và lịch sử của ông T.S. Thêm ? Với nhân quan sinh thực khí ấy, tác giả bộ sách CSVHVN - một nhà chày cối học ưa nhìn vào ngôi chùa Phật Việt Nam bằng cái nhìn dâm dăng của Thị Mầu: ***“Muốn giữ cho Phật Giáo ở mãi bên mình, người Việt Nam nhiều khi phá cả giới luật. Có những nơi, do muốn buộc ông sư gần với làng mình để giữ chùa cùng lễ, dân làng tổ chức cưới vợ cho sư”*** tr.303(!)

Tôn giáo là một nét đặc trưng của văn hóa. Trong công trình này, tác giả không chỉ nhìn Phật Giáo Việt Nam dưới cái nhìn dị dạng, thậm chí có vẻ bệnh hoạn theo thuyết ức chế phân tâm học

Freud, mà ông còn giữ thái độ ác cảm một cách vô lý với đạo Thiên Chúa Giáo Việt Nam: *“Kitô giáo thâm nhập vào Việt Nam song song với công cuộc thực dân xâm lược và đồng lõa với chúng”* tr.345. Đạo Thiên Chúa do các giáo sỹ Bồ Đào Nha và Tây Ban Nha truyền vào nước ta từ giữa thế kỷ XVI, đến năm 1858, nghĩa là 300 năm sau, thực dân Pháp mới nổ súng chiếm Đà Nẵng, sao tác giả lại vợ dũa cả nắm để kết tội nhiều tông đồ chân chính lẫn lộn với một số kẻ xâm lược khọác áo thầy tu? Ít ra, Đạo Thiên Chúa đã giúp Việt Nam có quốc ngữ ngày nay, một công trạng quả là to lớn với dân tộc, góp phần tạo điều kiện thuận lợi cho văn hóa truyền thống hội nhập với văn hóa phương Tây, khiến cuộc canh tân thêm mau lẹ. Sau hơn bốn thế kỷ bám rễ trong cộng đồng dân tộc, Kitô giáo thực sự đã thành bộ phận của văn hóa Việt Nam. Nhưng riêng TS Trần Ngọc Thêm vẫn chưa công nhận nó: *“Kitô giáo là một tôn giáo mang đậm tính cách du mục(độc tôn, cứng rắn) do vậy mà không hòa đồng được với văn hóa Việt Nam”* tr.345. Nói Kitô giáo mang tính cách du mục, độc tôn, cứng rắn, nhà văn hóa học Trần Ngọc Thêm quả tình chưa nắm bắt được tinh thần khoan dung, nhân ái của tôn giáo này. Để quốc Lamã tiền Kitô mới chỉ biết đến sức mạnh của lưỡi gươm,

rất độc tôn và cứng rắn. Đạo Kitô là tôn giáo của người nô lệ, dùng sức mạnh của tình thương yêu để chống lại thù hận và bạo ngược của Lamã. Nếu đưa những lời lẽ của ông Thêm nói về Kitô giáo để dạy cho sinh viên, e rằng có thể vi phạm tinh thần hòa đồng, đoàn kết tôn giáo là tôn chỉ của dân tộc từ độ tam giáo đồng nguyên. Mà cũng chả nên trách cứ gì ông Thêm, một người tưởng mang nặng đầu óc dân tộc cực đoan, lại là một người có khả năng giấu cợt dân tộc mình bằng cách gán cho nó một thuộc tính không có là nghệ thuật chữ: ***“Thậm chí cả trong việc chữ nhau, người Việt cũng chữ nhau một cách có bài bản, cân đối, nhịp nhàng, đầy chất thơ. Với lối chữ có vần điệu, có cấu trúc chặt chẽ, người Việt có thể chữ từ giờ này qua giờ khác, ngày này qua ngày khác mà không chán”***tr.187. Phải chăng, những món này đã góp phần tạo nên **cơ sở văn hóa Việt Nam** mà TS Trần Ngọc Thêm đã bịa tạc ra một cách tùy tiện, bôi bác ?

Trong rải rác các trang sách của CSVHVN, TS Trần Ngọc Thêm chống lại quan niệm của một số nhà nghiên cứu lịch sử và nguồn gốc văn hóa dân tộc trước ông: ***“Thường mắc căn bệnh có hủu lấy Trung Hoa làm trung tâm”***tr.40. Nhưng ông lại mắc phải căn bệnh trầm kha là **lấy văn**

hóa nông nghiệp Lạc Việt làm trung tâm, cụ thể hơn là lấy Việt Nam làm trung tâm.” *Việt Nam là một Đông Nam Á thu nhỏ* tr.40. Hoặc ông còn tỏ thái độ dân tộc cực đoan hơn: ***“Giải đoạn từ thiên niên kỷ ba tr.CN cho đến thiên niên kỷ một tr.CN rõ ràng là đã tạo nên một đỉnh cao rực rỡ - văn hóa và có ảnh hưởng lớn đến toàn khu vực”***tr.48. Chính vì thế, tác giả cuốn sách đã lấy thuyết âm dương ngũ hành là tư tưởng triết học tối cổ của Trung Hoa, cố gắng phù phép qua phương pháp phiếm luận, đoán chữ, giải nghĩa tùy tiện đã sử, để chứng minh thuyết âm dương là sản phẩm của Lạc Việt. Thậm chí ông còn không tha cả tam tài ngũ hành của triết học cổ đại Trung Hoa, tùy tiện gán ghép nó về tay Lạc Việt: ***“Ta thấy cả Đồ lẫn Thư đều được tìm ra nơi vùng sông nước, mà sông nước là đặc điểm của phương Nam”*** tr.80. Tất cả sự ngộ nhận căn bản trên được tác giả cho là sự phát hiện mới mẻ của mình, dùng làm tư tưởng chủ đạo để tìm ra nền tảng triết học của quá trình hình thành văn hóa dân tộc, mong tạo tiền đề một cách hệ thống tìm hiểu cơ sở văn hóa Việt Nam và những quy luật đặc thù của nó. Tiếc thay, những “phát hiện” kia của tác giả mới chỉ dừng lại ở ngụy biện và giả thuyết, chưa đủ chứng cứ khoa học, làm sao có thể đem ra giảng dạy ở các

trường đại học những điều còn cách quá xa với sự thật lịch sử, nếu không muốn nói là những điều sai trái như chúng tôi vừa phân tích trên.

Con đường đi vào chân lý khoa học không bao giờ là con đường dễ dàng. Trước khi đến được cánh cửa thánh Phêrô của khoa học, chúng ta bao giờ cũng phải đánh vật với lò lửa luyện tội của những giả thuyết. Chính vì vậy, phần nào chúng tôi thông cảm với TS Trần Ngọc Thêm, người đã bỏ bao nhiêu tâm huyết và công sức để hoàn tất một công trình lớn vượt quá sức của mình. Nếu gọi CSVHVN là một công trình khoa học thì đó là một công trình thiếu nghiêm túc. Bởi không hẳn vì nó chưa hội đủ căn bản khoa học, nghĩa là thiếu tính hệ thống và phương pháp luận, mà **vì nó đã lấy phần lớn ý tưởng của Kim Định làm chính kiến của mình.** Cuốn sách còn mắc một thiếu sót quan trọng là không trưng những tài liệu tham khảo ở cuối sách, hầu như không có chú giải xuất xứ khi trích dẫn, là điều tối kỵ của một công trình khoa học. Là người sáng tác văn học, chúng tôi bắt buộc dĩ phải viết ra những dòng phân biện với sự thật dễ mất lòng này trước công trình của TS Trần Ngọc Thêm, cũng là bởi chút lòng với sự nghiệp giáo dục thế hệ trẻ của đất nước. Mong sao giáo trình đại học không chỉ của khoa học nhân văn từ nay, cần

được soạn bởi những vị giáo sư đầy tài năng đã dành, mà nó còn cần **được soạn ra với tinh thần khoa học kèm trách nhiệm và lương tri**. Hơn nữa, nó cần phải được giám định, thông qua những hội đồng khoa học công tâm, có một trình độ chuyên môn được tiêu chuẩn hóa, xứng hợp với tầm vóc đề tài mà nó phân biện. Có như vậy, mới tránh được những điều đáng tiếc, ít ra là với cuốn giáo trình môn văn hóa học này.,.

Thành phố Hồ Chí Minh đêm 30-3-1996

(Đã in "Văn Nghệ" số 17 và số 18 năm 1996)

THAY CHO LỜI BẠT:

“TRẦN MẠNH HẢO VIẾT PHÊ BÌNH”

ĐINH QUANG TỐN

(Nhà phê bình văn học)

1 - Trần Mạnh Hảo trước hết là một nhà thơ, một nhà thơ có tiếng từ những năm bảy mươi với các trường ca *Đất nước hình tia chớp*, *Mặt trời trong lòng đất*... Cách đây vài năm, anh bỗng viết phê bình. Đó là chuyện bình thường khi người nghệ sỹ muốn giải bày tâm hồn mình trước cuộc sống bằng hình thức thích hợp nhất. Chỉ ở riêng nước ta trong mấy chục năm qua, Xuân Diệu, Chế Lan Viên rồi Vũ Quần Phương cũng từng làm như vậy. Phê bình văn học không phải là lãnh địa riêng của các cây bút chuyên viết phê bình, mà nó là mảnh đất của những ai có năng lực phê

bình. Trong nghệ thuật vẫn có quy luật này: có người cả đời viết phê bình nhưng không đạt được một thành tựu nào đáng chú ý, có người ở lĩnh vực khác tạt sang lại cầm được những ngọn cờ. Trong một chừng mực nào đó, Trần Mạnh Hảo là một hiện tượng như vậy.

2 - Vì sao có sự xuất hiện nhà phê bình Trần Mạnh Hảo mà trước đó không hề có dự báo gì? Nếu nghiên cứu kỹ hoàn cảnh phê bình văn học đầu những năm chín mươi, chúng ta sẽ thấy rằng nhà phê bình Trần Mạnh Hảo xuất hiện như một sự tất yếu. Đó là sự lên tiếng của một dòng văn học trước những lực lượng muốn phủ định nó, muốn thay thế nó bằng những cái đã cũ hơn nó từ nước ngoài. Những bài phê bình của Trần Mạnh Hảo ra đời liên tiếp như một con dê sừng sững ngăn chặn những cơn lũ tướng sắp tràn bờ, mà đỉnh cao là các bài: *Có một thời đại mới trong thi ca* (I và II), các bài viết về thơ Đặng Đình Hưng, Lê Đạt, Hoàng Hưng... Trước hết phải ghi nhận nhà phê bình Trần Mạnh Hảo ở sự dũng cảm bảo vệ nền thơ và văn hóa dân tộc trước sự xâm lăng ô ạt của thơ Tây, hay nói chính xác là những cái bóng của thơ Tây. Học tập tinh hoa văn hóa nhân loại là cần thiết, nhưng tuyệt nhiên không được nhầm lẫn mang những rác rưởi của nhân loại thay thế những tinh hoa truyền thống của dân tộc mình.

3 - Ngoài tinh thần bảo vệ nền thơ chân chính của dân tộc, Trần Mạnh Hảo còn là một cây bút phê bình có năng lực, ở một mức độ nào đó có thể nói là có tài năng. Cho đến nay, sau mấy chục bài phê bình, Trần Mạnh Hảo đã đạt được những thành công không kém gì ở lĩnh vực thơ. Trong vườn thơ, anh chỉ là một trong nhiều cây có vóc dáng nhưng chưa phải là cổ thụ, còn trong vườn phê bình anh lại là một cây phê bình có vóc dáng nổi trội trong không nhiều các cây phê bình có vóc dáng khác.

Năng lực phê bình của Trần Mạnh Hảo thể hiện ở những mặt nào? Thực ra, mọi tài năng đều có những quy luật riêng, ít theo quy luật chung. Năng lực viết phê bình không phụ thuộc vào học hàm, học vị. Rất nhiều giáo sư, tiến sĩ văn học không viết được một bài phê bình có giá trị. Nó phải là năng khiếu bẩm sinh cảm thụ văn chương và diễn đạt được hay điều mình cảm thụ. Tất nhiên, năng lực cảm thụ có phụ thuộc vào tầm văn hóa. Nhưng tầm văn hóa không phải chỉ có một con đường đào tạo chính quy. Các tài năng xưa nay ở mọi lĩnh vực đều phải tự học sâu và rộng hơn nhiều những điều mà không có một trường học nào trang bị được. Tầm văn hóa thực sự được nhìn từ những bài viết, những tác phẩm cụ thể của họ. Năng lực phê bình của Trần Mạnh

Hảo là phát hiện những vấn đề phê bình. Đó là, anh thấy tập *Ô mai* của Đặng Đình Hưng là *người xa lạ với thơ*, tập *Một trăm bài thơ hay năm 1993* là *một vài bài thơ hay*. Phê bình thơ đương đại là *nền thơ đương đại không tìm đâu ra một Hoài Thanh của mình*, cho rằng *Thơ ca Việt Nam đã đến thời đối gác là không đúng*, anh khẳng định *đã có một thời đại mới trong thi ca...*Những vấn đề anh phát hiện phải nói phần lớn là đúng. Không những vậy, anh đã chứng minh một cách khá thuyết phục bằng nhiều dẫn chứng cụ thể. Đây là một dẫn chứng nhỏ khi anh viết: "*Rất khó tìm ra dấu ấn của thơ mới trong bài thơ **Bên kia sông Đuống** của Hoàng Cầm hay bài **Nhớ** của Hồng Nguyên, bài **Đồng chí** của Chính Hữu. Lục bát trong bài **Việt Bắc** của Tố Hữu cũng rất khác lục bát u hoài của Huy Cận hay lục bát mê đắm của Nguyễn Bính. Bài **Màu tím hoa sim** của Hữu Loan còn tìm thấy tí chút hơi hướng của thơ mới, nhưng đến bài **Đèo Cả** của ông thì đã khác hẳn với thơ tiền chiến*" (Có một thời đại mới trong thi ca "1").

Năng lực phê bình của Trần Mạnh Hảo còn thể hiện ở nội lực của anh khá khô, nên anh viết ở từng bài như tuôn chảy ồ ạt, ở cả loạt bài trong một vài năm hết vấn đề này sang vấn đề khác. Từ một tập thơ như *Ô mai*, *Người đi tìm*

mặt, Bóng chữ, Sự mất ngủ của lửa, 100 bài thơ hay năm 1993...đến một số tác giả đã nhiều người bàn như: Chế Lan Viên, Sơn Nam, Phạm Tiến Duật, Lò Ngân Sủn...Một giai đoạn thơ qua các bài: Thơ hiện đại và hiện đại thơ, Thơ phản thơ, đổi mới hay đổi gác, Có một thời đại mới trong thi ca...Ở vấn đề nào anh cũng nêu ra được những ý kiến mới, những nhận xét hầu như không trùng với một ai. Về mặt nội lực phê bình, trong nền phê bình hiện đại của ta, người viết sung sức như Trần Mạnh Hảo không có được mấy người, trừ các bậc đại thụ Hoài Thanh, Xuân Diệu, Chế Lan Viên...

Năng lực phê bình của Trần Mạnh Hảo còn thể hiện ở chất văn trong các bài phê bình. Anh có giọng văn riêng khỏe và sáng, có sức hấp dẫn mọi người, đa dạng trong giọng điệu, giàu hình ảnh, tự nhiên không gò bó câu nệ tính khoa học khô khan... Đó là giọng văn được phù trợ bởi tư duy hình tượng của người sáng tác, bởi chất nghệ sỹ mê đắm mà các nhà phê bình thuần túy không thể có được. Ta có thể đọc ở bất kỳ bài nào, chất văn có ma lực ấy của anh cũng gây ấn tượng ám ảnh lâu dài. Đây là một đoạn anh viết về thơ hiện đại: *"Chừng như hai từ hiện đại dùng để chỉ khái niệm thời gian hơn là khái niệm ngữ nghĩa. Những nhà thơ cổ, ca dao cổ giờ đọc lại, nếu họ*

vẫn còn hay, tất nhiên là thơ họ còn hiện đại gấp nhiều lần những nhà thơ tự cho là hiện đại hôm nay. Cái đẹp của thơ ca chừng như cũng có dáng của cái đẹp tình yêu, cái đẹp của mây bay gió thổi... Phải chăng tình yêu của chúng ta hôm nay hiện đại hơn tình yêu của Adam và Eva xưa? Phải chăng đám mây ta ngắm chiều nay hiện đại hơn đám mây chiều xưa Lý Bạch, Nguyễn Du từng ngắm? Hỡi các nhà thơ hiện đại, các vị thủ phát hiện tính hiện đại của nắng gió trăng sao?" (Thơ hiện đại và hiện đại thơ).

Năng lực phê bình của Trần Mạnh Hảo còn thể hiện ở khả năng phát hiện những câu thơ hay và những câu thơ dở. Như khi anh khẳng định bài thơ *Người đẹp* của Lò Ngân Sủn là một bài thơ hay, tuy không được giải của cuộc thi và nằm lẫn trong một trăm bài thơ khác của tập. Đặc biệt anh đã tìm ra những bài thơ dở trong tập 100 bài thơ hay năm 1993 như các bài: *Tiếng gà xưa trong khu vườn cũ* của H.M.T., bài *Thăm bạn* của N.T.V., bài *Nghĩa tận* của L.N.A., bài *Ty nạn chiều* của Đ.L.D.C... Đó là những trường hợp cụ thể. Còn trong mấy chục bài viết của mình hàng trăm bài thơ, hàng trăm câu thơ anh nhắc đến, đứng trên quan niệm bản chất cổ điển của thơ ca nói chung, sự phân định những câu thơ hay, những bài thơ hay với những câu thơ và

những bài thơ dở trong ý kiến của anh là tương đối chuẩn.

4 - Lúc đầu, Trần Mạnh Hảo được nhiều người yêu mến và ủng hộ. Đáng lẽ những bài viết khá hấp dẫn của anh phải được mọi người ngày một yêu mến thì tình cảm của bạn đọc đối với anh theo thời gian chừng như có phần không được như trước?

Nhìn chung, Trần Mạnh Hảo có một cái tâm tốt, để bảo vệ nền văn học dân tộc anh đã huy động hết tâm sức của mình trên trang giấy. Ở phần này, anh đã thành công, được rất nhiều người đồng tình, ủng hộ, tuy cũng có những dấu hiệu quá đà nhưng chừng nào còn cảm thông được. Đó là những bài viết được tập hợp trong tập *Thơ phản thơ*, nhà xuất bản văn học in năm 1995.

5 - Tuy có một số ít hạn chế nêu trên, Trần Mạnh Hảo vẫn là một phong cách phê bình độc đáo. Nhưng nó như hòn đá quý tự nhiên cần được mài giũa. Khi phê bình tập thơ *Bóng chữ* của Lê Đạt, Trần Mạnh Hảo viết: "*Thơ chuộng lạ là thứ thơ chưa đích thực. Dã là dân bà thì phải đẹp, dã là thơ thì phải hay. Hay, đó mới là đích đến của thi ca*". Cũng có thể nói về phê bình văn học như thế. Nhưng cũng có cái đẹp đồng danh, cái đẹp ngoa ngoắt, cái đẹp kiêu ngạo không được

người đời yêu. Đó là điều tôi muốn nói thêm với Trần Mạnh Hảo, bởi tôi thấy năng lực phê bình của Trần Mạnh Hảo nếu được điều chỉnh sẽ có đóng góp lớn cho phê bình nói riêng, cho nền thơ và văn học Việt Nam hiện đại nói chung.

*(Trích báo “Nhân Dân cuối tuần” số 22
(332) ngày 26/5/1996)*

MỤC LỤC

1 - Lời Nhà Xuất Bản.....	5
2 - Từ con đê của chữ nghĩa đến con ốc bươu vàng của thi ca.....	7
3 - Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của phê bình.....	19
4 - Thử bàn sau ba tiết học văn.....	40
5 - Có thật nền văn học cổ Việt Nam mang tính phôi ngã ?.....	51
6 - Về phần "lý luận văn học" sách giáo khoa lớp 12.....	72
7 - Về một nền văn hóa nhỏ và nữ tính ?.....	83
8 - Đối chiếu về mỹ học qua một cuốn sách.....	101
9 - Lý luận văn học hay cảm luận văn học ?.....	121
10 - Năm mươi năm văn học dưới cái nhìn đổi mới.....	139
11 - Thử và sai hay thử và... nghiệm.....	154
12 - "Thư mùa đông" qua đồng nát chữ phê bình.....	163
13 - Đừng công nghệ hóa văn chương.....	178
14 - Sự lang chạ của phê bình.....	194
15 - Truyện Kiều trong sách giáo khoa.....	211
16 - "Văn học nước ta không lớn nhưng cũng không đến nỗi nhỏ".....	225
17 - Triết lý đổi mới hay dung tục hóa triết lý.....	237
18 - Về một thứ chủ nghĩa bươm xơm trong lý luận văn học.....	248
19 - "Cơ sở văn hóa Việt Nam" - khoa học hay truyền thuyết ?.....	259
20 - Lời bạt của nhà phê bình văn học Đinh Quang Tấn	289

PHÊ BÌNH PHẢN PHÊ BÌNH

Trần Mạnh Hảo

០៩៣០៩៣

NHÀ XUẤT BẢN VĂN NGHỆ TP. HỒ CHÍ MINH

Chịu trách nhiệm xuất bản :

ĐINH QUANG NHÃ

Biên tập : **TRẦN VĂN**

Sửa bản in : Tác giả

Bìa : Tác giả

In 1000 cuốn khổ 13 x 19 tại Xí nghiệp số 3, số 391 Trần Hưng Đạo, Q.1, TP. HCM. Giấy chấp nhận đăng ký kế hoạch xuất bản số 6/430XB. In xong và nộp lưu chiểu tháng 10-1996.

Giá : 30.000đ



"PHÊ BÌNH PHẢN PHÊ BÌNH" là tập tiểu luận phê bình văn học, đã in trên báo, từng gây chấn động dư luận giới văn học trong vài ba năm gần đây. Nội dung cuốn sách nhằm phê bình một số quan niệm chưa chính xác về văn học và văn hóa của các tác giả sau đây : Tô Hoài, Lê Đạt, Giáo sư Lê Trí Viễn, Giáo sư tiến sĩ Hồ Ngọc Đại, Giáo sư Nguyễn Đăng Mạnh, Giáo sư Nguyễn Lộc, Phó Giáo sư tiến sĩ Lê Ngọc Trà, Phó Giáo sư tiến sĩ Trần Ngọc Thêm, nhà phê bình văn học Vương Trí Nhàn, Phó tiến sĩ Huỳnh Như Phương... Cuốn sách đặt vấn đề tranh luận, trao đổi với các tác giả trên về một số phần biên soạn sách giáo khoa văn cấp 3 còn bất cập và sai sót, về một vài giáo trình đại học văn hóa học, mỹ học, lý luận văn học... còn nhiều điều phi khoa học, lầm lẫn, về sự ngộ nhận trong việc lập thuyết văn chương, về việc phê bình thiếu khách quan, về sự hướng ngoại văn học một cách cực đoan.