



Thụy Khuê

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Tiểu sử Thụy Khuê

Tên thật là Vũ Thị Tuệ

Sinh năm 1944 tại Nam Định .

Viết tiểu luận văn học từ 1985

Đã in bài trên các báo Tự Do (Pháp & Bỉ), Văn Học (Hoa Kỳ), Thông Luận (Pháp), Thế Kỷ 21 (Hoa Kỳ), Người Việt (Hoa Kỳ), Diễn Đàn (Pháp), Hợp Lưu (Hoa Kỳ), Phụ Nữ Diễn Đàn (Hoa Kỳ)

Cộng tác với đài RFI (Radio France Internationale) trong chương trình Văn Học Nghệ thuật từ 1990.

Tác phẩm đã in :

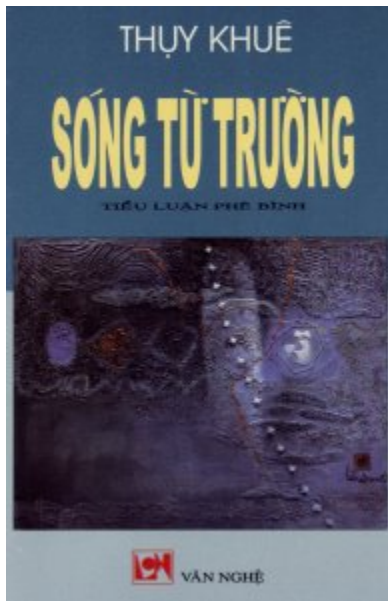
-

Cấu Trúc Thơ (1995, Văn Nghệ, California)

- Sóng Từ Trường (1998, Văn Nghệ, California)
- Sóng Từ Trường II (2002, Văn Nghệ, California)
- Nói chuyện với Hoàng Xuân Hãn và Tạ Trọng Hiệp (2002, Văn Nghệ, California)

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật Tựa



Sắp xếp lại một số bài viết trong khoảng mười năm để in tập tiểu luận phê bình, tôi rất phân vân.

Những bài viết tản mạn, không có "hệ thống", lựa chọn như thế nào? Phân loại thế nào? Theo "tiêu chuẩn" gì? Đó là những câu hỏi không dễ giải đáp. Sau cùng, tính cách tản mạn, phi hệ thống, phá tiêu chuẩn đã được giữ lại như một hình thức **sóng** tự do giao thoa trong **từ trường** nghệ thuật.

Đây là những bài viết đánh dấu những gặp gỡ của một cá nhân với một tác phẩm. "Tác phẩm" có thể là một bức tranh, một bài hát, một truyện ngắn, một cuốn phim, một truyện dài, một bài thơ... mà cũng có thể là một người. Những gặp gỡ ấy dàn trải và mở rộng trong không gian và thời gian, không phân biệt giới tuyến trong, ngoài, không phân cách kẻ trước, người sau, và cũng không phân chia địa hạt và hình thức biểu lộ nghệ thuật. Chúng ghi lại những xúc động, những cảm nhận, những suy tư... của một người trong khoảnh khắc ngắn ngủi hay lâu dài "sống chung" với một "tác phẩm".

Phê bình có thể xem như là một sáng tác gián tiếp cộng sinh và tạo sinh: Sáng tác **từ** một tác phẩm, *sáng tác từ một cái khác*, cái khác tôi, từ cái ngoài tôi. Khác với sáng tác của nhà văn: Sáng tác trực tiếp, *từ bản thân*, từ tôi, từ cái trong tôi.

Phê bình gần gũi với tình yêu ở chỗ tìm đến với *cái khác, kẻ khác*. Người ta có thể sống với một người những giây phút hoàn toàn khác nhau. Sống với nghệ thuật cũng vậy. Tuổi 13 không đọc Tây Du như tuổi 50. Hà Nội không đọc Nguyễn Huy Thiệp như Paris. Sự cảm nhận một tác phẩm tùy thuộc môi trường, bối cảnh, thời đại và cũng tùy thuộc trạng thái tâm linh cùng thể xác con người. *Ở đâu có gặp gỡ là ở đấy có thể có phê bình*.

Những bài viết trong tập sách nhỏ này, trải dài từ 1988 đến 1998. Mười năm. Một chặng đi qua. Chính bản thân người viết cũng chuyển biến trong tư tưởng, trong kinh nghiệm sống và viết, và bối cảnh xung quanh, từ chính trị đến xã hội cũng đã đổi thay.

Trong lại những bài viết cũ, là một cách nhìn lại đoạn đường đã đi, kiểm điểm lại ảnh hưởng thời gian trên không gian suy tưởng, ảnh hưởng thời gian trên những sôi động thực tế đời sống, thực tế môi trường.

Cảm nhận nghệ thuật xuất phát từ máu thịt của nội tâm, một cuộc tranh luận vô ngôn giữa bản thân và ngôn ngữ nghệ thuật. Một tình yêu. Một cách *nói chuyện lặng thinh giữa hai đối tượng*, nhưng vô cùng hào hứng và có khả năng mở cửa vào những đối thoại khác, những chia sẻ khác, khai sinh những tư tưởng khác, nơi chân trời khác.

Maurice Blanchot(1) nói đến cái *vâng dạ nhẹ nhàng, ngây thơ của việc đọc* (le oui léger, innocent de la lecture). Đọc văn chương không thuần nhất chỉ để hiểu, mà còn ra ngoài, vượt trên sự hiểu. Đọc, cũng không hẳn là kêu gọi mọi người tìm đến một khám phá mới mẻ và duy nhất về tác phẩm. Nếu có sự mời gọi, thì đây là sự *mời gọi âm thầm, lặng lẽ* đến từ tác phẩm. Ngay khi tác phẩm mở ra một chân trời khốc liệt, bạo tàn, người đọc cũng tham dự vào môi trường khốc liệt ấy một cách từ tốn, lặng lẽ: bình yên hóa những vô độ, cái *vâng dạ thâm* lặng là trọng tâm của tất cả mọi văn vũ cuồng phong, đông tố.

Và chính *tiếng gọi tự do và lời đáp vâng dạ*, nhẹ nhàng, âm thầm, tuyệt diệu và trinh trắng ấy là bản chất của việc đọc.

Paris ngày 24-3-1998
Thụy Khuê

Chú thích

1 L'espace littéraire, Maurice Blanchot, Gallimard 1955.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Thái Thanh, tiếng hát lên trời

Trong những phút giây thiếu vắng trống trải nhất hay những nhớ nhung tha thiết nhất của cuộc đời, mọi hiện diện hữu hình đều vô nghĩa; ta chờ đợi một đổi trao, khát khao một giao cảm thì bỗng đâu, một hiện diện vô hình lóe lên tựa nguồn sáng, tựa tri âm: sự hiện diện của tiếng hát.

Nếu thơ là một ngôn ngữ riêng trong ngôn ngữ chung, theo Valéry, hay thi ca là tiếng nói của nội tâm không giống một thứ tiếng nói nào của con người, theo Croce, thì âm nhạc hẳn là tiếng nói của những trạng thái tâm hồn và nhạc công hay ca sĩ là nguồn chuyển tiếp, truyền đạt những rung động từ hồn nhạc sĩ đến tâm người nghe.

Thị giác giúp chúng ta đọc một bài văn, nghiên ngẫm một bài thơ, nhưng chẳng mấy ai có thể thưởng thức một bản nhạc bằng thị quan của riêng mình mà phải nhờ đến người trình diễn, đến ca công, ca kỹ. Ngàn xưa nếu người kỹ nữ bên Tầm Dương chẳng gieo "tiếng buông xé lụa lụa vào bốn dây" chắc gì ngàn sau còn lưu dấu vết Tỳ Bà Hành?

Sự biểu đạt tác phẩm nghệ thuật hay sự truyền thông cảm xúc từ nhạc bản đến thính giả, nơi một vài nghệ sĩ kỳ tài, không chỉ ngưng ở mức độ trình diễn mà còn đi xa hơn nữa, cao hơn nữa, tới một tầm mức nào đó, ca nhân đã sáng tạo, đã đi vào lãnh vực nghệ thuật: nghệ thuật vô hình của sự truyền cảm, nghệ thuật huyền diệu sai khiến con người tìm nhau trong bom lửa, tìm nhau trong mưa bão, nghệ thuật dị kỳ tái tạo bối cảnh quê hương đã nghìn trùng xa cách, nghệ thuật mời gọi những tâm hồn đơn lạc xích lại gần nhau dìu nhau đưa nhau vào ngàn thu, nghệ thuật không tưởng dừng cho không gian đọng thời gian khi ca nương cất tiếng hát, tiếng hát của bầu trời, giao hưởng niềm đau và hạnh phúc: **Thái Thanh**.

Người ta nói nhiều đến sự nhạy cảm của phụ nữ, đến một thứ giác quan nào đó ngoại tầm nam giới. Những người đàn bà phi thường như Callas, Piaf, Thái Thanh,... đã tận dụng đến cùng cảm quan bén nhạy của mình để sai khiến, xao động, chuyển hóa ngôn ngữ, âm thanh của bài hát thành nội cảm cảm ca, cấu tạo nên một vũ

trụ thứ hai, đắm đuối, cuồng say, trong lòng người:

Trời trong em, đôi choáng váng

Rồi run lên cùng gió bốn miền

Tiếng hát Thái Thanh đến với chúng ta bằng rung động trực giác rồi tan loãng trong suy tư, xoáy vào những hố sâu, những đỉnh cao, vào tiềm lực của sự sống. Trong nghệ thuật hội họa, Van Gogh dùng sắc độ chói rạng để diễn tả những cuồng nhiệt, những trận bão trong tâm hồn. Trong nghệ thuật trình diễn, Thái Thanh vận dụng tiết tấu âm thanh, tạo nên sức cuốn hút mãnh liệt giữa con người, tình yêu và vũ trụ:

Ngày đó có bơ vơ lạc về trời

Tìm trên mây xa khơi có áo dài khăn cưới

Ngày đó có kêu lên gọi hồn người

Trùng Dương ơi! Có xót xa cũng hoài mà thôi!

Vẽ lên hình ảnh người nữ ca sĩ dưới ánh đèn sân khấu, Hoàng Trúc Ly đã có câu thơ thật hay:

Vì em tiếng hát lên trời

Tay xao dòng tóc, tay mời âm thanh

Câu này, trái với vài truyền thuyết, không nhắm vào một danh ca nào nhất định, chỉ gọi lên không khí các phòng trà ca nhạc Sài Gòn khoảng 1960. Nhưng tiếng hát lên trời là một hình ảnh có lẽ hợp với giọng ca Thái Thanh nhất, giữa những tiếng hát thời qua và thời nay. Thái Thanh là một danh hiệu, nhưng như có ý nghĩa tiền định: bầu-trời-xanh-tiếng-hát. Hay tiếng hát xanh thấm màu trời. Tiếng hát long lanh đáy nước trong thơ Nguyễn Du, lơ lửng trời xanh ngắt trong vòm thu Yên Đỗ, tiếng hát sâu chót vót dưới đáy Tràng Giang Huy Cận, hay đắm sương trắng, ngừng lưng trời trong không gian Xuân Diệu, tiếng hát cao như thông vút, buồn như liễu đến từ cõi thiên thai nào đó trong mộng tưởng Thế Lữ.

Ngày nay, những khi tìm lại giọng ca huyền ảo của Thái Thanh trong tiện nghi, ấm cúng, ít ai còn nhớ đến định mệnh gian truân của một tiếng hát, những bước gập ghềnh khúc khuỷu, chênh vênh, trôi nổi, theo vận nước lênh đênh. Tiếng nhạc Phạm Duy gắn bó với tiếng hát Thái Thanh thành tiếng của định mệnh, chứng nhân của nửa thế kỷ tang thương, chia lìa trên đất nước. Tiếng Thái Thanh là tiếng nước tôi, là tiếng nước ta, là tiếng chúng ta, là tiếng tình yêu, là tiếng hy vọng, là tiếng chia ly, oan khổ...

Tiếng hát Thái Thanh vang vọng những đón đau riêng của phận đàn bà, mà người xưa đã nhiều lần nhắc đến bằng những công thức:

hồng nhan đa truân, tài mệnh tương đố, tạo vật đố hồng nhan. Giọng hát Thái Thanh dịu dàng đắm thắm nhưng vẫn có chất gì đăm đúi và khốc liệt. Thái Thanh tình tự những khát vọng và những đau thương của hàng chục triệu phụ nữ Việt Nam, những thế hệ đàn bà bị dập vùi trong cuộc chiến kéo dài hàng nửa thế kỷ, kèm theo những giằng co tranh chấp, những băng hoại của một xã hội bất an. Nạn nhân âm thầm, vô danh là những người tình, những người vợ, những người mẹ đã có dịp nức nở với tiếng hát Thái Thanh: từ o nghèo thở dài một đêm thanh vắng đến nàng gánh lúa cho anh đi diệt thù, đến lúc anh trở về bại tướng cụt chân, đến nhiều, rất nhiều bà mẹ Việt Nam, từ Cai Kinh ngang tàng đến Gio Linh Đồng Tháp suốt đời cuốc đất trồng khoai... Tiếng hát Thái Thanh là tiếng vọng khuya khoắt của những cơn bão lịch sử.

Và Thái Thanh đã sống lẫn lộn giữa cơn lốc đó. Từ tuổi mười lăm, mười bảy, cô Băng Thanh -tên thật Thái Thanh- đã mang ba-lô theo kháng chiến chống Pháp: Hà Nội, khu III, khu IV, chợ Sim, chợ Đại, chợ Neo, Trung Đoàn 9. Về thành, cô đã góp công, tích cực và hiệu lực vào việc củng cố, phát triển nền tân nhạc phối thai với ban hợp ca Thăng Long, sau đó là kiếp ca nhi phòng trà những nơi gọi là "Sài Thành hoa lệ", những đêm màu hồng, chiều màu tím.

Trong mười năm sa mạc, Bầu trời xanh không hát, chim gòn giữ tiếng, tiếng chim Thanh như lời Phạm Duy trong một tổ khúc. Sang Hoa Kỳ, Thái Thanh hát lại, vẫn đắm say, vừa kiêu sa vừa gần gũi, đam mê và điều luyện.

Thái Thanh tạo cho mỗi tác phẩm một sinh mệnh mới: Bài hát được "Thái Thanh hóa", như đã đạt được "đỉnh cao" của cuộc đời, từ đó khó tìm thấy ai đưa nó vượt lên cao hơn nữa. Bởi Thái Thanh, ngoài giọng hát điều luyện phong phú mở rộng trên nhiều cung bậc, còn có nghệ thuật làm nổi bật lời ca trong nhạc khúc và tạo ra một khí hậu, một tâm cảnh chung quanh bài hát. Nghe Thái Thanh hát là thưởng thức một khúc nhạc, một bài thơ, trong một thế giới nghệ thuật trọn vẹn. Giọng hát xoắn sâu, xoáy mạnh vào tâm tư người nghe, khi lâng lâng, khi tê buốt, sai khiến tâm tư vươn lên, hay lắng xuống. Giọng hát Thái Thanh tha thướt và tha thiết buộc người nghe phải sống cao hơn, sâu hơn, sống nhiều hơn. Tiếng hát Thái Thanh có lúc gợi cảm, khơi tình, hồn hển như lời của nước mây như lời thơ Hàn Mặc Tử.

Khi tiếng hát cất lên, dường như mọi hữu thể làm bằng sỏi đá, sắt thép, thân xác và nước mắt phút chốc tan biến, trở nên vô hình, vô

thể, hóa thân trong tiếng hát, khi trầm mặc, khi vút cao; Thái Thanh, phù thủy của âm thanh là một thứ Đào Nương trong truyền thuyết có ma lực hút về những âm tình u khuất.

Trong những cassette giới thiệu nhạc của mình, Phạm Duy một đôi lần có lưu ý Thái Thanh thỉnh thoảng hát sai. Dĩ nhiên một tác giả có quyền đòi hỏi người khác phải trung thành với văn bản của mình; riêng trong nghề ca xướng, nghệ nhân vẫn có thông lệ đổi vài chữ cho hợp với hoàn cảnh, nhất là ở Việt Nam, nền văn nghệ trình diễn vốn dựa trên truyền thống truyền khẩu lâu đời.

Ví dụ như bài Cho Nhau, Phạm Duy viết:

Cho nhau ngòi bút cùn trơ...

Cho nhau, cho những câu thơ tàn mùa

Cho nốt đêm mơ về già

Thái Thanh hát:

Cho nhau ngòi bút còn lựa

...

Cho nốt đêm mơ về già

Lựa là một chữ cổ, có nghĩa là còn sót lại, nhưng mang một âm thanh u hoài, luyến lưu, tiếc nuối. Ca dao Bình Trị Thiên có câu:

Trăm năm dù lỗi hẹn hò

Cây đa bến Cộ con đò vắng đưa

Cây đa bến Cộ còn lựa

Con đò đã thác năm xưa tê rồi.

Chính Phạm Duy cũng có lần sử dụng chữ lựa trong bài Mộng Du: Ta theo đường mộng còn lựa... Dĩ nhiên ngòi bút cùn trơ chính xác hơn, nhưng không thi vị bằng ngòi bút còn lựa.

Cho nốt đêm mơ về già, như Phạm Duy đã viết, là cho phút đi, cho đi cho xong. Thái Thanh thay chữ nốt bằng chữ nổi, tình tứ và thủy chung hơn: những giấc mơ về già chỉ là tiếp nối những giấc mơ tuổi xuân mà anh không tặng được em vì gặp em quá muộn; cho nhau chỉ còn trái đắng cuối mùa, nhựa sống trong thân cây chỉ còn dâng được cho em dư vị chua chát và cay đắng.

Phạm Duy viết:

Cho nhau thù oán hờn ghen...

Cho nhau cho cõi âm ty một miền

Thái Thanh hát:

Cho nhau cho nỗi âm ty một miền

Chữ nổi vô tình buông ra mà hay hơn chữ cõi, vì cõi chỉ là một miền, một không gian, một ý niệm hiện hữu, có vẻ bao la nhưng thực

ra hữu hạn. Chữ nổi vô hình, nhỏ bé nhưng vô hạn, đi sâu vào tâm linh con người: với tuổi già nổi chết nằm trong cuộc sống. Cho em nổi chết là cho tất cả những niềm hoang mang, khắc khoải, đau thương còn lại, nghĩa là chút tình yêu còn lưa trong từng nhịp đập yếu ớt của trái tim đã cạn dần cạn mòn hết những mùa xuân.

Nói như thế, không có nghĩa là khuyến khích ca nhân đổi lời tác giả. Chính Thái Thanh nhiều khi hát sai, ví dụ như trong Về Miền Trung: Tan thân thiếu phụ, nát đầu hài nhi mà đổi ra thành Thương thân thiếu phụ, khóc đầu hài nhi là hồng, nhưng người nghe dễ nhận ra và điều chỉnh. Nhiều chỗ sai, người nghe không để ý.

Ví dụ câu này có thể xem như là một trong những câu hay nhất của Phạm Duy và tân nhạc Việt Nam:

*Về miền Trung còn chờ mong núi về đồng xanh
Một chiều nao đốt lửa rực đỏ thành*

Thái Thanh hát một chiều mai đốt lửa... là đánh vỡ một viên ngọc quý. Chữ nao mơ hồ, phiếm định, chỉ là giấc mơ ánh sáng, màu sắc của nghệ sĩ -mà Nguyễn Tuân gọi là cơn hỏa mộng- nó chỉ là hình ảnh nghệ thuật, chứ Phạm Duy mong chi ngày đốt kinh thành Huế? Có lẽ ông còn giữ trong ký ức câu thơ của Chính Hữu(1) trong Ngày Về mà ông rất thích:

Bỏ kinh thành rừng rực cháy sau lưng

Thơ không thể dịch được, nghĩa là không thể chuyển thơ từ ngôn ngữ nước này sang ngôn ngữ nước khác mà không làm mất hồn thơ, làm mất chất thơ, nhưng có thể chuyển thơ sang hình thức nghệ thuật khác như chuyển thơ sang nhạc hay phổ nhạc những bài thơ hoặc ngược lại, đặt lời thơ cho bản nhạc.

Chúng ta có nhiều nghệ sĩ sáng tác những nhạc khúc tuyệt vời với ngôn ngữ thi ca, nhưng chúng ta có ít ca sĩ thấm được hồn thơ trong nhạc bản. Đạt tới tuyệt đỉnh trong ngành trình diễn, Thái Thanh nắm vững cả bốn vùng nghệ thuật: nghệ thuật truyền cảm, nghệ thuật âm nhạc, nghệ thuật thi ca và nghệ thuật phát âm tiếng Việt, giữ địa vị độc tôn trong tân nhạc Việt Nam gần nửa thế kỷ: Thái Thanh chẳng cần làm thơ cũng đã là thi sĩ.

Giữa những phiêu pha của cuộc đời, tàn phai của năm tháng, giọng hát Thái Thanh vang vọng trong bầu trời thơ diễm tuyệt, ở đó đau thương và hạnh phúc quện lẫn với nhau, người ta cho nhau cả bốn trùng dương và mặc tàn phai, mặc tháng năm, tiếng hát vẫn bay bổng ở chốn trần gian hoặc ở vô hình.

Paris, tháng 11-1990

Chú thích:

Những lời ca trích trong bài này của nhạc sĩ Phạm Duy.

(1) nói đến tâm trạng chiến sĩ Trung Đoàn Thủ Đô khi rời Hà Nội đầu năm 1947.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Nỗi Buồn Chiến Tranh

Nỗi Buồn Chiến Tranh hay **Thân Phận Tình Yêu**, hai tựa đề, một tác phẩm. Dường như tác giả đã lưỡng lự lâu lắm giữa *Nỗi Buồn Chiến Tranh*(1) và *Thân Phận Tình Yêu*. Sau cùng, tuy lựa *Nỗi Buồn Chiến Tranh* nhưng vẫn lưu lại *Thân Phận Tình Yêu* nơi bìa sau. Một sự phân vân dễ hiểu và hợp lý, vì *trong nỗi buồn chiến tranh nổi trôi thân phận tình yêu*. Vả qua bao gian nan, khốc liệt, *tình yêu vẫn sống*, vẫn tiếp tục là nguồn sống trước chiến tranh, trong chiến tranh và ngoài chiến tranh. Trong khi *chiến tranh đã kết thúc, đã chết mà tàn tích - tức nỗi buồn - vẫn còn tiếp tục hủy diệt tâm hồn và thể xác con người*.

*

Nỗi Buồn Chiến Tranh viết về cuộc đời một chiến binh với những hồi khứ đứt đoạn hay liên tục, là ánh hồi quang chiếu xuống những đoản đời. Là khúc thương ca, tâm ca, tình ca thơ mộng, tuyệt diệu và tuyệt vọng, hãi hùng và bi thảm; quyền luyện thực tại và ảo giác, cuộc sống và cõi chết, quá khứ và vị lai. Trong những tiểu thuyết viết về cuộc chiến 20 năm, phát xuất từ những nhân chứng phía Nam hay phía Bắc, đây là tác phẩm sâu sa, đôn đau, tàn khốc, bi quan và cũng lạc quan hơn cả.

Truyện viết về đời Kiên, người bộ đội thuộc cánh quân trinh sát, trong mười năm chiến tranh và mười năm hòa bình. Kiên xuất thân từ một gia đình trí thức tiểu tư sản miền Bắc. Cha là họa sĩ, một họa sĩ phạm "tội đồ", bị chối bỏ, người ta phê phán tranh ông thể hiện những chân dung ma quỷ. Người họa sĩ đó, lạc loài giữa xã hội *người*, đành hội nhập vào xã hội *không người*, xã hội yêu ma "siêu thực" của những nhân vật bi thảm trong tranh, đắm chìm trong thế

giới ảo giác và sau cùng, đã tiêu hủy toàn bộ sáng tác trước khi từ giã cõi đời, để được cùng những đứa con tinh thần của mình bước sang cõi khác.

Mẹ Kiên, một đảng viên, bỏ cha từ lúc Kiên còn nhỏ. Những kỷ niệm về mẹ rất mơ hồ, trừ vài lời mẹ dặn: *"Bây giờ con đã là đội viên thiếu niên, nay mai là vào đoàn [...] nên cứng rắn dần lên con ạ."* (trang 135)

Kiên biết rất ít về người chồng sau của mẹ, một nhà thơ tiền chiến về già. Ông có những quan niệm độc đáo về cuộc đời, người cha dượng ấy đã từng khuyên Kiên: *"Nghĩa vụ của một con người trước trời đất là sống chứ không phải hy sinh nó, là nếm trải sự đời một cách đủ ngành ngọn chứ không phải là chối bỏ [...], mong con hãy cảnh giác với tất cả những sự thúc giục con người lấy cái chết để chứng tỏ một cái gì đấy."* (trang 61)

Kiên là sự hòa hợp hoàn hảo giữa mẹ và cha: xung phong đi bộ đội ở tuổi mười bảy, khăng khăng chiến đấu, bỏ lại người yêu, *cứng rắn* theo nghĩa mẹ. Và Kiên đã xả thân làm người hùng, tiêu phí cuộc đời trong nghĩa vụ, trong tàn sát, trong chiến thắng, trong sống sót trở về; để rồi không bao giờ thoát khỏi nỗi cô đơn, lạc loài, yếu đuối, ra khỏi *nỗi buồn* của cha, nỗi buồn gia truyền, nỗi buồn truyền kiếp mà cha đã lưu lại cho anh như một báu vật, như một tài sản duy nhất trước khi ông mất.

Kiên hành động nhưng không mấy khi chủ động: trong tình yêu, chủ động là Phương. Trên chiến trường, chủ động là bạo lực. Kiên bị lôi vào dòng cuồng lưu của cuộc đời, Kiên đi chiến đấu như một người mù mẫm trí óc được các "hào quang" dẫn đường, rồi cố gắng vượt qua những cửa tử, nhờ Phương chỉ lối. Kiên tiêu biểu cho tầng lớp thanh niên lớn lên, ngoan ngoãn tuân theo chỉ thị, theo "tiếng gọi non sông", không đặt vấn đề, không có vấn đề, không đòi hỏi vấn đề.

*

Phương, người Kiên yêu trọn kiếp, vai phụ mà có chỗ đứng chính trong truyện. Phương xuất hiện không nhiều nhưng thao túng đời Kiên, thao túng mãnh liệt hơn chiến tranh. Từ những ngày thơ ấu, Kiên đã yêu Phương với mỗi tình thứ nhất. Xa Phương trong mười năm chiến tranh. Khi hòa bình trở lại: gặp Phương một thời rồi vĩnh viễn xa Phương. Trong gặp và xa: Kiên yêu Phương với mỗi tình thứ

nhì.

Phương là một hiện tượng kỳ ảo: chinh phục con người bằng tình yêu và sống bằng tình yêu. Phương là biểu tượng của tự do, thiết tha, duy cảm, sống hết mình, phung phí sinh lực, rộng chi cảm giác. Phương miệt mài yêu đương, đau thương và nhục cảm. Từ tuổi mười ba, Phương đã tìm hạnh phúc trong tự do tuyệt đối, tự giải phóng mình khỏi mọi thành kiến, mọi lo âu, mọi ràng buộc, mọi quy luật của xã hội loài người. Là *kệ*, là *mặc kệ*. Do đó, phần hồn Phương gần gũi với cha Kiên, Phương nghệ sĩ, Phương mang ảo giác của cuộc đời.

Trong sáng tạo, cha Kiên đã hoài thai khai nhụy -cũng trong tự do tuyệt đối- những tác phẩm nghệ thuật. Nhưng những đứa con đó sớm bị hành quyết. Tuy cha Kiên không tham dự cuộc chiến giết người, nhưng những đứa con tinh thần của ông cũng bị sự *ngu muội tàn quét*, hủy diệt. Phương là người duy nhất hiểu được *nỗi buồn chiến tranh* của cha Kiên. Và họ yêu nhau, mối tình ngang trái hiện hữu nhưng không thể hiện hình trong cõi đời thường mà đi vào cõi mộng.

Cha Kiên mất đi, bao nhiêu tình yêu còn lại Phương dồn ép, lòng ấp cho Kiên. Trong những giây phút khắt khe nhất của định mệnh, Phương sẵn sàng liều lĩnh đem sinh mệnh mình để đổi trao lấy một vài khắc giây cuồng điên hạnh phúc với người yêu. Vẫn *kệ*, vẫn *mặc kệ* đời, *kệ*, *mặc kệ* đạn bom và khói lửa. Nhưng thảm cảnh đêm chia ly cùng với những hẹp hòi u muội của Kiên sau đó đã gạt Phương ra khỏi quỹ đạo đời Kiên. Từ đấy, Phương đem tình yêu của mình chia chác cho những kẻ may mắn khác. Trong lối sống buông thả và phóng đảng, Phương hủy diệt đời mình, tự hủy để được nẩy sinh: *Phương là sự vĩnh cửu duy nhất còn sót lại, sau chiến tranh*.

*

Ngoài tình yêu, *Nỗi Buồn Chiến Tranh* còn là cuốn tiểu thuyết viết về chiến tranh và chống chiến tranh. Nhận diện chiến tranh dưới những góc cạnh bi quan, tàn nhẫn nhất: qua kinh nghiệm mười năm tàn sát, con người học được những gì về *lòng nhân ái? về tình người? về nhân tính?* Những *xa xỉ phẩm* ấy, hầu hết đều đã văng mặt trên thị trường xương máu. Khi phải trực diện với cái chết, chỉ có một chân lý đáng giá và đáng kể: *"Miễn là không ngỏm trong mùa khô."* (trang 21). Bảo Ninh đã tìm được một định nghĩa hoang mang

và khốc liệt về chiến tranh: *"Chiến tranh là cối không nhà không cửa, lang thang khổ khổ và phiêu bạt vĩ đại, là cối không đàn ông, không đàn bà, là thế giới thâm sâu, vô cảm, là tuyệt tự khủng khiếp nhất của dòng giống con người."* (trang 32)

Còn hòa bình, hòa bình là gì? Dưới ngòi bút của Bảo Ninh, hòa bình cũng không vinh dự lắm:

" - Hừ! Hòa bình! Mẹ kiếp, hòa bình chẳng qua là thứ cây mọc lên từ máu thịt bao anh em mình, để chữa lại có chút xương. Mà những người được phân công nằm lại góc rừng le là những người đáng sống nhất." (trang 44)

Nguyễn Ngọc kể lại: *"Bảo Ninh có lần tâm sự với tôi rằng anh viết vì câu hỏi: Vì sao anh lại còn sống sót đến hôm nay trong khi hàng trăm, hàng vạn bạn bè của anh cũng trẻ trung, cũng phơi phới, rất nhiều người còn đẹp đẽ hơn anh, tài năng hơn anh bội phần... lại đã mất đi? Câu hỏi dày vò anh đến trọn đời như một niềm ân hận vừa vô lý, vừa có thật không nguôi. Và câu hỏi thứ hai: Tại sao tất cả những điều ghê gớm ấy, bây giờ lại như thế này?"*(2)

Tại sao tất cả những điều ghê gớm ấy chỉ đem lại một thực tại như thế này? Câu hỏi kinh hoàng về bản chất chiến tranh và cuộc đời, khó giải đáp cho thế hệ Bảo Ninh và cả những thế hệ không có Bảo Ninh, không còn Bảo Ninh. Tiên tri của nhận thức, Phương đã có những hoài nghi rất sớm về bản chất cuộc đời: *"Chiến tranh, hòa bình, vào đại học, đi bộ đội khác nhau lắm hay sao? Và thế nào là cuộc đời tốt, cuộc đời xấu? Tình nguyện đi vào bộ đội ở tuổi mười bảy thì cao thượng hơn vào đại học ở tuổi mười bảy hay sao?"* (trang 150)

Nhưng "Phương lý" sáng suốt ấy, mấy ai chia sẻ? Người ta cuống cuống xông vào chiến tranh, xông vào lý tưởng, xông vào những *đỉnh cao cuộc đời* như những con thiêu thân thèm khát máu đèn, loá mắt, loạn thần vì "cao cả", mà quên đi những nhỏ nhặt, tầm thường, những viên gạch, hòn sỏi, hạt cát âm thầm nhào nên cuộc sống!

Như bao nhiêu người khác, Kiên đã ra đi, đã tiêu tán cuộc đời cho chiến tranh, cho lý tưởng, để rồi trong một phút định thần ngoảnh lại, Kiên *"đứng lặng ngắm toàn cảnh đời mình đang mất đi, đang trôi xa, đang vĩnh biệt chính mình."* (trang 128). Đọc thoại trên đây nói lên một thực tại rớm máu: những nhỏ nhặt, tầm thường như ăn, ngủ, chơi, vui, buồn, đau, sầu, nhớ... của cuộc sống hàng ngày, một khi đã được những vinh hạnh to lớn như tổ quốc, lý tưởng... giẫm lên, dày xéo lâu lắt mà không thương tiếc thì không còn cách nào hồi sinh

được nữa: con người đã tuyệt tự với cuộc đời.

*

Chiến tranh đọ đày, chết chóc, thế giới hải hùng hầu như là độc quyền của đàn ông: đàn ông gây nên chiến tranh và đàn ông hành động. Hành động nhưng không chủ động. Đàn bà, xuất hiện không nhiều, nhưng nắm vai chủ động: họ là biểu tượng của tha nhân, của tình yêu và độ lượng. Từ Hạnh, người đã cho Kiên những rối loạn cảm giác đầu đời, đến Hòa, người giao liên đã hy sinh trên chiến trường để đồng đội được sống sót, rồi Hiền, người chiến binh tàn tật, đã sống vội vã với Kiên một đêm cuối cùng, dư âm muộn màng của những ngày giã từ cuộc chiến, đến người đàn bà câm, là hàm trú ẩn của Kiên trong những giây phút hoang mang, cô độc nhất của tâm hồn, thời hậu chiến.

Và sau cùng và trên hết là Phương, người đàn bà hữu hình hay vô hình, đã vượt lên những chết chóc, tàn sát, đã tiếp máu, tiếp thở cho Kiên, đã lôi Kiên ra khỏi bàn tay thần chết và đã trói buộc Kiên mãi mãi với tình yêu. Những người phụ nữ đó không *nắm* vận mệnh một ai, *họ là vận mệnh, họ là định mệnh*.

Kiên tin vào định mệnh. Cuộc đời Kiên và Phương, nếu không có đêm tiền đưa trước khi Kiên lên đường, nếu Phương không dứt khoát, chủ động đưa Kiên một quãng thì có thể tất cả đã khác: Kiên đã không phải nhúng máu người quá sớm và những dã man của đời lính sau này cũng không thể hiện một cách lạnh lùng và nhẫn tâm đến thế. Từ đêm chia ly định mệnh ấy, Kiên mê lạc trong một lộ trình vạch sẵn, sáng suốt và khiếp đảm của chiến tranh: trong sự vắng mặt của nhân tính, chiến tranh có nghĩa là được phép giết người vì lý tưởng, giết người trong vinh quang, giết người để được vinh dự bảo vệ một cái gì cao cả.

*

Một trong những khía cạnh bi quan và lạc quan nhất của *Nỗi Buồn Chiến Tranh* là đối lập bản chất tự tôn, anh hùng của người nam với tiềm năng tự tại, nhẫn nhục nơi người nữ, Bảo Ninh đã đạt tới những mâu thuẫn cao độ trong cùng một tác phẩm.

Tình yêu là nguồn của cuộc đời: phụ nữ -qua khả năng yêu đương và sinh nở- gây ra sự sống. Nhưng họ không có khí giới, sức

lực để bảo vệ sự sống. Ngược lại, người nam, có khả năng yêu đương nhưng *không có khả năng sinh nở*, dùng sức mạnh như một quyền lực tối cao để tận hưởng và phung phí sinh mạng, như để trả đũa cho sự *bất lực* của mình trước nghĩa vụ cấu tạo cuộc đời: Đó là mâu thuẫn sâu xa và bi thảm nhất của con người, trực diện với tình yêu, sự sống và sự chết.

Sự mâu thuẫn này còn xảy ra trong sáng tạo: Nghệ sĩ và tác phẩm có thể tồn tại được trong một môi trường bảo thủ, lấy khuôn mẫu làm khí giới đương đầu với nghệ thuật, ưa khai tử cái mới, thích hành quyết cái lạ, không ửng thám hiểm những vùng chưa biết mà chỉ thềm thường nhai lại những ợ chua trong thực quản của chính mình, rỗng rã hơn nửa thế kỷ rồi mà chưa thấy chán?

*

Nỗi Buồn Chiến Tranh hay *Thân Phận Tình Yêu* còn đối chất tình yêu với chiến tranh, hai kỳ phùng địch thủ:

- Một bên thiêng liêng, tha thiết, bắt nguồn cho sự sống.
- Một bên hung tàn, vô độ và hủy diệt sự sống.

Trong cuộc tranh đấu không ngừng giữa hai phạm trù đối lập ấy: Chiến tranh với sức công phá mãnh liệt, đã tàn sát và hủy diệt tất cả: từ cỏ cây, hoa lá, xác người và đến cả hồn người. Nhưng *chiến tranh không tiêu diệt được tình yêu*: thái độ lạc quan đến tuyệt diệu ấy của tác phẩm, mấy ai đạt được?

Tết Nhâm Thân, 1992.

Chú thích

(1) Bài này được viết vào dịp tết Nhâm Thân 1992, tôi chưa biết gì về Bảo Ninh. Sau này, được biết, *Nỗi Buồn Chiến Tranh* viết xong năm 89. Hội Nhà Văn in thành sách tháng 12-1990, với tựa *Thân Phận Tình Yêu*, do nhà xuất bản "đề nghị", nhiều đoạn bị cắt bỏ. *Thân Phận Tình Yêu* là một trong ba tác phẩm được giải văn xuôi vào tháng 9 năm 1991. Ít lâu sau, tác phẩm được tái bản và lấy lại tên cũ là *Nỗi Buồn Chiến Tranh*.

(2) Trích bài *Trường Viết Văn Nguyễn Du, Một Sự Nghiệp Đáng Say Mê*, Nguyễn Ngọc, báo Văn Nghệ, số 47, ra ngày 25-11-1989.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Mùi đu đủ xanh

Trần Anh Hùng

Đêm đã khuya. Tiếng dồn dập gõ cửa của một bé gái trước ngôi nhà cổ kính phá vỡ bản hòa ca rĩ rả của côn trùng trong giây lát. Rồi vài lời đối thoại ngắn gọn. Rồi tất cả những tiếng nói chìm đi, tiếng đàn chìm đi, chỉ còn lại bầu không khí tịch lặng của đêm khuya, của những nét mặt và những chiếc bóng thẫm lặng ...

Như khúc dạo đầu, cả cuốn phim ít lời đến gần như không nói. Tất cả diễn ra bằng ánh mắt, nụ cười, bằng cử chỉ, bằng những gì không phải là ngôn ngữ. Đó là nghệ thuật điện ảnh dựa trên sức mạnh nội tâm. Đó là cõi tịch lặng Đông phương và đồng thời cũng là thế giới câm nín, suốt đời chịu đựng của người phụ nữ Việt. Trần Anh Hùng dẫn ta vào tác phẩm *Mùi Đu Đủ Xanh* bằng thuật pháp vô ngôn ấy. Anh đã thực hiện cái *tĩnh*, cõi tịch lặng và câm nín trên màn ảnh, một cách vô cùng nghệ thuật. Trần Anh Hùng dùng "kỹ thuật không lời" để "quay" cái sâu xa, mãnh liệt của thế giới những điều không thể nói.

Trong những phim về Việt Nam xuất hiện gần đây ở Pháp, không thiếu những phim hay. Mức độ hay tùy theo cách đánh giá của mỗi người: hay kiểu phiêu lưu, tiểu thuyết, nhuộm sắc cải lương như *Indochine*. Hay vì bật ra sức chịu đựng tối đa của con người trong cực điểm của chiến tranh như *Điện Biên Phủ*. Hoặc hay vì tính cách đặt vấn đề trực tiếp: trong tình yêu, thể xác làm chủ, thể xác đi trước tâm linh như *L'Amant* (Người Tình). Những giá trị điện ảnh ấy được các tầng lớp khán giả yêu chuộng theo nhịp độ và trình độ khác nhau, nhưng tựu trung đều đặt nền trên *thể động* của Tây phương. Từ tình tiết éo le trong *Indochine*, đến sự cung cấp dư giả xương máu, sinh mạng con người cho chiến tranh *Điện Biên Phủ*, hay động tác chủ lực của thể xác trong tình yêu *L'Amant*..., tất cả mọi diễn biến dù được quay trên đất Việt, nhưng quan niệm đạo diễn ở *thể động*. Nói khác đi, đạo diễn dùng hành động (action), ngôn ngữ, âm thanh làm giá trị căn bản cho tác phẩm. Đó là một lối nhìn rất Tây phương, tuy lấy bối cảnh Việt nhưng không có "không khí" Việt.

Phải tới Trần Anh Hùng với *Mùi Đu Đủ Xanh*, quay trên đất Pháp,

ở phim trường Bry sur Marne (vì thiếu phương tiện tài chính) mới thấy xuất hiện tâm hồn Đông phương:

- Dùng thể *tĩnh* để nói lên sức sống của cuộc đời qua trung gian ống kính.
- Tôn vinh những người mẹ thầm lặng, những người phụ nữ không được quyền đa ngôn luận lý, mà chỉ có quyền câm nín, hy sinh, cho mẹ chồng, cho chồng, cho con trong suốt cuộc đời. Bao nhiêu thế hệ phụ nữ Việt Nam đã cuốn đi, trôi đi như thế...

*

Trần Anh Hùng diễn tả những thăm lặng ấy bằng camera trực chỉ. *Caméra* là nguồn sống, là sinh lực của cuốn phim. Cho nên, nếu muốn nói đến một kỹ thuật trong nghệ thuật điện ảnh, tôi cho rằng bí quyết của Trần Anh Hùng nằm ở đôi mắt *caméra*. Chính đôi mắt ấy đã làm cho khán giả *ngửi thấy mùi lá cây, hoa cỏ, mùi mưa, mùi đu đủ...* và cả mùi khổ đau của con người. Chính đôi mắt camera ấy đã chiếu vào nội tâm của sự vật, của các vấn đề: từ hạt sương mai, giọt nhựa đu đủ, qua những con kiến, con cóc, con ếch ương... đến những giọt nước mưa long lanh trên lá. "*Đôi mắt*" Trần Anh Hùng đã dùng cận ảnh (gros plan) như những ẩn dụ để nói lên sức ép nội tâm: Đàn kiến ngoi ngoai thoi thóp trong đồng sáo nền khêu lên tâm trạng khốc liệt của đứa bé vị thành niên, muốn phá phách, muốn tận diệt những bất công xã hội mà mẹ nó suốt đời phải chịu bằng cách *đổ những bạo động lên đầu "con kiến"*. Rồi đôi mắt long lanh như hai vì sao của đứa bé gái, chiếu hậu vào mặt trái cuộc đời. Cảm giác trườn trượt của những con ếch ương, trong vũng lầy ẩm ướt, ẩn giấu khát vọng dục tình trong đêm khuya.

Tác phẩm dựa trên ba điểm mạnh:

- Camera,
- Diễn xuất
- Và nhạc đệm.

Hai yếu tố đầu tùy thuộc đạo diễn vì các tài tử, phần lớn là những diễn viên không chuyên nghiệp, trừ nghệ sĩ Nguyễn Anh Hoa từ Việt Nam sang.

Nhạc đệm của nhạc sĩ Tôn Thất Tiết góp phần không nhỏ vào việc tạo không khí Đông phương, gợi cảm giác, và sinh lực cho tác phẩm.

Trang trí do Trần Nữ Yên Khê đảm nhận, trang nghiêm và khe
khắt, hợp với tính mạch của tác phẩm.

Phần đầu cuốn phim đặc sắc hơn phần sau: các diễn viên đóng hay,
diễn xuất hợp với không khí khiêm trang, đạm bạc. Phần sau, nhiều
đoạn chậm quá, dài quá, có chỗ màu mè, cải lương không cần thiết.
Cô bé Lu Man San đứng đầu trong diễn xuất các vai chính, rồi đến
Nguyễn Anh Hoa, Trương Thị Lộc... Những vai phụ: hai cậu bé rất
độc đáo.

Cũng cần nói rằng: Tác phẩm đã được thực hiện với những người
Việt mà phần lớn sinh trưởng ở Pháp, -từ đạo diễn đến diễn viên-,
hoặc rời nước đã lâu, từ năm 13 tuổi như Trần Anh Hùng. Nhưng tất
cả hầu như đã trút bỏ khía cạnh phương Tây thường ngày của họ,
để bước vào tâm cảm Việt, trong 1 giờ 40 phút. Khoảnh khắc ngắn
ngủ ấy đã ghi vào tâm khảm người xem những ấn tượng sâu đậm
lâu dài.

Paris 9-6-1993

Chú thích:

Mùi Đu Đủ Xanh, phim của Trần Anh Hùng, đoạt giải Ông kính vàng
(Caméra d'or) điện ảnh Cannes 1993.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Xích Lo, tiếng ru địa ngục

Trần Anh Hùng

Nếu có người không thích *Cyclo* của Trần Anh Hùng, chuyện đó dễ hiểu. Trần Anh Hùng là đạo diễn thực hiện cái *tương phản* của đời sống trong mức độ sâu xa nhất mà điện ảnh Việt Nam hiện nay chưa thể thực hiện được.

Tương phản: Một bên là niềm yêu mến, dịu dàng, âu yếm, trong đó tình gia đình, tình cha con, tình mẫu tử, tình đôi lứa -gọi chung là tình yêu, biểu hiện trong *Tiếng ru* và một bên là *Tội ác*. Gây tương phản chưa đủ. Trần Anh Hùng còn tìm cách nhập nhằng biên giới giữa *có tội* và *vô tội*. Một tác phẩm như thế sẽ bị những khuynh hướng muốn định ranh rõ ràng thiện ác, khó chấp nhận, nhất là khi những giá trị truyền thống "muôn đời" như Mẹ Việt Nam, Mẹ Âu Cơ có thể đột biến thành một tay Bó Già -parrain- xếp sòng băng đảng du đảng, buôn lậu, giết người.

Cyclo còn là một tương phản, một đối cực của *Mùi Đu Đủ Xanh* (1). Trần Anh Hùng đã từ thể tĩnh bước sang *thể động*. Từ "Mẹ Âu Cơ" bước sang "Mẹ Bó Già".

Cyclo vừa là một nhân vật, vừa là *phương tiện chuyên chở* của Trần Anh Hùng để đi sâu vào Sài Gòn -Hochiminhville- vào xã hội đương thời, hay bất cứ một thành phố lớn nào trên trái đất, có cả mặt chìm lẫn mặt nổi: bộ mặt tươi rói, tình tảo, ngây thơ, vô tội ban ngày và bộ mặt đàng điếm, nghiện ngập, giết người ban đêm.

Nhân vật *Cyclo* như một thứ Faust "made in Trần Anh Hùng". Một Faust vô tội, tình cờ bị mất xích-lô mà phải bán linh hồn cho quỷ. Con đường hành hương của *Cyclo* xuống địa ngục trải nhiều cửa ải: cửa ải đầu tiên là bà chủ hãng xích-lô. Một bà mẹ Việt Nam truyền thống mà tình thương đưa con tận nguyên dạt dào tỏa ra từ những âm hưởng: *Mẹ già cuốc đất trồng khoai, nuôi con đánh giặc đêm ngày*, trong nhạc Phạm Duy, hoặc *Con đi đánh giặc mười năm, chưa bằng khó nhọc đời bà sáu mươi*, trong thơ Tố Hữu. Đây là mặt tiền của mẹ.

Mặt hậu, Mẹ Âu Cơ là mẹ Mìn, mẹ Trùm, mẹ Mafia, mẹ Bó Già, cầm đầu băng đảng giết người, buôn lậu nha phiến. Một hình ảnh siêu thực chăng? Không đâu. Có thật cả đấy: Việt Nam thiếu gì các

mẹ Tấm Cám nuôi hai đứa con, một ghẻ, một ruột, cho chúng bắn giết nhau suốt hai mươi năm chưa chán? Trần Anh Hùng nắm bắt cả tinh thần: dịu dàng, âu yếm lẫn độc ác, sát nhân trong người Việt xưa và nay để chiếu gros plan lên màn ảnh vĩ tuyến tô màu. Chiếu như thế nào?

*

Trước hết về kỹ thuật. Một kỹ thuật hiện đại, phim không có cốt truyện, toàn những mảnh ghép, những diễn biến đứt đoạn của đời sống và qua đó cuộc đời xuất hiện trong trạng thái bán khai, thô bạo, thơ mộng và quỵến rũ. Vẫn trong phong cách *Mùi Đu Đủ Xanh*, Trần Anh Hùng dùng camera để *quay những cảm giác*. Cuốn phim nói rất ít. Thường *nhìn* và *cảm* nhiều hơn. Người xem linh cảm như chính chiếc lá, giọt sương, con sâu, con bọ không những tham dự vào môi trường mà tất cả những thực thể ấy cùng trườn vào da thịt mình, ngọ nguậy vào ngũ quan, kích thích cảm quan. Cộng hưởng với phần nhạc đệm huyền hoặc, kích động và kinh hoàng của nhạc sĩ Tôn Thất Tiết: thính giác cũng bị chiếm hữu.

Tác phẩm đụng chạm đến nhiều *giá trị truyền thống* chủ yếu là *truyền thống về gia đình*; ở đây là sự phá vỡ môi trường gia đình. Gia đình đang tự hủy vì phải va chạm với những giá trị khác "năng động" hơn, như tiền bạc và bạo lực, trong kinh tế thị trường.

Thứ đến chấm dứt "*truyền thống*" về *văn hóa tư tưởng*: với nhân vật vừa là nhà thơ, vừa là trùm băng đảng; một tay làm thơ, một tay giết người. Và sau cùng chấm dứt huyền thoại về người con gái Việt Nam nền nếp "*áo trắng đơn sơ mộng trắng trong*", trong thơ Huy Cận.

*

Nhân vật chính là *Cyclo*. *Cyclo* tượng trưng cho vô tội chăng?. Nhưng chính sự vô tội lại vầy vò tội ác. Vậy *Cyclo* là ai?

Sự lựa chọn diễn viên -Lê Văn Lộc- chưa xuất hiện trước ông kính bao giờ, chứng tỏ Trần Anh Hùng muốn đi sâu hơn nữa trong ý nghĩa ngây thơ, ngây ngô của con người vừa "nhập nghiệp" trên ba bình diện: tập sự diễn viên, tập nghề xích lô và tập tành tội ác. Lê

Văn Lộc đã phản ánh được cả ba thử thách đó. Trên nét mặt của *Cyclo* là một dấu hỏi khổng lồ và triền miên về các sự kiện đã xảy ra, về hành động của mình và về hậu quả mỗi hành động. *Cyclo* bằng trình trong hành trình tội ác cũng như người chị của *Cyclo*, do Trần Nữ Yên Khê diễn tả, bằng trình trong hành trình làm điểm của mình. Cả hai luôn luôn có những cử chỉ vụng dại, những cái nhìn e dè, lấp lửng, *không hiểu* những gì đã xảy ra và *không hiểu* chính những hành động của mình.

Nhân vật nhà thơ, chủ chứa và xếp bằng đẳng do Lương Triều Vỹ (Leung Chiu Wui) đóng, là con bài bắc cầu giữa hai thế giới. Anh ta yêu nghệ thuật, biết trọng cái đẹp, trong phòng treo tranh Bùi Xuân Phái -luôn luôn quần quai suy tư- một thứ văn nghệ sĩ, trí thức *chảy máu cam* trong tâm hồn. Nhưng hành động lại đao búa, sát nhân và thủ phạm. Nhìn xa, nhà thơ cộng hưởng ba tâm hồn: Tú Bà, Sở Khanh và Goethe. Nhìn gần, anh biểu dương cho các nhà thơ xung phong, nhà thơ quyền thế, mỗi câu thơ là một viên đạn bắn vào kẻ thù hoặc kẻ không thù. Nhưng trong thâm tâm ròng rọc một dòng máu cam thâm lặng.

*

Sự tương phản không chỉ nằm ở trong đầu mỗi nhân vật mà còn nằm trong cách xếp đặt hình ảnh, biểu tượng. Trần Anh Hùng dùng những gros plan để đưa ra những hình ảnh đắt giá, rất ẩn dụ như đứa con (tật nguyên) của bà chủ xích-lô -miệng luôn luôn mở ra, hớp hớp như cá- và *Cyclo* (mồ côi) -luôn luôn mơ tưởng được đớp cá. Kẻ tật nguyên thích nghịch sơn, bôi sơn vào người và *Cyclo*, trong cơn mê sảng (vì thuốc phiện) đã tắm sơn cho giống cậu ấm con chủ. Những nhát dao gros plan ấy chém đứt nỗi ám ảnh thèm muốn yêu thương, đói khát tình mẫu tử của *Cyclo*, để lòi ra những bất công trong sự phân phát tình thương giữa người và người, ngoài sự bất công giàu nghèo trong xã hội.

Rồi một cảnh "siêu thực": chiếc máy bay Mỹ rớt giữa đường phố Sài Gòn và người ta sống, dầm, đè lên như chưa hề biết có sự hiện diện của sứ giả chiến tranh: Chiến tranh chấm dứt nhưng những tàn tích của nó vẫn còn sinh động trong tiềm thức con người.

Cảnh một tay anh chị, vừa giết người, vừa hát ù ơ, ru kẻ xấu số vào "giấc ngủ ngàn thu", hoặc bà chủ xích-lô vừa quạt vừa hát ru con, lẳng đặng trong tiếng ru, hạ lệnh thủ tiêu, đánh đập.

Caméra vọng lên những *tiếng ru địa ngục*, phản ánh mối *tương phản* sâu xa giữa tình yêu và tội ác, và cho thấy sự cộng tác, sống chung hòa bình giữa tội ác và tình yêu trong con người.

Bên cạnh những cảnh cực kỳ dã man, ông kính xoay về thế giới trẻ thơ, chiếu sáng những khuôn mặt ngây thơ vô tội như để nhấn mạnh thêm sự tương phản hay để gieo một chút hy vọng ở ngày mai, hoặc để nói lên tính cách ngây ngô của con người trong hành trình tội ác.

Tính chất tương phản là một giá trị lớn trong nghệ thuật, nhưng nó gây những phản ứng gai ngứa nơi người xem. Ai ưa tích cực tất khó chịu khi nhìn thấy những tiêu cực mà Trần Anh Hùng đưa ra, coi đó như một hình thức "bôi nhọ" những giá trị truyền thống như tình mẫu tử, óc tự hào dân tộc, v.v...

Kẻ ngoại vi, ngoại đạo có thể cảm thấy ở những hình ảnh bạo liệt này, những gáo nước lạnh, những giọt cường toan nhỏ vào lương tâm chính mình -nếu mình có một lương tâm- khiến mình ghê tởm cái đồng rác ích kỷ nhầy nhụa trong huyết quản, và cảm thấy cần phải chia sẻ cái nhìn dịu hiền của người mẹ, lời ru ầu ơ của người cha, và hào quang chiến thắng "của mình", cho những kẻ không bao giờ được hưởng những tiếng ru, không được ngậm hào quang chiến thắng.

*

Trong ba giải thưởng điện ảnh hàng năm của thế giới -Oscar, Cannes và Venise- Oscar và Cannes dựa trên những tiêu đề khác. Duy chỉ có Venise lấy nghệ thuật và tư tưởng làm chủ đích: Ông kính Trần Anh Hùng đã đào bới những *tiếng ru* trong xã hội Việt Nam để "quay" *địa ngục* nhân loại.

Paris 27-09-1995

Chú thích:

Cyclo, phim của Trần Anh Hùng, giải thưởng Sư tử vàng (Lion d or) điện ảnh Venise 1995.

1 Tác phẩm đầu tay.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật Thiền quang Lê Phổ

Từ lâu, hội họa không chỉ mang bản sắc thuần túy nghệ thuật mà còn có tham vọng đi vào đời sống, với những kích thích khoa học, kỹ thuật và công nghiệp. Hội họa cực thực (hyper-réalisme) hợp kim những hóa chất, nhiên liệu và con người. Nghệ thuật tạo hình hiện đại muốn thám hiểm đời sống tinh thần và vật chất trong mọi khía cạnh với những sản sùi, thô bạo, rác rưởi, bão loạn, ác mộng, bệnh tật, ám ảnh.... Đã xa rồi những giấc mơ, những cái đẹp phù ảo. Cho nên ngày nay, viết về Lê Phổ, Vũ Cao Đàm, Lê Thị Lựu... là để ngoảnh lại quá khứ Ấn Tượng, một quá khứ đã phôi pha như tiếng thở dài vọng về từ một thời đại đang xa.

Năm 1872, khi Claude Monet sáng tác bức *Cảm Giác, Rạng Đông* (Impression, Soleil levant) tạo bối cảnh huyền ảo trong sương mờ, không phân biệt bến bờ, mây, nước... Ấn Tượng đã khai quang chân trời mới: *Chân trời phiếm định trong hội họa*.

Ấn Tượng, trong một chừng mức nào đó, đã triển khai sợi dây vô hình liên lạc hai vũ trụ quan hoàn toàn khác nhau giữa Đông và Tây: Degas -cuối thế kỷ XIX- khám phá cấu trúc kỹ thuật estampe in trên bản khắc của trường phái Nhật Bản Ukiyoyé và áp dụng cách sắp đặt những *chuyển động liên tục và bố cục không cân xứng* trong tranh Outomaro, Hokusai, Hiroshigé... vào những chuyển động vũ nữ trong tranh của mình. Cùng thời, Van Gogh cho rằng "*Nghệ thuật Nhật Bản, nguyên thủy như Hy Lạp, như Hòa Lan xưa là nguồn khai thác bất tận*". Van Gogh đã mô phỏng *Đào Nương* của Keisai và những bức *Hoa Đào, Mưa Trên Cầu* của Hiroshigé. Không khí mờ ảo trong những tuyệt tác *Đầm Sen* (Nymphéas) của Monet cũng chịu ảnh hưởng thi ca và nghệ thuật tạo hình Trung Quốc.

Cảnh hồ xuân trên *Cầu Vòng Hoa* trong vườn Giverny của Monet hoàn toàn không phân lần mức, không có khoảng cách, không còn chân trời, không cả bối cảnh, không có chủ đề mà chỉ có cảm đề. Ấn Tượng ở đây biểu dương nước mây, cây cỏ, trời đất tan loãng trong nhau thành một khối: Triết lý Đông phương giao hòa với màu sắc Tây phương. Hội họa Ấn Tượng -cuối thế kỷ XIX- là những trao đổi, và gặp gỡ giữa hai thế giới, hai nội tại, hai tâm tưởng.

*

Tác phẩm của Lê Phổ và những họa sĩ Việt Nam xuất dương cùng thời với ông những năm 40: Mai Thử, Vũ Cao Đàm, Lê Thị Lưu... không mô phỏng nghệ thuật Đông - Tây một cách ước lệ mà nối tiếp truyền thống giao hưởng trong Ấn Tượng, phối hợp hai phong cách, hai vũ trụ nhân sinh. Cái làm cho hội họa Pháp và sau đó Mỹ, công nhận giá trị của các họa sĩ Việt Nam, là họ đã không chối bỏ nguồn gốc của mình như một vài họa sĩ Nhật Bản đương thời: Nishimoura, Okamoto... cùng xuất thân từ trường phái Paris. Sự thành công của những họa sĩ Việt Nam đầu tiên bên trời Âu, sau thế chiến, đã không dễ dàng, đã trải nhiều cay đắng. Họ xác định chỗ đứng của nghệ thuật tạo hình giao thoa Đông-Tây mà Lê Phổ là một giá trị đích thực.

*

Năm 1932, khi vào trường Mỹ Thuật Paris, tiếp xúc với những trường phái tân kỳ thời đó như Lập Thể, Siêu Thực, Trừu Tượng... Lê Phổ hoang mang và nghi ngờ tất cả những gì đã gặt hái được từ trước về hội họa. Di tích còn lại của sự hoang mang ấy là bức tranh phong cảnh Fiesole, sơn dầu, 1932, rất Tây phương, rất "trường phái Paris". Từ Pháp, năm ấy, ông đi một vòng Âu châu qua Bỉ, Hòa Lan, Ý, thăm các bảo tàng viện Bruges (Bỉ), Cologne (Đức) và Florence (Ý). Tiếp xúc với hội họa Phục Hưng, Lê Phổ tìm ra những nét trùng hợp giữa hội họa cổ điển Tây Phương và hội họa cổ truyền Trung Quốc. Về Việt Nam năm 1934, rời từ Việt Nam Lê Phổ sang Bắc Kinh để tìm hiểu hội họa Tống, Minh... Cuộc hành hương này đã mở đường cho một tiến trình hơn nửa thế kỷ hội họa, có thể phân chia làm hai giai đoạn:

1. Thời kỳ cổ điển (tranh lụa): Từ 1934 đến 1944, 45. Những bức *Người Thiếu Phụ Ngồi* (1934) và *Chim Ngồi* (1937), ảnh hưởng hội

họa đời Tống. Đường nét thanh thoát, uyển chuyển, mềm mại. Không gian phẳng, màu lì (aplat), từng mảng đồng màu đồng sắc, nét bút tinh vi. Tác phẩm vừa quyến rũ vì những mong manh tế nhị trong nét bút, vừa lạnh lùng vì dùng độc sắc (camaieu), tạo không khí thuần khiết, chay tịnh, ơ hờ; vừa mang dung sắc nghiêm phong của xã hội Việt Nam còn nhuần nhuyễn đạo lý Khổng Mạnh, đầu thế kỷ.

Vài năm sau, Lê Phổ đổi hướng: Những bức *Mẹ Con* (1938), *Thiếu Nữ Và Hoa Lan* (1938), *Thiếu Nữ Và Hoa Hồng* (1941), *Tử Vi Đạo* (1941), *Chải Đầu* (1942)... thuộc thời kỳ Thánh giáo, dung hòa nghệ thuật Trung Hoa và hội họa Ý: nét bút tế nhị, thanh tao. Không gian hai chiều, người phụ nữ trong tranh trang nghiêm tôn giáo, dáng dấp thiên thần Botticelli, mặt trái xoan, tóc đen, cổ Modigliani, u buồn và huyền bí. Dù nấp dưới bóng Đức Mẹ đồng trinh hay hiện hình khỏa thân gợi cảm, những người đàn bà trong tranh Lê Phổ luôn luôn phẳng phất về trầm tư, tĩnh lự của một Quan Thế Âm Bồ Tát trong tư thế tham thiền nhập định.

Thời kỳ tranh lụa, tất cả nghiêng trong không gian cổ điển. Lê Phổ dùng sắc đậm, màu thiên, màu lạnh và phân chia rõ ràng biên giới: đen - trắng, thiên đằng và địa ngục. Đây có thể gọi là thời kỳ *"thủy mặc"* của họa sĩ: Hương thiên, hương đạo thấm vào bút lông, biến người phụ nữ trong tranh dù có khỏa thân, cũng khỏa thân "vô tội", "khỏa thân bên cạnh Ngọc Hoàng" - như lời hát Phạm Duy- một thứ thánh nữ đồng trinh. Bất khả xâm, bơ vơ trong vườn địa đàng, u buồn mà vẫn hướng thượng. Những đậm thanh, tinh khiết ấy làm tăng vẻ náo nùng tâm trạng *"nghĩ mình mình lại thêm thương nỗi mình"* của một tần phi đã bị bỏ quên trong vách quế, ngập gió vàng với mảnh vũ y lạnh ngắt.

2. Thời kỳ lãng mạn (Tranh sơn dầu): Nếu có dịp hỏi các họa sĩ Lê Phổ, Vũ Cao Đàm: Tại sao đang vẽ tranh lụa lại đổi sang sơn dầu thì cả hai đều trả lời: Vì tranh lụa có những giới hạn về khuôn khổ, màu sắc và thể lượng, khó diễn tả được hết những điều muốn vẽ. Vậy những điều muốn vẽ, muốn diễn tả của Lê Phổ, sau thời kỳ tranh lụa là gì? Họa sĩ muốn bước ra khỏi vòng đạo lý: người phụ nữ trong thời kỳ này dần dần trút bỏ lớp áo *"tiết hạnh khả phong"* để đi vào thế giới lãng mạn của tình yêu, và tranh cũng từ vùng âm u bước ra ánh sáng.

Dù Lê Phổ đã gặp gỡ hội họa Ấn Tượng ngay từ lúc vào trường Mỹ Thuật, nhưng chỉ đến những năm 40, Lê Phổ mới thực sự rời bỏ nghiêm lệnh chính xác của trường phái cổ điển để bước vào thế giới phiếm định phối pha của vũ trụ thiêu quang màu nhòe. Trong kỷ

nguyên Ấn Tượng, Cézanne đã mở thế giới mới về thể (volume), Monet kiến tạo chân trời ngũ sắc và ánh sáng. Lê Phổ đã bỏ rơi cả thể, lẫn màu và ánh sáng trong suốt đoạn đường mười năm tranh lựa cổ điển, mười năm tìm lại *"lối xưa xe ngựa hồn thu thảo"*.

Phải đến những năm 50, bút vẽ của Lê Phổ mới sức tỉnh, sáng ra. Không còn ngần ngại trước những "quá độ" trong màu nguyên chất (không pha) của Matisse, Lê Phổ bước qua Dã Thú (Fauvisme) vào Ấn Tượng rồi ngừng lại ở Linh Cảm (Nabis). Tiếp xúc với hội họa Bonnard, Dufy, Matisse, từ những năm 37, nhưng ảnh hưởng Bonnard chỉ đến sau này, càng về sau, tranh Lê Phổ càng đa sắc, càng đậm thắm, đắm say, vũ trụ vàng của Bonnard lây sang Lê Phổ. Ba màu: lam, cẩm thạch, vàng được ghi lại như những thời kỳ son trong hội họa Lê Phổ. Cuối cùng vàng được giữ lại như nội tại của không gian, chiếu thêm quang độ và coi như chính sắc của Lê Phổ: vàng diệp, vàng anh, vàng sen, vàng lá, vàng hoa, vàng quả, vàng áo, vàng nước, vàng mây... Ở đây, vàng nhớ Bích Khê, *"Vàng rơi! Vàng rơi! Thu mênh mông"*.

*

Giao thoa giữa Ấn Tượng và Linh Cảm, chìm đắm trong không gian lãng mạn, mà hình hài chỉ là hình thức cụ thể hóa không gian và ánh sáng bằng màu sắc. Người phụ nữ trong tranh nhập nhòa, thấp thoáng *"sương in mặt, tuyết pha thân"* mang dáng dấp kiều sa của người con gái Hà Thành thời Tự Lực Văn Đoàn, đoan trang và đài các, nhưng không còn thể hiện như những bức chân dung đẹp, giống, rõ và sắc nét như tranh cổ điển mà họ đã trở thành biểu tượng của cái đẹp: một bóng hình dễ vỡ, dễ phai, dễ tan loãng trong không gian và chính cái không gian ấy cũng lại phù du mộng ảo. Những bức *Hai Mẹ Con* (1960), *Trầm Tư* (1968), *Thiếu Nữ Áo Xanh* (1968), *Trong Vườn* (1970)... không gian hai chiều chia nhịp với những động rung màu sắc. Màu ở đây là màu ấm, sắc nồng, từ vàng chanh sang cẩm thạch đến thiên thanh... chính sắc, tạp sắc, chen lẫn trong thế giới mơ màng, gây lạc cảm cho thị giác dù chỉ trong khoảnh khắc mà mời gọi thiên thu.

Tranh Lê Phổ không nghiêng về "nội tâm" như một số họa sĩ Linh Cảm, nhưng ông vẫn gắn họ ở chỗ: tranh là hình thức trang trí, tranh để treo tường (il n y a pas de tableau, il n y a que des décorations - Verkade). Treo tường thì hà tất phải có bề sâu? Quan niệm không

cần "viễn họa" này, thoát thai từ hội họa Trung Quốc, trùng hợp với Linh Cầm (Nabis), sống trong tác phẩm Lê Phổ từ 1950 và trải dài trong nhiều thập kỷ, không thay đổi. Hiện diện trong không gian hai chiều, dưới hình thức trang trí, dù tĩnh vật, thiên nhiên hay con người, trong bối cảnh nào, họa phẩm Lê Phổ cũng ngổ cửa vào một thiên đường viễn mơ, phiếm định.
Paris tháng 3-1993

Tiểu sử họa sĩ Lê Phổ (1907-2001)

Lê Phổ sinh ngày 2-8-1907 tại Hà Đông. Cha ông là Lê Hoan, Kinh lược sứ (Vice Roi) Bắc kỳ. Nhập học khóa đầu tiên trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội năm 1930.

1928: Triển lãm chung với các họa sĩ Vũ Cao Đàm và Mai Thử tại Hà Nội.

1931: Được cử làm phụ tá giáo sư Tardieu dự triển lãm đầu xảo thuộc địa tại Paris.

1932: Ông được học bổng vào trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Paris. Từ Pháp đi khắp Âu Châu. Triển lãm tranh tại Roma.

1933: Lê Phổ trở về Hà Nội làm giáo sư tại trường Cao Đẳng Mỹ Thuật và triển lãm tranh tại Hà Nội.

1934: Sang Bắc Kinh tìm hiểu hội họa Trung Quốc.

1935: Vẽ chân dung Bảo Đại, hoàng hậu Nam Phương và trang trí nội cung.

1937: Tham dự triển lãm quốc tế ở Paris với tư cách giám đốc nghệ thuật khu Đông Dương và ở hẳn lại Pháp.

1938: Triển lãm lần đầu tại Paris, và từ đó tham dự nhiều cuộc triển lãm tranh ở khắp nơi trên thế giới.

6-1947: Thành hôn với Paulette Vaux, ký giả báo Time và Life. Có hai con trai: Lê Kim nhiếp ảnh và Lê Tân, họa hình.

1950-1954: Lê Phổ làm Cố vấn mỹ thuật cho Tòa Đại Sứ Việt Nam Cộng Hoà tại Pháp.

1957 và 1958: Triển lãm chung với Foujita ở Lyon, Avignon, Nice và Bordeaux.

Họa phẩm của Lê Phổ được trưng bày ở Musée d'Art Moderne ở Paris, Musée d'Oklahoma (USA) và trong nhiều sưu tập nghệ thuật tư nhân, phần lớn ở Hoa Kỳ.

Họa sĩ Lê Phổ mất tại Paris, quận 15, tháng 12 năm 2001.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Vũ trụ Phạm Tăng

Hội họa và thi ca, hai ngành nghệ thuật có những tương quan mật thiết, nhưng hiếm hoi là những nghệ sĩ làm sáng tỏ được mối tương quan đó trong tác phẩm của mình, từ Vương Duy.

Họa sĩ Phạm Tăng vào thơ, theo lời ông *"chỉ để trò chuyện tâm sự với mình"*. Ông làm thơ tài tử. Sau hành trình hội họa dài của một họa sĩ Việt Nam, gây nhiều tiếng vọng bên trời Tây, tập thơ Phạm Tăng đầu tiên ra đời, như một món quà muộn.

Thơ kèm phụ bản: hai bức tranh tiêu biểu Phạm Tăng, tượng trưng quan niệm sống và sáng tạo nghệ thuật. Bức thứ nhất, họa sĩ đặt tên là *Vũ Trụ*, và bức thứ nhì, xin tạm gọi là *Hữu Hình Vô Thể*.

Người đọc sẽ không tìm thấy ở thơ Phạm Tăng những khám phá mới lạ về hình thức. Ông nói những chuyện đã cũ, cũ như trái đất, như hành tinh, như vũ trụ, như hạt cát, hòn sỏi, con người. Nhưng thơ ông có những tia *"mắt sao"* dõi buồn về một cố nhân xa:

Quê nhà từng mảnh con con

Khâu khâu vá vá đã mòn đường kim.

Hiếm có hình ảnh nào xa xót quê hương đến thế. Mảnh đất Việt Nam, nhìn từ máy bay xuống, rất khác nhiều nơi: làng xóm, ruộng đồng san sát, lổ mổ như ô ăn quan, không khác gì những mảnh vá trên tấm áo nâu của người làm ruộng. Ngày đi, Phạm Tăng đã chụp tấm hình kỷ niệm ấy, đem may thành áo. Quê hương không còn xa xôi nữa, mà trở thành lớp da thứ nhì, đắp lên mình, mang theo cùng trời, cùng đất. Ở những bước dừng, chiếc áo da vàng đã sứt chỉ, sờn vai, người nghệ sĩ lại tìm kim, vá thêm lần nữa, khâu những đường mòn vụn rách, ráp những thửa ruộng, mảnh vườn, bờ tre, bụi nước... Từ tấm áo da nhàu nát quê hương, ông sống, ông đi....

*

Thơ ông vẽ con đường nghìn trùng hải lý về những chuyến đi *"nửa phiêu lãng, nửa lưu đầy"*. Không hành khách. Không hành lý. Không cả con người:

Hành trang đến cả linh hồn cũng dư

Hành trang hữu cơ và tâm cơ không cần thiết, nhưng hành trang thơ có họa. Họa làm sáng thơ và thơ khơi mạch cho họa. Cả hai giao ứng trong đồng thuận và nghịch lý như một trắc họa nghiệm sinh những triền miên trần trở của con người: Từ cái không đến cái có, cái riêng đến cái chung, cái hữu hình đến cái vô thể.

Từ niềm đau riêng của một Phạm Tăng lưu vong gần trọn cuộc đời, toát ra cái đau chung của cõi người lưu vong trong chính bản thân mình. Từ nỗi đau riêng của một mối tình đứt đoạn, rạn vỡ bình minh những mối tình miên viễn, thực thụ hiện hình sau cái chết. Những đối cực ấy, Phạm Tăng thể hiện song song trong họa và thơ. Đường như *trong thơ đã có họa và trong họa đã có thơ* như lời Tô Đông Pha nói về Vương Duy ngày trước.

Phạm Tăng họa như thế nào?

Xé mây làm vải vẽ

Chấm mực nghiên mặt trời

"Ngông" thì vẽ thế. "Tuyệt vọng" vẽ rằng:

Năm đầu tay xé rách không gian

Về bức tranh Vũ Trụ, Phạm Tăng đề:

Trông lên thiên thể bao la

Nhìn vào sâu thẳm trong ta mịt mù

Xác thân: vạch nối đôi vùng

Khoát tay một nét: cuộn vòng càn khôn.

Một *vũ trụ ngông* trong thơ, trong họa, trong chuyển động và tư tưởng. Ngoảnh lên nhìn tranh, người xem không biết tranh mình họa thơ hay thơ phụ đề tranh. Cả hai tạo thành một chủ đề, một cơ cấu, một *càn khôn ngông*, thách đố giữa con người và vũ trụ, giữa cái nhỏ vô song và cái lớn vô cùng.

Hội họa Phạm Tăng khởi hành từ những vi phân, vi bản, từ những nguyên tử, những tế bào của sự sống để đi đến cái vĩ mô trong vũ trụ phổ quát. Tất cả vận hành trong không gian thiên di, thời gian biến động: Dòng đời cuồn lưu, vũ trụ càn khôn. Giữa cuồn và càn, con người truân chuyên, vận chuyển, bức tranh *Hữu Hình Vô Thể*, phác họa hành trình của luân hồi:

Trăm ngàn vạn ức cái ta

Chết trong lúc trước thành ta lúc này

Ngừng đây nhưng vẫn vẫn xoay

Nằm đây nhưng vẫn tung bay khắp trời

Ở Phạm Tăng, người đi trong vũ trụ như một tinh thể, như tế bào vận hành trong da thịt, và như con người luân hồi trong dĩ nghiệp tử sinh truyền kiếp:

Đi từ đâu? Để về đâu?

*

Trong vị trí thiên di ấy, con người tự bản chất đã mang dư vị "lưu vong"

Đi hoài sao? Liệu có chẳng đường về

Đêm đêm ngẩng mặt tìm Quê

Hỏi thăm sao rụng sao về nơi đâu?

Lạc loài trong vũ trụ càn khôn, trạng thái lưu vong gắn liền với số phận, vận mệnh, trở thành một định mệnh, một thiên thể, một hằng sáng. Trước Phạm Tăng, Thanh Quan đã "lưu vong" trên đất nước: *Nhớ nước đau lòng con cuộc cuộc*. Cùng Phạm Tăng, Đặng Đình Hưng đã sống "lưu vong" trong quản thúc suốt đời: *Những chiếc va-li cứ về bên lạ*. Lưu vong, do đó, đối với nhà thơ không phải chỉ là sự "ra đi" hiện thực và lý tính, mà còn ẩn những viễn du trong tâm linh, trong nội tại:

Nghe trôi, không biết trôi mình về đâu.

Về "lưu vong", người Việt hải ngoại đã tốn nhiều giấy mực, bàn cãi, sáng tác... Nhưng mấy ai viết được ngắn gọn và sâu xa như thế?

Nửa trời nửa nước chênh vênh

Thấy mình trôi giữa mông mênh: cũng mình

Lưu vong, đối với Phạm Tăng, dường như không những là sự vận chuyển con người trên trái đất, trong không gian tinh cầu, mà còn là hành trình du lịch trong thời gian, từ thuở sơ sinh đến lúc bạc đầu:

Lang thang khắp mặt địa cầu. Thịt xương: áo đã ngả màu hoàng hôn.

Với người lữ hành đặc biệt ấy, những chuyến đi ngoài trùng lấp những chuyến đi trong: *Chỗ đâu chứa cả thế gian trong lòng*. Với người lữ hành đặc biệt ấy, đi nhiều, bụi trần đã ngấm vào lục phủ ngũ tạng: Trong ta cũng bụi, rũ hoài chưa ra. Đi mòn, đi mãi, nhưng sau mỗi hành trình hỏi rằng: *Chép lại gì chẳng? Một chữ: Không*. Thế còn tranh? *Vẽ bao nhiêu mộng không đầy khoảng không*.

Và như thế, *hư vô* trở thành định mệnh thứ nhì mà người nghệ sĩ đem vào cuộc sống lưu vong trường cửu của mình:

Thôi chuyển đi này, đi tay không

Tội chi tay xách với vai gồng

*Thịt xương trút gánh hành trang nặng
Xóa cả linh hồn: con số không*

.....

*Không cái tôi này, không xác thân
Không sau, không trước, chẳng xa gần
Không đi, không đến, không còn mất
Vũ trụ và tôi, một, bất phân*

Tại đây, vũ trụ quan và nhân sinh quan của người thơ, người họa đã giao hòa thành một khối hư vô:

Soi gương, bóng ảnh, bóng mình... đều không.

*

Phạm Tăng gặp gỡ lưu vong trong định mệnh, trở thành bạn đời, nẩy sinh quý tử: cô đơn. Cô đơn là "thế hệ thứ nhì", là con đẻ của nỗi đau thơ và họa. Và là bản thể của sáng tác:

*Sống cô đơn, chết một mình
Trí tâm thác loạn - xác hình quặn đau
Xé từng chữ - nghiền từng câu
Xoáy từng nét bút, khoan sâu từng lời.*

Niềm đau của họa sĩ không còn là nỗi đau trừu tượng nữa, mà đã trở thành vật thể, một kết tinh máu thịt, xương da, toát ra từ tinh lực của cây cọ, ngòi bút: *Đục sâu, khoét khổ, đầu tay*. Từ hoàn cảnh riêng tư của tác giả, nỗi đau trở thành một sinh linh, có tâm thức, tri thức và hành động. Nỗi đau tự tạo: *Trăm năm khơi một nguồn đau tự mình*, trở thành đời sống thứ nhì, hướng về căn cước của sáng tạo: cái chết.

*Đi vơ vát giữa đêm trường ngơ ngác
Tìm xương thịt để trở về nhập xác
Ta rùng mình hun hút gió tha ma
Trong mê cuồng ta gặp chính hồn ta.*

Đã Hàn Mạc Tử, rồi một Đinh Hùng, giờ đến Phạm Tăng, kết tinh niềm đau đến mức thượng thừa, thác loạn:

*Ôi Thượng Đế! Tôi vô cùng đau khổ
Sao sinh tôi cùng một thuở sinh em.
Thổi linh hồn, cát bụi chấp nên duyên
Yêu tuyệt đối, nên căm hờn vĩnh viễn.*

Từ sự cách biệt âm dương, xa lìa thân xác, phát xuất niềm đau. Tuyệt đối. Edgar Poe. Nhưng cũng chính từ niềm đau tuyệt đối đó,

người nghệ sĩ khám phá chân lý. Chân lý lóe sáng như một trực giác, một niết bàn, một Poe-Phật:

Anh chợt hiểu ra
Mộ cũ ngày xưa
Chỉ là nơi em trút bỏ thân hình
Để sát nhập vào anh
Kết tình thương làm một.
Chết có nghĩa là thay hình bỏ lột
Cho tâm linh nhẹ gánh thịt xương
Hình hài ta nay là cát bụi vương trên đường
Làm mờ ám chân tâm thanh khiết.

.....

Giữ thân xác để linh hồn hợp nhất
Em còn đây
và sát nhập trong anh...

Sự thức tỉnh kể như toàn diện, vì từ nay, không cần tìm nữa: em chính là Tâm, mà Tâm chính là em: Đi tìm đâu nào biết ở trong Tâm?

*

Sự thức tỉnh không chỉ ở mức độ âm dương sát nhập, giao hòa, mà còn đến cả với vũ trụ vi tinh, vi thể. Hình ảnh giao duyên "mắt sao" lạ và đẹp. Họa sĩ lồng sao trong mắt, lồng mắt trong vũ trụ, tỏa cái nhìn phổ quát, hòa đồng tinh thể và con người, hòa con người với bao la vũ trụ. Trong bối cảnh tâm - thân - vũ - trụ hợp nhất, không rõ đâu là vật thể, đâu là khách thể. Tất cả bật ra một dấu hỏi: *Sao?* Âm vang phiếm định, hư vô, huyền bí, mà chung nhất, bởi trong - ngoài - có - không, từ thuở tiên thiên vẫn chỉ là *một*:

Tưởng đâu vũ trụ vô hình
Cớ sao thao thức như mình trắng đêm?
Vòm cao thăm thẳm vô biên
Có sâu hơn chốn u huyền trong ta?
Trong ngoài - cách một làn da
Sao hơi thở vẫn chan hòa chuyển thông?
Bên ngoài lẫn với bên trong
Mắt sao hay mắt mình trông lại mình?
Ta - sao, đồng cảm đồng tình
Cả hai chung một cái mình bao la.

Tuy nhiên sự xác định không có trong thơ. Thơ chỉ là phiếm định và những dấu hỏi. Người nghệ sĩ đặt những câu hỏi từ đầu đời đến cuối đời. Không lời giải đáp.

Khi chưa xương thịt, nơi nào ngụ?

Đến lúc tàn tro, có chốn bay?

Mà nghệ thuật cũng chỉ là một dấu hỏi. Nói thế không sợ phật ý Phạm Tăng, bởi chính nhà thơ báo trước với chúng ta:

Những lời thơ, thực là thơ

Chưa từng viết, chẳng bao giờ viết nên

Như lời nguyện ước không tên

Ở ngoài sự vật, bên trên cuộc đời.

Phải chăng đây là một trong những định nghĩa sâu xa nhất của thi ca nói riêng, và của nghệ thuật nói chung? Mà chỉ những nghệ sĩ đã *"xoáy từng nét bút"* *"khoan sâu từng lời"* mới cảm thấy những mịm mừng, bấp bênh, chênh vênh, vô thường trong sáng tạo.

Paris tháng 7-1996

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Phạm Thị Hoài, thiên sứ

Tập nói, bé Hon chỉ biết một câu duy nhất, "thơm nào". Nó chìa đôi môi bé xú, hồng hồng, thỏ thẻ "thơm nào". Nhưng mọi người còn nhiều việc cần hơn những cái hôn. Mẹ gắt lên: *"Ra chỗ khác, thơm với tho gì, không kịp mở mắt ra đây này."*

Bố cáu: *"Thôi, thôi, đủ rồi, ướt nhèm cả mặt người ta."*

Anh cả quát: *"Cút!"*

Bé Hon lằm chằm, lủi thủi bước đi, bé Hon đi ngủ, rồi bé Hon ngủ luôn một giấc thiên thu, không bao giờ dậy nữa. Nó đã vĩnh viễn ra đi, vì ở đây người ta không thích hôn, người ta không thiết hôn, người ta không thêm hôn.

Thiên Sứ là sự chết yểu của tình yêu trong bối cảnh xã hội vội vã chạy theo đồng tiền, với những nguy trang của con người trong cũi chữ, trong ngôn ngữ, đến lợm giọng.

. Phạm Thị Hoài vừa tàn nhẫn vừa dịu dàng, vừa ngỗ ngược vừa dễ yêu, vừa táo bạo vừa kín đáo, sống sượng, cụt ngủn mà ngây thơ trong sạch như một *Thiên Sứ* lơ sa xuống trần, rơi vào mảnh đất Việt Nam, lạc vào thế giới người lớn chỉ biết *"uy tín và danh dự"*, những danh từ quá trừu tượng mà bé Hon không thể hiểu, không cần hiểu, chỉ cần hôn.

*

Ba mươi hay mười bốn, ba hay bảy tuổi, bé Hon, bé Hoài, Phạm Thị Hoài hay Phạm Thị Hoài Nam chỉ là một, một kẻ cần yêu, đòi quyền được yêu, được thông cảm, đối chất với những kẻ không biết yêu, không có khả năng yêu.

Bé Hon là hương thơm, là trầu mền, đối chọi với sắt và thép.

Hoài chia loài người ra làm hai loại: Homo A và Homo Z. Homo A là những kẻ biết yêu và Homo Z là những kẻ không biết yêu. Chỉ đơn giản có thế.

Hoài là cơn sốt của tuổi vị thành niên thêm đập phá, khao khát tự do, chống lại xã hội hẹp hòi, tù túng, chống lại giả tạo, hủ lậu và đàn áp tư tưởng.

Bé Hon là mầm sống tự do bị giam trong cũi, trong lồng.

Hoài, vai chính trong *Thiên Sứ*, nhân vật không chịu lớn, hao hao

giống chú lùn trong truyện *Cái Trống* (Le Tambour) (1959) của Günter Grass, một tác phẩm pha trộn thực tại với hoang tưởng trong bức tranh châm biếm độc địa xã hội Dantzig, dưới chế độ Hitler.

Sự từ chối không chịu lớn của Hoài tương tự như sự không muốn lớn của chú lùn, từ chối những giả trá của người lớn, bằng một thái độ lạnh lùng, bằng sự châm biếm cay độc, bằng cái nhìn hoài nghi, xoi mói vào những nhân vật xung quanh.

Hoài lột trần cuộc sống gia đình, lột trần bộ mặt cha, mẹ, anh, chị và chính mình để tìm ở họ một khía cạnh thực nào đó, ngoài những cử chỉ và ngôn ngữ mà họ đã sử dụng như một cái máy.

*

Thiên Sứ viết theo lối tiểu thuyết mới, từng đoạn cắt rời, đổi phong, như những khúc đứt của một bức tranh lập thể, khó hiểu, chấp nối những mẫu tư tưởng, những mảnh gương vỡ của cuộc đời, lộn xộn, chất chồng trong đầu. Bối cảnh rời rạc, không có trật tự nhất quán, tác giả không thuật chuyện mà trình bày những ý thức còn người trước một thực trạng.

Phạm Thị Hoài là sự thức tỉnh của lương tâm trước những rạn vỡ của xã hội, của tâm linh con người mà chủ yếu là sự triệt tiêu thông cảm.

Paris tháng 8-1991

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Phạm Thị Hoài

trên sinh lộ mới của văn học

Sau *Thiên Sứ* xuất bản năm 1989, *Mê Lộ*, năm 90, *Từ Man Nương Đến AK Và Những Tiểu Luận*, (nxb Hợp Lưu, 1993, Hoa Kỳ) là một tác phẩm quan trọng trong tiến trình văn học của Phạm Thị Hoài và văn học Việt Nam hiện đại, xác định chủ đích đổi mới văn chương mà Phạm Thị Hoài đã mở đường bằng *Thiên Sứ* và *Mê Lộ*. Phong cách khai quang ấy xuất hiện dưới hai hình thức:

- Cập nhật hóa văn với ngôn ngữ các ngành nghệ thuật đương đại như điện ảnh, hội họa, âm nhạc...
- Từ chối lối kể chuyện một chiều theo trật tự cổ điển, tác giả soi cái nhìn hai chiều vào một hiện tượng: đi từ ngoại cảnh đến nội tâm, hoặc ngược lại. Lối nhìn mới ấy cho phép độc giả tiếp nhận một lúc cả hai khía cạnh: khía cạnh khách quan (nhìn từ bên ngoài của người viết) và khía cạnh chủ quan (nhìn từ bên trong của chính hiện tượng vừa được viết ra).

Đó là lối viết flash (nói kiểu điện ảnh) hoặc lập thể (nói kiểu hội họa), cắt *đứt mạch tư tưởng* bằng những gros plan thoáng qua trong đầu. Điều này thường xảy ra trong trí óc chúng ta (đang nghĩ chuyện này nhảy sang chuyện khác): ý nọ *nhằng* ý kia (chữ của Nguyễn Tuân). Nhưng chính sự "nhằng nhịt" ấy mới là tư tưởng trong trạng thái tinh chất.

*

Sự chuyển mình của Phạm Thị Hoài hình thành qua cách đặt câu hỏi: Trước hết, *viết là gì?*

Viết, theo Phạm Thị Hoài, là một cách *ứng xử* với bản thân và *ứng xử* với môi trường.

Như thế nghĩa là thế nào? Nghĩa là Phạm Thị Hoài không viết về một cái gì, không hề thuật chuyện, không hề kể chuyện. Mà Hoài chọn cách thuật, cách kể, cách thể hiện chữ nghĩa để nói lên tư tưởng của mình. Và chính cái tư tưởng ấy cũng không có tham vọng "giải quyết" gì cả: Đọc xong "câu chuyện", không những "vấn đề" vẫn

còn nguyên, mà nó còn đưa đến trăm ngàn "vấn đề" khác rối rắm hơn. Phạm Thị Hoài sử dụng ngôn ngữ như một chất liệu. Ngôn ngữ ở đây không có tác dụng "tiêu thụ" của những ký hiệu. Ở điểm này, Hoài gần gũi với các họa sĩ, nhà thơ, điện ảnh gia, kịch tác gia hơn là các tiểu thuyết gia kể chuyện theo lối cổ điển.

*

Tác phẩm *Từ Man Nương Đến AK Và Những Tiểu Luận* được chia làm năm phần. Xuyên qua năm phần ấy, ngôn ngữ giữ những chức năng khác nhau:

Phần I: Gồm hai tùy bút, thật ra là hai bản giao hưởng: giữa ngôn ngữ và tình yêu (trong "*Man Nương*"), giữa ngôn ngữ và những kỷ niệm một đời phong trần (trong "*Kiểm Ái*").

Phần II: Gồm một bài tường thuật và một bài tham luận: "*Cuộc Đến Thăm Của Ngài Thanh Tra Chính Phủ*" và "*Nền Cộng Hòa Của Các Nhà Thơ*". Hai bài này viết theo lối ngụ biện và phản chứng.

Phần III: Gồm hai truyện ngắn, vừa có tính cách siêu thực: pha trộn dĩ vãng và thực tại, thực tại và ảo giác; vừa có tính cách cực thực: phá vỡ mọi ảo tưởng về cuộc đời, với tựa đề "*Một Anh Hùng*" và "*Những Con Búp Bê Của Bà Cự*".

Phần IV: Truyện ngắn "*Thuế Biển*" dạo đầu cho tiểu truyện "*Thầy AK, Kể Sĩ Hà Thành*", tác phẩm then chốt của Phạm Thị Hoài.

Phần V: Gồm ba tiểu luận. "*Viết Như Một Phép Ứng Xử*": bàn về quan niệm viết của tác giả. "*Một Trò Chơi Vô Tầm Tích*": Nói về chức năng của văn chương và "*Văn Học Và Xã Hội Việt Nam*" luận về cách sử dụng văn học trong đời sống Việt Nam.

Những phân đoạn trên đây có vẻ như không liên lạc gì với nhau nhưng toàn bộ tổng hợp chặt chẽ chủ trương đổi mới bút pháp và cách thị sát con người của Phạm Thị Hoài. Trong năm phần, chỉ có phần thứ nhì và phần thứ năm Hoài dùng ngôn ngữ như một ký hiệu thông thường để dẫn giải và lý luận. Những phần còn lại, ngôn ngữ giữ địa vị chất liệu phản ánh tư tưởng trong trạng thái nguyên thủy, chưa pha trộn màu mè, chưa được sắp xếp thứ tự như khi đã phát âm ra ngoài thành tiếng nói, và lại càng không phải là thứ ngôn ngữ mà nhà văn đã dàn xếp với những quy luật, xảo thuật, lớp lang, với hằng hà sa số hư từ, liên từ, giới từ, chấm, phẩy, rườm rà và cộm để bao bọc chữ nghĩa.

Gột cái vỏ ngoài đi, Phạm Thị Hoài làm hiện hình "*ngôn ngữ*"

nguyên chất": sắc, thô, gai góc, và thể hiện nó dưới một quan niệm mỹ học khác, dựa trên những điểm:

- Gọi nhạc trong âm điệu thầm của các thanh âm.
- Gọi hình trực tiếp bằng *từ vựng chiến lược*, hoặc gián tiếp qua *ẩn dụ công phá*.
- Phô bày một lúc hai lớp lang: vừa hiện tượng (qua cách tả), vừa bản chất (qua cách luận), cả hai phong cách xen kẽ nhau, trùng hợp nhau, làm nên một hợp chất cô đọng, súc tích, nhiều hình ảnh, châm biếm, chua cay, mà cũng thâm đậm, đau đời.

Ngôn ngữ Phạm Thị Hoài do đó vừa gọn, sắc và có chất thơ đối với người đồng điệu, vừa khó hiểu đối với người không cùng độ nhạy cảm và quan điểm thẩm mỹ. Ngôn ngữ ấy cần sự cộng tác của người đọc. Độc giả không đọc Phạm Thị Hoài như đọc một câu chuyện kể theo mạch cổ điển, đọc đâu hiểu đấy, mà vừa đọc vừa khám phá, vừa phải "*nhai lại*" những điều vừa đọc, đối thoại với chính mình và đối thoại với tác giả. Nói cách khác: đọc Hoài cũng là một cách ứng xử, với mình, với tác giả và với môi trường. Đọc như thế đòi hỏi một *phong cách trí thức*, *trí thức* trong nghĩa *biết suy nghĩ* mà nhà văn hay những người có bằng cấp cao không hẳn là một phạm trù.

*

Man Nương, tại sao lại *Man Nương*? *Man Nương* có liên quan gì đến người con gái trong truyền thuyết "Truyện Man Nương" ghi trong *Lĩnh Nam Chích Quái*? Hay là người con gái thổ dân miền sông Đà, núi Tản, xưa gọi là Man, nay là Mán? Chắc là có. Man còn là một biến tự (anagramme) của Nam - tên thật Phạm Thị Hoài. Nhưng những điều ấy không mấy quan trọng, *Man Nương* vừa là bản giao hưởng của tình yêu, vừa chứng minh một thử nghiệm bút pháp. Mạch văn ở đây diễn tả trực tiếp tư tưởng lóe ra trong đầu với cường độ nhanh, chậm, đứt khúc, ghenh, thác của một dòng sông. Nói như một nhà âm nhạc: "*dòng nhạc chảy trong đầu tôi*" thì *Man Nương* chính là "*dòng tư tưởng chảy trong đầu người tình*" từ khi người yêu đến cho đến lúc nàng đi, mỗi buổi chiều từ hai giờ đến bốn giờ, trong căn phòng xanh lơ, vuông vắn (4mx4m5) và chiều cao *standard* 2m8: kích thước "*tiêu chuẩn*" của một đời sống bình thường. Và tình yêu cũng bình thường, trần trụi không màu mè, son phấn như trong các tiểu thuyết bán chạy, giữa một người đàn ông "khăng khiu, nhan nhản xương" với một người đàn bà có "*khôn mặt và mái tóc không cùng ê-kíp*". *Man Nương* là sự tiếp xúc trực tiếp bằng thị giác, thính giác, xúc giác và tâm linh giữa hai cá thể. *Man Nương* là lưu lượng

chan hòa của tình yêu trong nhịp đập thiết tha và dồn dập nhất: bản giao hưởng nhẹ tấu lên khi *Man Nương* sẽ bước vào phòng:

"Man Nương, tôi gọi em như vậy những buổi chiều bốn mét nhân bốn mét rưỡi nhân hai mét tám màu xanh lơ trong căn phòng trống rỗng tầng ba có hai nhánh xanh một thứ cây nào đó tôi không bao giờ biết tên.

Man Nương, em không rón rén nhưng cũng không thật đàng hoàng băng qua một hành lang dài bếp dầu hôi chậu và guốc dép vãi như kẹo trước mỗi cửa phòng phòng nào cũng bốn mét rưỡi nhân hai mét tám màu xanh lơ." (trang 10)

Thử đọc to lên, chúng ta mới thấy văn trong Man Nương không thể đọc vì sự phát ngôn không bắt kịp nhịp chữ và lượng chữ dài hơn lượng thở. Ngôn ngữ ở đây là những *"tiếng thào"* biến tấu trong đầu khi dồn dập, khi xô lệch, khi cao, khi thấp, khi buông, khi thả, tùy theo động tác thể xác hay suy tưởng tâm linh. Chức năng ngôn ngữ ở đây là gọi hình, biểu cảm, môi giới cho cảm xúc giữa hai người tình. Những hình ảnh nhấp nhô không chỉ là những hình ảnh đẹp mà còn xen lẫn những góc cạnh méo mó, lệch lạc của đời thực: *đã bao lần em gắng thu xếp một tư thế lý tưởng nào đó lúc thì giấu giếm ngực lúc xua đuổi hai cái xương chậu và chủ yếu là thủ tiêu những đường cong ngược, ôi Man Nương!* (trang 11)

Man Nương không phải là bản giao hưởng du dương trầm bổng trong không khí lãng mạn *"tiểu thuyết"* mà là một bản nhạc khác thường, hiện đại, cực thực, với những sần sùi, gai góc, những *"đường cong ngược"*... trên thân thể và tâm hồn con người ngay trong phút giây cực lạc. Ngòi bút sắc và đôi mắt sáng của Hoài không ở đó để ghi lại *khía cạnh đặc dị* (singularité) của đời sống mà để khai quật, mổ xẻ, lột mặt nạ (démasquer) *khía cạnh bình thường* dưới nhiều lăng kính, nhiều góc độ khác nhau. Nếu văn cổ điển dùng *sự thành thực* làm chuẩn thì văn của Phạm Thị Hoài dùng *sự thực* làm chuẩn. Điểm khác nhau và cái mới là ở chỗ đó.

*

Đối với Phạm Thị Hoài, mẹ Việt Nam không phải là hình ảnh những bà mẹ Âu Cơ, đẻ ra trăm trứng, trứng rồng, trứng tiên. Cũng không phải là những bà mẹ kháng chiến huyền hoặc và thần thoại trong thơ Tố Hữu. Mẹ Việt Nam của Phạm Thị Hoài là bà mẹ giang hồ *"Kiếm Ái"*, sống trong những căn buồng cũng giang hồ như *những*

ga tàu treo, cái gì cũng chuẩn bị nhỏ neo, những bà mẹ bán tròn nuôi miệng, bán tấm thân trần hình cong chữ S, sẵn sù ở bờ biển vĩ độ mười hai mươi ba, để mua về những kỷ niệm rách nát, treo lủng lẳng trên tường. Những bà mẹ bị những đứa con khôn sớm nhìn sõi vào từng vết tích kịch cỡm, chiếu kính hiển vi vào từng sợi dây thần kinh nhàu nát của cuộc đời phong trần, trụy lạc, càng ngày càng nhão mãi ra. Những đứa con ấy còn nhẩn tâm khai quật quá khứ, cả những tầng "người người lớp lớp" đã chôn sâu dưới lòng đất mà mùi xú uế còn không ngớt xông lên. Những đứa con quật mồ ấy không nhân nhượng với quá khứ gian dối của cha và hiện tại giang hồ của mẹ. Cũng phải.

Mẹ Việt Nam của Phạm Thị Hoài còn là những bà cụ *mũi nhọn* *nheo như một quả chuối khô giữa mặt* ngời bên bờ hồ, bán những con búp bê, những đứa con do chính bà sản xuất ra. Những đứa con gái ấy có vóc dáng như thế này: *Một con áo cộc tay chấm đỏ, vạt sa, quần cháo lòng ống sớ, đi hài thun đỏ đế trắng. Một con mặc bộ ca-rô xanh nhạt, cổ viền valide nâu, ủng trắng mềm lót đế giả da nâu. Một con áo chần vải bạt, ve to vàng nhạt, quần lửng cũng vàng nhạt và đôi hài đế vàng...* ("Những Con Búp Bê Của Bà Cụ")

Những dáng vóc "rệu rạo bán ba mươi đồng không ai thèm mua" ấy được Phạm Thị Hoài sinh động hóa thành những thiếu nữ Việt Nam -không phải là những *người con gái da vàng, yêu quê hương như yêu người yếu kém* trong nhạc Trịnh Công Sơn- người thiếu nữ Việt Nam của Phạm Thị Hoài, ngày hôm nay là những *con bé nhà hàng xóm bên phải đang cầm chặt chiếc tích-kê trong tay chờ nạo thai lần thứ ba trong vòng một năm rưỡi. Bạn đừng hình dung nó là đứa con gái trơ tráo nhảy tót lên bàn nạo xong rồi phải dít trèo xuống. Lần nào nó cũng khóc mùi mẫn đủ ba mươi phút tiêu chuẩn trước khi phải nhường giường cho người tiếp theo. Đáng lẽ phải khóc cho cái tình yêu vừa bị vét ra bằng hết thì nó lại chỉ khóc vì bị bác sĩ chửi mắng, làm như nếu được đối xử nhẹ nhàng hơn thì nó còn năng lui tới đây hơn [...]*

Trong khi đó thì con bé nhà hàng xóm bên trái đã hoàn thành thêm một chùm thơ mới toanh, dĩ nhiên nói về tình yêu là cái nó chưa hề nhấp thử một giọt [...]. Nó viết những bài thơ giống như của các thi sĩ nổi tiếng phương Đông, những người chỉ ưa tiêu diêu du, thơ nó có nước sông Hoàng tuôn từng dòng lớn từ trên trời xuống, có núi Thiên Mục, có bến Tầm Dương, có những tâm sự đột ngột xuống hàng [...] *Phổ tôi lại khoái những cảm xúc bịa rất dở của nó, người nào không thấy hay thì vỗ tay đen đét vào trán tự trách mình không đủ trình độ*

thường thức [...]. Con bé bèn làm thêm những bài thơ vạch trần tội ác xã hội mà nó đọc được trong đồng báo cũ mua về để gói cà [...]

Những vại cà được bảo trợ bắt đầu đóng váng mà con bé không hay biết, nó còn đang ở trong thời quá khứ, cái gì cũng khắc biến thành dĩ vãng liêu xiêu, vẫn bịa dờ như bao giờ. Tôi đến huơ huơ đồng bạc trước mắt nó và bảo, hai trăm này, hai trăm này, để nhắc nó ra khỏi cái quá khứ không hề có, nước sông Hoàng chảy như thế là nhiều rồi. (trang 95, 96, 97, 98)

Sự *nhấn tâm* của tác giả lúc nào cũng chờ đợi và sẵn sàng chọc thủng bất cứ màng lưới nào chắn che sự thật kèm thêm việc sử dụng *ẩn dụ công phá* để sai khiến hình ảnh về hòa, phóng ra những tấm portrait, những nhận xét, hay những cảnh huống, khi thì hài hước, khi thì nên thơ, khi cay đắng, tàn nhẫn đến lạnh người:

"Một bên mi giả của nàng sắp rơi và hai quả đồi non trên ngực nàng so le nhau, mỗi quả ở một độ cao, có lẽ do đắp vội " (trang 92)

"Kỷ niệm còn là những vết thủng trên tường bê-tông... một đồ đạc treo nặng tình nghĩa nào đó đã sơ tán... Mẹ con em sống kiểu thời chiến, kỷ niệm cũng nguy trang, vội vội vàng vàng." (trang 22)

"Nửa Nam đất nước thì nhuộm màu cải lương, nửa Bắc tỉ tê em chả." (trang 113)

"Văn sĩ và họa sĩ là hai thứ duy nhất ở Hà Nội có thể sánh với phù sa sông Hồng, dày đặc và vô tận." (trang 127)

"Tượng là những hình khối cực kỳ tiên tiến của tâm linh, đứng giữa cuộc giao hoan tượng bưng của các thời đại đá đồng gốm sắt ấy ta mới được biết tâm linh của chúng ta vón cục như thế nào, rối chăng rối chịt như thế nào." (trang 129)

Phạm Thị Hoài tạo ra một thế giới đa diện: vừa có thực, cực thực vừa mộng ảo, siêu thực. Tác dụng của ẩn dụ biến những hình hài cụ thể trở thành trừu tượng và những ý niệm trừu tượng trở thành cụ thể để Hoài vẽ -một hiện tượng- với ít nhất một ảnh thật, một ảnh ảo và một ảo ảnh, với lượng chữ nhỏ nhất. Nếu trước Hoài người ta vung vít chữ nghĩa thì tới Hoài, chữ nghĩa đã được tiêu xài dè sẻn, nếu không muốn nói là tiết kiệm tới độ tối đa.

*

Những bài viết trong phần hai, có tựa là "*Làng Đình*", đứng riêng một thể loại khác, gồm một bài tự thuật và một bài tham luận. Bài thứ nhất, "*Cuộc Đến Thăm Của Ngài Thanh Tra Chính Phủ*" là lời của một "*dân làng*" vừa "*tâm sự*" vừa "*giải thích*" lý do tại sao làng Đình

vắng bóng nhiều thứ như: khoa học, triết học, thi ca v.v... Tóm lại, những thứ đó đối với họ đều "*phù phiếm*" cả. Tay ấy lý luận như thế này: sở dĩ chúng tôi không có các nhà thơ, vì chúng tôi không coi việc *bầu trời xanh trong mắt một người đàn bà là một nội dung ra hồn, bầu trời quê tôi xanh hay không, điều đó phụ thuộc vào thời tiết và được phản ánh trung thực trong mắt tất cả một ngàn nhân khẩu, hơn hai trăm hộ... chứ đâu phải độc quyền miêu tả của riêng ai...* (trang 41). Chúng tôi không có triết học bởi vì các triết gia thuộc loại ưa giật dây kẻ khác, làm lũng đoạn xã hội, khi họ còn sống đã đành, mà ngay cả khi họ đã *yên phận* đâu đó ở thế giới bên kia, họ vẫn tiếp tục già mồm triết lý. Cho nên, họ chính là những kẻ đầu tiêu nguy hiểm nhất. (trang 43)

Cái lối lý luận gàn này gồm thâu cả *ngụy biện* lẫn *phản chứng* cứ từ từ dẫm lên những thực trạng -mà bình thường ta gọi là *thảm trạng*- bằng thứ ngôn ngữ hóm hỉnh, hài hước, đánh đu với phi lý, khiến người đọc càng nghiền ngẫm càng thú vị và cái thú vị càng cao thì cái chua cay càng lớn. Phạm Thị Hoài từ chối loại "cảm xúc" dễ dàng trực tiếp. Hoài lựa chọn gián tiếp: muốn khóc phải cười trước đã.

Bài tường thuật kết thúc trong chủ ý: Anh đã lường gạt dân quá nhiều lần, thì lần cuối anh có muốn nói thật, muốn *đổi mới thật*, họ cũng chẳng tin.

Làng Đình với bốn bức cổng chào, phải chăng là hình ảnh nước Việt trường thiên bế quan tỏa cảng, cóc cần đến các thứ triết học, thi ca phù phiếm, "văn minh văn hiến" mà vẫn chiến thắng khơi khơi, thì ngày nay, *ích gì mà phải đổi mới?*

Đối lập với tiếng nói của "*nhân dân*" là bài tham luận của một ông quan văn tựa đề "*Nền Cộng Hoà Của Các Nhà Thơ*", trong đó diễn giả mô tả một nền cộng hòa văn học chỉ đạo mà đội ngũ nhà thơ được tổ chức theo phạm trù quân sự: gồm thi sĩ thường và sĩ quan thơ ca. Sĩ quan thơ ca lại có ngạch trật: dự bị, úy, tá, tướng và nguyên soái, với một ban tham mưu, một bộ tư lệnh và hai tổng tư lệnh toàn cõi thơ: *Về toàn cục, lực lượng thơ ca sẽ được tổ chức thành thi đoàn, gồm các nhà thơ chủ lực, và thi khu của các thi sĩ địa phương [...]* Chúng ta sẽ có các bộ phận thơ chỉ huy, hậu cần, phòng không, văn công, đặc nhiệm, đại bác, cảm tử, thiết giáp... nói chung rất là phong phú. Một tòa án đặc biệt chuyên ngành, vâng, tòa án binh, sẽ tập trung xét xử những vi phạm đẳng cấp và nghi thức trong nội bộ đội ngũ các nhà thơ - chiến sĩ [...]

Cái đẹp loại một, loại hai, cho chí cái đẹp hạng bét không còn pha trộn tùm lum như trong

thùng nước mắt mậu dịch (trang 66, 67)

Cái cười ở đây xác nhận tâm cảm bi quan tột độ của Phạm Thị Hoài trước xã hội Việt Nam hiện tại.

Hai bài viết trong phần "*Làng Đình*" đã là lý do chính khiến tác phẩm không thể xuất bản được ở trong nước.

*

Những bài viết trong ba phần đầu cho chúng ta khái niệm tổng quát về con người và xã hội Việt Nam. Nhìn sâu, từ người mẹ giang hồ trong *Kiểm Ái* đến *Những Con Búp Bê Của Bà Cụ* hay những *anh hùng* chỉ là *nạn nhân* của xã hội. Ngay cả ông quan văn sáng chế ra cái nền cộng hòa bất hủ của các nhà thơ cũng chỉ là thứ sản phẩm tất yếu của một xã hội thượng thừa quy chế quân luật và bao cấp.

Phần thứ tư với truyện ngắn *Thuế Biển*, tác giả đưa ra một mô hình "thủ phạm", để dẫn tới phần thứ năm, thầy AK, điển hình cho các khuôn mặt thủ phạm khác đã cấu tạo nên cái xã hội ấy. Người đàn ông trong *Thuế Biển* mới chỉ là nét phác, sơ đồ của một thứ "lương tâm" luôn luôn được đánh bóng mạ kền, thứ người *biết trọng danh dự, trọng chữ nhân tâm*, một loại đức Chúa hăng sáng, đức Phật từ bi. Những "đức tính" ấy (của người đàn ông) làm nên "*cái diện mạo tinh thần của cả một cộng đồng*."

Và tất cả những *cố gắng li ti làm vừa lòng kẻ khác* của ông khi đi chơi với gái: *ngôn từ, ngôn từ, rồi lại ngôn từ...* làm liên tưởng tới Pandora(1) và dẫn đến cái acte gratuit (chữ của Gide), hành động vô cố cuối cùng và lạnh lùng của người con gái: "*Tôi giơ tay ra, rất nhẹ, và nhìn theo cho đến khi mái tóc tóc người da đỏ của ông ta mất hút giữa những làn sóng biển. Dưới đó không có bảo hiểm. Sau lưng tôi là tiếng rú của một ni cô. Tiếp theo là a di đà phật.*" (trang 117)

Thuế Biển với kết từ dứt khoát và lạnh lùng: lương tâm thật (người con gái) loại trừ lương tâm giả (người đàn ông), mới chỉ là khúc nhạc dạo đầu cho tiểu truyện *Thầy AK, Kẻ Sĩ Hà Thành*, trong phần thứ năm.

Phần tối thượng trong tác phẩm, Phạm Thị Hoài dành riêng cho giới trí thức văn nghệ sĩ với tiểu truyện "*Thầy AK, Kẻ Sĩ Hà Thành*" bằng ngòi bút biếm tuyện.

Thầy AK, một thứ thầy đời, một kẻ sĩ chính diện, AK gồm toàn bộ đức tính mười hai đệ tử của chàng:

- Kẻ sĩ thứ nhất ưa dự án, phác họa và đề cương.
- Kẻ sĩ thứ nhì: có thể viết ngàn trang sách mà không cần hiểu nghệ thuật là gì.
- Kẻ sĩ thứ ba: vừa là họa sĩ kiêm điêu khắc, tác phẩm lổn nhổn những *nổi đau xoắn vặn mù mịt vào nhau, những nổi đau rỗng và láo toét như những khẩu hiệu chính trị*.
- Kẻ sĩ thứ tư thuộc loại mình tự xỉ vả mình: bao nhiêu điều xấu trên đời tôi nhận hết - tôi cầu kinh sám hối.
- Kẻ sĩ thứ năm: bao nhiêu xấu xa thuộc người khác, chúng nó khôn nạn thật, chúng nó dạo này làm căng, chúng nó không để cho mình yên đâu...
- Kẻ sĩ thứ sáu: Chuyên xưng tụng những khuôn mặt sống nổi danh nhất ở đất Hà Thành. Qua họ, chàng nhận ánh hào quang kéké và phản xạ lại: chàng sáng hơn họ.
- Kẻ sĩ thứ bảy: thuộc lòng các vĩ nhân đã chết. *Voltaire nói thế này, Goethe nói thế kia...*
- Kẻ sĩ thứ tám: Là đấng học sĩ chính qui, phó tiến sĩ, phó viện trưởng, phó giáo sư, hiên ngang quảng những danh giá văn bằng vào sọt rác mà chúng ta *ngán ngợ nhặt lên và tiếc của*.
- Kẻ sĩ thứ chín: là một anh nhà quê, hiên lành ngồi nghe và chu đáo trả tiền khi tất cả đều bước ra khỏi quán.
- Kẻ sĩ thứ mười: là một nhà phê bình nghệ thuật tuyệt đối tránh dùng thể khẳng định mà chỉ ưa những *"phải chăng, có phải, có lẽ, dường như, nếu như, đâu như..."*

Mười vị đó cộng thêm cô học trò Kiều Mai và một đệ tử thứ mười hai, vẽ nên toàn diện các khuôn mặt sĩ phu Bắc Hà.

*

Trong lối công phá những sâu mọt xã hội, Phạm Thị Hoài không thềm đếm xỉa đến những thứ mà mọi người chờ đợi. Chính quyền nếu có xuất hiện trong tác phẩm chỉ là thứ chính phủ mà người dân không thềm biết *nằm ở đâu, ở hướng nào dưới gầm trời mênh mông này* (trang 46) hoặc ám chỉ mông lung: *bụi>?y* giờ chúng ta đang ở trong một ngôi miếu thờ Ông Rắn mà dân bản xứ công kích gọi là Người (trang 146). Chữ Người viết hoa.

Đối tượng của Phạm Thị Hoài, ở đây, là những bộ mặt trí thức văn nghệ sĩ, xúc không hết, *có thể so sánh với phù sa sông Hồng dày đặc và vô tận*. Và thầy AK là một biểu tượng. AK là tên một khẩu

súng, biểu tượng phá hoại? AK là AQ của Lỗ Tấn và K của Kafka(2) ghép lại? Nếu AQ điển hình cho bộ mặt bản cố Trung Hoa thời Lỗ Tấn thì AK là khuôn mặt trí thức điển hình mà Phạm Thị Hoài chọn lựa cho xã hội Việt Nam ngày nay.

Phạm Thị Hoài mở đầu bằng hình ảnh hóa thân mà Kafka bày ra trong *La Métamorphose*: anh chàng Gregor Samsa sáng dậy tự nhiên thấy mình biến dạng thành một con bọ khổng lồ. Sự thoát xác của nhân vật trong truyện Kafka, cuốn sách thầy AK vừa đọc, nhưng không hiểu và gán cho nó ý nghĩa "luân hồi" chỉ là vấn đề "trình độ" của người trí thức và mở đầu cho cuộc phiêu lưu mang hình thức thánh giáo của hai thầy trò AK, trong một môi trường mà đạo đức xã hội đã bị thầy trò AK làm ô nhiễm đến tận xương tủy.

Nếu AQ của Lỗ Tấn, là nạn nhân của xã hội Trung Hoa thời đầu thế kỷ thì AK của Phạm Thị Hoài là thủ phạm đã ô nhiễm xã hội Việt Nam hiện nay. AK là ai? AK là những người giả hiền, mang mặt Chúa, Phật đi truyền giáo. Những trí thức ấy lừa bịp bản thân và lừa bịp quần chúng. Họ là những nhà văn tự lừa đảo trong văn phong, trong tư tưởng... họ sát nhân bằng ngôn ngữ, bằng ngòi bút. Họ là những thầy thuốc chữa bách bệnh bằng dầu cù là. Họ là những thầy giáo dạy học trò bằng lộng ngôn và ngoa ngữ. Họ là những con bù nhìn chính trị, suốt đời chỉ biết nhai lại độc một bản diễn văn. Họ là những thi sĩ làm thơ bằng cảm xúc bịa. Họ là những họa sĩ, điêu khắc gia sáng chế những quần quai giả tưởng... Không khí trào lộng và hý lộng trong cuộc thánh du của hai thầy trò AK càng cao thì bản cáo trạng càng dài.

Phạm Thị Hoài là một người trí thức công khai nhìn nhận trách nhiệm của trí thức. Trách nhiệm trước tiên đối với bản thân, sau đó với chữ nghĩa và sau cùng với người đồng loại.

Paris 17-4-1993

Chú thích

(1)Người đàn bà đầu tiên trên trái đất, trong thần thoại Hy Lạp, trách nhiệm đem cái xấu đến cho nhân loại.

(2) K là nhân vật chính của Kafka trong hai tác phẩm *Vụ Án* (Le procès) và *Lâu Đài* (Le Château)

Sống từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Lê Thị Lựu, ấn tượng hoàng hôn (1911-1988)

Viết được trung thực về một người không quen biết đã khó, nhưng viết về một họa sĩ thân thương quen thuộc trên 25 năm trời, hẳn là khó hơn: bao năm gần gũi họa sĩ Lê Thị Lựu, nhưng ánh chừng đối với bà, việc cầm bút là lẽ tự nhiên, như cần ăn, cần thở, bà không bao giờ giảng cho tôi nghe những lý thuyết hay qui luật hội họa. Bức nào vẽ gần xong, vừa ý hay chưa vừa ý, bà chỉ vẫn tắt: "*Cháu trông có được không? Chỗ này còn phải sửa nữa v.v...*". Dường như: ánh sáng ấy thì phải đi với màu sắc này. Lẽ tự nhiên là thế, như không có định luật, họa sĩ đạt được thành công trong niềm giao cảm giữa nhãn quan và tác phẩm.

Họa sĩ Lê Thị Lựu với tôi ngoài liên hệ gia đình, còn là một trong hai người đàn bà ở Pháp hiếm hoi mà tôi được gần cận và quý mến: Người thứ nhất là bà Nguyễn Hiến Lê, một người đã hy sinh hạnh phúc cá nhân cho sự nghiệp văn học của chồng và người thứ nhì, Lê Thị Lựu, người đàn bà tài sắc vẹn toàn với tất cả ý nghĩa đúng đắn và trung thực.

Những năm 32, 33, các báo phụ nữ đều nhắc tới người nữ họa sĩ đầu tiên của Việt Nam, tốt nghiệp thủ khoa trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội năm 1932. Ra trường nổi tiếng ngay khắp ba kỳ về tài cũng như về sắc. Sống tại Pháp từ năm 1940 nên thế hệ hiện nay, nhiều người không biết đến bà. Trong 56 năm sáng tác liên tục, Lê Thị Lựu vẽ không nhiều, tranh bà đã tản mát, lưu lạc, nếu muốn ước lượng, con số hai, ba trăm xem chừng gần gũi nhất.

Lê Thị Lựu thường dẫn đo khi cầm bút, nhiều khi vẽ xong lại xóa đi, có bức vẽ đi vẽ lại trong mấy năm trời (*Trần Anh Bên Suối, Kim Kiều Gặp Gỡ, Tam Đại Đồng Đường...*), có bức chỉ một buổi là xong, mà thông thường là những bức thành công, hoặc ít ra cũng tiêu biểu cho đường lối hội họa của bà (*Đông Tổ, Chân Dung Vợ Chồng Quê, Cảnh Honfleur*, nhiều bức *Sơn Nữ...*) Phần lớn là tranh lụa, một số rất ít sơn dầu. Đề tài nằm trong chữ thiếu: thiếu nữ, thiếu phụ, thiếu nhi...

Cùng thời với bà, tranh Nguyễn Phan Chánh mộc mạc, thôn dã, tranh Mai Thứ hồn nhiên, ngây ngô (naïf), tranh Lê Phổ có tính cách trang trí, quang độ chan hòa, sắc độ rực rỡ, tranh Lê Thị Lựu êm dịu

ánh sáng, nhẹ nhàng màu sắc, mềm mại nét bút. Thể hiện phái tính chẳng? Chưa hẳn thế, vì trong các ký họa hay sơn dầu đôi khi cũng có những nét gân guốc như nam phái, trong tranh phong cảnh, bút và màu ảnh hưởng Cézanne. Năm 1940, mới qua Pháp nhận thấy đường lối của mình quá xưa đối với trường phái Paris (École de Paris), Lê Thị Lưu do dự và thất vọng, bà đi vào các phòng vẽ như Chaumiére ở Montparnasse tìm lại nét bút, phác họa các người mẫu khỏa thân, rồi bà quay hẳn sang tranh lụa.

*

Ban đầu vẽ theo kỹ thuật Trung Quốc nhưng màu sắc tươi hơn. Trong một thời kỳ rất ngắn, Lê Thị Lưu bị ảnh hưởng của Modigliani, sau cùng, bà chuyển hướng và tìm ra đường lối riêng biệt của mình. Tranh bà, tuy có phong cách ấn tượng nhưng thoát ly khỏi lẽ lối phương Tây, tạo "không khí" và bản chất Việt. Cũng như phái ấn tượng, bà dùng màu tươi, bật ánh sáng, lấy nhật quang làm nền rực rỡ cho tranh, nhưng bà không chối bỏ kỹ thuật cổ điển, dùng cả sáng lẫn tối, chuyển sắc độ dần dần: *Thiếu Nữ Với Cây Đàn Thập Lục* vẽ năm 1970 là một trong những bức thành công nhất của bà: Bóng tối từ phía bên nàng làm ta ngỡ tượng đây là ban đêm, nhưng toàn thân thiếu nữ khoáng ánh sáng, nguyệt quang chan hòa, tràn sang những đóa hồng thì thầm bên cạnh, một thứ ánh sáng bằng bạc, huyền ảo của một đêm trăng liêu trai. Nàng gảy đàn dưới trăng, trong trăng, trên trăng, hay trăng là nàng? Không sao biết được. Bức này làm tôi liên tưởng tới *Mademoiselle Grimpel au ruban rose* (1880) của Renoir.

Kiều Gảy Đàn Tì Bà, một trong những bức tranh cuối cùng bà vẽ trước khi mất, vẫn dùng ánh sáng làm nền giao cảm, từ những màu xanh đậm, hồng đào, vàng mimosa, trên hoa cỏ, bà hạ dần sắc độ để lưu lại màu trắng mong manh trên áo nàng Kiều, với đôi mắt bồ câu đen hiu hắt sáng, gọi tiếng đàn trong, buốt, lạnh và buồn:

Trong như tiếng hạc bay qua

Đục như nước suối mới sa nửa vời.

Tranh *Kim Kiều Gặp Gỡ* (1975) thể hiện lối viễn họa (perspective): Dưới cầu, dòng suối thướt tha uốn khúc tới tận chân rừng. Con đường mòn chạy dọc theo dòng nước. Bóng sâu hút lạnh thính của con đường và âm thanh thầm thì, róc rách của dòng suối trò chuyện

với nhau trên những đường cong (arabesque) mềm mại, gợi thanh, gợi hình, giao hòa nơi vô tận. Tất cả gieo ấn tượng gập gờ và chia ly: Đường im nghe suối nói hộ người những xao xuyến, luyến lưu thuở ban đầu.

Tranh khỏa thân bà chỉ vẽ một bức; mà cũng *đoan trang* lắm. Bức *Thiếu Nữ Tắm Hồ Sen* (1970), dùng nền xanh non tươi mát lót thảm cỏ hoa, vài cánh sen phớt hồng trôi trên mặt nước, như ẩn như hiện. Người con gái ngồi nghiêng, tóc ươn ướt xỏa, quay đầu lại, khăn lụa mỏng che một phần thân hình, úp mở, đợi chờ. Dường như cỏ hoa, mây, nước cũng muốn tắm chung với nàng, trong màu xanh bất tuyệt ấy.

Người đẹp trong tranh Lê Thị Lựu có những mẫu mực lý tưởng, đúng như khuôn cổ điển: mặt trái xoan, cân đối theo tỉ lệ vàng(1).

Bà ít vẽ cảnh, chỉ một vài bức bằng sơn dầu. *Cảnh Honfleur* dùng khối, tụ chồng lên nhau, gợi những căn nhà san sát, nét tựa Cézanne. Vẫn màu nhạt, êm dịu, từ những mảnh buồm đến sóng nước, tất cả hòa đồng trong sắc độ xanh, mát, tĩnh, thanh và êm ái.

Bức họa một em bé ngồi dưới trời đông. Đôi mắt bé là cả một trời lo âu, thắc mắc. Họa sĩ không đặt tên cho bức tranh. Lần đầu tiên nhìn thấy tôi gọi là *Đông Tố*. Bà đồng ý. Bé đi lạc chăng? Bé đợi ai đây? Đông tố bên ngoài có cao bằng đông tố đang lên trong lòng bé?

Đông Tố là một trong những bức hiếm hoi có màu sắc biểu hiện (expressionniste) Lê Thị Lựu sáng tác trong một chiều nhớ quê hương.

*

Tranh Lê Thị Lựu màu vui nét sáng mà vẫn thoảng buồn, như một vết thương yêu đời: em bé hái hoa đồng biểu mẹ, thiếu nữ cống em rong chơi trong rừng, thiếu phụ bông con, ánh mắt hiền hòa âu yếm... có gì hòa bình, an lạc, êm như trong cõi mộng buồn (Đào nguyên của tác giả chăng?). Ta cứ việc đi vào, chìm đắm trong bầu trời, trong ánh sáng, trong thanh sắc, trong yêu thương, trong hy vọng... không cần thắc mắc hỏi xem: bút thuật có thể hiện những rung động quần quai nội tâm, cũng không cần biết nghệ sĩ có màng tới những ám ức bên trong của tạo vật.

Người nghệ sĩ ấy đã sống trong khoảng trời Việt Nam đầu thế kỷ và đã khuất ly đất nước vào những năm 40. Bà đem khí quyền tâm hồn, đem *cái hoàng hôn buồn bã* rất Hồ Dzếnh ấy nhuộm với vàng

thu Paris.

Tranh Lê Thị Lưu đan díu với một thiên đường Việt Nam tiền chiến, xa biệt, thời *sơn nữ ca*, *một đêm trong rừng vắng*, âm thêm sắc thái nghiêm đài về đất cũ của những người cách nước lâu ngày, có những *nhịp đời thương nhớ âm vọng trong thời khắc và lòng người* như lời Hồ Dzếnh. Gần gũi với tâm tư chiều Hồ Dzếnh, tranh Lê Thị Lưu dấy lên *trên nền năm tháng cũ một bóng hoàng hôn mờ hồ ôm trùm lên sự vật*; khiến cho ai đó, mỗi lần tìm đến tác phẩm Lê Thị Lưu, lại thấy vang lên những *bâng khuâng gió nhớ về qua lá đầy*. Yên Cơ, tháng 7-1988

Chú thích

(1) Tỷ lệ vàng: Luật cân xứng tỷ lệ của Hy Lạp do Vitruve đặt thành công thức: Khuôn mặt lý tưởng phải được chia thành bốn phần đều nhau:

- Từ đỉnh đầu tới chân tóc, trước trán,
- Từ chân tóc trước trán tới kẽ mắt,
- Từ kẽ mắt đến đầu mũi,
- Từ mũi đến cằm.

(Phần cuối cùng này cũng chia làm ba phần nhỏ: miệng nằm giữa).

Vài nét về cuộc đời họa sĩ Lê Thị Lưu

Họa sĩ Lê Thị Lưu sinh ngày 19-1-1911 tại làng Thổ Khôi, tỉnh Bắc Ninh, mất ngày 6-6-1988 tại Antibes - Pháp. Tốt nghiệp khóa thứ ba trường Cao Đẳng Mỹ Thuật Hà Nội năm 1932. Ra trường, bà được bổ dạy liên tiếp các trường: Trường Bưởi, trường Hàng Bài (tiền thân của trường Trưng Vương), trường Làm Ren (École Dentellière), trường Hồng Bàng Hà Nội, trường Áo Tím (sau thành trường Gia Long) và trường Mỹ Thuật Gia Định.

Ngoài ra bà còn cộng tác với những tạp chí Ngày Nay, Phụ Nữ Tân Văn (của ông bà Nguyễn Đức Nhuận), Đàn Bà Mới (của nữ sĩ Thụy An), dưới bút hiệu Văn Đỏ. Làm thơ (rất ít) ký bút hiệu Thạch Ấn do một nhà sư đặt cho.

Năm 1940 sang Pháp, định cư ở vùng Paris.

Bà là thành viên của hội Union des Femmes Peintres et Sculpteurs của Pháp.

Năm 1946, ở Paris, bà gia nhập phong trào chống thực dân, bị

DST (mật thám Pháp) khám nhà nhiều lần. Giữ chức thủ quỹ cho hội Văn Hóa Liên Hiệp mãi đến ngày ký hiệp định Genève. Khi thấy Bắc Nam chiến tranh, bà ngưng hẳn mọi hoạt động Việt kiều.

Từ năm 1971 bà cùng chồng là kỹ sư kiêm họa sĩ Ngô Thế Tân về sống ẩn dật tại biệt thự An Trang, Spéracèdes (miền Nam nước Pháp) và tiếp tục sáng tác đến những ngày cuối đời.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật Trường hợp Trần Vũ

Cần phải nhắc lại với người viết truyện rằng: không phải tác giả viết nên tác phẩm mà tác phẩm tự xác định qua người viết, và cho dù sáng suốt đến đâu người viết cũng trải qua một kinh nghiệm vượt quá sức mình.

Maurice Blanchot

Một câu hỏi thường hay đến với người đọc: Truyện là gì? Viết như thế nào? Đối với những nhà nghiên cứu văn học thì văn chương, ngoài tiểu luận, có hai thể loại chính: Hư cấu và thơ. Todorov đã có dịp trình bày một cách khoa học những định nghĩa và phân loại này trong *Les genres du discours* (Thể loại văn bản). Nguyễn Công Hoan thiết thực và bình dân, tuyên bố: *"Tiểu thuyết là một truyện bịa y như thật. Nhà tiểu thuyết là người biết bịa truyện"*(1). Làm thế nào để bịa y như thật? Nguyễn Công Hoan cho thêm bí quyết: muốn bịa y như thật thì phải bịa bằng sự thật, nghĩa là, viết gì thì viết nhưng tất yếu phải dựa trên kinh nghiệm sống thực, kinh nghiệm đã trải qua. Đừng như không chỉ một Nguyễn Công Hoan nghĩ như thế, mà hầu như nhà văn nào cũng dựng truyện xoay quanh "chân lý" đó. Trần Vũ là một trường hợp: *Bịa không giống thực* và phải nói ngay: anh thành công trong cái "sự bịa đặt hoàn toàn" ấy.

*

Trần Vũ sinh ngày 2/10/1962 tại Sài Gòn. Vượt biên sang Pháp từ năm 1979, hiện sống tại Paris. Tác giả hai tập truyện ngắn: *Ngôi Nhà Sau Lưng Văn Miếu* do Thời Văn xuất bản năm 1990 và *Cái Chết Sau Quá Khứ* do Hồng Lĩnh xuất bản năm 1992, cũng tại California, Hoa Kỳ. *Ngôi Nhà Sau Lưng Văn Miếu* mới là bước đầu tìm kiếm.

Cái Chết Sau Quá Khứ, bước thứ nhì, xác định một phong cách, một giá trị. *Cái Chết Sau Quá Khứ* gồm chín truyện ngắn với những thể dạng khác nhau: *Mùa Mưa Gai Sắc*, viết về Nguyễn Huệ và Ngọc Hân. *Gia Phả*: Linh Từ Quốc Mẫu Trần Thị và Trần Thủ Độ. Cả hai thuộc loại giả sử. Giả sử chứ không phải dã sử. *Cánh Đồng Mùa Gặt Khô*, hồi ức, tâm ký. *Những Bông Cẩm Chướng Dại*: Đời giang hồ. *Pháo Thuyền Trên Dòng Yang-Tsé*: loạn luân. *Benhur và Messela*: vấn đề hồi hương và hội nhập xứ sở. *Buổi Sáng Sinh Phần*: người nói chuyện với ma - đối thoại tâm giữa hai miền Nam-Bắc. *Phố Cổ Hội An* và *Cái Chết Sau Quá Khứ*: ám ảnh dục tình, tội ác, ảo giác, quá khứ đè lên hiện tại.

Trong toàn tập chỉ có *Cánh Đồng Mùa Gặt Khô* dựa trên thực tại, phần còn lại hoàn toàn hư cấu. *Cánh Đồng Mùa Gặt Khô* là một tâm ký rất hay, cái hay cổ điển, hay với phần đông mọi người. Các truyện khác, còn tùy quan niệm đạo đức, chưa chắc đã hay, nhưng mạo hiểm và có chất sáng tạo.

*

Trần Vũ dùng kỹ thuật làm sờ trường, gạt bỏ phần cảm tính, bút pháp khô, lạnh, plastique và ác. Nhịp văn nhanh và lồi cuồn. Trực tiếp đi vào tác phẩm, chúng ta có thể đọc một vài trích đoạn. Về Ngọc Hân công chúa, Trần Vũ viết:

"Những ngón tay tỉ mỉ kẻ viền mắt, đánh thật sắc khóe mắt vốn đã sắc lẹm bén như nước lam, nhìn ai thường hớp hồn người đó [...] Ngọc Hân sai thị tỳ cùng nô tài khiêng kiệu đưa nàng ra cửa Tuyên Vũ xem bêu xác Trịnh Khải [...] đầu mắc một nơi, xác phanh một góc [...] từ cặp mắt trợn ngược, nốt ruồi dư mà lúc sinh tiền Khải thường hay vân vê, đến lỗ dao sâu hoắm ở cổ họng và những sợi gân còn vương mắc dong đưa lòng thông bên dưới. Ngọc Hân cảm thấy hả dạ, cúi xuống lần lần khăn san cầm ở tay ra vẽ xúc động nhưng kỳ thực là để che nụ cười thỏa mãn, cực sung sướng. Lần đầu tiên nàng khám phá ra hiệu quả của những xác chết có thể giải bày mọi uất ức trong người mình" (trang 13-17)

Và đây là chân dung Nguyễn Huệ:

"Huệ chỉ nghĩ tới việc giết người để lấy phần của người chết [...] Vai to bè hơn vai tê giác, mặt vuông vắn gỗ. Huệ cất tiếng nói. Giọng ồ ề vỡ ra như tiếng thác đổ vào giữa khuya [...] Khạc nhổ, làm bầm chửi rửa, đóng mạnh rương, rồi trở ra bàn gục mặt vào thau rượu. Huệ uống tới lúc ngủ quên trong thau." (trang 11-26)

Cảnh chào đời của Linh Từ Quốc Mẫu Trần Thị, vợ Trần Thủ Độ: "Cuống rốn nắm trong tay mụ đỡ hiểu được số mệnh, vùng vẫy, cựa quậy, tháo thân, cuống rốn như con rắn nước liêu lĩnh kháng cự trước lúc bị chặt đầu. Miếng chai xấn xuống, cửa mả, cửa mả, thịt rách, gân đứt, máu phụt, vợ Trần Lý căng, đập, thét la oán oai gào trong mắt mát [...] Máu tiếp tục phun. Nước mắt tôi chảy cho Trần Thị: Vào đời giữa máu mê hung bạo." (trang 118)

Cái Chết Sau Quá Khứ không chỉ chứa chất những trang bạo lực máu mê, mà còn có những đoạn ngoạn mục như tiếng nước chảy: "Tiếng nước rỏ xuống sâu, nghe văng âm hắt dội giữa trưa vắng tịch mịch, chợt vang vang thành bước chân của những tên khổng lồ đuổi bắt thời gian." (trang 119)

Quái gở như cảnh Trần Thủ Độ phi ngựa: "Chiều đó, bầu trời bầm lấm [...] Độ thúc ngựa như điên như dại. Nắng ruối theo sau, hốt hải [...] Lúc vó ngựa của Độ rầm rập dầm vào trong sân thì mặt trời đã trở nên cực hung hãn, mặt trời như có đúc vàng đặc cứng chặt căng trên da mặt Độ phùng phùng lửa giận." (trang 123)

Trong sáng như đôi mắt của u già: "Đôi mắt u buồn lấm. Đôi mắt u nhìn kỹ trong veo như đáy sông Thao." (trang 132)

Chúng ta có thể nhân lên những ví dụ tương tự. Những trích đoạn trên đây lạ lùng và không phản ánh hiện thực. Kể cả hình ảnh sống động như "*cuống rốn vùng vẫy, cựa quậy, tháo thân*" đến thơ mộng như "*mắt u già trong veo như đáy sông Thao*" đều không dựa trên một thực tại bình thường. Nếu nói là bịa thì đúng là bịa: Ngọc Hân công chúa làm gì biết vẽ mắt? Ai biết diện mạo tính tình Nguyễn Huệ? Nước sông Thao làm sao mà trong được?

Sông Thao nước đục người đen

(ca dao)

Sông Thao nước đỏ như son

Người đi có nhớ nước non quê mình

(ca dao)

Ai không biết sông Thao thì hỏi sách, sách mách: "*Sông Thao, dòng trên Nhị Hà, chở nặng phù sa nên màu nước đục, đỏ như màu son*" (Địa Chí Vĩnh Phú). Vậy thì có bịa. Biết rằng bịa nhưng những câu văn kia vẫn lôi cuốn chúng ta bởi lối viết chặt chẽ, cực đoan, có nghệ thuật, có chất thơ nhờ những ẩn dụ hung dữ phóng ra bất ngờ "thối hồn" -chữ của Hoàng Ngọc Hiến- vào cái cuống rốn, mặt trời, tia nắng, giọt nước... bắt chúng đầu thai làm người với một tâm hồn

mãnh liệt, một sức sống cuồng nhiệt. Cái mãnh liệt, cái cuồng nhiệt đó, có thực. Trần Vũ dùng chân dung giả tưởng của Ngọc Hân, Nguyễn Huệ để diễn tả một hiện thực không giả: sự bạo tàn trong chiến tranh, trong các nhân vật lịch sử, trong thiên nhiên, vạn vật và con người.

Trần Vũ là hợp kim một thể giới giả tưởng. Văn chương Trần Vũ có bóng ma Marquez vánh vất với kỹ thuật hỗn hợp sách hình, phim chưởng, khoa học giả tưởng, hoạt họa và máy vi điện toán... để sáng chế ra cái gọi là *tout est possible* -gì cũng làm được- kể cả việc *chết sau quá khứ*, nhị hóa nhân cách (*dédoublement du personnage*). Nhưng "cái bịa" của Trần Vũ không phải là thứ bịa đặt tầm thường mà là bịa có tâm hồn, có ý thức sáng tạo và nghệ thuật, ngoài tác dụng ảo hóa và thi hóa văn phong, còn làm tăng nồng độ ma quái trong lòng người.

*

Trần Vũ rời xa đất nước lúc 17 tuổi. Ngôn ngữ của anh là tiếng Việt, nhưng tiếng mẹ đẻ ấy, Trần Vũ không được xài cho đã. Trong công việc hàng ngày, 80% sử dụng tiếng Pháp, tiếng Việt may lắm chiếm 20% thời gian còn lại nói với người thân, còn thì chỉ dùng trong giấc ngủ, trong độc thoại với chính mình. Ngôn ngữ của Trần Vũ là thứ tiếng "giả tưởng", tiếng tưởng mình nói, nhưng thật ra mình chỉ tưởng tượng đang nói.

Trần Vũ kể: *"không viết được những gì đang sống vì đi làm với Tây, có gì mà viết!"* Vậy là không hội nhập. Không hội nhập đồng nghĩa với từ chối thực tại -thực tại đời sống- để cấu tạo một thực tại khác, "thực tại bịa" của riêng mình.

Tuổi trẻ của Trần Vũ nhìn những diễn biến trên đất nước trong hai, ba thập niên vừa qua khác với những người làm nên giai đoạn lịch sử đó, ở cả đôi bờ. Những giá trị mà thế hệ già dùng sinh mạng để mua hay chuộc, đối với thế hệ trẻ chúng vô nghĩa, giả trá, đáng ngờ. Do đó, có sự từ chối lịch sử, từ chối đạo đức rút ra từ lịch sử, để viết nên "giả sử", bộ mặt trái của sử thật và sự thật.

*

Nếu hư cấu là khía cạnh thứ nhất trong văn chương Trần Vũ, thì bạo lực và dục tính là bộ mặt thứ nhì trong tác phẩm Trần Vũ. Muốn giải thể khía cạnh này, có lẽ cần phải tìm hiểu bản chất và tương quan giữa bạo lực và dục tính trong đời sống con người.

Bạo lực và dục tính kết hợp với nhau trong thể liên hoàn: Sade là một trường hợp mà Blanchot cho là thành quả của niềm cô đơn tuyệt đối. Thống kê Kinsey cung cấp những con số: trong giới anh chị (la pègre, underworld): 49,4% cần thỏa mãn thể xác cao độ (haute fréquence), tỷ lệ này giảm hẳn đối với người lao động bình thường. Giới trí thức, mộ đạo còn giảm hơn nữa. Phân tích sâu hơn tương quan giữa dục tính, bạo lực, thể quyền, sức lao động, sự sống và sự chết, Jean Baudrillard và Georges Bataille(2) dùng hai luận điểm:

Điểm thứ nhất: Quyền lực xây dựng trên sức lao động của con người, tức là xây dựng trên cái chết chậm (mort lente). Làm việc là đem sinh lực của mình để đổi lấy đồng tiền, nói khác đi, đồng lương mỗi tháng chúng ta lãnh được chẳng qua chỉ là giá bán sinh lực của mình để tiến dần đến cái chết. Lao động đối lập hai khái niệm chết dần (mort lente) và chết bất đắc kỳ tử (mort violente). Từ xã hội du mục đến bây giờ, dưới hình thức này hay hình thức khác, các thể quyền luôn luôn *dùng bạo lực cưỡng bách con người lao động để sinh sống*: tức là ngăn chặn sự *chết ngay* bằng sự *chết chậm*. Vậy bạo lực và cái chết nằm trong sự sống.

Điểm thứ nhì: Dục tính được phân biệt dưới hai khía cạnh: khía cạnh tận hưởng khoái lạc và khía cạnh sinh sản. Khía cạnh sinh sản lại diễn biến trên hai đẳng độ: Sự kết hợp giữa trứng và tinh trùng tạo nên một sinh thể mới, đồng thời kéo theo sự hủy diệt hàng hà sa số tinh trùng khác.

Vậy phần đất của dục tính cũng là địa hạt giao tranh khốc liệt giữa các tinh trùng, là lãnh vực của bạo lực (violence) và xâm lấn (violation). "Anh hùng" chẳng qua chỉ là một tinh trùng đã tiêu diệt được các tinh trùng khác để chiếm hữu đối tượng trứng và trở thành kẻ chiến thắng.

Nguyễn Văn Trung đưa ra một luận điểm khác: Bản chất con người là chinh phục thiên nhiên để sống còn. Chinh phục cũng là sáng tạo. Bạo lực là một hình thức sáng tạo; bạo lực nằm trong sáng tạo(3)

Chúng ta sinh ra là những thực thể cá biệt, chia cắt nhau, gián đoạn nhau, và chết đi trong cô đơn, không chia sẻ. Động tác dục tính -cơ nguyên của sinh sản- giết chết cô đơn, gián đoạn, cho chúng ta cảm giác liên tục (trong chốc lát) qua sự hợp kết hai thể xác, hai linh hồn, gấn bó hai tế bào: tinh trùng và trứng -tự hủy- để tác thành một sinh vật mới. Con người vào đời trong bối cảnh máu me hung bạo: sinh con người mẹ phải đón đau, xuất huyết, đôi khi phải bước qua

cửa tử. Vì sự chết, và từ sự chết mà thoát thai sự sống, nhưng khát vọng giết người làm đảo lộn tất cả các hình thái xã hội dựa trên lao động và lẽ phải. Từ đó nảy sinh những cấm kỵ (interdit) và đồng thời những vi phạm cấm kỵ (transgression): chiến tranh, săn bắn, loạn luân, cuồng ẩm (orgie), tế thần... đều thuộc vào lãnh địa vi phạm cấm điều.

Chúa dạy "đừng giết người" (tu ne tueras point). Phật dạy "từ bi hỉ xả" nhưng xưa nay chiến tranh tôn giáo là những chiến tranh tàn bạo nhất. Nguyên tắc "từ vì đạo" giải thích những cái chết rùng rợn nhất: Tự thiêu bên cạnh những "Phật tử" bình tâm tụng kinh chứng kiến, trợ giúp, quay phim và chụp ảnh ở những nước "có văn hóa" thật ra chỉ là hình thức biến dạng của sát sinh tế thần nơi những bộ lạc dã man "vô văn hóa".

Thế liên kết, liên hoàn giữa bạo lực và dục tình, bạo lực và tín điều, bạo lực và cấm kỵ, bạo lực và sáng tạo, xuất hiện thường xuyên trong tác phẩm Trần Vũ. Tại sao?

*

Viết lại những vi phạm cấm điều của con người, Trần Vũ là một trường hợp phức tạp loạn tri năng (anarchiste), chống lại mọi tính cách bài bản của đạo đức xã hội. Trần Vũ bày ra những hình ảnh, ẩn dụ, chữ nghĩa "giết người":

"Mắt chị không nhìn ai mà cũng như lấy dao lia tứ phía." (trang 63)

"Yêu nước không vụ lợi, bán mình cho tổ quốc không lấy tiền." (trang 61)

"Lửa té tát lên mặt, lửa đỏ kè hai con mắt lão, lửa phà cả vào mồm vào miệng lão, bắt lấy hơi rượu cay lão đương tợp lấy tợp để, tu uống ừng ực như con vắt thềm máu." (trang 195)

"Đợi cho tất cả dã man ngấm hết vào mình Loan." (trang 181)

"Thịt da lão đã mọc trở lại. Thịt mọc trên xương, mỡ bao lấy thịt, da bao lấy mỡ." (trang 211)

"Giọng cười khé khắt hăng hắc như nước sôi quá độ, tiếng cười luộc bồng tim tôi." (trang 203)

Những hình ảnh trên đây làm sững sốt quần chúng bình thường, được viết bằng ngòi bút lạnh lùng ráo hoảnh, tán tậm lương tâm, bất bình thường. Có gì cắt, cứa, khiêu, khích, châm, chích, gai, sắc, hoắt, nhọn trong bút pháp ấy: bạo lực không chỉ đến qua những xen bạo tàn mô tả, qua lối sắp ngửa trình thám, qua bố cục dồn dập xen kẻ dục tình và tội ác, biến thiên những bất ngờ cực kỳ thác loạn. Mà

còn ngằm trong chữ nghĩa, thắm vào chúng ta như độc dược uống nhằm khiến *"tất cả đã man ngấm hết vào mình"*. Khảo sát ngôn ngữ nhà văn, người đọc có thể cho rằng Trần Vũ bị bạo lực ám ảnh, nhưng không ngờ rằng chính cái văn phong bạt mạng, ma quái ấy *"hóp hồn"* chúng ta -phản ứng giao thoa- hai chiều.

Bản chất hiền lành, nhút nhát, không làm nát một con ruồi, Trần Vũ chống trả những độc ác của cuộc đời bằng những fantasmes, tựa như Sade, chống lại sự cô đơn tuyệt đối trong ngục tù, oan ức trọn đời bằng ý niệm bạo dâm, hoang tưởng, triệt hạ tất cả đối tượng không phải là mình, ngoài mình.

*

Nhiều người cho rằng Trần Vũ bắt chước Nguyễn Huy Thiệp. Rất có thể. Mà lại không chắc đúng. Trần Vũ và Nguyễn Huy Thiệp không giống nhau, ngoại trừ việc dùng lịch sử làm tay sai cho những điều muốn nói. Ngoài sự khác nhau về tài năng, bản sắc, chỉ riêng việc dùng lịch sử họ cũng đã khác nhau. Nguyễn Huy Thiệp đánh đổ thần tượng quá khứ để duyệt y bù nhìn hiện tại, dùng chổi quá khứ để quét hiện tại và dọn tương lai. Nguyễn Huy Thiệp dùng lịch sử với chủ đích nhân bản, cải tiến xã hội. Nguyễn Huy Thiệp tin vào con người.

Trần Vũ không có chủ đích đó và không tin vào con người. Anh dùng lịch sử vì bản năng đập phá của mình, muốn tiêu diệt những ảo tưởng tốt đẹp về con người: ảo tưởng về nhân vật lịch sử, ảo tưởng về một thứ phụ nữ nét na, hiền hậu, đẹp và sang, phục vụ tổ quốc như Ngọc Hân công chúa... Làm gì có thể? Đằng sau bộ mặt đẹp, hảnh phách có một "thú tính" nào đó - hoặc đanh ác, chua ngoa, hoặc lừa lọc, dâm dăng - nếu không xuất đầu lộ diện trong cách xử sự, thì cũng sống ngằm trong tiềm thức, trong vô thức. Cái vô thức ấy, Trần Vũ đẩy cho nó lộ ra và tư chất của Ngọc Hân, của Nguyễn Huệ mà Trần Vũ mô tả là cái ác, bị dồn ép, cấm kỵ, nhưng vẫn nằm chờ trong vô thức của con người. Trần Vũ chỉ táy máy xì cho nó thoát thai thành nhân vật tiểu thuyết.

*

Trần Vũ mô tả bộ mặt ngằm ấy để làm gì? Anh viết để đập phá cái phi nghĩa của chính nghĩa, của đạo đức, của tôn giáo... do con người đặt ra để che dấu phần ác ngằm của chính mình. Mà cũng có thể anh

chỉ viết để chơi thôi. Dù sao lá bài của Trần Vũ cũng là con dao hai lưỡi: Khơi bộ mặt bạo tàn có thể quây lên động lực thúc đẩy bạo tàn. Trong môi trường đồng đặc vi trùng, một xúc tác có thể khơi động muôn vàn ô nhiễm..

Ngoài ra, việc sử dụng lịch sử trong văn học là chuyện rất bình thường. Có nhiều thái độ sử dụng lịch sử: có thể dùng lịch sử để viết tiểu thuyết ly kỳ, có thể dùng lịch sử để tuyên truyền cho một chính nghĩa nào đó, có thể dùng lịch sử để rút tỉa bài học quá khứ cho hiện tại, và còn có thể dùng lịch sử để đập phá ảo tưởng thực tại như trường hợp Trần Vũ. Dùng cách nào chẳng nữa, khi người viết đạt được trình độ nghệ thuật chín chắn, thì có thành công.

Chuyện bôi nhọ lịch sử là một cách nói dễ, nói vội. Bởi lịch sử của một dân tộc, ở đâu, và trong thời điểm nào -không cần bôi- cũng đã nhọ nhem, phản trắc và đầy tội ác. Hamlet, Le Cid... những anh hùng ca lớn của nhân loại chỉ phản ánh sự bạo tàn của con người trong tình cha con huyết thống, trong oán thù truyền kiếp: giết nhau nhân danh tình yêu, danh dự, tổ quốc... Lịch sử nước ta: nhà Trần lấy việc loạn luân làm quốc sách, tôn thất nhà Nguyễn dùng cách giết vua làm thượng sách. Nguyễn Huệ, cha đẻ những chiến công oanh liệt và Nguyễn Ánh tác giả kỳ công thống nhất đất nước còn là thủ phạm những cực hình phanh thây xé xác (Nguyễn Hữu Chỉnh, Vũ Văn Nhậm...), xử giáo, voi dày (Trần Quang Diệu, Bùi Thị Xuân...), đây là những cái chết có danh, "có tội". Ngoài ra, họ còn là tác giả của bao nhiêu cái chết vô danh, vô tội?

Diện mạo anh hùng của các nhân vật lịch sử mà người ta thần tượng hóa, tiếc rằng chỉ mới có một nửa: Phơi ra áo gấm trạng nguyên rực rỡ huy hoàng và cất đi bộ mặt sát nhân tàn ác. Lịch sử còn quên nhìn kỹ hậu trường, đến bản chất của chiến tranh: một dịch vụ giết người có tổ chức, được chính thức công nhận, tổ quốc ghi ơn. Điều đó đúng cho cả người chinh phục -tức kẻ ngoại xâm- lẫn người chống chinh phục - là những vị anh hùng dân tộc.

Ai viết nên bộ mặt tàn bạo ấy, tức là đã đi xa hơn lịch sử, để xâm nhập vào lãnh vực con người.

Paris 18-10-1993

Chú thích

(1) *Đời Viết Văn Của Tôi*, Nguyễn Công Hoan, NXB Hội Nhà Văn, Hà Nội, 1994.

(2) Jean Baudrillard, *L'Echange symbolique et la Mort*, Ed. Gallimard, 1989.

Georges Bataille, *L'Erotisme*, Editions Minuit, 1992.

(3) Nguyễn Văn Trung, *Cá Tụng Thân Xác*, Nam Sơn xuất bản, Sài Gòn, 1967.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Võ Thị Hảo, vàng trắng mồ côi

Võ Thị Hảo xuất hiện năm 1993 qua tập truyện ngắn *Biển Cứu Rỗi* do nhà xuất bản Hà Nội phát hành. Tác phẩm đoạn tuyệt cuộc chiến đã qua và khai chiến với hòa bình hiện tại. Mười hai truyện ngắn với bút pháp chắc nịch, những nhân vật rờn rợn, điên người, trong không khí hậu chiến của một đất nước ham sống, sợ chết, một đất nước muốn vươn lên nhưng cứ rũ ra, gục xuống, ôm bụng cười sặc sụa, cười ằng ặc trong bàn tay đùa dai của tử thần chơi trò ú tim bóp cổ.

Võ thị Hảo thuộc thế hệ chối bỏ cổ tích, không tin "*thần thoại chiến trường*". Chị viết với niềm tin của chị về một xã hội tan chiến nhưng chưa tàn chiến.

Người đọc có thể tìm thấy trong văn phong Võ Thị Hảo cái tàn nhẫn, chất huyền thoại phảng phất cơn mưa Nguyễn Huy Thiệp, bóng mây Phạm Thị Hoài. Cay độc và ẩn dụ trở thành phong trào, thành phong cách thời đại, dấu ấn của thế hệ này. Đúng thôi. Nhưng ở Võ Thị Hảo còn có một hơi hướm khác: Khó thấy tác giả nào "*cười*" nhiều như thế, mô tả cái cười kỹ càng như thế. Từ nụ *cười hoá đá* của người đàn ông tên Tiểu: "*Đôi mắt biểu lộ một nỗi đau khổ bất thường như đã đông cứng. Còn cái miệng thì trơ trêu làm sao, luôn mồm một nụ cười bất biến [...]* Nụ cười ấy giữa khuôn mặt ấy, thật là một nghịch lý, như là đang khóc với nỗi đau xé ruột mà có kẻ tàn ác nào đó cứ nhất định cù vào nách cho ta phải cười rũ ra mới thôi" (Người Gánh Nước Thuê, trang 89). Đến nụ cười lạnh như thép của người chinh phu không biết cười: "*Người chồng cố hết sức để mím cười. Đã lâu lắm rồi anh không làm cử chỉ đó nên bây giờ anh không biết bắt đầu một nụ cười như thế nào. Khó nhọc lắm, anh mới nhớ ra rằng, khi cười, người ta phải để lộ ít nhất là một hàm răng. Anh nhếch môi, để lộ hai hàm răng chắc khỏe.*

Nhưng anh quên rằng, khi người ta cười, chính đôi mắt cười trước, cái miệng cười sau, thậm chí chỉ cười bằng mắt cũng đủ. Mà đôi mắt muốn cười, trước hết tâm hồn phải cười đã, cho nên, cố gắng để mím cười, trông anh lại thêm vẻ dữ dằn đe dọa của một con sói". (Hồn Trinh Nữ, trang 35). Tội nghiệp cho anh, chiến tranh không chết, nhưng chính những năm hòa bình, phục vụ triều đình, sơn hào

hải vị và thủ đoạn hãm hại nhau, đã giết anh, đã biến người thanh niên nhút nhát năm xưa thành gã đàn ông có *"cái nhìn lóe thép"* và cái miệng *"không biết cười"*.

Võ Thị Hào đã đi sâu, quá sâu vào cõi cười. Cõi ấy âm u, lạnh lẽo, bất trắc, cô tịch và đáng sợ hơn cõi khóc.

Biển Cứu Rỗi, truyện một người lính trở về, nhưng số phận không dành cho anh một nàng Tô thị vọng phu. Mà đợi anh, chỉ có những đứa trẻ khác bố, không cha, tàn tích của những cuộc giao hoan vội vã -*trên con đường quốc lộ số một, động mạch của chiến tranh*- của người vợ lạc loài, ngơ ngác, bán thân nuôi miệng, chờ chồng.

Chờ anh, còn có *nụ cười hơi sữa, đổi chác* của đứa con gái ruột 15 tuổi, đồng nghiệp của mẹ, gặp bố mà không biết là cha. Nụ cười chào khách của nó đuổi anh ra khỏi cõi người, cõi thanh bình. Anh bèn về với hoang đảo, sống như loài cầm thú, sống bệnh hoạn và hoang loạn. Nói chuyện với bóng mình trong gương để *nghe rõ giọng nói lạ hoắc của chính mình*, giọng nói thời sau chiến, giọng nói của *những số phận quờ quạng đi cho hết nửa đời còn lại*.

Vũ Điều Địa Ngục là vũ điệu của bà mẹ điên, dơ tay với cầu vồng mà nhảy. *"Đỏ lên trời đỏ con ơi!"* Bà tìm trên khung trời đỏ ấu tị lỗi lồi hình dáng người con gái đã chết. Con bà, trong quãng thời gian ngắn ngủi tạm trợ cuộc đời, thất nghiệp triền miên, đã hành nghề bán máu nuôi thân, cho đến khi "cạn vốn". Tự tử.

Và *Rừng Cười*, là *cái cười méo mó man dại của chiến tranh*, của những cô gái Trường Sơn mà *"những dòng nước khe màu đen xanh thớ lợ đã dần dà vật trụi tóc họ"*. Ở đây không có liệt oanh, liệt sĩ, chỉ tuyến rừng với người vượn lõa thể, *vừa cười vừa khóc, tay dứt tóc xé quần xé áo*. Ở đây chỉ có những nụ cười sằng sặc quánh đặc lá cây của *"những người đàn bà vác cây, cầm súng, đi lấp hố bom"*, *"bị buộc phải trở thành đàn ông"*. Và người con gái duy nhất may mắn sót lại của rừng cười sẽ mãi kiếp bị loại khỏi vòng tình ái, chỉ sống với những giấc mơ triền miên về mái tóc đã bị rừng già cướp giật: *"từ trong đám tóc rối ấy lấy ra hai giọt nước mắt trong veo và rắn câng như thủy tinh, đập mãi không vỡ"*. (trang 77)

12 truyện ngắn, 12 mảnh đời nghiền nát đẫm máu, khiếp đảm mà viết cứ dửng dưng như không, như chơi, như đùa. Cái đáng ngại của thể hệ này là thế. Thế hệ ba đời chồng mộng chờ chồng, từ bà đến cháu. *"Thế hệ chúng con đi đến tận cùng nên nhiều khi tàn nhẫn"*. Thế hệ *"hoãn chết"* hay *"cho vào cối giã cũng không chết"*. Nụ cười bật ra chỉ vì *"cô thấy buồn buồn ở nách như bị ai cù, và cô bật tiếng cười"*. Dưới mắt họ, thiên nhiên cũng một sông quỷ khóc, khát máu,

thèm xương, không khác con người: *"hoàng hôn chậm chạp thè chiếc lưỡi đỏ liếm lên vạt đồi tranh", "rừng cười đã no nê máu và nước mắt"*. Họ truy tố những kẻ *"lạm dụng ánh sáng để làm điều sằng bậy"* và dồn đêm tối cho những kẻ bất hạnh, mù loà. Họ phanh phui thủ đoạn *"thổi linh hồn vào nhiều thân xác"* bằng những *"bài ca kỳ dị chẳng tốn hơi sức bao nhiêu"*, để tạc nên những hình nộm gỗ *"có hàm răng trắng sáng loé lên trên khuôn mặt đầy nhựa cây đen nhẻm"*, loại hình nộm không tim. *Tim vỡ*.

Thế hệ ấy, nhìn về quá khứ của *"cả một đất nước rừng rừng ra trận, chân đi dép lốp, tay cầm súng, ngực đeo những lá thư. Những trang văn nói về thư, bay cùng những lá thư thất lạc và không thất lạc, có người nhận và không còn người nhận cứ bay đầy trời như lá rụng. Và trong đó, tôi mới thấy rõ tôi, vàng bùng, đang chạy, đưa một phong thư lên miệng mút mút và hô "xung phong" trước khi ngã xuống."* (Máu Cửa Lá, trang 65).

Thế hệ ấy, viết nên những dòng kiểm thảo thế giới dối gian, chế tạo ảo tưởng bằng những lá tình thư, tình thư xung phong, tình thư giết người. Đem tình yêu làm bung xung cho một trò chơi tàn nhẫn. Thế hệ ấy *"vĩnh biệt Hà Nội không phải của con"*.

Đen tối như thế, dứt khoát như thế, bi quan và u uất như thế, nhưng thế hệ ấy lại bội phần hàn gấm, bội phần yêu thương và thơ mộng. Họ chơi trò *đếm mây*, họ chia cho nhau những màu mây trong ánh mắt và họ tặng nhau một *vàng trắng mờ cõi*. Thế hệ ấy, niềm cô đơn bất hạnh và hoan lạc ấy có trong đôi mắt đăm mây của Võ Thị Hảo, trong tấm lòng thiết tha, nhân ái, đòi quyền sống cho ba *thế hệ vọng phu* và đấu tranh cho một tình yêu chưa thật sự được nhìn thấy ánh sáng mặt trời. Tình yêu vẫn còn đẫm lạnh ngòi sương chiến tranh và ánh sáng vàng vọt của thời bình chưa đủ sức hoàn sinh tái tạo.

Paris 10-4-1994

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Phạm Duy, trên đường trình đến vô cực

Đạo Ca và Thiên Ca, hai tựa đề có tính cách song song nhưng

không đồng nhất, được sáng tác trong hai bối cảnh dị biệt, cách nhau hai mươi năm. Với hai Phạm Duy khác nhau. Cả hai đều đi ra ngoài hành trình âm nhạc đại chúng của Phạm Duy. Không có những yếu tố cận nhân tình như: quê hương, ca dao, dân tộc... *Đạo Ca* mở đường và Thiên Ca kết thúc cuộc *hành trình tìm đạo* của một kẻ ngoại đạo.

Trong vòng tử sinh của kiếp người (trầm trong bể khổ), *Đạo Ca* cất lời mầu nhiệm thiết tha, đưa ta vào chặng đầu của giáo lý nhà Phật. Nhạc Phạm Duy, thơ Phạm Thiên Thư, giọng hát thiền sư Thái Thanh hướng dẫn "chúng sinh" -từ cõi vô minh- lắng nghe số kiếp trầm luân của chính mình mà vượt trùng luân hồi, tìm về bến giác:

*Xưa em là kiếp chim, chết mục trên đường nhỏ
Anh là cội băng mai, để tang em, chờ mấy thuở...*

.....

*Mai sau chờ nhau nhé, đầu thai vào kiếp hoa
Chôn mây mờ phiêu bạt, chờ đợi chim hót ca...*

Nhạc Phạm Duy trong *Đạo Ca* thanh thoát và thấm thiết như tâm hồn một thiền sư, tuy đã gột rửa "lòng trần" nhưng vẫn còn tha thiết ngoái lại dĩ vãng với luyến tiếc và u hoài. Giọng hát pha lê Thái Thanh cất lên, nguyện cầu, vút cao, thăm thẳm, thánh thiện mà đam mê như muốn hướng dẫn con người cư xử với nhau trong đạo đức và nhân ái :

Thương người như thương mình
Thương người như thương thân.

Đạo Ca "phổ nhạc" giáo lý cơ bản và sơ đẳng của nhà Phật. Là Phật pháp hiểu theo nghĩa đại chúng : hành thiện để kiếp sau khá hơn kiếp trước, vì :

*Sinh tử vẫn còn đây
Đời này qua đời nọ
Tử sinh vẫn còn kia...*

Phạm Duy và Phạm Thiên Thư dường đã thơ mộng hoá kinh điển nhà Phật : đem tình yêu vào đất Phật. Nhưng hồn của *Đạo Ca* mới chỉ là *hồn bướm mơ tiên*, là tình yêu chưa kịp bước vào vườn địa đàng đã "thoảng nghe tiếng chày kinh" của thiền sư Không Lộ mà giật mình tỉnh ngộ quay về với đạo lý. Tình yêu trong *Đạo Ca* là thứ tình *nửa chừng xuân* : tình yêu diệt dục. *Đạo Ca* thuộc về *Đạo*, là ý

thức muốn giác ngộ, đang tìm đường giác ngộ, nhưng mới đi được nửa đường. Đạo ca *Tâm Xuân* kết thúc cuộc hành hương bên bờ nghi vấn :

Mùa xuân có không? Hay là cõi Tâm?

Mùa xuân có không? hay là cõi Không?

*

Thiền Ca, hai mươi năm sau, Phạm Duy phá giới, bước ra ngoài vòng đạo lý, vì đã thấy chính mình. Phạm Duy trong *Thiền Ca* xác định nội dung giác ngộ, qua ngã tự giác, bằng chính sự sống. *Thiền Ca* thuộc về đời. *Thiền Ca* là *Sinh Ca*, là *Tinh Ca*, xa và cao hơn *Đạo Ca* trong triết lý. *Thiền Ca* thể hiện *bến giác* cho nên *Thiền Ca* gần người mà cũng rất xa người. Chặng đường từ *Đạo* đến *Thiền* của Phạm Duy gồm sáu hành trình hơn bảy mươi năm sống và sáng tạo. *Thiền Ca* tổng kết hành trình ấy, đồng thời xác định phong cách nghệ sĩ của Phạm Duy, một *phong cách rất Thiền, rất Đạo mà lại phản Thiền, ngoại Đạo*.

Phản Thiền, bởi vì muốn đạt tới trạng thái thượng đỉnh (giác ngộ, niết bàn, phật tánh...) thì phải sống xa tục lụy, tĩnh tâm, tham thiền nhập định. Con đường tới Thiền tịch lặng, cô đơn. Phong cách sống với, sống vì quần chúng, tác phong trình diễn của Phạm Duy, tự nó, có nội dung sinh động, một tư chất phản Thiền. Tuy phản Thiền nhưng lại rất Thiền vì ba đặc trưng khai phóng nhân sinh của Thiền(1): *trực nhận, vô ngôn và vô ngã* luôn luôn hiện diện trong Phạm Duy, con người và tác phẩm.

*

Âm nhạc là một nghệ thuật dựa trên hai yếu tố căn bản : *vô ngôn* và *trực nhận*. Âm nhạc đến hoặc không đến với chúng ta. Chúng ta cảm hoặc không cảm một bản nhạc. Với âm nhạc, không có vấn đề : hiểu hoặc không hiểu. Với âm nhạc không cần lý luận, dẫn giải. Âm nhạc là *vô ngôn*, là thứ ngôn ngữ thượng tầng. Phạm Duy tận dụng hai tính chất *trực cảm* và *vô ngôn* của âm nhạc để *nói, để sống và để sáng tác* trong *suốt cuộc đời*. Cái học của Phạm Duy dày trường đời hơn trường học. Phạm Duy đạt tới cao độ của nghệ thuật không bằng con đường tri thức, lý luận mà bằng *trực cảm: sáng tác chớp nhoáng một bản nhạc trong giây lát, đặt lời cho một bài ca trong vài*

sát na. Phạm Duy chưa từng khổ công học nhạc trước khi sáng tạo ra những tuyệt phẩm *Nương Chiều* (1947), *Bà Mẹ Gió Linh* (1948), *Về Miền Trung* (1948)... Bản nhạc đầu tay *Cô Hái Mơ* (1942) đã mang đặc chất Phạm Duy. Và *Thiền Ca* là sản phẩm làm trong một đêm để xưng tụng người tình. Bản chất Phạm Duy chống lại và khinh thường cái học hàn lâm. Về "cái biết" của mình, Phạm Duy thường nói "tôi học lóm". Đối với đám "học sĩ", Phạm Duy là *người ngoại đạo*. Tư chất coi thường sách vở, sáng tác đột xuất, thấy nhanh, không qua trung gian của tư tưởng ấy cũng là một tư chất rất Thiền.

Khi Thiền cho rằng tư tưởng là thủ phạm dẫn đến vô minh, thì một cách gián tiếp, Thiền đã nhìn nhận *nội dung của giác ngộ là sáng tạo, là tự do tuyệt đối*, hai yếu tố cơ bản để mở cửa vào vô cực và vĩnh cửu. Mà cuộc *đăng trình* đến vô cực ấy, trong Thiền gọi là *bến giác*, Phạm Duy đã trực nhận từ thuở thiếu thời:

*Người đi trên dương gian
Thở hơi gió từ ngàn năm
Gió lung lay Hoàn Sơn
Gió dăng cao Biển Đông
Người đi trong thanh xuân
Sưởi hương nắng như lửa sống
Máu sôi như sắc trời
Bước nhanh vượt chân đời*

.....

*Người đi trong không gian
Nhịp xe uốn vòng tử sinh
Bánh xe tang ngoại ô
Chiếc nôi trong vòng hoa
Người đi trong nhân gian*

.....

*Người đi nghe xa xăm
Mà chưa thấy bốn chôn chân
Bước đi trong thời gian
Vướng bao nhiêu lòng thương
Người đi trong thiên nhiên*

(Lữ Hành - 1953)

*

Sau này Phạm Duy chọn *Lữ Hành* làm *tín điều* (credo) trên đường sáng tác cũng dễ hiểu bởi Lữ Hành "tuyên ngôn" triết lý sống và sáng

tạo của Phạm Duy: Tự Do và Tự Cảm.

Động lực nào đã khiến Phạm Duy "tự cảm" rằng con người "tự do" có thể đi đến muôn chiều: đi *"trên dương gian"*, đi *"trong thanh xuân"*, đi *"trong không gian"*, đi *"trong thiên nhiên"*... nghĩa là đi tới vô tận? Và đi bằng gì? *Ta đi bằng một sợi tơ* (Mộng Du - 1959). Hẳn là *tình yêu* chứ không phải cái gì khác. Ngoài tính chất giăng mắc, mong manh, *tình yêu* là lần đầu tiên *cái tôi* thoát biết có *cái khác tôi* (người khác). *Cái tôi*, cho đến bây giờ, tưởng như bất khả phân. Giờ đây, tự chẻ đôi ra: *cùng một lúc vừa xác định cái tôi vừa từ bỏ cái tôi để nhập vào người khác* (Suzuki). Nhập như thế nào? Nhập bằng hai nẻo: thể xác và tâm linh. *Tình yêu* làm cho *cái tôi mất đi* (vô ngã) trong đối tượng (người mình yêu) và đồng thời cũng đòi quyền chiếm hữu đối tượng đó. Trước *tình yêu*, *cái tôi tỏ ra* để rước *cái khác* vào mình. *Cái tôi tan vào trong cái khác*. *Cái khác* kia chính là *tự do* của con người. *Tình yêu* là bước đầu của *vô ngã*. *Tình yêu* vừa đưa đến *tự do*, vừa triệt tiêu *tự do* vì ta đem *tự do* của mình cho người khác. Mâu thuẫn đó nằm trong những nghịch lý sâu xa nhất của cuộc đời. Những kẻ đa tình, muốn "cho" nhiều lần, thường khôn ngoan lũy tiến đối tượng *tự do*: *"cho rồi xin lại tự do"* (Cho Nhau - 1957). Nhưng lũy tiến *tự do* cũng là một hình thức vĩnh cửu. Cho nên Phạm Duy vừa đa tình vừa chung tình:

Dù nhau sang bên kia thế giới
Dù nhau nương thân ven chín suối
Dắt dùi về tới xa vời, đời đời
Dù nhau đưa nhau vào nghìn thu
(Thương Tình Ca - 1956)

Ý thức vĩnh cửu *thiên thu trong lòng này* (Lữ Hành) và vô cực *"đừng cho không gian đựng thời gian"* (Thương Tình Ca) không chỉ thấy trong những bản tình ca mà còn rải rác trong toàn bộ tác phẩm Phạm Duy: bằng ý nhạc mở rộng tới vô cùng trong *Chiều Về Trên Sông* (1956), bằng ý nhạc và lời ca lồng lộng biển trời trong *Viễn Du* (1953), trong *Mẹ Trùng Dương* (1963-64), hoặc đến trong thăm thăm lòng người như *Tâm Ca* (1964-65), đến bằng *tình yêu* truyền kiếp trong *Rong Ca* (1988).

Ý thức vĩnh cửu tựu trung là sự mở rộng cõi lòng *"đêm đêm người mở lòng ra"* (Mộng Du) để *"cho nhau cả bốn trùng dương"* (Cho Nhau), để *"yêu nhau như lòng đại dương"* (Tình Hoài Hương): Phật gọi là *tâm*, là *phật*, là *giác ngộ*, và là nội dung của *Thiền*.

*

Tiếng chuông và tiếng kinh, như Phạm Duy kể lại, là những ấn tượng tình cờ đến với nhạc sĩ từ thuở ấu thời :

"Lúc còn nhỏ, vì mẹ tôi là một Phật tử thuần thành cho nên tôi hay được theo mẹ đi tới các nơi lễ bái nổi tiếng như Chùa Thầy, Chùa Hương, Đền Sòng Phố Cát. Tôi biết tụng kinh, thuộc lầu Kinh Bát Nhã : "Xá lợi tử, Sắc bất dị Không, Không bất dị Sắc, Sắc tức thị Không, Không tức thị Sắc. Thụ, Tưởng, Hành, Thức diệc phục như thị". Thuộc lầu kinh kệ nhưng tôi chẳng hiểu gì hết!"

Chính cái chỗ chẳng hiểu gì hết ấy mới là cốt tử, nó triền miên đi vào cõi nhạc Phạm Duy. Vì nếu Phạm Duy "*hiểu hết*" thì không phải *Thiền*. Không có *Thiền Ca*. Dường như, từ bước "*đường về thôn xóm buồn teo, xa xa tiếng chuông chùa gieo*" ở huyện Gio Linh 1948, tiếng chuông và người mẹ đã gắn liền thành tiếng nội tâm "*me ơi, me ơi, chuông chùa nào la đà*" gọi từ lòng *Người Về* (1954) khơi sâu đến *Mẹ Trưng Dương, Biển Mẹ* (1964), khiến những cuộc gặp gỡ đắm say nhất trong đời tình của Phạm Duy luôn luôn nhuộm màu đạo lý : *Gặp nhau trong kinh cầu một hồi chuông* (Tìm Nhau - 1956), bao dung: *Tình thương nhân thế bao la* (Xuân Thi - 1963) và nhân ái: *Thương đời thương lẫn nhau trong chiều* (Chiều Về Trên Sông), đôi khi trực tiếp gọi về cửa Phật:

*Xa xa có tiếng kinh cầu
Chiều trên dương thế mang sầu mệnh mông*
(Xuân Thi)

Vậy, cái mà Phạm Duy bảo là "chẳng hiểu gì hết" có thực là "chẳng hiểu" hay chính là "ý thức về đạo"? về lòng nhân ái? về tình người? đã nhập tâm nhạc sĩ từ lúc lọt lòng, tiềm ẩn trong vô thức (ca dao, dân ca... có lẽ cũng xâm nhập Phạm Duy như thế) và mỗi khi có một động lực thúc đẩy, chúng lại bật ra trong sáng tác: Đạo trong Phạm Duy không do *tư tưởng* mà ra, cũng không do *chủ đích* hành Đạo mà ra. Đạo trong Phạm Duy từ *vô tâm* mà ra. Và *vô tâm* là bản chất sâu xa, là nguyên lý của Thiền.

*

Bản chất sống và sáng tác của Phạm Duy, do đó, vừa có chất

Thiền vừa phản Thiền. Bản chất đó được cụ thể hóa và âm nhạc hóa trong *Thiền Ca*.

Cái cõi *thinh không* muôn chiều mà Phạm Duy đã trực cảm trong bài *Lữ Hành* cách đây 40 năm, phải đến *Thiền Ca* mới mở ra toàn diện trong cung giai âm nhạc. Bước vào Thiền Ca là một *thinh không* vô tận, vang trong thanh âm, xin tạm gọi là "**gian âm**": *âm nhạc trong không gian và âm nhạc trong thời gian*. Hòa âm của Duy Cường ở đây là một thử nghiệm: "**nghiệm âm**". Âm nhạc bình thường chỉ là nghệ thuật âm thanh dội lên trong một khoảnh khắc thời gian nhất định. Nhưng ở *nghiệm âm* này, Duy Cường đã tạo thêm được chiều dày thứ nhì: chiều dày *không gian*, rồi từ đó biến tiết, tác sinh các chiều khác: *dương gian, nhân gian*... khiến cõi *thinh không* của Phạm Duy dày thêm, sâu thêm, biền biệt, trở thành vô cùng vô tận...

Cõi *thinh không* ấy, do đó, không chỉ là một không gian thuần túy mà còn là cõi *không* sinh động, cõi không "lì>?ày ấp sinh trùng", những vi bản của đời sống. Giữa không gian sinh động ấy, giọng Thái Hiền, xuất thần, cất lên, mê hoặc, quyến rũ người nghe ngay từ phút nhập Thiền:

Thinh không
Trống trải mênh mông
Rộng rãi vô cùng
Cao thấp vô lường
À a a bỗng
Đầy ấp sinh trùng

...

Bản chất Thiền lộ ra rõ hơn khi ý thức "*vô ngã*" từ từ nhập *thinh không* âm nhạc: *tất cả là tôi mà cũng là chung*.

Về phần nhạc, Phạm Duy khai phóng một vũ trụ âm thanh mới lạ, khác xa với những tiết điệu "cổ điển". *Nghiệm âm* của Duy Cường đưa thính giả vào thế giới cuồng quay âm sắc. Cái *thinh không đầy ấp sinh trùng* ấy phải chăng là một hệ thái dương "đầy ấp" hành tinh cuu mang sự sống? Rồi các "hệ thái dương" ấy cũng chỉ là hư vô, hư ảo:

Nhất nhất trùng trùng
Nhưng cũng là không.

*

Nguyên lý tương đối của cuộc đời kéo kẹt trong *tiếng vọng*. Tiếng vọng xâm nhập tiềm thức chúng ta từ thuở ấu thời. Đến tuổi hoàng hôn, người nghệ sĩ tóc trắng chợt thấy "*cõi tử, cõi sinh, cõi tình, cõi hận, núi đợi, vực chờ, niềm vui, nỗi khổ*"... (Thiền Ca 2) nằm gọn trong *cấu trúc tiếng vọng* xa xưa: chao đảo giữa đôi bề tương đối. Nhưng chính cái cảm giác *đu đưa* ấy cũng chỉ là ngoại tượng, cập bến giác rồi thì ở đâu, *tâm cũng lặng*, tâm không *đu đưa*: *Ta nằm đó... nằm im mọi chỗ* (Thiền Ca 2).

Nhạc sĩ linh cảm và sống những điều đó từ thuở ấu thời, trong tiềm thức, rồi một chiều nằm vọng tại Thị Trấn Giữa Đàng, Phạm Duy thấy tất cả. *Đột xuất và trực ngộ*. Thế là Thiền. *Không cần giải thích*. Những "nhời đang bàn" ở đây chỉ là phù phiếm.

Ai chẳng biết tình yêu, khổ đau, cái đẹp... tất cả đều chên vênh. Nhạc sĩ "hát" cái chên vênh, để chào hạnh phúc: lúc thấy hạnh phúc thì hưởng, đừng thắc mắc, đừng đòi hỏi, đợi chờ. Hạnh phúc là một *loài hoa không tên, không sắc không hương, mà như lòng tôi lộng lẫy thơm lừng tỏa ra bốn hướng* (Thiền Ca 3). Nhạc mời gọi, dịu dàng đắm say, mê hoặc. Nhạc tỏa hương và tiếng hát Thái Hiền xoáy vào tâm ta cả "bốn trùng dương" quuyến rũ.

Nếu tình yêu mở cửa cho Phạm Duy bước vào *vô tận* từ thuở *Lữ Hành* thì đến *Thiền Ca*, bản chất vô ngã của tình yêu mới được Phạm Duy "phổ nhạc". Thiền Ca 5 mang tên *Xuân*. *Xuân* là *mùa xuân*? *Xuân* là tên một người? *Xuân* là tình yêu? Làm sao biết được? Nhưng khi hát "*người người hung dữ, trừ tôi*", chớ tưởng: Tôi là Phạm Duy. Không phải. *Tôi* đây là *Xuân*, cái tôi bất định:

Là xuân con bướm hút nhụy xuân tình

Là gió xuân hồng, là cơn xuân vũ

Là ý thơ nồng trang giấy xuân thư.

Phạm Duy giải thích về nhạc lý: "*Nhạc ban ngày, mở đầu là những nét roi, nhát chém của cuộc đời. Rồi là những lời văn ca. Rồi nhạc trở nên mặn mà, tha thiết*"... Bản chất vô ngã của tình yêu, hay sự tan loãng của con người trong nhau -"mất đi" trong nhau- bằng trình cất lên qua giọng hát Thái Hiền:

Tôi là tôi, tôi cũng là em

Em là tôi, em cũng là anh.

Không phải ở đâu và lúc nào ta cũng thấy được những "mất mát trong nhau" đó: Phạm Duy xưng tụng tình yêu từ hơn nửa thế kỷ nay,

sáng tác những bản tình ca tha thiết nhất cho nhiều thế hệ yêu đương. Nhưng đến *Thiên Ca*, Phạm Duy mới *thấy*, mới đem bản chất vô ngã của tình yêu vào âm nhạc. Sự trực nhận ấy là Thiên. Là bến ngộ. Bến tình.

Thiên Ca 6 đưa tình vào bến giác. Cuộc ngộ tình thể hiện trên một giai điệu dục tính, âm hao Ả Rập. Sóng tình chập chờn, chột đến và cũng chột đi, liêu trai như chưa từng hiện hữu: *Ta chưa ôm em thì mất em.*

Thiên Ca 7, Phạm Duy tổng kết bản chất yêu đương của chính mình: vừa chung tình, vừa đa tình:

Yêu một vạn người như một người thôi

...

Hai mươi tuổi đời yêu không kịp nói

Bảy mươi tuổi trời yêu cũng vậy thôi.

Thiên Ca 8 mở rộng tình yêu sang tình đời: ăn, chơi, sống, chết, yêu, ghét, khóc, cười, nhớ, quên ... những "nỗi trôi" của kiếp người. Niềm lạc quan của Phạm Duy với cuộc đời được thể hiện qua tiếng nhạc mà ông gọi là "*nhạc cười*". Tiếng nhạc an nhiên, tự tại., lời ca giản dị tối đa: *Ăn cho vừa, chơi cho thật, sống cho thẳng, chết cho ngay...* Không có triết lý, không cần triết lý. Sống và hát được như vậy đã là đời rồi, là đã đời rồi. Là cõi giác đầy!

Nếu cõi đời là "*cõi tạm*" thì đại gì chúng ta không đi chơi "*cõi khác*": Phạm Duy "*rong ca*" nơi thiên đàng và địa ngục trong *Thiên Ca 9*, mới hay thiên đường kia cũng tối om và tưởng địa ngục đen, ngục sáng hơn đèn. *Thiên Ca 9* phá vỡ ảo tưởng: tốt xấu, trắng đen, thiên đàng địa ngục. Tất cả chỉ là tương đối. Bản chất con người *đưa* giữa hai bờ đen trắng. Vậy *phân biệt* làm chi? Hình ảnh Thượng Đế bên cạnh thiếu nữ khỏa thân mách rằng Thượng Đế chỉ là người với những yêu thương, khát vọng thầm kín nhất.

Thiên Ca Nhân Quả kết thúc cuộc đăng trình bằng một vòng tròn: tròn như viên đạn, tròn như trái đất, vòng vũ trụ, vòng tử sinh, vòng luân hồi, vòng tay ôm ấp, vòng thai bụng mẹ... Nhạc thương tưởng:

Tròn như viên đạn đồng đen

Đã khô vết máu quên miền chiến tranh

Tròn như trái đất yên lành

Muôn loài như một cõi sinh vẹn toàn.

Từ viên đạn đồng đen, là công cụ, là tay sai của chiến tranh, chuyên nghề sản xuất những vũng lầy xương máu, Phạm Duy đã về

vết máu, sấy khô những đau thương, cô lại thành hạt bụi. Hạt bụi tái sinh thành trái tim trên một trần gian yên lành, yêu thương, tha thứ.

Tròn anh tim trẻ miên man

Trái tim trăm tuổi mới hoàn cơ duyên.

Tròn em tung tóe cánh tiên

Chim không mỗi cánh triền miên phận mình

Tròn như lời hứa chung tình

Chưa tròn nhân quả tái sinh còn nhiều

Hứa hẹn tái sinh còn nhiều mang thông điệp hy vọng: tái sinh trong sáng tạo, luân hồi trong sự sống vĩnh cửu của nghệ thuật. Toàn bộ tác phẩm của Phạm Duy nói lên niềm lạc quan về con người, về sức biến thiên của sáng tạo, về sự hội ngộ với vĩnh cửu. Hơn một cuộc đời bầm dập chiến tranh, Phạm Duy ghi lại một chữ Quên. Chữ Quên đó phải chăng là cõi *Tâm* của người nghệ sĩ *lặng* trong cõi *Thiên* sâu xa nhất?

*

Sáng tác chẳng qua là động tác phản lại bản thân: đi tìm vĩnh cửu và vĩnh cửu chỉ có được sau khi chết. Nhưng con người vốn dĩ sợ chết và chống lại cái chết. Cho nên sáng tác luôn luôn nghịch lý với bản thân. Phạm Duy không thoát khỏi qui luật ấy: *Thiên Ca* là một tác phẩm tổng hợp những nghịch lý của Phạm Duy trong cuộc tình, trong cuộc sống.

Paris 20-6-1993

Chú thích

(1) Thiên khai phóng phần năng lực nội tại tích lũy trong con người. Nguồn năng lực tự nhiên ấy, trong hoàn cảnh thông thường, vì những gò bó xã hội, gò bó trí thức, gò bó kiến thức, bị dồn ép, vắn treó đi đến độ không thể nào thoát ra được. Thiên đưa ra phương thức khai phóng nhân sinh, trực tiếp kêu gọi ánh sáng bằng *chứng nghiệm bản thân* thay vì kiến thức sách vở vì chính kiến thức ấy tạo ra cho ta đủ thứ vấn đề để không bao giờ giải quyết được, chính nó là nguồn gốc của sự vô minh nên cần dẹp nó ra một bên, nhường chỗ cho một cái gì khác siêu đẳng hơn, cao hơn, minh triết hơn (Suzuki).

Nội dung của giác ngộ cần phải *trực nhận*, không qua trung gian của ngôn ngữ và sách vở. Ngôn ngữ là sản phẩm của *nhân duyên*,

bản chất luôn luôn biến đổi theo thị hiếu và thành kiến xã hội. Ngôn ngữ đôi khi phản bội lại con người, phản bội sự thật, cho chúng ta một nhận định hư giả về sự vật. Vì vậy muốn thấu triệt một vấn đề, chúng ta phải vận dụng khả năng nội tại. Trước những cực điểm của cuộc đời như khổ đau, khoái lạc, hạnh phúc... *con người không nói nữa, không suy nghĩ nữa, không phân biệt cái tôi nữa*: Cho nên *trực nhận, vô ngôn, vô ngã* là biện chứng của Thiền trước vô cùng, vô cực. Nói cách khác, *Thiền mở cửa cho chúng ta đến vô cực bằng những ngã trực nhận, vô ngôn, vô ngã*.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật Tầng Trệt Thiên Đường Bùi Hoàng Vị

Tôi cầm *Tầng Trệt Thiên Đường*. Chủ nhật 13. Tháng tám trời nóng. Sách dày 63 trang, cả thấy 6 truyện -hình như không đâu nhận đăng-may mà in được, giấy vàng xỉn, loại giấy bản, màu rác, in có 500 cuốn.

Một tuần sau, thứ bảy 18. Tháng tám, Paris trời vẫn nóng. Vẫn chưa hiểu sách nói gì. Điều chắc: Tay này hóm. Hóm lắm. Chúng ta thử đọc mấy dòng:

Hai hữu thể có cánh, rã rượi, ó bần, như chưa một lần bay lượn: Một có cặp móng lớn lao và hung hãn, đang đứng kiểng chân lên đầu bàn, ghé tai vào cái đài bán dẫn made in Hell giấu trên nóc tủ, về lắng nghe, thỉnh thoảng quay lại bộ mặt xanh xao, mắt quầng thâm, thở dài... Một kia, đang ngồi ở ghế cạnh bàn, đầu cúi, viết không ngưng nghỉ... Những dòng chữ chảy lênh láng, ngập một tắc trên sàn, tràn cả ra cống rãnh ngoài cửa. Bầu khí thì oi, thoang thoang mùi chuột, và gián, và rác...

(*Tầng Trệt Thiên Đường*, tr. 5)

Đọc cách nào, tùy ý. Hiểu thế nào, tùy người. Cũng có thể là không hiểu gì hết. Nhưng tất thấy khó tránh cú sốc: Văn đấy à? Thế là rơi vào bẫy của Bùi. Bạn có thể tiếp tục đọc hay vứt sách đi. Nhưng lại tiếc rẻ: *Những dòng chữ chảy lênh láng, ngập một tắc trên sàn, tràn cả ra cống rãnh...* Hoài của, tại sao ta không hốt? Mất gì? Thế là lại cầm sách lên, lại đọc và lại bị sốc, lại không hiểu, lại muốn tìm hiểu, và lại thất bại... Thế là chúng mỉm cười, cái cười ngạo mạn của những con chữ trước những dốt nát của người đọc: Có gì đâu mà hiểu! Và đó là mục đích của cuốn sách, là thủ pháp, là phù phép lôi cuốn của phi lý, là lối sáng tạo độc đáo dựa trên tính cách vô nghĩa và hài hước trong chất sống, trong ngôn ngữ, trong sự không có gì để hiểu và không có gì để tìm hiểu trong đời sống. Samuel Beckett nói toẹt ra cái khổ ải ấy: *"Không có gì để diễn tả, không biết diễn tả với cái gì, từ cái gì, không có ý muốn diễn tả, thế mà bắt buộc phải diễn tả với những thứ đó"* (Il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien de quoi exprimer, aucun désir exprimer, tout cela avec

l obligation d exprimer).

Hình như họ Bùi có xài chút hiện sinh, ở những chỗ lằng nhằng, đại loại như: Ý thức thuần túy thuộc về bản thân. Sống là thể nghiệm bằng trực cảm. Chính cái trực cảm ấy quyết định mọi hành vi của con người. Tính chất tự do là tuyệt đối, không có lý tính nào kiểm soát hoặc giải thích được. Đó là nguyên tắc. Thực tế không hẳn thế: Mấy ai đặt vấn đề tự do? Con người tồn tại bất chấp hoàn cảnh, và như thế, *tồn tại* để làm gì? Tác phẩm đặt vấn đề *Tồn tại*.

*

Ở *Tầng Trệt Thiên Đường* hay balcon địa ngục ấy, Bùi phung phí, xả láng cái gọi là "tự do tuyệt đối" của mình để "giao lưu" giữa mộng và thực để "đi", "bay", biến những nhân vật của mình thành *hữu thể có cánh*, tạo ra những thực chất hỗn tạp, "phức âm", đa nghĩa, đại loại như *Nấm mồ Thượng Đế*, *hữu thể chói lóa*, *hội cầm bút*, *hội cầm phấn*, *tiếng hét vượt thời gian* v...v... Tất cả đều dựa trên nguyên tắc *trượt nghĩa*.

Ở *Tầng Trệt Thiên Đường*, cụ Kiều hồi sinh kể cho con cháu nghe đoạn đời phong trần của mình, cái nghề già như trái đất, già như nhân loại, trong đó các *cụ Kim*, *cụ Thúc*, *cụ Từ*, *cụ Mã*, *cụ Sở*, *cụ Hồ*... cứ thần tình sống lại, vượt thời gian, với những sở trường, sở đoản của mỗi người trong thủ pháp chiếm hữu cái *nguồn đời* - Courbet gọi là Origine du monde-: Một thể hồi ký xuyên thế hệ, viết từ "luyện ngục bà", phong cách Bùi Hoàng Vị.

Về phần kỹ thuật, Bùi sử dụng kỹ thuật thời trang của thể kỷ này: Bút pháp điện ảnh Dos Passos. Chỉ thuần dữ kiện, không có "nhời bàn". Những dữ kiện khác nhau, không cùng thời gian, không cùng địa điểm, không phát xuất từ một con người, xen kẽ vào nhau: thứ bút pháp đầu Ngô mình Sở. Đang kể chuyện thiên đường, chớp xoẹt một cái, mắt camera chuyển sang kênh địa ngục, bắt quả tang những kẻ đại dốt dám lẫn "thiên đường", dùng thuyền mò về "chín suối": *"thầy đều bơ phờ, liệt nhược"*. Rồi nhoáng một cái, mắt camera chĩa ngay vào ruột tác giả, kẻ đang cầm bút viết lia lịa kia *"nghe nói, ở tầng trệt thiên đường, từ một nỗi đau giả, một hữu thể có cánh đã để chảy lên láng những giòng thơ, làm ngập lụt mọi cống rãnh"* (tr. 8). Thoắt cái, mắt camera hết như mắt công an, lại vừa quay vừa "nhận định" luôn bối cảnh, thần trí của kẻ ấy, kẻ đang viết, đang tư duy, đang làm thơ: *"Tự tử bằng thơ. Thơ dâng lên từng milimét, chắc chắn sẽ ngập đến cằm, đến miệng, đến mũi, và thế là hết, chỉ còn hai con*

mắt, thao láo, dần dần bất động, ngưng thần. Đồng thời, mức thơ không dâng lên nữa. Phải mất lâu lắm, thơ mới rút hết đi, qua ngã cống rãnh, và trên nền nhà chỉ còn lại sống sượng một mình thi nhân, với đôi cánh tan nát" (tr. 10).

Đây không "siêu thực", đây là thực tại của các nhà thơ xung phong, của những nhà thơ bội thực chữ, của những nhà thơ chết về chữ.

Vẫn ở *Tầng Trệt Thiên Đường*, mới tháng ba (chưa phải tháng tư), chúng sinh đã cập rập đợi chờ những nhân chủng E.T. đến "giải phóng" họ.

Nhờ sức mạnh của truyền thông. *Thiên đường* có khả năng tiếp cận với *chín suối* bằng các kênh sóng trên đài bán dẫn. Sự tiếp cận này vừa nói lên tính cách hiện đại xa lộ thông tin, xuyên suốt của thế kỷ này, vừa phô ra *tính công an rất hiện thực* trong đời sống độc lập, thống nhất: thấy đều "mở cửa", đều "được biết", cho đến "khúc ruột" của con người; vừa nói lên khả năng tác hợp những thực thể vô cùng khác nhau: Thiên đường và địa ngục có thể giao thông, giao thoa, có khi đi đến cả giao hợp, để tác thành các thứ bào thai, mắc chứng nan y của hai dòng họ: *Bệnh thần kinh, bệnh dạ dày, bệnh cao huyết áp...* và ngay cả cái mới kiến thức "*ngoại lai ở vùng tạm chiếm*" cũng có thể kết hợp với cái khẩu khí hào hùng của *sĩ phu Bắc Hà* để tạo thành những quái thai dị hợm, dị mộng.

*

Đến đây người đọc bắt đầu lờ mờ cảm thấy rằng: Ngồi ở *Tầng Trệt Thiên Đường*, Bùi Hoàng Việt đã tà tà hóa kiếp cho các giá trị ưu việt. Các vị anh hùng kiệt xuất, qua tay Bùi, đều có khả năng trở thành xác chết: *Nặng lên thành tử thi chết héo, mưa xuống thành tử thi chết sinh. Và chỉ có một sự thực hiện hữu: "Ào ào siêu việt, lên trên tất cả là lũ ruồi. Lũ ruồi không đếm được. Lũ ruồi không ra thường trú, không ra tạm trú, song hiển nhiên là có thật" (tr.13).*

Có khinh miệt nào tảo tợn về "sự sống" đến thế? Và dường như tất cả những gì liên quan đến địa hạt sùng bái, đều có thể bị hóa kiếp, đổi màu: *"Đúng lúc ấy, bà cụ đẹp lão lại thều thào: Vàng! Một cái sao nữa vừa lặng lẽ băng qua bầu trời đêm ngoài cửa sổ. Một cái sao màu hổ phách".*

Sau 20 năm "giải phóng", phương Nam chỉ được quyền tự do câm nín, đây là những cơn mơ "*mưa rơi sao*"(1), cơn mộng *nhật ánh sao rơi*(2) đầu tiên, đến từ phía Nam, có khả năng bắn sao, băng

sao, đổi xéch sao, xua tan những *"con hỏa mộng"*(3) đến từ phía Bắc, xưa nay vẫn làm chủ bầu trời.

Ngon bút trẻ, thừa thắng xông lên biến những *"việc thật, người thật"* thành những sự vật và sự việc *không có khả năng tồn tại đến năm 2000*. Cả đến những sự nghiệp vĩ đại nhất về văn học, Bùi cũng phê: *"Ở ông ấy chỉ có hai cái vĩ đại: khổ hạnh và kiêu căng, đấy là đặc trưng của những người chỉ đọc một quyển sách"* (tr.42).

Về sự dốt nát, Bùi nhận định: *"Sự dốt nát đã từng là một mode phổ quát ngay từ những thế kỷ đầu tiên, và bây giờ, cuối thế kỷ XX liệt vào hàng quốc hữu"* (tr.18).

Và đây là tình huống của trăm họ Hồng Bàng: *"Họ Mã, thì một bọn đàn em bán đứng. Họ Sở, ngã trầm trọng trong lúc đang quất ngựa truy phong. Họ Kim, vì thấp khớp sau hơn nửa đời quỳ mãi bái lễ chốn quan trường. Họ Thúc, do tổn thương hệ miễn nhiễm, bất chấp Hoạn Cô Nương đã bỏ hàng nghìn lượng vàng, van vái tứ phương (cố nhiên bà lại suýt phải ra cửa quan, bị tình nghi chính phạm). Họ Từ, như ai nấy đều biết, đã kịp chết đứng trước đợt cải huấn đầu tiên. Còn họ Hồ, cuối cùng cũng đã nhanh chóng tìm được một kiểu nghỉ ngơi xứng đáng với sự nghiệp oai hùng của mình"* (Cổ tích từ luyện ngục bà, tr. 58).

Ở cái chợ người truyền kiếp buôn nhau, chuyện hôm nay với chuyện ngày xưa, đâu là thực, đâu là ảo? "Luyện ngục bà" là hình thức thành công nhất của Bùi Hoàng Vị trong cách pha trộn Quỷ với Người, Thiên Đàng với Địa Ngục, hôm qua với hôm nay. Ở cái số đoạn trường vạn kiếp của Bùi, mọi nhu cầu đều quy về một *đỉnh cao trí tuệ*: Sự tọa lạc của sách. Điều này không mới. Freud đã bảo trước cả trăm năm. Nhưng ta nói vậy là nhảm. Là phạm thượng.

*

Bây giờ đến *Cái Bồn*. Không biết nó là cái gì. Bồn nước chăng? Bồn rửa chân hay là bồn rác? Lại trượt nghĩa. Nhưng chắc chắn *"nó là một nhu cầu nghiêm túc, một đặc sản của văn minh, đồng thời, một biểu tượng thâm trầm, độc quyền cho những đô thị nhiều sao"* (Nghệ thuật, tr.14). Cái bồn là nguồn sống, là cửa sinh, là mục tiêu của các cuộc xâm lăng chiếm hữu, và cũng là lãnh địa sa thải, rưởi rác, là sự tự sinh, tự tạo, tự diệt của con người. Ở đó, sống là tranh phân, chiếm đoạt những nàng Kiều. Chiến tranh để lại những tử thi rửa nát, biến chất thành nước "kiềm toan", tự kiềm tỏa, tự diệt mình, diệt người đồng loại, bằng chính xương thịt thối rữa của mình, trong môi

trường ẩm ướt, béo bở cho những gã ruồi, *thường trú* hoặc *tạm trú*.

Bên cạnh cái bồn, có một cá thể độc nhất "muốn ới", đó là một đứa bé: một *lượng tri tí hon*. Còn tất cả đều mũ ni che tai, đều là bọn quần thần cầm điếu chuyên xả rác, bán thịt, buôn người, kích thích môi trường ruồi nhặng sinh sôi nảy nở. Chúng tồn tại như con người *tồn tại*.

Tồn tại như thế để làm gì? Câu hỏi của Bùi đặt ra, lạc trong tác phẩm, lạc trong cái Bồn, lạc trong đồng rác, lạc trong đám kẻ sĩ hung hăng, lạc trong hội hè cầm bút, lạc trong các sứ mệnh, lạc trong các đỉnh cao trí tuệ... Câu hỏi đặt ra bên giường bệnh của bốn kẻ hấp hối, bốn cá thể hiếm hoi đã cưỡng lại luật chơi chung: dám có lượng tri, dám mở cửa báo trước ngày tận thế.

Tàng Trệt Thiên Đường là nụ cười thê thảm phát xuất từ nỗi đau không gột được. Tác giả bắt người đọc tự cười mình, tự khinh mình, tự ghét mình bằng những hình ảnh vô trật tự, bí hiểm, có tính cách tâm thần, lạc loạn. Những đứt đoạn, những bệnh hoạn, những điều không hiểu được trong tập truyện ấy là chính chúng ta: Không hiểu được những việc mình làm. Sự ngu dốt của con người sẽ triệt hạ con người. Bùi Hoàng Vị đã đẩy đến cùng, tính cách phi lý của đời sống ở những thiên đường mà ảo tưởng ánh sáng đã làm mù tối lượng tri, biến dạng sự sống. Và như thế,

Tồn tại để làm gì?

Paris tháng 10-1996

Chú thích

- (1) Chữ của Thanh Tâm Tuyền
- (2) Chữ của Vũ Thành
- (3) Chữ của Nguyễn Tuân

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Mã quan trong hội họa Lê Bá Đảng

Ngựa và người trong tiếng Việt, vô tình hay hữu ý, có cách phát âm gần giống nhau. Những âm hao tương đương ấy, chiếu vào sáng tác của Lê Bá Đảng, trở thành một mã quan nghệ thuật độc đáo.

Đối với Lê Bá Đảng, ngựa là một *nhân vật*. Đây không phải là điều mới. Từ thời cổ Hy La, ngựa đã là người, đã có những con centaure ngựa-người (ngựa đầu người). Ngựa còn biểu dương cường lực, sức mạnh dẻo dai, bền bỉ, ngựa mang ấn tượng ra đi, tự do vùng vẫy, ngựa là biểu tượng của chinh nhân, chinh phục, của dục vọng, chiến tranh, tính dục... trong con người.

Nhưng người luôn luôn coi ngựa như loài súc vật, tuy khôn ngoan, thông minh, nhưng vẫn là thú.

Với Lê Bá Đảng, ngựa thực thụ là người, thế giới ngựa của ông là thế giới tự do, quần tụ những vũ bão, mơn trớn, phong ba, dục tình và tha thiết, là thế giới của chinh phục. Ở ông, ngựa chinh phục người.

Thế giới ngựa Lê Bá Đảng là thế giới bất kham, hỗn tạp giữa ảo và thực. Tất cả những biến chuyển tâm linh và hình thức của con người hiện hình trong chân dung ngựa.

Với ngựa, nét bút của ông linh động, vùng vẫy, dường như cái mà họa sĩ muốn bộc lộ trong tranh là cái "nhân tính" nơi con ngựa. Ông đạt. Ngựa của ông có sức quyến rũ mê hoặc của những *nhân vật* ảo huyền, kỳ bí.

Khi đã bắt được vùng nội tại thâm trầm và u uẩn chung giữa người và thú, người nghệ sĩ có thể "giải mã" được những khó khăn ngăn cách giữa vật và nhân.

Ngựa hóa thân thành họa sĩ: "*Chị Mã*" trong một truyện ngắn của Lê Bá Đảng. Sức sáng tạo của "*Chị Mã*" cũng ảo huyền, huyền mộng và sinh động như trần thế con người.

Nếu so sánh thế giới ngựa của Lê Bá Đảng với thế giới "kịch người" của ông, người xem không khỏi ví thú tính nơi con người với nhân tính nơi con vật. Dường như chính ngọn bút của các "*Chị Mã*" đã vẽ nên những sinh vật li ti, hoạt náo, triền miên, trong vòng: ăn, ngủ, đi, đứng, đánh, đấm, khóc cười, gian manh, đạo đức, tội ác và nhân ái... cuồng quay trong địa ngục trầm luân, hay thiên

đường tục lụy được gọi là thể giới loài người.

Sự lựa chọn hài hòa người-ngựa, dường như không phải vô tình mà vô hình định trước: Bằng âm thanh gần gũi ngựa-người, bằng sự uyển chuyển thân thể giống nhau, trong tác hợp nôi tình, bằng động tác thiên di, bằng lòng yêu tự do, bằng mãnh lực quật khởi... Ở Lê Bá Đảng, có sự nhập thần giữa người và ngựa, có sự phân thân giữa người và ngựa, và người xem tranh không phân biệt được chính người vẽ ngựa hay ngựa vẽ người.

Họa sĩ đã xóa nhòa biên giới giữa *nhân* và *vật* để tác thành một thể giới "tạo vật huyền đồng" trong nghĩa Lão Trang.

Ông tạo thể giới ngựa bằng những dessin cực kỳ giàu có về nét, uyển chuyển và có ma lực, mã lực và hỏa lực biến những quang cảnh thông thường trở nên ngoạn mục và mộng tưởng.

Ngựa của Lê Bá Đảng không chỉ là những sinh vật hình thức mà tự chúng thoát ra đời sống tâm linh trong ánh mắt, trong nụ cười, trong mọi tác động thể xác và thú tính: Ngựa buồn, ngựa vui, ngựa trầm ngâm, ngựa đấng cay, đau khổ, ngựa lòng, ngựa phóng, ngựa đá, ngựa ăn, ngựa ngủ, ngựa dấn dũ, phong ba, ngựa yêu, ngựa ghét, ngựa nằm, ngựa đứng, ngựa ngồi... Tất cả những tư thế, những ngậm ngùi của ngựa đều được khai triển, trong những chiều kích khác nhau, bằng những chất liệu khác nhau. Mỗi khi có một nồng độ nào đó dâng lên trong huyết quản của người nghệ sĩ, thì lại có... *Ngựa*, và có thể nói mỗi con ngựa là sự giao thoa giữa một cảm xúc bất kỳ, với một làn sóng không tên dấy lên từ trực giác sáng tạo, cái mà Francis Bacon gọi là "accident", tôi xin gọi là "tia chớp" lóe lên từ một cõi không, biến không thành có, biến *ngựa* thành *người*.

Yên Cơ, tháng 1-1997

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Lê Bá Đảng, kịch người

Có thể nói mỗi thời kỳ hội họa của Lê Bá Đảng, đều phát xuất từ bi kịch cá nhân. Cuộc đời trực tiếp của tác giả và những người thân đã là củi lửa cho tác phẩm, những *kịch người* mà ông đặt tên là *tấn tuồng nhân loại* (comédie humaine) thoát thai từ những trò đời, trò diễn, mà tác giả đã trải qua.

Nếu từ ngựa, Lê Bá Đảng cấu tạo thế giới lạc quan về người, thì với người, ông đứng ở tư thế ngược lại. Ông vẽ người dưới góc độ thú, hoặc ít ra là bằng cái nhìn của thú về người. Francis Ponge đã từng nhìn người bằng mắt ốc, mắt sỏi... Lê Bá Đảng nhìn người bằng mắt ngựa, mắt mèo, mắt núi, mắt sông... và như thế, chưa chắc người đã *cao* và *sâu* hơn thú hoặc vật.

Người xem đặt biệt chú ý đến những nét *mỏng*, nét *đơn*, tôi gọi là những nét *bi quan Lê Bá Đảng*:

Nếu trong tranh ngựa, nét của ông tung bay, giàu có, hoành tráng, thì trong tranh người, ông hà tiện nét, nét của ông hoài nghi, cay độc, châm biếm, đôi khi đến độ suồng sã, dâm ô... Những nét ấy *nói* hộ tranh, chúng bộc lộ những gì thoát ra từ cuộc sống tráo trở của con người với những hỉ, nộ, ái ố, lạc... trong trạng thái trần trụi thể thảm nhất và vì thế, cũng khôi hài, hạ tiện, cũng *đơn mỏng* và *lật lọng* như phận người.

Dessin của ông đã *sống* và *sáng* hộ người, trong cái tư thế vừa mong manh, vừa bạc bẽo, nhạt nhẽo, *phận sao phận bạc như vôi*. Chúng biểu trưng cảm nhận bi quan của Lê Bá Đảng về con người, chúng là hiện thân thói đời đơn bạc, đảo điên, thể bấp bênh trong cuộc sống. Chúng vắt vẻo cái mong manh trong sinh mệnh con người treo ngành giữa sống và chết.

Lê Bá Đảng dùng nét vừa như chất liệu hội họa, vừa như dung cách họa sĩ, vừa như nhân cách của đối tượng hội họa tức là con người. Và hiếm có nghệ sĩ nào, chỉ với khía cạnh dessin không thôi, có thể phủ lấp nhiều diện mạo nghệ thuật như thế.

Có thể nói Lê Bá Đảng ghét người. Ông thao túng con người bằng những nét mỉa mai, châm biếm, Lê Bá Đảng nhìn và thực hiện *cõi nhân sinh bé tí*(1) trong những trạng thái ngoạn mục và khôi hài. Ở đây, chữ *nhân* đi liền với chữ *dục*, thế giới người của Lê Bá Đảng

là cõi *nhân dục* triền miên. Ông vẽ những cái không thể vẽ được: cái *phiếm* và cái *điểm* trong con người.

Tính cách *biếm* và *điểm* trong con người hòa hợp với chất rong chơi, hài hước của chính tác giả, tác hợp với những chất liệu cực kỳ đơn giản: mực tàu, nét mỏng, tạo không khí đối thoại, thỏa hiệp tay đôi giữa nghệ sĩ và những nhân vật do ông tạo ra: Nhân vật được nghệ sĩ nhìn và vẽ, đồng thời nghệ sĩ cũng là nhân vật. Nghệ sĩ ở trong nhân vật, nhìn và vẽ nhân vật bằng linh hồn và thể xác của chính mình.

Có thể nói, khi vẽ người, Lê Bá Đảng đã phân thân và hóa thân. Ông vừa vẽ, lại vừa là nhân vật trong tranh ông đang vẽ. Hành trình này thực hiện qua trọng tâm *mắt*. Vượt ra ngoài câu nói thường tình *đôi mắt là cửa sổ của linh hồn*, mắt đối với Lê Bá Đảng là hồng tâm sáng tạo. Mắt soi suốt tâm linh và thể xác người và vật. Mắt sống trong núi, trong cây, trong cỏ, trong sông, trong biển... Mắt ở thượng nguồn chảy xuống miền xuôi: suối mắt, mắt phượng, mắt hiển linh, mắt thịt da, mắt dâm ô trụy lạc, mắt thú, mắt người...

Đối tượng bị vẽ sẽ được nhiều con mắt ở tứ phía chiếu vào như thế, và chính đối tượng cũng có quyền nhìn lại những *quang cảnh* xảy ra trước mắt. Hiện tượng phức xạ này khiến cho những chân dung người trong tranh Lê Bá Đảng lạ lẫm hơn những biếm họa khác: *Chúng nhiều chiều*. Xoay đi, xoay lại, nhìn dưới góc độ nào, mỗi nhân vật trong tranh đều có thể nhìn mình, đều có thể dò dẫm những hành vi khác nhau, những tâm cảm khác nhau. Chúng bộc lộ không những cả *nội tâm lẫn hình thức* của chúng, mà chúng còn cho biết những *ẩn ức*, những điều không nói, những ám ảnh, những mộng mơ, chưa thành hình. Nói theo ngôn ngữ triết học, tác giả mở cho người xem vào cả các vùng ý thức lẫn tiềm thức trong con người. Nói gọn: Tác phẩm mở cho thấy chỗ *có thể* của con người. Và chính *cái có thể* đó, là cơ nguyên nghệ thuật, là nguồn cảm hứng bất tận của nhân sinh.

Yên Cơ, tháng 1-1997

Chú thích:

(1) chữ của Nguyễn Khải.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật Không gian Lê Bá Đảng

Ý niệm về không gian không mới. Ý muốn biểu dương không gian, cũng không lạ. Nhưng ý thức được tính cách tương đối của sự vật trong vũ trụ, trong không gian, thì hình như chỉ Trang Chu mới thật sự đặt vấn đề. Nào *chim bằng, cá côn, nào ao trời, gió lốc...* Trang Chu "tạo hình" cho ta thấy cái vô cùng của tạo vật và cái lẽ tương đối ở đời.

Hội họa Tây phương, giàu kỹ thuật, nhiều tiến bộ. Nhưng thiên về biểu dương hiện thực, vẽ những gì thấy được, nắm bắt được, những "hiện thực cụ thể" (kể cả khi phá thể như lập thể, trừu tượng), dường như hội họa Tây phương chưa thật tình thám hiểm thế giới siêu hình, tâm linh, vắn vũ về lẽ sống, chết, lý tương đối ở đời.

Hội họa phương Đông nghiêng về *Đạo*, về triết lý sống, nhưng lại chưa tìm ra những phương pháp tân kỳ để diễn tả một cách đa nguyên, đa dạng.

Hiếm hoi là những nghệ sĩ nhuần nhuyễn kỹ thuật phương Tây và triết lý phương Đông, để có thể tạo một con đường nghệ thuật phức âm, đa nghĩa, rọi ánh sáng và chiếu nhiều góc độ vào những trần trở của con người về cõi sống, cõi chết, cõi biết, cõi không, về hư vô và cực lạc, về cái *Đạo* của con người, ở chỗ *Tâm* và *Vật* không còn giới hạn phân chia.

Một vài họa sĩ gốc Á Đông, thấm nhuần cái học phương Tây, dường như đã tìm được con đường tiến đến sự hòa đồng Tâm-Vật, Âm-Dương, Hữu Hạn-Vô Hạn. Lê Bá Đảng là một.

*

Trong hành trình sáng tác, ông đã đi từ con mèo, con ngựa, con trâu đến... con người, và ở mỗi "con", ông đều cố gắng đào sâu đến nguồn ngọn, cội rễ của chúng. Ông biết rõ tâm can của chúng đến độ có thể chế tạo những "đầu-trâu-tâm-phật", "hình người-dạ thú", "khẩu phật-tâm xà"... Qua hơn nửa thế kỷ sống với nghệ thuật tạo hình, ông đã thuộc lòng cái thế giới "nhân vật cầm thú" mà ông tạo ra, ông cũng lại quá quen với khoảng không gian tầm thường của cái học

hàn lâm, với lối nhìn "viễn cận" chưa hề thay đổi từ hơn 20 thế kỷ. Lê Bá Đảng muốn tìm kiếm, muốn thám hiểm cõi sống chết của con người, ngoài hội họa.

Không gian Lê Bá Đảng là sự phản kháng những không gian ba chiều đã bước vào tuổi hoàng hôn, là sự chống lại quan niệm lối thời của hội họa trường ốc, biểu dương lối nhìn một chiều: Vẽ những gì thấy trước mắt. Nghệ nhân có thể hồi khứ, ngoạn lại dĩ vãng, nhưng vẫn phải moi ký ức ra khỏi óc, để nó lên bàn, trước mặt, mà vẽ.

Hội họa lập thể mở rộng hơn: Đối tượng vẽ, không im lìm, không "chết", nó có quyền chuyển động. Hội họa lập thể mở thêm chiều thứ tư: Chiều chuyển động cho tác phẩm.

Hội họa trừu tượng phá thể để ngòi bút tự do phân tích đối tượng, xé nát đối tượng, tiêu tùng hình thái. Mỗi nghệ sĩ tạo một lối vẽ, lối nhìn riêng về đối tượng; và người xem cũng có quyền có cái nhìn riêng về họa phẩm, theo ý mình, độc lập với nghệ sĩ.

Hội họa trừu tượng phá bung những định kiến, những hàng rào ngăn cách, để con người tự do thưởng ngoạn, tự do tưởng tượng và nghệ sĩ tự do sáng tác. Mỗi tương quan cố định về "đối tượng bức tranh" và sự cảm nhận của người xem không còn nữa. Hội họa trừu tượng lấy tự do làm đối tượng, và chính ở chỗ "tự do" ấy, con người mới thấy cái "giới hạn" của chính mình.

Lê Bá Đảng muốn thoát ra khỏi tất cả những ràng buộc về quy luật của nghệ thuật cổ điển, và cả cái "tự do giới hạn" của hội họa trừu tượng, để mở ra một cõi ta của riêng ông. Ông sáng tạo **Không Gian Lê Bá Đảng**.

*

Không Gian Lê Bá Đảng là gì?

- **Về mặt kỹ thuật**, đó là sự gặp gỡ giữa nhiều ngành nghệ thuật: Kiến trúc, điêu khắc, hội họa... Lê Bá Đảng không chỉ vẽ, ông tạo hình.

- **Về mặt nội dung**, đó là mối tương quan giữa người, vật và vũ trụ. Nhân sinh quan của Lê Bá Đảng có gì trùng hợp, gặp gỡ cái lẽ tương đối của Trang Chu: Cái nhỏ có lý của cái nhỏ, cái lớn có lý của cái lớn, phải cũng là lẽ vô cùng và trái cũng là lẽ vô cùng: Cứ lấy ánh sáng soi thì sẽ thấy cái tương đối ấy bật nảy ra, và ông thể hiện cái lẽ tương đối ấy trong *Không Gian Lê Bá Đảng*. Cái nhìn của ông không còn là cái nhìn một chiều, hướng về trước mặt, mà nó biến đổi không ngừng.

Ở những mô hình *Không gian thực tiễn*, ông nhìn từ không trung, bằng con mắt loài chim, hay nhìn từ mặt trăng xuống đất. Tôi gọi đó là viễn cận "vạn lý". Với cái nhìn này, Không Gian Lê Bá Đảng thể hiện những nứt nẻ trên trái đất, những đỉnh cao, vực sâu, trong lòng đất, lòng biển; những đại dương mênh mông, những hỏa diệm sơn bùng cháy, đến cả những con kiến li ti là sinh mệnh và định mệnh của con người. Trong không gian thực tiễn, với viễn cận "vạn lý", Lê Bá Đảng có thể gồm thấu vũ trụ địa chất và thế giới nhân sinh trong một chiều kích không quá một thước dài, hai thước rộng.

Ở *Không gian ảo tưởng*, ông tạo không khí siêu hình, giữa cõi sống và cõi chết. Ông "vẽ" cái hoang vu của hư vô, ông "vẽ" cái không và cái có. Từ kỹ thuật, chất liệu, cách sắp xếp đến mỗi hình thức trong không gian Lê Bá Đảng dường như muốn cấu tạo nên một thế giới, một vũ trụ ngoài màu sắc. Màu sắc chỉ là cái cớ để lưu lại với hội họa. Ông hay dùng sắc nâu, sắc xám, toàn trắng, toàn đen, màu đất nung, chấm phá những điểm son như những mốc, để tư tưởng, trí nhớ và tâm linh có thể trụ lại giữa khoảng vô thi, vô chung.

Đứng trước những tác phẩm này, người xem cảm thấy hoang mang, lạc loài, như mình là chứng nhân cái hữu hạn của cuộc đời đang giao lưu cùng cái vô hạn của vòng tử sinh, luân hồi, truyền kiếp.

Trong loại không gian thứ ba, *Không gian lịch sử-địa tầng*, người xem dường tượng thấy ý niệm thời gian liên kết với không gian: Con đường xuyên suốt quá khứ-tương lai, giao thoa với viễn cận xuyên địa, từ cung trăng xuống địa cầu, xuyên xuống những lớp địa tầng, địa đạo. Tác giả cho ta cảm tưởng ông muốn hình ảnh hóa cả một thời kỳ lịch sử của dân tộc, xuyên qua những thửa ruộng khô, những cánh đồng cháy, những bãi cát dài, những ngôi cổ mộ, những lớp địa tầng, vào trung tâm trái đất. Ở một cái khung lơ lửng, mơ hồ, rêu phong kia, dường như tháp thoáng có hồn Trọng Thủy đang tìm dấu My Nương qua vết lông ngỗng xác xơ, tan tác... Ở một khoảng tối này, có phải Diêm Vương đang hành hình lũ tội đồ? Ở một không gian u ám trên kia, Hằng Nga đang cô đơn, giá buốt trên cung Quảng?...

Mỗi lần xem *Không Gian Lê Bá Đảng* là một lần khám phá. Tác phẩm của ông có nét hãnh tiến về tương lai, kèm nỗi khổ đau, trầm luân trong hiện tại và nỗi u hoài, nhớ về quá vãng.

Nghệ thuật của ông thoát hải, đập vỡ cổ kính để tạo ra không gian phi thời gian, gồm thấu quá khứ, vị lai, địa tầng, địa chất, cõi này, cõi khác trong khoảnh khắc một cái nhìn. Nó độc đáo, nhưng cô đơn.

Ông cô đơn trên con đường sáng tạo của mình; nhưng chính sự cô đơn đó là đốm lửa soi đường cho *Không Gian Lê Bá Đảng*.
Yên Cơ, 1-1-1997

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Vùng tuyết mù

Nguyễn Thị Thanh Bình

Cái đó, cái mà cho đến hôm nay, chưa một vị thiện-trí-thức, chưa một vị bồ-tát nào mô tả được hình tướng, xác định được thể chất, cái đó có thể giản dị như mưa và nắng, hiện hữu rất tự nhiên -mặt trời lại mọc lúc đêm tàn- nhưng cũng lại có thể vô cùng phức tạp, ẩn hiện vô lường...(1)

Cái đó của Vũ Khắc Khoan thường hay hiện về trong tôi như một hiển linh, một hiện diện. Nhưng càng hiện diện bao nhiêu, "nó" lại càng "tuyết mù" chừng ấy. Có lẽ trong văn chương ta, trừ Vũ Khắc Khoan, ít người chú ý đến "cái đó". Phải vậy mà ta ít khi có văn chương đích thực chăng?

Tôi đã từng đọc truyện của Thanh Bình, trong truyện của Thanh Bình tôi chưa bắt gặp *cái đó*. Hôm nay, được đọc thơ của Thanh Bình (2). Tôi thích. Dường như trong thơ, Thanh Bình đang đi tìm *cái đó*.

Đêm rủ nhau nằm bên sương cỏ
Trái đất thơm da thịt ướt mềm
Có phải tình nào cũng như gió
Càng thổi cho đầy dập tắt thêm

Có và Không cùng một lúc. Hỏi đấy. Đáp đấy. Phủ định. Xác định. Đều có cả. Nhưng cả hai đều mơ hồ, đều vắng mặt như nhau: Tình là gió? Gió là tình? Đầy? Vơi? Vơi? Đầy? Thổi? Tắt? Ai đi đâu? - *Đêm*. Ai rủ nhau nằm? - *Đêm*. *Đêm* nằm trên *Đất*: hình ảnh đẹp, lạ và bí mật. Ở Thanh Bình có sự hện hò, hoan lạc giữa *đêm* và *đất*. Ở Thanh Bình dường như đang chớm nở ý hướng khám phá những bí mật của thiên nhiên và thời gian, muốn thiên nhiên hóa, vật chất hóa con người:

*Em nhỏ nhoi như một hạt bụi
Anh không thể cần em ra nữa
(Gió)*

và người thơ không nề hà, mặc cả trái tim:

*Bán cho em trái tim của anh
Dù nhíp điệu bất thường tan nát*

Anh cứ giao hàng rồi phiêu bạt

(Mặc cả)

Dường như người thơ còn muốn xé thời gian và không gian:
Muốn lấp những khoảng cách, để tìm đến một thực tại đầy, không
trống, không chia. Nhưng chính "cái đó" cũng lại là không tưởng:

Hãy khép cửa chia niềm quá khứ

Miếng thời gian huyền ảo ngoài kia

(Đi qua)

Thơ Thanh Bình mang nỗi đau về những cõi không biết của con
người; cõi ấy mênh mông, vô tận, và cũng là con đường của nghệ
thuật: con đường tìm tòi, nhưng không biết thực hiện như thế nào?
Bản chất nó là gì? Vẽ thế nào? Viết thế nào? Thế nào là thơ? Là
không thơ? Là hội họa? Là dòng sông? Là con người? Là cuộc tình?

Em biết vẽ thế nào về một dòng sông ngồi khóc

Những giọt nước mắt sám hối

Đắn đo mặc cả từng niềm đau đá cuội

Vâng em biết tô màu thế nào cho hài hòa với hạnh phúc bèo trôi

Khi những hạnh ngộ rồi cũng trăm nhánh chia phôi

Khi những điên mê rồi cũng trở thành con nước cạn

Khi anh là những đám rêu rong dạt dờ trong mùa tình hạn hán

(Vô ảnh)

Cũng có khi Thanh Bình tìm cách giải thích những câu hỏi về tình
yêu, tình người, cuộc sống, nhưng rồi sự trả lời hiện đến chỉ là đêm
tối. *Đêm* là cứu cánh, là tình yêu, là vũ trụ của Thanh Bình:

Phải không anh rồi em cũng yêu đêm

Em khát đêm như môi hôn bóng tối

....

Đêm càng sâu em càng không thể sờ chạm nắm với

(Ngụ ngôn)

Vật chất hóa những ý niệm trừu tượng như "đêm", như "quá khứ"
có phải là một cách nhìn vô vọng về thực tại "sờ mó" được được của
người (yêu) hoặc người (không yêu)? Chối bỏ thực tại hiện thực, để
tìm đến thực tại trừu tượng, thực tại vô hình, phải chăng là đi tìm lối
thoát cho sáng tác?

Và sáng tác là gì? Nếu không chỉ chẳng-là-gì-cả. Ở đây, chúng ta
gặp lại Vũ Khắc Khoan:

*"Cái đó -chính nó- đôi khi vẫn thấp thoáng trong tôi, hóa trang thành
những lời tra vấn trở trêu, những tại sao ray rứt, lằng đằng quanh tôi,
tưởng như dễ dàng nắm bắt, bỗng lại xa vời, nhòa dần, biến hẳn,
tuyệt mù"(3)*

Sáng và sống chẳng qua cũng chỉ một mừng hai chữ tuyết mù. Và
dường như Thanh Bình đang tìm đến vùng tuyết mù đó.

Chúc Thanh Bình thượng lộ bình an.

Lời giới thiệu tập thơ

Trốn Vào Giấc Mơ Em, Paris, cuối thu 1996

Chú thích

(1) *Độc Kinh* của Vũ Khắc Khoan, An Tiêm, 1990, trang 14

(2) *Trốn Vào Giấc Mơ Em*, thơ Nguyễn Thị Thanh Bình, Thanh Văn
xuất bản, Los Angeles, California 1997

(3) *Độc Kinh* của Vũ Khắc Khoan, An Tiêm, 1990, trang 15

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Sử quan trong văn chương

Nguyễn Huy Thiệp

Văn chương là gì? Khi phải tìm một định nghĩa cho văn chương, người ta bối rối. Chữ *văn chương* theo nghĩa hiện đại mới chỉ xuất hiện ở Âu châu vào thế kỷ XIX và cho đến nay chưa ai dám khẳng định cái gì là văn chương và cái gì không phải là văn chương.

Todorov phân biệt hai thể loại chính: *Tưởng tượng* và *Thơ ca* và xác định văn chương như cuộc *thám hiểm sức mạnh của ngôn ngữ*. Nếu đem văn chương ra khám nghiệm, phân chất thì văn chương không thật, không giả. *Văn chương là sản phẩm tưởng tượng của con người*.

Roland Barthes đối chiếu *văn chương* với lời nói và không ngần ngại tố cáo tính chất *phát xít* của lời nói. Mọi phát ngôn đều có chủ đích truyền một lượng tin hay một mệnh lệnh nào đó (cho người nghe), và (người nói) *bắt buộc phải nói*. Do đó, tự bản chất, lời nói đã có tính chất vụ lợi, một chiều và độc đoán. Những tính chất ấy cũng lại tìm thấy trong huyết mạch của thể quyền (pouvoir). Do đó mà lời nói dễ trở thành công cụ của thể quyền, biến con người thành nạn nhân và thủ phạm. Văn chương ngược lại thuộc lãnh vực *tự do*: Không ai bị bắt buộc phải viết và người viết chỉ có cái quyền duy nhất là trình bày: nghe hay không nghe, đọc hay không đọc, thuộc quyền độc giả. Barthes xem văn chương là một sáng chế, một điệu kể, một sự lừa bịp lành mạnh của con người giúp cho tiếng nói vượt khỏi lãnh vực của *thể quyền* để bước vào địa hạt *ngoại quyền* (hors pouvoir). Nhìn theo hướng đó, thì những tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp là văn chương.

Sự xuất hiện của Nguyễn Huy Thiệp gây những tương phản dữ dội trong dư luận. Tại sao? Rất có thể là vì cho tới bây giờ, người ta chưa quen với một phong cách văn chương đa diện, đa âm như thế. Trên con đường một chiều, bạn đi dọc ngang, đa đoan, đa dạng, là loạn.

*

Nếu văn chương là "sự lừa bịp lành mạnh" (nói như Barthes), thì Nguyễn Huy Thiệp quả có bịp. Bản thân dạy sử, lạnh lùng tung ra bộ ba *Kiểm Sắc, Vàng Lửa, Phẩm Tiết* với những rào đón mô phạm: "*Tôi sưu tầm chỉnh lý những tư liệu cần thiết...*" Nguyễn Huy Thiệp đã lừa người đọc vào bẫy, lừa những nhà sử, nhà đạo đức nghiêm chỉnh nhất vào tròng. Phản ứng chống đối mãnh liệt của một số người khi những tác phẩm này xuất hiện, chứng minh sự thành công của Nguyễn Huy Thiệp và làm lộ tính chất "lừa bịp" và tác dụng hý lộng của văn chương.

Văn chương là sản phẩm của tưởng tượng và nếu phải đối lập khoa học với văn chương, người ta chọn khoa học vì nó chính xác, chọn văn chương vì nó gần người.

Sử là một khoa học nhân văn chính xác và gần người hơn tất cả những khoa học nhân văn khác, nhưng bộ mặt khô khan, nghiêm chỉnh, mô phạm, giam hãm sử trong lãnh vực giáo khoa và biên khảo, ít người chơi, chỉ khi nào người viết mở rộng tầm sử quan về phía xã hội và con người, đưa sử ra ngoài vòng kinh điển thì sử mới thực sự giao lưu với đời sống (như Tam Quốc Chí). Và Thành Cát Tư Hãn chỉ là cái cớ để Vũ Khắc Khoan viết kịch phi lý, đả phá bạo lực và chiến tranh. Huệ, Ánh, chỉ là cái cớ để Thiệp nói chuyện với đời, về chuyện đời xưa, đời nay.

Vấn đề ở đây là: Nguyễn Huy Thiệp có "bôi nhọ" lịch sử không? Và Quang Trung, Gia Long của Nguyễn Huy Thiệp có giống Quang Trung, Gia Long "thật" không? Về điểm thứ nhất: Ai chẳng biết lịch sử nhọ nhem tự muôn đời? Lịch sử biết nhiều hơn ai hết về thị trường tội ác của mình và không ai có thể bôi nhọ lịch sử bằng chính lịch sử. Về điểm thứ nhì: Chúng ta đang đọc những tác phẩm văn chương, vậy *thật giả, không có gì quan trọng*. Điều quan trọng là tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp có giá trị hay không? Mặc dù khó đọc, khó hiểu, tại sao các truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp vẫn có ma lực lôi cuốn độc giả?

*

Trước hết Nguyễn Huệ, Nguyễn Ánh của Nguyễn Huy Thiệp không nằm khô đét trên bài vị bàn thờ, không mốc meo trong sử viện, cũng không ăn vạ trong các bài sử lãnh cảm mà học trò không chịu học. Huệ, Ánh của Thiệp được *làm người*, nói thứ tiếng chúng ta đang nói, di động, gian trá, xảo quyệt, lừa bịp, nói tục và nhỗ bậy...

như chúng ta. Ở đây họ sống, trong sử họ chết. Ở đây họ là hiện tại, trong sử họ là quá khứ. Ở đây họ hèn như chúng ta, trong sử họ hùng không giống ta. Ở đây họ là người, trong sử họ là ma, và ở tha ma, họ chỉ là hài cốt, đôi khi còn bị đào mồ, sọ xương bị "kẻ thù" hành tội, xỉ nhục.

Hồi sinh là phù phép thứ nhất, giao lưu quá khứ với hiện tại là phù phép thứ nhì của văn chương.

Qua chân dung Nguyễn Anh, con người nhìn thấy sự ích kỷ, đáng thương, đê tiện, bất lực và cô đơn của chính mình qua hình ảnh những lãnh tụ: họ cũng giống mình, ham sống, sợ chết. Qua sông gập cá sấu, Anh hỏi quần thần ai dám vì nước mà chết? Anh hau háu lo chiếm được nhiều đất hơn anh em Tây Sơn. Khi Huệ chết, Anh hăm hờ đòi mở tiệc ăn mừng. Gia Long là *một khối cô đơn khổng lồ*, biết nước mình nghèo đói, biết triều đình thiên cận, biết bọn bày tôi tráo trở, biết *vinh quang nào chẳng xây trên điểm nhục, biết sứ mệnh đế vương thật là sứ mệnh khôn nạn, chỉ được quyền cao cả, không được quyền đê tiện...* Biết Anh chỉ là cái cớ để Thiệp mô tả não trạng của những lãnh tụ độc tài: *"Không tin ai, dùng người lấy chữ hiệp, chữ lễ làm trọng, không coi nhân nghĩa trí tín ra gì"*. Đối với địch: *"Khi nào ta thành nghiệp lớn, ta phanh thây nó, ta chôn ba họ nó."* Đối với văn học: *"ta chỉ ghét bọn chữ nghĩa thôi, chữ nghĩa chúng nó thói lẩm, ngụy biện xảo trá tinh vi... Ta đến đâu đào hố đến đấy, chôn chúng nó xuống... Rửa đầu óc chúng nó mệt lắm"*. Đối với nhân tài, con người không phải là một thực thể mà chỉ hiện hữu qua lý lịch: *"Người ấy cha nó là Nguyễn Nhiệm - Anh nó là Nguyễn Khả"*. Để nắm vững sự tồn tại của chính quyền, lãnh tụ *không dám phá vỡ bất cứ quan hệ nào làm hại đời sống cộng sinh. Không tin học vấn có thể cải tạo giống nòi*.

Dưới con mắt ngoại quốc, ngoại cuộc, Phăng nhận xét: *"Vua Gia Long không đại diện cho ai, ông chỉ chịu trách nhiệm với mình. Đây là điều vĩ đại nhưng cũng đê tiện khủng khiếp. Ông khủng khiếp ở khả năng dám bõn cọt với tạo hóa, dám mang cả dân tộc mình ra lường gạt, phục vụ cho chính bản thân mình."*

Việc thống nhất đất nước dựa vào sức mạnh ngoại bang được đánh giá: *"Bệ hạ đẩy vạn con người vào cuộc đao binh là trò chơi sao?"* - *"Đã ai hiểu việc chúa công dùng Bá Đa Lộc, dùng người ngoại quốc? Chúa công còn phải mang tiếng ba trăm năm"*. Gia Long chẳng qua chỉ là portrait robot của những lãnh tụ độc tài muôn thuở: Tất cả mọi phương tiện đều tốt, miễn là đạt được cực quyền, và mọi sự kiện lịch sử đều có mặt trái, kể cả kỳ công "thống nhất đất nước".

*

Nặng tay với Ánh bao nhiêu thì Thiệp đãi Huệ nặng tình chừng ấy. Đối với Thiệp: *"Huệ không có tội gì, chỉ là người tài bị trời hành"*. Về ý thức xã hội, Huệ hơn Ánh: Huệ thắng trong chiến tranh và không bại trong hòa bình, tỏ ra một lãnh tụ có biệt tài kinh bang tế thế: *"Thời chiến ta lấy kẻ có sức lực làm điểm tựa, thời bình ta lấy kẻ có trí lực làm điểm tựa"*. Đối với bọn địa chủ, Huệ thương lượng, cộng tác mà không cướp của, giết người như Ánh: *"Nay các ông đến đây, xin các ông vì ta mà mở mang công nghệ, buôn bán cho nước giàu dân mạnh"*. Về ý thức dân chủ bình đẳng và trách nhiệm lương tâm, Huệ cũng hơn Ánh: Huệ đãi Ngô Khải hậu, cho ăn tiệc, Khải chê: *"Ngon thì ngon nhưng chưa biết nấu, hơi ghê ghê vì có vị lợm"*. Khải phát ngôn như vậy mà Huệ chỉ cầm chổi phát trần quét, nhét cứt vào mồm, lột truồng rồi đuổi về. Đến khi biết tin Khải tự tử vì nhục, Huệ đang đêm xõa tóc, đi chân đất, vừa đi vừa vấp, chạy vào báo tin cho Vinh Hoa (con gái của Khải) biết.

Đến đây có lẽ cũng nên mở ngoặc về việc nói tục của Quang Trung và Gia Long. Hình như có nhiều người ngờ vực, bảo Thiệp phạm thượng. Có thể vì thế mà khi in thành sách năm 1989 đã phải sửa vài chỗ, so với bản in trên báo. Ví dụ, bản in trên Văn Nghệ (số 29-30) tháng 7-88, *Phẩm Tiết* có câu:

"Thằng mặt xanh kia! Kề miệng lỗ còn dề ư! Ta cho cắt dải mày! Ta cho mày ăn cứt!" Bản nhà xuất bản Trẻ - Sông Hương (1989) sửa lại là: *"Thằng mặt xanh kia! Kề miệng lỗ còn ham gái đẹp ư? Ta cho thiên mày!"*

Câu sửa yếu hơn câu nguyên bản.

Giả sử nếu muốn cho "lịch sự" hơn, hợp với "khẩu khí đế vương" hơn, sửa nữa thành: "Trẫm truyền cắt dương vật nhà ngươi" thì hóa buồn cười. Thì hồng. Không ai chửi tục như thế. Đó là thứ ngôn ngữ chết, ngôn ngữ ghép chữ, mà chúng ta thường thấy trong cuộc sống: Ví dụ như ở một vị trí "trịnh trọng" khác, người ta dùng định thức: *"Cộng hòa xã hội chủ nghĩa Việt Nam, năm thứ..."* (mà Nguyễn Huy Thiệp thường hóm hỉnh cho nhân vật mào đầu lời khấn -tức là nói chuyện với người chết), dụng ngữ này vừa khệnh khạng, đế vương, vừa vô nghĩa, bởi vì xã hội chủ nghĩa là một lý thuyết hoặc thực thể chính trị, có tính cách giai đoạn, nước Việt Nam là một thực thể phi chính trị, vĩnh viễn. Ấy là không kể các đảng phái, chủ nghĩa chính trị, không thể là nhãn hiệu của nước Việt Nam, chúng đến rồi đi, phần

còn lại là đất nước và con người trường tồn, vĩnh cửu.

Thứ ngôn ngữ ấy là ngôn ngữ thể quyền mà Bertolt Brecht gọi là Quyền Ngôn (Le Grand Usage), Roland Barthes gọi là "la langue travaillée par le pouvoir", hợp kim của một chút tâm, một chút tà và rất nhiều đạo đức giả.

Nhân vật thứ ba là Ngô Thị Vinh Hoa. Vinh Hoa là ai? Có phải là công chúa Ngọc Hân, vợ Quang Trung, hay Ngọc Bình, em út của Ngọc Hân, được Lê Hiền Tông gả cho Quang Toản mà sau này Nguyễn Ánh đưa vào Huế làm Thứ Phi, sinh ra Quảng Oai và Thường Tín Quận Công chăng? Không thể biết được. Vinh Hoa mang màu sắc huyền thoại, kỳ bí. Thiệp bịa. Vậy mà nếu muốn thật, thì chắc chắn nàng lại là nhân vật thật nhất, trong ba người:

- Vinh Hoa là một người đàn bà.
- Vinh Hoa đẹp.
- Vinh Hoa là vinh hoa.

Cả ba yếu tố đều thật 100%.

Là người đàn bà (phái yếu) Vinh Hoa mang bộ mặt của tầng lớp nhân dân, giai cấp bị trị, mà các thể quyền tranh cướp, hiếp đáp, vắt đến kiệt lực. Sống kiếp nô lệ qua hai triều, cuối cùng là cái chết trôi sông.

Vinh Hoa đẹp, cái đẹp biểu trưng nghệ thuật. Nghệ thuật làm sao có thể chung chạ với thể quyền? Khi bị thể quyền xâm phạm, làm nhục thì nghệ thuật chết. Phải chăng Vinh Hoa là định mệnh của Trương Chi thời Huệ-Ánh?

Nhưng ở đây, nhân cách Huệ cũng lại khá hơn Ánh: Huệ khao khát chiếm đoạt "nghệ thuật", nhưng không dám cưỡng hiếp. Lúc chết mắt Huệ vẫn mở trơ trơ vì chưa được chung chạ với "nàng". Khi "nghệ thuật" thương tình ban cho Huệ ngón tay út, người "anh hùng áo vải" mới nhắm mắt được. Nhưng khi ngón tay "nghệ thuật" chạm tới thể quyền, chỗ ấy (nhúng chàm) thâm lại, chỉ vắt đi.

Ánh nham hiểm hơn: Không những chiếm đoạt nghệ thuật mà còn vắt chanh bỏ vỏ. Đứa con trên tay Vinh Hoa là sản phẩm của ai? Nguyễn Viết Thi hay Nguyễn Ánh? Con ai chẳng nữa, nó cũng là chứng minh thư của sự cưỡng hiếp ô trọc: Nó là sản phẩm văn nghệ phục vụ thể quyền. Ban cho Vinh Hoa hai chữ Phẩm Tiết là tiền thân, quốc táng Trần Đức Thảo là hậu duệ của một "*quốc sách*" rất Việt Nam: xâm phạm tiết hạnh nghệ thuật rồi phi tang mà xưa nay cha truyền con nối, thể quyền nào cũng sử dụng.

Sau cùng có thể Vinh Hoa chỉ là *vinh hoa*: là cái bả mà con người từ thứ dân đến lãnh tụ đều bị mê hoặc. Vinh hoa không sờ mó được

nhưng có uy lực trên con người. Vinh hoa là cặn bã mà thế quyền thả ra mà con người khát khao mơ ước, là mũ mả trạng nguyên, vì nó mà người ta uốn cong ngòai bút, vì nó mà có các quan văn nghệ, vì nó mà văn nghệ tổ cáo văn nghệ, vì nó mà văn nghệ tuyệt tình với văn nghệ và cũng vì nó chúng ta có hàng kho chữ nghĩa mà lọc ra không được một bát ân tình.

Phăng là một khuôn mặt lạ lùng trong tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp. Phăng là một trong những người Pháp "giúp" vua Gia Long đánh "giặc" Tây Sơn. Không phải tình cờ mà Phăng rớt vào *Vàng Lửa*. Phăng vào với chủ đích. Phăng là con dao nhiều lưỡi, là sự nhập nhằng đen trắng, Phăng vừa sáng suốt, vừa độc ác, vừa thông minh, vừa tham lam, vừa là kẻ xâm lăng vừa bị tiêu diệt. Phăng như một tấm gương phản chiếu sự tương phản trong cùng một thực thể, giúp người đọc mở rộng tầm nhìn về tất cả mọi vấn đề: từ lãnh vực lịch sử, chính trị đến kinh tế, văn hóa... Phăng chính là sự *hoài nghi* mà con người đã đánh mất trong một cộng đồng bao cấp lâu ngày trở nên manh mục và có óc *nhất trí cao độ*. Người kể chuyện nhìn Phăng dưới một góc cạnh. Phăng tự thuật dưới một góc cạnh khác. Người Bò Đào Nha nhìn Phăng dưới một lăng kính khác nữa. Phăng xét Nguyễn Du một cách. Gia Long tiếp nhận lời Phăng nói về Nguyễn Du một cách khác. Đến cái kết về Phăng cũng có ít nhất ba version, ba cách kết. Cuộc đời là một mớ bòng bong, mỗi người chỉ nắm một phần sự thật và nắm cả cái quyền nói dối. Nguyễn Huy Thiệp tung Phăng như một trái hoả mù cho mọi người cay mắt, để họ nhìn thấy cái đáng ngờ, cái hoài nghi trước bất cứ một dữ kiện gì. Dĩ nhiên dữ kiện lịch sử nằm trong hoài nghi đó. *Phăng triệt tiêu khả năng nhất trí tiên thiên trong xã hội chỉ đạo*. Phăng mở rộng lối nhìn nhiều chiều về sự quan cũng như nhân sinh quan trong văn chương Nguyễn Huy Thiệp.

Người đáng chú ý cuối cùng là Nguyễn Du: Nguyễn Du chỉ đứng vị trí lu mờ trong truyện của Nguyễn Huy Thiệp. Khía cạnh lu mờ ấy ít nhiều nói lên bản chất nhu nhược của Nguyễn Du con người, và của văn nghệ sĩ, trí thức xưa và nay: *"Thông cảm sâu sắc với nhân dân, đại diện cho nhân dân ở phần u uẩn nhất, trử tình nhất nhưng cũng đáng thương nhất... Thông cảm với những đau khổ của các số phận đơn lẻ mà không hiểu nỗi đau khổ của dân tộc... Tất cả đời sống vật chất của ông do những hoạt động cù lần mang lại, năng suất thấp, chỉ thỏa mãn nhu cầu tối thiểu."* Với tâm cảm và lối sống đó, người làm văn nghệ không có khả năng phục vụ chính mình, cầu gì ở văn chương nghệ thuật? Cầu gì ở nghệ thuật độc lập với chính quyền?

Họ là những thực thể riêng rẽ, chưa nhào nặn được sức mạnh để chống vững ngòi bút của mình. Chờ gì đến một thái độ tuần tiết: Có mấy ai thệ tuyệt với tác phẩm của mình nếu tác phẩm bị chính quyền sử dụng, như một Pasolini(1).

Bộ mặt văn nghệ sĩ phản ánh bộ mặt văn hóa, dân tộc: Đặc điểm lớn nhất của xứ sở này là nhược tiểu. *Đây là một cô gái đồng trinh bị nền văn minh Trung Hoa cưỡng hiếp. Nguyễn Du là đứa con của cô gái đồng trinh kia. Dòng máu chứa đầy điển tích của tên đàn ông khốn nạn đã cưỡng hiếp mẹ mình... Cộng đồng Việt là cộng đồng mặc cảm. Nó bé nhỏ xiết bao bên cạnh nền văn minh Trung Hoa, một nền văn minh vừa vĩ đại, vừa bỉ ổi, lại vừa tàn nhẫn.*

Thoát thai từ nền văn hóa "thiên triều" ấy, người Việt vẫn còn lưu luyến ân huệ thế quyền: Nhà nước mở những cuộc "thi tuyển quốc ca" và tác phẩm được nhận làm quốc ca là một vinh dự trọn đời cho nhiều nghệ sĩ.

*

Bộ ba *Vàng Lửa, Kiếm Sắt, Phẩm Tiết* chấm phá những hiện thực lịch sử. *Nguyễn Thị Lộ* mở quang lộ thi ca, xoa tẩm thân gầy phũ lên hiện thực tha hóa của xã hội để đạt tới tình yêu. Tình yêu, một thực tại phi lịch sử, thiêng liêng và miên viễn.

Nguyễn (Trãi) hôm qua có phải là tiền thân, tự họa của Nguyễn (Huy Thiệp) hôm nay? *"gần như không có bạn, không có tri âm tri kỷ, dưới một bề ngoài bình thản mà rụt rè, Nguyễn giấu mình trong vỏ ốc"* mà Thị Lộ, là xương thịt, là lương tâm, là con đường, là vùng sáng, là ánh dương chiếu vào nội tâm con người trong nỗi cô đơn hiu quạnh của chính mình.

Nguyễn Thị Lộ, riêng rẽ trong tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp, xuất thần như một tự truyện của tác giả về nỗi đau, về tình yêu, về nghĩa vụ, về quyền lực, về bản ngã, về mối tương quan giữa những tâm hồn lớn với chính sự khủng hoảng và không tưởng của họ trong dòng đời. Ở đây sử quan đã lùi bước trước nhân sinh quan và vị thế của Nguyễn Thị Lộ đã chạm ngang tầm Nguyễn Trãi, *vừa độ lượng, vừa bao dung, vừa đầy kinh nghiệm*, nó là toàn bộ tri thức, văn hóa, lương tâm và nỗi đớn đau của con người *"cháy bùng như một ngọn đuốc dẻo dai, kiên cường cho đến chót"*.

Paris tháng 2/1994

Chú thích

(1) Pasolini chối bỏ ba cuốn phim của mình khi ông nhận thấy những tác phẩm ấy bị chính quyền Ý sử dụng.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Nguyễn Huy Thiệp:

sự bất nhân trong nhân tính

Từ khi một bộ lạc đã man tự nghĩ ra chữ "*người*" để gọi những phần tử của mình cho đến nay thì quan niệm về "*người*" đã có nhiều thay đổi. Chữ "*nhân*" đã trở thành một hệ suy tưởng chung của nhân loại. *Nhân tính* là một ý thức trùng phức có hai bản diện: *bất nhân* và *có nhân* mà bộ mặt thứ nhất thường được che đậy, lấp liếm tới chỗ phủ nhận và bộ mặt thứ nhì được khuếch trương, phô bày như một nhãn hiệu cầu chứng về sự tự mãn của con người về con người.

Nếu bộ lạc đã man xưa kia dùng chữ *người* để chỉ những thành viên trong gia đình mình, thì đồng thời họ cũng coi những thực thể khác -ngoài bộ lạc mình- tuy không là người, thì ít ra cũng là một cái gì khác. Ngày nay, đối với chúng ta, ngoài người ra, không còn một cái gì đáng kể. Sự tiến bộ dựa trên nguyên tắc khai trừ: phá hoại thiên nhiên, tiêu diệt sinh vật, diệt chủng các dân tộc nhược tiểu, khu biệt người điên, biệt lập người già, rời mồ, rời mả, đuổi người chết ra khỏi thành thị v.v... Nếu chúng ta tự hào mở rộng cái quyền "làm người" cho cả nhân loại, thì ngược lại, cái thế giới -tạm gọi là "nhân loại lành mạnh"- càng ngày càng nhỏ lại. Ý thức về nhân quyền -ở các nước được gọi là dân chủ tự do- hôm nay cũng đã hẹp hơn ý thức về quyền sống của muôn loài ở những bộ lạc đã man hôm qua và ý thức về nhân quyền ở những nước không dân chủ, thiếu tự do, trở thành bát cơm siêu mẫu.

Muốn tra khảo sự tiến bộ dựa trên nguyên tắc khai trừ ấy, tưởng không còn phương cách nào hữu hiệu hơn là làm lộ cái ác trong con người. Phương cách ấy là một trong những sở đắc của văn chương.

Viết về cái ác, cái xấu của con người, xưa nay có nhiều trường phái: Ác bệnh hoạn, ác điên loạn, ác sản phẩm của niềm cô đơn tuyệt đối trong ngôn ngữ của Sade. Ác lẳng mạn, ác nhân dục, ác Heathcliff trong *Đỉnh Gió Hú* của Emily Brontë. Ác u uất, ác tội lỗi, ác phản xã hội, ác cảm xúc dị thường trong *Ác Hoa* của Baudelaire. Ác tiểu nhân, ác lưu manh, ác Sở Khanh trong *Kiều* của Nguyễn Du. Ác lớn, ác nhỏ, ác theo phong cách, trường phái nào chẳng nữa thì những dòng chủ lưu trong văn học cổ điển vẫn còn phân chia ranh

giới thiện ác: bên thiện, bên ác, bên nạn nhân, bên thủ phạm. Sự phân chia này đã ít nhiều giới hạn văn chương ở phần ngoại cảnh của tâm hồn.

Hậu bán thế kỷ XIX, Mallarmé kêu gọi "*đổi thay ngôn ngữ*" (changer la langue). Văn học có nghe thấy chăng? Về hình thức chắc chắn có. Về nội dung dường như cũng đã có sự chuyển mình, tìm cách xóa nhòa biên giới để biểu hiện cả hai khía cạnh thiện ác trong cùng một con người. Sự nhập nhằng giao lưu này đánh dấu ngõ quặt hoài nghi và hiện sinh trải dài trong thế kỷ XX.

*

Văn học Việt Nam (chủ yếu là miền Bắc sau 45), không những đi ra ngoài tiến trình ấy mà dường như có nhiều dấu hiệu quay ngược trở lại thượng nguồn. Người cầm bút hầu như chỉ được quyền hướng thượng, viết về cái hay, cái cao cả, cái tích cực. Họ bắt buộc phải lờ đi phần xấu, phần khuyết tật trong con người (trừ cái xấu của địch). Khuynh hướng này được Hoàng Ngọc Hiến dùng một chữ rất nhẹ nhàng là *khuynh hướng sử thi*.

Ung dung trong phạm trù hủ ký, cái xấu trở nên một thứ siêu quyền, mặc nhiên hoành hành, tự do sáng tác mà không ai được phép nhắc đến, được quyền phê bình kiểm thảo. Nó thuộc địa hạt quốc cấm, bất khả xâm.

Nguyễn Huy Thiệp là một trong những nhà văn tiên phong, ngược dòng nước chảy, giao thiệp với cái ác, nhận diện và khảo sát chúng bằng kính hiển vi, không phải để tiêu diệt chúng vì văn chương chưa bao giờ điểm trang diện mạo và cải hoán bụng dạ nhân loại. Nhưng biết chúng để "biết người biết ta", đừng bịt mắt, đừng đánh lừa mình, đừng ảo ảnh, đừng sống một nửa. Chấm dứt tự mãn. Đó là vấn đề nhận thức và trách nhiệm, vấn đề nhân cách và tự trọng, và là một kỹ thuật, một thái độ văn chương. Nói cách khác, *nhận diện sự bất nhân trong nhân tính là biện pháp hiện thực, là nhân sinh quan và xã hội quan trong văn chương Nguyễn Huy Thiệp*. Phô diễn lưỡng diện thiện ác trong con người, cho chúng giao thoa và sau đó bằng cách này hay cách khác giải mã vấn đề và truy nguyên tại sao có thế. Qua năm truyện ngắn: *Tướng Về hưu*, *Không Có Vua*, *Những Bài Học Nông thôn*, *Những Người Thợ Xé* và *Cún(1)*, Nguyễn Huy Thiệp đúc kết nên khuôn mặt của xã hội Việt Nam hiện đại bằng sức mạnh siêu quyền của ngôn ngữ.

Câu văn ngắn gọn, cộc lốc, sắc bén và hàm súc. Tác động dồn dập. Ngay trong văn phong đã có dụng ý xã hội và chính trị: Không câu giờ, mạch nhanh, dứt khoát, bỏ hư từ và liên từ, không xuống hàng. Chữ nghĩa nặng cân và đặc địa, bắn thẳng vào hồng tâm, tác dụng như những mũi dao cắm phập vào ung nhọt lở loét, chọc vỡ mủ, tóe máu. Dòng mực cường toan tiêu hủy bệnh lười, bệnh quan liêu, bệnh khệnh khạng trong văn chương và trong cuộc sống. Lối nói gọn lỏn, trắng trợn, dung tục, thẳng thừng đốp chất lại thứ ngôn ngữ bệnh hoạn, lưỡi gỗ (langue de bois), thường thấy trong các bài hiểu dụ, các định thức quần chúng đại loại: "*nhờ ơn Bác và Đảng*" vừa phản chiếu tính cách hống hách, trịch thượng của thể quyền đối với quần chúng, vừa phản xạ tâm địa quy lụy, hèn mọn của con người đứng trước thể quyền. Đối diện với thứ ngôn ngữ ấy, lối nói gọn gàng và cộc lốc của Nguyễn Huy Thiệp thể hiện sự bình đẳng, đòi hỏi bình đẳng giữa người và người. Vượt khỏi những gửi thừa khúm núm tàn tích của xã hội phong kiến mà xã hội cộng sinh nhai lại.

Về phía ngữ học, lối viết hàm súc, thâm ý, thuộc cấu trúc ẩn dụ, chủ yếu dùng trong thơ, mở ra nhiều ngã: làm huyền ảo, mông lung ý nghĩa, khai thông nhiều đẳng độ tiếp thu, bắt buộc người đọc phải tư duy, tham dự. Về phía tâm linh, ngôn ngữ sắc gọn biểu tình với cái ác, cái xấu, khiến cái ác ác thêm, cái xấu xấu thêm; do đó có tác dụng dội nước lạnh vào tri thức, xát muối vào lương tâm độc giả.

Hầu như mỗi truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp đều là một trường hợp cần được khảo sát cận kề vì tính chất phức âm, tác dụng nhân sinh, tác dụng xã hội và chính trị của nó. Năm truyện ngắn nói trên là năm trắc nghiệm bệnh lý, năm phẫu thuật phản ánh năm dự trình kiến tạo xã hội và an sinh con người trong văn chương Nguyễn Huy Thiệp.

*

Không Có Vua, truyện gia đình lão Kiền có thể xem như là té bào của toàn bộ truyện ngắn Nguyễn Huy Thiệp. *Không có vua*, trước hết có thể là không có gia đình, không còn rường cột. Gia đình đã mất, tình nghĩa đã mất, chỉ có tiền, chỉ còn tiền. Tiền là vua. Cái mà chúng ta gọi là gia đình, tức cái té bào, tiểu tổ của xã hội, cái ấy hiện nay đang lung lay, đang xuống dốc, đang tan rã. Vua còn có thể là kẻ giữ trách nhiệm đời sống tinh thần cho con người, vua là lương tâm của mỗi cá nhân trước bản thân và trước đồng loại. *Không có vua*: lương tâm vắng mặt. *Không có vua* còn có nghĩa là không có lãnh đạo,

người chủ gia đình vắng mặt, gia đình lão Kiên chỉ còn là một tổ hợp 6 nam: Kiên, Cấn, Đoài, Khiêm, Khảm, Tốn -tên rút trong kinh Dịch- và một nữ; trong đó người nữ duy nhất trở thành đối tượng khát vọng chiếm đoạt của sáu cha con lão Kiên.

Vợ chết, lão Kiên ở vậy nuôi con; sự hy sinh của lão cũng không đến nỗi vô ích. Con lão: hai trí thức, hai lao động và một ngẩn ngơ. Sinh là con dâu trưởng.

Anh em, bố con lão Kiên cư xử với nhau cạn tàu ráo máng. Bố ốm. Đoài, thằng trí thức biểu quyết: *Ai đồng ý bố chết giờ tay*. Thằng trí thức cũng là thằng đều nhất trong gia đình: vừa làm quân sự quạt mo, vừa thọc gậy bánh xe, sờ khanh, lưu manh hạng nặng. Thằng ngơ ngẩn bị bóc lột, trù dập, làm tôi mọi trong nhà. Thằng lao động hoạn lận bị lợi dụng, khinh miệt: vừa nuôi gia đình vừa bị thằng trí thức nói xấu. Sinh, người con dâu, tâm hồn đẹp. Nàng là *sự sống lạc loài* vào cửa tử trong thế bát quái của một oan gia quái gở, xoay chong chóng như một trận đồ tàn nhẫn, đạo đức xuống cấp, phẩm hạnh tiêu ma, mà không tìm được *cửa sinh* để thoát: Cuối cùng, "loạn cờ", đứa con của Sinh không biết là con ai.

Lão Kiên là một người cha đặc biệt: thương con là lão, biết rõ con là lão. Độc địa với con cũng là lão và ngộp thở trong gia đình, nhiễm bạo bệnh mà chết cũng là lão. Lão có chủ ý tốt, muốn gây dựng cho con nhưng lão đã thất bại: Con lão du côn, tham tiền, bất nhân, mất dạy bởi chính lão cũng tham tiền, du côn, mất dạy, rượu chè và vô liêm sỉ. Chính lão cũng khuyết tật, mồ côi vợ; lão không thể sản xuất ra được những sản phẩm khá hơn chính mình. Nền tảng gia đình không thể xây trên một cái cột lung lay, khắp khiễng. Gia đình hình thành và đứng vững trên thế lưỡng cực: có âm, có dương, có mẹ, có cha, có lưu lượng hai chiều. Trong thế độc đạo, một chiều, một cha, một cực, tất phải chênh vênh, sập tiệm. Gia đình là tế bào của xã hội; gia đình tha hóa, xã hội tiêu ma.

*

Những Người Thợ Xẻ đề cập đến vấn đề thâm lạm và lũng đoạn tài nguyên của đất nước. Câu chuyện phá rừng, xẻ gỗ bán lậu chỉ là vi bản của hiện tượng đạo chích lan tràn trên toàn diện lãnh thổ. Đội ngũ hành nghề có nhiều lớp lang, đẳng cấp: Thấp nhất là bọn ăn cắp vặt, tài tử và ô hợp gồm những phường du thủ du thực vừa măn hặn tù (Bường), trí thức lưu manh (Ngọc) hoặc choai choai, cù lần, hữu dững vô mưu (Biên và Biên)... Đội ngũ lính trơn tép riu này lên rừng,

xẻ gỗ, làm công cho bọn ăn cắp gỗ, quyền thế, tầm vóc, đều giả hơn (ông Thuyết). Những mảnh lời, những thủ đoạn chặn họng, ăn hiếp, hung hãn tung ra từ tứ phía, từ trên xuống dưới, từ trong ra ngoài: giữa chủ và thợ, giữa những người cùng ê-kíp, vừa sống chết với nhau, vừa sẵn sàng thịt nhau vì miếng mồi cơm. Tục ngữ Pháp có câu: "Les grands voleurs pendent les petits" ngụ ý nói kẻ cầm quyền là những tay đao búa lớn treo cổ những phường cắp vặt. Từ ngàn xưa, đạo đức thảo khấu vầy vò khung cảnh núi rừng thơ mộng *"bạt ngàn là hoa ban trắng, màu trắng đến là khắc khoải, nao lòng. Nay, hoa ban, một nghìn năm trước thì mày có trắng thế không?"*

Đây là đâu? Là cổng trời, là thiên đường, là trần gian là địa ngục hay là đất nước chúng ta? Từ ngàn năm trước bụng dạ và hành tung của con người vẫn chỉ có thế ư?

*

Những Bài Học Nông Thôn là bức tranh quê hiện thực và huyền ảo. Cái thế giới ấy quê mà rất tỉnh, tưởng như mơ mà có thật. Cái thế giới ấy, hình như nhà nào cũng có ba ông *"Phúc, Lộc, Thọ lòng kính, chẳng đầy mạng nhận, trên mặt kính đầy vết cút ruồi"*. Cái thế giới ấy có con diều lẩn thẩn mò lên thượng tầng tìm dưỡng khí, để trốn *"những thứ gió quẩn khôn nạn, hiểm nguy và đầy bất trắc ở dưới"*. Cái thế giới ấy có chị Hiền, chồng đi lính biên biệt, bức xúc, quần bách "nửa chừng xuân". Có bố Lâm ngày ngày thả diều, tìm ảo tưởng "bay lên, bay lên". Có bà Lâm già lão tám mươi, nói như Khổng Tử: *"Các cụ toàn chim to", "đàn ông nó chẳng thương mình đâu. Rượu thì nó ngồi mâm trên. Ngủ thì nó đè lên mình"* Có thầy giáo Triệu phát ngôn bừa bãi: *"Tôi hiểu sâu sắc sự ngu của bọn có học tại hại thế nào, nó vừa phản động, vừa nguy hiểm, lại vừa mất dạy"*. *"Sự ngu dốt của bọn có học tởm gấp vạn lần so với ở người bình dân. Vì sao? Vì chúng giả hình. Chúng nhân danh lương tâm, đạo đức, mỹ học, trật tự xã hội, thậm chí nhân danh cả dân tộc nữa"*. Còn dân chúng? *"Dân chúng cầu lợi, mà có cầu lợi thì cũng chẳng ai cho, người ta chỉ hứa suông, hoặc thoág có cho thì cho rất ít, lợi bất cập hại. Lợi phải do chính dân chúng tạo ra bằng sức lao động của mình. Họ cần hiểu rằng phải cần một thứ cao hơn thế nữa, đấy là giá trị chân chính cho toàn bộ cuộc sống của mình, quyền được tự mình định đoạt cuộc sống, tóm lại là tự do"*. Một sự phát ngôn xanh rờn như vậy dưới chân trời rực hồng một mẫu lửa là nguy hiểm, và Triệu đã bị trâu điên húc ộc máu, chết tươi tức khắc.

Ngoài những trực ngôn của Triệu, bút pháp trong *Những Bài Học Nông Thôn* có tính chất ẩn dụ cao độ. Ẩn dụ trong ngôn ngữ bà Lâm, ám ức trong ngôn ngữ chị Hiền, bí hiểm trong hành tung ông Lâm. Mỗi sự kiện, sự vật, hình ảnh, phong cảnh, mỗi lập ngôn đều nhập nhằng nhiều ý nghĩa. Nguyễn Huy Thiệp sử dụng ngôn ngữ như một nòng cung phức âm bắn vào đa tầng xã hội: Từ hàng chóp bu "râu rậm", chân dung "lòng kính", đến loại tiên chỉ "chim to", rồi hạng nhàn nhàn ăn trên ngai chốc lẩy sức đề người, đến cả loại trâu điên cuồng tìn, tay sai, đao phủ.... Mỗi chữ là một mũi tên bắn đi, trúng hồng tâm thủ phạm, kéo theo tàn quân của bọn đồng lõa. Hình ảnh nông thôn cũng là hình ảnh xã hội toàn diện, nực nông và u uất: Kẻ trực tâm, có lòng bị hãm hại. Kẻ thông minh bị đàn áp. Sự cù lần, độc ác và mù quáng trụ trì. Tất cả lòng trong không khí bình lặng của nông thôn *rực hồng một màu lửa đỏ ở phía chân trời*.

*

Ba nhân vật Thuấn, Thuận và Thủy trong *Tướng Về Hưu* là ba mô-típ điển hình thời đại:

- Người cha, ông Thuấn, tướng về hưu, 70 tuổi, lãnh đạo "*chính thức*" gia đình. Trốn nhà đi bộ đội từ năm 12 tuổi. Không thích văn học. Thích viết thư "*giới thiệu*" người quen. Trọng việc lớn: "*chiến tranh*". Khinh việc nhỏ: "*kiếm tiền*". Nhưng không ngại tiêu và thích cho tiền.

- Người con trai tên Thuận, 37 tuổi, đã du học nước ngoài, nghề nghiệp *kỹ sư* nhưng làm việc ở *viện vật lý*. Trí thức ăn bám. Nhục. Gì cũng hỏi vợ. Vợ rúc rích với tình nhân ở nhà: Lấn. Đêm 28 mâm cỗ, vợ bảo 32 cũng gặt. *Duyên do là bởi anh đếch sống được một mình*: ông bố bảo vậy.

- Người con dâu, tên Thủy, lãnh đạo "*thực thụ*" gia đình, chủ trì kinh tế, nuôi 8 miệng ăn. Nghề nghiệp: bác sĩ nạo thai. Sống nhờ lợi tức nuôi gà vịt, nuôi heo, nuôi chó béc-giê bằng thai nhi.

Sau đây là một trích đoạn trong *Tướng Về Hưu*:

"Một tối, tôi đang đọc *Sputnhich*, cha tôi lặng lẽ đi vào. Ông bảo: "*Cha muốn nói chuyện với con*". Tôi pha cà phê, cha tôi không uống. Ông hỏi: "*Con có để ý công việc của Thủy không con? Cha cứ rờn rợn.*"

"*Vợ tôi làm việc ở bệnh viện sản, công việc là nạo phá thai. Hàng ngày các rau thai nhi bỏ đi, Thủy cho vào phích đá mang về. Ông Cơ*

nấu lên cho chó, cho lợn. Thực ra điều này tôi biết nhưng cũng bỏ qua, chẳng quan trọng gì. Cha tôi dắt tôi xuống bếp, chỉ vào nồi cám, trong đó có các mẩu thai nhi bé xíu. Tôi lặng đi. Cha tôi khóc. Ông cầm phích đá ném vào đàn chó béc-giê: "Khốn nạn! Tao không cần sự giàu có này!" Đàn chó sủa vang. Ông bỏ lên nhà. Vợ tôi đi vào nói với ông Cơ: "Sao không cho vào máy xát? Sao để ông biết!" Ông Cơ bảo: "Cháu quên, cháu xin lỗi mợ."

Tháng mười hai, vợ tôi gọi người bán sạch đàn chó béc giê. Vợ tôi bảo: "Anh thôi hút thuốc Ga lãng đi. Năm nay nhà mình hút hai mươi bảy nghìn, chi lạm mười tám nghìn, cộng là bốn mươi lăm nghìn".
(Tướng Về Hưu)

Trích đoạn trên đây rất tượng trưng cho "kỹ thuật văn chương" của Nguyễn Huy Thiệp. Đọc rồi, đọc lại, đọc kỹ, không chỉ có mình ông tướng thấy rờn rợn, mà chính chúng ta cũng thấy rợn, kẻ yếu bóng vía có thể bị tẩu hỏa nhập ma. "Kỹ thuật" ấy phản ánh nghệ thuật hỗn hợp bất nhân và có nhân trong một con người.

Ông tướng, nhân từ và nhân hậu, sau 58 năm phục vụ tổ quốc, những tưởng *"việc lớn trong đời đã làm xong"* về nghỉ. Ở nhà, ông thấy gì? Ông thấy thai nhi nấu lên cho chó lợn. Ông khóc. Người con dâu chuyên nghề phá thai: một lần tội ác; trách người làm bằng một câu nói nhị hóa tội ác: *"Sao không cho vào máy xát"*. Nhưng ngay sau đó, nàng lại nhẹ nhàng: *"Sao để ông biết?"*. Chút ân tình nhỏ nhoi này đã rửa tội cho nàng. Rồi sự toan tính chi li sau đó: *"Năm nay nhà mình hút hai mươi bảy nghìn, chi lạm mười tám nghìn, cộng là bốn mươi lăm nghìn"* giải mã lối hành sự rợn người của nàng. Trong khi đó người chồng bình thần ngồi đọc Sputnhich. Nguyễn Huy Thiệp vừa vẽ nên thực trạng đen tối của xã hội, vừa lý giải tại sao có thực trạng đó bằng một lượng số chữ nghĩa cực tiểu; nhưng dòng mực đen, đậm, đặc và độc của nó đã thấm vào tận não thùy người đọc, khiến chúng ta phải vật vã, phải tư duy.

*

Người cha, ông tướng và chủ gia đình, bản tính nhân từ và độ lượng, nhưng soi kỹ ông chỉ là thứ xếp bù nhìn vô tích sự. Cả đời đi hoang, làm được mỗi việc lớn là chôn ba nghìn người. Đến cái chết của ông cũng lãng xet: già rồi mà còn bỏ ra trận địa, mọi người dở tay đánh nhau, không ai tiếp; ông lần mò lên chột một mình. Lóng ngóng, chết uổng.

Con trai ông, trí thức, vô tích sự và vô trách nhiệm hơn ông: Trước tất cả khó khăn vật chất của gia đình, hấn hút Ga lăng, hấn đọc Sputnhich. Người chú, phu xe, vừa quít nợ, vừa chửi: "*Quân trí thức khốn nạn, rẻ dân lao động*". Cũng đúng. Cũng đáng. Người vợ một mình xoay sở, chạy vạy, nuôi đủ hai con, hai bố mẹ, hai người ở và một chồng. Đối với Thủy: cứu cánh biện minh cho phương tiện. Thảm kịch này không phải chỉ xảy ra trong lòng một gia đình, mà là thảm kịch chung của mọi gia đình.

Lỗi gọi người sinh ra mình là cha, có nhiều ngụ ý. Cha là bố trong nghĩa rộng, từ không để xưng hô mà để chỉ định. Có thể hiểu là cha chung, là cha của nhiều người, của chung chung.

Ông tướng là hình ảnh người cha lý tưởng và không tưởng, một thứ cha chung, "cha già dân tộc" chẳng? Cả đời chỉ lo chuyện lớn. Lấy việc bình quân làm lẽ sống. Lấy chiến tranh làm đường lối. Trong hòa bình, ông thoi thóp, ông ngộp thở. Ông xây dựng thượng tầng cơ sở trên vinh quang và chiến thắng mà không biết những vinh hạnh ấy dựng trên xác người. Ông không màng đến những chuyện nhỏ như kiếm tiền, kiến trúc xã hội, kiến trúc kinh tế, kiến trúc đời sống trong hạ tầng cơ sở. Ông tưởng ông phụng sự con người, thật ra ông chỉ thạo việc *chôn người*. Tha hóa và bất hạnh bắt nguồn từ chỗ đó. Vì xã hội thiếu hạ tầng cơ sở, dùng người không đúng chỗ, cho nên có du học ngoại quốc cũng bằng thừa. Người con trai kỹ sư, làm việc ở viện vật lý trở nên một thứ trí thức bất lực, ăn bám, hèn và nhục, ký sinh trùng của xã hội. Vì thiếu hạ tầng cơ sở, thiếu kế hoạch dân sinh và an sinh, người dân không dùng thượng sách ngừa thai mà phải xuống hạ sách phá thai. Bác sĩ sản khoa thay vì đỡ đẻ cứu người lại phải nạo thai, hủy trẻ. Những biện pháp bất nhân nho nhỏ này được phát triển, bình thường hóa, cập nhật hóa, dẫn đến những bất nhân linh tinh khác và trở thành một thứ *trật tự, ổn định xã hội* mới dựa trên các công thức chạy vạy, xoay sở, kiếm tiền và tất cả mọi thủ đoạn, mọi phương tiện đều tốt.

Xã hội mới ấy khu biệt mẹ già. Mẹ già. Mẹ lẫn. Mẹ ngã. Mẹ chết. Nhìn xác bà miệng nhét đồng xu, cái Vi hỏi: "*Đấy có phải ngậm miệng ăn tiền không?*" Đạo đức xã hội thấm vào lời con trẻ. Đám ma chị, tiếc quan tài gỗ giỏi, ông Bổng chửi thề: "*Mất mẹ bộ xa lông*". Đánh bạc canh xác chị, ông Bổng khấn: "*Lạy chị, chị phù hộ cho em vét nhẵn túi chúng nó*". Chị hấp hối, nhận ra mình là người, ông Bổng oà lên khóc: "*Thế là chị thương em nhất. Cả làng họ gọi em là đồ chó. Vợ em gọi em là đồ đẽu. thằng Tuấn gọi em là đồ khốn nạn. Chỉ có chị gọi em là người.*" Nguyễn Huy Thiệp kê khai ngàn ấy thứ

trong một con người: Ngoài người, kiếp gì có thể đa mang và đa đoan đến thế? Mức độ tha hóa, nhục nhã của kiếp người đã lên tới cực điểm ở đây.

Tướng Về Hưu không phải là một truyện ngắn bình thường, theo nghĩa truyện ngắn, mà là sự cô đọng của một trường thiên trải ba kiếp người, hai thế hệ chồng chất những tương phản đốn đau, những đốn mạt hèn mọn, những nhằm lẫn, ngộ nhận, cô đơn, bất hạnh, vô trách nhiệm và vô tổ chức... giữa người với người, giữa những cá thể với nhau, và mỗi cá thể ấy lại là một thành viên của xã hội chúng ta đang sống. Đây mới là điểm kinh hoàng có thể làm loạn thần những tâm hồn "lành mạnh" nhất.

*

Sau cùng chúng ta bắt gặp ở cái biểu đồ sâu sắc, thâm trầm đến cùng cực về cái gọi là *"tính người"* trong *Cún*. Nguyễn Huy Thiệp gieo quẻ sấp ngựa, âm dương, xấu đẹp, thiện ác, pile ou face giữa hai sinh vật có tứ chi: người-chó, chó-người, một cách độc địa, úp mở, lộn ngàu giữa pile và face đến độ không ai đoán được đâu là người, đâu là chó.

Cún, quái thai mặt đẹp, thân dị dạng được lão Hạ ăn mày hốt lên từ miệng cống. Dưới con mắt chó thì Cún là người. Dưới con mắt "người" thì Cún là quái thai, chưa được làm người, mang tên chó. Nhưng trong cái thế giới tạm gọi là "người" ấy, từ nhà nghiên cứu văn học K, đẹp trai, thông minh, cô Diệu xinh đẹp, đến lão Hạ đói rách, nhìn dưới một góc độ nào đó, họ cũng... chó má không kém gì Cún: Lão Hạ thương Cún, cứu vớt và nuôi dưỡng Cún, dùng Cún như một dụng cụ nạo lương tâm kẻ qua đường bắt nó bài tiết ra vài xu bố thí. Cô Diệu đẹp nồn và ác khiếp, ngủ với Cún để chiếm cái "gia tài" của "thằng hình nhân mặt đẹp". Cái bào thai "sản phẩm tình yêu" hợp tác xã giữa cô Diệu-Cún, Cún-cô Diệu (người-chó, chó-người) lớn lên, làm "người", trở thành nhà nghiên cứu lý luận văn học thời danh K, *"ngọn roi" quất vào "con ngựa sáng tác văn học" giúp nó phi nhanh hơn và không trật đường*.

Tuyệt nhiên không thể phân biệt được đâu là "tính chó", đâu là "tính người", và dĩ nhiên là cả các thứ "tính" khác, rất thời thượng, rất "xã hội chủ nghĩa" mà Thiệp không nói ra. Cún, bào thai thui chột, vô chủ, bị sa thải trong bối cảnh nhớp nháp của phường cái bang tình lý, giao hợp với điểm cơ hội, sản sinh ra loại trí thức *"am hiểu các vấn*

đề lý luận văn học ở ta". Ba đời lý lịch tốt. Cay độc. Khủng khiếp. Kinh hoàng.

*

"Văn chương là cuộc thám hiểm sức mạnh của ngôn ngữ", đúng như lời Todorov; cuộc thử nghiệm của Nguyễn Huy Thiệp chứng tỏ sức mạnh vạn năng của ngôn ngữ.

Qua những truyện ngắn, kể như đùa, như chơi, nhà văn có thể đặt những vấn đề cơ bản và nghiêm chỉnh nhất, từ chính trị, xã hội, đến nghệ thuật, văn hóa và tư tưởng: đào sâu đến tận rễ và khơi cao đến tận đỉnh.

Hầu như mỗi truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp đều là một hồ sơ khảo sát bệnh lý những vấn đề lớn của xã hội hiện hành, liệt khai những vi khuẩn phá hoại, giải phẫu ung nhọt. Tất cả khởi nguồn từ ngôn ngữ, và bằng ngôn ngữ.

Thay đổi ngôn ngữ! Nguyễn Huy Thiệp đề nghị một ngôn ngữ nặng cân, ngôn ngữ có nội dung, ngôn ngữ người nói với người. Nó dung tục, không văn hoa, bài bản, không trá hình lấp ghép như những định thức, khẩu hiệu, quyền ngôn. Ngôn ngữ ấy dẫn đến một tư duy trung thực, một tâm hồn lạnh mạnh, một phong cách tự trọng của những cá thể mới, những tế bào mới, trong một xã hội mới. Xã hội ấy không ồn ào tự mãn nhất mình vì biết mình, biết nhìn sâu suốt đến cái xấu cực điểm của chính mình.

"Thay đổi ngôn ngữ" là một đề nghị của Mallarmé từ thế kỷ XIX. Gặp Nguyễn Huy Thiệp ở thế kỷ XX. Sự hội ngộ tư tưởng của các nhà văn vượt không gian, xuyên thế hệ, là điều bình thường nhất trong đời sống và là một đặc dị của văn chương.

Paris tháng 3-1994

Chú thích

(1) Nhưng truyện được lựa chọn để giới hạn bài viết này. xin xem các tác phẩm của Nguyễn Huy Thiệp [ở đây](#)

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Xuân Hồng, kịch bản văn học của Nguyễn Huy Thiệp

Diễn viên Serge Reggiani kể lại: Khi vở kịch *Les Séquestrés d'Altona* (Những kẻ bị tù hãm ở Altona) của J. P. Sartre đang được trình diễn liên tiếp nhiều tuần lễ và gặt hái nhiều thành công ở Paris (1959), Sartre thường đến uống rượu với các diễn viên sau buổi diễn. Một hôm, ông đến, tay cầm kịch bản vừa in thành sách, dơ lên vui vẻ và thành tâm khoe: "*In rồi. Cái này mới là điều đáng kể!*" Giai thoại trên đây nói lên nổi chua chát của một Reggiani diễn viên, và tỏ rõ khía cạnh mâu thuẫn trong con người Sartre: vô cùng gắn bó với nghệ thuật sân khấu, nhưng kịch bản của Sartre lại nặng phần văn học, nhẹ phần trình diễn¹. Mâu thuẫn rất kịch tính, và mở đầu hỏi: Kịch trình diễn và kịch in thành sách giống nhau và khác nhau ở chỗ nào? Với những kịch bản văn học, in thành sách và chưa được trình diễn, nên ứng xử ra sao? Đó là trường hợp **Xuân Hồng** của Nguyễn Huy Thiệp.

*

Khảo sát bản chất của kịch (2), Sartre nhấn mạnh đến cái "*khoảng cách*" (chữ của Brecht) phân chia giữa nhân vật trên sân khấu và khán giả. Khoảng cách ấy không có trong điện ảnh và tiểu thuyết. Đọc truyện, nhất là truyện cổ điển, một mặt độc giả thường có khuynh hướng hòa mình với một (hay vài) nhân vật mình thích, thường là nhân vật chính, đi theo và nhập vào tâm lý nhân vật ấy. Nhân vật chính cũng thường hay bị đồng hóa với tác giả, với nhãn quan của tác giả. Sự tương đồng và trùng phùng quy về một mối: Tâm lý và nhãn tuyến người viết trở thành nhãn tuyến và tâm lý người đọc.

Điện ảnh cũng thế, ống kính camera trở thành con mắt của khán giả, và những cận ảnh (giúp ta nhìn thấy từ vết nhăn nhỏ nhất đến sợi tóc sâu trên đầu diễn viên) trở thành nhịp cầu *nối liền* nhân vật với người xem cả về thể xác lẫn tâm linh, mặc dù *khoảng cách* thật sự từ một người xem ở Việt Nam đến một tài tử ở Mỹ kể như ngàn

trùng.

Trong nghệ thuật sân khấu, vấn đề ngược lại: Diễn viên và khán giả có cảm tưởng gần gũi, vì cùng ở trong một phòng, cùng chung không gian và thời gian, nhưng khoảng cách lại rất lớn. Về cảm tưởng (hay ảo tưởng) gần gũi, nghệ sĩ lão thành Bầy Nam ghi trong hồi ký, khi phải đóng ciné, bà đã luyến tiếc sự gần gũi của sân khấu như thế nào: "*Trước mắt tôi đáng lẽ phải là hàng trăm hàng ngàn khán giả vui buồn theo động tác của tôi trên sàn diễn, thì lại là cái ống kính vô tri vô giác, quay tới quay lui nhiều lần đến nỗi có khi tôi không còn kiên nhẫn phải thốt ra lời cằn nhằn [...] thiếu cái bức tức (của khán giả) đến mức ném đá cả lên sân khấu vì giận dữ thẳng cha hương quần xì ức hiếp người dân.*"

(Trôi Theo Dòng Đời, trang 129)

Nhưng đây chỉ là "cảm tưởng" gần gũi của Bầy Nam. Thực sự, nghệ thuật sân khấu³, bình dân hay bác học, đông, tây, kim, cổ (kịch hay tuồng) mang hai đặc điểm:

1. Hoặc bạn "*thấy*" Hamlet, Lã Bố, thì Hamlet, *Lã Bố không ở trên xen*, mà Hamlet đang ở triều đình Đan Mạch và Lã Bố đang ở bên Tàu, thời Tam Quốc. Hoặc bạn thấy Phùng Há, thì đó là "kép" Phùng Há đóng dở, không "nhập" vai Lã Bố, *bạn không có Lã Bố*. Cả hai trường hợp đều dẫn đến thực trạng: *Sự khiếm diện của Lã Bố*. Nói khác đi, nhân vật (personnage) trên "xen" không thềm nhìn bạn, không gần gũi với bạn, không tiếp xúc với bạn, bởi hắn *không ở đấy, hắn ở chỗ khác*.
2. Cảm tưởng gần gũi, làm cho bạn muốn ném đá "thằng cha hương quần xì". Nhưng khi bạn ném trúng "nó", thì "nó" vẫn trơ trơ. Do đó: sự *bất lực* của bạn trước các nhân vật trên sân khấu. Trong kịch, khán giả hors-jeu, ra rìa, có muốn tham gia vào câu chuyện cũng không thể tham gia.

Sự *bất lực* của khán giả, sự *khiếm diện* của nhân vật, tạo nên *khoảng cách* giữa người xem và nhân vật. Khoảng cách ấy để làm gì? Trong đời sống bình thường, chúng ta không có khoảng cách để quan sát chính mình. Với người khác cũng vậy, ngay khi *tôi* đang thoải mái quan sát bạn, bất chợt bạn quay lại nhìn *tôi*, lập tức *tôi* sẽ thụt vào trong *tôi*, vào cái vỏ của *tôi* và *tôi* sẽ trở thành kẻ bị quan sát. Sự tương giao có đi có lại này khiến con người không thể nhìn suốt tâm can nhau, mà chỉ nhìn thấy nhau qua cái vỏ bề ngoài.

Sân khấu phá vỡ mối tương giao ấy. Khi bạn nhìn Lã Bố, thì Lã Bố (bằng xương bằng thịt) không nhìn bạn, "hắn" đang ở bên Tàu,

thời Tam Quốc. Kịch tạo *khoảng cách* giữa người xem và nhân vật, là phương tiện giúp con người *thoái bộ, bước ra ngoài cái tôi của mình*, để nhận xét mình một cách khách quan hơn. Đó là bản chất và lý do tồn tại của kịch, bi hoặc hài, xưa và nay.

Trong kịch không có *phân tích* tâm lý, không cần phân tích tâm lý, mà tâm lý phải bật ra trong đối thoại. Tưởng tượng Bàng Quý Phi - Năm Phỉ ngồi ôm đầu "suy nghĩ" năm phút, thì khán giả sẽ ngán tò te. Do đó, ở kịch trình diễn, tất cả tóm gọn trong ngôn từ và cử chỉ (diễn xuất). Ở *kịch bản văn học*, chưa có diễn viên, diễn xuất, tH>??t cả dựa trên đối thoại. Đối thoại trong một kịch bản văn học do đó, nếu muốn thu hút người đọc, tự nó phải gồm thâu những yếu tố: tạo hình ảnh, tạo tâm lý, tạo khoảng cách và tạo hành động. Một thứ ngôn ngữ quánh đặc và dày dặn như thế còn gọi là *ngôn ngữ tỉnh lược* (elliptique), gần với cấu trúc thơ và tình cờ cũng là một yếu tính trong văn chương Nguyễn Huy Thiệp.

*

So sánh kịch phương Đông với kịch phương Tây, Antonin Artaud phân biệt tính chất thần thoại, siêu hình và tượng trưng trong kịch phương Đông và tính chất tâm lý, hiện thực trong kịch phương Tây (cổ điển và cận đại).

Kịch hiện đại vô hình trung, trùng phùng với ý tưởng của Heidegger: "Con người tưởng mình là kẻ sáng tạo và làm chủ ngôn ngữ, nhưng ngược lại, chính ngôn ngữ làm chủ con người". Kịch hiện đại: *Tạo nhân vật bằng ngôn ngữ*. Bertolt Brecht, rồi sau đó Sartre, sáng tạo ra *thoại kịch*(4) (théâtre épique) để đối lập với *bi kịch* (théâtre dramatique). Thoại kịch của Brecht, chủ yếu không dùng nước mắt để mủi lòng người xem, không dùng tình tiết để lôi cuốn, không dùng cốt truyện làm phương tiện và đề tài chuyên chở thông điệp. Tóm lại *không lấy nhiệt tình* (passion) *để dẫn giải và biện minh cho mục đích*.

Thoại kịch, theo nghĩa Brecht, trình bày những mâu thuẫn, trong lối hành xử của con người lồng trong hệ thống xã hội sản sinh ra những mâu thuẫn đó. Thoại kịch từ chối cốt truyện, từ chối tâm lý và từ chối hiện thực. Thoại kịch không mời khán giả tham dự, thông cảm, khóc cười theo mệnh nước nổi trôi với thân phận con người, mà có chủ đích trình bày trác nghiệm, giải lý, mời khán giả lạnh lùng phán xét về một vấn đề, một chủ đề hay một hoàn cảnh nào đó. *Mẹ Đảm* (Mère Courage) của Brecht, một phụ nữ sống và chết vì chiến

tranh. Chiến tranh vừa là lẽ sống, vừa là niềm đau và cõi chết của bà. Mâu thuẫn của bà trở thành mâu thuẫn của chiến tranh. Cuối cùng, bà là ai? Bà có phải là chiến tranh không? Và con người phải chăng chỉ là âm bản của chính niềm đau do mình tự tạo?

Hướng khác, Ionesco và Samuel Beckett khai sinh ra phi kịch (hay kịch phi lý, théâtre de l'absurde). Phi kịch dùng ngôn ngữ để chứng minh tính chất phi lý trong ngôn ngữ, làm bật ra cái lô-gích của phi lý và do đó khơi lên nỗi trạng của phi lý trong cuộc sống, trong con người.

Hướng này hay hướng khác, kịch hiện đại dựng trên bản chất của ngôn ngữ; ngôn ngữ là quặng mỏ, là hæng số thượng thừa để kịch tác gia hình thành các nhân vật.

Văn phong Nguyễn Huy Thiệp, hình thức ngắn, gọn, sâu sắc, phức âm, nội dung thâm trầm, độc địa, xoáy đến tận cùng những mâu thuẫn, phân cực của con người trầm luân trong môi trường tạo tác. Truyện của Nguyễn Huy Thiệp đã gần với kịch, với tinh thần thoại kịch (của Brecht, Sartre) trong nghĩa sử dụng ngôn ngữ như một chất liệu sáng tác. Do đó, từ truyện sang kịch chỉ là một chuyển thể tất nhiên trong hành trình của Nguyễn Huy Thiệp.

*

Tuyển tập Xuân Hồng gồm 5 kịch bản văn học.

Kịch *Gia Đình* hay *Quý Ở Với Người*, chuyển từ truyện ngắn *Không Có Vua*, một té bào trong hệ thống truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp. Vào kịch, Nguyễn Huy Thiệp tạo thêm tính chất huyền thoại và siêu hình bằng các nhân vật Quý I và II. Vai trò của quý khơi khoảng cách và ảo hóa hiện thực. Quý đóng lương tâm kiêm vai thú tính, một thứ hèn, một thứ mỡ, một thứ siêu quyền Khổng Minh Gia Cát mặt lộ quân sư, vô hình mà hiện hữu.

Gia Đình đặt vấn đề trống vắng: Trống vắng chủ nhà, trống vắng quản trị, trống vắng lãnh đạo, trống vắng lương tri... Tất cả khiếm diện, trừ tiền: Tiền là vua, tiền lãnh đạo. Gia đình năm cha con lão Kiền là một bi kịch kín,huis clos tổ hợp 6 nam, một nữ. "*Với một căn nhà 20 mét vuông, bảy mạng người chen chúc sống trong đó, mỗi người chưa được 3 mét vuông, sinh tồn, đồ đạc không có chỗ để, vậy đạo đức để vào đâu?*"

Đạo đức để vào đâu? Sinh, người con dâu, là sự sống lạc loài vào cửa tử, trật đường rầy, biến dạng. Tồn, ngẩn ngơ, hiền lành, nhu nhược, chịu đựng... hiện thân của sự nô lệ suốt đời. Khiêm, kẻ

"hướng thiện" trở thành kẻ sát nhân. Hành động giết em của Khiêm là hành động tốt cùng tuyệt vọng, hướng về tự do, hạnh phúc: Khiêm muốn tiêu diệt tính chất yếu hèn, chịu đựng trong con người, môi giới phát triển độc tài và sa đọa, nhưng hành động sát nhân loại Khiêm ra khỏi thế giới người để nhập vào thế giới quỷ.

Kịch *Gia Đình* nhập nhằng định giới giữa đạo đức và tội ác. Đây là người? Đây là quỷ? Từ người đến quỷ thoáng có bao lâu? Lương tâm phải chăng chỉ là trò ú tim giữa người và quỷ? Trong trường hợp nào thì lương tri biến thành cuồng sát? *"Chúng ta ôm ấp đạo đức trong một môi trường vô luân thì sẽ bị kịch cả thôi."*

Xuân Lan (trong *Cái Chết Được Che Đậy*) ghê tởm chồng già và giàu nhưng không dám ngoại tình vì muốn giữ thế "bình ổn môi trường". Xuân Lan là hiện thân của thứ trật tự, ổn định xã hội dựa trên "quy tắc Hồng Mao" do nàng đặt ra: *Cái gì đã định hình rồi thì không nên phá vỡ*. Trong định chế cứng nhắc ấy, Xuân Lan chối bỏ tình yêu và trở nên ganh ghét căm thù những kẻ được yêu. Mơ, tình cờ xuất hiện. Mơ là hình ảnh của tình yêu, của sự nhẹ dạ, của niềm tin và hạnh phúc. Cái chết của Mơ: tự tử hay là bức tử? Mơ phải chăng là tình yêu bị ám sát trong một môi trường gọng kìm thiết bị bằng những vòng tròn thép gai đạo lý và chân lý. Nhưng chính cái trật tự tiền chế, cái biên giới thanh lọc khắt khe ấy cũng dần dần trở nên ngột thở với những kẻ đã tạo ra nó: Xuân Lan thiếp đi, mê lạc trong cái vòng thiện ý, mỹ ý, chính mình tự hút dưỡng khí của mình: Xuân Lan là sự dằng co giữa độc tài và tự do, là niềm đau của những người không dám bước khỏi làn ranh tự tạo.

Nhà Tiên Tri, hiện thân của một thứ Arche de Noé. Ông là ai? Mà đạp trên dư luận và thành kiến, vượt trên các cuộc cách mạng xã hội, cách mạng kinh tế. Ông là tình yêu chăng? Liệu tình yêu có thể cứu vớt nhân loại qua cơn hồng thủy?

Kịch *Còn Lại Tình Yêu* dựa vào nhân vật lịch sử Nguyễn Thái Học để tra vấn "bạo lực cách mạng", đưa ra mối phân cực giữa hai chọn lựa: hoặc chống Pháp hoặc cộng tác với Pháp, dưới hình thức đối chất tay đôi giữa Hoàng Trọng Phu và Nguyễn Thái Học. Vấn đề đặt ra ở đây không dưới hạ độ chính - tà mà trên cao độ: Bạo lực cách mạng có phải là giải pháp duy nhất để đấu tranh cho tự do dân chủ? Bộ mặt anh hùng của cách mạng có che lấp được khía cạnh bạo lực và khủng bố? *Còn Lại Tình Yêu* trao quyền biện hộ cho phe "phản quốc", xưa nay vẫn bị kết án vắng mặt, không quyền biện minh. Lặng kính mới, tóm gọn trong lời nói của Hoàng Trọng Phu: *"Là cúť, là cúť cả... Có thể ông Nguyễn Thái Học là cúť khô... còn chúng ta là cúť*

uớt."

Rút cục còn lại cái gì? *Còn lại tình yêu*: Tình yêu của Khải đối với Minh, và tình yêu của Minh với Nguyễn Thái Học. Khải, Minh là hai cá thể ngoại vòng cách mạng. Nguyễn Thái Học không yêu. Những nhà cách mạng không có tình yêu. Tình yêu của họ là tổ quốc, một ý niệm trừu tượng và không tưởng.

"Cách mạng đòi hỏi hy sinh cuộc đời. Tình yêu cũng đòi hỏi hy sinh cuộc đời". Cách mạng và tình yêu miên viễn trong thế cạnh tranh để sinh tồn, một còn một mất, và con người đứng giữa hai lựa chọn, hai thái cực đó.

Kịch *Xuân Hồng* dùng "diễn cổ" Sở Khanh - Tú Bà thiên niên hóa qua các nhân vật Phan Khoái - Từ Thực và hiện đại hóa với những Tâm - Xuân - Lan - Thúy, Nam Triều Tiên, Sida, Đô la, Mác, Rúp... *Xuân Hồng* gồm cả hai khía cạnh: phi lý và huyền thoại trong kịch hiện đại. Dựa trên sử thoại (Lưu Bang - Phan Khoái) và thi ca (Sở Khanh - Tú Bà) để thiết lập một nhà nước bán dân hiện đại: Thúy Kiều tân thời tên là Thanh Tâm (phụ bản của Tài Nhân chăng?) là một sản phẩm tiền chế, hợp kim linh tinh các giá trị lớn lao: một nhà văn hóa, một nhà đạo đức, một tâm hồn Bồ già, một cơ thể Hằng Nga, một tấm lòng vàng cô Tấm, và... một máy in tiền... Tất cả được "ngộ" vào một tâm hồn trong trắng, một tấm thân ngà ngọc, tạo nên "khối vàng ròng" dư khách chơi hoa, một *giá trị văn hóa điểm cách Việt để rút "tinh lực của toàn cõi nhân gian" - "một cõi nhân gian bé tí"*.

Phan Khoái (Sở Khanh) giúp Lưu Bang (Tú Bà) dựng lên cái nhà nước Xuân Hồng, phát triển và cường thịnh bằng Thúy Kiều bán vé. Cho đến khi có một Từ Thực (cộng hưởng định mệnh Tào Thực và Từ Thúc chăng?) nhận diện được nàng... Thì ra nàng chỉ là một cái xương sườn của chàng, của sự sống, của chúng ta, *xấu xí và bản thủ, dung tục và nhơ nhớp*.

Nhưng người ta vội bịt mồm những... "từ thực".

Kịch *Xuân Hồng* liên kết các yếu tố: thực, hư, mộng, ảo, xưa, nay trong kiến trúc ẩn hiện, chồng chéo thực-hư, hư-thực. Các nhân vật tuy "trăm năm" mà nói năng rất "kinh tế thị trường".

Sở trường chơi chữ, Nguyễn Huy Thiệp dùng ngôn ngữ phi lý làm bật ra cái hài hước của phi lý, do đó, của cuộc đời, *trăm năm trong cõi người ta, một cõi nhân gian... bé tí* và đặt dấu hỏi: các hình thái nhà nước buôn bán những giá trị lớn lao như đạo đức, chân lý, chủ nghĩa..., sở dĩ phồn vinh là vì con người thích làm tình với những

thiên đường điểm và *Xuân Hồng*, phải chăng chỉ là hiện thân, là định mệnh, là nguồn sống của cõi nhân sinh ham bánh vẽ này?

*

Kịch bản văn học của Nguyễn Huy Thiệp đào sâu ý thức về kịch muôn thuở: thoát bộ để nhận diện mình một cách khách quan hơn, đồng thời mở đường cho một phong cách kịch hiện đại chưa thật sự xuất hiện trong truyền thống văn học và nghệ thuật của chúng ta⁵: Đặt vấn đề với con người về con người qua ngôn ngữ đối thoại, trong cái mâu thuẫn sâu xa cực độ và cực điểm của chính mình, phát sinh từ môi trường tạo tác. Đó là bi kịch thảm thương và khốc liệt nhất trong mỗi chúng ta mà chỉ nghệ thuật kịch trường mới có cơ hội phô diễn trước công chúng, một cách khách quan, minh mẫn và tàn nhẫn.

Lời giới thiệu tập kịch *Xuân Hồng* (1994)

Chú thích

(1) Nhưng một kịch bản "toàn bộ" như vậy chưa chắc đã dễ dựng, dễ đóng. Điều đó giải thích tại sao những kịch bản văn học của Sartre lại thường khó dựng.

(2) *Un théâtre de situations*, J.P. Sartre, Gallimard 1973 và 1992.

(3) mượn lối phân tích của Sartre.

(4) *Théâtre épique* cũng có thể dịch là *tráng kịch* (đối lập với *bi kịch*), nhưng *thoại kịch* gần gũi với tinh thần của Brecht và sự phân tích của Sartre. Chữ *thoại* có hai dụng ý: dùng huyền thoại để tạo khoảng cách (một trong những kỹ thuật của Sartre), dùng chuyện xưa để nói chuyện nay, hay dùng chuyện này để nói chuyện khác (ẩn dụ). Cả hai yếu tố này rất rõ ràng trong văn chương Nguyễn Huy Thiệp. Chữ *thoại* này không đồng nghĩa với *thoại kịch* (kịch đối thoại) của miền Nam sau 54 với Vũ Đức Duy, Duy Lân, Kiều Hạnh, v.v... và kịch nói (chung chung) thường hay dùng hiện nay, có tính cách tâm lý, xã hội, gần với *tạp kịch* (théâtre de boulevard) của Pháp.

(5) Sau 54, Vũ Khắc Khoan, Nguyễn Đình Thi... cũng đã có những *thoại kịch* đặt vấn đề với con người về con người, nhưng *Thành Cát Tư Hãn* (Vũ Khắc Khoan) và *Nguyễn Trãi Ở Đông Quan* (Nguyễn Đình Thi) vẫn còn dựa trên kiến trúc cổ điển: giá trị và ngụ ý nằm trong cốt truyện và văn chương hơn là nằm trong bản chất ngôn ngữ đối thoại.

Thập niên 80, Lưu Quang Vũ cũng mở một hướng mới cho thoại kịch, với *Hồn Trương Ba, Da Hàng Thịt*. Kịch bản Lưu Quang Vũ đã

gặt hái nhiều thành công, xuất hiện đúng lúc và nhập cuộc đổi mới. *Hồn Trương Ba Da Hàng Thịt* đặt vấn đề "tâm hồn tốt không thể phát triển trong môi trường xấu". Ngôn ngữ đốp chát, gần gũi, nhưng vẫn còn đơn, mỏng, chưa kếp, mền, đụp... chưa mang mật độ tinh lược và ý nghĩa vẫn ngụ trong cốt truyện *Hồn Trương Ba Da Hàng Thịt* chứ chưa thực sự toát ra từ tinh lực của chữ.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Bé Ký, nổi hoài nhớ niềm vui đã khuất

Văn chương và hội họa là những nghệ thuật bắt nguồn bằng nét (dessin). Chữ viết khởi từ nét, ngay trong cách viết chữ nhỏ, người ta đã muốn vẽ vũ trụ và con người qua ngôn ngữ. Cho nên, chúng ta không nói quá, khi cho rằng chính dessin mới là nguồn của văn chương và hội họa.

Các họa sĩ thường bắt đầu từ dessin rồi dựa vào dessin mới phóng ra các màu sắc khác nhau. Bé Ký dừng lại ở dessin. Đường như bà đã tìm thấy vùng đất Thánh và dứt khoát ở lại thiên đường nguồn cội của mình. Bà không lớn nữa. Có thể nói Bé Ký -như cái tên lựa chọn có ý tiên định của bà- đã lấy tuổi thơ làm quê hương, dừng lại ở thời điểm hàn vi, ngây thơ (naïf) trong hội họa và trong đời. Bé Ký là hiện tượng không già, rất độc đáo trong hội họa Việt.

Nếu biết rõ dessin là gì, thì sẽ thấy sự lựa chọn này không dễ dàng, bởi con đường đơn giản bao giờ cũng là con đường khó khăn. Văn mà đạt tới mức không rườm là khó. Vẽ mà đạt tới mức giản dị tới đa không dễ.

Hội họa Bé Ký chỉ thuần túy nét, bà dùng mực Tàu, ở lối vẽ này cứ hoa tay lên là phải thành, phải đạt, không thể sửa. Trước khi vẽ, người họa sĩ phải *xong* bức họa rồi. Khi ngọn bút bắt đầu là bức tranh kết thúc. Đây là một quy luật khác thường, vì trong hội họa, trước khi vẽ, có thể họa sĩ chưa biết mình sẽ đi đâu, đường nét và màu sắc sẽ dẫn lối cho họ; cũng như trong văn, ý nọ sợ ý kia, ý trước "để" ra ý sau. Với Bé Ký, sự thể ngược lại: Trước khi vẽ, bức tranh đã phải "*xong*" rồi, và đặt bút là kết thúc tác phẩm.

Tính chất này của hội họa còn gọi là ngẫu hứng hoặc trực giác, mà cũng là thiên: Trực giác định hình, khi người nghệ sĩ thấy được "ánh sáng", "ngộ" rồi thì họ hoàn thành tác phẩm. "Ánh sáng" ấy là chất liệu, là nguồn cội của ký họa.

Trong thế giới hội họa của Bé Ký, nhân vật, động vật và tĩnh vật, rọi lọc qua ánh sáng giác ngộ, có những nét hồn nhiên và ngây thơ. Từ con trâu, em bé, đến chiếc xe thổ mộ, cái váy của người đàn bà, chiếc khăn mỏ quạ, tóc vấn đuôi gà... tất cả đều thoát ra một cái gì chân chất, rất lành, rất mộc mạc như chưa từng có lớp sơn màu lòe loẹt nào bay đến làm ô ướ, ô nhiễm đi.

Bé Ký trong hội họa cũng như Nguyễn Bính trong thơ, sợ sự trưởng thành; cả hai đều đã cấu tạo nên được *vũ trụ quê* của riêng mình. Quê mùa như thơ Nguyễn Bính, thế giới người, đồ vật và sinh vật của Bé Ký, hòa hợp với nhau, chung sống với nhau trong khung cảnh điền dã, giản dị, nghèo nàn, sinh động và hạnh phúc.

Người xem tìm thấy nguồn vui tự tại trong tranh, kèm nỗi nhớ nhưng vô bờ và nỗi buồn man mác, về những kỷ ức tuổi thơ không bao giờ trở lại.

Hội họa Bé Ký thể hiện niềm vui đã khuất, hiện tại vô tình dấn lên mà không biết, không hay.

Người Việt phần đông thích tranh Bé Ký, treo tranh Bé Ký, nhưng có mấy ai tìm thấy ở mỗi bức họa của Bé Ký, là một mất mát của con người. Chúng ta bán tuổi thơ đi để mua tuổi già, phá thiên nhiên, đổi thôn quê để chuốc lấy thành thị, chúng ta giã từ niềm vui vào đời để bước dần về nỗi buồn cõi chết.

May có người nghệ sĩ giữ lại cho chúng ta ít nhiều kỷ niệm.

Yên Cơ 1-1-1997

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Cấu trúc cách ly trong Ngó Lờ của Lê Đạt

Ở Sénégal, với mẩu gỗ mun, người ta có thể tạo ra trăm nghìn hình tượng nghệ thuật. Trong tranh thủy mặc, chỉ với vài nét, họa sĩ có thể phác cả vũ trụ cần khôn. Dường như đó là những bí quyết tiết kiệm của *nghệ thuật nhà nghèo* và là bửu bối của những ai đã từng chán ngấy xài sang: Xài sang chất liệu, xài sang thời gian, xài sang chữ nghĩa... Thơ Đường, với những chữ tầm thường, số chữ giới hạn mà có thể tạo sinh những biến ảo vô hạn giữa cảnh và tình.

Lê Đạt tìm đến *nghệ thuật nghèo* -art pauvre- như một phương tiện *ngó lờ*:

Vườn nắng mắt gió bay mùa hoa cải
Bóng lá rằm ngày Phả Lại đặng cay
(Phả Lại, Ngó Lờ, trang 18)

Hai câu tám chữ, tổng cộng 16 chữ. Trong 16 chữ này không có chữ nào bóng bẩy, mạ kền, không có chữ sang, chữ diện, toàn những chữ tầm thường mà ta có thể bắt gặp ở bất cứ ngõ ngách nghèo nàn nào trong chợ chữ. Nhưng nếu thử vài động tác chuyển hoán vị trí của chúng trong hai câu:

Vườn nắng mắt gió bay mùa hoa cải
Bóng lá rằm ngày Phả Lại đặng cay
thành:

Vườn lá rằm gió bay mùa hoa cải
Bóng ngày phả lại nắng mắt đặng cay
hay:

Bóng nắng mắt rằm gió ngày phả lại
Vườn lá bay mùa hoa cải đặng cay
Vườn mắt bay mùa hoa ngày phả lại
Nắng bóng rằm gió lá cải đặng cay
Mắt ngày đặng cay bay mùa hoa cải
Phả lại vườn rằm bóng lá gió bay
Đặng cay hoa cải nắng gió Phả Lại
Vườn rằm mùa lá ngày bóng mắt bay
Đặng cay lá rằm nắng ngày phả lại
Vườn mùa hoa gió bóng cải mắt bay

*Đứng cải cay hoa mắt ngày mùa nắng
Lá vườn phả bóng gió lại rầm bay*

V. V...

Tính theo toán học 16 chữ này có thể hoán vị giai thừa (factoriel) 16 thành một tổng số khổng lồ những câu thơ khác nhau(1). Khi ấy sự biến hình của 16 chữ có thể trở thành vô tận và như thế hai câu thơ *phả lại* trên đây cho ta cái cảm tưởng không chỉ ngắm một *vườn cải*, *vườn rầm trong ngày nắng Phả Lại*, mà dường như ta đứng trước một không gian ảo: thiên nhiên mang tâm cảm và thị giác con người đang phân thân làm nhiều mảnh, rồi tự xếp lại thành những cảnh khác, những tình huống khác, cứ như thế, như thế... Từng mảnh cảnh và tình tự do tung bay như tranh Chagall dưới sự hướng dẫn của một nhà ảo thuật vô hình: Tự hợp, ly tan không ngừng trong *khoảnh khắc* không gian và thời gian lạc mất và tìm lại trong nhau.

Đó là sự cách tân mới nhất trong phép tạo hình thơ Lê Đạt.

*

Dưới dạng tung bay nhẹ nhàng như đùa nghịch, chơi chữ, thơ **haikâu** của Lê Đạt mang một quá trình tìm tòi sâu xa và cá biệt, một sự bắc cầu giữa xưa và nay, trong cấu trúc hình thức và triết lý thi ca. Lê Đạt đã vượt qua những trở lực của dấu trong tiếng Việt, của trật tự chữ trong câu (dấu có nhiệm vụ phối âm và nhạc tính trong câu phụ thuộc vào trật tự chữ). Ông đã *phá câu*, *xé chữ* để sáng tạo một *lối nói mới* một *cách ngó lời*, trong *cấu trúc cách ly tạo sinh* toàn diện.

Nếu ở *Bóng Chữ*, đã có những biến ảo chữ (mỗi chữ giấu những bóng mình) trong cách trượt âm, trượt nghĩa. Nếu ở *Bóng Chữ* đã xuất hiện *cấu trúc sóng ngang* (tức là một câu thơ có thể biến đổi tùy theo những cách ngắt câu khác nhau). Thì ở Ngó Lời, ngoài biến tấu bóng chữ, biến tấu *sóng ngang*, các sóng chéo, xiên, trên, dưới, ngang, dọc, đều có thể giao nhau. Sự hoán vị trở nên bất kỳ khiến tính cách tạo sinh mở ra toàn diện: Với số chữ giới hạn (16) nhưng âm, ảnh và ý có thể biến đổi gần như đến vô cùng. Cho nên, những câu thơ như:

Trang thiên thanh áp xanh mùa cốm tiếc

Thư ủ tình thu ép biếc hơi hương

(Thư xưa, trang 49)

không chỉ có một kiếp sống, mà chúng có thể có những kiếp sống khác, tùy theo sức tạo sinh của người đọc:

*Trang thư ủ tình thu mùa cốm biếc
Ấp thiên thanh xanh ép tiếc hơi hương
Biếc trang tình ép thu xanh mùa cốm
Tiếc hơi hương ủ ấp thu thiên thanh*

...

Lê Đạt gọi thơ ông là *haikâu*, có lẽ để phân biệt với *hai câu* hiểu theo nghĩa thông thường, vì ẩn sau mỗi *haikâu*, còn có những *hai câu* thơ khác chưa khám phá. *Ngó Lờ* ẩn cả *bóng chữ* lẫn *bóng câu*.

Trong văn học hiện đại, người ta thường đề cao vai trò của người đọc như một đối tác văn học trực diện với tác phẩm. Nhưng thực ra không phải tác phẩm nào cũng cho người đọc cái quyền liên danh với tác giả. Với những câu thơ cổ điển như:

*Buồn trông cửa bể chiều hôm
Thuyền ai thấp thoáng cánh buồm xa xa*
(Nguyễn Du)

hoặc hiện đại như:

*Vậy sao em lại ngủ
ngủ trong lòng mộ trong nghĩa địa thân thể anh
với áo cỏ may châm da thịt*
(Thanh Tâm Tuyền)

thì người đọc chỉ có thể nghiêng mình, tiếp nhận cảnh tình, mà không thể tiếp tục tạo sinh ra những câu thơ mới, như với:

*Thê Húc dáng cong bước chiều ký ức
Trang mây bay Bút Tháp mực xanh ngày*
(Hồ chiêu, trang 96)
*Ký ức chiều ngày bước cong Thê Húc
Mực xanh bay bóng Tháp Bút trang mây
Thê Húc mây bay bước chiều ký ức
Bút Tháp cong trang dáng mực xanh ngày*

.....

Thơ *haikâu* của Lê Đạt không phát sinh từ *haiku* của Nhật Bản mà gần gũi với tinh thần phá câu của Mallarmé và tính chất độc lập chữ trong thơ chữ Hán. Trước khi là một dấu hiệu chỉ định sự vật, chữ Hán đã mô tả sự vật bằng đường nét: Mỗi chữ là một đồ hình. Bản thân chữ Hán là những bức họa phối âm, có khả năng tự túc, độc lập với những chữ khác. Ví dụ câu thơ *Thiên địa phong trần* của Đặng Trần Côn, tức *Trời - đất - gió - bụi* là 4 chữ độc lập. Đây không phải là *một câu thơ* (hiểu theo nghĩa cổ điển: Câu có chủ từ,

động từ, tĩnh từ) mà là *nhiều câu thơ* vì ta có thể đảo lộn trật tự 4 chữ : *Đất gió bụi trời, trời bụi gió đất...* không hề gì. Nhưng khi Phan Huy Ích chuyển sang tiếng Việt thành *Thuở trời đất nổi cơn gió bụi* thì chỉ còn có một câu thơ hay và chỉ một mà thôi: câu thơ Việt không thể đảo lộn trật tự như câu thơ chữ Hán (không riêng gì Phan Huy Ích, mà hầu như bất cứ ai dịch thơ Đường, dù là dịch hay, cũng làm mất tính cách **độc lập chữ** trong câu thơ chữ Hán).

Lê Đạt dường như có ý muốn phá vỡ trật tự này. Ông *phá câu* tiếng Việt, ông *cởi trói* thơ ông khỏi hình thức *câu*, để đi đến *câu bất định*: Một cấu trúc cách ly toàn diện.

Đương nắng đường rừng lạnh cũng có thể là: *Đường nắng đương rừng lạnh* hay *Rừng lạnh đường đương nắng*, vv... Với thủ pháp này, nhà thơ *độc lập và dân chủ hóa mỗi chữ*, nói khác đi ông tháo chữ ra khỏi phép đặt câu theo văn phạm cổ điển (mỗi chữ có một chức vụ cố định trong câu). Ông đưa chữ ra khỏi lãnh vực quan liêu để đạt tới sự bình đẳng bình quyền: Mỗi chữ đều đắt giá như nhau, đều tự do đi lại trong *kâu*. Có thể đó là một hình thức thực hiện dân chủ và nhân quyền trong trận đồ chữ nghĩa của Lê Đạt. Chữ trở thành một sinh thể tự do hành động và di động. Ở mỗi vị trí khác nhau, chúng tạo nên những môi trường khác, những tình huống khác. *Chữ là hóa thân của con người*. Mỹ học bỗng mang đậm một tính đạo đức học sâu nặng.

*

Có thể xem thơ Lê Đạt như những bức họa mang đường nét "thiên di", chuyển từ hữu hình sang vô thể, từ vô thể trở lại hữu hình. Chuyển từ phong cảnh sang tình cảnh, từ vật chất sang con người trong luân hồi giữa mơ và thực, phối hợp *không gian, thời gian* và *khoảnh khắc*:

Tháp Gò tích núp đồi trưa thờ nắng
Chuông ngân chim thân trắng bướm cựa mình
Lửa gạo thấp hoa đèn soi cổ lạ
Mây Sơn Tinh nước cả ngã ba tình

(Trung du, trang 25)

Đây là phong cảnh trung du trải dài trong không gian và thời gian? Đây là trận bão tình Sơn Tinh - Thủy Tinh trong một thời cổ tích? Hay đây là khoảnh khắc khỏa thân hiện hình của người kiều nữ trong

những truyền thuyết muôn đời? Tính chất di động từ thực tại hữu hình chuyển sang ảo ảnh, từ tâm cảnh sang tâm linh, sang những chuyển biến vô hình, siêu hình, phải chăng là cuộc hành trình trong vô thức, giữa mơ và thực, giữa thức và tỉnh, mà có lần Lê Đạt gọi là *hội chứng từ thức*:

Khuya mờ đoạn tình, kinh thoát tục

Thơ trang ngân tâm từ thức lụy trần

Ai gõ mõ, ai đoạn tình, ai đọc kinh, ai thoát tục? Ai làm thơ, ai từ thức, ai lụy trần? Ai thanh, ai tục? Ai tỉnh, ai mơ?...

*

Chênh vênh giữa nhiều biên địa, *Ngó Lờ* là sự hiện diện và gặp gỡ của những vắng mặt: Cổ thi, Đường thi, ca dao, Nguyễn Du, Mallarmé, Desnos, quá khứ, kỷ niệm, ước hẹn, bội thề... trong một ngôn ngữ tình đã được giải phóng:

Tàu đắm hẹn bội thề lênh láng biển

Trắng tinh bờ mộng thái nhiễm ô mơ

(Ô nhiễm, trang 139)

Từ một ngoại cảnh thời sự: tàu đắm, ô nhiễm biển của thời nay, *Haikâu* như vết dầu loang dần trên mặt sóng, chuyển sang tâm cảnh của những hẹn biển thề non, của những giấc mơ ô nhiễm, của những *tinh mộng lênh lênh*, của những bội ước bội thề...

Hay từ một huyền thoại thời danh:

Tóc phong lan cổ bạch đàn tích sóng

Mắt thoại huyền sông chén ngán hò khoan

(Thoại huyền, trang 37)

Người đẹp trong tranh ngập ngừng bước ra, bỗng vỡ tan như mảnh gương bội ước; như những con chữ bội tình vừa hội tụ nên hình hài nàng trong giây lát đã vội chia tay để đi tìm những thoại huyền chưa biết, những tích cổ chưa hay của những *lan phong tóc*, những *thoại bạch đàn*, những *sông sóng mắt*, những *mắt hò khoan*, những *cổ ngán đàn*...

Từ hận vạn cổ, trăng Khuất Nguyên xưa, thoát thai:

Bóng cá dạ trắng buồn quấy nước

Dằng dặc tình tăm chữ giải oan

(Khuất Nguyên, trang 80)

Hay câu thơ Đỗ Phủ, biến thành:

*Đôi bóng câu huyền cong biếc liêu
Một hàng cười trắng thẳng thanh thiên*
(Xuân Đỗ Phủ, trang 83)

Nhà thơ hẳn đã nắm bắt được cái "*khoảnh khắc*" bây giờ và ở đây, cho nên ông tạo điều kiện gặp gỡ giữa xưa và nay, để những *bóng cá, dạ trắng* oan khuất năm xưa, có dịp giải oan cho những hận tình chưa ngó, để những *hàng cười trắng* bây giờ có thể thẳng thiên lên bầu trời xanh xưa sau.

*

Tính cách trữ tình và lãng mạn không lộ mà như đã nhỏ thành mật tổ, ngấm vào chữ rồi sao lên, khiến các con chữ ráo hoảnh, chúng như chưa hề đắm lệ bao giờ. Có vẻ hờ hững, thản nhiên, vô tình, nhưng thực ra chúng đã nhiễm tình từ tâm, lụy tình từ kiếp trước, đã đam mê hơn một lần đời và đã vượt khỏi nhục cảm đời thường để đi vào xác thân ái ân đời chữ, khiến mỗi kết hợp hôm nay đều phát ra một tình trường, một từ trường, tĩnh lặng mà vô cùng đau thương và dậy sóng:

*Người đẹp lần khe hai hàng chữ tối
Thủ thư mù lần lẻ một lối mê.*
(Borges, trang 84)

Hành động thơ trong Ngó Lời chủ yếu là một hành trình vào tình vừa cách ly, vừa hội tụ. Người thơ nhờ cậy vô thức phát lộ những *khoảnh khắc* khác nhau của một đời tình, của nhiều đời tình, của một nền văn hóa, của nhiều nền văn hóa, những ngọn lửa đam mê,... và cắt ra những hình tượng, những mảnh puzzle ghép lại thành thơ trong một công nghệ sinh học chữ đặc biệt. Nhưng mỗi yếu tố vẫn còn mang trong mình những vết thương quá khứ, chưa hết lụy tình mà đã hồi sinh, chúng đem vào đời mới những niềm đau cũ:

*Tim lặng lạnh gốc bồ đề mưa cũ
Chim gõ mõ kiếp xưa chưa hết rữ lụy tình*
(Chim gõ mõ, trang 48)

*

Chúng ta sinh ra trong cô đơn, gián đoạn và chết đi trong gián đoạn, cô đơn. Mỗi cố gắng "giao lưu" với kẻ khác dường như chỉ là ảo tưởng. Ở chóp đỉnh của hạnh phúc, hai cá thể cũng không biết

những gì đang xảy ra trong nhau, bởi đau không thể chia, sướng không thể sẻ, bởi không có cầu "thông thương" trực tiếp và liên tục giữa con người.

Những bất gặp cảm thông, nếu có, chỉ là những *tíc tắc tức thời*, những lóe chớp *ngộ tình*, như những tia lửa sáng tạo sinh rồi tắt. Bachelard có lần đề nghị: *Nếu chúng ta thử nhìn lại tư tưởng của mình, sẽ thấy chúng không ngừng bị xóa theo mỗi khoảnh khắc trôi đi.*

*

Mỗi khoảnh khắc ra đi mang theo những mẫu sinh mệnh tư tưởng chưa kịp thành hình mà đã tàn lụi. Nhưng thời gian cũng chỉ là một chuỗi dài những khoảnh khắc chết yểu. Thời gian vừa là nghĩa trang, vừa là cái nôi của những tíc tắc tức thời. Thời gian mang tính chất đứt đoạn của cuộc đời, và mỗi khoảnh khắc là một cô đơn, chia biệt, giam cũi âm trong lòng, bởi còn đang sống nó đã chết. Khoảnh khắc tựa như định mệnh của con người: Sống để tiến về cái chết, và nó cũng gắn liền với trực giác sáng tạo, cũng lóe lên rồi cũng tắt lụi, nếu con người không kịp thời ghi lại bằng *chữ*. *Chữ* chính là thịt xương của những sinh mệnh tư tưởng lóe lên trong *khoảnh khắc*.

Chữ chính là chứng từ của những mẫu tư tưởng đã qua đời: "*Heo may từ xao xác nghĩa trang già*" (trang 80). Chữ cũng mang định mệnh gián đoạn và cô đơn của khoảnh khắc, của đời người, nhưng chữ sống sót, chữ không bị thời gian xóa đi như xác thân hay khoảnh khắc

Trăng liêu trai hoa cửa trang không ngủ

Tự vị ma về chữ dụ mộng du

(Chữ khuya, trang 85)

Chữ là thuật cho phép người sống sống với người chết, cho chúng ta hôm nay sống với Nguyễn Du, Lý Bạch, Tản Đà hôm qua, trong những khoảnh khắc đang trôi, kéo theo những chia ly cách biệt.

Lê Đạt gắn bó sâu xa với ý niệm thời gian, khoảnh khắc, với tình yêu, sự sống và sự chết, hẳn không khỏi nghiệm suy về những mất mát trong phút giây đang sống.

Hành động cách ly và tạo sinh con chữ, đem nó ra khỏi từ trường liên tục của những câu thơ có văn phạm, phải chăng, ở đây không chỉ là sự cách tân hình thức ngôn ngữ thơ, mà còn là sự thực hiện tự do và cũng là một cách tìm mình, tìm đến tận nguồn của những cô

đơn giản đoạn trong sự sống; tìm cách hồi sinh những phút giây sáng tạo hiếm hoi trong đời để kết thành một xâu chữ -tình- thoát khỏi sự hủy diệt của thời gian? Nhà thơ vĩnh viễn là một kẻ *lang thanh trang lần quê chữ tìm mình* (trang 122). Họa hần cũng có lần nhà thơ du cư kia may kỳ ngộ một khoảnh khắc vĩnh cửu.

*

Nặng nợ với chữ, với tình, với chữ tình và tình chữ, thơ Lê Đạt gánh những kiếp tình, nổi, chìm, lỡ, mòn, thề, bồi, lằm, lổi... trong mỗi hóa thân chữ.

Đất lở đá mòn một hai chìm nổi
Thề bồi lời cát lổi phải lằm sông
(Thề bồi, trang 125)

Lửa Ngó Lòi thắm thì trong *bóng câu bóng chữ*, rủ người đọc mộng du trong cõi có có không không, kết hợp không gian thời gian trong những sát na hò hẹn, chia ly, bùng lên rồi tắt lịm, khâm liệm một vũ trụ nhớ thương, đắm say, cô đơn, gián đoạn, phân kỳ, mà hồn chữ thể hiện và hồi sinh những chứng tích của sự sống tưởng đã chết trong con người.

Thơ Lê Đạt tỉnh táo mà đam mê, xót xa và hy vọng; dường như bình thản, vô tâm, nhưng đến được chỗ vô tâm có đâu là dễ? Chẳng đã trải bao hành hương trắng mộng?

Ai đốt rừng cho gỗ tiêu tâm (trang 60)

Cảm ơn *chữ* đã không phụ nhà thơ và nhà thơ đa mang đã trả lại cho tim ta những kỷ niệm vui nồng chân lộ úa tình (trang 164) trong một thoáng ngộ yêu:

Một huệ tình ơn chữ ngộ thừa yêu (trang 176)

Yên Cơ, Giáng Sinh 1997

Chú thích

1 hoán vị g(i)ai thừa $16! = 1 \times 2 \times 3 \times \dots \times 16 = 20.922.789.000$, gần 21 tỷ.

Sóng từ trường

Phê Bình nghệ thuật

Từ tình Epphen, nỗi nhớ thương không còn như xưa*

Lê Đạt trong tập **Ngó Lờ** có bài *May Sau*

Đôi câu thơ may

Vướng gấu áo em

Hồn cỏ may lưu lạc

Rệ ngày mây kiếp bạc tóc lau lay

Bài thơ buồn, thật buồn, vậy mà vẫn lóe lên những tia vui, nhờ một chữ may gieo hi vọng: Chữ may ấy, trượt nghĩa từ một may khác, i ngắn, chữ *mai*. Và *mai sau* lại dẫn đến *dù có bao giờ*, đến *ba trăm năm sau*, đến những niềm hi vọng không tên, đến những điểm hẹn và người hẹn trong tương lai, trong vô thức của lòng mong, nỗi nhớ. **Từ Tình Epphen** nằm trong vô thức ấy như nỗi u hoài ngủ quên trong rừng mộng, bất ngờ tỉnh giấc khi nhà thơ tiếp xúc với xương thịt của một thành phố lạ, với những thủy lệ của lá, những úa vàng của tuổi tác, với màu lưu ly trong biển biếc Địa Trung, thì những cảm xúc thức dậy từ và bỗng ngộ tình biến thành *từ tình* giáng sinh gửi cho những điểm hẹn: Hẹn với cây, hẹn với lá, hẹn với métro, với quá khứ... hẹn với biển, hẹn với người xưa, với hoa, với tháp, hẹn với hẹn hò, với chia biệt, hẹn với kiếp này và với cả kiếp sau.

*

Ở **Từ Tình Epphen**, nỗi nhớ là chủ thể. Nhớ không phân chia địa danh địa hình, ngữ ngôn Pháp Việt mà có khả năng hòa hợp địa từ với thảo mộc, lịch sử với con người. Những *prô văng xơ vàng*, những *vec say em*, những *má tri a nông*... mỗi tên riêng đã trở thành một đốm lửa nhớ thương, một nốt nhạc quá khứ ngân lên trong ký ức, một hình hài liêu trai ẩn hiện, rồi tan loãng trong những ngã ba tình theo động mạch lan ra khắp cơ thể, rồi lại theo tĩnh mạch trở về tìm với *mùa phong ú đỏ*, với *lá đỏ hồng thu*, với *tháp bạc tóc bất thường*, với *biên ngân hà*, với *lá cách âm*...

Mỗi gặp gỡ là một phục sinh. Mỗi chia tay mang màu tử biệt. Sinh biệt là định mệnh chên vênh của kiếp người, nhưng làm sao có thể

đi trên định mệnh? Làm sao tìm được cách hội tụ những phân kỳ trong khoảnh khắc để vĩnh cửu hóa cho ngàn sau?

Ai nắm bắt được đối tượng cụ thể của thơ? Đối tượng của thi ca, của nghệ thuật luôn luôn biến đổi không cùng, nó ú tim trong bóng câu, bóng chữ. Platane, Odéon, Eiffel, La Joconde... những chiếc bóng ấy hôm nay biết đâu chẳng là ảo ảnh của bóng chiếc hôm qua mà người thơ muốn chụp bắt và giữ lại cho ngàn sau? Để những *ngổ tim đau*, những *mắt âu xanh*, những *mi mơ da*... mai đây, nếu chúng đậu lại ở gấu áo một kiếp nào, ấy là cơ may của khoảnh khắc chữ. Lê Đạt chưa một lần tuyệt vọng cơ may này, niềm tin mong manh mà bất chấp.

*

Lê Đạt dị ứng đất lãng mạn. Lãng mạn của những anh anh, em em, của những nhớ thương sầu muộn. Ông đem thơ ra khỏi cõi buồn uớt, của những *giọt mưa thu Đặng Thế Phong*, của những *biệt ly Doãn Mẫn*, của những *Tô Vũ em đến thăm anh một chiều mưa*...

Lòng thu đợi lối vàng không quét úa

Lá cách âm thầm nghe ngổ tim đau

Ở đây, người thơ vô hình không quét lá vàng, mà *quét úa*. Bởi quét lá chỉ là một thực cảnh mang tính cách giới hạn. *Quét úa* là một phôi pha, mộng ảo, bất tận và khôn nguôi.

Đất thu của Lê Đạt khô, vàng, úa... hơn xưa. Ú' đỏ hơn, rực lửa hơn và cũng đau hơn xưa. Nhà thơ xe nối nhớ, niềm phong lại, rồi quên đi. (Liệu có quên được không?)

Xe chốt nhớ lòng khóa quên sổ mở

Lá rỏ hồng thu vỡ ô đê ông

Một chữ xe ẩn bóng bao nhiêu xe, se khác. Mà thế nào đi nữa cũng tiềm nghĩa vận chuyển, thiên di; khiến cho dù có khóa, có giam, có thất lại, nối nhớ vẫn lẻo đẻo, vẫn đèo bòng... Nó âm ỉ rỏ hồng, nó lờ tay làm vỡ... một khoảng trời thu nào đó *ô đê ông*.

Ở đây, những cái tôi hiện thực đã biến đi, đã đổi ngôi cho những thực thể chưa biết như *tim* và *nhớ*, những yếu tố không nắm bắt được của con người.

Vécsay em năm nghìn phòng không chỗ ở

Thành quách năm nghìn: một địa chỉ mệnh mông, không chỗ trọ cho một mùa tim, cho một phận bạc đá hồng:

Ráng hồng lòng cơ nhờ má Trianông

*

Từ tình trong *bóng chữ* là một *ngó lơ* đi xa trong nghệ thuật xé chữ để nhập tâm chữ, biến những địa danh thành địa chỉ của *nỗi buồn*. *Từ tình* phiêu lưu trong biển buồn thiên thanh, vô tận. Nỗi buồn thi nhân trải thời gian đã sống kiếp ba chìm bảy nổi. Từ tiếng quạ kêu *chẳng bao giờ nữa* ở Edgar Poe, người tình đầu của *nỗi buồn*, phát xuất nguồn *spleen* buồn âm thế. Đến Baudelaire chuyển gam sang buồn nhục cảm. Rồi Mallarmé, một hành khát buồn. Huy Cận xưa có mối sầu nhân thế. Hồ Dzếnh thả *tiếng buồn vang lên mây*.

Ở Lê Đạt là *màu buồn*: của những *úa nhớ vàng hoe*, của những *bạc màu rừng*, của những *hồi ký lá vàng*, của *cốt xanh chiều nắng tiếc*.... Đường như Lê Đạt tìm đến Côte d'Azur, đến Provence, như những địa chỉ, những quê hương của *nỗi buồn*. Như để gặp *nỗi nhớ* thiên thanh, thiên cổ đích thực trong màu xanh Địa Trung Hải, như để trò chuyện với những ám ảnh Azur, với màu ngọc lưu ly (pierre d'azur) trong *Hạ Buồn* (Tristesse d'été), một câu thơ Mallarmé đã trót xé ngọc làm đôi thành *thiên thanh* và *đá*: "*L'insensibilité de l'azur et des pierres*" (vô cảm của thiên thanh và của đá). Nhà thơ tìm đến địa chỉ Azur, quê hương xanh để tìm màu xanh cho mắt: *mắt trường xanh, mắt chữ thiên thanh, mắt âu xanh, mắt Xen xanh*... và cũng để *vay xanh*:

Mưa anh đến vay xanh trời nợ nắng

Lạnh tuyết bù trả trắng Ep... ph... em đi

Dưới những con chữ đa mang, chiếc tháp thép lạnh bỏng nồng đậm hơi người và thác sinh kiếp tượng tình di động, cứ gì hoa mới liêu trai? Truyền thống đề thơ lâu đời của phương đông qua Lê Đạt bỗng khác lạ hợp sắc Tây phương và thăm thẳm hiện đại.

Từ tình cũng là chuyện duyên nợ, nợ nhau, nợ trời, nợ đời này và nợ cả đời sau:

Kỷ niệm đầu rừng sâu xanh kiếm sườn

Nhựa ròng thư nhóm củi khói tàn xưa

Khối nợ sừng sững một Tô Thị thu không có tuổi:

Maxi váy chân trời thu đứng sóng

Biển đưa tàu đông biếc mắt âu xanh

*

Từ tình, trong dòng tạo sinh của Lê Đạt giữ khoảng cách giữa

những đối tượng cụ thể để đi tới một không gian suy tưởng, không gian ảo với những tổ nhân chưa biết. Tác nhân chính là tình yêu, nhưng tình yêu đâu chỉ là sở hữu của con người? Ở đây một thành phố không chỉ là thành phố Prô văng xơ vàng ử nắng mãi pla tan. Một con đường không hẳn là một con đường *Xa lộ thu thương ứa đổ tắc đường*

Ở đây biển, tàu, hải âu, mắt biếc, chưa biết ai là chủ thể của *đong đưa*

Biển đưa tàu đong biếc mắt âu xanh

Tất cả đều vô chủ. Cái tôi chủ thể đã biến mất, người hóa thân trong lá, đá, trong thu, trong pla tan, trong biển... để tìm về cội tim, cội nhớ.

Những địa chỉ tình luôn luôn đổi dạng. Từ tên một thành phố chuyển đến một con đường, một cung điện, rồi mở rộng biên ly cách đến dòng sông sao, đi xa sang cội sáng thế:

Hà Nội sao đèn Êlidê không ngủ

Biên ngân hà tình tọa độ giáng sinh

Hình như thiền sư và nhà thơ tạo sinh cùng tìm vô ngã. Nhưng thiền sư tìm vô ngã như một điểm đến, còn nhà thơ như một điểm đi. Nhà thơ hư không mình *tiêu dao du* bạt ngàn *vỏ từ phơi bải* nhớ lắng nghe *hồi ký lá vàng* nghìn kiếp phù sinh; gửi gắm chữ, thả những chiếc chai thư lênh đênh trong biển thời gian vô định.

Từ tình của Lê Đạt viễn dương những cảng mới của kỷ niệm, của tuổi tác, của âm dương, của chia ly và tái ngộ.

Sơ nông xô nổi lạnh tâm cầu đá

Lá hồi vàng sui bóng cá sủi tắm

Chúng ta biết gì về nổi khắc khoải của đá, của lá, của biển, của lửa, của sương, của tâm...? Nhà thơ chắc cũng chẳng biết gì hơn chúng ta. Nhưng nhà thơ có khả năng hóa thân trong tạo vật và luôn tìm mở kênh phát sóng giao cảm với con người qua những rì rào, những im lặng của rừng phong, của lá úa, của giáng sinh, của biển biếc... trong hò hẹn rất xưa và hoài vọng rất sau.

Paris, tháng 12-1997

Lời bạt tập *Từ Tình* Epphen

* *La nostalgie n'est plus ce qu'elle était* (tên sách của Simone Signoret)

Nguồn: thuykhue.free.fr
Người đăng: MS
Thời gian: 30/01/2004 5:07:37 SA