

# VÕ PHIẾN

## LỜI TÁC GIẢ:

Cuốn Võ Phiến được nhà Văn Nghệ xuất bản tại California năm 1996, dày 218 trang.

Ngoài phần Phụ Lục, cuốn sách gồm các phần chính như sau:

Dẫn nhập

Vài ghi chú về tiểu sử

Chương 1: Một phong cách

Chương 2: Nhà lý luận văn học

Chương 3: Nhà phê bình văn học

Chương 4: Nhà Tạp Luận

Chương 5: Nhà Tùy Bút

Chương 6: Người viết truyện

Chương 7: Một niềm trần trở không nguôi

Tái bản trên Tiền Vệ, toàn bộ cuốn sách sẽ được chia làm 9 phần.

## DẪN NHẬP

Nếu hiểu nhà văn chuyên nghiệp là người dành toàn bộ thì giờ lao động cho việc viết lách và sống nhờ hẳn vào việc viết lách, tức là người coi việc viết lách như một nghề nghiệp theo cái nghĩa kinh tế học chúng ta thường dùng thì Võ Phiến chưa bao giờ là nhà văn chuyên nghiệp, suốt đời ông là công chức. Ở Việt Nam, ông làm công chức, sang Mỹ, ông cũng lại làm công chức. Viết lách, với ông, chỉ là nghề tay trái, đúng nghĩa tay trái, ông viết trong những ngày lễ, ngày nghỉ, viết giữa hai công việc trong sở v.v... Vậy mà, nhìn lại số tác phẩm ông đã xuất bản, chúng ta không thể không kinh ngạc, hơn 40 đầu sách. Không phải ít. Chưa nói về chất lượng, chỉ kể số lượng, với hơn 40 đầu sách ấy, Võ Phiến rõ ràng là một trong những nhà văn có năng suất cao ở Việt Nam, không thua gì những người suốt đời sống bằng nghề cầm bút hay gần gũi với nghề cầm bút như dạy học hay quản lý các sinh hoạt văn học nghệ thuật, chẳng hạn.

Một đặc điểm nữa cũng cần chú ý, hơn 40 đầu sách ấy phân bố khá đều trong cuộc đời của Võ Phiến. Nghĩa là không có giai đoạn nào ông hoàn toàn bế tắc. Trong nước, ông viết khá đều. Di tản sang Mỹ, giữa lúc mọi người đang rã rời tuyệt vọng hoặc “qui ẩn” hẳn hoặc chỉ viết cầm chừng, uể oải, ông, một mặt hì hục đi làm kiếm sống, mặt khác vẫn viết, hết Thư Gửi Bạn (1976) đến Lại Thư Gửi Bạn (1979), hết Ly Hương (1977) lại đến Nguyên Vẹn (1978). Nếu Thư Gửi Bạn là tập Tùy Bút đầu tiên thì Nguyên Vẹn lại là quyển tiểu thuyết đầu tiên của Việt Nam ở hải ngoại sau cuộc đổi đời 1975. Chưa hết. Từ năm 1990 trở lại đây, thời kỳ rất nhiều người coi là “khủng hoảng” của nền Văn Học Việt Nam tại hải ngoại với hiện tượng nổi bật là hầu hết những cây bút chủ lực, cả cũ lẫn mới, đều đâm ra mệt mỏi, ngọn lửa nhiệt tình cứ hiu hiu nguội dần, sức sáng tác ngày một thưa thớt, thì Võ Phiến, một trong những nhà văn cao niên nhất, sức khỏe kém nhất, ngược lại, cứ lặng lẽ viết và in đều đều, năm 1991 hai quyển, năm 1992 hai quyển, năm 1993 ba quyển, năm 1994 nghỉ để năm 1995 in một lần bốn quyển kể cả một quyển vốn là tái bản nhưng có bổ sung bài viết mới. Truyện thật ngắn. Dường như Võ Phiến không hề bị ảnh hưởng bởi những giao động từ xung quanh. Ai cụt hứng, mặc, ai nghĩ là nhà văn mà rời khỏi đất nước tức là chấm dứt chấm hết cho sự nghiệp sáng tạo của mình, mặc, Võ Phiến cứ viết. Ngòi bút ông vẫn miệt mài, vẫn thủy chung với trang giấy. Có thể nói, tại Việt Nam, Võ Phiến là một trong vài người hiếm hoi mà sự nghiệp cầm bút kéo dài cả đời. Thường, chỉ có một thời, thời hoa, sau đó là lá, có khi lá cũng héo quắt.

Sau 1954, ở cả hai miền Nam và Bắc, hiếm có nhà văn, nhà thơ nào nổi tiếng trước 1945 còn giữ được nhịp độ và chất lượng sáng tác như cũ. Sau 1975, trong nền văn học tại hải ngoại, trừ Mai Thảo quay sang làm thơ và khá thành công trong lãnh vực thơ ca, và trừ Võ Phiến, tất cả những "đại thụ" tại Miền Nam lúc trước đều chỉ còn là vang bóng của một thời. Phần lớn họ tồn tại như những ông/bà thành hoàng trong đình, trong miếu chứ không phải như một nhà văn, nhà thơ đang cầm bút thực sự.

Vấn đề không phải là viết nhiều, viết đều. Vấn đề còn là ở chỗ: Võ Phiến bao giờ cũng song hành với thời đại. Về phương diện nghệ thuật, không lúc nào người ta coi ông là "mới", thế nhưng, ngược lại, có điều oái oăm là không lúc nào người ta thấy ông "cũ" cả. Văn chương Võ Phiến như đứng ngoài thời gian, bất chấp những trào lưu, những thị hiếu thời thượng của xã hội. Rồi cũng lại thú vị nữa hiện tượng, gần 70 tuổi, trong cảnh hưu trí, với Truyện Thật Ngắn (1991 và 1995) và Viết (1993), Võ Phiến lại là người tiên phong trong việc đặt ra vấn đề tìm tòi một cách viết mới cho... Thế Kỷ 21.

Hơn nữa, nhìn lại sự nghiệp của Võ Phiến như một tổng thể, chúng ta dễ phát hiện ra một điều, tính chất đa dạng. Lâu nay, nghĩ đến sự đa dạng trong tài năng của những người cầm bút, chúng ta thường chỉ nghĩ đến những người như Nguyễn đình Thi ở miền Bắc và Thanh Tâm Tuyền ở miền Nam, những người vừa làm thơ hay vừa viết truyện hay, viết kịch hay, thỉnh thoảng viết lý luận, viết phê bình, cũng hay nữa. Chúng ta quên mất Võ Phiến, trừ kịch, ông tung hoành ngang dọc trong rất nhiều thể tài khác nhau, và trừ thơ, ở thể tài nào ông cũng đạt được những thành tựu xuất sắc, có khi hơn hẳn hai người vừa được nhắc.

Để nhấn mạnh vào đặc điểm nổi bật ấy của Võ Phiến, để xóa tan cái ngộ nhận phổ biến lâu nay chỉ quen nhìn Võ Phiến như một nhà tiểu thuyết hoặc một nhà Tùy Bút cũng như, quan trọng hơn, để cố gắng phá vỡ họa diện mạo văn học của Võ Phiến một cách tương đối đầy đủ, ít nhất trên những nét lớn, trong quyển sách này, tôi sẽ giới thiệu Võ Phiến trong nhiều kích thước khác nhau, một nhà lý luận văn học (chương 2), một nhà phê bình văn học (chương 3), một nhà Tạp Luận (chương 4), một nhà Tùy Bút (chương 5), một người viết truyện (chương 6), và bao trùm lên tất cả là một phong cách văn học độc đáo (chương 1), một niềm trăn trở không nguôi, lúc nào cũng khắc khoải đổi mới để theo kịp thời đại, người phần nào vượt qua những giới hạn của chủ nghĩa hiện đại để đối diện với những yếu tố mới trong thời hậu hiện đại (chương 7).

Chọn giới thiệu Võ Phiến ở những kích thước chính như trên, tôi sẽ bỏ qua hoặc chỉ lướt qua rất nhiều những khía cạnh và những vấn đề thú vị khác. Như vấn đề tiểu sử của Võ Phiến. Trong nhiều năm thư từ liên lạc với Võ Phiến, tôi còn giữ được khá nhiều tài liệu về ông, về dòng họ ông, gia đình ông, về tuổi thơ của ông, về con đường tập tành viết lách của ông, về những điều ông tâm đắc trong cuộc đời cầm bút dằng dặc gần nửa thế kỷ... Những tài liệu ấy, tôi biết là quý giá vô ngần, song do nhiều nguyên nhân, trong đó có nguyên nhân liên quan đến phương pháp phê bình, tôi chưa khai thác được bao nhiêu cả. Phần tiểu sử, viết ngắn, đặt dưới cái tựa "Một vài ghi chú..." cũng là vì thế. Hay như vấn đề nông thôn và thành thị, vấn đề đạo đức và thẩm mỹ, vấn đề chính trị và chiến tranh, vấn đề tình yêu và tình dục, vấn đề thể loại văn học (ranh giới giữa truyện dài và truyện ngắn, giữa truyện ngắn và Tùy Bút, giữa Tùy Bút và thơ tản văn, chẳng hạn), vấn đề khẩu ngữ, từ ngữ và cấu trúc câu văn trong tác phẩm của Võ Phiến. Như vấn đề hình thành và phát triển tư tưởng và phong cách của Võ Phiến. Như là quan hệ giữa Võ Phiến và các nhà văn ông chịu nhiều ảnh hưởng, Alphonse Daudet, Marcel Proust, André Gide, André Maurois. Hay quan hệ giữa Võ Phiến và các nhà văn cùng thời với ông tại miền Nam trước đây hay tại hải ngoại sau này. Rồi còn vai trò của Freud ? Của Alain ? của Lâm

Ngữ Đường ? Của Nhất Linh ? Của Nguyễn Tuân ? Của Đào Duy Anh ? và bao nhiêu người khác nữa. Rồi từng tác phẩm của Võ Phiến, đặc biệt từng quyển truyện dài của ông cũng cần được phân tích riêng và kỹ hơn. Bao nhiêu là vấn đề. Vấn đề nào cũng đầy hứa hẹn, chúng không những giúp chúng ta hiểu thêm về Võ Phiến và còn hiểu rõ, hiểu sâu hơn về văn học Việt Nam trong tương quan với lịch sử, với thời đại và với văn học thế giới nói chung. Tôi bỗng phát hiện một điều, một nhà văn lớn không những lớn mà còn giàu vô tận, mà không những giàu, họ còn có thể san sẻ sự giàu có của mình cho nhà phê bình, viết về họ thật thích, ngỡ như không bao giờ hết chuyện.

Nhưng dù sao tôi cũng phải biết tự kiềm chế, quyển sách này chỉ nên nhắm đến việc phác thảo diện mạo văn chương của Võ Phiến. Chỉ là phác thảo. Và chỉ phác thảo diện mạo văn chương mà thôi.

Nguyễn Hưng Quốc

Melbourne, Tháng Sáu-Tháng Mười Hai 1995

### VÀI GHI CHÚ VỀ TIỂU SỬ

Tên thật của Võ Phiến thoát đầu là Đoàn Thế Căn, sau, từ năm 1934, được đổi thành Đoàn Thế Nhơn. Ông sinh năm 1925 (1) tại làng Trà Bình, Huyện Phù Mỹ, Tỉnh Bình Định. Cha là Đoàn Thế Căn (1903-1983). Mẹ là Ngô Thị Cương (1907-1989).

Tổ tiên Võ Phiến vốn ở Hải Dương. Khoảng nửa sau Thế Kỷ 17, một người trong họ Đoàn, cụ Đoàn Thế Hậu, vào Bình Định lập nghiệp. Trừ người cháu bốn đời của Đoàn Thế Hậu là Đoàn Thế Nhiệm phò Tây Sơn, thành võ tướng, mọi người trong gia tộc đều học văn. Dường như không ai đỗ đạt cao. Ông cố Võ Phiến, cụ Đoàn Thế Thận, và ông nội của Võ Phiến, cụ Đoàn Thế Bội, đều chỉ đỗ Tú Tài. Thân sinh Võ Phiến, sau khi có bằng Tiểu Học (primaire), làm Giáo Học ở Huyện Hoài Ân, Bình Định, sau, vì xích mích với Tri Huyện, bỏ việc. Lúc Võ Phiến còn trong bụng mẹ, bố ông vào Sài Gòn làm ăn, bắt thăm hơn bảy năm. Ra đời, Võ Phiến chỉ sống với mẹ. Đến năm Võ Phiến bảy tuổi, bố ông mới về quê. Sau đó, Võ Phiến có thêm người em trai kế, Đoàn Thế Hối, sinh ngày 6 tháng 10 năm 1932. (2) Nhưng chỉ một hai năm sau, bố mẹ Võ Phiến lại dấn Hối vào lập nghiệp tại làng Vĩnh Hòa, Quận Gò Quao, Tỉnh Rạch Giá. Võ Phiến ở lại Bình Định, sống với bà nội. Thời gian đầu, hàng năm bố mẹ ông, hoặc ít nhất là mẹ ông, đều về quê thăm ông. Từ cuối 1945, lúc cuộc kháng chiến chống Pháp bùng nổ, hai bên hoàn toàn mất liên lạc với nhau. Mãi đến 1955, sau khi đăng báo tìm "thân nhân thất lạc", ông mới nhận được tin gia đình, lúc ấy đang ở Trà Vinh. Võ Phiến vào Trà Vinh gặp lại bố mẹ và các em, (3) đón cả gia đình về lại Qui Nhơn. Bảy giờ Đoàn Thế Hối đã thoát ly gia đình, theo cộng sản, làm thơ viết văn dưới bút hiệu Lê Vĩnh Hòa. Mãi đến khoảng 1964, 1965 (4) Lê Vĩnh Hòa ghé nhà thăm Võ Phiến, ít lâu sau, ngày 7.1.1967, ông bị bom chết tại làng Xẻo Dá, Xã Vĩnh Viễn, Huyện Long Mỹ, Hậu Giang.

Thuở nhỏ, Võ Phiến học trường làng, trường huyện, lên trung học, học tại Qui Nhơn. Tại Qui Nhơn, Võ Phiến là học trò của Chế Lan Viên trong mấy tháng. Trong lớp, được Chế Lan Viên khen ngợi và khuyến khích, Võ Phiến bắt đầu làm thơ. Sau, Chế Lan Viên rời Qui Nhơn. Vị Giáo Sư kế tiếp là Lam Giang, một nhà nghiên cứu, người từng cộng tác với Lê Văn Hòe biên soạn quyển Tâm Nguyên Tự Điển, sau này, cộng tác với Vũ Tiến Phúc, viết quyển Hồn Thơ Nước Việt Thế Kỷ 20. Chính Lam Giang là người đầu tiên khuyến khích Võ Phiến đi vào con đường cầm bút. Và cũng chính Lam Giang là người đã gợi ý cho Võ Phiến ra Huế học tiếp.

Nghe lời Lam Giang, năm 1942, Võ Phiến ra Huế, học tại Trường Thuận Hóa. Trong số Giáo Sư của ông, có hai người cầm bút nổi tiếng: Hoài Thanh (1909-1982)

và Đào Duy Anh (1904-1988). Người có nhiều ân tình với ông nhất là Đào Duy Anh. Mền tài người học trò chăm chỉ, thông minh và tài hoa (năm 1944, Võ Phiến được giải thưởng nhất-prix d'excellence-toàn trường), Đào Duy Anh nhờ Võ Phiến dạy kèm các con ông, như một cách giúp đỡ Võ Phiến có điều kiện theo đuổi việc học. Mùa Hè 1944, gia đình Đào Duy Anh vào Nha Trang nghỉ mát, dẫn cả Võ Phiến theo. Tại Nha Trang, Võ Phiến gặp lại Chế Lan Viên, lúc ấy đang ở nhà Quách Tấn. Sau cách mạng tháng Tám, Đào Duy Anh được chính quyền mới gọi ra Hà Nội phụ trách giảng dạy phần lịch sử tại trường đại học mới mở, ông vẫn tiếp tục giúp đỡ Võ Phiến lúc ấy cũng đang học tại Trường Văn Lang, Hà Nội bằng cách nhờ Võ Phiến giúp sửa chữa và bổ sung quyển Pháp-Việt từ điển. Trong hồi ký Nhớ nghĩ chiều hôm viết năm 1972, xuất bản năm 1989, Đào Duy Anh còn nhắc lại điều ấy: "Khoảng mùa Thu năm 1946, dọn nhà ra Hà Nội, tôi đã bố trí kế hoạch và cùng mấy người học trò cũ của tôi ở Huế, bấy giờ cũng ra Hà Nội vừa học vừa làm, bắt đầu làm việc". Ngại, Đào Duy Anh không nhắc tên Võ Phiến. Và, thật ra, cũng chỉ có mỗi Một Mình Võ Phiến giúp ông chứ không có ai khác. Tôi phân vân, không biết thói quen nghiên cứu tỉ mỉ và thói quen dùng lịch sử để giải thích nhiều hiện tượng văn hóa và xã hội của Võ Phiến sau này có phải đã hình thành từ ảnh hưởng của Đào Duy Anh trong những năm ấy ?

Thời gian ở Huế, Võ Phiến gặp lại Chế Lan Viên. Tuy không còn học Chế Lan Viên nữa, song Võ Phiến vẫn thường gặp vị thầy cũ. Giao tình giữa hai người khá đậm đà. Có lúc Võ Phiến đưa cho Chế Lan Viên xem một số sáng tác của ông, được Chế góp ý và khuyến khích. Qua sự giới thiệu của Chế, Võ Phiến đọc và thích Proust và Alain. Đã nhiều người nói đến dấu ấn của Proust trong tiểu thuyết của Võ Phiến. Riêng về Alain, Võ Phiến cho biết, cho đến hiện giờ, ông vẫn thích, Alain gợi cho ông nhiều ý kiến khi viết Tạp Luận văn học. (5)

Điều làm cho Võ Phiến say mê nhất lúc học ở Huế là Thư Viện Bảo Đại và tủ sách riêng của Đào Duy Anh. Tại hai nơi này, ông đọc mê man, hết quyển này sang quyển khác. Ông đọc Baudelaire, Valéry...nhưng thích nhất là André Maurois và André Gide. Mê Gide, thời gian ấy, ông phỏng theo Les nourritures terrestres của Gide, viết một quyển sách dày khoảng 160-180 trang (chưa in và bản thảo cũng đã mất sau tháng 4.1975). Mê Maurois, năm 1964, ông dịch bài tiểu luận dài Les grands courants de la pensée contemporaine của Maurois ra tiếng Việt và in thành một cuốn sách mỏng, mang tựa đề Những trào lưu lớn của tư tưởng hiện đại. Và những bài "đối thoại" của ông sau này phần nào cũng xuất phát từ Maurois. Chưa kể đến một thần tượng khác, ông mê từ thuở còn học tại Qui Nhơn, Alphonse Daudet, người có rất nhiều ảnh hưởng đối với ông như lời ông tự nhận: "Tôi mê nặng Daudet ở hai điểm: Cái thi vị ngấm trong các thiên truyện của ông và giọng hài hước nhuốm đầy trác ẩn". Rồi ông tự hỏi: "Cái nụ cười "vi tiếu" Daudet gắn lên môi mình ngày nhỏ, bây giờ vẫn còn dính, phải không?" (6)

Cũng trong thời gian ở Huế, từ 1942 đến 1945, Võ Phiến bắt đầu tập tễnh viết văn. Ông viết khá nhiều và khá...linh tinh. Ngoài quyển sách phỏng theo Les nourritures terrestres của Gide, ông viết mấy bài phê bình thơ, một vở kịch dài (còn dở dang), và một số bài Tùy Bút. Bài viết đầu tiên ông gửi đăng báo là bài Tùy Bút "Những đêm đông", (7) trên Trung Bắc Chủ Nhật, năm 1943, ký tên Đắc Lang. Trừ vở kịch đã mất từ lâu, các tác phẩm khác ông không gửi đăng đâu cả, bản thảo còn giữ mãi đến năm 1975 mới mất.

Sau cách mạng tháng Tám, ở Huế, Võ Phiến gia nhập bộ đội một thời gian ngắn, rồi gia nhập vào đội tuyên truyền xung phong, hoạt động khắp các Tỉnh miền Trung. Giữa 1946, từ Bình Định, ông ra Hà Nội học tiếp tại Trường Trung Học Văn Lang. Tháng 12.1946, khi cuộc kháng chiến chống Pháp sắp bùng nổ tại Hà Nội, Võ

Phiến về lại Bình Định, tham gia sinh hoạt văn hóa kháng chiến chung với Nguyễn thành Long, Vương Linh, Phan Thao. Cuối năm 1947, ông làm Thuế quan tại Gò Bồi (quê mẹ Xuân Diệu). Được khoảng chín tháng sau, ông xin thôi việc. Năm 1948, ông lập gia đình. Vợ ông là bà Võ Thị Viễn Phó (sinh năm 1930). Cũng trong thời gian ấy, ông dạy học tại Trường Trung Học Bình Dân liên khu 5, một thứ trường bổ túc văn hóa cho cán bộ Việt Minh theo sáng kiến của Phạm văn Đồng. Dạy và sinh hoạt chung với lớp cán bộ cường tín ấy, càng ngày ông càng chán ngán, cuối cùng, thành "phản động" hẳn. Tác phẩm ông viết trong thời gian này không dính dáng gì đến khí hậu chung của thời cuộc, độ chục truyện ngắn, một truyện dài khoảng 250 trang, nhằm chế diễu những cái lố lăng trong xã hội mới, sau cách mạng tháng Tám, một tập triết luận nhan đề Tiêu Khiển, khoảng 100 trang, phân tích lý do tại sao các hoạt động như đánh cờ, đánh bạc...có thể mang lại khoái cảm cho con người, một bài tiểu luận về nghệ thuật hát bội, khoảng 50 trang, và một quyển sách về thiên văn, tựa Trên Trời, phỏng theo quyển sách thiên văn nào đó bằng tiếng Pháp ông tình cờ đọc được. Trừ bài tiểu luận về hát bội được Võ Phiến đem ra thuyết trình tại Trường Trung Học Bình Dân và trừ quyển Trên Trời được in thạch bản, như một loại sách phổ thông kiến thức dùng trong nhà trường, các tác phẩm khác đều không được in hay phổ biến đâu cả.

Sự bất mãn của Võ Phiến đối với chế độ mới càng ngày càng sâu sắc. Năm 1951, một người cháu họ của ông, Đoàn Thế Khuyến, một người bạn học của ông, Tạ Chí Diệp, và một người thầy cũ của ông, Lam Giang, rủ ông tham gia vào tổ chức chống cộng. Ông ngần ngại, vì kinh nghiệm dày dặn đối với cách tổ chức chặt chẽ của Việt Minh, ông không tin một nhóm người thân của mình có thể thành công, nhưng vì tình nghĩa với những người ấy, ông không thể từ chối dứt khoát. Quả thật, chỉ một năm sau, tổ chức bị vỡ. Tất cả đều bị bắt. Một năm sau nữa, 1953, bị đưa ra tòa án nhân dân. Công tố viên là Quách Tạo (tức Quách kiến Đạo, em ruột Quách Tấn), một trong các phụ thẩm là học trò của Võ Phiến tại Trường Trung Học Bình Dân. Có lẽ vì thế, bản án dành cho Võ Phiến tương đối nhẹ, 5 năm tù giam. (8) (Trong vụ này Đoàn Thế Khuyến bị tử hình, Lam Giang bị tù khổ sai chung thân). Trên thực tế, Võ Phiến chỉ bị ở tù có hai năm, một năm trước khi xử án và một năm sau khi bị kết án. Tháng 9.1954, theo hiệp định Genève, cùng với các tù nhân chính trị khác của hai bên, ông được thả ra khỏi nhà tù, song vẫn bị quản thúc tại gia. Để khuây khỏa, ông bắt tay vào việc dịch một quyển sách đông y, quyển Hoàng Hán y học (theo bản Hán văn) của một Bác Sĩ người Nhật. Chưa đến đâu, cuối năm 1954, ông bỏ trốn ra Huế để tránh sự theo dõi của cán bộ Việt Minh.

Mấy tháng sau, gặp Võ Thu Tịnh, đồng nghiệp cũ tại Trường Trung Học Bình Dân liên khu 5, đang giữ chức Giám Đốc Nha Thông Tin Trung Phần, ông được vào làm việc tại Nha, mấy tuần sau, ra làm Trưởng Ty Thông Tin Quảng Trị. Hơn nửa năm sau, ông xin chuyển về Bình Định cho gần nhà.

Thời gian sống ở Huế lần thứ hai này có ý nghĩa đặc biệt trong cuộc đời cầm bút của Võ Phiến. Thứ nhất, ông đọc được, lần đầu tiên, một số tác giả Mỹ như Hemingway, Steinbeck, Faulkner...những người làm ông chấn động trước sự bạo liệt, dữ dội, và một số nhà văn thoát ly từ chế độ cộng sản tại Liên xô và Đông Âu như Arthur Koestler, Virgil Gheorghiu, Kravchenko...những người làm ông thấm thía và tự giác hơn về sự bạo tàn của cộng sản. Thứ hai, ông đọc được, lần đầu tiên, trọn bộ À la recherche du temps perdu của Marcel Proust, người khiến ông khâm phục về khả năng quan sát và phân tích cực kỳ tinh tế, đồng thời cũng là người có ảnh hưởng sâu sắc đến phong cách văn học của ông sau này. Thứ ba, ông chính thức bước vào sinh hoạt văn học bằng cách cộng tác thường xuyên trên tờ Mùa Lúa Mới do Võ Thu Tịnh và Đỗ Tấn (bạn học cũ tại Trường Thuận Hóa) chủ trương.

Thoạt đầu, ông viết hai loại: Thơ trào phúng với tên Hoài Vũ, và truyện ngắn với tên Võ Phiến. Hoài Vũ là nhớ người họ Võ, Võ Phiến là hình thức nói lái của Viễn Phố, cả hai cùng một ý nghĩa, xuất phát từ nỗi nhớ người vợ lúc ấy đang ở Bình Định. Ít lâu sau, truyện ngắn của Võ Phiến được chú ý và khen ngợi nồng nhiệt. Ông quyết định bỏ thơ trào phúng, chỉ tập trung vào việc viết truyện.

Ở Bình Định, nơi ông làm Trưởng Ty Thông Tin, Võ Phiến tự xuất bản quyển Chữ Tình (1956) và Người Tù (1957) dưới tên “nhà xuất bản” Bình Minh. Sau đó, ông gửi bài vào Sài Gòn, đăng trên Sáng Tạo và Bách Khoa. Năm sau nữa, cơ sở Tự Do của Phạm Việt Tuyền tại Sài Gòn nhận in cho ông tác phẩm thứ ba, Mưa đêm cuối năm. Tài năng của ông được cả độc giả lẫn giới cầm bút công nhận. Ông quyết định xin chuyển vào Sài Gòn để có đất dụng võ rộng rãi hơn. Năm 1959, ông được đổi vào Sài Gòn làm Chủ Sự ở Văn Hóa Vụ. Sau đó, ông làm Phụ Tá Giám Đốc Nha Huấn Luyện. Năm 1969, vì ký tên vào bản kiến nghị chung của giới văn nghệ sĩ và trí thức chống lại chế độ kiểm duyệt đối với ngành xuất bản, ông bị giải nhiệm, nhưng sau, trước phản ứng dữ dội của khá đông trí thức và văn nghệ sĩ, Bộ Thông Tin nhân nhượng chuyển ông qua làm Phụ Tá Giám Đốc Nha Điện Ảnh. Có lúc ông làm việc trong Thanh Tra Đoàn của Bộ Thông Tin, nhờ vậy, ông có dịp đi nhiều. Quyển Đất Nước Quê Hương (1973) được ra đời sau những chuyến công tác ấy.

Trong lãnh vực văn hóa, ông là một thành viên trong Hội Đồng Văn Hóa Giáo Dục Miền Nam từ 1970 đến 1974, Giáo Sư Văn Chương tại Trường Đại Học Hòa Hảo tại Long Xuyên và Đại Học Phương Nam tại Sài Gòn từ 1973 đến 1975.

Trong lãnh vực hoạt động văn học, tại Sài Gòn, Võ Phiến cộng tác với các báo Sáng Tạo, Thế Kỷ 20, Văn, Khởi Hành, Mai, Tân Văn...nhưng thường xuyên nhất, chung thủy nhất là tờ Bách Khoa. Cùng với Vũ Hạnh và Nguyễn Hiến Lê, ông là một trong ba cộng tác viên nòng cốt của tờ tạp chí có tuổi thọ cao nhất miền Nam này. Trên Bách Khoa, Võ Phiến, ngoài phần sáng tác và biên khảo, còn đảm nhiệm luôn cả các mục điểm sách, thời sự văn học nghệ thuật và thỉnh thoảng, phần dịch thuật dưới bút hiệu Tràng Thiên và Thu Thủy (Tràng Thiên, thoạt đầu là bút danh chung của Ban biên tập Bách Khoa, sau, từ khoảng 1964, 65 giao hẳn cho Võ Phiến). (9) Năm 1960, ông được tặng Giải Thưởng Văn Học Nghệ Thuật Toàn Quốc với cuốn Mưa đêm cuối năm. Từ năm 1961 về sau, ông được mời vào Hội đồng giám khảo của Giải Thưởng Văn Học Nghệ Thuật Toàn Quốc. Năm 1962, ông lập nhà xuất bản Thời Mới để trước hết, tự in sách mình và sách của các cây bút mới và sau đó, giới thiệu các trào lưu, các phương hướng sáng tác hiện đại. Trên tờ Bách Khoa cũng như với nhà xuất bản Thời Mới, Võ Phiến được mọi người ghi nhận là có công phát hiện và/hoặc giới thiệu nhiều cây bút trẻ và tài hoa tại miền Nam lúc ấy như Nguyễn Xuân Hoàng, Thế Uyên, Y Uyên, Túy Hồng, Nguyễn Thị Thụy Vũ, Đỗ Tiến Đức, Nguyễn Đức Sơn...

Về sáng tác, từ 1956 đến 1975, ở Việt Nam, ông xuất bản hơn hai mươi tác phẩm thuộc nhiều thể loại khác nhau, bao gồm truyện dài, truyện ngắn, Tùy Bút, tiểu luận và dịch thuật (tất cả các tác phẩm dịch thuật đều ký dưới bút hiệu Tràng Thiên).

Ngày 22 tháng 4.1975, tức tám ngày trước khi Sài Gòn bị sụp đổ, Võ Phiến cùng vợ và người con út (10) rời Việt Nam, di tản qua Mỹ. Sau mấy tuần dừng lại Đảo Guam, gia đình ông được đưa vào lục địa Hoa Kỳ, ở trại Indiantown-gap (thuộc Tiểu Bang Pennsylvania). Đến ngày 3.9.75, rời trại đi định cư tại Minneapolis, Thủ Phủ của Tiểu Bang Minnesota. Gần hai năm sau, ngày 7.4.1977, ông và gia đình từ già vùng đất mùa Đông đầy băng tuyết này, chuyển đến Los Angeles, thuộc Tiểu Bang California, thoạt đầu ở tại Santa Monica, ba năm sau, dời về Highland Park.

Thời gian cư ngụ tại Minneapolis, Võ Phiến làm công (mailing clerk) cho tờ báo Decision của Mục Sư Billy Graham được vài tháng. Về California, thoạt đầu,

cuối 1977, ông làm công chức ở Sở Thuế Vụ, khoảng một tháng sau, chuyển sang làm việc ở Sở Hưu bổng. Cả hai sở đều thuộc Tòa Hành Chánh Quận Los Angeles (County of Los Angeles). Ông làm công chức ở đây suốt mười lăm năm, cho đến ngày về hưu, tháng 7.1994. (11)

Thuở mới rời Việt Nam, tị nạn sang Hoa Kỳ, dường như tâm hồn của Võ Phiến, cũng như nhiều, nếu không nói là hầu hết những người Việt Nam di tản khác, bị khủng hoảng trầm trọng. Ông ngỡ mình sẽ vĩnh viễn xa rời ngòi bút. Thế nhưng, cuối cùng, không bao lâu sau, thói quen viết lách và sự thiết tha với chữ nghĩa, với văn chương, đã chiến thắng, ông cầm bút trở lại. Cầm bút trở lại trong một hoàn cảnh cực kỳ khó khăn, ngàn dặm xa quê hương, đồng bào phân tán mỗi người một ngả, đời sống ở xứ người còn đầy bỡ ngỡ và bấp bênh, tiệm sách không có, phải gửi sách báo bày bán trong các tiệm thực phẩm...Cầm bút trở lại để “đỡ bợ vợ trên đất khách”, thế thôi. (12) Tuy vậy, nhờ việc ông cầm bút trở lại, nền văn học lưu vong Việt Nam đã được hình thành để rồi sau đó ít lâu, khởi sắc hẳn lên, ít nhất là trong một thời gian.

Thoạt đầu Võ Phiến viết cho tờ Hồn Việt tại California, tờ Việt Báo tại Washington D.C., tờ Quê Mẹ tại Paris. Sau này, ông cộng tác với hầu hết các tạp chí văn nghệ ở Bắc Mỹ, Văn, Văn Học, Làng Văn, Văn Xã, Thế Kỷ 21 v.v...Có thời gian, khoảng năm 1977, ông làm Chủ Bút cho tờ Hồn Việt. Đầu 1978, ông đứng ra chủ trương tờ Văn Học Nghệ Thuật (bộ cũ ra từ tháng 4.1978 đến tháng 12.1979, bộ mới ra từ tháng 5.1985 đến tháng 1.1986), tờ báo chuyên về văn học nghệ thuật đầu tiên tại hải ngoại.

Từ 1976 đến 1980, ông cùng Trần Đình Long chủ trương nhà xuất bản Người Việt, chủ yếu là in các tác phẩm của ông và của Lê Tất Điều. Từ năm 1986, ông hợp tác với nhà xuất bản Văn Nghệ của Từ Mẫn Võ Thắng Tiết, in Toàn Tập Võ Phiến, gồm hầu hết các tác phẩm trước và sau 1975 của ông, được sắp xếp lại theo thể loại: Tùy Bút, Truyện ngắn, Tiểu thuyết, Tạp Luận, Tạp Bút, Tiểu luận...

Trong các tác phẩm được Võ Phiến hoàn thành tại Hoa Kỳ sau năm 1975, Bộ Văn Học Miền Nam là công trình dài hơi và được ông dành cho nhiều tâm huyết nhất. Thật ra, ngay trước 75, tại Sài Gòn, Võ Phiến đã manh nha ý định viết về văn học miền Nam, sau năm 75, từ Mỹ, nhìn thấy nền văn học ấy bị chính quyền mới ra sức hủy diệt, chạnh lòng, ông càng thiết tha hơn trong việc thực hiện giấc mơ ngày nào. Khoảng năm 1983, qua sự giới thiệu của Huỳnh Sanh Thông, ông xin và nhận được trợ cấp từ Chương Trình Nghiên Cứu Đông Dương thuộc Ủy Ban Nghiên Cứu Khoa Học Xã Hội Hoa Kỳ (Indochina Studies Program, Social Science Research Council) để có thể hoàn tất công trình của mình. Vừa làm công chức để bảo đảm việc mưu sinh, ông vừa lo gom góp tài liệu tản mác từ khắp bốn phương, ở Thư Viện Quốc Hội Mỹ, Thư Viện các Đại Học và thư viện riêng của các văn hữu ở Mỹ, ở Pháp. Tháng 5.1985, ông viết xong tập Văn Học Miền Nam, Tổng Quan và gửi nộp bản thảo cho Ủy Ban Nghiên Cứu Khoa học Xã hội. Năm sau, tác phẩm được nhà Văn Nghệ tại California xuất bản. Sáu năm sau, 1992, bản tiếng Anh do Võ Đình Mai dịch được nhà Vietnamese Language and Culture Publications của Tiến Sĩ Nguyễn Xuân Thu xuất bản tại Úc dưới tựa đề Literature in South Vietnam: 1954-1975. Trước đó, Võ Phiến đã có một quyển tiểu thuyết, quyển Nguyên Vẹn, được James Banerian dịch ra tiếng Anh với tựa Intact, cũng được nhà xuất bản trên ấn hành vào năm 1990.

Hiện nay, Võ Phiến đang sống tại Highland Park, Los Angeles, (13) Tiểu Bang California, Hoa Kỳ. Trong cảnh hưu trí và bệnh tật (ông bị mổ tim hai lần, lần đầu năm 1985, lần sau năm 1992), ông vẫn tiếp tục sáng tác và cố gắng hoàn tất bộ Văn Học Miền Nam. (14)

### Chú Thích:

1.- Trong thư gửi tôi ngày 28.7.1995, Võ Phiến cho biết về ngày tháng năm sinh của ông như sau: "Năm 1925 là đúng, còn ngày 20 tháng 10 là bịa bậy ra thôi. Ngày âm lịch chỉ có má tôi nhớ. Năm 1974 ở Sài Gòn, nhân dịp ông Nguyễn Phụng (cựu Giám Đốc Quốc Gia Âm Nhạc, Hội Viên Hội Đồng Văn Hóa và Giáo Dục) muốn chấm cho tôi lá số tử vi, má tôi có nói cho tôi ghi đúng ngày tháng và giờ sinh. Tháng 4.1975 lá số tử vi mất trong cuộc tẩu quốc, rồi năm 1989 má tôi qua đời, tôi mất luôn ngày sinh âm lịch".

2.- Trong quyển Nhà Văn Việt Nam hiện đại do Hội Nhà Văn Việt Nam biên soạn, xuất bản tại Hà Nội năm 1992, năm sinh của Lê Vĩnh Hòa được ghi là năm 1934.

3.- Ngoài Đoàn Thế Hối, các người em của Võ Phiến theo thứ tự là: Đoàn Thị Tĩnh (mất lúc 3, 4 tuổi), Đoàn Thế Tâm, Đoàn Thị Hòa, Đoàn Thế Định và Đoàn Thị Diệu Ngọc.

4.- Trong thư từ gửi cho tôi, có lúc Võ Phiến viết là ông gặp lại Lê Vĩnh Hòa lần chót là khoảng năm 1965 hay 1966, lúc khác ông lại viết rõ ra là năm 1967. Thế nhưng, trong Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, Võ Phiến lại ghi Lê Vĩnh Hòa mất ngày 7.1.1967 (trang 345). Như vậy thời điểm cuộc gặp gỡ lần cuối ấy khó mà xảy ra vào năm 1967 được. Dường như lâu quá, Võ Phiến không nhớ chính xác.

5.- Theo thư Võ Phiến gửi tôi ngày 28.6.1991.

6.- Theo thư Võ Phiến gửi tôi ngày 20.7.1991.

7.- Tôi chưa tìm thấy bài Tùy Bút này. Võ Phiến cho biết ông cũng không chắc tựa đề của nó là "Đêm đông" hay là "Những đêm đông".

8.- Đến nay, vẫn có nhiều người làm, viết trên sách báo đâu đó là Võ Phiến bị cộng sản kết án tử hình. Không đúng.

9.- Trong phần "Tiểu sử và tác phẩm Võ Phiến" in trên Văn số đặc biệt về Võ Phiến (tháng 8.1974), có ghi: "Về bút hiệu Tràng Thiên, có điều đáng chú ý. Tạp chí Bách Khoa số 306 ra ngày 1.10.1969, nơi mục Hộp Thư, có minh xác như sau: "Tạp chí Bách Khoa có những bút hiệu mà có thời kỳ dành chung cho tất cả các anh em trong Tòa Soạn như: Thế Nhân, Tràng Thiên, Thu Thủy. Riêng bút hiệu Tràng Thiên trước 1963, đã dùng chung cho tất cả các anh em viết về mục "Điểm sách" hay "Qua các hàng sách", rồi từ 1964 trở đi, nhất là từ 1965, ông Võ Phiến thường dùng bút hiệu đó để viết các bài về văn học và trong mục "Sinh hoạt", nên Tòa Soạn đã dành bút hiệu này cho riêng ông. Do đó mà trước năm 1964 có nhiều bài với bút hiệu Tràng Thiên mà thực ra là của Nhà Văn Ngu Í, Vũ Hạnh hay những văn hữu khác không muốn để bút hiệu thực của mình. Thí dụ bài "Điểm sách" trên số 99 (15.2.1961) trang 111 (...) là của ông Vũ Hạnh dưới bút hiệu Tràng Thiên".

10.- Ông bà Võ Phiến có cả thảy bốn người con, gồm ba trai, Đoàn Giao Liên, Đoàn Thế Long, Đoàn Thế Phúc, và một gái, Đoàn Minh Đức. Năm 1975, Minh Đức di tản khỏi Việt Nam cùng lượt với bố mẹ, Đoàn Thế Phúc đang du học tại Úc, ít lâu sau mới sang Mỹ đoàn tụ với gia đình, riêng hai người con đầu bị kẹt lại Việt Nam, mãi đến 1992, mới sang Mỹ theo diện ODP.

11.- Về việc sinh kế của mình tại Mỹ từ 1975 đến nay, Võ Phiến kể trong một lá thư gửi tôi ngày 21.8.1995 như sau: "Trong hai mươi năm ở Hoa Kỳ, tôi chỉ làm có hai công việc: Cho tòa báo của ông Billy Graham, và cho Tòa Hành Chánh Quận Los Angeles (County of L.A., chứ không phải là City of L.A.). Đó là không kể đến chuyện làm báo Việt ngữ vốn không phải thuộc về sinh kế. Thoạt tôi đến Mỹ, người bảo trợ là người lao động, làm công việc rửa xe. Xe buýt chạy suốt ngày nhiễm bụi bặm. Theo định kỳ, xe lần lượt nối đuôi nhau vào "nhà tắm". Ở đó đã có sẵn nhà bảo trợ của tôi, mặc đồng phục xanh, tay cầm vòi nước, xịt mù mịt v.v...Nhà bảo trợ hỏi tôi



về nghề nghiệp ở Việt Nam để liệu giúp đỡ. Tôi đã ngán một đời công chức, bèn bảo ông ta rằng tôi vẫn làm nghề tự do: “Tôi mãn báo”. Ông ta hoan hỉ. Ở đây, Mục Sư Billy Graham có báo lớn lắm, tha hồ mãn. Tôi đến xem, quả nhiên báo Decision in mỗi kỳ 4 triệu số, lớn thiệt. Báo đang thiếu mailing-clerk. Gì chứ gửi báo đi cho độc giả thì dễ ợt. Ở Tòa Soạn Bách Khoa tôi từng thấy các ông Nhân, ông Xuân Hiến làm công việc ấy mười mấy năm trước mắt tôi. Clerk, làm Thầy Ký, ngồi viết tên từng độc giả vào mặng-sét dán ngoài bìa báo, gửi đi, dễ quá. Ngày ngày cặm cụi làm một Thầy Ký Huê Kỳ, cuộc đời tàn tạ cũng êm ả. Tôi ô-kê. Hôm sau, đến sở thì hời ôi! Tòa Báo Decision không giống Tòa Soạn Bách Khoa tí nào. Tên độc giả đã in sẵn trên label, lấp vào máy. Báo chạy qua, máy dán tên vào, báo tuôn ra như dòng suối trước mặt mình. Thầy Ký đứng khom người xuống, trở mắt nhìn cho kỹ cái zip code trên label. Thình thoảng chặn bắt một đồng báo, vỗ vỗ cho ngay ngắn, vát xuống một mặt bàn sắt con, lấy tay đè xuống, máy tự động quán chỉ chữ thập, cột báo, cắt dây. Thầy Ký cầm xấp báo quảng tọt vào cái túi vải bên cạnh, rồi lo chặn bắt đồng báo khác. Khi túi vải (của bưu điện) gần đầy thì xách vọt vào chiếc xe gần đó. Đầy xe thì nó chạy ra ngoài, đỗ lên xe bưu điện...Có hai nỗi rắc rối. Một là khi ta nhìn không kịp, bắt lộn tờ báo gửi zip code này lẫn vào zip code khác, ta loay hoay “sửa sai” vài tích tắc là dòng nước tràn tới, báo ùn lên cả đồng trước mắt, máy phải ngưng, mọi con mắt đổ dồn vào thầy ký. Hai là cái túi vải, bọn Mỹ to con xách nhẹ nhàng như ta xách cái đuôi con chuột chết ném vào thùng rác, còn mình thì xách một cái túi vải đầy báo, nó nặng như con trâu chương! Tôi cố gắng. Lãnh được vài ba kỳ lương gì đó, tôi chém vè. Về sau, xuống California tôi hết dám mãn báo. Trong résumé xin việc tôi không giấu đời công chức, khi interview tôi nói láo là chuyên môn làm kế toán 20 năm. Thoạt đầu, tụi nó chỉ cho làm accounting clerk hạng bét, lương chưa tới một nghìn một tháng! Vừa làm vừa viết trộm, tôi khoái quá, làm luôn 15 năm. Hết có kỳ thi là tôi thi lần lên, rồi cuộc làm chuyên viên Sở Hưu Bổng bậc hai (Retirement benefits specialist II). Bậc chót là bậc ba, tôi chưa men tới. Ở bậc hai, hai ba năm gì đó, lương tháng hai nghìn chín trăm mấy chục. Về hưu mỗi tháng chưa tới 800 đô. Bảo hiểm county đóng cho 60%, mình phải đóng 40% (Làm được 25 năm thì khi về hưu, county đóng cả 100%). Lương bổng không bao nhiêu, tôi nhờ bà xã còn đi làm (cũng cho county, cũng 15 năm nên đủ sống. Bà mà về hưu nữa thì phải tàn tiện dữ đả! Cũng trong thư này, Võ Phiến cho biết cái chuyện trước đây, ở hải ngoại, người ta hay kể đôi khi trên sách báo, lúc mới sang, được người bảo trợ hỏi về nghề nghiệp ở Việt Nam, Võ Phiến trả lời là nhà văn, nhưng vì tiếng Anh kém quá, đến độ người bảo trợ hiểu lầm, dẫn ông đến xin việc ở hãng chế tạo giấy, chỉ là giai thoại, chứ không hề có thật.

12.- Xem phần đầu quyển Thư Gửi Bạn, in lại trong Tùy Bút 2, trang 235-244.

13.- Từ năm 2003, gia đình ông đã dọn về Santa Ana, cũng thuộc California (chú thích năm 2006).

14.- Bộ sách này, gồm 7 tập, dày hơn 3000 trang, đã được xuất bản (chú thích năm 2006).

## CHƯƠNG I MỘT PHONG CÁCH

Theo Võ Phiến, người ta yêu một nhà văn chủ yếu là yêu một phong cách. Ông viết, trong bài “Văn phong, nhân cách”:

Hễ đọc thơ đọc văn mà đã bắt được nét đẹp của một phong cách, đã yêu nó, thì cứ thoáng thấy nó xuất hiện ở đâu là thích đấy, bất luận người nghệ sĩ đang nói gì, đang đề cập đến vấn đề gì, đang tả cái gì, đang kể lể con cà con kê về cái gì (Viết: 31).

Võ Phiến nói chung chung, song tôi nghĩ, ý kiến của ông sẽ chính xác hơn nếu chỉ giới hạn trong thể Tuy Bút. Với các tiểu thuyết gia, chúng ta thường không để tính đến như thế, rất phổ biến cái hiện tượng ở một tác giả nào đó, chúng ta chỉ thích một vài tác phẩm, còn những tác phẩm khác thì có khi chúng ta không thể “chịu” được. Hình như chỉ với các nhà văn chuyên về Tuy Bút, giọng văn mới chiếm một vị trí quan trọng như vậy.

Trong lời Tựa tập Đất Nước Quê Hương sau, được dùng làm Tựa cho Tuy Bút 1 của Võ Phiến, Nguyễn Hiến Lê cho yếu tố quan trọng nhất đối với Tuy Bút là nghệ thuật.

Tiểu thuyết mà dở thì người ta vẫn gọi là tiểu thuyết, thơ mà dở thì cũng vẫn là thơ Con Cóc, còn Tuy Bút mà thiếu nghệ thuật thì không có tên để gọi vì lẽ không ai thèm nhắc tới, biết tới.

Thật ra, không có thể loại nào mà không cần nghệ thuật. Lý do chính khiến một bài Tuy Bút dở không có tên để gọi là vì nó lẫn với các thể loại khác. Với bút ký, với phóng sự, với một bài báo vu vơ nào đó, chẳng hạn. Mà điều này lại xuất phát từ một lý do khác nữa, căn bản hơn, nếu những thể loại khác có những đặc điểm tối thiểu về phương diện hình thức, như thơ thì thường có vần, không có vần thì có nhịp, như tiểu thuyết thì có cốt truyện, không có cốt truyện thì ít nhất cũng có nhân vật, còn Tuy Bút thì hầu như không có một luật lệ nhất định nào về phương diện hình thức cả, nó là một thể loại nằm trong vùng giao thoa giữa các thể loại, trên biên giới giữa tự sự và trữ tình.

Đặc điểm đầu tiên của Tuy Bút là tính chất chủ quan. Điều này ai cũng biết. Và vì chủ quan nên thể Tuy Bút có thêm một đặc điểm thứ hai này nữa, tính chất phóng khoáng. Khác với người viết bút ký phải lệ thuộc vào thực tại, người viết truyện phải lệ thuộc vào nhân vật, đặc biệt vào tâm lý nhân vật, tính cách nhân vật, vào mối quan hệ giữa các nhân vật và vào xu hướng vận động chung của cốt truyện, người viết Tuy Bút hầu như không lệ thuộc vào cái gì cả.

Yếu tố căn bản làm nên kết cấu của một bài Tuy Bút là sự liên tưởng. Nó có thể bất cần mọi trật tự, mọi logic. Nó nhảy từ vấn đề này sang vấn đề khác. Tha hồ. Nguyễn đặng Mạnh nhận xét về Nguyễn Tuân: “viết văn mà cứ như là trò chuyện thoải mái theo lối tán gẫu, nói trạng”. (1) Nguyễn Hiến Lê nhận xét về Võ Phiến cũng tương tự tuy cách nói có khác một chút, chỉ trong thể Tuy Bút, Võ Phiến “mới thỏa chí phóng ngọn bút”, mới “dễ dàng chuyện nọ bắt qua chuyện kia” v.v...

Nếu Tuy Bút là thể giới tự do, nơi người ta, nói như Nguyễn Hiến Lê khi giới thiệu Tuy Bút Võ Phiến là “tùy hứng mà phóng bút”, nói theo Trương Chính khi giới thiệu Vũ Trung Tuy Bút của Phạm Đình Hồ là “gặp đâu nói đó”, thì yếu tố chính tạo nên giá trị của Tuy Bút là gì? Nó không phải là ở cốt truyện, không phải là ở tầm sâu của tư tưởng, cũng không phải ở mức độ dồi dào của cảm xúc, yếu tố thứ nhất là của truyện, yếu tố thứ hai là của tiểu luận, yếu tố thứ ba là của thơ, ít nhất là một loại thơ, một kiểu thơ nào đó, như thơ lãng mạn, chẳng hạn. Yếu tố chính tạo nên giá trị của Tuy Bút, theo tôi, là ở giọng văn. Có thể có những truyện dài, những truyện ngắn hay được viết bằng một giọng văn vô ngã, không có dấu ấn cá nhân. Đối với Tuy Bút cũng như với thơ điều đó gần như tuyệt đối không. Đó là lý do tại sao, cũng như thơ, Tuy Bút là loại văn rất khó dịch, nếu không nói là không thể dịch được. Một bài Tuy Bút hay bao giờ cũng là một bài viết có giọng văn hay.

Vì giá trị của Tuy Bút là ở giọng văn nên điều kiện tiên quyết để đọc Tuy Bút là khả năng thẩm mỹ phải khá. Số lượng đọc giả giới hạn hay cái gọi là tính chất “hiu hắt”, “cô đơn” của thể văn Tuy Bút mà Đặng Tiến có lần nhắc đến,(2) theo tôi, chủ yếu xuất phát từ đó. Hơn nữa, Tuy Bút không những kén độc giả, Tuy Bút còn kén cách đọc, đọc Tuy Bút giống với đọc thơ hơn là đọc truyện. Phải đọc từ từ, chậm

chậm, nhẩn nha. Bởi ở đây, cái chúng ta thường thức, trước hết, là một giọng văn chứ không phải là một lượng thông tin nào cả.

Ít nhất từ 1986, từ khi vượt biên và định cư tại Pháp, sau đó, qua Úc, tôi đọc Võ Phiến khá thường xuyên. Khi ông không in sách mới thì tôi đọc lại sách cũ. Cơ hồ nghiệm. Lâu, không đọc ông, có cảm giác gần như nhớ nhưng cái gì. Cái gì đó là gì? Nhiều lần tôi tự hỏi tôi. Vẫn không sao trả lời được. Chỉ thấy nổi nhớ nhưng ấy dường như tương tự nổi nhớ nhưng đồng quê, sông núi, sống ở thành phố lâu, nhìn mãi những tòa nhà cao ngất, những con đường thênh thang và thẳng tắp, nhìn mãi những cửa kính lấp lánh, những ánh đèn xanh đỏ nhấp nháy, những bảng hiệu màu sắc lòe loẹt, chúng ta cảm thấy ngọt ngào, đắm ra thềm thường một cái gì mênh mông, hoang dã, một cánh đồng, một ngọn đồi, một con suối, một rừng cây. Đọc Võ Phiến, với tôi, không chừng cũng thế, trên trang sách của ông, ngôn ngữ cứ như thiên nhiên, rộng rãi, linh động, mát mẻ và tươi roi rói, ở đó, ngỡ thấy được các con chữ đang nhảy múa, đang lấp lánh, đang thờ phụng phùng. Tôi đắm mê giọng văn ông, ngôn ngữ ông trước khi chú ý đến những gì ông nói.

Điều tôi thú nhất khi đọc Võ Phiến là có cảm tưởng không phải đang đọc sách mà là đang nghe ông trò chuyện. Đó là một người trò chuyện cực hay, vừa sâu sắc lại vừa duyên dáng, đặc biệt là linh động, lúc thì lớn tiếng, lúc thì hạ giọng, lúc thì nghiêm trang, lúc thì cười cợt, lúc thì quyết liệt, lúc thì khoan hòa. Lúc thế này lúc thế kia song bao giờ cũng nhanh nhẹn, thông minh, trong một bài viết, ông chuyển từ ý này sang ý khác, từ giọng này sang giọng khác, cứ thoăn thoắt, thật tài tình. Ông có lượng hiểu biết thật rộng rãi để tha hồ tung hoành. Ông cũng có thật nhiều những ý nghĩ độc đáo, những phát hiện tinh tế, bất ngờ để thỉnh thoảng làm cho độc giả phải giật thót cả người. Ông có vốn từ vựng cực giàu, phần lớn là những từ còn hồi hồi sự sống, như mới mang thẳng từ đường phố, từ chợ búa vào. Vốn từ ấy lại được ông sử dụng một cách thần tình, trong những cấu trúc câu uyển chuyển, nhẹ nhàng và rất linh hoạt. Đặc biệt hơn cả là khẩu khí của ông, sau mỗi câu văn dường như thấp thoáng một nụ cười. Ví dụ trong Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, có đoạn ông viết:

...đứng về phương diện phái tính, Văn Học Miền Nam thời kỳ 1954-1975 càng ngày càng nghiêng về nữ phái. Thời gian ủng hộ hồng quần. Thoạt đầu trên văn đàn nghe tiếng ồm ồm, cuối cùng nghe ra eo éo (Văn Học: 47).

Cách viết như thế khiến hơi văn của Võ Phiến trở thành dí dỏm và quan trọng nhất, tạo nên cảm giác thân mật, gần gũi giữa người viết và người đọc.

Có thể nói đặc điểm nổi bật nhất trong văn phong Võ Phiến là ưu thế của lời nói. Đó cũng là đặc điểm chung, rất dễ thấy ở các nhà văn gốc miền Nam như Sơn Nam, Bình Nguyên Lộc, Vương Hồng Sển, Hồ Trường An, Kiệt Tấn v.v...Có điều khác với các nhà văn miền Nam thường xuề xòa đến dễ dãi và tuệch toạc đến độ lảm lòi, câu văn của Võ Phiến thường vừa thân vừa thâm, vừa vui vừa sắc, vừa có vẻ như bộc trực lại vừa như lấp lửng, gợi những hàm ý xa xôi. Nó có vẻ như lời nói nhưng nó lại được cấu trúc một cách chặt chẽ, không mắc cái tật rườm rà thường thấy ở lời nói. Nó là lời nói đầy tính nghệ thuật. Ở phương diện này, có thể nói, Võ Phiến vừa có công văn chương hóa khẩu ngữ, lại vừa có công văn xuôi hóa câu văn xuôi Việt Nam vốn, cho đến nay, ở rất đông người, vẫn còn chịu ít nhiều ảnh hưởng của thứ mỹ học biền ngẫu ngày xưa, thích chút đăng đối, thích những “nhấn tự”, những “thần cú” và đặc biệt thích nhạc điệu trầm bổng, du dương, có khi hơi hơi rỗng rảng.

Võ Phiến không những đem khẩu ngữ vào văn học, điều đã có nhiều người làm dù trình độ nghệ thuật có thể không bằng ông. Điều đáng để ý hơn ở Võ Phiến là đôi khi ông biến văn viết thành văn nói. Vẫn là văn viết, nhưng cái giọng lại là giọng

của một người đang nói, lâu lâu la lên: “Ồi!”, “Ồi dào!”, “Ầy!”, “Gớm!”, “Kỳ cục!” v.v... Chưa hết. Từ khoảng giữa thập niên 60, có lẽ, nếu tôi không lầm, bắt đầu từ bài “Lối yêu hôm nay” (3) trở đi, Võ Phiến hay đem vài câu đối thoại để lẫn vào giữa những đoạn phân tích, lý giải. Bài văn thường có nhiều giọng, nhiều bề. Tính chất nghiêm trang của cuộc thảo luận nhạt nhòa hẳn đi. Ví dụ trong quyển Chúng Ta, Qua Cách Viết, nhân nhắc đến hiện tượng thiếu tiếng cười trong nền văn học hiện thực xã hội chủ nghĩa ở miền Bắc, Võ Phiến lý luận, tinh thần trào phúng, tự bản chất là tinh thần chống đối, phản kháng, thế nhưng, dưới chế độ cộng sản, văn nghệ sĩ bị buộc phải vâng lời, phải ngoan ngoãn, phải khép mình vào kỷ luật, phải tự mình kiểm duyệt mình, thành ra họ không còn châm biếm, chế diễu, phê phán gì được nữa. Đó là lý do tại sao văn học trào phúng ở miền Bắc, mặc dù có sự hiện diện của Tú Mỡ, nhà thơ trào phúng nổi tiếng từ thời 30-45, vẫn cứ bị còi cọc. Võ Phiến, sau khi dẫn một lời phát biểu của Tú Mỡ, bàn tiếp, sáng tác đúng lập trường, đúng quan điểm của đảng còn khó hơn là sáng tác dưới sự kiểm soát của chế độ thực dân ngày trước. Lý do:

Người bị kẻ thù kiểm soát vẫn còn một vài ám khí để đánh lại, người sáng tác “đúng” là người bị giải giới hoàn toàn. Trào phúng là chỉ trích, là “đánh”. Bị giải giới hoàn toàn thì còn đánh đấm sao được nữa ? (Tiểu Luận: 302).

Kế liền ngay sau đó là một đoạn đối thoại:

- Ở kia! Sao lại không đánh được nhỉ ? Nhà nước chỉ chặn những đòn đánh lại nhà nước mà thôi. Nhà nước khuyến khích những đòn đánh vào kẻ địch, bọn “Mỹ xâm lược” v.v... Bộ không phản chủ, không đá ngược, thì không còn cái gì đáng làm sao chớ ?

- Những cú đá hiểm nhất vẫn là những cú đá ngược.

- Láo. Ai bảo thế ?

- Vẫn ông Tú Mỡ, bậc thầy trào phúng ở miền Bắc (Tiểu Luận: 302).

Dẫu sao, những đoạn đối thoại như vậy trong các tác phẩm biên khảo của Võ Phiến trước 1975 cũng không nhiều. Trong các tập Tiểu Luận, Tạp Luận và Tạp Bút trong Võ Phiến Toàn Tập do nhà Văn Nghệ ấn hành, loại trừ các bài phỏng vấn cũng như các bài viết sau 1975, mỗi tập 3, 4 trăm trang chỉ có khoảng bốn hay năm đoạn đối thoại, mỗi đoạn thường chỉ có vài câu, họa hoàn lắm mới kéo dài vài trang. (4) Từ năm 1990, bắt đầu với bài “Đối thoại về bom nguyên tử”, thừa thắng xông lên, Võ Phiến đối thoại ào ào, đối thoại về thịt cày, về thơ dịch, về dịch thơ, về tả cảnh, về kiện cáo, và gần đây, đối thoại “bằng quơ về viết chơi”. Trừ bài sau cùng, các bài khác đều được Võ Phiến tập trung in trong một quyển sách mỏng mang cái tựa khá tiêu biểu, Đối Thoại. (5) Điều này khiến cho Đặng Tiến, người theo dõi sáng tác của Võ Phiến đều đặn, kỹ lưỡng, nhạy bén và chí tình, cũng đăm ngạc nhiên: “Cái gì vậy cà ?” (6) Ngạc nhiên thì cứ ngạc nhiên, song theo tôi, có điều không thể phủ nhận, càng già, Võ Phiến càng “nói” nhiều, trước, thuở bắt đầu cầm bút, ông chỉ viết, sau, ông vừa viết vừa nói, cuối cùng, gần đây, dường như ông chỉ nói.

Tôi tưởng tượng ai đó sẽ la toáng lên: Thì có gì là lạ. Võ Phiến chỉ bắt chước André Maurois thôi. Maurois đối thoại về cái này cái nọ, Võ Phiến cũng đòi đối thoại về cái nọ cái kia Đành vậy. Võ Phiến cũng thừa nhận điều đó, ông để chữ “đối thoại” chình ình trong cái tựa để người đọc dễ liên tưởng đến những “dialogues” của Maurois. Thích Maurois, trước năm 1975, Võ Phiến dịch hẳn một thiên cáo luận của Maurois sang tiếng Việt. Các trào lưu lớn của tư tưởng hiện đại (1964). Ông kể với tôi: Trong các nhà văn Pháp ông tâm đắc, đọc đi đọc lại nhiều lần và ít nhiều chịu ảnh hưởng, có Maurois. Ông đọc Maurois khá sớm, ngay từ đầu thập niên 40, lúc đang học trung học tại Trường Thuận Hóa ở Huế, nhờ sự hướng dẫn của một Giáo Sư Pháp văn, ông Trần Đình Đản. Vấn đề là, tại sao suốt mười năm đầu cầm bút, từ

1955 đến 1965, ông không hề đòi đối thoại và sau đó, cho đến năm 1990, ông chỉ “đối thoại” một cách dè dặt, cầm chừng, kín đáo ? Cái gì làm cho ông, gần nửa thế kỷ sau khi đọc và thích Maurois mới nảy ra ý tưởng bắt chước Maurois viết đối thoại ? Chưa cần trả lời vội, chỉ với những câu hỏi ấy, chúng ta thấy ngay là khó mà dùng ảnh hưởng của Maurois để cắt nghĩa hiện tượng vì sao sau này Võ Phiến “nói” nhiều.

Hơn nữa, ngoài những trường hợp “nói” công khai, đăng hoàng trong các bài viết sử dụng rất một thể văn đối thoại, với chữ “đối thoại” sờ sờ trong cái tựa hoặc những dấu gạch ngang ở đầu câu, Võ Phiến còn nói lén, nói chùng, nói thảm trong cả những bài viết không hề có dấu vết gì của thể văn đối thoại cả, ở những bài nghị luận chày. Trong Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, có đoạn ông viết:

Trong vòng hai mươi năm người độc giả miền Nam không phải chỉ lăm le đối giống, họ còn bị trụt tuổi nữa. Trước, họ đứng tuổi, về sau họ trẻ dần trẻ dần, cuối cùng họ sắp thành trẻ nít.

Thật vậy, giai đoạn trước là của những Nguyễn Mạnh Côn, Doãn Quốc Sỹ, Võ Phiến, Vũ Khắc Khoan, Bình Nguyên Lộc, Mặc Đỗ v.v...Không một ai trong số ấy có hạng tri kỷ vị thành niên cả. Không có thiếu niên nào khoái đọc Thần tháp rùa, Mưa đêm cuối năm, Bốn mươi...Sau đó là giai đoạn của Nhã Ca Bóng tối thời con gái, của Nguyễn Thị Hoàng, của Hoàng Ngọc Tuấn Hình như là tình yêu v.v...tức của nam nữ thanh niên thuộc tuổi đôi mươi. Sau nữa, đến giai đoạn của Duyên Anh, Từ Kế Tường, Đinh Tiến Luyện, của Nhã Ca Trăng mười sáu, của Hoàng Ngọc Tuấn Thư về đường Sơn Cúc...là giai đoạn của tuổi sợ ma, tuổi biết buồn, tuổi thích ô mai, của “tuổi ngọc”, tuổi ngu ngơ v.v...Gớm, mới hỏi nào người lớn làm văn chương để thường thức với nhau nói toàn chuyện cao xa, chẳng thèm biết đến các oắt tí kia muốn gì, bây giờ bao nhiêu danh sĩ xúm ùa nhau tán tụng o bế các cô các cậu kỹ quá. Cả văn cả nhạc cùng nhau gây thành một cao trào thiếu nhi, lão nhạc sĩ Phạm Duy dạo ấy cũng xoắn xít hơi nhiều xung quanh “tuổi mười ba mười bốn”, không sao ? (Văn Học: 85).

Đọc, chúng ta có cảm tưởng Võ Phiến không chịu ngồi yên, ông nhảy xổ lên trên trang sách, ông phân tích, ông bình luận rồi ông ngạc nhiên, châm biếm, trầm trồ, khen chê rồi rít. Ông không chỉ dùng kiểu câu tường thuật mà còn dùng các kiểu câu khác, cảm thán, nghi vấn. Ông gọi các độc giả trẻ là “thiếu niên” rồi “trẻ nít” rồi “oắt tí” rồi “các cô các cậu”. Để tả hiện tượng văn nghệ sĩ chiều theo thị hiếu của “các cô các cậu” ấy, ông không chỉ dùng chữ “tán tụng” mà còn dùng chữ “o bế”, “xoắn xít” vốn là những từ chứa nhiều hình tượng, đậm sắc thái biểu cảm và gần với khẩu ngữ hơn. Thành ra, đọc ông cứ ngỡ như nghe ông nói.

Đoạn văn trên thật ra được viết lại từ một đoạn văn khác, cũng của Võ Phiến, đã cũ, từ năm 1974, trong bài “Có gì mới trong sinh hoạt văn nghệ”. Tôi trích nguyên đoạn để tiện so sánh:

...hình như người độc giả cũng thay đổi cả tuổi tác nữa. Người ấy mất tuổi.

Các người đọc Nguyễn Mạnh Côn, Thanh Tâm Tuyền, Doãn Quốc Sỹ, Mặc Đỗ, Vũ Khắc Khoan v.v...sau cuộc ngưng chiến 1954 là những con người đầy ưu tư [...], trên dưới ba mươi tuổi. Những độc giả của Đem tâm tình viết lịch sử, Bốn mươi, Thần tháp rùa v.v...có thể còn cao niên hơn. Dĩ nhiên, đó là nói về cái tuổi tâm tình, không phải tuổi đời.

Sau đó, thế hệ các độc giả của Nguyễn Thị Hoàng, Hoàng Ngọc Tuấn...thuộc lứa tuổi đôi mươi. Và đến lớp độc giả báo Tuổi Ngọc và sách của Duyên Anh, Từ Kế Tường, Đinh Tiến Luyện...thì họ còn ở lứa tuổi thích ô mai.

[...]

(Nhạc phẩm cũng vậy. Cho nên trong khi văn chương ca ngợi tuổi ngọc, tuổi hoa thì bên âm nhạc cũng có cả một "cao trào" nói lên các tâm tình của tuổi sợ ma, tuổi biết buồn, tuổi ngu ngơ, tuổi...tuổi...Có lẽ từ thuở nào tới giờ, trong lịch sử chưa bao giờ tuổi thiếu niên được khoác nhiều mỹ danh, biệt danh đến thế) (Tập Bút: 172-3).

Ý tưởng ở hai đoạn giống nhau. Gần như y hệt. Chỉ khác ở giọng điệu. Đoạn dưới là văn viết: Câu cú tròn trịa, bố cục mạch lạc, giọng văn chững chạc, hơi văn nhất quán. Đoạn trên là văn nói: Khẩu ngữ được sử dụng nhiều, kết cấu câu đa dạng, cảm xúc và thái độ của nhà văn lồ lộ trên từng dòng từng chữ.

Tham lam, tôi muốn nêu thêm một ví dụ khác. Nhận xét về văn phong miền Nam, năm 1959, trong bài "Cá tính văn học miền Nam", Võ Phiến viết:

Vừa dễ dãi xuề xòa, người Việt miền Nam vừa mau mắn hoạt bát. Giọng văn của các tác giả trong Nam có một vẻ gì rất khỏe khoắn, nhanh nhẹn. Cho đến cách xây dựng cốt truyện cũng thế. Truyện của Đồ Chiểu, tiểu thuyết của Hồ Biểu Chánh, cách kết cấu không có gì là chặt chẽ khéo léo, không tỏ ra tốn nhiều công phu, nhưng bao giờ cũng linh động. Ở những tác giả lớp sau như Bình Nguyên Lộc và Sơn Nam, kỹ thuật đã điêu luyện hơn nhiều, cốt truyện và lối văn viết vẫn giữ đặc tính truyền thống đó (Tập Bút: 17-8).

Cùng vấn đề ấy, năm 1965, trong bài "Cá tính địa phương", ông viết:

Gần đây, đọc truyện của các nhà văn lớp trẻ sinh trưởng ở các vùng quê miền Nam, tôi nhiều lần say mê không những trước những cảnh trí, nếp sống khác lạ tả trong sách mà còn vì cái giọng viết rất đột ngột, và nhất là vì những chỗ đối thoại thật "mê tơi" (Tiểu Luận: 202).

Cũng cùng vấn đề ấy, cùng ý tưởng ấy, năm 1986, trong quyển Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, ông lại viết:

Đọc những nhà văn trong Nam như Lê Xuyên, Sơn Nam, Bình Nguyên Lộc, như Vương Hồng Sển v.v...chúng ta có cảm tưởng văn ấy tự nhiên, thân mật mà nhanh nhẹn thoăn thoắt, mà dễ dàng lưu loát quá cỡ. Như thể không xếp đặt gì, cứ tuồng tuốt ngon ơ, văn ấy cứ tuôn ra không vấp vấp khục khục bao giờ cả, nó trôi chảy, tài tình quá xá [...]. Người miền Trung vào làm ăn trong Nam thoát nghe bà con trong Nam nói chuyện với nhau vẫn có cảm tưởng ấy, ôi chao, trong này người ta nói sao mà cứ trơn lu, cứ như dầu rót rong rỏng vô chai, như xoa con toán liền tay không dứt, như xua những viên bi tròn chạy rong róc trên một mặt mâm! Lối nói như thế khiến liên tưởng đến câu ca vọng cổ dài dằng dặc mà thoăn thoắt mà ngọt lịm (Văn Học: 130-31).

Trích ba đoạn văn được viết trong ba thời điểm khác nhau của Võ Phiến, tôi không chỉ muốn chứng minh là càng ngày Võ Phiến càng "nói" nhiều mà còn muốn chứng minh là càng ngày giọng văn Võ Phiến càng vui, càng dí dỏm. Nó không chỉ vui khi nói về chuyện vui mà còn vui cả khi đề cập tới những chuyện chẳng có gì đáng vui, như chuyện ý nghĩa cuộc đời và ý nghĩa văn học, chẳng hạn, trong bài "Bâng quơ về viết chơi", đoạn cuối thật "mê tơi". Tôi đã trích nhiều, vẫn còn thòm thòm muốn trích luôn cả đoạn ấy để người đọc cùng thưởng thức lại:

[...] Nay, ông Trời là tạo hóa, là đấng sáng tạo, ông Trời ấy làm ra, sáng tác ra vũ trụ này, cuộc sống này có ý nghĩa gì chẳng? có "ích" gì chẳng? Ông ấy làm ra muôn sao, làm ra con người, con kiến, làm ra cái sống cái chết...có nghĩa gì, có ích gì? Đó là làm chơi hay làm thiệt? Là sáng tác kiểu có ích, hay sáng tác kiểu văn béo văn mỡ văn trơn, của trường giả trán hói vào lúc rững mỡ? Cả cõi thế gian, nó sờ sờ, nó lù lù ra đây, xoay tả xoay hữu, ngó trước ngó sau đâu đâu cũng thấy nó, đó là chơi hay thiệt?

Nói toạc ra e phải tội, xin được phát biểu khe khẽ: Không chừng là cái chơi thôi. Cả công trình vĩ đại khắp cõi không cùng là để vinh danh cái làm chơi, cái sáng tạo chơi. Ngọn rêu xanh với núi Thái sơn cũng là cái chơi, con cóc tía trong hang con chấu chuộc kêu oà oạp, với ông Khổng Khâu ham cúng vái ông Trang Tử khoái gõ bôn v.v...toàn cái chơi cả. Vị tất có ý nghĩa gì.

Ồi, một cái chơi lớn lao hiên ngang bao trùm càn khôn vũ trụ như thế không chê trách trước tiên, lại đi vắn hỏi chuyện tẩn mẩn của lũ thấp cổ bé miệng! Lũ sáng tác chơi quanh đây chẳng qua là đám trẻ nắm chéo áo lon ton chạy theo cụ Trời, đáng gì! Thôi nhá. (7)

Nói đến cái vui, cái dí dỏm trong văn Võ Phiến, tôi biết, chả có gì mới mẻ. Tôi chỉ nhấn mạnh đến nhận xét: “càng ngày càng...”. Nghĩa là, theo tôi, chất “nói”, chất đối thoại và từ đó, cái vui, cái dí dỏm trong giọng văn Võ Phiến không hẳn là cái gì “bẩm sinh”, “có hữu”. Phần nào đó là những điều ông thụ đắc dường như một cách rất tự giác trong quá trình rèn luyện ngòi bút. Không kể tư tưởng và kỹ thuật, chỉ xét riêng ở phương diện ngôn ngữ, công việc rèn luyện ấy, theo tôi, có thể tóm gọn thành hai điểm: Nam Bộ hóa và khẩu ngữ hóa.

Chúng ta biết Võ Phiến sinh ra và lớn lên ở miền Trung, trưởng thành trong bầu khí quyển văn học của miền Bắc với những Nguyễn Tuân, Hoài Thanh, Nhất Linh và cả nhóm Tự Lực Văn Đoàn nói chung. Ông chỉ vào Sài Gòn khi đã ngoài ba mươi tuổi. Có điều, khác với hầu hết các nhà văn miền Trung hay miền Bắc khác đồng thời, khi vào Sài Gòn, Võ Phiến chú ý ngay đến cá tính của người miền Nam và văn phong của các tác giả trong Nam. Bài “Cá tính văn học miền Nam” của ông đăng trên Bách Khoa năm 1959 năm ông chuyển từ Qui Nhơn vào Sài Gòn là một trong vài bài viết sớm nhất và đến nay, vẫn là bài viết sắc bén nhất về đề tài này. Ông ý thức rất rõ: “Nghĩ về cá tính miền Nam chẳng qua chỉ là bản khoản về một phương diện trong vấn đề định hướng văn nghệ lúc này” (Tạp Bút: 27). Nghĩ đến chuyện định hướng cho cả nền văn nghệ miền Nam lẽ nào Võ Phiến lại không nghĩ đến chuyện định hướng cho ngòi bút của mình? Cho nên, chả có gì lạ khi chúng ta thấy dấu ấn cuộc “Nam tiến” trong giọng văn Võ Phiến, trong ba đoạn văn viết về văn phong miền Nam dẫn ở trên, đoạn thứ nhất, được viết năm 1959, là một nhận xét khách quan của một người ngoại cuộc, khen văn phong miền Nam bằng một thứ văn phong tề chỉnh của miền Trung, miền Bắc, đoạn thứ hai, được viết năm 1965, là cảm tưởng của người đang yêu, đang say, ông vừa nhận xét vừa tấm tắc, đoạn thứ ba, được viết năm 1986, là một sự đồng hóa rõ rệt. Võ Phiến nói về văn phong miền Nam bằng chính văn phong miền Nam, cũng “nhanh nhẹn thoăn thoắt”, cũng “tuồng tuốt ngon ơ”, cũng “trơn lu”, cũng “cứ như dầu rót rong rỗng vô chai”.

Ở khía cạnh ngôn ngữ, đặc điểm nổi bật nhất của văn phong miền Nam chính là việc khai thác đến tận cùng khả năng của khẩu ngữ. Tuy nhiên, tôi tin là Võ Phiến nhận thức tầm quan trọng của khẩu ngữ có phần muộn hơn, có lẽ vào giữa thập niên 60, nhờ loại truyện đăng từng kỳ trên các nhật báo mà chúng ta quen gọi là phôi dơ tông. Theo Võ Phiến, sức hấp dẫn chính của các truyện phôi dơ tông là ở đàm thoại. Trong quyển Chúng Ta, Qua Cách Viết, ông phân tích sắc sảo đặc điểm của đàm thoại trong tiểu thuyết trước và sau 1954, tuy nhiên, ở đây, liên quan đến vấn đề chúng ta đang bàn, tôi chú ý nhất đến luận điểm chính của Võ Phiến về chức năng của đàm thoại trong tác phẩm văn học, chủ yếu là tiểu thuyết: “Đọc đoạn truyện có đàm thoại, độc giả thoát được cái cảm tưởng nặng nề phải đối diện mãi mãi với một tác giả nói luôn mồm” (Tạp Luận: 207). Có lẽ nghĩ như thế, tin như thế, ông bắt đầu chêm vào các bài văn nghị luận một số đoạn đối thoại ngắn ngắn chẳng? Có thể lắm.

Ở đây lại nảy ra vấn đề là: Tại sao nghĩ như thế, tin như thế, mà trước 1975, ở miền Nam, Võ Phiến lại không hề có ý muốn tận dụng yếu tố đàm thoại trong tiểu thuyết và cũng không hề đi quá vài câu đối thoại ngắn gọn lạc loài giữa các bài văn nghị luận, Tùy Bút ? Tại sao sau 1975, khẩu ngữ không còn rón rén như trước mà nhất tề đồng khởi trên các trang viết của Võ Phiến ? Tại sao những bài đối thoại về bom nguyên tử, về thịt cày v.v... chỉ xuất hiện từ 1990 ? Tại sao gần đây Võ Phiến lại "nói" nhiều ?

Tôi ngờ lý do chính là vì Võ Phiến...sợ.

Trước hết là sợ cái cũ, cái sáo. Trong một lá thư gửi tôi ngày 5.9.1995, sau khi nhắc lại sự tích một nhân vật trong thần thoại Hy Lạp, cứ mỗi lần bị thương lại nằm sấp xuống đất một hồi là khỏe lại vì đất là mẹ, đất truyền cho sức sống và sức mạnh, Võ Phiến viết:

Văn chương là ngôn ngữ. Ngôn ngữ văn chương có thời bị bọn phù thủy văn chương bám vào hút hết sinh khí, trở nên ẻo lả, xanh mướt, ẻo uột, vô hồn. Những thời kỳ như thế, văn chương cần nằm sấp xuống ôm lấy đất. Thoại ngữ, tiếng nói hằng ngày, của cuộc sống, của quần chúng, nó là chất tươi, nó mang sinh khí. Những nhà cách mạng văn hóa trong cuộc vận động Ngũ Tứ bên Tàu cũng từng bắt ngôn ngữ nằm sấp hít đất một hồi để hồi sinh. Bạch thoại thay thế văn ngôn rõ ràng là giải pháp hay.

Võ Phiến kể tiếp, riêng trong trường hợp của ông, nhìn thấy những sáo ngữ có lúc tràn lan khắp nơi, ông nổi dóa xoắn...nôm.

Nổi dóa như vậy chắc chắn là hình thức nổi dóa hòa nhã nhất, không mấy may bạo động. Mình chỉ mỗi ngày mỗi xuề xòa dễ dãi, ăn nói huých toẹt, bất cứ chuyện triết, chuyện văn, chuyện thơ gì, cứ huếch hoác, vừa nói vừa cười khời khời, bằng cái ngôn ngữ của người ngoài đường phố. Rốt cuộc sau bốn chục năm cầm bút, mình trở lại viết cái tiếng của người chỉ có mồm mà không từng có bút bao giờ. Viết được vậy "đã" lắm.

Sau nữa là vì sợ cô đơn. Ở Võ Phiến, nhu cầu trao đổi, nhu cầu giao cảm hình như khá lớn. Cuộc đời cầm bút của ông cứ càng lúc càng nghiêng dần về khía cạnh giải bày, tâm sự. Khi mới bước vào làng văn, ông thường viết truyện, hoặc truyện ngắn hoặc truyện dài, sau đó, ông đi hẳn vào thể Tùy Bút. Khác với truyện, ở Tùy Bút, ông có thể trực tiếp bộc bạch những gì ông cảm, ông nghĩ, không cần phải qua trung gian của các nhân vật những kẻ dù là giả vẫn luôn luôn đòi hỏi tác giả, người sáng tạo ra chúng, phải tôn trọng quyền sống của chúng, quyền có tính cách riêng và số phận riêng của chúng, nói tóm lại cái quyền làm nhân vật. Sau năm 1975, vẫn viết Tùy Bút, song ông chọn hình thức thư từ, hết Thư Gửi Bạn (1976) đến Lại Thư Gửi Bạn (1979). Để làm gì ? Để sử dụng ngôn ngữ trực tiếp được dễ dàng, thoải mái hơn. Từ Thư Gửi Bạn, Lại Thư Gửi Bạn đến Đối Thoại là một bước rất gần. Chiều hướng của sự thay đổi ở đây là, nhu cầu nói, nhu cầu trực tiếp phát ngôn càng ngày càng mạnh.

Cuối cùng, quan trọng nhất, tôi nghĩ Võ Phiến nói nhiều là vì sợ bị quên.

Trước 1975, dù biết phơi-dơ-tông rất được ưa chuộng, dù hiểu nguyên nhân của sự ưa chuộng ấy nằm ở phần đàm thoại, song tự thâm tâm, tôi đoán, Võ Phiến có chút khinh rẻ loại văn chương nhật trình mà ông, cũng như nhiều người khác nữa, không coi là văn chương thực sự. Coi thường văn chương nhật trình, ông cũng coi thường cả cái tâm lý "thích nghe trò chuyện" của đa số độc giả nhật trình. Bởi vậy, dầu biết đó là thị hiếu của xã hội, ông cũng ngoảnh mặt đi, tiếp tục con đường đào xới tiềm thức và tra vấn những ám ảnh đầy tính chất siêu hình về cuộc đời, về sự sống. Chưa bao giờ ông là nhà văn ăn khách. Nhưng bao giờ ông cũng có một số độc giả trung thành, có thể chia sẻ với ông những tìm tòi, những khắc khoải trong tư



duy cũng như trong nghệ thuật. Chính những độc giả trung thành ấy khiến ông an tâm đi tiếp cuộc lữ hành cô độc: Ở miền Nam trước 1975, ông là một trong vài người hiếm hoi không bị lôi cuốn vào quỹ đạo của phôi-dơ-tông.

Đọc bài nói chuyện nhiều kỳ giữa Võ Phiến và Nguyễn Xuân Hoàng (Viết: 107-251), chúng ta thấy sự an tâm của Võ Phiến hoàn toàn bị đổ nhào, trong thời hậu hiện đại, nhịp sống càng lúc càng hối hả, con người càng lúc càng bận rộn, thói quen đọc sách càng lúc càng bị ti vi và computer lấn át, ý thức thẩm mỹ của con người cũng dần dần đổi khác, số người đọc Võ Phiến cũng như đọc văn chương nói chung vẫn còn nhưng còn một cách nguy hiểm, không có gì hứa hẹn là nó sẽ tiếp tục lâu dài cả. Võ Phiến viết Truyện thật ngắn là một cách đối phó với tình trạng bị thẩm ấy, là một cách đáp ứng điều kiện mới của nhân loại. Và, tôi nghĩ, việc Võ Phiến tăng cường đến độ đậm đặc chất đối thoại trong giọng văn của mình cũng nằm trong chiều hướng ấy. Nói cách khác, theo tôi ước đoán, ông “nói” nhiều là vì ông sợ những cái đọc vội vàng, sợ cái tâm lý vừa bồn chồn nóng ruột, thiếu kiên nhẫn vừa hiếu động, lúc nào cũng căng thẳng, cũng gấp gáp của con người đô thị cuối Thế Kỷ XX.

Như vậy, vì sợ, Võ Phiến trở lại với André Maurois, vì sợ, ông đi đến tận cùng con đường Nam Bộ hóa giọng văn của mình, vì sợ, ông vui và trẻ trung hẳn ra, và vì sợ...Tôi giặt mình, nhớ lại hai chữ cuối cùng trong bài “Bâng quơ về viết chơi” của Võ Phiến tôi trích ở trên: “Thôi nhá”.

Chú Thích:

1.- Nguyễn đặng Mạnh (1981), “Lời giới thiệu” in trong Tuyển tập Nguyễn Tuân, tập 1, Văn Học, Hà Nội, 1981, trang 68.

2.- Đặng Tiến (dưới bút hiệu Nam Chi) (1987), “Về thể văn Tùy Bút”, Đoàn Kết số 390 (4.87), trang 29.

3.- Bài “Lối yêu hôm nay” đăng trên Bách Khoa số 211 & 212 tháng 10.1965, in lại trong Tiểu Luận, Văn Nghệ, California, 1988, trang 265-290.

4.- Xem Tiểu luận (1988), các trang 166, 279-280, 303-304, 351-352, Tạp Luận (1987), các trang 13, 126-129, 154-158, 164, 283 (không kể phần “Lại Thư Gửi Bạn” vốn được viết sau 1975), Tạp Bút (1989), các trang 85, 142, 175-6, 273 (không tính các bài phỏng vấn và các bài viết sau 1975).

5.- Văn Nghệ xuất bản, 1993.

6.- Đặng Tiến (1991), “Võ Phiến đối thoại về thịt cày”, Thông Luận số 35 (2.1991), trang 17-19, sau in lại trong Đối Thoại của Võ Phiến, trang 155-1568.

7.- Võ Phiến (1995), “Bâng quơ về viết chơi”, Thế Kỷ 21 số 75 (7.95), trang 57.

## CHƯƠNG II NHÀ LÝ LUẬN VĂN HỌC

Trong một bài phỏng vấn đăng trên Làng Văn, khi được Đào Huy Đán hỏi: “Sau gần ba mươi năm cầm bút, xin ông cho biết về quan niệm viết lách của ông”, Võ Phiến trả lời, hóm hỉnh:

Quan niệm viết lách ? Đây là cơ hội để nói về chuyện sứ mệnh, chuyện thông điệp nhắn gửi này nọ...Là cơ hội để lên tiếng, để tuyên bố đây! Nào, tôi xin suy nghĩ một lát, xem bắt đầu mình đã quan niệm ra sao trước khi quyết định viết lách...Không! Không có quan niệm nào cả. Khổ quá, thoát tiên không có quan niệm gì ráo, thế mà tự dưng tôi lao vào con đường viết lách... (Tạp Bút: 413).

Trong một bài phỏng vấn khác do Nguyễn Mạnh Trinh thực hiện, nhân bàn về số phận của nền văn học hải ngoại, Võ Phiến lại tâm sự:

Chúng ta chẳng qua là những kẻ tay ngang, không chuyên về lý luận, về nghiên cứu văn học. Nhân vấn đề nó tự đặt ra chình ình trước mặt nên không thể không bàn tán, không có ý kiến. Bàn tán căn cứ vào lương tri, chứ không phải vào kiến thức chuyên môn (Viết: 93).

Võ Phiến tự thú là không có quan niệm nào rõ ràng về việc viết lách. Võ Phiến tự nhận là người ngoại đạo trong lãnh vực nghiên cứu và lý luận văn học. Tôi ngờ là, trong cả hai trường hợp, Võ Phiến đều vờ vĩnh. Đọc kỹ câu hỏi của Đào Huy Đán và lời đáp của Võ Phiến, chúng ta sẽ thấy ngay là Võ Phiến “ăn gian”. Đào Huy Đán hỏi về quan niệm viết lách của ông “sau ba mươi năm cầm bút”, Võ Phiến lại nói trở đến thời điểm bắt đầu sự nghiệp, thuở ông còn trẻ, “thoạt đầu”, “trước khi quyết định viết lách”. Điều đó có lẽ đúng, viết lách là việc tình cờ. Nó thường khởi đầu bằng một đam mê hơn là bằng một nhận thức. Hiếm có ai bước vào thế giới sáng tạo bằng một quan niệm minh bạch, dứt khoát, như một kim chỉ nam hoặc như một thứ “nguyên tắc chiến lược” theo kiểu Nguyễn Trãi, khi tìm gặp Lê Lợi, tham gia vào cuộc khởi nghĩa Lam Sơn, đã có sẵn trong tay quyển Bình Ngô sách. Tôi nghĩ, ở đây, Võ Phiến chỉ vờ vĩnh để thoái thác trả lời những câu hỏi quá tế nhị và phức tạp, không thể tóm tắt vào vài lời, trong khuôn khổ một bài phỏng vấn ngắn. Sự thực ngược hẳn lại.

Sự thực là Võ Phiến chưa bao giờ là một nhà văn hồn nhiên, chỉ cậy vào năng khiếu, mặc cho cảm hứng xô đẩy, hay cứ trôi tuột hoài hoài theo thói quen nghề nghiệp. Là người suốt đời “đeo đuổi theo cái mới” (Tạp Bút: 373), ông không những sáng tác dồi dào mà còn không ngừng khắc khoải tra vấn cái việc sáng tác của mình. Ông nghe ngóng, quan sát, ghi nhận từng sự chuyển đổi thời tiết trong sinh hoạt văn học đương đại để có thể nắm bắt kịp thời những sự kiện tinh tế, nhỏ nhặt, ngỡ như vu vơ mà ngoài ông, dễ không mấy ai để tâm đến, chẳng hạn: “Đọc tiểu thuyết bây giờ, nhận thấy nhân vật ít ăn hơn trước” (Tạp Bút: 81). Chỉ chi tiết ấy thôi đã đủ để ông nghĩ ngợi miên man, cuối cùng, phát hiện ra cái tâm lý của thời đại, một thời đại đầy ưu tư, đầy ngờ vực, đầy bức rứt, đến nỗi “con người quay lại vẩy vò thân xác mình, tận hưởng nó đồng thời hành hạ, đầu độc nó”, một thời đại “ngộ nghĩnh và tội nghiệp” (Tạp Bút: 88). Ông cũng tò mò phóng tầm mắt theo dõi cả những đồng nghiệp xa xôi và xa lạ của ông ở Trung Hoa, đặc biệt, ở Tây phương. Ở phương diện này, ông đọc nhiều vô cùng. Trong giới sáng tác tại Việt Nam, hiếm có người nào đọc nhiều và đọc rộng như ông.

Trò chuyện với Nguyễn Xuân Hoàng, ông tâm sự:

Vòng chân trời văn học ngày nay mở rộng bao la...nhân tài quái kiệt xuất hiện khắp bốn phương trời, tại sao dám bỏ qua ? Bỏ qua những hương xa hoa lạ huy hoàng và thơm ngát và quý báu như thế thì cái sự kiện may mắn mình được sống ở thế kỷ hai mươi thế kỷ hăm một đâm ra phí quá (Viết: 142).

Trước cuộc chuyện trò này đúng ba mươi năm, ngay khi còn ở trong nước, Võ Phiến cũng đã nhận ra vai trò của sự tiếp xúc văn hóa ấy:

Trước những thay đổi sâu xa và rõ ràng, hiển nhiên, như sự thay đổi đường hướng văn nghệ gần đây [tại Tây phương], mà cứ phớt lờ, không chịu biết đến, vẫn ôm khư khư những nguyên tắc thẩm mỹ cũ, thì là một thái độ ngoan cố đáng giận (Tiểu Luận: 112).

Ở đây, cần đề ý đến thái độ chững chạc của Võ Phiến, một thái độ góp phần phân biệt ông với khá đông người cầm bút “đeo đuổi theo cái mới” khác tại miền Nam trước đây, ông đọc, nghiên ngẫm, quan sát sinh hoạt văn học Tây phương, song ông không hề a dua, không hề vọng ngoại. Ở ông, từ lúc bắt đầu cầm bút đến tận bây giờ, chưa hề có dấu vết một sự bắt chước nào chỉ vì lý do thời thượng. Với

ông, tất cả mọi sự tiếp xúc, tìm hiểu đều nhắm đến một mục đích: “để tìm lấy một bước đi riêng” (Tiểu Luận: 112).

Kết quả của quá trình tìm kiếm và nghiền ngẫm ấy là một số tác phẩm khảo cứu ít nhiều liên quan đến lý luận văn học được ra đời, quyển Tiểu Thuyết Hiện Đại (1963), quyển Chúng Ta, Qua Cách Viết (1972), và khá nhiều bài báo ngắn sau in trong tập Tạp Bút (1989). Đó là chưa kể đến một số bài trong tập Viết (1993), Đối Thoại (1993) và đặc biệt là quyển Truyện thật ngắn, nguyên chỉ là tập truyện, nghĩa là một tác phẩm thuộc loại sáng tác, nhưng qua đó, theo nhận định của Đặng Tiến, đã gián tiếp nói lên kinh nghiệm sáng tạo của nhà văn, dưới nhiều khía cạnh: Tương quan giữa tác giả và tác phẩm, với nhân vật, với đạo lý, dư luận, và ngoại cảnh. Kinh nghiệm thì bao giờ cũng riêng tư...[nhưng], qua Truyện thật ngắn, Võ Phiến đã có những đóng góp quý giá vào những suy nghĩ về văn học của Việt Nam, vốn nghèo nàn, nông cạn và đơn điệu. (1)

Như thế, chỉ đứng về số lượng mà xét, có thể nói, Võ Phiến là một trong vài nhà văn Việt Nam bàn về văn học nhiều nhất. Chúng ta nhớ, thuộc lãnh vực này, Nhất Linh chỉ có một quyển sách mỏng: Viết và Đọc Tiểu Thuyết (1961), Thạch Lam cũng chỉ có một quyển sách mỏng: Theo Giọng (1941), Vũ Bằng có một quyển: Khảo về Tiểu Thuyết (1955), Nguyễn đình Thi có hai: Mấy Vấn Đề Văn Học (1956) và Công Việc Của Người Viết Tiểu Thuyết (1966). Các tác giả khác thường chỉ viết, nếu có, những quyển sách nặng tính chất hồi ký về kinh nghiệm sáng tác, hoặc vài bài báo ngắn đăng rải rác đây đó mà thôi.

Những tác phẩm bàn luận về văn học ấy không những chiếm một khối lượng không nhỏ mà còn có một vị trí không kém quan trọng trong toàn bộ sự nghiệp của Võ Phiến. Tôi nghĩ, nếu chúng ta đã từng nhìn Võ Phiến như là một nhà tiểu thuyết, một nhà Tùy Bút, và gần đây, một nhà phê bình, thì chúng ta cũng có thể nhìn ông ở một kích thước khác nữa, một nhà lý luận văn học. Tuy nhiên, tôi tin lời tâm sự của Võ Phiến với Nguyễn Mạnh Trinh là thành thực và có phần xác thực: Ông là nhà lý luận văn học chủ yếu dựa trên “lương tri” hơn là trên “kiến thức chuyên môn”. Qua các tác phẩm của ông, tôi không tìm ra bằng chứng nào là ông có đọc các nhà lý luận văn học Tây phương. Những tác giả được ông ưa chuộng, có vẻ tin cậy và thường trích dẫn nhiều nhất chủ yếu vẫn là các nhà văn, các nhà thơ và một số ít, rất ít các nhà phê bình. Hiện tượng này, thật ra, không có gì là khó hiểu. Và cũng chẳng phải là một nghịch lý. Là một nhà văn, giống như bao nhiêu nhà văn khát khao sáng tạo khác, Võ Phiến đi vào lãnh vực lý luận văn học với một tinh thần thực dụng nặng nề, ông chỉ tìm trong đó những gì ông đang cần trong công việc sáng tạo của ông chứ không phải là những vấn đề có tính chất lý thuyết xa xôi và mơ hồ như nguồn gốc, bản chất, chức năng của văn học, như mối quan hệ giữa nhà văn và văn bản, giữa văn bản và người đọc, giữa văn học và ngôn ngữ, hay giữa ngôn ngữ và thực tại v.v...Cứ so sánh quyển Tiểu Thuyết Hiện Đại của ông với quyển Xây Dựng Tác Phẩm Tiểu Thuyết (1962) của Nguyễn Văn Trung, chúng ta thấy ngay điều đó. Cùng viết về một đề tài, nhưng trong khi Nguyễn Văn Trung loay hoay thật lâu với những khái niệm như “tác phẩm nghệ thuật”, “tác phẩm văn chương” và khi đi vào các khía cạnh thi pháp của truyện, ông tập trung vào việc phân tích cái, nói theo ngôn ngữ của Jean-Paul Sartre, “siêu hình học của tác giả” sau từng yếu tố kỹ thuật, Võ Phiến, ngược lại, đi thẳng vào các vấn đề cụ thể, mang tính chất “nghề nghiệp” khá rõ ràng, như vai trò và ý nghĩa của cốt truyện, quan niệm và cách thức xây dựng nhân vật, các kỹ thuật mô tả và trần thuật trong tiểu thuyết.

Nói cách khác, Võ Phiến đóng vai trò một nhà lý luận văn học là để, trước hết, phục vụ cho chính ông, với tư cách là một nhà văn. Lý luận văn học, với ông, có hai ý nghĩa, hoặc như một sự tìm tòi để định hướng hoặc như một tổng kết để tăng thêm

phần tự giác cho việc mình làm. Tiếc, chưa có ai nghiên cứu mối quan hệ giữa các tác phẩm lý luận và các tác phẩm sáng tác của Võ Phiến. Tôi mơ hồ cảm thấy mối quan hệ giữa hai phần ấy thật gần gũi và sâu sắc. Ở đây, tôi chỉ nêu hai trong nhiều sự kiện nổi bật. Thứ nhất, như nhiều người ghi nhận, và chính Võ Phiến cũng thừa nhận, trong các tác phẩm của ông trước năm 1975, quyển Một Mình (1965) là một bước ngoặt, đánh dấu hai giai đoạn khác nhau, những tác phẩm trước đó, từ Chữ Tình (1956), Người Tù (1957) đến Mưa Đêm Cuối Năm (1958) đến Giã Từ (1962)... đều hẳn lên những ám ảnh về thời cuộc, về chính trị, về vấn đề cộng sản và quốc gia, ngược lại, từ Một Mình Về Sau, với những Đàn Ông (1966), Áo Ảnh (1967), và Phũ Thế (1969), ám ảnh về chính trị nhạt nhòa dần, nhường cho “những đề tài bao quát, rộng rãi hơn, những suy nghĩ về ý nghĩa cuộc sống” (Tập Bút: 372). Hãy chú ý đến thời điểm Một Mình được viết xong tháng 9.1963. Năm 1963 cũng là năm Võ Phiến xuất bản quyển khảo luận Tiểu Thuyết Hiện Đại, ghi nhận một giai đoạn văn học, nói như Albert Camus, “hướng về những vấn đề siêu hình” (Tiểu Luận: 39). Trùng hợp ngẫu nhiên chăng? Thứ hai, trong ba năm, từ 1989 đến 1991, Võ Phiến viết liên tiếp mấy bài liên quan đến phong cách văn học: “Viết sách, nuôi cây”, “Văn phong, nhân cách”, “Thơ dịch”, “Dịch thơ”, và “Tả cảnh” (sau, in trong tập Viết, 1993, và Đối Thoại, 1993). Những bài viết này có liên quan gì đến việc Võ Phiến đang viết các tập phê bình thơ, truyện, ký, kịch trong Bộ Văn Học Miền Nam của ông không?

Tính chất thực dụng trong ngòi bút lý luận của Võ Phiến chỉ là điều bình thường. Cái tài hoa của Võ Phiến ở đây là những nhận định của ông vươn lên tầm lý luận, có ý nghĩa khái quát cao, gợi mở ra nhiều vấn đề quan trọng liên quan đến văn học nói chung chứ không chỉ quẩn quanh trong phạm trù kinh nghiệm chủ nghĩa. Những bài viết của ông về giá trị của tác phẩm văn học (Tác phẩm lớn, tác phẩm nhỏ), về “sứ mệnh” của người cầm bút (Viết trong tiếng súng), về bản chất của văn học (Viết sách nuôi cây và Văn phong, nhân cách), về đặc trưng của thơ (Thơ dịch và Dịch thơ), về tính chất cụ tượng của tiếng Việt (Chúng ta qua tiếng nói)... vừa tài hoa vừa sâu sắc, không dễ có người viết hay hơn. Tại Việt Nam, Võ Phiến là người đầu tiên phát hiện ra khái niệm “nhà văn” chỉ là một khái niệm giả, một sự tập hợp vội vàng và lỏng lẻo những hạng người có những hoạt động khác nhau rất xa, không có liên quan gì với nhau (Viết trong tiếng súng). Võ Phiến không đầy mạch luận lý của mình đi xa như Roland Barthes (2) hay Michel Foucault (3) song từ đó, ông rút ra một nhận định đầy thuyết phục về cái huyền thoại gọi là sứ mệnh của văn nghệ. Võ Phiến là người đầu tiên phân tích kỹ lưỡng về sự chuyển biến từ một nền “văn chương của lỗ tai” sang nền “văn chương của con mắt”, từ đó, phân biệt sự khác nhau trong quan điểm thẩm mỹ truyền thống và hiện đại (Chúng Ta, Qua Cách Viết). Võ Phiến là người đầu tiên, và cho tới nay, là người duy nhất đào sâu vai trò và ý nghĩa của khẩu ngữ, của thoại ngữ trong tác phẩm văn học đồng thời cũng là người đầu tiên nghiên cứu hiện tượng tiểu thuyết nhật trình tại miền Nam từ góc độ văn học và ngôn ngữ học (Chúng Ta, Qua Cách Viết). Trước đây, các nhà nghiên cứu văn học Việt Nam, theo chân Hoài Thanh, cho thể thơ bảy chữ là do thể thơ Đường luật giãn ra và thể thơ tám chữ là xuất phát từ thể ca trù,(4) Võ Phiến là người đầu tiên đưa ra giả thuyết và theo tôi, giả thuyết ấy có rất nhiều khả năng gần sự thật, là cả thể ca trù lẫn thơ tám chữ đều có cùng một gốc gác, thể thơ thất ngôn truyền thống của Việt Nam (Nghĩ về vài thể thơ Việt Nam).

Ngoài tính chất thực dụng, đặc điểm thứ hai của Võ Phiến, với tư cách là một nhà lý luận văn học, là tính chất nhất quán. Thực dụng mà vẫn nhất quán. Về phương diện sáng tác, ông thích thay đổi, thích phiêu lưu. Lâu lâu ông lại làm một thử nghiệm mới. Chỉ mới gần đây thôi, tuổi đã xế chiều, ông còn làm cho nhiều

người ngắn gọn với Truyện thật ngắn. Ngắn gọn, trước hết, là vì cái hình thức “thật ngắn” của nó. Sau Võ Phiến, ở Việt Nam cũng rộ lên phong trào viết truyện “rất ngắn”. Giữa tác phẩm của Võ Phiến và cái phong trào ấy có quan hệ gì với nhau không? Tôi không chắc. Chỉ thấy có hiện tượng thú vị là ở Việt Nam, phần lớn những người viết truyện “rất ngắn” đều còn rất trẻ, có người chỉ trên dưới hai mươi tuổi. Võ Phiến, đứng giữa những người đồng hành trẻ măng ấy, tôi đoán, hẳn ông sẽ rất vui. Nó là một bằng chứng cho thấy sự “hồi xuân” của ông. Tuy nhiên, về phương diện tư tưởng văn học, tôi có cảm tưởng, ông vẫn luôn luôn trung thành với chính ông. Những phát biểu về văn học của ông từ trước đến nay ít khi trái ngược nhau. Chúng cùng một mạch, một dòng. Có thể ngày một sâu sắc hơn, nhưng chúng không đưa ông rẽ về một lối khác.

Quan niệm văn học của Võ Phiến nhuộm nhiều màu sắc lãng mạn chủ nghĩa. Điều đó cũng không có gì khó hiểu. Cả tuổi trẻ của ông được ủ trong không khí, trong mùi hương của chủ nghĩa lãng mạn Pháp cuối Thế Kỷ XIX và chủ nghĩa lãng mạn Việt Nam trong thập niên 1930 và 40. Một nhà phê bình Pháp được ông, cũng như nhiều nhà văn Việt Nam khác, trước năm 1975, tin cậy và trích dẫn nhiều, Albérès (1921-1982), tác giả quyển *l’Aventure intellectuelle du XX siècle* (1956, 1969) cũng là một người theo khuynh hướng lãng mạn chủ nghĩa. Nền tảng của quan niệm này là thái độ coi văn học như một sự tự thể hiện của con người. Với Võ Phiến, văn học không phải là “trò tranh đua giữa các ngón nghề, thủ thuật” (Tập Bút: 346), không phải là “một tập hợp kỹ thuật, dù là kỹ thuật cao siêu” (Viết: 29), cũng lại càng không phải là một sự tái hiện hiện thực, dù rằng văn học, đặc biệt tiểu thuyết, đòi hỏi người ta phải viết, phải tả một cách sống, thực, như là chính bản thân hiện thực. Văn học nghệ thuật chỉ là những cách nhìn đời. “Người ta xem gì trong tiểu thuyết?”, Võ Phiến hỏi, rồi cũng chính Võ Phiến tự trả lời: “Người ta xem những cách xem cuộc đời” (Tập Bút: 35). Gần ba mươi năm sau, Lê Ngọc Trà, một nhà lý luận văn học sáng giá ở trong nước, người được xem là sâu sắc và táo bạo trong cách nghĩ, vẫn không nói điều gì khác hơn Võ Phiến: “văn học trước hết không phản ánh hiện thực mà là sự nghiền ngẫm về hiện thực”.(5)

Vai trò của cái nhìn, theo Võ Phiến, được thể hiện trên hai khía cạnh: Thứ nhất, nó là linh hồn của mỗi tác phẩm, thứ hai, nó là sự biểu hiện của tâm hồn người nghệ sĩ (Viết: 20).

Từ khía cạnh thứ nhất, Võ Phiến quan niệm sự khác nhau giữa hiện thực và văn học nghệ thuật nằm ở chỗ trong khi hiện thực chỉ là hiện thực, văn học nghệ thuật là một hiện thực cộng với một tâm hồn.

...Bao nhiêu cỏ úa bên lề đường làng, bên Quốc Lộ số 1, Liên Tỉnh Lộ số 7, Tỉnh Lộ số 10 v.v...chỉ là cỏ, còn cái rầu rầu ngọn cỏ nửa vàng nửa xanh là cỏ cùng với một tâm trạng. Cũng như trận mưa đêm hôm qua, trận mưa chiều hôm kia v.v...chỉ là trận mưa, là hiện tượng thời tiết, còn trận mưa trăm muôn giọt nhẹ nổi lời vu vơ là trận mưa cộng với một cách nghe mưa, với một tâm trạng, một tâm hồn, còn trận mưa Ba sơn dạ vũ trướng thu trì lại là trận mưa với một cách nghe mưa khác, với một tâm hồn khác nữa (Viết: 17).

Cũng cùng một quan điểm như vậy, Võ Phiến phân biệt văn học và các hình thức diễn ngôn (discourse) không phải là văn học khác: “Chữ viết trên một thông cáo, một văn thư hành chính chỉ nhả ra cái nghĩa. Chữ viết trên một tác phẩm văn chương, nó nhả ra một thế giới cảm xúc” (Viết: 195).

Cách phân biệt như trên cho thấy, theo Võ Phiến, bản chất của văn học nghệ thuật là tâm hồn, là cảm xúc. Cảm xúc là động cơ của văn học: Sáng tác bao giờ cũng xuất phát từ sự thôi thúc nào đó từ bên trong như một nhu cầu kể lể, tâm sự, giải bày. “Viết...trước hết là vì muốn biểu hiện một tâm trạng” (Thơ miền Nam 2: 97).

Cảm xúc cũng là mục tiêu của văn học: “Mỗi bài thơ làm ra nhằm gây một tác động xúc cảm nhất định đối với độc giả” (Đối Thoại: 54).

Cảm xúc, cái nhìn, hay rộng hơn, tâm hồn của người nghệ sĩ thể hiện trong tác phẩm văn học dưới hai dạng, cách viết và những điều được viết ra. Cách trên diễn ra một cách vô ý thức, cách dưới tự giác hơn, do đó, “đầy đủ và rõ ràng hơn” (Tập Bút: 411). Cả hai tạo thành cái chúng ta quen gọi là văn phong hay phong cách. Chưa bao giờ Võ Phiến định nghĩa khái niệm phong cách, song, tôi có cảm tưởng cách hiểu khái niệm “phong cách” của ông khác hẳn cách hiểu của các nhà phong cách học Tây phương, dù theo truyền thống của Pháp (Stylistique) hay của Đức (Stilforschung) trong lúc các nhà phong cách học Pháp nhấn mạnh vào khía cạnh ngôn ngữ học, các nhà phong cách học Đức nhấn mạnh vào khía cạnh nội thức (inner forms) của tác phẩm, Võ Phiến, giống các nhà phê bình thời Phục Hưng và Tân cổ điển (Neo-Classism), chỉ quan tâm đến cá tính của nhà văn, theo kiểu Buffon: “văn là người” (le style est l’homme même). Ông viết:

Bút pháp là biểu lộ tự nhiên của cá tính. Nó liên hệ sâu xa đến tính tình, đến sự sinh hoạt, đến kiến trúc sinh lý v.v...của mỗi nhà văn (Tiểu Luận: 212-3).

Theo Võ Phiến, phong cách là yếu tố cực kỳ quan trọng, nếu không nói là quan trọng nhất trong văn học. Nó là yếu tố quyết định sự thống nhất trong một tác phẩm, yếu tố làm cho một “cái truyện ngắn ba trang là một tác phẩm, một bộ truyện hăm bảy cuốn của Jules Romains cũng là một tác phẩm, là một thôi” (Viết: 21). Nó là điều kiện tiên quyết trong việc viết lách, có nó, người ta là nhà văn, không có nó, người ta chỉ là kẻ dùng văn. Với Võ Phiến, điều bất hạnh nhất đối với một người cầm bút là không có một phong cách riêng. Dù họ viết về bao nhiêu điều lớn lao và cao cả, về chuyện yêu nước thương nòi, thì gương mặt của họ, trong văn học, vẫn cứ mờ mờ ảo ảo (Viết: 40). Nó là yếu tố quyết định diện mạo và giá trị của một nhà văn, một nhà thơ, nó làm cho “Nguyễn Tuân thành Nguyễn Tuân, Nguyễn Bính thành Nguyễn Bính, Phan Khôi thành Phan Khôi, cũng như xưa kia cái văn phong đó đã làm cho Lý Bạch thành Lý Bạch, Tô Đông Pha thành Tô Đông Pha v.v... (Viết: 45-6). Cuối cùng, nó là yếu tố chính giải thích sức thu hút và sự mê hoặc của nhà văn “đã có một cốt cách đẹp đẽ thì tả cảnh hay ho càng tốt, mà tả không hay cũng...tốt thôi. Thậm chí không tả, không luận gì hết tron cũng vẫn tốt được, vẫn đẹp được” (Viết: 30).

Vấn đề là làm cách nào để nắm bắt được phong cách của một nhà văn, một nhà thơ ? Võ Phiến không trả lời dứt khoát. Cũng như các nhà lãnh mạn chủ nghĩa khác, ông cho công việc ấy chủ yếu là việc của trực giác chứ không phải là của lý trí: “Biện luận thuyết giảng thì rối rắm, nhưng phong cách là một sự thực. Lấy lương tri ra trực nhận có vẻ giản dị” (Viết: 31). Ông đưa ra một so sánh thú vị, phong cách cũng như mùi của phở. Cả hai cực kỳ quan trọng song cả hai lại là cái gì phảng phất, mơ hồ (Viết: 45).

Mùi phở dĩ nhiên không phải là bánh, là thịt, là nước, nhưng mùi phở lại không thể thoát ly tất cả các yếu tố vật chất kể trên. Cũng vậy, cách dùng chữ, chấm câu, ngắt câu, các kỹ thuật viết văn làm thơ đều không đồng nhất với phong cách, nhưng phong cách cũng lại không thể tồn tại nếu không có các yếu tố ấy. Có lần, Võ Phiến viết: “Giọng thơ, lời thơ, nó là một phần phong cách của người làm thơ” (Đối Thoại: 60). Chỉ là một phần thôi. Vậy toàn bộ các biểu hiện của phong cách là gì ? Trước câu vừa mới dẫn trên, nhân nói đến một vấn đề khác, Võ Phiến nêu ra một số yếu tố trong bài thơ: Điệu thơ, thể thơ, giọng thơ, lời thơ, không khí bài thơ (Đối Thoại: 52). Có phải, tất cả, đều là biểu hiện của phong cách chăng ? Có phải, với Võ Phiến, phong cách là tổng hòa, tổng hợp của tất cả các yếu tố ấy chăng ? Có thể. Rải rác trong nhiều bài viết khác nhau, Võ Phiến thường đặt phong cách trong thế đối lập với

ý và chuyện. “Đọc sách thì đọc chuyện đọc ý, còn phong thái là cái vô hình phẳng phát, chỉ để ...người chơi” (Viết: 45). Lần khác, sau khi thừa nhận là thơ cần có ý, hơn nữa, ý còn là nòng cốt của thơ, Võ Phiến ví von, ý chỉ là xương, trong khi mọi biểu hiện của phong cách đều ở thịt, rồi ông đi đến kết luận: “Thơ cũng như người, sống nhờ thịt, không sống nhờ xương” (Đối Thoại: 64-6).

Cần lưu ý một điểm, trong ngôn ngữ Võ Phiến, hai khái niệm “ý” và “ý nghĩa” khác nhau. Khi nói đến “ý”, ông nói đến một cái gì trừu tượng để ông tiện so sánh với các yếu tố khác, khi nói đến “ý nghĩa”, ông nói đến cái gì “nhập thể” trong bài thơ, trong áng văn, như linh hồn trong thể xác. Trong nhiều trường hợp, Võ Phiến dùng “ý nghĩa” và “linh hồn” như hai từ đồng nghĩa:

Không có người nào ngã bệnh quay lơ ra chết tự nhiên một cách có ý nghĩa, nhưng Ivan Ilich chết trong truyện của L.Tolstoi một cái chết đầy ý nghĩa. Một cái chết trình bày “vô tư”, không có giọng giễu cợt hay giọng xót thương gì ráo, một cái chết dù trình bày bằng giọng vô ngã, một cái chết trình bày giống hệt như cái chết, vẫn có một ý nghĩa. Trình bày thành công là thổi linh hồn vào nghệ phẩm (Viết: 21).

Cái linh hồn ấy không thể tồn tại lửng lơ ngoài chân không. Võ Phiến so sánh: “ý nghĩa không như cái ngọt của mía, có thể ép lấy nước uống mà bỏ cây mía, ý nghĩa ấy như cái ngọt của xoài của chuối, nó làm một với trái, có ăn vào mới cảm thấy” (Tạp Bút: 80). Nói như thế cũng đồng thời là một cách nhấn mạnh vai trò của văn bản, của các yếu tố hình thức trong tác phẩm văn học. Không có gì lạ khi Võ Phiến đi đến nhận định: “Thơ là lời, là chữ, là nhịp điệu, vần vẻ. Thơ là thể xác. Mất thể xác đi là mất tất cả” (Đối Thoại: 65-6).

Như thế, mặc dù đề cao vai trò của cái nhìn, của cảm xúc, của tâm hồn trong văn học, Võ Phiến vẫn không hề hạ thấp vai trò của các yếu tố hình thức, chủ yếu là của ngôn ngữ. Kể cũng dễ hiểu. Võ Phiến là người đặc biệt say mê ngôn ngữ, nhất là khẩu ngữ, những chữ những tiếng còn hôi hổi sự sống: “Riêng tôi, bất cứ gặp đâu đó trong tác phẩm văn chương những lối nói đột ngột, không trau chuốt, mang thẳng từ khẩu ngữ vào, bao giờ vẫn lấy làm thích thú” (Tạp Bút: 111). Hiếm có nhà văn nào, như ông, luôn luôn nghe ngóng, quan sát, rình rập, để chụp bắt từng sự thay đổi nhỏ nhoi trong cách sử dụng ngôn ngữ của xã hội. Cũng hiếm có ai, như ông, yêu ngôn ngữ, yêu cả những cái sai, cái dở, cái khuyết tật của ngôn ngữ, “Cuộc sống chen lấn, xô bồ, chụp giựt, vắn hay xô đẩy, dày vò tiếng nói, làm cho nó sai lệch đi. Nhưng đã yêu mến cuộc sống nồng nàn, ta yêu luôn cái phản ảnh của nó trong tiếng nói” (Tạp Bút: 110). Muốn hiểu những biến thiên trong cách dùng chữ, đặt câu trên báo chí cũng như trong các tác phẩm văn học ở miền Nam ngày trước, không thể không đọc quyển Chúng Ta, Qua Cách Viết của ông. Với ông, “từng chữ từng lời từng tiếng trong câu văn câu thơ thành công, nó không chỉ chứa cái để biết, nó còn tiết ra từ từ muôn vàn cái để cảm” (Viết: 193). Khả năng “tiết ra cái để cảm” của ngôn ngữ văn học trước hết xuất phát từ đặc điểm của ngôn ngữ dân tộc nói chung. Võ Phiến diễn tả một cách bóng bẩy hơn: “Giữa lời thơ với ngôn ngữ được sử dụng có đầy âm mưu thâm kín” (Đối Thoại: 63). Hơn nữa, nó còn xuất phát từ truyền thống văn hóa, từ tâm lý tập thể, qua đó, mỗi chữ được hình dung thành một “tướng mạo” riêng, “Có chữ trông hung tợn, có tiếng nghe chịu liền. Có chữ mới chạm mặt nó đã phát dội, có tiếng đọc lên càng ngấm càng thấy nó có cái duyên ngầm, ý vị thâm thúy” (Viết: 203-4). Sau hết, nó còn xuất phát từ tâm lý, từ kinh nghiệm riêng tư, từ mức độ nhạy cảm của từng người đọc. Võ Phiến quan niệm “câu thơ hay chỉ khua dậy những tình cảm trong lòng người đọc ‘giàu’” (Viết: 199).

Tuy là nói về ngôn ngữ, nhưng như vậy, cuối cùng, Võ Phiến vẫn quay về với khởi điểm tư tưởng của ông, văn học nghệ thuật là chuyện của cảm xúc, của tâm hồn.

Ở trên, chúng ta đã phân tích khía cạnh thứ nhất trong quan niệm của Võ Phiến, cái nhìn, cảm xúc là linh hồn của tác phẩm, phong cách là trung tâm của tác phẩm. Nói đến cái nhìn, cảm xúc, hay nói đến phong cách, thật ra, là nói đến con người. Từ đây, chúng ta tiếp cận khía cạnh thứ hai trong quan niệm về văn học của Võ Phiến, quan hệ giữa tác giả và tác phẩm.

Với Võ Phiến, đó là một quan hệ mật thiết. Mỗi tác phẩm biểu thị một cái nhìn, một quan niệm của người nghệ sĩ. Nó chính là cái dung mạo của tâm hồn người nghệ sĩ (Viết: 31). Theo Võ Phiến, chính mối quan hệ giữa tác giả và tác phẩm làm nên sức quyến rũ của tác phẩm văn học “Người ta không rung động, không đắm đuối vì trái xoài, vì trận mưa, người ta chỉ rung động đắm đuối trước một biểu hiện tâm hồn” (Viết: 17). Tác phẩm văn học, như vậy, trở thành chốn hẹn hò của những tâm hồn: “Người nghệ sĩ xuất hiện với đời là xuất hiện như một tâm hồn...Người đời đến với một người nghệ sĩ là tìm đến một tâm hồn” (Viết: 29). Với Võ Phiến, quan hệ giữa tác giả và tác phẩm gắn chặt với quan hệ giữa tác giả và độc giả, tác phẩm, ở khía cạnh này, là chiếc cầu cho những kẻ tri âm, tri kỷ.

Có thể nói quan niệm nhuộm màu sắc lãng mạn chủ nghĩa với hai khía cạnh trình bày ở trên là cốt tủy trong tư tưởng văn học của Võ Phiến. Bàn về cái gì, nói về cái gì, ông cũng xuất phát từ những tiền đề căn bản ấy. Bởi vậy, tính chất gọi là nhất quán trong quan điểm của Võ Phiến không chỉ có nghĩa là sự bền vững trong thời gian mà còn có nghĩa là sự chặt chẽ trong cấu trúc. Ý kiến của ông, mặc dù được trình bày một cách rải rác, đây đó, hầu như tình cờ, trong nhiều bài viết, nhiều quyển sách khác nhau, vẫn xoay quanh một cái trục chung, đến độ tôi ngờ chúng chỉ là những hệ luận đương nhiên rút ra từ những tiền đề căn bản trên. Có thể tóm gọn những “hệ luận” ấy vào mấy điểm:

Trước hết là quan niệm về cái đẹp. Võ Phiến có lần phát biểu “Nghệ phẩm trước hết phải đẹp. Không đẹp, nó như con chim mất cánh, dù có chí lớn đến thế nào nó vẫn không thể bay cao” (Tạp Bút: 380). Nhưng thế nào là đẹp? Chưa bao giờ Võ Phiến thử phân tích khái niệm “đẹp” trên bình diện lý thuyết. Chỉ có điều, trung thành với quan niệm căn bản của mình, ông cho cái đẹp ấy, trước hết, phải là cái đẹp từ tâm hồn, cái đẹp của cảm xúc, cái đẹp của một cách nhìn. Trong khi nhiều nhà văn khác gắn liền cái đẹp với cái lạ, cái mới, chủ yếu là những cái lạ, những cái mới trong hình thức, Võ Phiến gắn liền cái đẹp với cái thật, không phải cái thật trong hiện thực mà là cái thật trong tâm hồn, thành thật. Bởi vậy, Võ Phiến hay nói đến chữ “cái tình”, chữ “tấm lòng” hoặc “lòng thành” với ông, trong lãnh vực văn học, “chỉ có lòng thành của người viết cảm thông với lòng thành của người đọc” (Tạp Bút: 202). Ngôn ngữ, như vậy, tuy quan trọng, cực kỳ quan trọng, đến độ mất nó là mất tất cả, vẫn không phải là cái gì có giá trị tự tại. Xuất hiện trong văn bản, nó theo một nguyên tắc “thích hợp” (Tạp Bút: 425-26). Đòi hỏi cách dùng từ phải thích hợp, Võ Phiến nhìn ngôn ngữ trong mối tương quan với cái gì khác, cảm xúc. “Chữ thích hợp trong câu thơ nó gọi đúng tên, nó đánh thức dậy những xúc động tiềm ẩn đâu đó nơi ta. Như câu thần chú gọi dậy âm binh” (Tạp Bút: 426).

Một tác phẩm đẹp chưa chắc đã lớn. Một tác phẩm lớn là một tác phẩm đẹp, dĩ nhiên, nhưng đó là cái đẹp lớn. Để đo lường cái lớn ấy, Võ Phiến lại căn cứ vào tâm hồn tác giả, nếu tác phẩm là biểu hiện của tâm hồn thì tầm vóc của tác phẩm trước hết phải lệ thuộc vào tầm vóc của tâm hồn. Theo đó, những tác phẩm lớn là những tác phẩm, ở đó, tác giả thể hiện được những bận tâm lớn, những băn khoăn lớn, những sự bận tâm và băn khoăn vượt ra ngoài sinh hoạt tầm mủn, vụn vặt, nhí nhách trong đời sống hàng ngày để vươn tới những vấn đề chung mà nhân loại, từ xưa đến nay, không ngớt day dứt, như vấn đề cái sống, cái chết, vấn đề thân phận con người, nghĩa là những ám ảnh có tính chất siêu hình (Tạp Bút: 51-9).



Thứ hai là vấn đề chức năng của văn học. Như là hệ luận đương nhiên của quan niệm cho văn học là chuyện của tâm hồn, Võ Phiến cho “tác phẩm văn nghệ không có nhiệm vụ giải quyết, kể cả giải quyết cái hóc hiểm của nhân sinh và vũ trụ” (Tập Bút: 55). Là chuyện của tâm hồn, đóng góp của văn học, nếu có, cũng chỉ giới hạn trong phạm vi tâm hồn mà thôi. “Mỗi văn nhân mỗi nghệ sĩ thành công, họ đóng góp vào đời sống tinh thần của nhân loại, làm phong phú thêm đời sống tinh thần của nhân loại” (Viết: 104). Có hai điều cần nhấn mạnh ở đây. Một là, trong lãnh vực văn học, người ta chỉ có thể đóng góp được chút gì đó khi người ta là những “văn nhân, nghệ sĩ thành công”. Điều đó có nghĩa là, nhiệm vụ đầu tiên và quan trọng nhất của một người cầm bút, với tư cách là một nhà văn, nhà thơ, đối với xã hội, đối với nhân loại, là phải viết cho hay trước đã (Tập Bút: 385). Hai là, cái mà những văn nghệ sĩ thành công ấy có thể đóng góp được, thực ra, có thể tóm gọn vào một chữ: Riêng, “một cách vui riêng, buồn riêng, một cách nhìn đời, một quan niệm sống riêng, một cách yêu đương, một nếp suy tưởng và cảm xúc riêng” (Viết:104). Riêng, cái riêng, những cái riêng trên cộng với cái riêng trong cách diễn đạt, sẽ đưa đến tính chất độc đáo trong phong cách và Võ Phiến muốn coi cái phong cách độc đáo đó, chỉ có cái phong cách độc đáo đó, là một “sứ điệp” mà người nghệ sĩ gửi gắm cho đời (Viết:104).

Trong bối cảnh Việt Nam, không thể không ghi nhận sự táo bạo trong cách suy nghĩ của Võ Phiến. Có thể nói Võ Phiến là một trong vài người hiếm hoi công khai, thẳng thắn và triệt để đánh đổ huyền thoại về sứ mệnh của văn học. Lần đầu tiên ông đặt vấn đề này là năm 1968, trong bài “Viết trong tiếng súng” (Tập Bút: 125-40), sau đó, ông trở lại lần nữa trong cuộc “nói chuyện với Làng Văn” năm 1988 (Tập Bút: 413-53). Sau hai mươi năm, quan niệm của ông không có gì thay đổi. Trước hết, ông chứng minh cái chúng ta quen gọi là “nhà văn” chỉ là một sự tập hợp lỏng lẻo:

Nhà văn không có một khuôn mặt rõ rệt. Tiếng gọi ấy có một chứa đựng hỗn tạp. Không hề có một công việc chung, một chí hướng chung, một mục đích chung, cũng không có chung quyền lợi, các hạng người gọi là nhà văn không thể có nhiệm vụ chung, sứ mệnh chung (Tập Bút: 128-9).

Do đó, nói đến sứ mệnh của nhà văn là nói đến một cái gì rất mơ hồ. Hơn nữa, xã hội càng ngày càng phát triển, vấn đề phân công lao động càng ngày càng rõ rệt, nhà văn chỉ còn là những nhà chuyên môn trong lãnh vực của mình mà thôi. Do đó, vượt ra ngoài phạm vi chuyên môn của mình vốn là tưởng tượng, vẽ vời, là trau chuốt chữ nghĩa, để lớn tiếng trong các lãnh vực khác, như chính trị, xã hội, kinh tế, v.v...hầu “hướng dẫn dư luận” là một sự “gian lận, lừa gạt” (Tập Bút: 420). Võ Phiến cũng phân tích cả những nguyên nhân hình thành huyền thoại về sứ mệnh của văn học. Một là sự rơi rớt của quan niệm về kẻ sĩ kiêm bách nghệ trong xã hội truyền thống. Hai là phản ứng bối rối của xã hội trong những cơn khủng hoảng. Ba là những mưu đồ đen tối của những người làm chính trị hòng lợi dụng văn nghệ. Nếu cứ nhắm mắt chạy theo huyền thoại ấy, hậu quả sẽ vô cùng tai hại, trong phạm vi cá nhân, “lợi dụng cái tín nhiệm của thiên hạ dành cho mình trong địa hạt này để mê hoặc người trong địa hạt khác [...] [là] phỉnh gạt” (Tập Bút: 137), trong phạm vi xã hội, “nếu văn nghệ nó cương mình lên, nó hùng hục xây dựng và hướng dẫn theo kiểu ấy [tức diu dắt người đời sống theo những giá trị chính thức được chấp nhận đương thời], nó được gọi là cái lò sản xuất văn nô, bồi bút đấy” (Tập Bút: 418).

Mới đây, trong một bài viết ngắn, thông minh và vô cùng duyên dáng đăng trên Thế Kỷ 21, (6) Võ Phiến đi xa hơn, cho văn chương chỉ là chuyện viết chơi:

Viết giấy bán nhà, đợ ruộng là viết thiệt, viết thơ “Tương tiễn tửu” như Lý Bạch, thơ yêu trộm như Arvers là viết chơi. Viết nghiêm chỉnh như học giả Thượng

Chi Phạm Quỳnh là viết thiệt, viết những loại mộng con mộng lớn, những hài văn, nhàn đàm, những thơ đùa cô sự, bóp vú đau tay, gửi người tình nhân có quen biết và không quen biết v.v...như ông Tản Đà là viết chơi.

Viết chơi tức là, nói như Baudelaire trong bản dự thảo bài tựa cuốn *Les fleurs du mal*, viết để “tự giải khuây”, không nhằm mục đích phục vụ cho cái gì cả. Nhận định như thế có thể làm cho người khác phản đối hay hoang mang. Võ Phiến nhắc, văn chương không phải là những gì bẩm sinh, nguyên thủy, không phải là những nhu cầu căn bản của sự sống, văn chương chỉ là “một bìa đặt của con người”, “một bày vẽ của văn minh”. Mà không phải chỉ có văn chương, cơ hồ mọi nghệ thuật đều là chuyện...chơi mà thôi. “Nụ cười mơ hồ, băng quơ trong tranh Léonard de Vinci chẳng qua là cười chơi”. Mà cũng không phải chỉ có văn chương hay nghệ thuật, cả vũ trụ này, cuộc sống này “không chừng là cái chơi thôi”.

Thứ ba là vấn đề rèn luyện ngòi bút. Ở phương diện này, cũng như nhiều nhà văn khác, Võ Phiến đề cao vai trò của việc học tập, quan sát, “nghe ngóng từng hơi thở của cuộc sống”, và nhất là thói quen ghi nhận, phân tích:

Chẳng hạn trước cảnh tượng người thân yêu đang quần quai hấp hối, trong lúc đau đớn xót xa tự dưng người viết văn có thể bất thần bắt gặp mình đang...ghi nhận! [...]. Lại chẳng hạn khi đặt cái hôn lên môi người yêu, khi đề mê tiếp xúc, khi cùng người yêu ái ân nồng nàn v.v...người viết văn cũng có thể tự bắt gặp mình...ghi nhận (Tạp Bút: 240-1).

Từ những sự việc cụ thể như vậy, Võ Phiến đầy nhận định của ông đi xa hơn, không người cầm bút nào có thể tập luyện được những thói quen trên nếu không có lòng say mê, không phải chỉ là say mê nghề nghiệp mà còn, trước hết, say mê chính cái đối tượng nghề nghiệp của mình, đời sống. Nói gọn lại, theo Võ Phiến, công việc bồi dưỡng nghề viết phải bắt đầu từ tâm hồn. Không có phương pháp nào có thể giúp người ta tả cảnh hay, tả vật hay. Với bất cứ đề tài nào, “phải yêu nó mới hiểu được nó, phải hiểu nó mới nói được về nó một cách hay ho thấu đáo” (Ký, Bút, Kịch: 160-1).

Cuối cùng là vấn đề lịch sử văn học. Muốn viết lịch sử văn học, người ta phải dựa vào ba niềm tin: Một, giữa các nhà văn, nhà thơ, và giữa các tác phẩm, bao giờ cũng có những điểm chung nào đó, hai, những cái chung ấy không ngừng vận động và phát triển, ba, những điểm chung ấy có tầm quan trọng đặc biệt, rất đáng kể, ít nhất cũng đáng kể hơn những cái riêng của từng người cầm bút. Có một thời gian, ở Tây phương, người ta hoàn toàn hoài nghi cả ba niềm tin trên. Với quan niệm mỗi thiên tài là một ngoại lệ, là một dị biệt, cái gọi là lịch sử văn học tức khắc bị đặt thành nghi vấn. Võ Phiến lại khác. Xuất phát điểm của tư tưởng của ông là tâm hồn. Mà tâm hồn thì, tự bản chất, vốn là cái gì có tính chất hướng ngoại, nó sẽ không là gì cả nếu không có những quan hệ, những giao tiếp với thế giới bên ngoài. Do đó, mọi “tâm hồn” đều có quan hệ sâu xa với môi trường giáo dục, khung cảnh xã hội, điều kiện sinh hoạt và khí quyển văn hóa chung. Nhìn tác phẩm văn học như tấm gương phản chiếu tâm hồn tác giả, bởi vậy, cũng có nghĩa là nhìn tác giả như một tấm gương phản chiếu dĩ nhiên với nhiều khúc xạ và với mức độ mờ nhạt hơn hình ảnh của một thời đại. Giải thích mối quan hệ giữa cá nhân và thời đại, Võ Phiến viết:

Dù ta có làm chính trị, có suy nghĩ viết lách về chính trị hay không viết gì về chính trị, dù ta chỉ ngồi nghênh kể chuyện Liêu Trai, ham làm độc có một món thơ tình v.v...thiết tưởng đâu đó trong ta vẫn có dấu ấn của những đảo điên thời đại. Sự thâm thấu làn hơi của các biến động lớn có thể ta không hay biết, có thể tích lũy vô ý thức. Có thể ta không cần rướn cao cổ “nói lên” một cái gì lớn lao cả. [...]. Những cái âm thầm ngấm vào tâm hồn rồi tự nó sẽ có các biểu hiện vô ý thức còn quan trọng hơn là mọi phô diễn cố tình. (7)

Nếu mỗi cá nhân đều ít nhiều chịu ảnh hưởng của thời đại thì hệ quả đương nhiên sẽ là:

Nền văn học của thời kỳ nào cũng mang sắc thái riêng biệt của thời kỳ ấy, các tác giả sống ở thời kỳ nào cũng hoặc ít hoặc nhiều nói lên cái khát vọng, cái tâm tình, cái lối cảm xúc của người đương thời (Tập Bút: 30).

Với cách nhìn như vậy, văn học không những có những điểm chung quan trọng mà nó còn là sự vận động và phát triển liên tục. Sự vận động và phát triển ấy gắn liền, nếu không phải phần nào là hậu quả của sự vận động và phát triển của văn hóa, văn minh nói chung.

Dựa trên tiền đề này, trong quyển Chúng Ta, Qua Cách Viết, Võ Phiến đã phân tích sự khác nhau giữa “văn chương của lỗ tai” và “văn chương của con mắt”. Thời của “văn chương của lỗ tai” là thời chữ viết chưa được phổ cập và các phương tiện in ấn còn lạc hậu. Thời của “văn chương của con mắt” là thời khoa học kỹ thuật, chủ yếu là kỹ thuật in, phát triển mạnh mẽ. “Văn chương của lỗ tai” là loại văn chương để ngâm, để bình, “văn chương của con mắt” là loại văn chương để đọc, để xem. “Văn chương của lỗ tai” chuộng sự du dương, nhịp nhàng, đặng đối, ngay cả sáo rỗng. “Văn chương của con mắt” chuộng sự gọn gàng, khúc chiết và sâu sắc. Không gian của “văn chương của lỗ tai” là không gian xã hội với những buổi bình văn, những lúc đọc sách chung trong gia đình hay những cuộc hội hè, ca hát, không gian của “văn chương của con mắt” là không gian riêng tư, Một Mình, lặng lẽ. “Văn chương của lỗ tai” đã bị “văn chương của con mắt” hoàn toàn thay thế. Gần đây, Võ Phiến nhận thấy nền “văn chương của con mắt” ấy đang bị đe dọa nghiêm trọng. Kỹ thuật điện tử đang khống chế xã hội. Thói quen sinh hoạt, cách nghĩ, cách cảm của con người đang dần dần đổi khác. Trong cuộc nói chuyện khá lâu, khá dài với Nguyễn Xuân Hoàng đăng nhiều kỳ trên Thế Kỷ 21, sau, in vào tập Viết, Võ Phiến đã phân tích những thay đổi quan trọng ấy, những thay đổi chắc chắn sẽ ảnh hưởng mạnh mẽ đến số phận của văn học. Ở khía cạnh này, Võ Phiến là nhà văn Việt Nam đầu tiên cảm nhận một cách sâu sắc và đầy tự giác áp lực của nền văn hóa hậu hiện đại (postmodernism). Trong một bài viết khá hay về Võ Phiến, “Sao có tiếng sóng ở Võ Phiến” (8) nhà văn Võ Đình nhận xét Võ Phiến là “người đào được thật sâu và biết thật kỹ về ý nghĩa của sự mất mát”. Có điều, trước đây, Võ Phiến chỉ nói đến những mất mát của một khoảng đời, của một nếp sống, một không khí, một niềm tin. Sau này, ông bị ám ảnh bởi một viễn tượng mất mát khác, đáng kinh hoàng hơn, đối với một người suốt đời làm lũi cầm bút, sự mất mát của văn học. Cuối truyện “Em đây” in trong tập Truyện thật ngắn có mấy câu, tôi cứ đọc đi đọc lại hoài, mỗi lần đọc là một lần ngẩn ngơ:

[...] Ông viết hoài, viết hoài. Mái tóc ông...Biết đến bao giờ!

Nhà văn Sơn Trà thở dài: Để làm gì vậy ? Vài ba chục năm sau có ai còn xem sách nữa không ? Thể loại tiểu thuyết có còn tồn tại không ? Thơ có còn ai đọc nữa không ? Có còn cái gọi là văn chương nữa không ?

Những câu hỏi ngỡ vu vơ mà nghe thật náo lòng. Cách đây hai trăm năm, Nguyễn Du chỉ tự hỏi: “Ba trăm năm sau, không biết có ai khóc thương mình?”, cách đây chưa tới một thế kỷ, Leo Tolstoi cũng chỉ tự hỏi: “Một trăm năm sau, không biết có ai còn đọc mình?” Chưa ai đặt những câu hỏi như nhà văn Sơn Trà. Nhà văn Sơn Trà và nhà văn Võ Phiến và cả chúng ta nữa, tất cả những ai còn chút thiết tha với văn chương, đang sống trong một thời đại cực cùng bi thảm. Viết, vẫn viết, đọc, vẫn đọc. Mà lại cứ thấp thỏm. Cứ phập phồng. “Vài ba chục năm sau...”. Còn không ?

Chú Thích:

- 1.- Đặng Tiến (1991), “Võ Phiến, điệu nhạc thâm và Truyện thật ngắn”, Diễn Đàn (Paris) số 2 (11.91), trang 23 và 25.
- 2.- Barthes, R. (1968), “The Death of the Author”, in lại trong Modern Criticism and Theory, a Reader do David Lodge biên tập, Longman xuất bản tại London, 1988, trang 167-72.
- 3.- Foucault, M. (1968), “What is an Author”, in lại trong Modern Criticism and Theory, a Reader do David Lodge biên tập, Longman xuất bản tại London, 1988, trang 196-210.
- 4.- Hoài Thanh & Hoài Chân (1942), Thi Nhân Việt Nam, Thiều Quang tái bản, Sài Gòn, 1967, trang 48.
- 5.- Lê Ngọc Trà (1990), Lý luận và văn chương, nhà xuất bản Trẻ, thành phố Hồ Chí Minh, trang 41. Về quyển sách này, ở hải ngoại, có thể xem bài phê bình của Đặng Tiến, “Lê Ngọc Trà, văn học và dân chủ”, đăng trên Diễn Đàn (Paris) số 12 (10.92), trang 31-2.
- 6.- Võ Phiến (1995), “Bâng quơ về viết chơi”, Thế Kỷ 21 số 75 (7.95), trang 56-7.
- 7.- Võ Phiến (1990), “Thế cuộc”, Làng Văn số 71 (7.1990), trang 39-41.
- 8.- Bài này thoát đầu đăng trên Làng Văn số 43 (3.1988), trang 28-33, sau, in lại trong quyển Sao có tiếng sóng...của Võ Đình, Văn Nghệ xuất bản năm 1991 tại California, trang 43-57.

### CHƯƠNG III NHÀ PHÊ BÌNH VĂN HỌC

Sự nghiệp của Võ Phiến, trước năm 1975, chủ yếu là sự nghiệp của một nhà văn, sau năm 1975, chủ yếu là sự nghiệp của một nhà phê bình. Xin lưu ý chữ “chủ yếu” sự khác nhau, ở đây, chỉ là sự khác nhau ở mức độ, sự thay đổi, ở đây, không phải là một sự đột biến. Dường như Võ Phiến không thích khái niệm “đột biến” và cũng không tin vào hiện tượng “đột biến” trong lãnh vực văn học. Trong một bài phỏng vấn đăng trên Làng Văn, nhân nói đến hiện tượng nhiều người cầm bút nhảy từ bộ môn này sang bộ môn khác, Võ Phiến nhắc đến trường hợp Nguyễn Tuân: Từ Vang bóng một thời (1940), một tác phẩm nửa truyện nửa Tùy Bút, đến Tùy Bút 1 (1941) và Tùy Bút 2 (1943) là “một chuyển biến dịu dàng”. Khi bị hỏi vặn: “Như vậy người ta không thể bỗng nhiên trở nên Tùy Bút Gia trong một sớm một chiều. Cái khuynh hướng về Tùy Bút phải có tiềm tàng đâu đó từ trước?”, Võ Phiến đáp, lửng lơ: “Có lẽ thế. Có lẽ người ta không hay ‘bỗng nhiên’ mà thành cái gì cả” (Tùy Bút: 433).

Sau năm 1975, Võ Phiến không “bỗng nhiên” trở thành nhà phê bình văn học. Tâm trạng của ông khi viết Tùy Bút, ngày trước, và khi viết phê bình, bây giờ, có phần giống nhau, nổi u hoài, tiếc nuối và từ đó, ước muốn bảo tồn, chất chiu những gì đang mất mát. Tùy Bút của ông, trước năm 1975, có thể nói là một nỗ lực tuyệt vọng nhằm lưu giữ, níu kéo những hình ảnh đang phai pha dần trong cuộc sống. Phê bình của ông, sau năm 1975, trước hết, cũng là một cố gắng đầy xót xa nhằm vớt vát phần nào một nền văn học bất hạnh đang bị vùi dập và phá hủy trên quê hương. Giữa hai thời điểm và với hai thể loại khác nhau, tâm tình của ông là một, hoài cựu. Chỉ khác ở đối tượng, một bên là những mảnh đời và một bên, mượn cách nói của Nguyễn Du trong Truyện Kiều, là những “điều trông thấy” và những điều “đau đớn lòng” của con người trong cuộc đời.

Lòng hoài cựu trong Tùy Bút của Võ Phiến trước năm 1975 chỉ là một đặc điểm trong phong cách văn học. Nó bình thường. Nó không hay, không dở, không tốt, không xấu. Nó chỉ là một đặc điểm, thế thôi. Nhưng lòng hoài cựu trong phê bình

văn học của Võ Phiến sau năm 1975 lại khác. Ý nghĩa của nó vượt ra ngoài phạm vi văn học. Nó là một cảm xúc mang đậm tình người. Nó là một nghĩa cử. Trong “Lời nói đầu” quyển Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, có nhiều đoạn đọc thật cảm động:

Cả một thế hệ văn học không có phê bình, toàn bộ thành tích văn nghệ phản ảnh những cảm nghĩ bần khổ, những buồn vui khóc cười của hai mươi triệu đồng bào trong suốt thời gian hai mươi năm rồi lầy lắt phôi pha với năm tháng, chẳng ai màng xét đến, tìm hiểu đến. Buồn biết mấy!

[...]

Tại một Thị Trấn Tây Bắc Hoa Kỳ, Thanh Nam có lần kiểm điểm:

Bằng hữu qua đây dăm bảy kẻ

Đứa nuôi cừu hận, đứa phong ba

Đứa nằm yên phận vui êm ấm

Đứa nhục nhằn lê kiếp sống thừa

(Đất khách, Thơ xuân đất khách)

Đó là những “đứa” may mắn nhất. Trải qua một thời chiến tranh dài rồi trong cơn tan rã sụp đổ mà lại thoát đi được chẳng qua là một số ít. Trong số còn lại, có kẻ gục ngã trên chiến trường (Y Uyên, Doãn Dân v.v...), có người phải dùng cách nọ cách kia mà kết liễu cuộc đời (Nhất Linh, Tam Ích, Dzoãn Bình v.v...), có kẻ bỏ mình trên đường thoát thân tìm tự do (Chu Tử, Trần Đại...), có người gục ngã vì tù đày (Vũ Hoàng Chương, Hồ Hữu Tường, Nguyễn Mạnh Côn...), và rất đông là cái số quần quại trong lao tù, có kẻ đến tận ngày nay chưa thoát khỏi (Nhu Phong, Duy Lam, Phan Nhật Nam, Trần Dạ Từ, Doãn Quốc Sỹ...)

Thân thế của họ thế ấy, văn nghiệp như thế kia...làm sao mình chẳng nặng lòng (Văn Học: 19-20).

Giữa một Võ Phiến nhà văn và một Võ Phiến nhà phê bình không chỉ giống nhau về tâm tình mà còn giống nhau về thói quen, trước hết là thói quen đọc rộng và thói quen quan sát. Trước năm 1975, trong giới sáng tác, có lẽ Võ Phiến là một trong vài người theo dõi sinh hoạt văn học miền Nam một cách chuyên cần và kỹ lưỡng và tinh tế nhất. Ông ghi nhận rồi lý giải rồi đánh giá từng biến động lớn nhỏ trong khuynh hướng sáng tác của đồng nghiệp. Quyển Chúng Ta, Qua Cách Viết của ông, xuất bản năm 1973, (1) có thể được xem như một bản sơ kết phong cách văn học một thời kỳ. Đọc Chúng Ta, Qua Cách Viết và một số bài viết khác, ngắn hơn, như “Nhìn lại mười lăm năm văn nghệ”, “Từ cuộc ngưng chiến trước đến cuộc ngưng chiến này” (cả hai đều được in lại trong Tạp Bút), rồi đọc Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, chúng ta sẽ nhận thấy Võ Phiến trước và sau 1975 rất gần nhau. Điều này có nghĩa là, ngay từ trước 1975, Võ Phiến đã từng nhiều lần lần la đến gần lãnh vực phê bình văn học. Trong lá thư gửi tôi ngày 28.7.1995, Võ Phiến cho biết ý định viết về văn học miền Nam của ông đã manh nha ngay từ trước 1975. Đạo ấy, nhà xuất bản Sống Mới đã bằng lòng ứng trước cho ông một số tiền khá hậu hĩnh để ông viết, nhưng rồi, cuối cùng, tính tới tính lui sao đó, ông lại thôi. Hơn nữa, có một chi tiết thú vị có lẽ ít người biết, phê bình văn học là một trong những “mối tình đầu” của Võ Phiến. Trong một lá thư riêng gửi tôi ngày 28.6.1991, Võ Phiến kể, trong các thể loại ông từng thử bút lúc đi học ở Huế, vào khoảng những năm 1942-1943, có thể loại phê bình, ông đã viết được mấy bài phê bình thơ, trong đó có bài phê bình bài thơ của Chế Lan Viên trong tập Vàng Sao. Cảm hứng ban đầu ấy không dễ nhạt nhòa trong ông. Sau này, đi sâu vào phê bình văn học, ông chỉ sống lại một giấc mơ từ thuở thiếu thời mà thôi.

Dù sao, sự nghiệp phê bình văn học của Võ Phiến cũng chỉ thực sự bắt đầu từ sau 1975. Ở khía cạnh này, ông là một nhà phê bình văn học khởi nghiệp muộn nhất tại Việt Nam. Quyển Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, tác phẩm phê bình đầu

tay của ông xuất bản năm 1986, lúc ông 61 tuổi, đúng ba mươi năm sau khi quyển sách đầu tiên của ông được in: Chữ Tình (1956).

Có lẽ ý thức rất rõ sự nhập cuộc muộn màng của mình, Võ Phiến làm việc rất tập trung. Trong lúc hầu hết các cây bút phê bình khác ở hải ngoại, như những cánh bướm, cứ bay chờn vờn từ vườn hoa này đến vườn hoa nọ, có lúc dừng lại ở một tác giả “tiền chiến”, có lúc dừng lại ở một tác giả miền Nam, rồi miền Bắc, trước năm 1975, rồi có lúc dừng lại ở một tác giả lưu vong hoặc một tác giả thuộc cái gọi là phong trào đổi mới hay phản kháng trong nước, Võ Phiến chỉ tập trung vào hai mảng đề tài: Văn Học Việt Nam tại hải ngoại sau năm 75 và Văn Học Miền Nam từ năm 54 đến 75. Mảng đầu, ông viết ít, thường là một cách ngẫu nhiên, gồm hai loại: Các bài ghi nhận đặc điểm hoặc chuyển biến của nền văn học lưu vong và các bài tựa nhằm giới thiệu tác phẩm đầu tay của các cây bút mới. Mảng sau, ông dồn nhiều thì giờ và tâm huyết hơn, trong một công trình dài hơi, Bộ Văn Học Miền Nam gồm nhiều tập. Nhờ tập trung nên ở cả hai mảng đề tài, Võ Phiến đều có những đóng góp quý báu. Ông là một trong vài người hiếm hoi theo dõi và ghi nhận sự hình thành và phát triển của nền Văn Học Việt Nam tại hải ngoại. Ông là người đầu tiên, và cho tới nay, là người duy nhất nghiên cứu về Văn Học Miền Nam thời kỳ 1954-1975 một cách toàn diện, cẩn trọng và đặc biệt, thành tâm.

Khởi nghiệp muộn, nhà phê bình Võ Phiến đã thừa hưởng hầu như trọn vẹn những tìm tòi, những suy ngẫm về văn học trong suốt mấy chục năm ròng rã của nhà lý luận Võ Phiến. Đọc Bộ Văn Học Miền Nam còn dở dang của Võ Phiến, một trong những điều tôi cảm thấy thú vị nhất là phát hiện ra sự thống nhất giữa một bên, Võ Phiến, nhà phê bình và một bên, Võ Phiến, nhà lý luận. Ở một mức độ nào đó, có thể nói phương pháp phê bình của Võ Phiến gắn liền, rất chặt, như là những hệ luận tất yếu, với những quan niệm về văn học của ông.

Trước hết, theo Võ Phiến, văn học là sự biểu hiện của tâm hồn. Phê bình văn học, do đó, cũng sẽ là chuyện của tâm hồn: Thứ nhất, nó nhắm đến việc tìm hiểu một tâm hồn, thứ hai, việc tìm hiểu ấy chỉ có thể được tiến hành một cách chân tình bằng chính tâm hồn mà thôi. Như vậy, tâm hồn là đối tượng đồng thời cũng là “công cụ” để tiến hành phê bình. Về điểm trên, Võ Phiến từng phát biểu:

Chúng tôi cho rằng nhận định về một tác giả là nhận định về một tâm hồn, chứ không phải là một kỹ thuật, một chủ đề, một tư tưởng. Phân tích cái khéo cái vụng cái hay cái dở của một bài thơ một cuốn truyện cũng là việc tài tình, nhưng tôi chỉ muốn chú trọng đến phong cách, đến tâm hồn của tác giả (Truyện Ngắn 1: 11-2).

Ông tâm đắc với “sự quân bình an lạc trong tâm hồn” của Phạm Thiên Thư, những bản khoả siêu hình của Tô Thùy Yên, “tắm lòng mến thương bao la, như bản trường ca của tình nhân ái” trong tác phẩm của Lê Tất Điều, “những rung động tinh tế [...] trước thời tiết nắng mưa, trước cảnh vật thiên nhiên” trong tác phẩm của Nguyễn Đình Toàn. Vì nhắm đến việc phác họa diện mạo một tâm hồn, ông thường viết ngắn, có những tác giả chỉ chiếm một, hai trang. Ông không ham hố đi sâu vào các chi tiết. Ông tin là mỗi tác giả chỉ có một tâm hồn bằng bạc ở nhiều tác phẩm khác nhau. “Trong một câu thơ, một bài thơ, có nó, mà trong hàng chục thi tập cũng là nó thôi” (Truyện Ngắn 1: 12). Bởi vậy, Võ Phiến không quan tâm nhiều đến sự thống nhất về hình thức, trong Bộ Văn Học Miền Nam, có khi ông lấy tác phẩm, có khi ông lấy tác giả làm đơn vị cơ bản để bình luận. Với ông, viết về tác phẩm hay viết về tác giả, như nhau. Hơn nữa, Võ Phiến tin là chỉ bằng lương tri, bằng trực giác, chúng ta mới có thể nhận diện được tâm hồn một nhà văn, một nhà thơ. Trong lãnh vực sáng tác, ông nổi tiếng là người thích chẻ sợi tóc làm tư, nhưng trong lãnh vực phê bình, ông lại không hề thích sự phân tích. Phê bình, với ông, chỉ là chuyện đồng cảm, đồng điệu. Khi cần lật ngược lật xuôi vấn đề để có cái nhìn rõ ràng và toàn diện

hơn, ông thường dùng thể văn đối thoại, có lẽ nhằm làm giảm bớt màu sắc cực đoan hay tính chất duy lý của lời bình luận. Ở phương diện này, Võ Phiến gần với Hoài Thanh hơn là với Vũ Ngọc Phan. Gần, ít nhất, ở những quan điểm chính. Trong lời “Nhỏ to” in cuối quyển Thi Nhân Việt Nam, Hoài Thanh cũng cho “Mỗi bài thơ hay là một cánh cửa mở cho tôi đi vào một tâm hồn. [...]. Tôi...cố lấy hồn tôi để hiểu hồn người.” (2) Tuy nhiên, gần, chỉ gần, chứ không giống hẳn. Cái cảm tính ở Hoài Thanh, do ảnh hưởng của chủ nghĩa ấn tượng (impressionism) của Jules Lemaitre (1853-1914) và đặc biệt của Anatole France (1844-1924), đôi lúc bị đẩy đến mức tuyệt đối, chỉ cần biết những cảm giác dấy động trong lòng mình chứ không cần biết đến phong cách của người nghệ sĩ. Võ Phiến thì lúc nào cũng loay hoay cố nắm bắt cho được phong cách của tác giả được phê bình.

Ở đây có hai điểm đáng chú ý. Thứ nhất, vì coi quan hệ giữa phong cách và cá tính là một mối quan hệ tự nhiên, tất yếu, có thể “trực nhận” dễ dàng, Võ Phiến thường không dừng lâu trong việc phân tích ngôn ngữ và các yếu tố nghệ thuật cũng như kỹ thuật trong văn bản. Dường như ông không tin cậy lắm vào những công việc ấy. Đọc bài “Lá diêu bông” của Hoàng Cầm nhiều lần, ông nghiệm thấy cảm xúc không thay đổi. Những chữ nọ chữ kia, âm thanh này hình ảnh nọ, hợp lại trong những câu ngắn câu dài theo tiết điệu ấy, tức khắc gây ra nơi lòng ta những xao xuyến tương ứng nhất định. Không có sự may rủi. Thật đáng sửng sò. Hoàng Cầm đã nắm được bí quyết vận dụng cái ma lực của ngôn ngữ, cái bí quyết của thơ thuần túy? Ông đã tính toán tinh vi, chính xác chăng? Khó tin vào một bí quyết, vào sự chính xác, trong chuyện nghệ thuật (Thơ miền Nam 1:41).

Dễ hiểu tại sao Võ Phiến lại có vẻ tâm đắc với cách Hoài Thanh bình bài “Tống biệt hành” của Thâm Tâm: “Điều thơ gấp. Lời thơ gắt. Câu thơ rần rỏi, gân guốc”. Theo ông, “đó là một người biết cách nói” (Đối Thoại: 66). Một nhà phê bình khác, Đặng Tiến, nghĩ ngược lại:

Việc giải thích thơ về phương diện nghệ thuật, kỹ thuật, và hy sinh nội dung nếu cần, là thao tác thiết yếu, nó rơi vào giá trị tác phẩm những tia sáng khách quan, giúp cho thơ, và người làm thơ, người đọc thơ tiến bộ. Người phê bình, ít nhiều, khuyến đảo dư luận quần chúng, thì phải có trách nhiệm khoa học: anh khen một câu thơ hay ắt phải có khả năng giải thích nó hay ở chỗ nào. (3)

Thứ hai, dường như Võ Phiến không phân biệt khái niệm tác giả như là một kẻ sáng tạo ra tác phẩm văn học và khái niệm tác giả như một thực thể lịch sử, xã hội. Đọc bài ông viết về Chu Tử (Truyện Ngắn 1: 9-21), chẳng hạn, người ta có cảm tưởng Chu Tử ngoài đời và Chu Tử trong tiểu thuyết là một. Bài viết về Lê Tất Điều (Ký, Bút, Kịch, Tập 1: 11-24) cũng tương tự. Sự đồng nhất ấy, nếu không tự giác dừng lại ở một mức độ nào đó, thật đáng ngờ: Một là, nó đặt niềm tin một cách quá đáng vào ngôn ngữ, ngỡ như ngôn ngữ có thể diễn đạt trung thành những điều người ta gửi gắm, hai là, nó giảm nhẹ vai trò của yếu tố tưởng tượng trong văn học, ba là, nó làm mờ, nếu không nói là xóa nhòa ranh giới giữa văn học và hiện thực.

Sự đồng nhất giữa tác giả với tư cách là người sáng tác và tác giả với tư cách là một thực thể lịch sử, xã hội dẫn Võ Phiến đến một số vấn đề khác. Thứ nhất, tìm hiểu một tác phẩm, với Võ Phiến, thực chất là tìm hiểu một con người. Thứ hai, giữa con người ấy và xã hội chung quanh có mối quan hệ hỗ tương mật thiết. Nhận định thứ hai khiến cho ông tự tin, một là, có thể sử dụng các yếu tố ngoài văn học để giải thích một tác phẩm văn học, hai là, qua văn học, có thể hình dung được bầu khí quyển văn hóa của xã hội, những tâm tình chung của một thế hệ. Điểm thứ nhất dẫn đến việc, khi phê bình một tác giả, ông hay nhắc đến hành trạng hoặc tính cách của tác giả ấy, ngoài đời, khi trình bày tổng quát về văn học miền Nam cũng như khi đi vào phân tích đặc điểm của từng giai đoạn nhỏ trong văn học miền Nam, bao giờ Võ

Có thể tóm tắt phương pháp phê bình của Võ Phiến như sau: Mục tiêu của ông là phát hiện ra phong cách. Phát hiện ra phong cách, thật ra, là để nhận diện một tâm hồn. Người ta chỉ có thể phát hiện được một phong cách và nhận diện được một tâm hồn bằng lương tri, bằng trực giác và bằng kiến thức về bối cảnh lịch sử, xã hội, văn hóa, nghĩa là những yếu tố có ảnh hưởng trực tiếp hoặc gián tiếp đến việc hình thành cá tính của người cầm bút.

Nhìn chung, phương pháp phê bình trình bày ở trên cũng như cơ sở lý luận của nó quan niệm về văn học mang tính chất lãng mạn chủ nghĩa của Võ Phiến không mới. Hơn nữa, ở nhiều phương diện, chúng đã bị vượt qua. Ở Tây phương, từ mấy chục năm nay, các nhà phê bình mới của Mỹ, các nhà hình thức luận của Nga, các nhà cấu trúc luận của Pháp và gần đây hơn, các nhà hậu cấu trúc luận và các nhà phá cách luận đã phê phán quan niệm và phương pháp đại loại như thế khá nhiều. Nếu muốn, chúng ta có thể sử dụng các lý thuyết ngôn ngữ học và ký hiệu học hiện đại, quan niệm của Derrida về vấn đề ý nghĩa, quan niệm của Michel Foucault về vấn đề tác giả để vạch ra những hạn chế trong quan niệm và phương pháp ấy. Nhưng theo tôi, điều đó không cần và cũng không phải là điều quan trọng. Có hai lý do. Thứ nhất, trong lãnh vực lý luận và phê bình văn học, bởi không thể có sự chính xác tuyệt đối, chúng ta có thể hài lòng với một yêu cầu tối thiểu sự nhất quán. Nghĩa là các luận điểm phải liên lạc chặt chẽ với nhau. Nghĩa là tác giả phải trung thành với ít nhất các nguyên tắc lớn của mình. Thứ hai, yếu tố quyết định sự thành công của một nhà phê bình, thật ra, không phải chỉ ở phương pháp hay quan điểm, những yếu tố, thành thật mà nói, khá bấp bênh, cứ thay đổi mãi, nhất là trong thời hiện đại, mà còn là, nếu không muốn nói chủ yếu là, sự nhạy cảm và sự tinh tế trong cách cảm thụ và cả trong cách diễn đạt nữa. Sự thành công của Hoài Thanh, của Vũ Ngọc Phan và phần nào của Trương Tửu trước đây trong lãnh vực phê bình văn học là sự thành công của một tâm hồn và một phong cách trước khi là sự thành công của một phương pháp luận. Sự thành công của Đặng Tiến sau này cũng vậy, đứng về phương diện quan điểm cũng như phương pháp phê bình, từ trước đến nay, ông đã thay đổi không biết bao nhiêu lần, và những sự thay đổi ấy không có ảnh hưởng bao nhiêu đến tài hoa của ông. F.R. Leavis mặc dù không được sự hỗ trợ của một lý thuyết văn học nào thật mới, thậm chí có lúc bị chê là ngây thơ, vẫn



được đánh giá là một trong vài nhà phê bình văn học lớn nhất của Anh-Mỹ trong thế kỷ này.

Do đó, sự thống nhất giữa Võ Phiến nhà lý luận văn học và Võ Phiến nhà phê bình văn học chỉ là một đặc điểm nổi bật trong con người Võ Phiến nói chung. Tuy nhiên đặc điểm này lại không giải thích được hiện tượng vì sao Võ Phiến lại trở thành một nhà phê bình đáng kể. Những người khác, không có cái nhạy cảm của Võ Phiến, thiếu cái khả năng diễn đạt duyên dáng của Võ Phiến, đi vào con đường này, không có gì chắc là sẽ thành công như ông. Theo tôi, phần lớn những ưu điểm của Võ Phiến trong lãnh vực phê bình văn học đều xuất phát từ một nguyên nhân khác, trước khi là một nhà phê bình, Võ Phiến đã là một nhà văn, hơn nữa, là một nhà văn lớn. Nói cách khác, ở đây, sự thống nhất giữa con người viết văn và con người phê bình có ý nghĩa quan trọng hơn sự thống nhất giữa con người lý luận và con người phê bình kể ở trên.

Là một nhà văn tham gia tích cực và trọn vẹn vào sinh hoạt văn học miền Nam từ lúc bắt đầu cho đến khi kết thúc, vào văn học hải ngoại suốt từ năm 1975 đến nay, Võ Phiến là một trong số rất ít người có đủ điều kiện theo dõi, chứng kiến, ghi nhận từng biến động lớn nhỏ, từng góc ngách bí ẩn của cả hai nền văn học ấy. Giá trị của các công trình phê bình văn học của Võ Phiến, đặc biệt quyển Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, như vậy, trước hết là ở khía cạnh tư liệu. Cái công việc mà Viên Linh bảo là “ghi chép danh tính các chiến hữu và đồng đội vào Phướn Văn Chương” (4) ấy, thật ra, không phải là việc dễ dàng và ít hữu ích. Lý do không phải chỉ vì nền văn học ấy bị chính quyền mới sau năm 1975 ra sức tiêu diệt và xóa bỏ mọi dấu vết mà còn là ở chỗ: Một mặt, nó bao gồm quá nhiều tác phẩm, mặt khác, nó lại hoàn toàn thiếu vắng các hoạt động phê bình, trao đổi để các nhà nghiên cứu sau này có một vài chỉ dẫn căn bản hầu ít ra cũng định hướng được cái đọc của mình.

Một số người cho là trong Văn Học Miền Nam, Tổng Quan, Võ Phiến quá sa đà vào các chi tiết đến nỗi quên cả tổng thể. Không đúng. Võ Phiến luôn luôn cố gắng làm nổi bật xu thế vận động của văn học miền Nam, đặc điểm của cả thời kỳ 1954-1975 và đặc điểm của từng giai đoạn nhỏ trong đó. Sự khái quát hóa của Võ Phiến có thể chưa chính xác nhưng rõ ràng là, trong suốt quyển sách, không bao giờ ông quên cái tiêu đề “tổng quan” của mình. Lý do dẫn đến việc đánh giá sai lầm trên có lẽ là do người ta, khi đọc, không thoát ra được sự cám dỗ của vô số chi tiết được Võ Phiến diễn tả bằng một lối văn hấp dẫn lạ thường. Nói cách khác, không phải Võ Phiến quên mà chính độc giả mới là những kẻ quên cái tổng thể. Họ quên vì mê. Mê nhà văn mà quên nhà phê bình, nghiên cứu.

Là một nhà văn, so với các nhà phê bình chuyên nghiệp, Võ Phiến, mặc dù phải chịu một số điều bất lợi, song lại có một ưu thế, ông có nhiều kinh nghiệm về chuyện bếp núc của văn chương, do đó, dễ đánh giá đúng mặt mạnh, mặt yếu của từng người, dễ phát hiện đúng phong cách đặc thù của từng người. Nhận ra Hồ Hữu Tường là người có nhiều sáng kiến, có sức tưởng tượng mạnh mẽ và có khiếu biện giải, không khó, nhận ra Nguyễn Mạnh Côn không giỏi dựng truyện nhưng có tài thuật chuyện, không khó, nhận ra cái tình của Vũ Bằng đối với cuộc sống thật thiết tha, không khó, nhận ra trong văn của Túy Hồng có nhiều “gia vị” nồng nàn, không khó, nhận ra trong truyện Hoàng Ngọc Tuấn có nhiều chất thơ, không khó. Tất cả những nhận xét trên, người nào chịu khó đọc tác phẩm kỹ cũng có thể nhận ra được. Nhưng phải tinh tế và phải có nhiều kinh nghiệm trong sáng tác lắm mới có thể nhận ra cái vẻ “mệt mỏi, gằn như dừng dưng” trong các truyện tình của Trần Thị NgH (Truyện Ngắn 2: 173), cách nói năng miễn cưỡng và hình ảnh cuộc sống nhếch nhác, bẽ bàng trong truyện ngắn của Y Uyên (Truyện Ngắn 2: 212), tính chất nhạy

bén đặc biệt trong thính giác, thị giác, khứu giác và xúc giác của Nguyễn Đình Toàn (Truyện Ngắn 2: 103-110), sự tinh tế của Văn Quang khi dùng hình ảnh một vệt nắng hắt trên tấm vải đỏ trải giường như một nguyên nhân làm thức tỉnh một người phụ nữ đang trong cơn mê hoảng (Truyện Ngắn 1: 107), cái tâm hồn hiền lành dễ mến ẩn đằng sau cái dáng vẻ ngổ ngáo, hung tợn, kỳ quặc của Nguyễn Đức Sơn (Thơ miền Nam 2: 81), sự tương tự trong phong cách thơ Thanh Nam và thơ Nguyễn Bính của giai đoạn những bài hành (Thơ miền Nam 2: 161), đề tài người chị tinh thần và sở trường gây xúc động bằng cái giọng của một kẻ bị hắt hủi, ruồng rẫy trong thơ Nguyễn Bính trước năm 45 (Viết: 47-65), sự quạnh quẽ, hiu hắt, tịch mịch trong thơ Quách Tấn sau năm 54 (Thơ miền Nam 2: 139-53), sự xuất hiện dồn dập của các nhân vật già trong văn học hải ngoại (Tập Bút: 319-25).

Một trong những bài viết thành công và có lẽ nhiều tâm huyết nhất của Võ Phiến, cho đến nay, có lẽ là bài viết về Nhất Linh (Truyện miền Nam 1: 9-47). Đó là bài phê bình đầu tiên về sự nghiệp văn học thời “hậu chiến” của Nhất Linh, là một trong vài bài phê bình sâu sắc nhất về Nhất Linh nói chung. Chính Võ Phiến chứ không phải ai khác đã nhận ra cái ám ảnh siêu hình, cái băn khoăn triết lý trong tác phẩm của Nhất Linh trước năm 45, cái hóm hỉnh cũng như cái lẳng lơ trong giọng văn của Nhất Linh sau năm 45. Viết về Nhất Linh, tôi ngờ Võ Phiến viết với một tấm lòng tri kỷ. Giữa hai người, có bao nhiêu là điểm tương đồng. Giá có ai đi sâu vào việc so sánh bút pháp và tư tưởng văn học của hai người, hẳn sẽ khám phá ra nhiều điều lý thú.

Cuối cùng, là một nhà văn, Võ Phiến viết phê bình và nghiên cứu với giọng văn duyên dáng và quyến rũ lạ lùng. Có thể giọng văn pha chất Tùy Bút trong Văn Học Miền Nam, Tổng Quan phần nào làm giảm tính chất nghiêm túc và do đó, yêu cầu chặt chẽ, khách quan của công trình biên khảo. Có thể. Dù sao, có điều bù lại, đó là tác phẩm rất dễ đọc. Trong văn học Việt Nam, để chưa từng có một quyển sách phê bình hay nghiên cứu văn học nào được viết bằng giọng văn linh động, nhẹ nhàng và lôi cuốn đến như vậy. Mà đó cũng là đặc điểm chung trong phong cách phê bình và khảo luận của Võ Phiến. Nếu cách viết của Hoài Thanh nặng về chất thơ, cách viết của Vũ Ngọc Phan nặng về chất giáo khoa, cách viết của Đặng Tiến vừa hàm súc vừa hào hoa, cách viết của Võ Phiến là một cách nói chuyện xuề xòa, dễ dãi, linh động nhưng không thiếu sắc sảo, sắc sảo đến độ tinh quái. Giọng văn phê bình của Võ Phiến là một giọng văn “phá giới”. Chắc chắn nhiều người, nhất là những người còn bị ám ảnh bởi tính khoa học của phê bình văn học, sẽ không chấp nhận điều đó. Nhưng cái gọi là “tính khoa học” của văn học, vốn là con đẻ của chủ nghĩa hiện đại (modernism) càng ngày càng lộ diện là một ảo tưởng. Trong thời kỳ hậu hiện đại (post-modern) chúng ta đang sống, cách nhìn của người ta về phê bình văn học, cũng như về bất cứ một khía cạnh nào khác, nói chung là “biết điều”, rộng rãi và bao dung hơn nhiều, ranh giới giữa các thể loại đang nhòa dần, ranh giới giữa các phong cách văn học cũng đang nhòa dần. Tại sao Võ Phiến lại không thể viết phê bình với một văn phong Tùy Bút? Tại sao không?

Dĩ nhiên, khi viết phê bình văn học, Võ Phiến không tránh khỏi khuyết điểm và nhược điểm. Điều đó chả có gì là khó hiểu. Không có nhà phê bình nào lại tránh được sự sai lầm. Có điều mỗi nhà phê bình thường có một kiểu sai lầm riêng. Hoài Thanh thường kỵ những nhà thơ vượt ra ngoài quỹ đạo thẩm mỹ của ông, ông ngờ vực Hàn Mặc Tử, hoang mang trước Bích Khê, miệt thị nhóm Xuân Thu Nhã Tập, rẻ rúng Đinh Hùng, coi thường Nguyễn Bính. Vũ Ngọc Phan lại kỵ các nhà phê bình đồng nghiệp của ông, phần yếu nhất trong Bộ Nhà Văn Hiện Đại là phần viết về các nhà phê bình, trong phần viết về các nhà phê bình, bài yếu nhất là bài viết về Hoài Thanh, người, cho đến nay, được dư luận rộng rãi đánh giá là một trong hai nhà phê

bình xuất sắc nhất của thời 30-45 (người kia là...Vũ Ngọc Phan!). Hoài Thanh sai vì bảo thủ, Vũ Ngọc Phan sai không chừng vì đố kỵ. Võ Phiến sai vì lý do khác, ông là nhà văn.

Nói cách khác, theo tôi, nếu con người nhà văn ở Võ Phiến là nguyên nhân của những ưu điểm từng làm cho Võ Phiến thành công trong lãnh vực phê bình thì cũng lại chính cái con người nhà văn ấy là một hạn chế lớn mà nhà phê bình Võ Phiến không thể vượt qua.

Tôi không chủ trương một nhà văn không nên viết phê bình hoặc một nhà phê bình không nên sáng tác. Sự thực, ngược lại. Tôi không thấy có sự đối lập nào giữa hai hạng người này. Trong lịch sử, người ta có thể kể tên vô số những nhà văn lớn, những nhà thơ lớn đồng thời là những nhà phê bình lớn: Dryden, Samuel Johnson, Coleridge, Matthew Arnold, Henry James, Eliot, Pound... Ở mức độ nào đó, tôi nghĩ, người sáng tác nào, tự bản chất, cũng đều là một nhà phê bình. Chính cái nhà phê bình tiềm ẩn ấy đã thêm thắt, bồi xóa, sửa chữa ngoằn ngoèo trên các trang bản thảo, đã vo tròn từng xấp bản thảo dày cộm để vát vào thùng rác, đã thúc đẩy người sáng tác chọn lựa hình thức diễn đạt này thay vì hình thức diễn đạt khác. Bất cứ kiệt tác văn học nào cũng là công trình chung giữa một người sáng tác và một người phê bình, cả hai đều tồn tại trong người nghệ sĩ. T.S. Eliot còn cho sự phê bình trong quá trình sáng tạo của người nghệ sĩ là hình thức cao nhất của sự phê bình, từ đó, ông cho những nghệ sĩ lớn sở dĩ lớn là vì, chỉ vì khả năng phê bình của họ lớn.(5)

Nhờ nhà phê bình tiềm ẩn bên trong ấy, những nhà văn lớn, những nhà thơ lớn thường đóng vai trò rất lớn trong việc phát hiện và giới thiệu các tài năng trẻ. Thời 1930-1945, không phải Hoài Thanh hay Vũ Ngọc Phan mà chính Thế Lữ, Hàn Mặc Tử, Thạch Lam... mới là những kẻ có công phát hiện và giới thiệu tài năng của Huy Cận, Xuân Diệu, Chế Lan Viên, Bích Khê, Hồ Dzếnh... khi họ mới xuất hiện như những "mầm non" văn nghệ. Ở hải ngoại sau 1975, Võ Phiến, Mai Thảo và Nguyễn Mộng Giác là những người có công đầu trong việc giới thiệu các cây bút mới.

Tuy nhiên, nhà phê bình tiềm ẩn ấy lại rất ít công bình. Lý do không khó hiểu. Khi bắt đầu cầm bút, dù tự giác hay không tự giác, người cầm bút nào cũng đều tự lựa chọn cho mình một quan điểm thẩm mỹ nhất định. Có người quan niệm công việc làm thơ viết văn là công việc trau chuốt chữ nghĩa, phải làm sao cho có một bút pháp thật óng ả, thật lấp lánh. Có người lại quan niệm câu văn, lời thơ phải bình dị, dễ hiểu, miễn sao đào xới đến tận cùng từng ngõ ngách tế vi trong tâm hồn con người. Có người lại quan niệm văn học là một hình thức tranh đấu, do đó, điều cần thiết nhất là thái độ dấn thân của người cầm bút. Dần dần, năm này qua năm khác, một cách vô ý thức, cái quan điểm thẩm mỹ ấy biến thành một lý tưởng thẩm mỹ. Lúc này thì người sáng tác không giữ được sự khách quan được nữa. Cái mà họ mơ ước khi xưa bây giờ thành một mẫu mực để từ đó họ đánh giá người khác. Nhà văn thiên về bút pháp thì chỉ cho những người có bút pháp đẹp là nhất, nhà văn thiên về tâm lý, ngược lại, chỉ cho những người có cách nhìn sâu sắc và tinh tế mới có giá trị, ngoài ra là phù phiếm cả, nhà văn "dấn thân" coi tất cả những gì không góp lửa vào cuộc tranh đấu chung đều là nhảm nhí. Điều này làm cho năng lực phê bình của người sáng tác bị giới hạn, họ chỉ nhạy cảm trước những cái đẹp gần gũi với quan điểm thẩm mỹ của họ, trước những đồng nghiệp có cùng tần số với họ. Chính T.S. Eliot, mặc dù có lúc tuyên bố là chỉ đáng đọc những nhà phê bình nào đã từng thực hành, hơn nữa, đã thực hành một cách hoàn hảo cái nghệ thuật mà họ phê bình, (6) cũng thừa nhận là công việc phê bình của nghệ sĩ không thể nào tránh khỏi hạn chế, thường, họ chỉ đánh giá chính xác những gì gần gũi, quen thuộc với đường lối sáng tác của họ. (7) Chúng ta hiểu vì sao L. Tolstoi không chịu được Shakespeare, cả Victor Hugo lẫn Gustave Flaubert đều không chịu được Stendhal, Phạm Quỳnh

không chịu được Tần Đà, Xuân Diệu không chịu được Hàn Mặc Tử, nhóm Tự Lực Văn Đoàn không chịu được Vũ Trọng Phụng...Do đó, chúng ta cũng chẳng nên lấy gì đáng ngạc nhiên khi thấy Võ Phiến có vẻ thiên vị người này hơn người kia.

Có điều, tôi không nghĩ là Võ Phiến thiên vị vì những lý do có tính cách cá nhân. Ông thiên vị vì ông...lỡ có một lý tưởng thẩm mỹ quá vững chắc. Quan niệm văn học là chuyện của tâm hồn, ông yêu thích những tác phẩm nào xuất phát từ tâm hồn và có khả năng lay động được tâm hồn người đọc, trong cái gọi là “lay động” ấy, ông chỉ thích những sự lay động khê khàng, nhẹ nhàng, đủ gợi lên một cảm xúc băng khuâng, man mác. Những tác phẩm thiên về hình thức hay nhận thức hay ngay cả tình cảm, nhưng là thứ tình cảm quá mạnh, quá nồng, do đó, khó lọt vào mắt xanh của ông. Quan niệm tác phẩm lớn là những tác phẩm thể hiện được những bận tâm lớn, những băn khoăn lớn, ông đặc biệt ưu ái loại thơ văn có tính chất trữ tình siêu hình, không nguôi khắc khoải về những vấn đề nhân sinh, nhân loại kiểu “Ta hỏi han hề Hiu Quạnh lớn / Mà Hiu Quạnh lớn vẫn làm thinh” (Tô Thùy Yên). Các loại trữ tình khác, trữ tình công dân hay trữ tình thế sự, do đó, chỉ đứng vào hạng hai hay hạng ba trong bậc thang giá trị của ông. Quan niệm văn học phản ánh sinh hoạt tinh thần của xã hội, ông quan tâm đặc biệt đến những tác phẩm thể hiện một chuyển biến nào đó trong tâm tình của thế hệ hay trong cái ông gọi là “tuổi tâm lý của thời đại” tôi nghĩ đây là lý do chính tại sao ông để ý đến một số tác giả, dưới mắt nhiều người khác, chỉ là những tầm vóc bình thường hoặc thậm chí, dưới mức bình thường. Họ có thể không đồng ý với ông trong những sự lựa chọn ấy. Nhưng dù sao cũng phải công nhận là ông có cái lý của ông, một cái lý dựa trên tính chất nhất quán của một cách nghĩ, một cái lý đầy...thiên vị.

Một nhà phê bình chuyên nghiệp có thể tránh được những khuyết điểm trên hay không? Võ Phiến quan niệm:

...nhà phê bình lấy việc phát huy được cái hay cái đẹp của người khác làm sự thành công của mình, xem những bất công, lầm lẫn, thiếu sót trong sự nhận xét người khác như sự thất bại của chính mình, do đó mà phải thận trọng. Ngoài ra, đã chọn lấy nghiệp, người phê bình trước khi đi vào các tác phẩm thuộc những lãnh vực, bộ môn khác nhau, đến với những tác giả thuộc nhiều khuynh hướng khác nhau, trước khi khảo sát sự kiện văn nghệ trong những liên hệ với bối cảnh xã hội, kinh tế, chính trị khác nhau v.v...họ phải tự trang bị lấy một cái vốn kiến thức rộng rãi, điều không nhất thiết cần nơi những người sáng tác (Văn Học 17-8).

Đó là lý tưởng. Trên thực tế, không có gì là chắc chắn cả. Ngày trước, viết quyển Thi Nhân Việt Nam, đứng trước yêu cầu “vô tư và khách quan”, Hoài Thanh, sau khi thú nhận là đã không thể giữ được sự “khách quan”, khẳng định một cách đầy tự tin, còn “vô tư thì tôi đã vô tư hết sức”. (8) Thật ra, Hoài Thanh làm. Ngay cả sự “vô tư” ông cũng không có, không thể có. Không có nhà phê bình nào có thể vô tư được cả. Đi vào lãnh vực phê bình, người ta không thể không đi vào lãnh vực lý thuyết văn học để, một cách có ý thức hay không, xây dựng cho mình một quan điểm thẩm mỹ, hầu căn cứ vào đó, họ chọn lọc, đánh giá và cảm thụ các tác phẩm văn học. Đã đặt chân trên một quan điểm thẩm mỹ nhất định nào, làm sao người ta có thể vô tư được? Ở trên, tôi có viết: Vũ Ngọc Phan đánh giá thấp, rất thấp Hoài Thanh cũng như hầu hết các nhà phê bình cùng thời khác “không chừng vì đó kỵ”. Viết như vậy không chừng oan cho Vũ Ngọc Phan. Lý do có khi giản dị hơn nhiều, chỉ vì Vũ Ngọc Phan có một quan điểm phê bình riêng. Quá tin vào quan điểm ấy, coi quan điểm ấy là mẫu mực, ông dễ trở thành bất công đối với người không đồng điệu với ông. Thì cũng là thường.

Thiếu sót và sai lầm trong việc đánh giá các tài năng đương đại, do đó, chỉ là việc bình thường. Với cả nhà văn viết phê bình lẫn các nhà phê bình chuyên nghiệp.

Với tất cả. Trừ lịch sử. May ra. Võ Phiến biết thế và chấp nhận như thế. Ông chỉ tự dặn dò: “Miễn mình thành tâm và thận trọng” (Thơ miền Nam 2: 191). Trong hai điều, ít nhất ông cũng giữ được một, sự thành tâm.

Chú Thích:

- 1.- Quyển Chúng ta qua cách viết được in lại trong tập Tiểu luận, Văn Nghệ, California, 1988, trang 159-314.
- 2.- Hoài Thanh & Hoài Chân (1942), sách đã dẫn, trang 392.
- 3.- Nam Chi (1990), “Những đóng góp của Thế Lữ vào phong trào Thơ Mới”, Đoàn Kết số 420 (1.90), trang 27.
- 4.- Tạp chí Văn Học (California) số 2 tháng 9.1987, trang 41.
- 5.- Kermode, F. (1975) (biên tập và giới thiệu), Selected Prose of T.S. Eliot, Faber & Faber, London, trang 73-4.
- 6.- Như trên, trang 74.
- 7.- Eliot, T.S. (1969), On Poetry and Poets, Faber & Faber, London, trang 106-7.
- 8.- Hoài Thanh & Hoài Chân (1942), sách đã dẫn, trang 393.

#### CHƯƠNG IV NHÀ TẠP LUẬN

Nếu tôi không làm, “Tạp Luận” là chữ của Võ Phiến. Trước, người ta gọi là “tạp trở”, sau, khi tác phẩm của Lỗ Tấn được đọc và dịch nhiều, người ta gọi là “tạp văn”. Chữ “tạp văn” sau này rất phổ biến ở miền Bắc trong khi ở miền Nam chữ “tạp ghi” xuất hiện và có lúc khá thịnh hành. Tôi liền gắn chữ “nhà” trước chữ “Tạp Luận” để chỉ một khía cạnh khác trong con người và sự nghiệp của Võ Phiến, một khía cạnh độc đáo và quan trọng song, không hiểu vì sao, dường như ít được chú ý và không được đánh giá đúng mức, mặc dù người ta vẫn đọc, hơn nữa, vẫn thích đọc Tạp Luận của ông. (1)

Gọi là Tạp Luận nhưng các bài “luận” của Võ Phiến không hề “tạp” chút nào cả. Chúng khác hẳn các bài hài đàm, nhàn đàm của Tản Đà, hoặc các bài tạp văn của Ngô Tất Tố trước đây, chẳng hạn. Chúng cũng không giống tạp văn của Lỗ Tấn. Trong Tạp Luận của Võ Phiến, tính chất “luận” rất rõ, nổi bật hẳn lên, một thứ lý luận chặt chẽ, vững vàng, không nhằm kích động mà chỉ nhằm thuyết phục. Chúng không phải là một thứ “vũ khí chiến đấu” nhanh, nhẹ, gọn mà chỉ là những nỗ lực tìm kiếm sự thật. Thực chất những cái Võ Phiến gọi là Tạp Luận là tiểu luận. Nhưng tại sao ông lại không gọi là tiểu luận? Tôi ngờ, ở đây, Võ Phiến có chút thiên vị. Thứ nhất, ông thiên vị cái dài, trong khi “Tiểu thuyết hiện đại và Chúng ta”, qua cách viết được gọi là tiểu luận thì các bài viết khác, ngắn hơn, ông gộp chung lại thành Tạp Luận. Thứ hai, ông thiên vị những gì trực tiếp liên quan đến văn học, những bài viết về thể thơ, câu thơ, về chiều dài, chiều rộng của tiểu thuyết... được gọi là Tạp Bút trong khi những bài viết về cộng sản và quốc gia, về tuổi trẻ và cách mạng, về người Mỹ và người Việt tị nạn... thì ông gọi là Tạp Luận, “Yêu và đọc” được gọi là Tạp Bút trong khi chỉ yêu thôi, “Cách yêu mỗi thời” và “Lối yêu hôm nay” thì lại được gọi là Tạp Luận. Chữ “Tạp Luận”, bởi vậy, với Võ Phiến, là những bài tiểu luận với hai đặc điểm nổi bật: Một là ngắn, hai là về những đề tài không phải văn học.

Tuy viết về những đề tài không phải văn học, hoặc về chính trị, về xã hội, hoặc về văn hóa nói chung, chất văn học trong các bài Tạp Luận của Võ Phiến rất đậm đà. Nếu muốn tìm các bài văn nghị luận hoàn chỉnh theo nghĩa trường ốc của Võ Phiến để làm mẫu cho học trò không chừng chúng ta phải tìm trong Tạp Luận chứ không phải là trong Tiểu Luận hay trong Tạp Bút. Giọng văn trong Tiểu Luận và Tạp Bút thường linh động, nhẹ nhàng và dí dỏm. Giọng văn trong Tạp Luận, ngoài

những đặc điểm ấy, còn gọn, sắc, có lúc đanh thép, có lúc sôi nổi, có lúc nghẹn ngào, và bao giờ cũng thiết tha, phần lớn những vấn đề được ông bàn luận không phải là các ý niệm trừu tượng, xa xôi mà là những cái có ảnh hưởng trực tiếp, thậm chí tàn khốc đến số phận của từng người. Ông phân trần:

Khi mình là dân một nước đã trải qua bao nhiêu năm khói lửa, rồi lại trông thấy trước mặt một viễn tượng đầy máu me, khi ấy nói về kẻ gây thảm họa thật khó giữ lòng bình thản để nói lời tao nhã (Tập Luận: 25).

Tôi ngờ là, ở miền Nam, trước năm 1975, không phải chỉ trong giới cầm bút mà cả trong giới chính khách nữa, ít có ai hiểu cộng sản một cách sâu sắc và chính xác như là Võ Phiến. Võ Phiến phân tích mối quan hệ giữa chủ nghĩa cộng sản và chủ nghĩa quốc gia một cách tinh tường:

Trên lý thuyết, cộng sản chỉ kêu gọi sự liên kết vì quyền lợi giai cấp chứ không hề khuyến khích những tình cảm lưu luyến đối với nước nhà. Nhưng thực tế, trong khi hành động, để đạt mục tiêu của mình, cộng sản không quên lợi dụng tinh thần quốc gia của quần chúng. [...] Cách mạng thành công ở Trung Hoa, ở Cuba, ở Bắc Việt v.v...đều không do thợ thuyền chống tư bản, mà do dân tộc chống ngoại thuộc. [...] Như vậy, trong một hoàn cảnh nào đó, cộng sản không hề chê bai tinh thần quốc gia. [...] Thế mà vào một giai đoạn khác họ lại xem danh nghĩa quốc gia là một sỉ nhục để văng vào mặt nhau. [...]. Có gì đâu, tinh thần quốc gia chống lại áp bức từ bên ngoài đến, lúc sự áp bức ấy do tư bản thì cộng sản cổ võ tinh thần quốc gia, lúc sự áp bức ấy do chính cộng sản thì cộng sản phỉ báng tinh thần quốc gia. Thế thôi. Để ý mà nghe, nơi nào có cộng sản léo nhéo kêu gọi tinh thần dân tộc, quốc gia v.v...nơi ấy họ đang giành giật ảnh hưởng với đế quốc, nơi nào có tiếng cộng sản lao xao kết tội tinh thần quốc gia, nơi ấy các nước anh em đang thống trị nhau, không sai (Tập Luận: 39-40).

Chính Võ Phiến, chứ không phải ai khác, đã nhận ra cuộc chiến tranh khốc liệt giữa hai miền Nam, Bắc không phải chỉ bắt đầu từ khi mặt trận giải phóng miền Nam được hình thành vào năm 1958 hay ra mắt vào năm 1960. Ông lý luận:

Mặt trận này, mặt trận nọ...đó là những bằng chứng đã có tên gọi. Chờ cho cộng sản đặt tên rõ ràng các hoạt động của họ mới chịu cho rằng họ hoạt động tức là nghĩ tẻ cho họ nhiều quá. Họ đâu có chặm chạp như vậy? Trước những hoạt động có tên gọi đã từng xảy ra nhiều hoạt động không tên gọi, và trước cả các hoạt động không tên là những toan tính xếp đặt kỹ càng (Tập Luận: 15).

Với cách nhìn như vậy, Võ Phiến phát hiện cuộc chiến tranh Nam-Bắc đã thực sự được chuẩn bị ngay từ năm 1954. Ngay sau khi hiệp định đình chiến vừa được ký kết, ngay lúc chính quyền quốc gia cơ hồ không biết hay không thể làm gì khác hơn cái việc đùm tùm kéo nhau vào Nam, cộng sản đã tích cực chuẩn bị cho cuộc chiến tranh mới rồi. Những sự chuẩn bị ấy, theo sự phân tích của Võ Phiến, bao gồm các việc:

- 1.- Chôn giấu vũ khí.
- 2.- Cho một số cán bộ đảng viên ở lại miền Nam để tiếp tục hoạt động dưới nhiều hình thức khác nhau.
- 3.- Dỗ dành gây cảm tình với dân chúng, ai không thể dỗ dành được thì thủ tiêu vì sợ tố giác cán bộ nằm vùng của họ.
- 4.- Tạo ra thật nhiều liên hệ tình cảm giữa dân chúng miền Nam và cán bộ tập kết ra Bắc bằng các cách, hoặc mỗi gia đình đều có kẻ đi người ở, hoặc lo cưới vợ thật gấp cho cán bộ và bộ đội trước khi rút họ ra Bắc.

Biện pháp thứ tư cực kỳ thâm độc. Những cô vợ trẻ ấy, cùng với gia đình, họ hàng của họ tự nhiên hướng về Bắc, theo bóng người thân yêu, rất dễ dàng trở thành nội tuyến cho cộng sản, hoặc vì bị nghi ngờ, họ đâm bất mãn và cuối cùng

thành đối lập với chính quyền miền Nam, hoặc vì phải chứa chấp người thân hoặc người thân của người thân từ miền Bắc lén lút trở về, họ dần dần nhập hẳn vào hàng ngũ của cộng sản.

Võ Phiến kết luận:

Gây được cơ sở quần chúng, vận động được sự đóng góp số lượng thực tiền bạc cần thiết để nuôi quân rồi, bấy giờ các lực lượng vũ trang tại chỗ bắt đầu được thành lập, các lực lượng vũ trang ngoài Bắc kéo vào. Sau đó mới có cái mặt trận giải phóng ra đời.

Như vậy, cuộc chiến hiện nay không hề khởi đầu từ những bất mãn chống một chế độ độc tài gia đình trị, không hề khởi đầu từ sau việc chính quyền Sài Gòn từ chối cuộc tổng tuyển cử 1956, không hề khởi đầu từ ngày khai sinh mặt trận ngộ mặt trận kia.

Cuộc chiến này xuất hiện ngay từ những cuộc liên hoan chia tay giữa kẻ ở người đi trong thời hạn 300 ngày tập kết, những cuộc liên hoan có hát có múa, có bánh trái tiệc tùng... Nó xuất hiện ngay từ những đám cưới vội vã sau ngày đình chiến, những đám cưới lấm khi tổ chức tập thể, do trưởng cơ quan, trưởng đơn vị chủ tọa. Nạn nhân đầu tiên của cuộc chiến này không phải là những kẻ ngã gục vào 1958, 1959, mà là những cô gái tức khắc biến thành góa bụa từ 1954 (Tập Luận: 18).

Nhờ hiểu rõ bản chất của cộng sản, Võ Phiến có nhiều phán đoán, thậm chí tiên đoán sáng suốt đến đáng kinh ngạc. Năm 1968, khi hội nghị Paris vừa nhóm họp, giữa lúc mọi người xôn xao về chuyện đình chiến và cãi cọ với nhau về kế hoạch hậu chiến, Võ Phiến cảnh giác, cuộc chiến tranh mới đang bắt đầu (Tập Bút: 14). Giữa lúc những người được coi là có viễn kiến nhất của thời đại tuyên bố ồn ào là với hội nghị Paris, cuộc đấu tranh quân sự đang chuyển hướng thành cuộc đấu tranh chính trị, Võ Phiến báo động, cuộc chiến tranh trước mắt vẫn là một cuộc chiến tranh quân sự (Tập Luận: 14 & 22-3). Giữa lúc phần lớn người Việt miền Nam đang hy vọng vào sự trợ giúp tích cực của Mỹ và của các quốc gia Tây phương, Võ Phiến lên tiếng, sự trợ giúp ấy rất có nguy cơ mỗi mết và thực sự đã bắt đầu mỗi mết (Tập Luận: 27 & 36). Giữa lúc phần lớn đang tin tưởng vào sức mạnh và sự khôn ngoan của Mỹ, Võ Phiến nhắc nhở, trên các bàn hội nghị với cộng sản, Mỹ rất thường bị lừa, và trên thực tế, Mỹ đã bị lừa khi chấp nhận sự hiện diện của mặt trận giải phóng miền Nam tại bàn hội nghị (Tập Luận: 33-34 & 66).

Tiên tri, tiên giác nhất là ngay từ 1968, Võ Phiến đã linh cảm là miền Nam sẽ mất. Trong bài "Bắt trẻ đồng xanh" viết vào tháng 10.1968, Võ Phiến tiên đoán hai khả năng sẽ xảy ra: Một, đến một lúc nào đó, miền Nam sẽ không chịu nổi những cuộc tấn công từ bên ngoài và những sự hỗn loạn, chống phá từ bên trong, cộng sản sẽ tiến thẳng đến tận mũi Cà Mau, hai, trong trường hợp may mắn, tại miền Nam và cả tại các quốc gia đồng minh xuất hiện những nhà chính trị và những tướng lĩnh thật giỏi, thật có lòng Võ Phiến gọi là "thật chí" cộng sản sẽ lại điều đình và chuẩn bị cho một cuộc chiến tranh khác, nghĩa là, ngay cả trong trường hợp may mắn nhất đó, chiến tranh cũng vẫn dây dưa kéo dài mãi (Tập Luận: 28). Trong bài "Tiếng Cú" viết sau đó một tháng, Võ Phiến cho cái trường hợp may mắn nhất đó khó mà xảy ra, chiến tranh càng kéo dài, thế bất lợi càng nghiêng về miền Nam. Tâm lý thích bình yên của dân chúng sẽ ảnh hưởng mạnh mẽ đến giới cầm quyền tại các quốc gia đồng minh khiến họ tìm cách kết thúc chiến tranh thật sớm. Nếu không kết thúc được sớm, họ sẽ bỏ cuộc, mặc cho miền Nam đối diện với cả khối cộng sản đang đằng sát khí. Ông tự hỏi:

Vậy chúng ta bị xô đẩy tới thảm họa thật sao ? Trời quang mây tạnh, lẽ đâu chúng ta chìm tàu trước con mắt thỏa mãn của những người chung quanh ?

Rồi ông tự trả lời, một cách đầy cay đắng:

Có những quốc gia nhỏ bé đành mất tự do trong cảnh thanh bình của thế giới. Để cứu vãn cái ảo tưởng thanh bình của thế giới. Người ta vẫn hạ đê để tế thần, có khi tế bằng cả mạng người để cầu mong tránh cho tập thể những ôn dịch tai ương (Tạp Luận: 67).

Dám nhìn nhận tất cả những sự thật ấy, theo tôi, là một thái độ dũng cảm. Đã nhìn nhận những sự thật ấy mà vẫn tiếp tục cầm bút lên án cộng sản, tranh đấu cho tự do và dân chủ càng là một thái độ dũng cảm. Hơn nữa, nên chú ý đến thời điểm 1968. Đó là năm được mở đầu bằng biến cố Mậu Thân, cộng sản tấn công thẳng vào tận các đô thị lớn của miền Nam. Ranh giới giữa cái gọi là hậu phương và tiền tuyến nhạt mờ dần, hay nói như Võ Phiến, từ hậu phương ra tiền tuyến chỉ tồn có ba đồng xe lam (Tạp Luận: 33). Không có ai, dù ở bất cứ đâu, còn có thể có cảm giác an toàn được nữa. Cộng sản có thể đột nhập vào Tòa Đại Sứ Mỹ ngay giữa Trung Tâm Sài Gòn, hướng hồ các tư gia, đặc biệt tư gia của những người cầm bút, thường nằm giữa các khu lao động ngổn ngang, nghèo khó, có khi sát ngay bên cạnh nhà một đảng viên cộng sản nằm vùng. Cộng sản đã tấn công đợt một rồi đợt hai, không có gì bảo đảm là cộng sản sẽ không tấn công vào Sài Gòn đợt ba, đợt bốn... Trong hoàn cảnh ấy, Võ Phiến vẫn công nhiên vạch trần âm mưu của cộng sản, tố cáo những sự độc tài và tàn bạo của cộng sản, để mong thức tỉnh những người có trách nhiệm thoát ra khỏi thái độ nguy tín, tự dối mình, hầu có một sách lược đúng đắn hơn, hữu hiệu hơn. Tôi cho đó là một sự dũng cảm. Chưa hết. Nên nhớ hai bài tiểu luận "Viết trong tiếng súng" và "Tác phẩm lớn, tác phẩm nhỏ" của Võ Phiến cũng được viết vào năm 1968, ở bài trên, Võ Phiến phá vỡ huyền thoại về sứ mệnh của người cầm bút, hoài nghi mọi sự dấn thân của những người cầm bút, (2) ở bài dưới, ông quan niệm một tác phẩm lớn phải được hình thành từ những bận tâm lớn, những bận tâm siêu hình và xa vời. (3) Nghĩ như thế, tin như thế, nhưng trong suốt năm 1968, ông lại viết rất nhiều bài về chính trị, về xã hội, về những bận tâm rất gần và không chừng, so với nhân loại, cũng là những bận tâm rất nhỏ. Võ Phiến, đứng trước bão tố của thời cuộc, cuối cùng, đã chọn làm một công dân hơn là một nghệ sĩ. Ở một khía cạnh và với một mức độ nào đó, có thể coi đó là một sự lựa chọn dũng cảm.

Dũng cảm và bao dung. Một thứ bao dung nhuộm màu nhẫn nhục. Trong lúc đem hết tâm huyết ra viết bài để vạch trần những âm mưu thâm độc của cộng sản, để báo động về nguy cơ thất bại ê chề trước mắt, nhìn quanh, Võ Phiến thấy gì? Ông chỉ thấy sự ngây thơ và khờ khạo của các chính khách (Tạp Luận: 22-23). Ông chỉ thấy sự mệt mỏi, muốn rút lui để được yên thân của chính phủ Mỹ (Tạp Luận: 66). Ông chỉ thấy sự hờ hững của người đọc, số lượng sách bán được càng ngày càng giảm. "Kịch ít ai đọc. Thơ ít ai mua. Rồi truyện cũng mất dần độc giả" (Tạp Luận: 97). Cuối cùng, ông chỉ thấy một tình thế oái oăm trong giới sáng tác, trong lúc cuộc chiến ngày một leo thang, sự thù ghét đối với chế độ cộng sản của những người cầm bút lại ngày một nguội ngoai, hậu quả là những tác phẩm xuất phát từ cảm hứng chính trị và có tinh thần "chiến đấu" cao ít hẳn đi (Tạp Luận: 81-83). Đối với cái thấy thứ nhất, Võ Phiến không giấu được sự chua chát, đôi khi, phần nộ. Điều đó dễ hiểu, sự ngây thơ và khờ khạo của các chính khách có thể mang lại hậu quả khốc liệt cho đất nước. Còn đối với những cái thấy sau, mặc dù xót xa, Võ Phiến không một lời trách móc. Ông chấp nhận những sự thật phũ phàng ấy như những quy luật của cuộc đời và tìm cách lý giải, tra vấn nguyên nhân. Chẳng hạn, đối với thái độ muốn phủ tay của chính phủ Mỹ, ông cho đó chỉ là mặt trái tự nhiên của một chế độ dân chủ, trong một chế độ dân chủ, chính quyền bị quần chúng chi phối rất nặng. "Tình hình càng căng thẳng, không khí càng ngột ngạt vì đe dọa, quần chúng



càng có tâm trạng lo ngại, càng yêu mê yêu mệt hòa bình, càng thích những lời trấn an từ cửa miệng các chính khách, và mỗi khi sử dụng lá phiếu thì càng chọn lựa kỹ càng cho được đúng cái ông yêu hòa bình nhất” (Tạp Luận: 65). Nên trách cứ ai ? Trách chính quyền ư ? Một người cầm quyền trong một chế độ dân chủ, thật ra, khó mà làm được điều gì khác, trừ việc thỏa mãn nguyện vọng của đám đông. Trách cái đám đông ấy ư ? Nhưng nhân danh cái gì để trách họ ? Trong bài “Kẻ ác người thiện” (Tạp Luận: 49-55), Võ Phiến phân tích tính chất tương đối của cái gọi là lòng nhân đạo, nó tùy thuộc vào chỗ đứng, vào cách nhìn của từng người, từng hoàn cảnh. Chấp nhận sự tương đối đó, người ta sẽ bao dung hơn. Sự bao dung của Võ Phiến một phần xuất phát từ đó chăng ?

Có điều chắc chắn là chính sự bao dung ấy làm cho Võ Phiến trở thành một trong vài người cầm bút hiếm hoi tại Việt Nam trước và kể cả sau 1975 nữa thấm nhuần tinh thần dân chủ một cách sâu sắc. Cho đến tận bây giờ, ở hải ngoại, hiếm gì kẻ vừa cầm bút tranh đấu vừa quát nạt đồng nghiệp với lý do là những đồng nghiệp ấy không nổi lửa trên trang sách như mình. Không nổi lửa như mình tức là vô trách nhiệm, nếu không muốn nói, là tay sai của việt cộng. Từ sự kiêu căng và độc đoán, thoát một cái, người ta trở thành hèn hạ, vu khống. Khuôn mặt của một số khá lớn của các “chiến sĩ văn hóa” ở hải ngoại nhiều khi trông lem luốc một phần là vì thế. Võ Phiến thì khác. Năm 1968, 1969, lúc cuộc chiến tranh đang độ ác liệt, lúc Võ Phiến đang viết những bài Tạp Luận chính trị hùng hực tâm huyết, nhìn thái độ hờ hững của lớp nhà văn trẻ đối với vấn đề cộng sản, ông lo lắng: “Sự hững hờ trong tâm lý, tư tưởng, làm sao có thể đi đôi với những hành động ác liệt ngoài mặt trận ?” (Tạp Luận: 82). Nhưng không phải vì lo lắng mà ông thành bất công. Ông nhận thức được chính lớp người trẻ tuổi ấy mới là những kẻ “gánh chịu phần thiệt thòi nhất của chiến tranh” (Tạp Luận: 83). Ông chỉ ngạc nhiên, tại sao có hiện tượng nghịch lý ấy ? Theo ông, cái nghịch lý ấy té ra lại rất giản dị, lớp trẻ không hề sống dưới chế độ cộng sản làm sao họ có thể thù ghét cộng sản được ? Họ chỉ bắt gặp khái niệm chủ nghĩa cộng sản trên các trang sách, người ta có thể thích hay không thích, tin hay không tin chứ không ai có thể thù ghét một khái niệm trừu tượng trong sách vở cả. Họ chỉ đối diện với những bộ đội Bắc Việt ngoài chiến trường: trước mặt họ là những địch thủ cụ thể chứ không phải là một chế độ, cũng không phải là một chủ nghĩa.

Thái độ bao dung ấy làm cho Võ Phiến bình tĩnh phân tích vấn đề, từ đó, phát hiện ra nhiều điều, ngộ giản dị, thế nhưng trước ông, chưa ai thấy bao giờ. Ví dụ xu hướng chống cộng trong văn học Việt Nam. Theo Võ Phiến, xu hướng chống cộng chỉ xuất hiện và thành cao trào trong nửa sau thập niên 50 và nửa đầu thập niên 60 mà thôi. Trước đó, không có. Sau đó, nhạt nhòa dần. Xu hướng ấy hình thành bởi những người đã ít nhiều sống hoặc đã từng cộng tác với cộng sản trong thời kỳ kháng chiến chống Pháp. Sau 1954, từ miền Bắc hoặc từ các vùng kháng chiến cũ, họ đổ dồn vào Sài Gòn. Khác nhau về tuổi tác, khác nhau về quan điểm thẩm mỹ, tất cả những người ấy lại có ít nhất hai điểm chung, một, kinh nghiệm ê chề về sự tàn bạo và khắc nghiệt của cộng sản, hai, nhiệt tình chống lại cộng sản đến cùng. Chính họ, bằng tâm huyết và tài năng văn học lỗi lạc, đã lôi cuốn quần chúng, tạo thành một phong trào chống cộng sôi nổi. Võ Phiến nhấn mạnh: “Chống cộng trở nên đặc trưng của một lớp người ấy, của một thời kỳ văn học ấy” (Tạp Luận: 88). Nhấn mạnh như thế là để chuẩn bị đi đến một nhận định khác, lớp người ấy đến với miền Nam chứ không phải ở tại miền Nam, đối với miền Nam là khách chứ không phải là chủ, tới sống ở miền Nam mà mang nơi mình cái kinh nghiệm sống từ một hoàn cảnh khác, cái tâm trạng bất bình đối với một chế độ ở nơi khác (Tạp Luận: 86).

Hậu quả:

Thành ra lớp người của năm 1954 hóa bơ vơ, bơ vơ với nét tâm lý chống cộng giữa một xã hội không cộng sản, bơ vơ giữa các thế hệ trước họ và thế hệ sau họ. Họ là lớp người của cuộc chọn lựa chỉ xảy ra một lần trong lịch sử. Họ quyết định sự chọn lựa và ý thức sâu xa về quyết định của mình, họ đưa ý thức ấy vào văn chương. Nhưng sau cuộc chọn lựa, trở lại cuộc sống bình thường, bên nào chỉ biết chuyện bên ấy, tâm trạng của họ, tâm trạng mang từ bên kia về bên này, hóa lỗi thời. Không những chỉ có Bao thời đại ra đời muộn, mà bộ trường giang tiểu thuyết Khu Rừng Lau của Doãn Quốc Sỹ cũng không hưởng được sự chú ý xứng đáng với giá trị của nó (Tạp Luận: 89).

Những luận điểm này không chừng vẫn còn có thể giúp chúng ta hiểu rõ hơn về nền văn học Việt Nam tại hải ngoại từ năm 1975 đến nay.

Phát hiện ra mối quan hệ sâu xa giữa tâm lý con người và hoàn cảnh lịch sử, Võ Phiến đồng thời cũng phát hiện ra một đặc điểm nổi bật trong sinh hoạt văn học miền Nam, nó không được phân chia theo trường phái mà chủ yếu theo tuổi tác. Mỗi lứa tuổi có một kinh nghiệm khác nhau, do đó, có cách ứng xử khác nhau. Lớp trưởng thành trước 1945 ít quan tâm đến chính trị, ngược lại, lớp trưởng thành trong kháng chiến chống Pháp, những người, nói theo Võ Phiến, “đã bị cuộc cách mạng 1945 phá trình về tinh thần” (Tạp Luận: 111), thường không có ám ảnh nào khác ngoài chính trị. Lớp trưởng thành sau 1954 lại khác. Đó là một thế hệ mất niềm tin, một thế hệ hoang mang. Cả luận điểm này nữa, nó cũng có thể giúp lý giải những khác biệt trong giới cầm bút ở hải ngoại đấy chứ ?

Những người cầm bút bị phân hóa đến như thế. Mức độ phân hóa trong giới độc giả cũng nặng nề không kém. Trước 1945, Việt Nam tương đối thuần nhất. Tương đối thuần nhất về chế độ chính trị, Pháp thuộc, về tâm lý, khát khao độc lập, về văn hóa, ngả theo Tây phương, chủ yếu là Pháp. Mức độ Âu hóa còn yếu nên trong văn học đường ranh giữa các trường phái chỉ mờ mờ nhạt nhạt. Trong sự thuần nhất dù một cách tương đối ấy, dễ hiểu tại sao một số tác giả, như Xuân Diệu, Huy Cận, Nguyễn Bính, Nhất Linh, Nguyễn Tuân...dễ dàng gặp tri âm tri kỷ trong cả nước. Sau 1945, tính chất thuần nhất ấy không còn. Đời sống mỗi người bị chính trị hóa rõ rệt. Những sự bất đồng mỗi ngày một gay gắt. Cách cảm thụ văn học cũng chịu ảnh hưởng theo: mỗi tác giả chỉ có thể hy vọng tìm thấy sự đồng điệu ở một số người.

Cũng với một thái độ bao dung và sáng suốt như thế, Võ Phiến phân tích sắc sảo ý nghĩa các cuộc bầu cử tại Mỹ và các phong trào của giới trẻ tại Tây phương những năm cuối thập niên 60. Những bài “Người hiền của quần chúng”, “Tuổi trẻ như một giai cấp”, “Tuổi trẻ như một phát giác” hoặc “Tuổi trẻ và cách mạng” trong tập Tạp Luận, tôi đoán, Võ Phiến viết không mấy khó khăn. Tài liệu nhiều, ông chỉ cần đọc, chọn lựa và tổng hợp. Tài hoa của Võ Phiến ở đây là, ông chọn được những ý kiến mới mẻ, chính xác và sâu sắc nhất. Ông thấy được nhiều điều, ngay ở Tây phương, mãi đến nửa sau thập niên 70, người ta mới tự giác hoàn toàn, ý nghĩa của thân xác, của ngoại hình và của tuổi trẻ. Nhưng điều tôi thú vị nhất ở Võ Phiến chính là cái thái độ tỉnh táo của ông, chắc chắn là ông không đồng ý với những sự phá phách của giới trẻ trong thập niên 60. Năm 1968, Võ Phiến 43 tuổi, lứa tuổi, ở Việt Nam, nhiều người cho là đã khá già, tôi không tin là ông có thể thông cảm nổi tâm trạng của những thanh niên 18, 20 tuổi ở Châu Âu, Châu Mỹ, những quốc gia lúc ấy ông chưa đến bao giờ. Có điều, không thông cảm, không đồng ý, nhưng ông cũng không lên án họ một cách độc đoán và cao ngạo như nhiều bậc “trường thượng” từng làm. Ông hiểu được một sự thật: “Chiều hướng văn minh kỹ thuật nó khiến ra như thế” (Tạp Luận: 134). Có lẽ nhờ cách nhìn, cách nghĩ như thế mà những bài viết về những đề tài rất ư thời sự, sau hơn ba mươi năm, vẫn mang lại

cho người đọc những cảm giác thú vị. Riêng tôi, đọc các bài viết ấy của Võ Phiến, tôi cứ hay liên tưởng đến các bài phân tích của những học giả được coi là hậu hiện đại (postmodernists) gần đây, đặc biệt là Featherstone. (4)

Căn cứ vào Tùy Bút của Võ Phiến, nhiều người đã nói đến lòng hoài cựu của Võ Phiến. Tạp Luận của Võ Phiến hé mở thêm một khía cạnh khác, Võ Phiến chỉ hoài cựu nhưng không hề thủ cựu. Ông luyến tiếc cái cũ, những cái đang phôi pha dần trong cuộc sống song ông cũng chấp nhận cả những cái mới, ngay cả những cái mới ông chưa yêu, không yêu được, chỉ vì lý do giản dị, đó là quy luật tiến hóa tự nhiên của lịch sử, của xã hội. Sự chấp nhận của ông nhiều khi đầy nhẫn nhục, một cách tội nghiệp, như sự chấp nhận cái thế yếu, cái nguy cơ thảm bại của miền Nam, cái hờ hững của độc giả miền Nam đối với văn học nói chung. Văn Tạp Luận của ông, do đó, thường buồn hiu hắt. Chút dí dỏm trong giọng văn, trong cách dùng từ, thỉnh thoảng loé lên, đâu đó, gợi lên một ấn tượng chua cay, đọc, thấy se cả lòng.

Dĩ nhiên không phải bao giờ sự chấp nhận tiến hóa cũng gây nên cảm giác ngậm ngùi. Sự nhạt nhòa của cá tính địa phương (Tạp Luận: 193-212) không làm Võ Phiến ngậm ngùi. Sự biến mất của hình ảnh người nông dân trong văn học (Tạp Luận: 213-223) không làm Võ Phiến ngậm ngùi. Những sự thay đổi trong tình yêu và cách nhìn tình yêu (Tạp Luận: 247-263) cũng không làm Võ Phiến ngậm ngùi. Trái lại. Chúng chỉ làm cho ông hiểu rõ hơn, từ đó, quyết tâm hơn trong việc giữ bỏ cái cũ và đi tiếp con đường hiện đại hóa ngòi bút của mình. Ông trêu chọc những người hoài cổ:

Con người thật trung hậu. Mất thôn quê, ta luyến tiếc không nguôi. Thỉnh thoảng trong chúng ta lại có kẻ giật mình chếp miệng than thở: “Đã lâu, không thấy ai vẽ bức tranh quê, kể chuyện con trâu nhĩ! Nhớ quá. Anh em, nào, thử nói lên một chút gì về dân quê đi chứ!”.

Than thở, giục giã như thế, chỉ tỏ dạ trung thành, chứ còn trong chuyện sáng tác văn nghệ cái gì làm được ta làm ngay, việc gì phải hô hào đồn đốc “anh em”!. (Tạp Luận: 222-3).

Thái độ chấp nhận hoàn cảnh và quy luật tiến hóa càng nổi rõ khi Võ Phiến định cư tại Mỹ vào năm 1975. Giữa lúc bao nhiêu người ngoài cổ ngóng về cố hương, trở thành những “Chàng Cù Lân” như trong thơ Cao Tần, (5) thành những “Ông Khó Tính” như trong Tùy Bút Nguyễn Bá Trạc, (6) Võ Phiến, trong một lá Thư Gửi Bạn, viết:

Dù sao, lá thư của bạn cho thấy một triệu chứng đáng mừng, là bạn đã tạm quên mình mà chú ý đến xung quanh. Trước, bạn toàn nêu ra những chuyện buồn bã, nhớ mong, ray rứt trong cảnh xa nhà xa nước, những băn khoăn về tin tức xứ sở v.v...bạn chỉ những quay đầu về dĩ vãng và cố hương. Bây giờ hình như bạn có một cố gắng tìm hiểu người Mỹ, đất Mỹ, xã hội Mỹ. Phải thế, bạn ạ. Cuộc sống hiện tại và mai sau ở nơi đây là chuyện phải chấp nhận, là cả một khó khăn phải lo liệu, không thể làm ngơ mãi được (Lại Thư Gửi Bạn: 10).

Đọc Thư Gửi Bạn, in năm 1976, (7) một năm sau khi Võ Phiến đến Mỹ và đặc biệt, Lại Thư Gửi Bạn, (8) tác phẩm được Võ Phiến viết trong hai năm 1977 và 1978, xuất bản năm 1979, chúng ta không thể không kinh ngạc trước những hiểu biết và nhận xét của ông về nơi ông mới định cư. Ông có óc tò mò kỳ lạ, ở đâu ông cũng truy lùng những đặc điểm nổi bật ở đó, chẳng hạn, ý nghĩa của các địa danh, lịch sử thành lập của các thành phố, các loại cây cỏ, hay chi tiết hơn, trong thành phố ấy có bao nhiêu nhà thờ, bao nhiêu người già cả. Chính ở những vùng đất xa lạ ấy, khả năng quan sát vốn tinh tế của Võ Phiến càng được phát huy triệt để. Ông rình rập cách sống, cách làm việc, cách giao tiếp của người Mỹ để mong khám phá ra cá tính của họ. Theo ông, họ vừa hiền lành lại vừa hung tợn, vừa tốt bụng lại vừa ích kỷ,

vừa dễ làm quen lại vừa khó thân, vừa cực kỳ duy vật lại vừa rất ư duy tâm, vừa thích đi nhà thờ lại vừa thích làm những chuyện bậy bạ v.v...nghĩa là, nói tóm, họ hoàn toàn khác “chúng ta”. Nếu chỉ dừng lại ở những nhận định đại loại như vậy, Võ Phiến chẳng còn là Võ Phiến, vô số người Việt định cư tại Mỹ cũng thấy như thế và chỉ thấy như thế. Võ Phiến đi xa hơn, theo ông, những sự khác biệt ấy không phải do thiên bẩm mà chỉ do điều kiện lịch sử và hoàn cảnh xã hội tại Mỹ. Ví dụ về cái gọi là sự bạc tình của Mỹ, ông viết:

Con người sinh ra tại xứ này không tự họ bạc tình. Bạc tình không phải là bản chất tiên thiên của người xứ này. Gái Mỹ ngày nay không đeo, nhưng gái Mỹ đầu thế kỷ trước đeo cứng, chung tình kinh khủng. Vậy thủ phạm không phải là giống dân Mỹ (giống nào?), thủ phạm là xã hội Mỹ (Lại Thư Gửi Bạn: 58).

Xã hội Mỹ là gì? Đó chỉ là một xã hội kỹ nghệ, một xã hội của khoa học kỹ thuật, của tốc độ, của văn minh, thế thôi. Do đó, nhân danh cái nhìn từ một xã hội nông nghiệp lạc hậu như ở Việt Nam hoặc Trung Hoa để lên án Mỹ là điều không thực tế. Võ Phiến nhắc nhở: “Bạn mắng họ mà chi? Vì ai biết mai kia chúng ta rồi sẽ biến đổi ra sao trên đất nước này?” (Lại Thư Gửi Bạn: 59).

Năm 1969, lúc còn ở Việt Nam, trong bài “Nhàn và nhẽ” (Tùy Bút 1: 48-52), Võ Phiến, theo chân Lâm Ngữ Đường, so sánh cách hưởng nhàn của Đông phương và của Tây phương, trong khi người Đông phương, chủ yếu là người Trung Hoa và người Việt Nam thừa nhàn một cách thanh nhã như uống trà, thưởng hoa, đánh cờ, chăm nom cây kiểng...người Tây phương, ngược lại, thừa nhàn một cách rộn ràng, quần quật, dầm mồ hôi, đá banh, phóng xe, bơi thuyền, nhảy nhót hò hét...Cách so sánh như thế hẳn đằng sau chút gì như kỳ thị, thứ nhàn thanh nhã cao hơn thứ nhàn tất tả, và một chút gì như tiếc nuối, như hoài cổ:

Hùng hục đuổi theo chiều hướng văn minh Tây phương, chắc chắn rồi chúng ta cũng sẽ chộp được cái quyền nhàn du. Tha hồ hí hửng. Bấy giờ chỉ thiếu có cái cốt cách thanh nhã để thừa nhàn, thế thôi (Tùy Bút 1: 51-2).

Sau này, qua Mỹ, quan niệm của Võ Phiến có chút thay đổi. Thứ nhất, ông hoài nghi cách lý giải của Lâm Ngữ Đường cho sự hiếu nhàn gắn liền với bản tính đặc biệt của dân tộc tôi muốn nói nhỏ với bạn điều này. Bạn để ý mà xem, dường như các bạn Da Đỏ lắm người chịu sống cái đạo lè phè lắm. Mà chắc chắn không phải là vì đọc sách Lâm Ngữ Đường đâu nhé (Lại Thư Gửi Bạn: 29).

Thứ hai, ông không còn về gì là ngậm ngùi khi tổng tiển cái nhàn nhẽ truyền thống cả. Ông chấp nhận cách hưởng nhàn mới, dù trên lý thuyết

Ông Lâm Ngữ Đường nói đến bản tính đặc biệt của một dân tộc...Tôi thích những cái ấy. Tôi chỉ hơi ngán cái trường hợp nó chỉ là đặc điểm của một trình độ chậm tiến, và sẽ bị bắt buộc biến mất trong cái xu hướng xã hội ngày nay. Nếu có thể triết gia bất đắc chí sẽ còn khổ sở dài dài, vì sinh bất phùng thời, ị nạn bất phùng xứ (Lại Thư Gửi Bạn: 30).

Cố gắng hội nhập song Võ Phiến không hề có chút ảo tưởng nào về việc hội nhập của mình, đặc biệt với tư cách là một nghệ sĩ, một người cầm bút. Vấn đề không phải chỉ ở ngôn ngữ, các họa sĩ, các nhạc sĩ vốn không bị trở ngại ngôn ngữ, vẫn khó mà hội nhập được hoàn toàn. Cũng không phải do người Mỹ kỳ thị. Ngược lại, người Mỹ thường cởi mở và ít thành kiến, họ chào đón âm nhạc Phi Châu một cách nồng nhiệt. Vậy mà, Võ Phiến để ý, hầu như chưa có một văn nghệ sĩ Á Châu nào gây sóng gây gió được ở Mỹ, chưa có một trào lưu, một khuynh hướng văn nghệ có gốc gác từ Châu Á nào làm sôi động sinh hoạt văn nghệ Hoa Kỳ. Mà, Võ Phiến nhắc nhở, người Nhật, người Hoa, người Đại Hàn...đã di cư qua Mỹ từ lâu, sống ở đó đã nhiều thế hệ, đã “hội nhập” hẳn vào xã hội và cả lịch sử nước Mỹ, đã

gặt hái được nhiều thành công rực rỡ về kinh tế, về khoa học, về kỹ thuật. Võ Phiến ghi nhận:

Sang đây từ tháng 5.75, chúng ta có những ca sĩ tiếng tăm, những nhạc sĩ tài năng, những người ấy đã cố mờ "một con đường máu" vào xã hội Mỹ. Hai năm rưỡi sau, những cố gắng ấy đã tỏ ra vô hiệu, người Việt rốt cuộc chỉ hát cho người Việt nghe mà thôi (Lại Thư Gửi Bạn: 85-6).

Hai mươi năm sau, tình hình vẫn không có gì thay đổi! Võ Phiến tiên đoán, còn lâu lắm. Ông viết: "Nhà khoa học là người của lý trí, không cần "hợp" với ai cả, nhà khoa học Á Châu tha hồ thành công ở Âu Mỹ. Còn các nghệ sĩ đi đến đâu cũng khệ nệ cái tâm hồn theo đến đó" (Lại Thư Gửi Bạn: 88). Mà cái tâm hồn của người Mỹ gốc Á và của người Mỹ gốc Âu thì khác nhau xa. "Một cuộc "hội nhập" chừng mấy nghìn năm thì đủ xóa cách biệt ấy?", Võ Phiến tự hỏi (Lại Thư Gửi Bạn: 86).

Lại Thư Gửi Bạn là tác phẩm phác họa diện mạo của người Mỹ, của xã hội Mỹ, nhưng điểm riêng tôi thấy đặc sắc nhất lại là những phát hiện của Võ Phiến về...người Việt Nam, đặc biệt, cái cười và cái liếc của người Việt Nam. Người Việt Nam, so với người Tây phương, rõ ràng là hay cười và hay liếc. Cái liếc của người Việt Nam dù được các văn nghệ sĩ khai thác tận tình trong thơ và trong tiểu thuyết song đường như trước Võ Phiến chưa ai phân tích và cũng chưa ai phát hiện ra điều này:

Liếc là một hình thức trong sinh hoạt ái tình Việt Nam [...] cái liếc không hẳn chỉ để "biểu lộ" tình yêu, chỉ là một phương cách tỏ tình, nó cũng là một cách sống ái tình đấy. [...] nói về cường độ cảm xúc, tôi không dám chắc giữa liếc, với vuốt ve hôn hít bên nào đem đến những cảm xúc mạnh hơn đấy nhé. Một người đàn bà đã nhớ mãi một cái liếc ngang đến bốn mươi năm, nếu trời cho bà còn sức khỏe, không có gì ngăn cản bà tiếp tục nhớ nó thêm mười năm, mười lăm năm nữa. Liệu mấy ai nhớ một cái hôn đến nửa thế kỷ? (Lại Thư Gửi Bạn: 38, 41 & 42).

Võ Phiến nhắc đến những cái liếc giữa Kim Trọng và Thúy Kiều, giữa Từ Hải và Thúy Kiều, những cái liếc trong bài "Tình già" của Phan Khôi, trong thơ Vũ Hoàng Chương, trong truyện Hoàng Ngọc Tuấn làm cho cách lý giải của ông thêm nhiều lý thú, không những chỉ giúp chúng ta hiểu thêm một nét độc đáo trong cá tính của dân tộc mà còn hiểu thêm một nét đẹp trong tác phẩm văn học.

Riêng cái cười thì được nhiều người chú ý hơn, chủ yếu là vì nó bị Nguyễn Văn Vĩnh chê: "Người Nam ta có tật là cái gì cũng cười. Hay cũng cười, dở cũng cười, phải cũng cười, trái cũng cười. Hì một tiếng mọi việc đều hết nghiêm trang". Võ Phiến không bị cái mặc cảm tự ti dân tộc day dứt như Nguyễn Văn Vĩnh nên có cái nhìn hợp lý hơn và cũng tinh tế hơn, với người Việt Nam và có lẽ, với khá nhiều người Á đông khác nữa cái cười, cũng như cái liếc, là một thứ ngôn ngữ. Có thể gọi đó là thứ ngôn ngữ nhân thể (body language):

Qua nụ cười, chúng ta nói với nhau nhiều lắm. Có khi là bày tỏ sự thông cảm, chia sẻ nhau một ý xót thương, có khi là khen mừng, có khi là trách móc, có khi muốn diễn tả một ý tưởng mệt mỏi chán chường [...], lại cũng có khi là biểu lộ cay đắng, có khi khác cười là thách đố, hăm dọa, là khinh bỉ nhau v.v... (Lại Thư Gửi Bạn: 47).

Những phát hiện có vẻ nhỏ nhỏ như thế rải rác khá nhiều trong Lại Thư Gửi Bạn cũng như trong Tạp Luận của Võ Phiến nói chung. Nói là nhỏ nhỏ song ý nghĩa của chúng nhiều khi lại to lớn bất ngờ, chúng làm sáng lên một góc cạnh nào đó trong tâm tình một thế hệ, trong ý thức một thời đại, trong phong cách một dân tộc. Chúng giống như cái đáy nước trong Truyện Kiều, dưới mắt Thúc Sinh. Long lanh đáy nước in trời. Qua Tạp Luận của Võ Phiến, chúng ta cũng thấy trời thấy mây thấy giống thấy bão. Tạp Luận của Võ Phiến là cái phần ý thức lắng đọng, cái phần tự

giác sâu thẳm của xã hội Việt Nam, lịch sử Việt Nam trong thời kỳ đầy giông bão vừa qua.

Chú Thích:

1.- Trong Võ Phiến Toàn Tập do nhà Văn Nghệ xuất bản tại California từ năm 1986 đến nay, tập Tạp Luận là một trong vài tập đã bán hết hoàn toàn.

2.- Bài “Viết trong tiếng súng” đăng trên Bách Khoa đầu năm 1968, in lại trong Tạp Bút, Văn Nghệ, California, 1989, trang 125-40.

3.- Bài “Tác phẩm lớn, tác phẩm nhỏ” được in lại trong Tạp Bút, trang 51-9, đăng lại trên Làng Văn số 43 (3.1988), số đặc biệt về Võ Phiến, trang 54-6.

4.- Xem Featherstone, M. (1991), Consumer Culture and Postmodernism, Sage Publications, London, đặc biệt bài “The Body in Consumer Culture” đăng trên tạp chí Theory, Culture and Society, vol. 1, . 2, 1981, trang 18-33.

5.- Thơ Cao Tần, Văn Nghệ, California, 1985.

6.- Nguyễn Bá Trạc (1986), Ngọn cỏ bông, Người Việt, California, trang 1-3.

7.- Thư Gửi Bạn do Người Việt xuất bản năm 1976, sau in lại trong Tùy Bút 2.

8.- Lại Thư Gửi Bạn (1979) gồm 10 bài, sau Võ Phiến chỉ tuyển 6 bài vào Tạp Luận (1987).

## CHƯƠNG V NHÀ TÙY BÚT

Cả Nguyễn Hiến Lê lẫn Đặng Tiến, khi viết về Tùy Bút Võ Phiến, đều nhắc đến đoạn văn Võ Phiến tả một quán hủ tiếu ở Cần Thơ:

Mỗi người có một cách biểu lộ sự hào hứng. Riêng cái cách của người chủ quán hôm ấy, trời ơi, trông mà mê. Hai tay ông ta thoăn thoắt, chặt khúc xương, xắt lát thịt, gắp mớ ớt, múc vá nước từ trong thùng đổ ra tô, xóc xóc mớ hủ tiếu vừa mới trung qua nước sôi, rắc một tí tiêu bột v.v... Tất cả bấy nhiêu cử chỉ đều rập ràng, hơi có vẻ nhún nhẩy. Mỗi cái quơ tay, cái nhấc lên hạ xuống đều như có gì quá mức cần thiết một chút. Mỗi cử chỉ bao hàm bảy tám phần cần thiết, lại thêm vài ba phần thừa thãi, chỉ để cho đẹp mắt, để biểu diễn sự thích thú trong công việc. Động tác nghề nghiệp gần chuyển thành sự múa men. Một điệu vũ ca ngợi lao động.

[...]

- Bàn trong. Một nhỏ một lớn. Rồi! Bưng.

- Bàn ngoài, số một. Tô lớn, nhỏ. Rồi! Bưng, bàn số một.

- Bàn số ba tính tiền. Tám chục với ba lăm là trăm mười lăm. Trăm mười lăm với tám đồng là trăm hăm ba. Trăm rưỡi trừ trăm hăm ba, còn lại...

Bà vợ nhắc:

- Hăm bảy.

- Hăm bảy. Nè!

[...]

- Tô nước, tô khô. Bàn số hai. Rồi!

Cứ thế, chủ quán làm việc, cất đặt công việc, điều khiển vợ con v.v...điều bộ vẫn lại cứ như thừa thãi một chút. Bảy tám phần cần thiết, đôi ba phần để bày tỏ sự hài lòng, để biểu diễn sự hoạt động ăn khớp của một tổ chức hoàn hảo, một bộ máy hợp khuôn rập, chạy đều ro ro.

Vừa rồi có lẽ đã có sự lạm dụng, hầu hết mỗi câu nói của người chủ quán đều có một tiếng “rời”. Nếu tôi ghi nhớ sai, ấy là vì đã quá chú ý đến tiếng đó. Nhưng hay nhất, ngộ nhất lại là cái tiếng “rời” tưởng tượng phát ra từ mỗi cử chỉ. Mỗi cử chỉ ngắt cọng rau, xóc mớ hủ tiếu v.v...đến chỗ sau cùng thường được gằn mạnh. Như thế một tiếng “rời” phát ra bằng động tác thay vì bằng âm thanh: Một tiếng câm (Tùy Bút 1: 222-3).

Đặng Tiến nhận xét, phải có một “nhãn quan tinh tường” lắm mới thu được một hình ảnh như thế. (1) Nguyễn Hiến Lê trầm trồ, “đọc...thấy mê. Ông nghe được một tiếng “rời” cảm thừa thãi, như để múa men, biểu diễn sự thích thú sau mỗi cử động của chủ quán, thì tôi phục ông quá”.(2) Tôi cũng phục Võ Phiến, ở đoạn văn trên, dĩ nhiên. Nhưng tôi không nghĩ đó là đoạn văn tiêu biểu cho phong cách Tùy Bút của Võ Phiến. Đó chỉ là phong cách chung trong văn chương Võ Phiến, đặc biệt là trong truyện dài và truyện ngắn. Trong truyện dài, truyện ngắn của ông, người ta có thể dễ dàng tìm ra những đoạn đặc tả tỉ mỉ và tài tình như thế. Trong Tùy Bút của ông, ngược lại, thật họa hoằn. Trừ đoạn văn trên, suốt cả tập Tùy Bút 1, dày hơn 300 trang, gồm 54 bài viết khác nhau, may ra chỉ được thêm vài đoạn nữa, đoạn tả về cách thử nước mắm, cách uống chè Huế tại Bình Định, cảnh những cánh chim én và những đám khói ở quê nhà, cảnh những cây phong vào mùa Thu ở Hoa Kỳ. Là hết. Quá ít. Thật họa hoằn. Họa hoằn như những ngoại lệ chứ không phải như một đặc điểm.

Người ta hay nói Võ Phiến là nhà văn có óc quan sát thật tinh vi. Tôi đồng ý, trừ trong Tùy Bút, đặc biệt là Tùy Bút 1. Người ta hay nói Võ Phiến có tài tả cảnh tả vật tả người. Tôi đồng ý, trừ trong Tùy Bút, đặc biệt là Tùy Bút 1. Trong Tùy Bút 1, Võ Phiến vừa lười quan sát vừa lười mô tả. Không kể vài ngoại lệ nêu trên, lúc nào ông cũng qua quýt, cũng vội vội vàng vàng. Ông viết về áo dài, về nhà cửa, về vô số các thức ăn, không có cái gì được ông mô tả cho thật kỹ, thật đẹp. Nghe Võ Phiến nói về mắm mè ở Phan Thiết, mắm trên ở Châu Đốc, chè ở Huế, cao lầu ở Hội An, bún nước lèo ở Sóc Trăng, bún tấm bì ở Chương Thiện, cháo tấm giò heo với giá với gừng trên Bến Ninh Kiều...không có người nào, nếu chưa bao giờ có dịp nhìn tận mắt những món ấy, có thể hình dung được rõ ràng chúng như thế nào. Ông khoe nhà cửa ở quê ông rất đặc biệt, được Học Giả P. Gourou khen như một di tích văn hóa (Tùy Bút 1: 147): những ai chưa từng đến Bình Định đừng hòng biết được kiểu nhà mái ấy rộng, hẹp, cao, thấp, đẹp, xấu ra sao. Ông không đi vào chi tiết vì ông nghĩ người Việt Nam nào cũng biết, cũng rành rồi ư ? Không chắc. Ông nhắc đến mắm mè như một kỷ niệm, chúng đã biết tắm từ lâu rồi, ông nhắc đến cao lầu như một bí mật, ngoài Hội An không đâu có, ông nhắc đến sa-kê như một di tích, sau một thời lừng lẫy, được vua chúa ái mộ, nó đã “rút lui tận thâm sơn cùng cốc để mai danh...” (Tùy Bút 1: 236). Đúng ra, về sa-kê, ông có tiết lộ một ít:

Sa-kê trộn với dưa, ăn tựa tựa như khoai lang, sa-kê cũng đem nấu canh mà ăn. Nó gần như mít chưa chín vậy. Khẩu vị con người ta thì nói không cùng, có món người này khoái thích đến đâm nghiện nặng mà người kia không thể nuốt trôi, có món người này khen thơm mà người kia chê nặng mùi v.v...Mùi vị sa-kê, đại khái như đã mô tả, có thể cho là ngon, cũng có thể cho là dở (Tùy Bút 1: 236).

Cách mô tả rất là “đại khái”. “Đại khái”, “đại khái như thế” là những chữ Võ Phiến thường dùng khi buộc phải mô tả cụ thể một cái gì. Không “đại khái” thì “lướt qua”. Về bánh tráng, món ăn ông gắn bó từ nhỏ và có nhiều kỷ niệm cũng như rất nhiều hiểu biết, ông cũng chỉ “lướt qua”.

Trước hết, hãy lướt qua những cách ăn bánh tráng thường thấy. Bánh tráng nướng, bẻ từng mảnh, nhai cúc cắc cho vui miệng trước khi bắt đầu vào tiệc, ngoài Trung ngoài Bắc, trong trường hợp này bánh tráng có vai trò đại khái như bánh phồng tôm trong Nam.

Trong dăm ba trường hợp khác, cũng thứ bánh tráng nướng, cũng bẻ từng mảnh cúc cắc, nhưng không dùng để mở đầu bữa tiệc, mà lại suốt bữa ăn, từ đầu đến cuối. Chẳng hạn trong bữa thịt cày, bữa chả cá, chẳng hạn khi dùng bánh tráng xúc xúc đậu xào, xúc mớ gan cá ghé xào ăn cho khỏi bệnh quáng gà v.v...

Cũng lại bánh tráng nướng nữa, đem giã vụn ra, hoặc dùng làm “thính”, hoặc trộn với thịt đầu heo, hoặc rắc lên đĩa tiết canh v.v...

[...] Chúng ta chỉ lướt qua để có một ý niệm đại khái về cách dùng bánh tráng làm món ăn, chứ không mong tìm hiểu cho hết ngọn ngành (Tùy Bút 1: 153-4).

Người đọc tinh ý, căn cứ vào chữ “trước hết” ở đầu đoạn trích, có thể ngờ là sau cái nhìn “lướt qua” ấy, Võ Phiến sẽ dùng lâu lại cách ăn bánh tráng đặc biệt ở quê ông. Không, ông cũng chỉ tả một cách “đại khái” như thế mà thôi.

[...] cái đặc biệt ở Bình Định là lối ăn bánh tráng cuốn mà không cuốn thứ gì cả, không có nội dung! Tức bánh tráng thuần túy.

Ăn như thế người ta ăn rất nhiều bánh tráng, lấy bánh tráng thay cơm. Nông dân mỗi sáng trước khi ra đồng, nếu không kịp thổi cơm sớm, có thể dùng mấy cuốn bánh thay cơm sáng. Học trò ở trọ xa nhà, thường mang theo một chồng bánh hàng trăm cái, mỗi sáng nhúng nước vài chiếc, cuốn ăn điềm tâm. Những gia đình có một nghề thủ công riêng, đêm đêm thức khuya dệt vải, đập xơ dừa, chắp trôn dệt chiếu v.v...thường xúm xít tổ chức một bữa ăn khuya, lại vẫn bánh tráng nhúng nước rồi cuốn.

Cuốn như thế, nếu nhà có sẵn rau, sẵn thịt cá v.v...mà cho vào càng tốt, nếu không có sẵn (như trường hợp những cậu học trò ở trọ) thì cũng chẳng sao.

Bánh tráng mà dùng “thuần túy” như vậy có vẻ phi nghệ thuật, khó mê. Vậy mà dân Bình Định đã đam mê món ăn ấy. Đi làm ăn xa, lâu ngày không có dịp ăn bánh tráng, họ nhớ quay nhớ quắt (Tùy Bút 1: 155).

Trong mấy đoạn văn trích ở trên, có một điểm nhỏ cần lưu ý, số lượng những chữ “v.v...” xuất hiện rất nhiều, rất đều trong Tùy Bút Võ Phiến. “Vân vân”, trong những trường hợp này, cũng giống như “đại khái”. Nó thể hiện cái sốt ruột, cái thiếu kiên nhẫn của Võ Phiến. Với cái gì, ngay cả một món ăn ngon, một khung cảnh đẹp, ông cũng chỉ muốn “lướt qua”. Đó là điều lạ. Hơn nữa, theo tôi, còn là một điều lạ nhất trong Tùy Bút Võ Phiến, là một trong vài yếu tố chủ yếu khu biệt Võ Phiến và các nhà Tùy Bút khác tại Việt Nam từ xưa đến nay.

Trong một bài viết ngắn, rất ngắn, “Về thể văn Tùy Bút”, Đặng Tiến nêu lên hai đặc điểm chính của Tùy Bút, đó là tính chủ quan và sự cô đơn, hiu hắt. “Hắt hiu như những người tạo ra nó.”(3) Ngoài lý do được Đặng Tiến chỉ ra trong bài viết, “thể văn Tùy Bút, xưa nay, chỉ có một quần chúng rất có giới hạn”, sự hiu hắt của thể Tùy Bút cũng như của người viết Tùy Bút có lẽ còn xuất phát từ một lý do khác, cũng được Đặng Tiến nhận thấy, trong bài “Anh Bình Định, con chim én và những đám khói”, các tác giả vẫn dùng Tùy Bút để “diễn tả nỗi u hoài trước một xã hội đang đổi thay”. (4) Tất cả những đặc điểm ấy chúng ta đều bắt gặp trong sáng tác của Phạm Đình Hồ, của Nguyễn Tuân, của Thạch Lam, của Vũ Bằng, và dĩ nhiên, của cả Võ Phiến nữa. Ở đây, sự độc đáo của Võ Phiến, nếu có, chỉ dừng lại ở một mức độ nhất định, ông không góp thêm được gì và cũng không thay đổi được gì vào những cái đã có.

Nhìn vào các tập Tùy Bút Việt Nam từ trước đến nay, chúng ta dễ phát hiện ra thêm một điểm chung nữa, đề tài. Trong Vũ Trung Tùy Bút, Phạm Đình Hồ nói về nghệ thuật uống trà, thưởng hoa. Trong Tùy Bút 1, Tùy Bút 2, Nguyễn Tuân nói đến đàn, đến hát, đến uống rượu, đến ăn món này món nọ, ngắm cảnh này cảnh kia. Trong Hà Nội Ba Mươi Sáu Phố Phường, Thạch Lam cũng nói về quà Hà Nội và những chốn ăn chơi ở Hà Nội, nói xong lại bỏ khuyết, lại nói thêm, nói thêm nữa. Ở Vũ Bằng thì càng rõ, nó nằm ngay trong nhan đề quyển sách. Miếng Ngon Hà Nội rồi Món Lạ Miền Nam. Võ Phiến không nằm ngoài thông lệ, ông cũng sốt sắng đóng góp vào đề tài chung ấy vô số món ăn và các trò tiêu khiển.



Có thể nói, đề tài chung, rất phổ biến, trong các Tùy Bút Việt Nam từ trước đến nay thường quần quanh trong các chuyện ăn, chuyện uống, chuyện mặc và chuyện chơi bời. Đề tài như thế dễ gợi lên ấn tượng, chọn viết Tùy Bút là chọn nhìn cuộc đời như một kẻ thưởng ngoạn. Mà đúng. Trừ Võ Phiến, dường như nhà Tùy Bút nào cũng có vẻ say sưa, hơn nữa, còn có vẻ tự hào về sự lịch lãm của mình trong việc thưởng ngoạn những hương sắc trần gian, người quen uống trà, người nghiện uống rượu, người thích hát ả đào, người khoái ăn quà vặt, người mê đi giang hồ. Trong lãnh vực này, chắc chắn người tiêu biểu nhất là Nguyễn Tuân. Nguyễn Tuân coi việc thưởng ngoạn như một thú đạo, người ta gọi ông là tín đồ của chủ nghĩa xê dịch, chủ nghĩa ẩm thực và chủ nghĩa hưởng lạc. (5) Đã là đạo, tất phải có nghi thức. Nguyễn Tuân, trong văn chương cũng như trong cuộc đời, nổi tiếng là người có cung cách cầu kỳ trong việc ăn uống. Đã là đạo, tất phải có cứu cánh, cứu cánh của Nguyễn Tuân là cái đẹp, cái độc đáo. Nguyễn đăng Mạnh nhận xét: Nguyễn Tuân “có thói quen nhìn sự vật ở mặt mỹ thuật của nó, cố tìm cho ra ở đấy những gì nên họa, nên thơ”. (6) Võ Phiến, ngược lại, chưa bao giờ ông chứng tỏ, trong Tùy Bút, ông là người sành ăn sành uống sành chuyện chơi bời, không những không sành, ông còn thiếu hẳn cái đam mê trong các công việc ấy. Vì thiếu đam mê nên ông cứ “đại khái”, cứ “lướt qua”, cứ “vân vân”. Nếu Nguyễn Tuân, nói theo chữ của Nguyễn đăng Mạnh, là người theo chủ nghĩa độc đáo (7) thì Võ Phiến lại là người theo “chủ nghĩa xuề xòa”. Trong khi Nguyễn Tuân thích nói đến những món ăn thuộc loại phong lưu, đài các, Võ Phiến lại tần mẫn với các loại mắm, loại chè, bánh tráng, bún bò, toàn là loại thức ăn bình dân. Trong khi Nguyễn Tuân chơi toàn với các bậc tài tử như chị Hoài, cô đào Tâm, ông Thông Phu... Võ Phiến lại “chơi” với bà Ní Nà, anh Bốn Thôi, Hùng ghẻ ruồi. Đố ai có thể tưởng tượng được là Nguyễn Tuân, ngay cả Nguyễn Tuân hiện thực xã hội chủ nghĩa có thể đặt bút viết về chuyện ghẻ lở, chuyện những con người cơ hồ không biết làm gì khác ngoài việc vật lông mũi... như Võ Phiến ?

Không đam mê trong việc thưởng ngoạn, tại sao Võ Phiến lại táy máy, mà lại thường xuyên táy máy viết về chuyện ăn, chuyện uống, chuyện mặc ? Lý do, theo tôi, chính là cái thói quen hay trăn trở của Võ Phiến. Nguyễn Tuân, Thạch Lam và Vũ Bằng viết về cái ăn, cái uống, cái mặc như một cái thú, với một sự say mê nếu không ngây ngất thì cũng đầy rạo rức, Võ Phiến viết về cái ăn, cái uống, cái mặc như một cái cớ, ở đây sự say mê, nếu có, cũng không đáng kể bằng sự tò mò. Đó chỉ là những cái cớ để ông suy nghĩ. Nguyễn Hiến Lê tinh tế để ý đến cách vào đề dí dỏm mà tình tứ trong văn Võ Phiến: “Nếu quả Bình Định mất đi một điệu trống, phải đền lại một cái gì chứ ? Chiếc bánh tráng nhé ?” (8) Tôi thì tôi chú ý đến những cách chuyển mạch, những cách vào đề khác khô khan hơn nhưng lại phổ biến hơn, do đó, cũng có thể nói là tiêu biểu hơn, ví dụ: “Cắt nghĩa là chuyện khó. Trong khi chờ đợi, tạm có vài suy đoán vu vơ” (Tùy Bút 1: 134), hay: “Ai đi cắt nghĩa được tình yêu ? Kể cả yêu bún bò. Tuy nhiên, cũng có thể đưa ra một vài phỏng đoán” (Tùy Bút 1: 86). Những cách chuyển mạch hay vào đề như thế, hoặc gần như thế, xuất hiện rất nhiều trong các bài Tùy Bút của Võ Phiến, đặc biệt trong Tùy Bút 1. Chúng chẳng có vẻ gì tài tình. Đồng ý. Chúng chỉ có ưu điểm là gọn gàng, dứt khoát. Và một ưu điểm khác nữa là chúng hé mở cho chúng ta thấy những mối bận tâm chính của Võ Phiến, tất cả những bận tâm ấy đều vượt ra ngoài chuyện ăn, chuyện uống, chuyện mặc, chuyện ở. Những bận tâm ấy hướng đến việc “suy đoán”, “phỏng đoán”, việc cắt nghĩa, việc giải thích một hiện tượng lịch sử hay văn hóa của con người. Đó cũng là lý do chính tại sao Võ Phiến lại lười quan sát và lười mô tả. Trong truyện, dù là truyện dài hay truyện ngắn, ông không hề lười. Ông chỉ lười trong Tùy Bút, ông lười

quan sát và mô tả vì ông quá thiết tha, quá say sưa với sự tìm tòi, suy nghĩ, lý giải cái ông nhìn, ông thấy.

Võ Phiến có lần tự hỏi: “cái ăn cái ở của một dân tộc sao cho khỏi ít nhiều ảnh hưởng đến kết quả nghĩ ngợi của dân tộc ấy ?” (Tùy Bút 1: 144). Ông viết về chiếc áo dài chưa chắc là vì yêu vẻ đẹp của nó mà vì, có khi chỉ vì “một khi chiếc áo dài đã tự liên hệ được [...] với thi ca, ngôn ngữ, với tiểu thuyết, nếp sống v.v...thì chắc chắn nó cũng phản ảnh phần nào một nét tâm hồn dân tộc” (Tùy Bút 1: 32-33). Nghĩ về chiếc áo dài, do đó, là một cái cớ để nghĩ về cái “tâm hồn mặc áo dài” mà thôi. Cũng một động cơ như vậy, ông nghiên cứu về hiện tượng chửi tục, nói tục của người Việt Nam:

Từ cuộc sống của dân gian đến cuộc sống có ý thức của triết nhân nghệ sĩ, chúng ta mỗi lúc mỗi nén thêm tiếng cười và nén thêm dục tình. Nỗ lực văn hóa của chúng ta như là một nỗ lực tìm hãm, từ chối cái cười và cái tục. Tìm hiểu đặc điểm dân tộc, có thể không chú ý đến chỗ ấy sao ? (Tùy Bút 1: 109).

Lý do Võ Phiến quan tâm đến cái tên Hùng ghẻ ruồi trong tác phẩm “Ở một nơi ai cũng quen nhau” của Hoàng Ngọc Tuấn cũng tương tự: “Anh bạn Hùng là một nhân vật của văn chương, anh chỉ khơi lên vài nghĩ ngợi về một tiếng nói của dân tộc: cái tiếng không tao nhã mà anh bạn đã mang lấy làm biệt danh” (Tùy Bút 1: 62).

Cứ thế. Bao giờ cũng khởi đầu bằng một chi tiết cụ thể liên quan đến cái ăn, cái mặc, cái ở, cách sinh hoạt hoặc cách nói năng, Võ Phiến miên man suy nghĩ, hoặc để cố gắng nhận diện tâm hồn của một địa phương, một dân tộc hoặc để ghi nhận những đổi thay trong xã hội, trong lịch sử. Có thể nói, một cách khái quát hơn, chính cái tâm hồn của địa phương, của dân tộc và chính những sự thay đổi trong xã hội, trong lịch sử là hai đề tài chủ yếu, bao trùm phần lớn Tùy Bút của Võ Phiến, ít nhất là trong cả tập Tùy Bút 1. Trong hai loại đề tài ấy, đề tài thứ hai chiếm một số lượng khá lớn, có lẽ vì thế, từ trước đến nay, nói đến Tùy Bút của Võ Phiến, người ta chỉ nghĩ đến nó, đến những “chuyện phôi pha”, những “chuyện bọt bèo”. (9)

Dù sao, những bài Tùy Bút cảm động nhất của Võ Phiến cũng là những bài về “chuyện bọt bèo”. Ở khía cạnh này, có thể gọi Võ Phiến là nhà thơ và là sử gia của những chuyện bọt bèo, ông vừa có cái nhạy cảm, cái mơ mộng của một nhà thơ lại vừa có cái cần cù và uyên bác của một nhà sử học. Sự kết hợp này, thật ra, không có gì là oái oăm. Nếu có người từng nói đến cái mỹ học hoài cựu của Nguyễn Tuân, chúng ta cũng có thể nói đến cái mỹ học lịch sử của Võ Phiến. Nguyễn Tuân tìm cái đẹp trong quá khứ, chỉ trong quá khứ, ở một thời vang bóng đã xa và đã khuất, một quá khứ khép kín, đứng yên, như một cõi thiên thai, Võ Phiến tìm cái đẹp trong những sự biến thiên, dâu bể, theo chiều dài của thời gian, một cái đẹp đang vận động. Nói một cách hình ảnh: Nguyễn Tuân thích nhìn Thúy Kiều ở một thời điểm nhất định, lúc nhan sắc nàng đang rằm, Võ Phiến thích nhìn Kiều trong suốt cuộc trầm luân, điều ông quan tâm nhất có vẻ như không phải bản thân Thúy Kiều mà là mười lăm năm trôi dạt đầy bão tố của nàng.

Ở trên, tôi có viết là Võ Phiến, trong Tùy Bút, thường lười quan sát. Cách viết như vậy vừa hơi cường điệu vừa dễ gây ngộ nhận. Cường điệu bởi vì đặc điểm ấy, nếu đúng, chỉ đúng đối với tập Tùy Bút 1. Dễ gây ngộ nhận bởi vì, thật ra, Võ Phiến chỉ lười quan sát một đối tượng tính tại cụ thể song ông lại quan sát một cách chăm chú và kiên nhẫn lạ thường sự thay đổi của đối tượng ấy qua nhiều thời điểm khác nhau. Nói cách khác, ông quan tâm đến sự kiện hơn là sự vật. Trong khi trung tâm các tác phẩm của Nguyễn Tuân trước năm 1945, theo Phan Ngọc, là đồ vật, (10) trung tâm các bài viết của Võ Phiến trong Tùy Bút 1 là các sự kiện, đối tượng ông chú mục không phải là một chén nước mắm mà là sự kiện người ta làm, thử và yêu, say nước mắm ra sao, không phải là một tô bún bò Huế thơm ngào ngạt hoặc bốc

khói nghi ngút mà là cái sự kiện nó lan tràn từ Huế vào Sài Gòn như thế nào, không phải là cái ấm trà với những chén tống, chén quân, những kim hỏa, ngự nhãn, giải nhãn...mà là cái sự kiện một việc uống trà như thế cũng trải qua bao nhiêu là bể dâu. Chọn đối tượng quan sát và ghi nhận là sự kiện, Võ Phiến chọn viết về những cái đang trong quá trình vận động, có lẽ điều này giải thích lý do tại sao Võ Phiến lại chọn viết về món ăn này chứ không phải món ăn khác. Ông nhận xét:

Mì Tàu, phở Bắc v.v...so với các món ăn trong Nam, một bên như thơ Đường như phú tám vế, một bên như thơ tự do, thơ phá thể. Từ địa phương này đến địa phương khác, từ chợ này sang chợ kia, bún nước lèo và hủ tiếu tha hồ biến cải, ai nấy được tự do sáng tạo trên các loại tác phẩm ấy. Đây là những món ăn còn đang tiến mạnh, những món ăn trẻ, nó chưa hoàn thiện, nó hãy còn khuyết điểm đây nhưng mà sinh động, hướng về tương lai. Mười năm sau, tại Chợ Keo, Siêu sẽ ăn một bát bún riêu y hệt như mười năm trước, chứ chúng ta sức mấy có thể ăn hai tô bún nước lèo giống nhau sau khoảng cách thời gian lâu dài đến thế (Tùy Bút 1: 270).

Ham theo đuổi những sự vận động, biến động, Võ Phiến thường bỏ qua những hình ảnh cụ thể, đầy chi tiết và đầy màu sắc của cuộc sống. Trong Tùy Bút của ông hiếm có những trang đặc tả sắc sảo, những hình ảnh thật đẹp, những liên tưởng thị giác, hoặc những chuyển hóa cảm giác tuyệt vời như trong Tùy Bút Nguyễn Tuân: “Ông thử roi vào mặt trống, rồi uốn hai đầu xuống, thân roi uốn ngựa mãi lên như lúc người đàn bà tránh một cái hôn bạo”, hay: “Bờ sông hoang dại như một bờ tiền sử [...], hồn nhiên như một nỗi niềm cổ tích tuổi xưa.”(11) Bù lại, đối với các sự kiện, các hiện tượng xã hội, Võ Phiến lại tinh tế, nhạy bén lạ thường. Ông khám phá ra rất nhiều chi tiết ít người để ý, cái rét đô thị (Tùy Bút 1: 44-7), sự hờ hững của người Việt Nam đối với loài chim én (Tùy Bút 1: 73-4), những người Việt Nam sành ăn đều ăn bằng...mùi (Tùy Bút 1: 82), tên các món ăn Trung Hoa du nhập vào Việt Nam thường qua trung gian của những anh đầu bếp, những bác bán hàng rong, vì thế, chúng khá lung tung (Tùy Bút 1: 213), khác với miền Bắc, miền Nam, ở miền Trung không hề có hội hè (Tùy Bút 1: 244), những cải cách lạng lẽ trong việc lễ bái (Tùy Bút 1: 245-7), các loại mắm ngon đều mang tên của các bà giáo (Tùy Bút 1: 251), so với người Trung Hoa và người Tây phương, người Việt Nam có rất ít trò chơi (Tùy Bút 1: 285)....

Võ Phiến có một bài Tùy Bút có cái tựa khá tiêu biểu cho phong cách Tùy Bút của ông: “Theo chân một món ăn” (Tùy Bút 1: 84-88). Ông “theo chân” món phở từ Bắc vào Nam, món bún bò từ Huế vào Sài Gòn, ngọn giá sống từ miền Nam lên cao nguyên. Ông khám phá ra một sự thật đau lòng, các món ăn thường là bạn đồng hành của bất hạnh “phở Bắc tràn vào Nam theo làn sóng di cư sau cuộc chia cắt đất đai năm 1954, bún bò Huế lan rộng ở Sài Gòn sau một mùa Xuân và một mùa Hè máu lửa”(Tùy Bút 1: 87). Ông có một sáng kiến độc đáo: “tìm về lịch sử dân tộc bằng đầu lưỡi” (Tùy Bút 1: 88). Trong lịch sử ấy, ngay “một sợi rau giá nó cũng tỉ tê thóc mách được đôi điều về hoạt động quân sự trong một giai đoạn của đất nước, về một khía cạnh sinh hoạt của một thời loạn lạc” (Tùy Bút 1: 88). Nếu không “thóc mách được đôi điều” về một thời qua phân, chinh chiến triền miên thì nó lại “thóc mách” về bước tiến ào ạt của nền văn minh cơ khí. Những bát nước chè dần dần bị các chai nước ngọt đánh ngã. Những chén chè Huế dần dần bị các hộp trái cây thay thế. Cái mùi của nước mắm bị tinh thần khoa học đe dọa nghiêm trọng. Võ Phiến hay chú ý đến các món ăn có phải vì ông tò mò muốn nghe những tiếng tỉ tê thóc mách ấy? Có thể. Và để nghe rõ những tiếng tỉ tê ấy, đối tượng được ông quan tâm hơn cả là các món ăn bình dân, chúng gắn liền với số phận của những người bình dân, như chị Lộc, anh Bốn Thôi, anh Ba Càng Cua, ông Tam Khoang...Cái mà tôi gọi đùa là “chủ nghĩa xuề xòa” của Võ Phiến ở trên, như vậy, không phải xuất phát từ

sự dễ tính mà có lẽ xuất phát từ sự thôi thúc có thể một cách vô ý thức của một mối bận tâm ban đầu về việc viết lách. Đằng sau mối bận tâm ấy là một tấm lòng thiết tha đối với quê hương, không nguôi khắc khoải về vận mệnh của đất nước và một góc gác nông thôn, điều Võ Phiến thường tự nhận: “Tôi vốn lớn lên ở thôn quê” (Tùy Bút 1: 44), “Tôi sửng sờ, nghếch người ra. Con người quê kệch tha hồ trải qua bao nhiêu cảnh vật đổi sao dời của thời đại vẫn không hề tưởng tượng rằng cái món nước mắm gần gũi hàng ngày đã trải qua những biến thiên ghê gớm như thế” (Tùy Bút 1: 38).

Bài “Mình với ta” là chuyện tình đầu tiên giữa người và...mắm trong văn học Việt Nam:

Chắc chắn phải qua nhiều ngày tháng, người nông dân miền Bình Phú mới đi đến cái phát giác, mắm mòì dầu mà xé ra đi kèm với lá dừng, lá sộp, lá ngành ngạnh, thêm chanh, ớt, tỏi v.v...ăn với cơm, nhất là cơm nguội, thì tuyệt.

Lá dừng, lá sộp v.v...là những thứ lá rừng.

Con cá ở tận biển Phan Thiết mà ngày một ngày hai dần dà tìm đến kết nghĩa với lá dừng ở Bình Định, duyên “cá lá” nọ không phải là duyên bầy kỳ ngộ sao ?

Thế rồi, bắt đi đã lâu, tôi không được ăn mắm mòì. Nghĩ rằng đó có lẽ do những rủi ro phức tạp trên thị trường, do khẩu vị mỗi nơi một khác, người Sài Gòn không ưa thích mắm mòì mà mình thì vào Sài Gòn đã lâu v.v...Bởi đó nhân chuyến đi Phan Thiết, bèn hỏi thăm về tin tức mắm mòì. Hỡi ôi! thì ãa trâm gãy bình rơi bao giờ!

Người chủ tiệm mắm nhắc đến một năm Hợi năm Thìn nào đó mà trong lúc thăng thốt tôi không nghe rõ. Thì ra tự dưng mà cá mòì Phan Thiết biến mất ngót mười năm. Tôi nghĩ đến sự muộn màng của mình:

“...không xiết sự tình,

Khéo vô duyên bầy là mình với ta!” (Tùy Bút 1: 170-1).

Nhìn đối tượng như một hiện tượng, ngòi bút của Võ Phiến dễ dàng tung hoành, từ hiện tại đến quá khứ, từ quá khứ gần đến quá khứ xa. Đang nói đến chiếc áo dài, ông nhắc đến chuyện Lê Quý Đôn gặp Sứ Giả Triều Tiên tại Trung Hoa hai trăm năm mươi năm trước. Đang nói chuyện quần áo, ông nhắc đến việc Vua Minh Mạng nêu thưởng hai thiếu nữ bị hãm hiếp và bị thảm sát, rồi nhắc đến khái niệm “xã hội lý”, “xã hội tình”. Bay lượn trong cái khung lịch sử rộng rãi như vậy, Võ Phiến có nhiều phát hiện bất ngờ và độc đáo. Từ câu ca dao “Anh về Bình Định thăm cha / Phú Yên thăm mẹ, Khánh Hòa thăm em”, ông phát hiện ra tính chất nhì nhằng trong cuộc Nam tiến ở Thế Kỷ 17 (Tùy Bút 1: 133-7). Rồi ông dùng luôn sự kiện di dân nhì nhằng ấy để giải thích về các phương ngữ tại Việt Nam (Tùy Bút 1: 148-151). Từ việc so sánh cách bông con của người Việt với người Tàu, người Thái, người Rhadé, Bahnar...ông phát hiện ra một đặc điểm của dân tộc:

Ngay từ cổ thời (từ thời chưa tách biệt với người Mường), chúng ta đã miến công tác cho người chăm sóc trẻ con [...]. Chúng ta sắp xếp lối sống trong gia đình cách nào mà luôn luôn có hạng được nghỉ ngơi, ở nhà trông coi vườn tược con cái, trong lúc hạng trai tráng khoẻ mạnh ra đồng làm việc (Tùy Bút 1: 280), đồng thời phát hiện ra dấu vết Việt hóa một nhân vật Trung Hoa của Nguyễn Du trong Truyện Kiều: Duyên em dầu nổi chỉ hồng / May ra khi đã tay bông tay mang, ở Trung Hoa phụ nữ chỉ địu con trên lưng chứ không bông, không ẵm như ở Việt Nam (Tùy Bút 1: 278). Hầu hết các nhà nghiên cứu văn học dân gian đều coi câu “Tháng tám có chiếu vua ra / Cắm quần không đậy người ta hải hùng / Không đi thì chợ không đông / Ra đi phải lột quần chông sao đang ?” là thái độ phản kháng, bất bình của dân chúng đối với Triều Đình Huế, Võ Phiến nhắc: Dân chúng ở đây, thật ra, chỉ là người dân miền Bắc mà thôi (Tùy Bút 1: 180). Dựa trên hiện tượng biến âm của một số từ

vượng (hoàng thành huỳnh, đức ra đước, phúc ra phước...), Võ Phiến chứng minh tình cảm ưu ái của dân chúng miền Nam đối với triều Nguyễn, rồi dựa trên thái độ thiên vị của triều Nguyễn đối với miền Nam cũng như dựa trên lời nói của chính Minh Mệnh, Võ Phiến lý giải thái độ “rụt rè e sợ” của Nguyễn Du lúc làm quan tại Huế, không phải là do tính tình ông nhút nhát, cũng không phải vì hoài Lê nên ông ra làm quan một cách miễn cưỡng, lý do chính là vì ông bị kỳ thị (Tùy Bút 1: 178-9). Giải thích nguyên nhân tại sao Phan Châu Trinh đề cập tới vấn đề dân quyền sớm hơn các nhà nho khác ở các Tỉnh lân cận, Võ Phiến đưa ra ý kiến: Trong việc tiếp nhận sách báo từ Trung Hoa, Hội An có lợi thế hơn các địa phương khác nhờ có bến cảng nổi tiếng thường xuyên buôn bán với nước ngoài (Tùy Bút 1: 210). Về thói quen cúng giỗ của người Việt ngày xưa, Võ Phiến giải thích rất hay, vì chợ xa:

Tiếp người phải có cơm nước thịnh soạn, mà món ăn không phải bất cứ lúc nào cũng mua đước. Đã vậy, trong chế độ xã hội ngày xưa ai nấy đều nặng tình gia tộc. Chim có tổ người có tông, bà con họ hàng phải năng tới lui thăm viếng. Nếu mỗi lần thăm viếng nhau mỗi lần gây bối rối cho nhau thì kẹt quá. Cụ Yên Đổ làm đước thơ để tạ từ, chứ người khác đã không có bữa ăn lại không có cả thơ sẽ hổ thẹn biết bao. Trong hoàn cảnh ấy, cúng giỗ là giải pháp tuyệt diệu. Bà con có dịp tề tựu thăm nhau, gia chủ có điều kiện để chuẩn bị cuộc tiếp đón chu đáo, chi phí đãi đằng cũng đước tiên liệu để khỏi có ai bị thiệt thòi.

[...] Một tập tục ra đời trong hoàn cảnh xã hội nông nghiệp, mất hoàn cảnh ấy nó suy tàn. Cúng giỗ không ngã trước sức tấn công của tư tưởng “cấp tiến”, mà khi chợ búa và tiệm ăn nhích đến gần nhà tự nhiên nó lặng lẽ rút lui (Tùy Bút 1: 54-5).

Cách giải thích tinh tế như vậy không những giúp chúng ta hiểu một tập tục lâu đời trên đất nước mà còn giúp chúng ta cảm đước cái lúng túng, bối rối, tội nghiệp của Nguyễn Khuyến trong một bài thơ rất nổi tiếng và thường bị ngộ nhận này: (12)

Đã bấy lâu nay bác tới nhà  
Trẻ thì đi vắng, chợ thì xa.  
Ao sâu nước cả, khôn chài cá  
Vườn rộng rào thưa, khó đuổi gà.  
Cải chửa ra hoa, cà mới nụ,  
Bầu vừa rụng rốn, mướp đưng hoa.  
Đầu trò tiếp khách, trầu không có,  
Bác đến chơi đây, ta với ta.

Tùy Bút của Võ Phiến không phải chỉ nói về những chuyện bọt bèo hay phan phui một số sự kiện lịch sử hay văn hóa bị khuất lấp trong thời gian. Tùy Bút của Võ Phiến còn là một nỗ lực liên li nắm bắt những khía cạnh bí ẩn trong tâm hồn một địa phương, một dân tộc. Cách tiếp cận vấn đề của ông, ở đây, là cách tiếp cận của một nhà văn có kiến thức rộng rãi và đặc biệt tinh nhạy. Ông vừa có óc phân tích giỏi vừa có năng lực khái quát cao. Có khi bắt đầu chỉ là một sự vật, một sự kiện, thậm chí, một tên gọi thật tầm thường, ông phân tích, ông khái quát, ông liên tưởng, ông lý luận, cuối cùng, ông đưa ra những nhận xét mới mẻ, đôi khi, có khả năng hé mở một khía cạnh quan trọng trong nền văn hóa nước nhà. Ông quan niệm: “Nếu những phát lộ hồn nhiên phô bày dân tộc tính, thì thiết tưởng chiều hướng cố gắng của văn hóa cũng biểu hiện dân tộc tính” (Tùy Bút 1: 109). Trong ý nghĩa đó, việc đề nện cái tục và việc ít cười trong văn chương của Việt Nam ngày xưa cũng là những đặc điểm mang dân tộc tính, sao không ? (Tùy Bút 1: 122).

Những bài viết của ông về người Huế, người Quảng, người Bình Định, tuy không hoàn toàn mới lạ, vẫn là những bài viết tinh vi, nghiêm túc, có sức thuyết phục cao, hơn hẳn tất cả các bài viết khác về cùng đề tài. Đặc biệt bài viết của ông về

người Bình Định, đến nay, vẫn được nhiều người thích. Nhắc đến tính cách người Bình Định, ai cũng nhắc đến chữ “thàng”, “thàng hậu” của ông. Riêng tôi, tôi thích nhất là phát hiện của ông về tính cách của người miền Nam, qua việc quan sát hình ảnh người chủ quán hủ tiếu tại Cần Thơ dẫn trên, cũng như qua chữ “luôn” thường được dùng để đệm sau các câu nói (ví dụ: “Chạy luôn!”), Võ Phiến nhận xét: Ở người miền Nam, “trong cử chỉ, một chút gì thừa, vượt quá sự cần thiết, trong lời nói, cũng một chút gì thừa, vượt quá sự cần thiết. Cử chỉ và lời nói đều được phóng đại lên” (Tùy Bút 1: 225). Nhận xét như thế, dĩ nhiên, còn rất mơ hồ. Nhưng mọi sự khái quát hóa ở đây lại dễ trở thành phiêu hốt. Có ít nhất hai lý do. Thứ nhất miền Nam là vùng đất mới, cá tính địa phương chưa kịp định hình hẳn. Thứ hai, cá tính của địa phương, còn hơn cá tính của một cá nhân, không ngừng biến động và phong phú và đa dạng khôn lường, đối với bất cứ một nỗ lực khái quát hóa nào, nó cũng sẵn sàng bày ra vô số các ngoại lệ khiến người ta phải ngán ngại. Hy sinh cái danh tào bạo, Võ Phiến chỉ muốn làm một người cẩn trọng, ở đây, cũng như trong nhiều trường hợp khác, bao giờ ông cũng biết dừng lại đúng lúc, đúng chỗ.

Nguyễn Tuân rất thích các địa danh. Nghe một số địa danh ở Cà Mau, ông thấy “có cái gì buộc mình phải cảm phải nghĩ thêm nữa. [...] Những cái tên nghe thật nôm na giản dị, thanh âm như là tập trung vào mà diễn tả cho bằng hết cái mặt chân chất của một vùng đất trẻ”, nghe một số địa danh ở Yên Thế, ông “thấy trong lòng có cái bồi hồi của một bài từ dài, của một bài thơ lớn”.(13) Võ Phiến cũng thích các địa danh. Nhưng ông thường không chú ý mấy đến khía cạnh âm thanh của chúng. Ông chỉ chăm chăm tìm tòi cái ý nghĩa văn hóa và ý nghĩa lịch sử của những tên gọi ấy. Tên Thành Phố Buôn Ma Thuột (theo từ nguyên, có nghĩa là Làng của cha cậu Y Thuột) gợi ông liên tưởng đến cách xưng hô của người Rhadé: Chỉ khi còn bé, người ta mới được gọi bằng tên, khi đã có vợ, người ta được gọi là “chồng của...”, khi có con, người ta lại được gọi là “cha của...”, khi có cháu, người ta lại được gọi là “ông của...”. Võ Phiến nhận xét:

Ở người Rhadé, trong cuộc sống sinh lý của con người sinh trưởng và truyền giống lại mai sau, mỗi thắng lợi đều được ca ngợi, tuyên dương trước tập thể, mỗi một lần đổi tên, người đàn ông như được thăng lên một trật.

Rồi ông bắn khoăn:

Những cách xưng hô của các sắc dân nọ hẳn là có phản ảnh cơ cấu thân tộc riêng biệt của họ, đối với của chúng ta có những chỗ khác nhau đáng chú ý. Những chỗ khác ấy không chắc sẽ còn tồn tại lâu dài, nếu không ghi nhận kịp thời, có thể một ngày kia sự tìm hiểu sẽ thành khó vì quá muộn.

Rồi ông ao ước, vừa ao ước vừa chua chát, vừa chì chiết:

Thân tộc, cơ cấu, Claude Lévi-Strauss v.v...những món thời thượng đó, nhiều người vui lòng nói đến lắm. Nhưng nói với những dẫn chứng về dân Trobiandais, dân Pueblos, dân Iroquois, dân Esquimaux v.v...kia. Mấy khi có dẫn chứng về cuộc sống quanh ta? Những hành trình ra hành trình vào dân tộc học vẫn theo các con đường lạ hoắc. Giá có được cuộc hành trình bằng con đường ama Trang Lợng, ama Trang Gưh! (Tùy Bút 1: 298-300).

Đối với các địa danh tại Cà Mau, trong khi Nguyễn Tuân tấm tắc với những âm thanh khắp khểnh, trúc trắc như Rạch Rán, Rạch Rô, Tắc Vân, Chác Băng...Võ Phiến lại ngẫm nghĩ trước những cái tên mộc mạc như xóm Ông Đồ, ấp Ông Khâm, ấp Bà Năm, ấp Trùm Thuật, ấp Ông Muôn...để, từ đó, nhận ra một điểm khác biệt lớn giữa miền Nam và miền Bắc:

Ở đất Bắc, nơi núi sông đã lấy lưng từ nghìn xưa, thì con người nép vào uy danh của bản quán, nương cậy ở khí thiêng của sông núi, Thi Sĩ Tản Đà, Văn Sĩ Hồng Nhân [tức Phạm Quỳnh], cụ Tiên Điền, Hồng Sơn Lạp Hộ, Uy Viễn Tướng

Công, Ông Tú Vị Xuyên v.v... Ở miền Nam, đất mới chưa kịp có tên, thì xây dựng đến đâu, con người cho non sông mượn tên mình đến đó, trước bạ tên tuổi của mình vào đất đai đến đó (Tùy Bút 1: 228).

Sự thích thú của Võ Phiến đối với tên đất nằm trong sự thích thú chung đối với ngôn ngữ, đặc biệt, đối với loại tên gọi. Ông có một quan niệm đúng đắn: “Người ta vẫn có một cách chăm sóc các giống vật bằng...từ ngữ. [...] Có chú ý đến mới có nhiều phân biệt, có phân biệt mới cần đặt ra nhiều tiếng gọi” (Tùy Bút 1: 73). Nói cách khác, những gì “gần tầm tay, mật thiết với cuộc sống thường nhật, thì thu hút được sự bận tâm của ta, sự bận tâm ấy phản ảnh trong ngôn ngữ” (Tùy Bút 1: 66). Trong cách nhìn như vậy, ông chú ý đến sự “trùng hợp kỳ lạ” trong ngôn ngữ các dân tộc thuộc Đông Nam Á liên quan đến từ “cá” (Tùy Bút 1: 295-7), hiện tượng trong ngôn ngữ của một số dân tộc ít người tại Việt Nam không có từ để chỉ cái mặt (Tùy Bút 1: 301-3), đặc biệt, số từ vựng chỉ bệnh tật và các bộ phận của thân thể trong tiếng Việt. Ông nhận thấy trong vốn từ thuần Việt rất hiếm có từ chỉ các bộ phận bên trong cơ thể: Để chỉ những bộ phận ấy, chúng ta phải mượn của Trung Hoa, trong các từ thuần Việt chỉ các bộ phận bên trong, phần lớn đều tập trung vào phần dưới: Lá mía, lá lách, trái cật, ruột non, ruột già...Chỉ các loại bệnh tật đại đa số là từ Hán Việt: Cảm, lao, dịch, thương hàn, thổ tả...Vốn từ thuần Việt, ở phương diện này, thật nghèo nàn, nghèo nàn đến độ, mỗi khi “gặp được tiếng thuần Việt nào có thể ngờ rằng tiếng đó chỉ những chứng bệnh hoặc đã xuất hiện sớm nhất trong cổ thời ở xã hội ta, hoặc hoành hành tác hại nhiều nhất ở ta, khiến được đặc biệt lưu ý” (Tùy Bút 1: 65). Trong các chứng bệnh được ngờ là “có tính dân tộc cao” ấy, Võ Phiến phát hiện ra một chứng: Ghê. Nghe Võ Phiến nhắc, chúng ta mới thấy số từ vựng chúng ta giành cho chứng bệnh này quả là giàu có không ngờ:

Ta phân biệt ghê với chốc, với mụn, với nốt, với lát, với gời, với sài, với đẹn, với mề đay, với chùm bao. Ta phân biệt ra bao nhiêu là thứ ghê: Ghê nước, ghê ngứa, ghê tàu, ghê bọc, ghê phỏng, ghê hờm, ghê ruồi, ghê cóc, ghê cái, ghê đen, ghê khoét v.v...Ta có bao nhiêu tiếng để diễn tả những việc liên quan đến ghê: Ngứa, gãi, nặn (mủ) v.v...để theo dõi chứng bệnh: Sưng, lở, loét, se, rụng, rần, mưng, nung (mủ), cái kèn, cái còi, mạch lươn v.v...Tất cả đều là từ thuần Việt (Tùy Bút 1: 65-6).

Nếu trung tâm của Tùy Bút 1 là các sự kiện, trung tâm của Tùy Bút 2 và tập Quê sẽ là các quan hệ. Ở đây có hai điều cần được nhấn mạnh để tránh ngộ nhận. Thứ nhất, hai yếu tố gọi là trung tâm ấy tồn tại xen kẽ, có khi đồng thời, chứ không hẳn là kế tiếp nhau: Tùy Bút 1 gồm những bài chọn từ hai quyển Đất Nước Quê Hương (1973) và Ly Hương (1976), Tùy Bút 2 từ Thư Nhà (1962), Tạp Bút (1963), Ảo Ảnh (1967), Phù Thế (1969) và Thư Gửi Bạn (1976), tập Quê gồm một bài viết từ 1972, một bài từ 1988 và một bài vào năm 1991. Do đó, ở đây, chúng ta nói đến tính chất đa diện, đa dạng và đa thanh của Tùy Bút Võ Phiến hơn là sự phát triển trong tư tưởng hay phong cách của ông. Thứ hai, khái niệm “sự kiện” và “quan hệ” không phải là những khái niệm đơn lập, cô lập, không có sự kiện nào không gắn liền với các quan hệ chằng chịt và phức tạp, ngược lại, cũng không có quan hệ nào là thuần túy, không dựa trên hai hay nhiều sự kiện cụ thể nhất định. Sự khác nhau, ở đây, chỉ là mức độ, lúc này, sự kiện được coi là chính, quan hệ bị coi là phụ, lúc khác, ngược lại, quan hệ là chính, sự kiện lại là phụ. Chính hay phụ, thật ra, chỉ nằm ở sự bận tâm của người cầm bút.

“Lại thư nhà”, một trong những bài Tùy Bút dài nhất và cũng đặc sắc nhất của Võ Phiến, nêu ra vấn đề quan hệ giữa con người và lịch sử. Trong bài viết, hiện ra, dưới mắt nhìn của tác giả, có hai “nhân vật” chính, món mắm cua chua và anh Bốn Thôi. Một vật một người nhưng hai “nhân vật” ấy lại có nhiều điểm giống nhau. Thứ

nhất, cả hai đều gắn liền với một người, chị Lộc. Thứ hai, cả hai đều tầm thường, cực kỳ tầm thường, một bên là một món ăn quê mùa và một bên là một con người chậm chạp, dờ dẩn, không chừng có thể bị coi là đàn độn nữa. Thứ ba, bởi vì tầm thường, cả hai đều bị quên lãng, trong sách viết về thực phẩm, không ai nhắc đến món cua chua, trong sách viết về xã hội, về lịch sử, không ai nhắc đến anh Bốn Thôi. Nhưng, cuối cùng, mặc dù tầm thường đến cực độ của sự tầm thường, cả hai lại có vai trò lớn lao trong cuộc sống, món cua chua “rất được quý chuộng trong đám dân nghèo” tại Bình Định, nó gắn liền với tâm tình và số phận của con người ở địa phương ấy, nó đi vào ca dao, vào văn chương, anh Bốn Thôi thì ngót hai mươi năm trời rồi, gần như hồi nào anh cũng phải cầm vũ khí trong tay, anh né viên đạn của bên này, tránh viên đạn của bên kia, đỡ ngọn roi của bên nọ... Và anh cũng lại đánh trả nữa. Và nét mặt anh thì lúc nào tuồng như cũng rầu rầu, nguội lạnh như một người ngoại cuộc. Vậy mà những hoạt động của anh đã làm ra tình hình của xứ sở [...]. Nói một cách văn hoa, anh ta đang làm lịch sử đấy chứ. Lâu nay anh ta vẫn rầu rầu làm ra lịch sử với một vẻ hững hờ, nhẩn nại (Tùy Bút 2: 114-5).

Có thể nói, với “Lại thư nhà”, cũng như với nhiều truyện ngắn khác của mình, Võ Phiến có công nâng cái tầm thường lên thành một phạm trù thẩm mỹ. Xưa, người ta chỉ chuộng những cái phi thường. Từ đầu Thế Kỷ XX, các nhà văn nhà thơ bắt đầu chú ý đến những cái tầm thường, hoặc nhiều hơn, cái bình thường, nhưng họ thường có khuynh hướng hoặc là thi vị hóa, hoặc là chính trị hóa, hoặc là bi kịch hóa. Các nhà văn, nhà thơ lãng mạn thời 1930-1945 thường thổi vào cái bình thường, cái tầm thường quá nhiều hương thơm, biến cuộc sống lam lũ ở nông thôn thành một bài thơ óng ả. Các nhà văn hiện thực và hiện thực xã hội chủ nghĩa, sau đó, bắt cái tầm thường phải đóng vai đại biểu cho các giai cấp, các lực lượng xã hội thù nghịch thường vượt ra ngoài biên giới của quốc gia và nhất là biên giới của khả năng nó. Các nhà văn, nhà thơ miền Nam thời kỳ 1954-1975 lại bắt những cái tầm thường ấy “buồn nôn”, “ói mửa”, “phá phách”, “phản kháng”, “khắc khoải” về tính chất phi lý và vô nghĩa của cuộc đời. Võ Phiến khác. Võ Phiến cố gắng bình thường hóa những cái tầm thường, làm cho những cái tầm thường trong cuộc đời thành những cái bình thường trong văn học, những cái bình thường “có ý thức”, cách nói này tôi bắt chước Võ Phiến trong bài “Mười giờ”, “Không có tiếng chuông, mình không để ý đến sự im vắng của chung quanh. [...] Lâu lâu một tiếng “boong” làm cho sự im vắng tự ý thức về mình. Thành ra một sự vắng lặng có ý thức” (Tùy Bút 2: 222).

“Ngày xuân êm đềm” và “Thư nhà” mô tả mối quan hệ giữa con người và môi trường sinh sống của con người. Ở đây, cũng như rải rác ở nhiều nơi khác, Võ Phiến thường đối lập môi trường nông thôn và môi trường thành thị. Ở nông thôn, cuộc sống nghèo nàn và đơn điệu khiến người ta buồn rầu, luôn luôn thức thỏm mơ ước đến những chuyến đi xa. Nhưng khi giấc mộng đã thực hiện được, khi đã sống giữa một thành phố xô bồ và đông đúc, người ta lại thấy cuộc sống vẫn nghèo nàn và đơn điệu, hơn nữa, còn thêm vô tình và vô vị, lại bòn chòn nhớ thương đồng quê. Sự đối lập giữa nông thôn và thành thị gắn liền với một sự đối lập khác, sự đối lập giữa xã hội nông nghiệp và xã hội công nghiệp, giữa xã hội tình và xã hội lý. Ở đây, chính ở đây, tâm lý hoài cựu của Võ Phiến trở thành đậm nét hơn bất cứ ở đâu khác. Hầu như ai cũng biết một trong những đặc điểm chính của thể Tùy Bút là tình thần hoài cựu. Có điều, ở mỗi nhà Tùy Bút, khái niệm “cựu” ấy mang những nội dung khác nhau, với Vũ Bằng, đó là một quãng đời đã mất, với Nguyễn Tuân, đó là một phong thái đã xa, với Phạm Đình Hổ, đó là một cái đạo đã suy vi, còn với Võ Phiến ? Theo tôi, Võ Phiến nhớ tiếc tình người. Trong cái gọi là quan hệ giữa con người và môi trường sinh sống, có một thứ quan hệ khác nữa, quan hệ giữa người



với người trong môi trường sinh sống ấy. Trong những quan hệ như thế, Võ Phiến đánh giá cao sự chung thủy: “dầu sau khi mình chết mà con cháu có làm tới Quận Công sao bằng đang sống mà gặp được sự chung tình. Sự chung tình vô giá càng ngày càng hiếm...” (Tùy Bút 2: 18). Hiếm, chủ yếu vì cái bao la, cái đông đảo của môi trường sinh sống. Võ Phiến hay nhắc đến “cái rét đô thị”, ở đó, con người bị “tiêu mòn đi trong cái mênh mông to lớn [...] như một mảnh nước đá nhỏ hòa tan trong thau nước lớn, như chút khói thuốc mỏng mảnh bay vờ một lát trên ngọn cỏ bên lề đường rồi tan mất, vô nghĩa” (Tùy Bút 2: 54). Ghê cái rét ấy, Võ Phiến càng lưu luyến những gì đang phôi pha dần, như cái quan hệ láng giềng gần gũi, thân mật ở Qui Nhơn, quê ông, chẳng hạn.

Tinh thần hoài cựu ấy dường như nhạt nhòa đi nhiều sau 1975. Di tản, hoài hương quay quắt, nhưng Võ Phiến không hoài cựu. Võ Phiến dần dần chấp nhận quy luật của sự tiến bộ, ông ra sức tìm hiểu đời sống mới tại Tây phương và cố gắng thích nghi với nó. Thư Gửi Bạn (1976) và Lại Thư Gửi Bạn (1979) là một nỗ lực vừa cần mẫn vừa xót xa như thế.

Trong bài “Lúc dừng nghĩ”, Võ Phiến lại nhìn vấn đề quan hệ giữa người và người trên một bình diện lớn hơn và cũng khái quát hơn, dường như thấp thoáng chút hơi hướm hiện sinh chủ nghĩa: “Người là một ám ảnh thường trực của nhau”. Võ Phiến nhận xét:

Trong thuở hồng hoang, trên mặt đất mênh mông, con người thừa thớt hiếm hoi, tìm nhau khao khát. Thuở ấy đứng giữa thiên nhiên là lạc loài, lo hãi. Nép vào tập thể đồng loại là trở về.

Ngày nay chúng ta bị chìm đầu vào xã hội. Thề xác không ngớt chịu đựng những va chạm cụ thể, vách nhà ta sát vách nhà láng giềng, đôi bên lấn nhau từng phân đất. Trí óc không ngớt tràn ngập những vấn đề nhân sự, từ ngày khôn lớn biết suy nghĩ cho đến hơi thở cuối cùng. Người người bị bắt buộc đối diện nhau thường trực, bao vây nhau, ám ảnh nhau. Người bị ngộp vì người.

Trong tình cảnh ấy, chàng lại tìm thấy cảm tưởng yên ổn trong cái hững hờ lạnh nhạt của thiên nhiên vô tình, của vàng trắng đối diện với mặt đất, của trời rộng đối diện với sông dài...không một chút sôi nổi, không cả một chút gì tương quan với nhau. Cùng nhau tồn tại, thản nhiên, trang nghiêm, vô sự (Tùy Bút 2: 205).

Hầu hết các bài viết in trong phần ba của Tùy Bút 2 đều xoay quanh sự cô đơn. Nhân vật trầm ngâm Một Mình, hoặc đọc sách Một Mình trong phòng (“Xem sách”), hoặc uống cà phê Một Mình (“Cái còn lại”, “Giọt cà phê”), hoặc nằm thao thức Một Mình (“Một ngày để tùy nghĩ”, “Lúc dừng nghĩ”, “Một chỗ thật tịch mịch”), hoặc nhấp nhòm ở nhà Một Mình (“Mười giờ”). Lúc nào cũng Một Mình. Nhưng không có ai được hoàn toàn yên ổn. Bởi không ai thực sự Một Mình, dầu trong phòng không có ai, trong nhà không có ai, thì vẫn luôn luôn có ai đó trong tâm tưởng, cứ khua động hoài hoài trong trí nhớ. Có khi trí không nhớ mà da thịt thì vẫn nhớ: “Ông bàng hoàng, ngẩn ngơ. Ông không nghĩ đến Loan, nhưng từng giác quan của ông chúng vẫn nhớ nàng” (Tùy Bút 2: 224). Có khi trí không nhớ mà tiềm thức thì vẫn nhớ, ngồi uống cà phê trong quán phở của một người trưởng ty công an cũ, “chàng mở mắt chiêm bao những điều kỳ dị, hãi hùng”, chẳng hạn: “Một người đưa đĩa lên gấp lấy vành tai kẻ đối diện, kéo. Người kia co rúm lại, không một tiếng kêu. Nhưng chắc chắn là người thứ nhất đã gấp được, diềm nhiên nhúng vào tô, ăn thong thả. Hai thực khách đều lặng lẽ. Chủ quán ở bên cạnh, lặng lẽ” (Tùy Bút 2: 179 & 180).

Đặt nhân vật trong bối cảnh Một Mình, cô đơn, Võ Phiến dễ làm nổi bật lên một thứ quan hệ khác, quan hệ thời gian, giữa quá khứ và hiện tại. Không có hiện tại nào chỉ là hiện tại. Bất cứ hiện tại nào cũng lấp lánh những hồi quang từ quá khứ,

hoặc gần hoặc xa. Từ đó, Võ Phiến phát hiện ra tính chất đa ngã của con người, trong cùng một lúc, con người có thể sống nhiều cuộc đời khác nhau, với những kỷ niệm khác nhau, có thể mang nhiều tính cách khác nhau, với những hình ảnh khác nhau. Một người đang là một nhà thơ nổi tiếng cũng đồng thời là một người thất bại trong tình yêu, bị bạn bè sỉ nhục giữa nơi công cộng, bị ngay cả những kẻ tầm thường nhất trong xã hội rẻ rúng, vừa rất đẹp, gần như sắp sửa trở thành một biểu tượng của nghệ sĩ, hơn nữa, của nghệ thuật nói chung, lại vừa hết sức nhảm nhí, đọc sách, chỉ khoái xem phụ bản, xem phụ bản, chỉ khoái tưởng tượng đến những người thân quen, đối với những người thân quen, chỉ chú mục vào hình ảnh một cô gái với sự tò mò “có ý rình chờ lúc cô giáo giơ cao cánh tay lên, để xem nách cô ta, xem thử...” (Tùy Bút 2: 154).

Một nông dân chất phác đến độ bắt gặp quả tang vợ mình đang ngoại tình cũng chỉ biết “nghẹn cứng ngang cổ, không thở được”, vậy mà, về sau, trở thành một hung thần trong làng (Quê: 20-9). Cái gọi là tính chất đa ngã ấy còn có một ý nghĩa khác: “Ở cái thời buổi loạn ly này đời sống của mỗi người như chấp bằng trăm mảnh, như tấm áo cà sa trăm màu”, chẳng hạn, “một đoạn đời hoạt động ở hàng ngũ bên kia có thể được ghép với một đoạn phục vụ ở hàng ngũ bên này, những ngày trôi sông lạc chợ có thể ghép bên cạnh những đêm ăn chơi để vương” (Tùy Bút 2: 173). Thành ra, cuộc đời của người nào cũng dường như “gãy rời ra, mất chỗ này một đoạn, lia chỗ kia một đoạn, xa lạc nhau, không dính dấp gì với nhau” khiến nhiều lúc tự nhìn lại mình, người ta còn không khỏi ngỡ, huống gì người khác (Tùy Bút 2: 172).

Dường như càng ngày Võ Phiến càng trăn trở, càng muốn nhận diện thật đầy đủ bản chất của con người. Nhìn con người trong mối quan hệ với môi trường đô thị, trước 1975, ông phát hiện ra sự lạc lõng và lạc loài, sau 1975, ông phát hiện thêm một đặc điểm nữa, sự khắc khoải và thảng thốt (Quê: 130). Nhìn con người trong mối quan hệ với đồng loại, trước 1975, ông chỉ thấy sự bất an (Tùy Bút 2: 204), sau 1975, ông thấy thêm cả sự bất toàn: “Vạn vật sinh ra hầu hết là những sinh vật bất toàn. Mỗi người nam là nửa người, mỗi người nữ là nửa người. Mỗi con trống là nửa con, mỗi con mái là nửa con” (Quê: 114), do đó, con người luôn luôn thấy “lạnh”, ông gọi là “cái lạnh nửa người”. Từ “cái rét đô thị” đến “cái lạnh nửa người”, có một khoảng cách rất xa trong tư tưởng.

Trước 1975, Võ Phiến thường nhìn con người trong kích thước xã hội và lịch sử. Sau 1975, đặc biệt từ cuối thập niên 80 trở đi, ông thích nhìn con người trong kích thước vũ trụ. Trong “Thế cuộc”, (14) “Khách xá qui tâm” (15) và “Cái lạnh nửa người”, (16) Võ Phiến đề cập đến nhiều vấn đề, trong đó có một vấn đề nổi bật, bàng bạc trong cả ba bài, cái nhỏ nhoi, cái mong manh của kiếp người. Nhỏ nhoi, mong manh giữa cái vĩnh cửu, cái vô cùng của thời gian. Nhỏ nhoi, mong manh giữa cái không cùng, không tận của trời đất.

Một sinh vật giữa đất trời, mong manh biết chừng nào. [...] Một Minh giữa cõi trần xa lạ mệnh mỏng giá buốt, cái gì cũng đáng khiếp cả. Sao trời, băng giá, thấy mà ghê, tiếng gió tiếng sấm, nghe mà ghê, màu xanh hải hùng đe dọa khắp tư bề. Nắng sáng lòa khắp cõi không cùng thấy đã hải mà đêm tối mịt mù càng hải. Tiếng động nghe đã kinh hồn mà cái im lặng phăng phắc càng kinh hồn hơn. Cái chết đã thâm, mà cái sống bơ vơ càng thâm thiết hơn nữa. Con người khóc Một Minh giữa Mệnh Mông (Quê: 117).

Đáng khiếp, đáng sợ, song Võ Phiến vẫn thích đối diện với những cảnh hùng vĩ bao la để lại càng thâm thía hơn cái nhỏ nhoi, cái mong manh của kiếp người. Không phải tư tưởng của Võ Phiến thay đổi mà cả óc thẩm mỹ của ông cũng thay đổi theo. Trước, ông thích những cái tầm thường, nhỏ mọn, một cánh chim, một sợi

khói, “một con nhện đu đưa ở đầu một sợi dây tơ thả lửng lơ giữa nhà”...Sau, ông thích những đỉnh núi cao chát ngất, những vực thẳm sâu hun hút. Đối với thực vật, hoặc ông thích những cây bòn tòi già cả hàng nghìn tuổi, những cây hồng sam già cả bốn, năm nghìn tuổi, hoặc ông mê những cây gồi cao hơn ba chục thước tây:

Ngọn gồi, nói đến là ông Nguyễn nôn nao cả người. Ngọn gồi, cái tàn cây vát vẻo ấy, phải nói là nó thuộc về không gian. Nó ở hẳn một cõi cao. Nó lơ hẳn ta, cách biệt hẳn ta, không biết đến ta nữa [...]. Ban ngày giữa nắng sáng chói chang trời xanh lồng lộng, cùng từng cơn gió, cùng với các đám mây trắng nhẹ phớt, các tàn gồi chúng đăm đạo về những bí ẩn muôn đời, ban đêm cùng với từng ngôi sao trên trời sâu thẳm thẳm tàn gồi gặt gù mặc tưởng suốt năm canh, suốt đêm dài bất tận về lẽ huyền vi của vũ trụ (Quê: 55-9).

Đối diện với những cảnh ấy, Võ Phiến cảm thấy chơi vơi. “Thời gian nó uy hiếp mình. Khoảng rộng nó uy hiếp mình”. Ông “chợt thấy những chạy vạy bon chen trong sở làm, những hục hặc gằm gừ trong gia đình, những lo lắng bồn khoăn trong việc làm ăn, thậm chí cả “mối tình lớn” trong đời mình cũng đăm ra vô nghĩa” .(17)

Sở thích mới về cái bao la, cái hùng vĩ ấy giúp Võ Phiến phát hiện ra một cách nhìn mới về một kỷ niệm cũ, thời ông ấu thơ, để viết nên một đoạn văn cực đẹp:

[...] khoảng xế trưa, tôi đang ngủ dưới bóng cây ở bãi sông bỗng choàng thức giấc. Tôi ngờ ngác quay đầu tìm xem cái gì đã đánh thức mình. Trời nắng đậm, thời khắc ngưng lại sững sờ, mây trắng từng đám lặng lẽ không di chuyển. Trong im lặng phảng phất, tai tôi nghe cả tiếng vỗ cánh của một con chim nhỏ, tiếng chân con rắn mới khua lá khô rột rẹt. Bờ sông phía bên kia, ở chỗ quẹo, lở thành vách đứng cao vút. Phía bên ấy có những đám bắp nằm sâu vào bên trong, từ chỗ tôi không trông thấy bắp, chỉ thấy vài con bò cặm cụi ăn cỏ mép sông. Và một người đàn bà đang nhìn dáo dác rồi há miệng thật to...A! đó là cái đã đánh thức tôi ?

Chắc chắn đây là một bà mẹ gọi con. Gọi một trong những đứa trẻ vẫn chơi đùa với tôi hàng ngày ở bãi sông.

Từ dưới lòng sông bên này nằm trông lên bờ sông bên kia, xa tít, ngược chiều nắng, một người đàn bà nhỏ bé vung tay, ngoác miệng, giẫy giụa trên cao, sau lưng là tầng mây trắng sáng lòa.

Lúc bấy giờ đứa bé ngờ nghệch là tôi đâu biết gì. Thế nhưng từ trong giấc ngủ bật ra bàng hoàng, trước hình ảnh người mẹ chơi với giữa mây trắng, tự dưng tôi ngộp trong buổi trưa mênh mông. Thành linh có cảm giác vừa ngao ngán vừa kinh hãi (Quê: 106-7).

Viết về con người từ những mối quan hệ khác nhau, phần lớn các bài viết trong Tùy Bút 2 và Quê đều có tính chất tự sự rõ rệt. Mỗi bài viết như là một truyện ngắn. Cũng có nhân vật. Cũng có động tác. Cũng có đối thoại. Cũng có một cốt truyện đàng hoàng. Đây là một trong những điểm khác biệt quan trọng giữa Tùy Bút 1 và Tùy Bút 2: Tùy Bút 1 gần với tiểu luận, ngôn ngữ tư biện là yếu tố chủ đạo, Tùy Bút 2 gần với truyện ngắn, ngôn ngữ hình tượng là yếu tố chủ đạo. Trong Tùy Bút 1, Võ Phiến say sưa theo đuổi ý nghĩa của các sự kiện, đăm ra lười quan sát và mô tả, trong Tùy Bút 2 và cả tập Quê sau đó, ngược lại, Võ Phiến lại phát huy triệt để khả năng quan sát và mô tả của mình, từng tiếng rao hàng được ghi nhận (Tùy Bút 2: 120 & 164-6), từng tiếng tu hú được ghi nhận (Tùy Bút 2: 175-6), từng giọt cà phê nhỏ đều xuống cốc được ghi nhận (Tùy Bút 2: 174), từng con nhện, con chuột trong căn nhà vắng được ghi nhận (Tùy Bút 2: 100), cái tròng mắt chạy qua chạy lại một cách bất an của một người con gái trong cơn ân ái cũng được ghi nhận (Tùy Bút 2: 196), tài tình và cũng tinh quái nhất là lúc Võ Phiến ghi nhận được cái ngón chân cái oằn lên của một người đàn bà đang ngoại tình trong bài “Nhớ làng” in trong tập Quê.

Điều tôi tâm đắc nhất khi đọc Tỳ Bút 2 và Quê là ở điểm, Võ Phiến vừa tăng cường chất tự sự lại vừa tăng cường chất thơ. Nói Tỳ Bút 2 và Quê gần với truyện ngắn, cũng được, nói nó gần với thơ, cũng được nữa. Không chừng cách nói sau vừa gần sự thực vừa làm Võ Phiến đắc ý hơn. Chắc không phải ngẫu nhiên mà ông lại tuyển ít thơ của ông để in vào Tỳ Bút 2, chứ không phải Tỳ Bút 1, hay Tạp Bút, chẳng hạn. Chắc cũng không phải ngẫu nhiên mà nguyên phần ba của Tỳ Bút 2 lại được in nghiêng, cùng kiểu chữ với phần thơ trước đó. Tôi muốn coi những bài Tỳ Bút đăng ở phần ba ấy (18) là những bài thơ văn xuôi.

Thì người ta cũng có thể coi Tỳ Bút Nguyễn Tuân là những bài thơ văn xuôi. Đã đành. Có điều, nếu coi Tỳ Bút Nguyễn Tuân là thơ thì đó hẳn là những bài thơ cổ, đầy tính chất Đường Thi, từng thanh bằng thanh trắc ngân nga, từng âm trầm âm bổng dìu dặt, cái hay của chúng nằm ở từng chữ dùng thật đắc, những “nhấn tự”, những “thần cú”. Thơ Tỳ Bút của Võ Phiến giống với thơ miền Nam trước đây hơn, đó là thơ tự do, cái hay nằm ở kết cấu toàn bài hơn là ở từng đơn vị nhỏ, như từ, như câu. Đặc biệt là trong Thơ Tỳ Bút của Võ Phiến cũng có...vần.

Vần của thơ tự do, dĩ nhiên. Nói như Thanh Tâm Tuyền, trong bài “Nỗi buồn trong thơ hôm nay”, đó không phải là loại vần theo lối đồng âm đồng thanh, mà là thứ vần ẩn giấu, cách xa, có khi khác thanh nghịch âm.(19) Trong hầu hết các bài Tỳ Bút ở phần ba, Võ Phiến thường xuyên lặp đi lặp lại một số từ, một số hình ảnh, thậm chí, có lúc, nguyên cả một câu dài. Ở “Giọt cà phê”, đó là hình ảnh một người ngồi Một Mình với những giọt cà phê rơi chạm xuống đáy cốc, ở “Một ngày để tùy nghi” là những cơn thức giấc giữa khuya và câu than thở “không còn thì giờ nữa”, ở “Cái còn lại” là hình ảnh một người già, ngoài sáu mươi tuổi, tóc bạc và rụng nhiều, với ly cà phê nguội và chua. Nếu lướt đi những đoạn mô tả, lý luận để khai triển vấn đề, chỉ giữ lại một số hình tượng chính, bài “Lúc dừng nghỉ” sẽ giống y hệt một bài thơ văn xuôi:

Lúc ấy chừng một giờ khuya. Trăng ở giữa trời. Chàng sực thức dậy, và mỗi lúc mỗi tỉnh táo thêm. Kéo mền đắp ngực, nằm ngửa mặt nhìn lên, hồi lâu chàng dần dần có cảm tưởng không phải mình chỉ tỉnh táo vì tách rời hẳn giấc ngủ, mà còn vì rời xa cuộc sống thường nhật. [...]

Chàng thức giấc có lẽ vì khát nước, cũng có lẽ vì con chó hực lên một tiếng bên cạnh. Nó có hực chằng ? Trong giấc ngủ không nghe rõ, lúc tỉnh dậy chàng không nhớ quyết, nhưng tỉnh dậy đầu tiên chàng trông thấy nó bên cạnh, mắt nhắm nhắm theo dõi vài đồng loại nô đùa dưới đường. Trên gác, chỉ có mình chàng và con chó là thức, mọi người trong nhà đã ngủ say.

Một Mình chàng, với chó, với trăng. Hồi lâu, chàng thấy không phải mình chỉ vừa tỉnh rượu, tỉnh ngủ, mà còn tỉnh khỏi cuộc sống thường nhật, tỉnh khỏi cuộc nhân sinh nông nản. [...].

Cuộc sống nông nản. Chàng vùi đầu vào đáy, hùng hực như bao nhiêu kẻ khác xung quanh. Cùng năm mẫn tháng, bỗng một đêm tỉnh rượu, giữa khuya, mở mắt và sững sờ với vành trăng lặng lẽ ngang đầu. [...].

Cùng năm mẫn tháng, tình cờ chàng có cơ hội gặp vàng trăng trong khoảnh khắc hoang đảo, một khoảnh khắc giải tỏa [...].

Chàng đốt một điếu thuốc. Đêm nay, trong khoảnh khắc gặp gỡ, chàng cùng với vàng trăng cùng sáng lên với nhau, thần nhiên, trang nghiêm (Tỳ Bút 2: 200-6).

Tỳ Bút Võ Phiến, như thế, chỉ là một chuỗi dài những trần trở, những khắc khoải. Hết khắc khoải về các vấn đề văn hóa, chính trị, xã hội, lịch sử, lại khắc khoải về bản chất cuộc đời và số phận của con người. Đọc Tỳ Bút của Nguyễn Tuân, của Thạch Lam, của Vũ Bằng...chúng ta thấy khoái trá, đọc Tỳ Bút của Võ Phiến, chúng ta thấy ngẩn ngơ. Mà, nghĩ cho cùng, có gì đâu để ngẩn ngơ chứ ? Ông viết những

điều giản dị, gần gũi biết bao. Như những ngọn đèn vàng. Như bầu trời xanh. Chỉ là ngọn đèn vàng cách tầm thường vậy thôi. Vậy mà, không hiểu sao, nó cứ ám ảnh người đọc hoài suốt bao nhiêu năm. Chỉ là trời xanh vậy thôi. Chỉ là mây trắng lơ lửng ngang trời vậy thôi. Vậy mà, lạ thay, cái bầu trời thao thiết mênh mông ấy, cái làn mây nhẹ nhàng, lưu đãng ấy lại có hấp lực hút bật dậy bao nhiêu cảm xúc ngỡ chừng ngủ yên trong ta. (20) Ông day dứt mà ta thì ngẩn ngơ. Ông trần trụi mà ta thì động lòng. Ông có lúc cười cợt mà ta thì lại nghe như có cái gì thật xót xa. Lạ.

Chú Thích:

- 1.- Đặng Tiến (dưới bút hiệu Nam Chi) (1987), “Anh Bình Định, con chim én và những đám khói”, Đoàn Kết số 389 (3.87), trang 31.
- 2.- Nguyễn Hiến Lê (1973), Lời Tựa tập Đất Nước Quê Hương của Võ Phiến, in lại trong Tùy Bút 1.
- 3.- Đặng Tiến (dưới bút hiệu Nam Chi) (1987), “Về thể văn Tùy Bút”, Đoàn Kết số 390 (4.87), trang 29.
- 4.- Đặng Tiến (1987), “Anh Bình Định...”, báo đã dẫn, trang 28.
- 5.- Xem Lời Giới Thiệu của Nguyễn Đăng Mạnh in trong Tuyển Tập Nguyễn Tuân, tập 1, Văn Học, Hà Nội, 1981, trang 11-72.
- 6.- Nguyễn Đăng Mạnh, báo đã dẫn, trang 50.
- 7.- Như trên, trang 54.
- 8.- Nguyễn Hiến Lê (1973), báo đã dẫn.
- 9.- “Chuyện bọt bèo” là chữ của Võ Phiến trong bài “Hạt bọt trà” in trong Tùy Bút 1, trang 160-8.
- 10.- Phan Ngọc (1988), “Nguyễn Tuân, quá trình chuyển biến của một phong cách”, thông tin văn hóa văn nghệ số 4b (1988), trang 23.
- 11.- Dẫn theo Nguyễn Đăng Mạnh (1981), báo đã dẫn. trang 69-70.
- 12.- Một số người, nhất là các Giáo Sư Trung Học, trong các bài giảng, thường cho bài thơ này thể hiện cái tính...hà tiện, thậm chí keo kiệt của Nguyễn Khuyến.
- 13.- Dẫn theo Nam Chi (1987), “Vệt khói nhạt trên lư đồng”, Đoàn Kết số 395 (10.87), trang 13.
- 14.- In trên Làng Văn số 71 (7.90), trang 31-41.
- 15.- In trong tập Quê, Văn Nghệ, California, 1992, trang 31-93.
- 16.- Cũng được in trong Quê, trang 95-132.
- 17.- Võ Phiến (1990), “Thế cuộc”, Làng Văn số 71, trang 40.
- 18.- Gồm các bài “Xem sách”, “Cái còn lại”, “Ế ị”, “Giọt cà phê”, “Một ngày để tùy nghi”, “Lúc dừng nghỉ”, “Một chỗ thật tịch mịch” và “Mười giờ”.
- 19.- Thanh Tâm Tuyền, “Nỗi buồn trong thơ hôm nay”, in lại trong Bốn mươi năm thơ 1945-85, tập 2, Thi Vũ, Quê Mẹ, Paris, 1993, trang 275.
- 20.- Những chữ in nghiêng là của Võ Phiến trong bài “Cái còn lại” và “Mười giờ”.

## CHƯƠNG VI NGƯỜI VIẾT TRUYỆN

Hai mươi năm sau ngày Sài Gòn sụp đổ, nhìn lại văn học miền Nam thời kỳ 1954-1975, chúng ta dễ nhận ra một điều: Trong vô số những nhân vật được vô số các nhà văn khai sinh ra thời ấy, dường như chỉ có các nhân vật của Võ Phiến là còn sống sót. Nhớ đến các nhà văn khác, chúng ta nghĩ đến một trào lưu, một khuynh hướng, một tư tưởng, một phong cách hoặc một không khí, nhớ đến Võ Phiến, chúng ta nghĩ đến, trước hết, những người như anh Bốn Thôi với nét mặt rầu rầu ngạo lạnh và thói quen ghéch mặt lên không mần mò nhỏ từng sợi lông mũi, ông

Ba Thê Đồng Thời với thành tích thất nghiệp triền miên và những lá Thư Gửi Bạn bao giờ cũng bắt đầu bằng hai chữ "Cher ami" (bạn thân), chị Bốn Chia Vôi nhếch nhác, vú bở lòng thông, tính tình giả lả, vừa hay lam hay làm lại vừa thích nói tục, ông Triêm với dáng đi lóm thóm và những giấc mộng đế vương hằng đêm v.v...nghĩa là, chúng ta nghĩ đến, trước hết, những nhân vật của ông.

Trong văn học Việt Nam hiện đại, từ 1930 đến nay, không hiếm nhân vật thọ lâu. Đã hơn nửa thế kỷ trôi qua, không còn nghi ngờ gì nữa, những Dũng, những Loan của Nhất Linh vẫn còn sống, những Mai, những Lộc của Khái Hưng vẫn còn sống, những Chí Phèo, những Thị Nở của Nam Cao vẫn còn sống, những Xuân tóc đỏ, những Nghị Hách, những Thị Mịch của Vũ Trọng Phụng vẫn còn sống. Và vẫn còn sống nhiều nhân vật khác nữa, từ chị Dậu của Ngô Tất Tố đến anh Pha của Nguyễn Công Hoan, mẹ Lê của Thạch Lam, Tám Bính của Nguyên Hồng v.v...Liệt kê cho hết không phải dễ. Tôi chỉ ghi lại một số tên vừa thoáng hiện ngay trong đầu. Nhưng so với các nhân vật trên, nhân vật của Võ Phiến vẫn có điểm đặc biệt, sức sống của nhân vật ông là một lực tự sinh, sức sống của các nhân vật khác thường nằm ở một cái gì khác hơn là chính bản thân họ. Đằng sau những Dũng, Loan, Mai, Lộc là những cuộc đấu tranh day dứt giữa cái mới và cái cũ, giữa gia đình và cá nhân, giữa tình yêu và bổn phận, đằng sau những Xuân tóc đỏ, Nghị Hách, Thị Mịch là những điên đảo của xã hội trong buổi giao thời, đằng sau chị Dậu, anh Pha là những mâu thuẫn gay gắt trong cuộc sống và đằng sau Tám Bính, mẹ Lê, Chí Phèo, Thị Nở là những số phận khốn cùng, cho đến nay, vẫn cứ là một hiện thực nhức nhối tại Việt Nam. Quên đi những vấn đề mà họ đối đầu, những nghịch cảnh mà họ gánh chịu, không chắc gì những Mai, những Loan, những Pha, những Dậu kia tồn tại được với thời gian. Trong khi đó, đằng sau nhân vật Võ Phiến, không có gì cả. Họ đứng Một Mình, sống Một Mình. Không phải như những kẻ phát ngôn cho một quan điểm, đại diện cho một số phận. Họ chỉ là họ. Nhớ đến họ, chúng ta không nhớ đến xung đột gì, vấn đề gì. Chúng ta chỉ nhớ đến một nét gì đó trên khuôn mặt họ, có khi chỉ là một cái trán dô, một hàm răng hô, một màu da tái tái, một ánh mắt tham lam, chúng ta chỉ nhớ đến một thói quen nào đó của họ, có khi chỉ là những thói quen hết sức nhảm nhí, thích nói chuyện bệnh hoạn, thuốc men, thích bàn về thời cuộc, thích đến sờ sớm để cố dành cho được một chỗ để xe mát, không bị nắng chiếu, chúng ta chỉ nhớ đến một cá tính, tật háu ăn, sự nhút nhát, tính hay ghen vu vơ v.v...nghĩa là, chúng ta nhớ đến họ như nhớ đến những người quen, hoặc nếu thành thật và can đảm hơn một chút, có thể nói là chúng ta đang nhớ đến chính chúng ta.

Nói cách khác, trong khi nhân vật của phần lớn các nhà văn trước 1945 là những con người của một cảnh ngộ, thường là một cảnh ngộ đặc biệt, đầy bão bùng, lúc động biến, nhân vật của Võ Phiến là con người. Chỉ là con người thôi. Con người với những yếu đuối, những khuyết tật, những cái bình thường, tầm thường muôn thuở.

Có thể nói, yếu tố thành công nhất trong các truyện dài, truyện ngắn của Võ Phiến là nhân vật, đặc điểm nổi bật của Võ Phiến, so với các nhà văn Việt Nam hiện đại khác cũng là ở nghệ thuật khắc họa nhân vật. Nguyễn Tuân có lần tự nhận mình là người tả gió hay trong khi người tả nắng hay nhất, theo ông, lại là Nguyên Hồng.(1) Tôi muốn thêm, không có ai tả người xuất sắc bằng Võ Phiến. Nhận định này nhằm ghi nhận một đặc điểm trong phong cách, hoặc nếu đánh giá thì chỉ đánh giá một khía cạnh trong phong cách chứ không phải là một sự đánh giá chung về một tài năng. Ai cũng biết, và càng ngày, khi ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện thực nhạt dần, chúng ta càng biết nhân vật chỉ là một trong nhiều khía cạnh khác nhau của tiểu thuyết. Nó không phải là tiêu chuẩn duy nhất để đánh giá tầm vóc một người cầm bút.

Ở đây, chúng ta chỉ nói đến đặc điểm, mối bận tâm của Võ Phiến, trong Tùy Bút, khá đa dạng, một kỷ niệm, một đặc điểm của thời đại, một cá tính của địa phương, một “chuyện bọt bèo” của cuộc sống, trong truyện dài và truyện ngắn, hình như chỉ có một con người. Trong sáng tác, mối bận tâm về con người biến thành mối bận tâm về việc tạc khắc diện mạo của nhân vật. Một lần, trong bài phỏng vấn đăng trên Bách Khoa năm 1969, khi được hỏi về hiện tượng trong tác phẩm ông, người đọc thỉnh thoảng bắt gặp những nhân vật mang tên giống nhau, Võ Phiến đáp, giản dị, vì lười, vì không cho đó là điều gì quan trọng. (2) Tôi ngờ là Võ Phiến lại trả lời qua quýt cho xong chuyện. Nếu ông nói thật thì đó cũng không phải là toàn bộ sự thật. Bởi ở những trường hợp này không phải chỉ là việc lặp lại một cái tên mà còn là việc tô đậm một diện mạo. Theo tôi, Võ Phiến trở đi trở lại với một số nhân vật nào đó là vì ông bị ám ảnh mãi bởi cá tính của những nhân vật ấy, ở tác phẩm này, nét vẽ về họ chưa sắc, chưa làm hài lòng, ông lại cho họ xuất hiện lại, với nhiều chi tiết hơn, với một chân dung có cá tính hơn, trong một tác phẩm khác, một tác phẩm độc lập, không có quan hệ gì với tác phẩm trước. Ông Tú Từ Lâm đã xuất hiện trong “Thư nhà” lại tái xuất hiện trong Đàn Ông. Lê và Khảo đã xuất hiện trong “Hoạt cảnh 1” sẽ trở thành hai hình tượng chính cũng trong Đàn Ông. Triêm thấp thoáng trong “Đêm trắng”, trong Đàn Ông, sẽ được tả kỹ hơn trong Nguyên Vẹn. Âm Sút đã được nhắc qua trong “Chim và rắn” lại được kể đến trong “Làng”. Ở lần xuất hiện sau bao giờ diện mạo của họ cũng sắc nét hơn ở những lần xuất hiện trước.

Lạ nhất là nhân vật Triêm. Xuất hiện trong ba tác phẩm, một truyện ngắn và hai truyện dài, Triêm luôn luôn là nhân vật phụ, cực kỳ phụ, giống như một cái gì cứ thừa ra. Triêm tồn tại bên cạnh các nhân vật khác, ít khi có quan hệ gì đặc biệt với các nhân vật khác, dường như chỉ mon men đi ngoài lề cuộc đời. Trừ truyện ngắn “Đêm trắng”, trong cả hai truyện dài, Đàn Ông và Nguyên Vẹn, giá Võ Phiến bỏ Triêm đi, câu chuyện cũng không có gì thay đổi. Vậy mà, trong Nguyên Vẹn, Võ Phiến còn dành cho Triêm một chỗ đứng rộng rãi trong nhiều chương sách. Tôi ngờ lý do của sự rộng rãi ấy xuất phát từ điểm: Võ Phiến “mê” tính cách của Triêm.

Mà không phải chỉ có Triêm. Hầu như đối với bất cứ nhân vật nào, dù chính dù phụ, có mặt suốt truyện hay chỉ thấp thoáng trong vài câu vài đoạn, cũng đều được Võ Phiến chăm chút cẩn thận, bằng những đoạn đặc tả tỉ mỉ và tinh tế. Nhân vật nào cũng có nét riêng. Võ Phiến đặc biệt thích thú trong việc mô tả tướng mạo của nhân vật. Đọc truyện của ông đôi khi tôi có cảm tưởng như đang xem một quyển anbum. Trong Một Mình, đó là hàm răng hô của ông cụ Thông, con mắt chột của Sáu lao công, khuôn mặt to mà bèn bẹt của Hạo, những giọt mồ hôi nhễ nhại trong nách, trên lưng của Hữu, cái dáng đi cúi gằm đầu xuống như con cóc lủi của Ngô... Trong Đàn Ông, đó là cái miệng với hai bên mép hơi xể xuống và thói quen phát âm “r” thành “g” của Thục, chiếc quần cụt rộng thò thình và những cử chỉ phóng túng của ông Tú Từ Lâm, cặp mắt nhiều tròng trắng, hai bàn tay hoa múa lung tung và tật tham ăn của Khảo...

Có một đặc điểm cần lưu ý: Trong quyển anbum truyện của Võ Phiến, những bức chân dung đặc sắc nhất thường là những nhân vật phụ. Công phu lao động của ông tập trung nhiều cũng là ở những nhân vật phụ. Và người đọc nhớ cũng là nhớ những nhân vật phụ ấy, những ông già Đỗ Mạnh Kỳ, Hoàng Gia Lộc, Phùng Văn Nước trong “Lỡ làng”, ông Tú Từ Lâm và Tú Triêm trong Đàn Ông, Triêm trong Nguyên Vẹn, người ông lâu lâu cất tiếng thét “quan hầu nhập yết, nhập yết, ăi ăi...” trong “Về một xóm quê”, ông Nghĩa trong “Thương hoài ngàn năm”, Dung, Bình và Tính trong “Dung”, Thọ, Kha, Hải và Quận Toàn trong “Thác đổ sau nhà”...đều là những nhân vật phụ. Phụ, nhưng vì được mô tả kỹ, những nhân vật ấy có khi lại biến thành những hình ảnh trung tâm của truyện. Bên cạnh những hình ảnh trung tâm ấy,

nhân vật chính có khi bị đẩy dạt ra bên ngoài, trở thành một chứng nhân, một kẻ ngoại cuộc. Hậu quả là kết cấu câu chuyện bị lệch hẳn đi so với những kiểu kết cấu truyền thống.

Lấy truyện “Kể trong đêm khuya” làm ví dụ:

Nhân vật chính, người xưng “tôi” tạm gọi là người kể chuyện, nhân ghé lại nhà trọ của các viên chức hỏa xa, gặp một thanh niên tên Thiện. Đang buồn, Thiện kể cho người kể chuyện nghe tâm sự của mình, chín năm trước, trong một dịp nghỉ hè tại Nha Trang, anh yêu thầm C. Chỉ yêu thầm thôi. Hai năm sau, về Sài Gòn, anh khám phá ra C. bây giờ là tình nhân của một người bạn cùng trọ một nhà. Rồi sau đó, C. lấy chồng. Gia đình đổ vỡ, người chồng bỏ đi Cao Miên làm ăn, bặt tin. Ở nhà, C. sống chung với một viên Phó Tỉnh Trưởng, bao nhiêu tiền của viên Phó Tỉnh Trưởng thâm lạm được từ công quỹ đều đưa cho C. giữ. Khi viên Phó Tỉnh Trưởng bị bắt giam, số tài sản ấy đều thuộc về C. hết. Nhưng ít lâu sau, người chồng cũ của C. từ Cao Miên về. Họ lại sống chung với nhau. Một hôm, người ta phát hiện C. bị cắt cổ chết nằm trong phòng. Thiện nghe tin, buồn rĩ rượi, bỗng gặp người kể chuyện, bèn dốc hết bầu tâm sự của mình cho người kể chuyện nghe.

Trong truyện, nhân vật nhiều kịch tính nhất là C. Giá lọt vào tay các nhà văn khác, chắc chắn C. sẽ biến thành nhân vật chính với những mối tình lúc ngây thơ, lúc nồng nhiệt, lúc éo le, lúc tính toán, lúc ê chề và cuối cùng là một cái chết thảm khốc và mờ ám, cái chết để lại trong tâm trí người đọc những dấu hỏi lửng lơ không có lời giải đáp. Với Võ Phiến, thì không. Mặc dù vai trò của C. có tầm quan trọng đặc biệt, mỗi biến cố chính trong đời nàng đều có ý nghĩa lớn đối với sự vận động của câu chuyện song Võ Phiến lại đẩy C. ra xa, thật xa, thành một người được kể về, một kẻ hoàn toàn vắng mặt. Sự lựa chọn của ông, ở đây, trước hết, có ý nghĩa như một hành động từ khước cái ly kỳ.

Hơn nữa, biến C. thành một nhân vật vắng mặt còn có nghĩa là biến nàng thành một nhân vật bị nhìn. Nàng hiện diện trong câu chuyện là qua lời kể của Thiện, dưới mắt nhìn của Thiện, một người yêu thầm nàng mà nàng thì không hề hay biết gì cả. Chức năng của Thiện, như vậy, chủ yếu là chức năng của một người nhìn, ở đây là nhìn cuộc đời bất hạnh của C. Nhưng chưa hết. Trong truyện còn có một nhân vật khác, người nghe Thiện tâm sự và chứng kiến sự đau khổ của Thiện. Người ấy được tác giả đưa vào truyện chủ yếu là để nhìn Thiện: Thiện, từ một người đang nhìn (C.), biến thành một kẻ bị nhìn (bởi người kể chuyện).

Truyện “Kể trong đêm khuya”, như thế, bao gồm ba lớp nhân vật, nhân vật bị nhìn (C.), nhân vật nhìn và bị nhìn (Thiện) và nhân vật nhìn (người kể chuyện, xưng “tôi”). Kiểu kết cấu này càng lộ rõ hơn trong truyện “Dung”. Phương, nhân vật chính, do một tình cờ, đọc được nhật ký của Dung, trở thành người “nhìn” tâm hồn và những chuyện uẩn khúc trong đời Dung. Và, trong nhật ký của mình, Dung không phải chỉ kể lể tâm sự mà còn kể lại tỉ mỉ những gì mình nhìn thấy được ở một nhân vật khác nữa: Bình. Trong quan hệ với Phương, Dung là kẻ bị nhìn, song trong quan hệ với Bình, Dung lại là kẻ nhìn, tạt tham ăn và những tính toán bản tiện của Bình đều được Dung chăm chú quan sát và ghi nhận.

Truyện dài Đàn Ông cũng được xây dựng như thế. Hình ảnh trung tâm trong truyện là Đàn Ông, những mẫu đàn ông khác nhau trong đời sống ái tình, từ Khảo đến Tại đến Nghĩa đến ông Tú Từ Lâm. Tất cả những người đàn ông này đều được nhìn bởi một người đàn bà, chị Lê. Nhưng cũng giống như trường hợp của Thiện và Dung ở trên, trong truyện này, chị Lê lại bị nhìn bởi người em ruột của mình, người được tác giả tạo ra. Chỉ xuất hiện ở đầu và ở cuối câu chuyện để chứng kiến những bất hạnh cùng cực trong đời mình: Nguyên.



Lối kết cấu với ba lớp nhân vật như thế làm nổi bật một điều: Vai trò của cái nhìn. Nhà văn Nguyễn Mộng Giác có một nhận xét tinh tế:

Nhân vật của Võ Phiến [...] dồn tất cả sinh lực vào thị giác. [...]. Nếu muốn tìm một điểm “nhất dĩ quán chi” cho toàn thể văn nghiệp Võ Phiến, thì điểm nhất quán ấy là cái nhìn soi mói của nhân vật.(3)

Chỉ trong truyện “Kể trong đêm khuya” nhắc ở trên, tôi tò mò đếm thử, thấy từ “nhìn” xuất hiện 46 lần, từ “thấy” 28 lần, từ “trông” 26 lần, từ “ngó” 14 lần, từ “ngắm” 4 lần, từ “xem” 4 lần, từ “quan sát” 3 lần, từ “liếc” 2 lần. Trung bình trong một trang sách có hơn ba động từ chỉ hoạt động thị giác. Tôi đếm thử truyện “Lỡ làng”, tần số cũng tương tự. Nhiều. Thật nhiều. Dường như lúc nào các nhân vật của Võ Phiến cũng hoặc hau háu hoặc đăm đăm hoặc lén lút nhìn nhau. Con mắt của họ hoạt động liên tục. Đến độ nhiều người coi con mắt không phải như một bộ phận của cơ thể mà như một sinh vật, một cái gì có đời sống, có linh hồn riêng. Đây là đôi mắt của Lạc Hà trong truyện “Viết thư buổi trưa” Hai con mắt của y cũng có cái linh động vô kỷ luật của dã thú. Nó vụt nhìn xò vào mặt ta, reo mừng, sổ sàng, rồi vụt lảng qua chỗ khác. Nó như cặp thỏ hoang nhảy tung tăng, không biết đường nào mà đón bắt (Truyện Ngắn 2: 197).

Còn đây là cặp mắt của Bình trong truyện “Dung”:

Cặp mắt kia có vẻ là một cặp sinh vật nhỏ bé tự chúng có cá tính, có đời sống biệt lập, chứ không phải chỉ là một bộ phận trong thân thể của người ấy. Tôi thành thật nói rằng chiều hôm qua khi bắt gặp cặp mắt kia từ trong góc phòng hội nghị nhắm vào tôi thì tôi chỉ bị cặp mắt tấn công, quấy phá, làm cho bối rối, điều đứng mà thôi, chứ tôi không hề để ý đến chủ nhân nó chút nào (Truyện Ngắn 1: 32).

Lối kết cấu với ba lớp nhân vật nhằm khai thác triệt để vai trò của cái nhìn như thế rất phổ biến trong các truyện dài và truyện ngắn của Võ Phiến, là một đặc điểm chủ yếu trong bút pháp tự sự của Võ Phiến. Ở các nhà văn khác, thường chỉ có những nhân vật nhìn và bị nhìn, nghĩa là những người có quan hệ mật thiết với nhau, có thể, với mức độ nhiều hoặc ít, tác động lên nhau, một mặt để góp phần hình thành số phận của nhau, mặt khác để làm cho mạch truyện được vận động liên tục. Ví dụ: Trong Đoạn Tuyệt, Loan và Dũng yêu nhau, nhưng với sự can thiệp của bố mẹ mình, Loan phải lấy Thân. Lấy Thân, Loan có ý định sống một cách an phận thủ thường, nhưng ý định khiêm tốn ấy cũng không thể thực hiện được vì sự nghiệt ngã của mẹ chồng, sự đê tiện của em chồng và sự hèn yếu của chồng. Cuối cùng, phải đợi đến lúc Thân chết, Loan mới được tự do, và phải đợi đến khi nhận được thư Dũng, với hy vọng mối tình dang dở ngày xưa được hàn gắn, nàng mới cảm thấy hạnh phúc. Rõ ràng không có nhân vật nào thừa. Hơn nữa, không có nhân vật nào là không quan trọng, trước đây, người ta từng ví mỗi nhân vật như thế như một con cờ trên bàn cờ, nó có vị trí riêng và công dụng riêng. Trong truyện của Nam Cao, của Vũ Trọng Phụng, của Nguyên Hồng, của các nhà văn thường được gọi là hiện thực, cũng thế, lại càng như thế, thế giới nhân vật của họ là cả một sự tương tác chặt chẽ, có lúc mạnh mẽ, ít hay nhiều người nào cũng có những ảnh hưởng lên đời nhau. Trong truyện của Võ Phiến, sự tương tác ấy có khi rộng lớn hơn, sự tương tác giữa cá nhân và cộng đồng, giữa con người và lịch sử, có khi yếu ớt và rời rạc đến độ mờ nhạt. nhiều nhân vật không hề tham gia vào mạch truyện, họ xuất hiện chỉ để nhìn hoặc bị nhìn. Họ có mặt trong truyện không phải để giải thích một sự kiện, một biến cố mà chỉ góp vào đời một diện mạo, một tính cách, hoặc để tô đậm, làm rõ nét hơn một chút diện mạo và tính cách của người khác.

Đáng để ý nhất là những nhân vật nhìn và những nhân vật bị nhìn. Nhân vật bị nhìn thường là những người vắng mặt. Vắng mặt nhưng lại được nhìn một cách chăm chú bởi một hay nhiều nhân vật khác, do đó, những đường nét trong tính cách

của họ nổi bật hẳn lên, trở thành đậm nét và sắc sảo dần, cuối cùng chiếm một vị trí trung tâm trong bức tranh. Ví dụ: Ông Ba Thê Đồng Thời trong Giã Từ. Ông là người bị nhìn. Ông bị vợ ông, các con ông, bạn bè ông nhìn. Mỗi người góp vào tấm chân dung của ông một nét, một màu. Và tất cả, từ Ba Thê Đồng Thời đến những người nhìn Ba Thê Đồng Thời đều bị nhìn bởi một nhân vật thứ ba, người xưng “tôi” trong truyện. Chính nhân vật thứ ba ấy mới là nhân vật chính. Nhưng nhân vật chính ấy, cũng như rất nhiều nhân vật chính khác trong truyện của Võ Phiến, chỉ là người nhìn người khác chứ không bị ai nhìn lại, do đó, cứ như người đứng trong bóng tối, cả hình dạng lẫn tính cách đều mờ nhạt, thậm chí bí mật. Hậu quả là nhân vật chính ấy chỉ chiếm một vị trí chênh vênh trong truyện, thường xuất hiện ở đầu và ở cuối câu chuyện. Như những vị quan lớn đến một hội nghị chỉ để đọc lời khai mạc rồi nhìn rồi nghe và cuối cùng, đọc lời bế mạc. Khoảng giữa, dài nhất, sâu khấu thuộc về...cấp dưới, cái đám đông lau nhau lúc nhúc quay cuồng bận bịu ồn ào.

Kỹ thuật này, một mặt, làm cho tốc độ truyện của Võ Phiến thường khá chậm, ông thường xuyên dừng lại để mô tả một cái nhìn hay một nhân vật bị nhìn. Có lẽ chỉ có một ngoại lệ, quyển tiểu thuyết Nguyên Vẹn, đặc biệt là hơn nửa phần sau. Có lẽ lúc ấy Võ Phiến bị cuốn hút vào các biến động dữ dội trong đời sống của các nhân vật, từ việc bỏ Sài Gòn hồi hải chạy trốn đến việc thấp thỏm xin đi định cư và những lo toan trong những năm tháng đầu tiên tại xứ người, ông quên bớt cái đam mê quan sát cố hữu. Mặt khác, lối kết cấu ấy tạo điều kiện cho Võ Phiến dễ dàng tham dự vào câu chuyện bằng những nhận xét, những lý giải, những đánh giá với tư cách là một người kể chuyện, tức nhân vật nhìn trong truyện. Chẳng hạn, giữa những lời kể chuyện, bỗng xuất hiện những nhận định kiểu “Sự đời thường là thế” (Tiểu Thuyết 2: 12) hay “Đặc tính cố hữu của những giai thoại lưu truyền chung quanh tiểu sử các danh nhân, ấy là tính cách vô ích và cái tuổi thọ dai dẳng của chúng” (Tiểu Thuyết 2: 14). Đọc những nhận định mang tính khái quát hóa đại loại như vậy, người đọc không có cảm giác lẩn tránh, không có cảm tưởng tác giả lăm lờ, sấn sổ nhảy vào câu chuyện, lý do là vì chúng được phát biểu bởi người kể chuyện, cũng là một nhân vật trong truyện, chứ không phải là bởi tác giả. Đó không phải là một thứ trừ tình ngoại đề.

Nhân vật chính, do đó, không chỉ đóng vai trò một người nhìn mà còn đóng vai trò một người suy nghĩ, vừa ghi nhận vừa phân tích tâm lý và tính cách của đồng loại vừa chiêm nghiệm về ý nghĩa của cuộc đời nói chung. Đặc điểm này làm cho nhân vật chính thường có vẻ như một người ngoại cuộc.

Trong trường hợp Võ Phiến, tạo ra nhân vật nhìn, chỉ nhìn thôi, thực chất là tạo ra một cái nhìn ngoại cuộc, cái nhìn của người không trực tiếp tham dự vào các sự cố trong truyện nhưng lại có khả năng chiếu dọi vào những góc ngách tế vi của từng sự cố. Giữa nhân vật nhìn và hiện thực bị nhìn bởi vậy bao giờ cũng có một khoảng cách nhất định, hoặc là khoảng cách không gian hoặc là một khoảng cách thời gian. Rõ nhất là trong các truyện viết về cuộc sống lam lũ, buồn rầu, tối tăm ở nông thôn hay thị trấn nhỏ, bao giờ đời sống ấy cũng hiện ra dưới mắt một người hoặc đi xa mới trở về (“Về một xóm quê”) hoặc sắp sửa giã từ nó để đi xa (Giã Từ) hoặc đã xa nó từ lâu lắm, chỉ nghĩ lại, chỉ nhớ về (“Lại thư nhà”, “Chim và rắn”). Do những khoảng cách ấy, cái nhìn bao quát toàn bộ câu chuyện thường khá tỉnh táo, khá lạnh lùng. Dưới cái nhìn tỉnh táo và lạnh lùng ấy, những nhiệt hứng, nếu có, trong tâm hồn con người vốn là những lý do thầm kín của mọi hành vi, cử chỉ của con người, bị nguội tắt đi. Cuộc sống, do đó, có khuynh hướng trở thành nhạt nhẽo, vô nghĩa và phần nào phi lý nữa. Cái người ta hay gọi là sự bi quan hay tính chất châm biếm trong giọng văn Võ Phiến, tôi nghĩ, chủ yếu xuất phát từ đó.

Khi không có nhân vật nhìn, không có khoảng cách thời gian và không gian, Võ Phiến tạo ra những khoảng cách tâm lý, nhân vật tự phân thân, tự nhìn mình. Nhìn, chứ không phải ngắm nghĩa. Không có nhân vật nào của Võ Phiến tự ngắm nghĩa mình. Họ chỉ nhìn mình, như Thảo, trong truyện "Tâm hồn", với một vẻ "thần nhiên và hơi khinh bỉ như là chứng kiến cuộc đời của ai đâu xa lạ, và trong trí anh cũng nghĩ rằng đáng lẽ đó không phải là cuộc đời mình" (Truyện Ngắn 2: 119). Như vậy, với biện pháp phân thân, Võ Phiến đã biến nhân vật nhìn và bị nhìn, trong một thời điểm nhất định nào đó, thành nhân vật nhìn, tức một người ngoại cuộc.

Sự hiện diện của nhân vật nhìn, của cái con người ngoại cuộc ấy, theo tôi, là yếu tố chính tạo nên sự thống nhất trong truyện ngắn và cả một số truyện dài của Võ Phiến, sự thống nhất ấy, ở các nhà văn khác, thường được tạo ra bằng một tư tưởng chủ đề chung hoặc bằng bản thân cốt truyện, ở Võ Phiến, chỉ bằng một cái nhìn, cũng tức là bằng một tâm trạng, bởi vì cái nhìn nào, nghĩ cho cùng, cũng đều gắn liền với một tâm trạng. Trong ý nghĩa này, truyện của Võ Phiến rất gần với thơ. Gần với thơ không phải chỉ ở một số câu, một số đoạn, một số hình ảnh thơ mộng như một số người đã nói. Võ Phiến viết truyện trong tâm thế của một nhà thơ đang làm thơ, cái ông tìm không phải là một biến cố, cái làm nên cốt truyện mà là những hình ảnh, cái ông thể hiện không phải là một hiện thực mà là một cái nhìn về hiện thực ấy, cái ông tìm kiếm không phải là một tư tưởng mà là một giọng điệu. Và khi giọng điệu được nhấn mạnh thì, như Michael Stephens nhắc nhở, khía cạnh thể hiện (presentational) sẽ nổi bật hơn hẳn khía cạnh tái hiện (representational).(4) Và như thế thì tính chất trữ tình sẽ nổi bật hơn là tính chất tự sự.

Đây chỉ là đặc điểm chung trong rất nhiều truyện ngắn, không riêng gì của Võ Phiến. Từ mấy chục năm gần đây, phần đông giới phê bình Tây phương đều coi truyện ngắn gần với thơ hơn là với tiểu thuyết. (5) Điểm đặc biệt của Võ Phiến là ngay cả khi ông viết tiểu thuyết, có lẽ trừ quyển Nguyên Vẹn, ông cũng viết với tâm thế của người làm thơ, do đó, trong một chừng mực nhất định, có thể nói, truyện ngắn của Võ Phiến là một bài thơ ngắn, còn truyện dài của ông là một bài thơ dài. Võ Phiến viết bằng văn xuôi những gì Xuân Diệu, Quách Thoại và sau đó, Tô Thùy Yên đang viết bằng văn vần.

Coi Võ Phiến là nhà văn có tài chẻ sợi tóc làm tư, làm tám, một người sở trường về phân tích tâm lý như chúng ta thường nói từ trước đến nay, theo tôi, tuy không sai song có cái gì không ổn. Sự thực, cái tài lớn của Võ Phiến là ở khả năng quan sát trước khi ở khả năng phân tích, phân tích, với ông, trong rất nhiều trường hợp, chỉ có nghĩa là thay đổi góc độ của cái nhìn.

Ở phương diện này, Võ Phiến gần với Marcel Proust, thần tượng của ông. Theo Jean Francois Revel, không có ai ít tin vào sự huyền bí của con người nội tâm hơn Proust. Với Proust, tất cả những xôn xao, những sôi động trong tâm hồn một người đều có những biểu lộ tương ứng trong ngoại hình người ấy. Do đó, quan sát, chỉ cần quan sát ngoại hình con người, chúng ta có thể biết được họ đang nghĩ gì, muốn gì. (6) Tôi tin, với mức độ có lẽ ít tự giác hơn và không triệt để bằng, Võ Phiến cũng quan niệm như thế. Trừ trong vài truyện ngắn như "Yêu đương", "Người chồng bất thường", "Viết thư buổi trưa"...ít khi Võ Phiến đi sâu vào việc phân tích tâm lý. Thường hơn, ông chỉ quan sát, người đọc thấy những diễn biến trong tâm lý nhân vật qua các biểu hiện cụ thể của chúng chứ không phải biết được nhờ sự giới thiệu trực tiếp của tác giả. Đôi khi, với những tâm trạng quá phức tạp, ông không ngại mô tả những ảo giác, như trong truyện "Tuổi thơ đánh mất" hay "Đêm xuân trăng sáng", để, qua những hình ảnh ảo, ảo nhưng là hình ảnh người đọc có thể thấy được những nỗi niềm thầm kín, u ẩn và hết sức mong manh trong tâm hồn nhân vật. Ở

đây, ranh giới giữa cái bên trong tâm trạng và những biểu hiện bên ngoài, một ánh mắt, một vẻ mặt, một cử chỉ, một thái độ v.v... bị xóa nhòa.

Nếu Võ Phiến ít nhiều dè dặt trong việc xóa mờ ranh giới giữa một tâm trạng và những biểu hiện bên ngoài của nó thì ông lại có vẻ tin tưởng hơn vào quan hệ giữa ngoại hình và cá tính của con người. Nhân vật của ông không những siêng năng nhìn nhau, theo dõi nhau mà còn, qua những gì họ quan sát được, thích suy đoán về cá tính của nhau. Nhiều người giống như những nhà tướng số. Tính đa cảm của Thiện trong “Kể trong đêm khuya” thể hiện ở bàn tay dài và “mềm nhuốc”. Tính nhút nhát, vụng về của bà Ba Thê trong Giã Từ thể hiện trong mấy chữ “Tội nghiệp!” cứ lặp đi lặp lại mãi, của Thảo trong “Tâm hồn” thể hiện ở thói quen lặp lại nguyên câu nói của người đối thoại, của ông Nghĩa trong “Thương hoài ngàn năm” thể hiện ở thái độ lăm lè, cứ cầm cúi làm việc, của Triêm trong Nguyên Vẹn thể hiện trong dáng đi vừa lóm thóm vừa lệt bệt v.v... Căn cứ vào mối quan hệ giữa ngoại hình và cá tính, Nguyên có thể biết được tính tham ăn và gian tà của Khảo chỉ trong lần đầu tiên gặp mặt nhờ vào cặp mắt có nhiều tròng trắng, vào thói quen hoa tay và vào sở thích nói chuyện về cái ngon cái dở, về món này món nọ của y. Lung biết được sự thiển cận và cố chấp của Ngọc nhờ vào đôi mắt và vàng trán:

Lung ngả lưng nằm ngửa, khoanh hai tay vòng lên đầu làm gối, nhìn bạn. Lung không có cảm tình với vẻ mặt ấy. Hai con mắt của Ngọc sâu mà nhanh nhẹn quá. Có một cái gì không thẳng thắn trong cái nhìn của anh ta, Lung có cảm tưởng như thế, vì Ngọc không chịu đựng nổi một khi bị người khác nhìn lại. Những lúc ấy anh ta hoảng hốt, tránh trố tháo lui, vội vàng ngó lảng ra phía khác. Cằm anh ta nhọn, hai môi mỏng, gương mặt gầy, lưỡng quyền nhô cao. [...]. Trán của anh ta có bề rộng nhưng lại thấp, rất thấp, và có hai lằn nhăn trông cộc lốc. Lung nghĩ: “Một tư tưởng thiển cận nào đó đã có cơ hội in sâu vào những nét nhăn ấy thì thực khó bề mà đuổi cho đi khỏi”. Ngọc không có những ý nghĩ sâu sắc, tế nhị, nhưng anh ta thật là dai dẳng, đã húc đầu vào một tư tưởng nào thì cứ như bầu riết vào đá, không tài nào gỡ ra được. Tuy vậy, nếu bị công kích, hay chỉ là bị chỉ trích xa xôi, anh ta lại vội vàng tháo lui, lảng tránh như bỏ trận chạy dài. Thế rồi công kích xong, đầu lại vào đó, anh ta lại trở về với tư tưởng của mình, rón rén, lặng lẽ, tuồng như vụng trộm, nhưng mà rất ương ngạnh. Anh ta có những biểu lộ thiếu tự tin ở cặp mắt, nhưng ương ngạnh, thiển cận vì cái trán (Truyện Ngắn 1: 66).

Thủy trong “Thác đổ sau nhà” lại phân biệt cá tính của từng người căn cứ vào dáng đi của họ:

Tôi bắt đầu để tâm quan sát và phân tích cái dáng đi đặc biệt của chồng tôi. Quả thật chỉ trông thấy dáng bộ chồng tôi bước tới gần, người ta có ngay cảm tưởng tiếp xúc với một người tự nhiên, giản dị, thân mật, một người thẳng thắn, có thể tin cậy, mà thanh nhã nghiêm trang. Bước chân của Thọ không láu táu nhanh nhẹn quá, mà cũng không có vẻ chắc nịch nặng nề quá, không vụng vầy huênh hoang, khệnh khạng tự tin, mà cũng không rón rén rụt rè. Tôi nhận rằng chắc chắn cái dáng đi đó cũng dự phần vào việc gây những cảm tình đầu tiên giữa Thọ và tôi. Tôi bắt đầu để ý so sánh với bước chân của những người chung quanh.

Sự tình cờ khiến tôi chú ý đến Hải. Hải có đôi chân vạm vỡ, nhưng có điều buồn cười là cử động của hai chân hẳn không biểu lộ sức mạnh mà lại diễn tả một thái độ lưỡng lự, phân vân, không quyết định. Khi đứng lúc nào hẳn cũng tựa cả người trên một chân, còn chân kia hoặc uốn tréo xung quanh chân nọ như con rắn, hoặc quơ qua quơ lại dịu dàng, trông mềm nhuốc. Tư thế của hẳn có vẻ thơ dai, thiếu sự rắn rỏi. Nhìn hai chân hẳn, có khi tôi nghĩ đến cặp râu của những con kiến đang chạy chọt dừng lại phân vân, cặp râu quơ quơ thăm dò. Khi hẳn đứng nói chuyện với tôi, hẳn xúc động, hai chân lại càng nhấp nhòem, cựa quậy, quơ quất.

Những áy náy, bồn chồn, e ngại của hắn biểu lộ ở cả sự cử động của hai chân (Truyện Ngắn 1: 192-3).

Nhìn dáng đứng, nhìn dáng đi, chưa đủ, nhân vật của Võ Phiến có lúc còn nghe ngóng tiếng bước chân để thăm dò tính cách hay tâm trạng của nhau:

Guốc có tiếng guốc do dự, có tiếng guốc sấn sụt hăm hờ, có tiếng guốc nghịch ngợm láu táu nhanh nhẩu, có tiếng guốc ngần ngại dò la, có cả tiếng guốc của yêu đương, tiếng guốc đầy tình cảm dịu dàng...Tôi lắng tai bắt từ không gian những tín hiệu âm thanh tràn đầy xúc động (Truyện Ngắn: 108).

Còn Dung trong truyện ngắn cùng tên lại có sáng kiến độc đáo:

Tôi nghĩ người đàn bà muốn chọn chồng chỉ cần dọn tiếp người đàn ông một bữa cơm là rõ được tính nết. Cách ăn uống cũng biểu lộ cá tính như câu văn hay nước cờ (Truyện Ngắn 1: 35).

Đoạn Dung quan sát cách ăn uống của Bình có lẽ là một trong những đoạn văn tiêu biểu nhất cho phong cách của Võ Phiến:

Tôi chưa thấy ai có lối ăn uống tàn bạo và bủn xỉn như hắn [...].

Vừa đối diện với mâm cơm, bằng một cái liếc rất nhanh, hắn đã định ngay được giá trị từng món ăn, chọn ngay được món ăn ngon nhất. Và từ đầu đến cuối bữa ăn hắn tẩn công vào trọng tâm một cách kiên nhẫn, tàn bạo, nhưng khôn ngoan lạ kỳ. Có nhiều người đang ăn vụng chú ý đến món mà mình thích nhất, gấp liên tiếp năm bảy miếng, ăn lia lịa. Những người ấy hoặc quá thật thà, hoặc lơ đãng, đôi khi lại là những người chăm nói chuyện, mà ít quan tâm đến việc ăn. Có người gấp quàng xiên tùy hứng không suy nghĩ. Có người tính toán rất công bình. Những người già, những người bạc nhược ăn uống yếu đuối thường ngập ngừng đưa đôi đũa lưỡng lự giữa mâm. Hạng lớn tuổi có khi tự do, thân mật đến lắm cảm, phóng đôi đũa ra sát mâm rồi mới chọn lựa. Ngọn đũa của thanh niên quyết định nhanh chóng, không dè dặt. Người tỉ mỉ hay sửa soạn, tếm vén kỹ lưỡng miếng đồ ăn trước khi bung chén lên và. Mỗi người có một lối ăn. Riêng hắn thì hắn không tham lam một cách thực thà, không bao giờ gấp liên tiếp đôi ba lần món ăn ngon nhất. Nhưng hắn không có một phút lơ đãng. Hắn tính toán chu đáo, gấp khắp các đĩa, nhưng tổng kết lại thì thế nào cũng gấp được món ngon hơn cả. Và hắn theo dõi ngọn đũa của tất cả các thực khách, không dung thứ cho một người nào hơn mình. Hắn cạnh tranh kín đáo nhưng ráo riết. Hắn bực mình nhất là gặp phải một kẻ lơ đãng. Kẻ lơ đãng đôi khi thành tình tẩn công liên tiếp vào món ăn ngon, như một cua-rơ tự nhiên bực phá, làm cho hắn phải ra sức đuổi theo kèm sát. Có để ý đến thái độ của hắn trong những trường hợp này mới thấy hắn khéo léo thần tình. Hắn làm lì như không hề quan tâm chú ý đến đối phương nhưng hắn suy tính chín chắn và phản công trả đũa, chặn đứng đối phương rất nhẫn tâm. Bình thường thì ngọn đũa trí trá của hắn thu lại đầy ý thức chuẩn bị, rồi đột nhiên vụt phóng ra nhanh nhẹn lạnh lùng như một con cò già lão luyện phóng mỏ bắt ruồi, trăm lần không sai đích một lần.

Tôi đã thấy những cái liếc trộm lạnh lẽo của hắn có ý nghĩa canh giữ phòng thủ trên mâm cơm, những thủ đoạn giả vờ vô tâm, đáng trí của hắn, sự chọn lựa cân nhắc tỉ mỉ của hắn v.v...Nhưng đáng ghét nhất vẫn là đôi đũa và cái miệng của hắn. Cặp mắt thì chỉ biểu lộ cái gì hắn muốn biểu lộ, còn bàn tay và cái miệng thường vô tình phản ảnh cả cái phần vô ý thức mà hắn quên kiểm soát giấu giếm. Người ta thấy đôi đũa của hắn dậm lại trong lòng chén như hai chân trước của một con ngựa chập chới sắp sửa nhảy qua rào, và mép trên của hắn run nhấp nháy lúc nào cũng đang sửa soạn. Cái bình tĩnh bề ngoài của hắn mâu thuẫn với những nét run khe khẽ nóng nảy ở bàn tay, những giậm giật nhấp nháy của đôi đũa và mép, những ham muốn ti tiện dồn ép bên trong (Truyện Ngắn 1: 35-6).

Chưa bao giờ, trong văn học Việt Nam, nhân vật bị đặt trước một cái nhìn soi mói, lạnh lùng và tàn nhẫn như vậy. Phương, sau khi vô tình đọc được nhật ký của Dung, một người phụ nữ xa lạ, trong đó có đoạn văn trích ở trên, đâm ra mê Dung, mê sự tinh tế, ranh mãnh và thông minh trong cái nhìn của Dung, từ đó cơ hồ tương tự Dung. Tôi nghĩ, nhiều người mê Võ Phiến, trước hết, cũng vì những cái nhìn như thế. Chính tôi cũng mê, cho nên, ở trên, tôi trích văn ông hơi nhiều. Biết là không nên nhưng không sao cầm được lòng.

Cả thói quen quan sát và thói quen suy đoán cá tính con người dựa trên sự quan sát đều có điểm giống nhau, tin vào những cái cụ thể, những gì có thể trông thấy được, những gì có thể là đối tượng của thị giác. Trong trường hợp này, đó là thân xác của con người. Bởi vậy, tiền đề của cả hai thói quen trên là một quan niệm, coi con người, trước hết, như một thân xác.

Trước, ở Việt Nam, nói một cách tóm tắt, con người chỉ được nhìn, dưới mắt các nhà văn nhà thơ Trung đại, chủ yếu như một ý chí, một hoài bão, dưới mắt các nhà lãng mạn chủ nghĩa, chủ yếu như một tâm tình, một cảm xúc, dưới mắt các nhà hiện thực và hiện thực xã hội chủ nghĩa, chủ yếu như một giai cấp, một thành phần xã hội, dưới mắt các nhà văn hiện đại chịu nhiều ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện sinh, chủ yếu như một số phận, một ý niệm. Với Võ Phiến, con người trước hết là một thân xác.

Không phải trước Võ Phiến, chưa ai thấy được điều đó, song có điều chắc chắn, ở Việt Nam, chưa có ai đi xa hơn ông trong cái quan niệm ấy. Chưa có ai say mê hơn Võ Phiến trong cái việc theo dõi, đuổi bắt những biến đổi trên thể xác con người, theo Võ Phiến, thể xác cũng có ngôn ngữ riêng của nó, hay, có thể nói: Thể xác cũng chính là một thứ ngôn ngữ. Có những “thứ xác câm, trông ngờ nghếch” và có những “thân hình thông minh”

Có những lời nói thông minh ý nhị, thì cũng có những cử chỉ ý nhị, rất có thể bảo là thông minh. Có người có tài viết ra những câu thông minh sâu sắc, có người có tài nói ra những lời lanh lợi, thì cũng có hạng người xuất lộ sự thông minh của mình không cần chữ, không cần lời (Truyện Ngán 2: 263).

Mối tình của Hiệu và Loan trong “Bản khoán” diễn ra trong thầm lặng, ở đó, cơ hồ chỉ có bàn tay là “lên tiếng”:

Loan thầm ôn lại sự tiếp xúc của các bàn tay qua những giai đoạn của tình yêu hai người, từ sự thăm dò rụt rè đầu tiên cho đến khi siết chặt tay nhau, khi nâng lên hững hờ, khi vuốt ve thân mật bây giờ... Những biểu hiện kỳ quặc của một thứ tình yêu diễn ra giữa khối thuốc phiện lửng lơ, trong ngôi nhà chật chội cho đến nỗi không thể có những câu thì thầm giữa hai người mà không lọt đến tai người thứ ba vốn tỉnh táo hơn. Một thứ tình yêu từ đầu tới cuối phần nhiều diễn ra trên xúc giác nhiều hơn là qua lời nói, mà hai bên phỏng đoán cảm thấy nhiều hơn là dùng lời giải bày (Truyện Ngán 1: 150).

Trong bất cứ tác phẩm nào của Võ Phiến, con người bao giờ cũng được nhìn, trước hết, như một thân xác. Coi con người trước hết như một thân xác không phải chỉ vì thân xác là nơi bộc lộ tâm lý, nơi phơi trần cá tính của con người mà còn vì một lý do khác, nhại giọng Pascal, chúng ta có thể nói, thân xác có những cái lý mà cả lý trí lẫn tâm hồn con người không thể biết được. Cái “lý” ấy, Võ Phiến tóm tắt vào một chữ: “Chặc!”.

Tôi nhớ lại thái độ hành động của ông ta trong đêm vừa rồi, tự nhiên cảm tức. Khi tôi khếp hai đùi lại, dùng dằng, ông ta không hấp tấp vội vàng. Ông ta đặt một bàn tay lên bắp đùi trần của tôi làm tôi rùng mình, ông ta ngừng lại một chút, rồi vỗ nhẹ vào phía trong bắp vế, nói nho nhỏ: “Em! Em!”. Giọng ông ta nửa như than phiền trách móc, nửa như dỗ dành nài nỉ. Ông ta lại đặt yên bàn tay, ngừng lại, và

chờ đợi. Tôi dạo ấy mới có hăm hai hăm ba tuổi...Vắng đàn ông lâu ngày...Đêm khuya vắng vẻ...Chặc! (Truyện Ngắn 1: 213).

“Chặc!”. Chắc Dung cũng từng kêu “chặc!” như thế khi Bình nhào lên giường, ôm chầm lấy nàng trong căn nhà vắng, giữa trưa. Chắc chị Lê cũng từng kêu “chặc!” như thế khi để cho ông Tú Từ Lâm lập cập bò lên người mình. Chắc người vợ thứ sáu của anh Bốn Thôi cũng từng kêu “chặc!” như thế khi, lần đầu tiên, ngoại tình với Hải, người câu ếch. Và không có gì chắc là hai anh em con chú con bác trong “Hoạt cảnh 2” sẽ không có ngày kêu “chặc!”, sau khi họ, trong một hoàn cảnh bất đắc dĩ trong bệnh viện, phát hiện ra thân thể của nhau. Rồi còn Dung trong Nguyên Vẹn nữa, trong lúc xa Triệu, nếu gặp lại Tùng hay Nghĩa, ai biết cái gì sẽ xảy ra? Cái gì cũng có thể xảy ra được mặc dù Dung vẫn còn yêu Triệu, yêu vô cùng tha thiết. Cái gì cũng có thể xảy ra được bởi vì Dung không phải chỉ là một ý chí hay một “khối tình” mà còn là một thân xác, một thân xác “mơn mớn, đang độ nảy nở”, một thân xác, với Dung, càng ngày càng có sức nặng, càng “ấm áp đầy” (Tiểu Thuyết 2: 253).

“Chặc!” là tiếng kêu của phụ nữ, một tiếng kêu buông thả, bất cần, mặc kệ sau những dằng co, những đắn đo, những ngần ngại. Với đàn ông, tiếng “chặc!” ấy không được thốt ra chủ yếu vì họ không phải đối diện với những hàng rào luân lý chặt chẽ cứng nhắc như là nữ giới. Họ đuổi theo những đam mê của thể xác một cách thanh thản hơn. “Thanh thản” là nói về lương tâm, họ có quyền đồng nhất quan hệ thể xác với tình yêu trong khi với phụ nữ sự đồng nhất này chỉ được chấp nhận trong một giới hạn cực kỳ chặt hẹp, hôn nhân. Có thể nói phần lớn các nhân vật nam của Võ Phiến đều chạy đuổi một hình bóng phụ nữ nào đó. Trong cuộc chạy đuổi ấy, có người đạt hết thành tích này đến thành tích khác, như Khang trong “Đêm trăng”, Trung Tá Du trong Nguyên Vẹn, có người chạy đuổi một cách ỉ ạch hỏn hển như Hữu trong Một Mình, như Tại trong “Thân xác”, có người chỉ lệt đệt, vô vọng, khổ sở như anh Bốn Thôi trong “Lại thư nhà”, bất lực về sinh lý, anh vẫn cứ thèm thuồng hơi hướm của đàn bà, hết chạy theo người đàn bà này đến người đàn bà khác rồi lại ngẩn ngơ nhìn người đàn bà này đến người đàn bà kia lần lượt dứt áo ra đi, có người, khỏe hơn, chỉ chạy đuổi trong giấc mơ, bằng tưởng tượng, như Trần Kỳ Vỹ trong “Người tù”, hay đặc biệt, như Triêm trong Nguyên Vẹn: Đêm đêm, nằm bên vợ, Triêm tưởng tượng đang ôm ấp một người phụ nữ mỹ miều nào ông gặp trong sách hay ngoài đời, ngay trong khu phố ông sống, cứ thế, ông hết làm Napoléon bên cạnh một cô gái đẹp đẽ, lại làm Vronski cúi xuống thì thầm vào tai Karénine: “Anna, Anna! Anh van em”...cứ thế, cứ thế, ông lần lượt “hăm hiếp” tất cả những người phụ nữ ông quen biết cũng như những người phụ nữ nổi tiếng trên thế giới.

Có lẽ không có ai có nhiều kinh nghiệm về đàn ông bằng chị Lê, một cô gái điểm hiền lành và nhân hậu trong quyền Đàn Ông:

Bao giờ cũng thế, bao giờ sự xúc động của người đàn ông cũng đưa đến một cách biểu lộ như thế, một cách biểu lộ đáng ghét. Họ chỉ có cách ấy. Chị đã biết quá nhiều về họ [...]. Thật là quá nhiều, về “họ”. Họ gặp gỡ nhau. Mọi đau khổ, xúc cảm, rung động cao thượng hay ham muốn yếu hèn, tuyệt vọng nẻo hay mừng rỡ hân hoan...đều đưa người đàn ông đến chỗ gặp gỡ ấy! Đó là điểm tập hợp để họ liên hoan khi thắng lợi, đó là chỗ họ quay về gục xuống nức nở sau mỗi thất bại (Tiểu Thuyết 2: 91-2).

Đối diện với những tham lam, vô vập cũng như trước những “yếu đuối” của đàn ông, những người phụ nữ trong truyện của Võ Phiến đều có vẻ gì vừa như chịu đựng vừa như bao dung, và bao giờ họ cũng dịu dàng: Bạch trong “Đêm trăng”, chị Lộc trong “Lại thư nhà”, chị Lai trong “Lỡ làng”, chị Lê trong Đàn Ông. Đặc biệt là chị Lê, người có lúc ví đàn ông với...đàn bò:

Những người đàn ông! Chị chán họ. Nhưng cũng như một đũa mực đồng tuy khổ sở vất vả vì đàn bò, nó vẫn thương mến con này vì cái sừng gãy, con kia vì nét kén ăn, con nọ vì tính ngoan ngoãn, vì cả những tật xấu, khuyết điểm của chúng... Cũng như thế, chị Lê chán đàn ông. (Tiểu Thuyết 2: 92).

Dĩ nhiên không phải lúc nào cái "lý" của thân xác cũng thắng. Có điều, ngay cả khi không thắng, thân xác vẫn không cho phép người ta quên nó. Quên nó, nó sẽ nhắc. Như nó đã từng nhắc nhờ Bạch, đưa con gái mới lớn, quê mùa, hiền lành, làm lì, bị nhiều người coi là đàn độn khi, lần đầu tiên trong đời, vô tình đụng chạm với thân thể một đũa con trai cùng làng khi cả hai cùng ngã xuống một con suối:

Bây giờ mới lần lần hồi lại trong trí Bạch những sự việc xảy ra khi ngã giữa suối, hồi lại những xúc động luống cuống tê mê lúc người con trai áp sát đầu vào ngực mình. Lần đầu tiên người con gái bị động chạm tới chỗ thân mật. Cho đến bây giờ, đêm khuya, Bạch tưởng như đầu anh con trai vừa mới rời mình cất dậy tức thì. Bạch vừa nồn nao những rung động ham muốn, vừa thấy dạt dào mối cảm thương dịu dàng âu yếm như đối với một đũa trẻ. Nó nhớ cặp mắt mở ngơ ngác hoảng hốt nhìn lên mắt nó, những giọt nước đọng trên hai hàng lông nheo, trên hai bên mép có lông măng lún phún. Nó nhớ cặp môi mỏng và đỏ, cười vụng về. (Truyện Ngắn 2: 142-3).

Cũng như nó đã nhắc nhờ nhân vật xưng "tôi" trong truyện "Anh em" khi, trong một cơn hốt hoảng, cô em gái con ông chú ruột đã chụp lấy hai tay và áp sát người vào anh:

Lúc Hạnh thả hai bàn tay tôi ra, tôi mới kịp chú ý đến tình thế. Ngực tôi còn dẫu nóng của hai vai nó, bên mũi tôi phát lên cái mùi tóc khô và cái hơi âm ẩm thơm nhẹ nhàng do da thịt nơi cổ nó má nó thở ra. Bất giác tôi nhích né tránh.

[...]

Chúng tôi không dám ngồi xa nhau, cũng không dám sát vào nhau, vừa lo ngại về sự gì bất ngờ có thể xảy đến, vừa thỉnh thoảng lén lút nghĩ đến những cảm giác vừa qua: Tiếng rêm rêm như còn rung đến da thịt, cái cổ tay tròn vừa nắm trong tay... [...] phút tán loạn qua rồi, mọi xao động lắng xuống rồi, thì tại sao trong trí tôi vẫn còn lờn vờn hình ảnh một cổ tay trắng tròn ?

[...]

Sau này...em Hạnh đã có chồng, thế mà lâu lâu tôi vẫn còn nghe thấy cái gì khuấy phá tâm sự mình, giật mình nhìn lại thì là một bàn tay thốc mách từ dĩ vãng đưa về! Sao lại dai dẳng lắm vậy ? (Truyện Ngắn 1: 159-61).

Thân xác không phải chỉ nhắc nhở chúng ta về những nhu cầu của nó mà còn, quan trọng hơn, nhắc nhở chúng ta về sự tồn tại của nó, sự hiện diện của nó. Ngay trong cách người ta nhớ một món ăn thì, theo chị Lê trong Đàn Ông, đó cũng "không phải là một nỗi nhớ trong lòng, mà là thứ nhớ nhung của vị giác, của chót lưỡi. Các giác quan, chúng cũng có cách nhớ nhung riêng của chúng" (Tiểu Thuyết 2: 69). Với Hữu, trong Một Mình, "sự cô đơn không phải chỉ của tâm hồn, mà là một sự cô đơn trợ trợ của thể xác": "Đã bao nhiêu lần, ngay trong cuộc giao tiếp chặt chẽ với thể xác cô gái kia, da thịt chàng vẫn thấy thấm thía, vẫn kêu lên sự cô đơn ghê rợn" (Tiểu Thuyết 1: 288).

Nhưng dù sao con người cũng không phải chỉ là một thân xác.

Cũng liên quan đến các nhân vật trong tác phẩm của Võ Phiến, có một điều tôi đặc biệt chú ý: Cái Tên.

Về vấn đề này, có lần, trong bài phỏng vấn đăng trên Bách Khoa, Võ Phiến phát biểu:

Mỗi khi có một nhân vật phải đặt ra một cái tên! Tục lệ đã có từ xưa nay, không thể bỏ qua. Nhưng càng ngày tôi càng cảm thấy là một việc... nặng nhọc, khó



khăn. Thú thực, tôi không có chút hứng thú. Mỗi lần đặt tên cho nhân vật tôi có một cảm tưởng gần như là ngượng. Bởi vì đó là một sự giả tạo không mục đích, hoàn toàn vô bổ.

Tiểu thuyết là một công trình giả tưởng. Màu trời, sắc nắng, cây, lá, gió, trăng, mọi hoạt động trong đó đều bịa đặt, nhưng có những điều, những chi tiết bịa đặt có lý do, có dụng ý. Còn những nhân vật...nó có “nói lên” cái gì đâu? Đặt tên nhân vật là công việc nghèo nàn về ý nghĩa (Tạp Bút: 400).

Tôi tin Võ Phiến. Chẳng có lý do gì để nghi ngờ sự thành thực của ông trong lời phát biểu trên. Quả thật, tên các nhân vật trong Nguyên Ven, chẳng hạn, giá là Hương, Thái, Dũng, Thắng, Thanh...thay vì là Dung, Triệu, Thu, Nguyễn, Tùng...thì cũng chẳng có gì thay đổi. Tuy nhiên, có một sự thật không thể phủ nhận, cái tên của nhân vật, đôi khi, trong lịch sử văn học, lại gắn liền với những cuộc cách mạng lớn lao. Tên nhân vật trong các tiểu thuyết Việt Nam trước năm 1930 thường gồm hai hay ba âm: Thúy Kiều, Thúy Vân, Kim Trọng, Từ Hải, Mã Giám Sinh, Kiều Nguyệt Nga, Lục Vân Tiên, Giao Tiên, Tố Tâm, Đạm Thủy...Sau năm 1930, đột nhiên chúng bị rút ngắn lại, thường chỉ còn một âm: Lan, Ngọc, Loan, Dũng, Mai, Lộc, Nhung, Nghĩa v.v...Hiện tượng rút ngắn ấy, thật ra, là một thái độ, từ chối cái thi vị và hướng về cái chất văn xuôi của đời thường. Tiểu thuyết hiện đại Việt Nam nở rộ với những cái tên một âm, điều đó tưởng không phải là ngẫu nhiên, chất văn xuôi là một trong những đặc trưng lớn nhất của tiểu thuyết.

Hữu thay vì Đức hay Ngọc, Quỳnh thay vì Thi hay Châu, Dung thay vì Lan hay Phương v.v...tất cả những sự thay đổi ấy, đúng như Võ Phiến nói, đều “nghèo nàn về ý nghĩa”. Nhưng ở vào cái thời hầu hết tên nhân vật đều có một âm, một chữ giản dị như vậy, lại đột nhiên xuất hiện những nhân vật mang đủ cả họ cả tên kiểu Trần Hùng, Đỗ Nghĩa Hành, Trần Kỳ Vĩ, Đỗ Mạnh Kỳ, Hoàng Gia Lợi, Phùng Văn Nước, Hồ Nhạ, tôi ngờ là điều đáng suy ngẫm. Không phải ngẫu nhiên mà, trừ Trần Hùng, tất cả các nhân vật còn lại đều ít nhiều dính dáng đến chính trị, hai người đầu ở trong nhà tù Việt Minh vì bị nghi ngờ là có quan hệ mờ ám với thực dân Pháp, bốn người sau vừa mới đến vùng quốc gia với cái nhiệt tình hừng hực là tham gia vào đội ngũ chống cộng đến cùng. Nhìn con người như một nhân vật chính trị là nhìn con người qua lý lịch, qua thành tích, cũng có nghĩa là nhìn con người như một lịch sử, trong vô số tù nhân, người mang tên Đỗ Nghĩa Hành, Trần Kỳ Vĩ nhất định là những tù nhân chính trị, trong vô số lưu dân trôi dạt đến Huế vào cuối 1954, người mang tên Phùng Văn Nước, Hoàng Gia Lợi...nhất định là những chiến sĩ. Một cái tên họ ở đây có ý nghĩa quan trọng: nó là cái đuôi quá khứ dằng dặc đằng sau một người.

Trường hợp Trần Hùng cũng tương tự. Gắn liền với cái mả vôi giữa làng, cái ngôi nhà từ đường rất xưa “nếu thử thổi xuống nền nhà người ta thấy nền nhà rướm nước ra” (Truyện Ngán 1: 120), với những truyền thuyết về người tổ sáu đời làm Thống Chế thường cưỡi voi về làng, phải là cái tên kèm theo cả họ vì “làm thế nào có thể nói về Trần Hùng mà không nhắc đến dòng họ của y?” (Truyện Ngán 1: 119). Đối lập với một người con gái không tên, không tuổi, chỉ có đặc điểm nổi bật là có “bắp chân tròn và trắng như một con cá thu nằm phơi giữa bụng dưới ánh nắng”, người viết thư riêng từ biệt chồng cũng bắt đầu bằng dòng chữ “Việt Nam Cộng Hòa”, cũng phải là một người có quá khứ bề thế hơn ba trăm năm lập nghiệp trong làng, người đó phải có cả tên cả họ.

Như vậy, ở những nhân vật được giới thiệu cả tên lẫn họ, chúng ta thấy một kích thích khác của con người, kích thích lịch sử. Con người được tạo thành bởi nhiều quan hệ khác nhau, trong đó có quan hệ thời gian, trong quan hệ thời gian, quá khứ đóng vai trò đặc biệt quan trọng, con người không phải là cái họ là mà còn là cái họ đã là, thậm chí cái ông bà họ đã là. Có lẽ bị ám ảnh bởi ý nghĩ như thế nên

khi giới thiệu một nhân vật nào đó, có khi chỉ là một nhân vật mang tên một chữ, một âm, trần trụi một cái tên thôi, không có tên họ theo kèm, Võ Phiến có thói quen hay nhắc nhở đến tiểu sử, đến lý lịch của họ. Như, mơ màng, giải thích nguyên nhân hình thành một tính cách.

Ngoài những cái tên như Trần Hùng, Hoàng Gia Lợi...trong tác phẩm của Võ Phiến còn có một kiểu tên khác, đặc biệt và độc đáo hơn nhiều: Bốn Thôi, Bốn Tản, Bốn Chia Vôi, Ba Thê Đồng Thời, Ba Càng Cua, Năm Cán Vá, Hai Mỏ Gậy, Ấm Sút, Ông Đại Cuộc v.v... Thật ra, đó không phải là tên cha sinh mẹ đẻ đặt ra. Đó chỉ là những biệt danh do xã hội trao tặng. Trong văn học Việt Nam, những cái tên như thế không phải là hiếm. Song so những cái tên ấy với tên nhân vật của Võ Phiến nhắc ở trên, chúng ta vẫn bắt gặp một số dị biệt đáng kể. Ví dụ: Những cái tên như Bá Kiến, Binh Chức, Lang Rận, Nhiêu Cừ, Chánh Ngạc...trong tác phẩm Nam Cao, những cái tên như Nghị Hách, bà Phó Đoan, ông Phán, cụ cổ Hồng...trong tác phẩm của Vũ Trọng Phụng, đều gắn liền với chức vụ, nghề nghiệp của nhân vật. Trong những cái tên ấy, có một yếu tố được nhấn mạnh, thành phần giai cấp. Nghe tên, người ta biết ngay vai vế, địa vị của người ấy trong xã hội. Còn tên nhân vật của Võ Phiến, chúng vừa phản ánh tính cách của nhân vật vừa phản ánh mối quan hệ đặc biệt giữa người và người trong đời sống nông thôn ngày trước. Võ Phiến nhiều lần nghĩ ngợi:

Hai Cự...lớn lên trong cảnh nhà nghèo khổ, không có tham vọng. Bỗng có người tuổi tác tốt bụng mách cho biết ông nội tổ của anh có quan tước, nếu chịu mất hai đồng bạc cho làng anh có thể làm đơn xin tập ấm để được miễn sai. Anh nghe theo, anh được chỉ vẽ, giúp đỡ, cuối cùng được thành ấm tôn. Anh mở tiệc khao làng và họ hàng thân thuộc. Ngay trong tiệc vui ấy anh đã nghe loáng thoáng cái tiếng “ấm sút”. Anh lặng người đi một lát. Rồi anh bâng khuâng, trầm ngâm, như một người bắt đầu chịu trở nên chín chắn, từ bỏ những ngông nghênh rồ dại nhất thời để trở về với những cái thiết thực. Rốt cuộc, anh nhếch miệng cười nhả nài, chấp nhận. Tiếng “ấm sút” phổ biến nhanh chóng. Dân làng mừng rỡ, không ganh tị chút nào đối với chút quyền lợi anh được hưởng, nhưng còn sự danh giá thì họ đã bảo toạc ngay cho anh biết là không có đâu.

Chị Bốn ngày nhỏ tên Bình. Nhưng càng lớn chị càng toe toét, nói bậy nói bạ, bừa bãi lung tung, cho nên bị coi như không xứng là miệng Bình, dù là bình vôi. Do đó, bèn đặt tên là Chia Vôi.

Kể ra đặt như thế cũng bừa bãi, chẳng có ý nghĩa gì. Tôi thuật lại bấy nhiêu điều là để chứng tỏ ở đây người ta sống gần gũi, cởi mở. Cho đến cái tên của nhau ai nấy cũng tha hồ bôi bác lên đấy tùy thích, cái tên riêng của cá nhân không còn thuộc về cá nhân mà là kết quả những ý kiến tập thể. Sự can thiệp ngang nhiên, không e dè nề nang gì cả. Thoạt đầu, có người bất bình chút ít, rồi đâu lại vào đó (Truyện Ngắn 1: 298).

Nếu với những cái tên như Trần Hùng, vừa tên vừa họ, Võ Phiến giới thiệu kích thước lịch sử của con người thì với những cái tên như Bốn Thôi, Bốn Chia Vôi, Ấm Sút...ông giới thiệu thêm một kích thước khác nữa, con người như một quan hệ xã hội. Dường như, trong văn học Việt Nam, ít ai hoài nghi bằng Võ Phiến về cái gọi là bản chất của con người. Nói “bản chất” là nói một cái gì tự nhiên, bất biến, cố định. Với Võ Phiến, cơ hồ cái “bản chất” ấy chỉ là điều không tưởng. Năm Hà trong “Làng” vốn là người đàn ông rất lạnh, lạnh đến nỗi:

Một hôm, giữa trưa, anh từ ngoài đồng về bất thành linh, trông thấy cửa buồng đóng kín. Anh lắng tai nghe. Có tiếng động bên trong. Anh Năm Hà choáng váng, bỗng nhiên đâm quỳnh, vừa thấy mình cần phải có hành động lại vừa không biết mình phải làm gì. Bất giác anh áp mặt vào cánh cửa, cố nhìn qua một khe hở. Không trông thấy được gì, khe cửa nhỏ quá. Anh xoay trở, nghiêng đầu sang bên này,

ngoài sang bên kia. Cuối cùng anh trông thấy. Chỉ thấy được một khoảng nhỏ xíu thôi. Anh Năm Hà thấy một bàn chân đàn bà đang nằm, bàn chân của chị ấy. Trên mặt chiếu, bàn chân xuôi xuống, cổ hết sức chúc mũi xuống, như kiềng chân nhón gót. Bốn ngón chân quắp xuống, còn ngón cái thì rướn cong lên. Nó rướn cong, ôi chao, quá sức nó, làm nổi cao một sợi gân. Trời, ngón chân cái, nó rướn cong như cái đuôi chuột trong cơn hấp hối, bị kẹp nát đầu trong chiếc bẫy, cái đuôi oằn lên trước khi con vật chết hẳn...Anh Năm Hà cuống cuống, run bần. Cái gì vậy ? Trước mặt anh, ngón chân cái oằn lên...Anh Năm Hà nghẹn cứng ngang cổ, không thở được nữa. Cuối cùng, cổ phát ra một tiếng hực, rồi nước mắt anh tuôn ra... (Quê: 23-4).

Ngón chân cái ấy là của chị Năm Hà. Chị ấy đang ngoại tình. Năm Hà, chứng kiến tận mắt, chỉ biết “run bần”, rồi “nghẹn cứng ngang cổ”, rồi khóc. Thế nhưng, sau đó, trong cuộc chiến tranh Quốc-Cộng suốt hai mươi năm, khi làm Xã Phó phụ trách an ninh, cùng với Trung Đội Nghĩa Quân, Năm Hà không ngớt tả xung hữu đột. “Anh rình rập, bắn giết, anh bắt, anh xử v.v...Trong số nạn nhân của anh, đàn ông có, đàn bà có, trẻ con cũng có. Trong nguy hiểm, anh phản ứng quyết liệt, có lẽ bừa bãi. Trong cảnh sống hỗn loạn, anh xài thứ luật rừng”, cuối cùng, anh hóa ra “một hung thần quái gở, ghê tởm trước dư luận” (Quê: 26-7).

Trường hợp anh Bốn Thôi không khác. Cũng chất phác, cũng thật thà và cuối cùng cũng cầm súng đánh trả bên này bên kia. Nhưng không đâu nổi bật bằng trường hợp chị Bốn Chia Vôi. Trước kia, chị lam lũ, nghịch ngợm nhưng vui tính và vô tâm biết mấy. Sau, cũng trong chiến tranh, chị thay đổi hoàn toàn:

Chị Bốn Chia Vôi về làng được ba tháng, có người nói chị giờ như con hổ thọt. Chị dữ tợn vô cùng. Thằng Bướm, em vợ của Ba Thiên bị phục kích hai lần, đều do chị mách. Ba Thiên cho vợ về Quận qui chánh. Thím Ba nhờ Hai Mỏ Gậy vận động với Tư Huệ Héo, tìm cách đưa chồng về. Nhưng chị Bốn Chia Vôi thì cứ lòng lên: Nó mang nợ máu với đồng bào nhiều quá lắm. Nó phải trả. Hồi chánh thế nào được (Truyện Ngắn 1: 313).

Trong tác phẩm Võ Phiến, hoàn cảnh đóng vai trò khá quyết định trong việc hình thành tính cách con người. Trong các loại hoàn cảnh, ông chú ý đặc biệt đến hoàn cảnh chiến tranh, hoặc là chiến tranh thời 45-54 hoặc là chiến tranh thời 54-75. Viết về chiến tranh, ông nghiêng về khía cạnh bị kịch hơn là khía cạnh anh hùng. Đúng hơn, cái người ta gọi là anh hùng, với Võ Phiến, cũng là một thứ bi kịch, nó chỉ là triệu chứng của một cơn say, say máu. Có lúc nào đó, các nhà tuyên truyền thuộc bên này hoặc bên kia, có thể tuyên dương những hành động của anh Năm Hà, của chị Bốn Chia Vôi là dũng cảm. Võ Phiến thì chỉ thấy là “họ say rồi, họ bị thu hút vào cơn lốc” (Truyện Ngắn 1: 313). Trong khía cạnh bị kịch của chiến tranh, Võ Phiến quan tâm đến những đổ vỡ trong tinh thần hơn là trong vật chất. Dường như điều ông ghê sợ nhất ở chiến tranh là ở chỗ, nó làm cho con người bị tha hóa, trở thành tàn bạo. Trong truyện “Chim và rắn”, sau khi kể những hoạt động của chị Bốn Chia Vôi từ ngày về làng, ông viết:

Đối với những người như chị Bốn Chia Vôi, một phần tư thế kỷ trước, chỉ thấy ở chị mấy nét tinh ranh, tính chai lì, lối ăn nói tục tĩu. Đã hẳn không phải đó là những nét quý đáng mơ ước. Nhưng những gì nhận thấy ở chị một phần tư thế kỷ sau thực đáng ngại. [...]. Chị có giết người hay không giết người, có “đòi nợ” hay không “đòi nợ”, những gì xảy ra ở chốn hỗn độn ấy đều vô bằng, khó minh xác, nhưng trong tâm hồn chị rành rành đã có một yếu tố mới. Nó làm cho lời ăn tiếng nói chị khác đi, hành vi phong thái của chị khác đi, khác trước một cách đáng sợ (Truyện Ngắn 1: 315-6).

Truyện "Chim và rắn" được viết năm 1967, trước biến cố Mậu Thân. Lời dự báo của ông càng ngày chúng ta càng thấm thía:

Mai sau, khói lửa với quần quai chấm dứt, nhưng cái nét tàn nhẫn nọ rồi có sẽ lưu lại như một di tích trong tâm hồn chị và những người như chị, lưu lại như một thêm thắt vào cái vốn các đặc tính truyền thống của dân tộc chẳng ?

Chém giết, dù kịch liệt đến thế nào, trong một trăm, hai trăm giờ rồi ngừng, thì chuyện có thể trôi qua, khuấy lắng. Nhưng chém giết lọc lừa suốt phần tư thế kỷ, như thế liệu có thành một tập quán sinh hoạt gây một tệ hại tâm lý ? (Truyện Ngắn 1: 316).

Ngoài hoàn cảnh chiến tranh, Võ Phiến cũng chú ý đến môi trường sống, chủ yếu tập trung vào hai loại, nông thôn và thành thị. Nông thôn, thường là ở Bình Định, quê ông. Thành thị, thường là ở Sài Gòn, nơi ông sinh sống từ 1959 đến 1975. Trong Tùy Bút, Võ Phiến cũng thường đối chiếu hai loại môi trường này với một sự thiên vị rõ rệt đối với môi trường trên. Nông thôn. Trong truyện, hình như ông khách quan hơn. Ông yêu cái quan hệ gần gũi, ấm áp ở nông thôn song ông cũng thấy tất cả những sự nghèo nàn, tù túng, tàn tạ, quần quanh, nhỏ mọn, buồn rầu ở nông thôn. "Cho đến những điều dẫu bề cũng tầm thường nhạt nhẽo, chẳng thành chuyện ra hồn. Chỉ nghe một cái gì buồn rả rích như từng giọt từng giọt của trận mưa dai dẳng kéo dài kéo dài..." (Truyện Ngắn 1: 22). Truyện vừa Giã từ có lẽ được viết ra, trước hết, với tâm trạng như cái tựa đề của nó tiết lộ, giã từ một quãng đời ở nông thôn, như giã từ một quá khứ đìu hiu. Nên để ý là, trong nhiều bài viết, Tùy Bút cũng như truyện, Võ Phiến hay viết về đề tài rồi bỏ Qui Nhơn ra đi. Có lẽ quyết định xin chuyển vào Sài Gòn của ông năm 1959 có một sức chấn động mạnh, nhiều năm sau vẫn làm ông xao xuyến.

Một trong những cái giá mà con người phải trả cho sự tiến bộ là sự cô đơn. Trong Tùy Bút, Võ Phiến đã một lần nhắc đến "cái rét đô thị". Không đâu mô tả "cái rét" ấy rõ, kỹ và hay cho bằng truyện dài Một Mình. Bối cảnh của truyện là sở, là nhà, là phố, vậy mà lạ thay, không ở đâu có quan hệ gì ấm áp, dù một cách tương đối. Ở sở, không. Người ta gặp nhau hằng ngày, uống cà phê hay uống trà với nhau hằng ngày, tán gẫu với nhau hằng ngày mà tâm hồn người nào người nấy đều khép kín, im ỉm. Nghe những cuộc đối thoại triền miên, lặp đi lặp lại của họ từ ngày này sang ngày nọ mà phát chán:

- Nghe nói sở mình sắp có người đổi về nữa ?
- Có.
- Thêm một người.
- Một ông già gần về hưu.
- Bác có quen ?
- Không. Nghe nói là một ông già...Không biết nghe ai nói nhỉ ?
- [...]
- Cụ Thông cũng sắp hưu.
- Ờ.
- Còn một năm bảy tháng.
- Ờ.
- Ông cụ coi còn khỏe, chưa muốn nghỉ.
- Ông cụ coi còn khỏe. (Tiểu Thuyết: 9-7).

Trong gia đình của Hữu, mọi quan hệ, ngay cả tình yêu và tình vợ chồng, đều như một thói quen, không còn một chút nồng nàn. Hữu nhìn vợ, nhìn con, nhìn cháu như những người xa lạ. Hữu trốn cái lạnh lẽo trong gia đình của mình bằng cách lân la đến với một cô điếm. Chàng lại thất bại.

Chàng thấy rõ người con gái ấy từ chối chàng, sự từ chối đó vô phương cứu vãn. Thật là một sự từ chối dứt khoát, không cần lý lẽ. [...]. Khi cái phần thân thể của người đàn bà từ chối một người đàn ông, sự lạnh nhạt ấy cảm thấy trên da thịt. Sự thờ ơ ấy phổ diễn âm thầm trên từng đường gân thớ thịt, [...]. Những cuộc tiếp xúc khăng khít mà không có chút ý nghĩa đồng tình...Trời ơi! sao chàng có thể chịu nổi như thế ? (Tiểu Thuyết 1: 288).

Dù nhìn con người như một thể xác hay như một lịch sử hay như một quan hệ xã hội, ở đâu Võ Phiến cũng chỉ bắt gặp một điều: sự nhỏ nhoi, sự yếu ớt.

Thân xác con người, dù cực kỳ quan trọng đối với con người, là một cái gì mong manh và dễ hư hỏng biết chừng nào. Trong tác phẩm của các nhà văn khác, chúng ta có thể bắt gặp những nhân vật bệnh tật, nhưng dường như chỉ trong tác phẩm của Võ Phiến, chúng ta mới bắt gặp những nhân vật, thật nhiều nhân vật lo lắng một cách thái quá về sức khỏe, thường xuyên bị ám ảnh về bệnh tật, có thể gọi là những người mắc bệnh sợ bệnh. Chỉ một cơn gió, một giọt mưa, một cái nhảy mũi, một đêm thao thức...cũng làm họ cuống cuống. Họ càng chăm sóc thân thể họ, thân thể họ càng tàn tạ dần. Mỗi một tuổi mới đều mang lại một dấu hiệu tàn tạ mới. Bởi vậy, phần lớn nhân vật của Võ Phiến đều thấp thỏm trước năm tháng, đều bị ám ảnh bởi thời gian. Với Hữu, trong Một Mình, thời gian đồng nghĩa với sự mỗi mòn, suy kiệt của thể xác, đồng nghĩa với sự mất dần khả năng giao cảm: “Thế giới ngoài chàng, trước, như mở trống. Ngày nay, xung quanh không trả lời chàng nữa, hóa ra câm lặng. Chàng có cảm tưởng như bị từ chối, nhục nhã” (Tiểu Thuyết 1: 214). Hơn nữa, thời gian còn đồng nghĩa với cái chết:

Tại sao giữa lúc sức khỏe bị suy giảm, đời sống bị đe dọa, chàng có nhiều lo lắng buồn phiền, giữa lúc bất lợi nhất, chàng lại đắm lao vào một cô gái điếm ? [...]. Hữu tự thấy mình như con chuột sợ hãi trong căn nhà hoang, chợt nghe khua một tiếng chân, vội vàng quỳnh quáng lao đầu tìm chỗ nấp. Đây là tiếng khua chân của Tử Thần. Đến giai đoạn này, chàng chợt nghe khua tiếng chân ghê sợ của Tử Thần, và hốt hoảng lúi đầu vào một tình yêu, để lẩn tránh, trốn nấp (Tiểu Thuyết 1: 291-2).

Nhìn con người như một thân xác, Võ Phiến lại đối diện với cái siêu hình: Truyện ngắn “Về một xóm quê”, “Anh em” và “Người tù” đều mở đầu bằng một cái chết. Cái chết như một ám ảnh. Và khi cái chết trở thành một ám ảnh, cái sống tự nhiên trở thành khắc khoải, nặng nề, đầy hoang mang.

Đã nhỏ nhoi, đã yếu ớt, con người lại bị bao nhiêu là tác động từ bên ngoài. Có những biến động lớn làm thay đổi hẳn con người. Anh Năm Hà trước kia lành đến thế mà bây giờ... Chị Bốn Chia Vôi trước kia vô tâm đến thế mà bây giờ...Ngay trong cái xóm gò nghèo nàn trong “Về một xóm quê” cũng có cơ man những chuyện bể dâu. Cách mạng bùng lên, mọi người cơ hồ đổi khác hẳn. Cách mạng xẹp xuống, mọi người lại rậm rạp trở về vị thế cũ, thói quen cũ, làm như là không hề có những đổi thay ngày nọ. Vậy diện mạo đích thực của con người là gì ? Chừng như ở mỗi người có đến hai ba người khác nhau cùng tồn tại. Lúc thế này lúc thế kia, vậy mà họ vẫn là cái người ấy thôi, mặt mày ấy, hình dạng ấy, tên tuổi ấy. Tính chất đa ngã của con người cũng là một ám ảnh khác nữa của Võ Phiến.

Truyện của Võ Phiến còn làm nảy lên một vấn đề lớn, đạo đức. Thứ nhất, nếu con người chỉ là một thân xác vừa yếu đuối vừa hay tí tê đòi hỏi thì sự sa ngã của con người có phải là một tội lỗi ? Thứ hai, nếu con người chịu sự tác động nặng nề của hoàn cảnh thì con người có phải chịu trách nhiệm về những biến chất trong bản tính của mình không ? Anh Năm Hà có tội không ? Chị Bốn Chia Vôi có tội không ?

Đối với vấn đề thứ nhất, dường như, nếu tôi không lầm, Võ Phiến chưa công khai và trực tiếp phát biểu quan niệm của ông lần nào. Tuy nhiên, trong truyện, rõ ràng là ông viết về những sự sa ngã ấy một cách đầy khoan dung. Ngay cả sự sa

ngã của một ông già như ông Tú Từ Lâm cũng chỉ để một dấu vết, “một dấu vết buồn cười”, chỉ “buồn cười” thôi, trên da thịt chị Lê. Và ngay với chị Lê, một cô gái điếm, hay với Thục, bạn gái và là đồng nghiệp với chị Lê, cũng được Võ Phiến mô tả bằng một giọng nhẹ nhàng. Chúng ta hay nói đến thói quen hay châm biếm của Võ Phiến. Dường như, trong truyện, chưa bao giờ ông châm biếm sự yếu đuối. Ông viết về sự yếu đuối của ông Bốn Tản một cách ngậm ngùi: “một ông già nhà quê tuổi ngót tám mươi [...] ở bên cạnh chứng kiến sự làm ăn của một người đàn bà giang hồ. [...] Nó ngủ với khách thì ông ta gác cửa. Đêm nào nó đi chơi thì ông già giữ nhà”. Cuối cùng, ông chết trong một tai nạn xe cộ, tất cả tài sản để lại chỉ có một chiếc bao, trong chiếc bao có một gói giấy

Tôi lại mở gói giấy ra thì là chiếc quần lót và một cái “xú-chiêng” đàn bà.

[...] Nhà tôi ngồi lên yên xe xong, nói: “Của con đĩ già”. Tôi gạt đầu, vì chắc chắn chỉ có thể là của con đĩ già.

Tôi mở máy. Chiếc xe nổ rồ lớn, làm cho một con quạ giạt mình, cất cánh bay về phía ngọn tháp Bánh Ít. Tay tôi nắm nhằm những giọt nước mưa tụ rưng rưng ở tay lái, thấm lạnh. Tôi ngẩng người lên, rút mu-soa lau lại hai bàn tay.

Chúng tôi quay lại chào người hành khách ngồi bên đường chờ xe. Chỉ còn lại ông ta, còn lại chiếc xe hơi ngã nằm, còn lại một ít máu phọt từ chỗ sọ vỡ của ông Bốn Tản, một ít đồ lót của “con đĩ già”, ngọn tháp trên đỉnh đồi cỏ non, và mưa bay mây mù giữa đồng (Truyện Ngắn 2: 307&315).

Tôi chú ý đến chi tiết người kể chuyện xưng “tôi” không khóc bằng mắt mà khóc bằng “tay”, đến hình ảnh cuối cùng trong đoạn vừa trích cũng là đoạn cuối cùng trong truyện “Lẽ sống”, chiếc quần lót, cái xú-chiêng nằm bên cạnh ngọn tháp trên đỉnh đồi cỏ non và mưa bay mây mù giữa đồng. Một bức tranh bi thảm, nhưng đẹp, đẹp nào nùng.

Đối với vấn đề thứ hai, tôi có cảm tưởng đoạn văn này, trong “Chim và rắn”, truyện viết về chị Bốn Chia Vôi, như một lời biện hộ:

Mà chị biết làm sao được? Chị sống giữa hoàn cảnh như thế, trong hỏa ngục, trong giết chóc, xâu xé hằng ngày, chị phải tả xung hữu đột để tranh sống. Làm sao ngăn cản ảnh hưởng một hoàn cảnh ác liệt như thế khỏi thấm nhiễm vào tâm hồn chị? Ngày một ngày hai, chị biến cải. Cuộc chiến kéo dài lâu quá, trên hai mươi năm khói lửa, phần tư thế kỷ quần quai mà. Sống mãi lâu ngày trong cảnh ấy chị phản ứng tàn nhẫn, rồi quen với những phản ứng ấy (Truyện Ngắn 1: 315-6).

Truyện “Chim và rắn” đưa ra cái nhìn đầy hoài nghi về những ý niệm đạo đức chúng ta thường sử dụng một cách đầy tự tin trong đời sống hằng ngày, cái tốt với cái xấu, cái chính với cái tà, cái chân với cái nguy. (7)

Người kể chuyện, đang sống giữa thành phố đông đúc ồn ào, một hôm, bắt gặp một vết trắng trên lá lan, tưởng là phân chim, mừng vô hạn. Những kỷ niệm thời thơ ấu sống ở đồng quê thường xuyên thấy chim chóc vụt bưng dậy. Thế nhưng, sau đó ông lại phát hiện ra cái vết trắng trên lá lan ấy không phải là phân chim mà là phân thạch sùng. Ông kết luận:

Trời, lẫn lộn chim chóc với loài bò sát. Sự ngộ nhận không thể tha thứ được [...], một sự sai lầm nham nhở, bẽ bàng (Truyện Ngắn 1: 317).

Ở đời, giữa cõi “mưa bay mây mù giữa đồng”, biết bao nhiêu lần chúng ta vấp phải những sự lầm lẫn nham nhở, bẽ bàng như thế?

Chú Thích:

1.- Dẫn theo Nguyễn đăng Mạnh (1994), Con đường đi vào thế giới nghệ thuật của nhà văn, Giáo Dục, Hà Nội, trang 150.

2.- In trên Bách Khoa số 302 ra ngày 1.8.1969, in lại trong Tạp Bút, 1987, trang 400.

3.- Nguyễn Mộng Giác (1987), “Tìm hiểu thế giới nhân vật của Võ Phiến”, Văn Học số 19 (8.87), in lại trên Làng Văn số đặc biệt về Võ Phiến, số 43 (3.1988).

4.- Xem Stephens, M. (1986), The Dramaturgy of Style: Voice in Short Fiction, Southern Illinois University Press, Carbondale.

5.- Xem bài “The Lyric Short Story: the Sketch of a History” của Eileen Baldeswiler, trong quyển Short Story Theories do Charles E. May biên tập, Ohio University Press xuất bản năm 1976, trang 202-13.

6.- Revel, Jean-Francois (1972), On Proust, do Martin Turnell dịch sang tiếng Anh, The Library Press in năm 1972, trang 142-44.

7.- Xem thêm bài “Võ Phiến đối thoại về thịt cày” của Đặng Tiến in trên Thông Luận số 35 ra tháng 2.1991, trang 17-9.

## CHƯƠNG VII

### MỘT NIỀM TRẦN TRỞ KHÔNG NGƯỜI

Đặc điểm chung của Võ Phiến với tư cách là một nhà lý luận văn học, một nhà phê bình văn học, một nhà Tạp Luận, một nhà Tùy Bút hay một người viết truyện là sự trần trở, hoặc trần trở về ý nghĩa của văn học, hoặc trần trở về phong cách của một tác giả, về giá trị của một tác phẩm, hoặc trần trở về các vấn đề thời sự chính trị và xã hội chung quanh, hoặc trần trở về cuộc sống của con người trên quê hương hay trên đất khách, hoặc trần trở về sự hiện hữu của con người giữa cuộc đời và trong vũ trụ nói chung. Trần trở, lúc nào cũng trần trở, có thể nói cuộc đời cầm bút của Võ Phiến là một chuỗi dài những trần trở, những nghĩ ngợi triền miên. Đã đành đó không phải là hiện tượng gì quá đặc biệt, có người cầm bút nào mà lại không từng trần trở bao giờ? Không trần trở về đề tài thì cũng trần trở về cách thức xử lý đề tài. Tuy nhiên, tôi có cảm tưởng trong cả hai lãnh vực, ít có ai trần trở nhiều như là Võ Phiến.

Về đề tài, Võ Phiến chiếm lĩnh một khu vực thật bao la. Nguyễn Tuân cũng thường được khen ngợi là người có kiến thức rộng, quan tâm đến nhiều điều, người biết rõ từng gốc cây tại Hà Nội, từng cột cây số trên đường quốc lộ, từng chút gia vị, chút hành ngò trong một đĩa thức ăn...thế nhưng, tựu trung, Nguyễn Tuân chỉ quan tâm đến hai điều, những cái có ý nghĩa thẩm mỹ và những cái có ý nghĩa lịch sử. Võ Phiến khác. Trong Tùy Bút, ông nhảy từ đề tài này sang đề tài kia cứ thoăn thoắt, thoăn thoắt, mới bàn về nước mắm ở quê ông, ông luận về cách bồng con của người thượng, mới nói về cách uống trà, ông rẽ sang trầm trở về sự giàu có của tiếng Việt chung quanh bệnh ghê v.v...Giống Nguyễn Tuân, ông cũng thích thú trước những cái đẹp, nhưng khác Nguyễn Tuân, ông có thể tò mò trước cả những cái chả lầy gì đẹp đẽ. Giống Nguyễn Tuân, ông cũng thích những gì có gốc rễ lâu đời trong quá khứ, nhưng khác Nguyễn Tuân, ông có thể say sưa theo dõi cả một cái gì đó mới xuất hiện, có khi sẽ biến mất, rất nhanh, như những bọt tằm trên dòng sông thời gian.

Hơn nữa, vấn đề không phải là đề tài. Vấn đề là cách xử lý đề tài. Ở khía cạnh này, tôi chú ý đến cách Võ Phiến đặt tựa cho sách của ông. Nhìn chung, trừ các tác phẩm dịch và các công trình biên khảo (Tiểu thuyết hiện đại, Chúng ta qua cách viết và Văn Học Miền Nam, Tổng Quan), tựa sách của Võ Phiến thường ngắn, tối đa là bốn từ. Không những thế, điều quan trọng hơn là đã ngắn, tựa sách của ông càng ngày càng có khuynh hướng ngắn thêm. Những tác phẩm đầu, từ năm 1956 đến đầu 1963, mang tựa hoặc hai chữ như Chữ Tình, Người Tù, Giã Tù, Thư Nhà, hoặc bốn chữ như Mưa Đêm Cuối Năm, Đêm Xuân Trắng Sáng, Về Một Xóm Quê...Dù hai hay bốn chữ, những tựa đề ấy cũng có điểm giống nhau, nêu lên một biến cố, một hiện tượng, một khung cảnh. Từ cuối 1963 về sau, tựa sách của Võ

Phiến, trừ quyển Đất Nước Quê Hương, Thư Gửi Bạn và Lại Thư Gửi Bạn, thường còn có hai chữ: Tạp Bút (1, 2, và 3), Tạp Luận, Một Mình, Đàn Ông, Áo Ảnh, Phù Thế, Nguyên Ven, Ly hương trong đó, hai cái tựa đầu được đặt theo thể loại, hầu hết các tựa sau đều đưa ra một nhận định, một sự đánh giá (ngay chữ “Đàn Ông”, trong tiếng Việt, cũng bao hàm một thái độ, một cảm xúc nhất định, chứ không thuần chỉ một phái tính). Từ một biến cố đến một nhận định, từ một hiện tượng đến một sự suy nghĩ, từ một khung cảnh đến một sự đánh giá, cách đặt tựa của Võ Phiến có sự thay đổi. Thời gian gần đây, về già, cách đặt tựa của ông càng thay đổi nhiều. Phần lớn chỉ có một từ, ngắn ngắn, cộc lốc, Quê, Viết. Trong thư gửi tôi, ông cho biết, trong tương lai, ông sẽ xuất bản hai quyển nữa, Sống, và Nghĩ. Quyển Đối Thoại, hai âm nhưng chỉ là một từ, cũng ngắn. So sánh Quê với Đất Nước Quê Hương, Viết với Chúng Ta Qua Cách Viết, Đối thoại với Chúng Ta Qua Cách Nói, và Sống với những Phù Thế, những Áo Ảnh...chúng ta thấy ngay, ở đây, cái ngắn cũng tựa sách cũng đồng thời là cái rộng của đề tài. Dường như điều làm cho Võ Phiến bận tâm nhất trong thời gian sau này không phải là những biến cố, những hiện tượng cụ thể và những cách nhìn, những quan điểm khác nhau về những hiện tượng, những biến cố ấy. Điều ông bận tâm hơn là chính những sự kiện căn bản nhất của cuộc đời. Đó là sống (chứ không phải là sống ở đâu, như thế nào), là viết (chứ không phải là viết gì, viết như thế nào), là đối thoại (chứ không phải là đối thoại với ai, về cái gì, như thế nào), là quê (chứ không phải nơi chôn nhau cắt rốn, là đất nước, là nơi gần kề, ở quê, hay nơi mình đã già từ, đã xa khuất: ly hương)...

Nói cách khác, ở đây, ngắn tức là rộng, là sâu, là căn bản và, trong chừng mực nào đó, có nghĩa là siêu hình.

Không ở đâu cái ngắn và cái rộng, cái sâu ấy thể hiện tập trung cho bằng trong Truyện thật ngắn.

Truyện thật ngắn xuất bản năm 1991, tái bản năm 1995. Trong ấn bản sau, quyển sách bao gồm 13 truyện. Tất cả đều ngắn, vài truyện thật ngắn, chỉ khoảng 5, 6 trang khổ nhỏ in chữ lớn. Và tất cả đều châu tuần chung quanh một trong hai chủ đề, nghệ thuật và cuộc đời. Thường, chúng ta có thói quen hay chia biệt nghệ thuật và cuộc đời thành hai thế giới riêng. Với Võ Phiến, dường như hai thế giới ấy không có ranh giới rõ ràng, tách bạch hẳn. Các truyện viết về hai chủ đề ấy được Võ Phiến sắp xếp xen kẽ nhau chứ không chia ra thành hai phần khác nhau. Điểm chung giữa hai chủ đề ấy là gì? Theo tôi, đó là quan hệ giữa cái thực và cái ảo.

Thử đọc đoạn đầu của truyện đầu tiên trong tập, truyện “Cô áo đen”:

Hôm đó, giữa trưa, chàng đang ngồi thẩn thờ nhìn ra vườn thì chợt thấy trên cỏ có những con bọ trắng nhảy lừng tưng. Ban đầu ít, thưa thớt. Thoạt cái, bọ ở đâu vụt ào tới, nhảy tưng bưng. lát sau mới biết là mưa đá. Vườn bắt đầu ướt át. Mưa mạnh. Bọ càng lúc càng nhảy dữ. Đây cả vườn cỏ. Mỗi con chỉ nhảy một cái thôi, rồi nằm im. Ngộ quá. Chàng kêu mọi người trong nhà ra xem mưa đá (N: 11).

Người kể chuyện, nhân vật xưng “tôi”, thoạt đầu chỉ thấy bọ, sau biết đó là mưa đá, vẫn cứ thấy bọ nhảy càng lúc càng dữ, mãi đến khi gọi người trong nhà ra xem, mới lại ý thức đó là mưa đá. Như vậy giữa cái anh biết và cái anh thấy khác nhau, dưới mắt anh là bọ, trong đầu anh đó lại là mưa đá. Nhưng dường như anh không nhận ra tính chất nghịch ấy, ở anh, cái ảo và cái thực nhập làm một.

Hầu hết các truyện trong Truyện thật ngắn đều có những nhân vật sống với ảo giác như thế. Nếu không có ảo giác thì có ảo tưởng. Nghe tiếng chim nói như trong “Con chim” là ảo giác. Gặp một thằng bé đứng ở đầu đường ngõ là hình ảnh của chính mình thuở còn thơ ấu như trong truyện “Thằng bé” là một ảo giác. Cái “thực chất” trong truyện “Thực chất” là một ảo tưởng. Cái quyết tâm “Làm một cái gì” cũng là một ảo tưởng.



Trong nhiều truyện, cái ảo choáng ngợp tất cả. Đến độ khó mà phân biệt được đâu là thực và đâu là ảo nữa. “Tôi nhiều đứa” và “Xong cả” là ví dụ. Trong “Tôi nhiều đứa”, Quảng, một công chức miền Nam, có lúc thấy mình là một Đại Tá từ miền Bắc vào, có lúc lại phát hiện ra mình đã bị bom Mỹ giết chết, lúc khác lại nghe nói mình đang bị ghê lở trong trại cải tạo, v.v... Trong “Xong cả”, Phụng đêm đêm cứ nằm mơ thấy mình hóa thành một con chim trống đeo đuôi một con chim mái. Cũng say đắm. Cũng ái ân. Và cũng ghen tuông, cũng phiền não như trong mọi chuyện tình giữa người và người.

Với những người bình thường, sự lẩn át của cái ảo đối với cái thật là một triệu chứng bất bình thường, là dấu hiệu của sự bất hạnh. Quảng, trong “Tôi nhiều đứa”, lúc trẻ yêu Xuân Thảo. Sau, năm 1954, Xuân Thảo theo gia đình tập kết ra Bắc, Quảng ở lại miền Nam. Xa nhau, tâm hồn Quảng như bị cắt làm đôi, một nửa sống trong Nam, một nửa theo Xuân Thảo ra miền Bắc. Cái nửa ra miền Bắc ấy, bởi vì chỉ là một dự phóng, cho nên nó dễ hóa thân, lúc là đại tá, lúc là liệt sĩ... là vì thế. Nhân vật xưng “tôi” trong “Tôi nhiều đứa” triết lý vắn vơ: “Thoạt đầu có một tên Quảng ra đời, dần dần hóa ra bao nhiêu tên Quảng khả dĩ” (N: 60). Phụng, trong “Xong cả”, cũng thế. Vượt biên, gặp hải tặc, vợ bị hãm hiếp, kinh nghiệm kinh hoàng ấy cứ còn mãi trong một giấc mơ, giấc mơ làm chim gõ kiến.

Trong cái thế giới rập ranh giữa thực và ảo như thế, hình ảnh của con người thật đáng buồn, hoặc nó cứ đuổi mãi theo một chân lý không bao giờ bắt gặp (“Thực chất”), một lý tưởng không bao giờ thực hiện được (“Làm một cái gì”), những mối tình nho nhỏ dở dang (“Con chim”, “Buổi sáng giữa đồng”), hoặc nó bị xé nát ra thành nhiều mảnh, thành đa ngã, thành “nhiều đứa” khác nhau (“Tôi nhiều đứa”). Là cái gì đi nữa thì cũng tầm thường, cũng nhếch nhác đến nản lòng.

Tu...tiếp tục:

- Đứa bé nào mà không có những mơ tưởng về tương lai ? Nó tưởng tượng khi lớn lên, mai sau, nó sẽ như thế này hoặc như thế kia, nó sẽ là một hoàng tử xuất hiện trước triều đình lạ, làm lác mắt bá quan, nó sẽ là vị tướng quân đai giáp lẫm liệt, là anh chàng cao bồi phóng ngựa quăng dây, cũng có thể là vị tướng cướp to lớn, nghênh ngang, giết người như ngóe v.v... Nhưng không một thằng bé nào nuôi trong trí cái hình ảnh tương lai của mình là một người già xập xụi, chân đi dép, áo bỏ ra ngoài quần, một tay cầm lon bia tay kia kẹp nửa điếu thuốc tủa chút khói yếu đuối bần tiện, đứng chờ đèn xanh ở một góc phố nghèo nàn xa lạ... Có giấc mơ trẻ con nào như vậy không ?

Tôi cười khịt khịt, không biết nói sao. Tu buồn bã. Tôi cố gắng an ủi:

- Tụi mình không đứa nào khá giả. Làm ăn thiếu tích cực.

Tu phản đối:

- Moa nghĩ không phải thế. Nói cho đúng mình không tả tơi, không nghèo theo tiêu chuẩn ở quê hương. Thằng bé không thất vọng vì cái nghèo. Nhưng... nhưng moa nghĩ nó bàng hoàng ngẩn ngơ trước cái xoàng xĩnh... (N: 73-4).

Xót xa trước cái xoàng xĩnh, cái tầm thường của chính mình trong tuổi già, Tu đã tưởng tượng là chính mình, dưới hình ảnh một thằng bé cũng thẹn thùng về mình, cũng muốn lảng tránh, không muốn gặp lại, không muốn nhìn lại chính mình.

Một điều khá thú vị, trong Truyện thật ngắn, giữa những người hoặc thất bại hoặc gặp bất hạnh trong cuộc đời và nhà văn dường như không có gì khác nhau. Cả hai cũng sống triền miên trong cái ảo, với cái ảo. Giữa hình ảnh Tu, một ông già bệ rạc lụi xụi nhìn một thằng bé đứng ở góc đường mà ngỡ là chính mình thuở còn thơ ấu với hình ảnh nhà văn Kỳ Tâm “nhìn thấy” Tổ ưu tư, nhân vật của mình hút thuốc, uống cà phê và đi lại trong phòng, có gì khác nhau đâu ?

Có lẽ chỉ có điểm khác nhau, nhà văn là người tự nguyện đến với cái ảo. Với những người bình thường, cái ảo là một sự giải thoát. Với người nghệ sĩ, cái ảo là một đam mê. Thế giới nhân vật của nhà văn là một thế giới ảo. Thế giới hình tượng của nhà thơ cũng là một thế giới ảo. Nhà văn, nhà thơ là những kẻ nhìn cuộc đời như nhìn một tinh nhân, do đó, thực chất cũng là kẻ nhìn cuộc đời như một cái ảo. Trong truyện “Cô áo đen”, nhân vật kể chuyện được gọi là “chàng”, thoát đầu không phân biệt được mưa đá và những con bọ trắng, đã đi đến chỗ nhìn một người con gái xa lạ, thoáng gặp tình cờ trong phòng đợi một bệnh viện, như một người tình:

Tóm lại, chàng thấy cô ta hoàn toàn hợp với mình [...]. Và điều quan trọng là chàng cảm thấy mình cũng hợp với cô ta. Càng lúc chàng càng biết chắc chắn. Cái tiếng cười lách kích với con bạn bắt chợt tắt, cái ánh mắt nhìn rất “tự nhiên” về phía chậu cây kiểng đặt cạnh chàng, cái vỗ tay nghịch ngợm lên đùi con bạn v.v...chàng biết chắc chắn đều là...của chàng cả. Cô nàng kéo tay con bạn đặt lên tay ghế, rồi duỗi tay mình ra đặt bên nhau, xoa nắn, cười khúc khích, chàng biết chắc chắn cũng là vì chàng nữa [...].

Chàng không làm về mình, chàng đã mê tít. Còn cô nàng thì chàng thấy rõ như ban ngày, cũng mê tít. Riêng gì chàng thấy ? Mấy người trong phòng đều biết cả. Cái bà người Mễ mập ú ngồi ở góc phòng nhìn hai người, đỏ kị ra mặt. Hai người mê nhau, chiếc ghế dưới mông, cái lá trên cành cây kiểng cũng biết nữa là (N: 13-4).

Chỉ có thế. Cuộc gặp gỡ thật ngẫu nhiên và ngắn ngủi. Không ai nói với ai lời nào. Chàng tưởng chàng yêu nàng và cũng tưởng nàng yêu chàng. Trong đoạn văn trên, để mô tả, nhà văn dùng những từ ngữ khẳng định chắc nịch nhưng thật ra, không có gì chắc chắn cả. Mà có thật tất cả đều là ảo ảnh không ? “Hơn năm tháng, tình cảm còn nguyên đó, tươi rói. Như trái tim Vua Lê Chiêu Thống không chịu tan rã, cứ đỏ hoai dưới mộ. Kỳ cục” (N: 16). Kỳ cục thật. Câu chuyện kết thúc bằng một lời kinh, thật tuyệt vời: “Ái bất dị không không bất dị ái, ái tức thị không không tức thị ái...”.

Văn chương nghệ thuật là chuyện của cái ảo. Song cái ảo ấy lại có quan hệ mật thiết với cái thực của đời. Nó nảy sinh từ những suy tư, những khắc khoải giữa cuộc đời. Nó cũng lại sẽ soi rọi một số góc khuất khúc nào đó của cuộc đời. Theo Võ Phiến, cả trong cuộc đời lẫn trong nghệ thuật, nhà văn hiện đại cũng đều khôn khổ hơn tiền nhân biết chừng nào.

Hồi xưa tập quán chọn cho mình, truyền thống chọn cho mình, triết lý chính thống nghìn đời chọn cho mình. Đường ngay lối chính có sẵn, không có gì để mình phải đắn đo chọn lựa. Về sau mỗi người có trăm cách chọn sai so với một cơ hội chọn đúng. Anh hùng chí sĩ, kẻ lớn đối đầu với những chọn lựa lớn lao. Thường nhân, thất phu cũng không tránh khỏi những chọn lựa nhỏ nhặt hằng ngày. Bán cả trí óc.

[...]

Con người như thế, mọi cái đều thế. Một tác phẩm dài thuở trước, thoát vào mấy dòng đầu đã biết rõ nó muốn gì, nó nhằm đi đâu, nó đồng dục vạch ngay đường lối “traì thì trung hiếu làm đầu, gái thì tiết hạnh...”. Ngày nay, một cái truyện nho nhỏ, thực ngắn, nó cũng lờ quờ như chiếc roi của người mù, không biết nên hướng về đâu, không biết kết thúc thế nào. Nhiều cái do dự, khôn khổ ra mặt (N: 136-7).

Nhưng điều đáng để ý nhất trong Truyện thật ngắn không phải chỉ là yếu tố “siêu hình”, tức những suy tư, những trần trọc của Võ Phiến về cuộc đời, về nghệ thuật, cho dù những suy tư, những trần trọc ấy là những gì Võ Phiến chất lọc trong cả cuộc đời sáng tác dằng dặc của mình. Truyện thật ngắn còn đáng chú ý ở cái yếu tố ngắn của nó nữa.

Trong bài “Võ Phiến, điệu nhạc thầm và Truyện thật ngắn”, Đặng Tiến viết: “Đã có nhiều sách mang tên “truyện ngắn” hay “Truyện Ngắn”, nhưng dường như chưa có cuốn nào là Truyện thật ngắn. Gọi như thế cho nôm na, lại khỏi trùng lặp, như ở nông thôn ngày xưa người ta đặt tên con kỳ quặc để tránh phạm tên các bậc tiền bối hay trưởng thượng. Chưa kể, chính Võ Phiến cũng đã cho in hai tập Truyện ngắn trong toàn tập tác phẩm.” (1) Tôi ngờ, ở đây, Đặng Tiến làm: ông không nhận ra chủ ý của Võ Phiến.

Võ Phiến nhiều lần cố tình nhấn mạnh, cốt làm nổi bật tính chất ngắn của tập truyện. Thêm chữ “thật” trước chữ “ngắn” là một biện pháp. Dẫn câu nói của Isaac B. Singer, “Also, brevity is its very essence” (Ngắn gọn cũng chính là yếu tính của nó) làm đề từ cho quyển sách là một biện pháp khác. Chưa đủ. Dường như còn sợ độc giả vô tình không chú ý đến cái ngắn cố ý của mình, Võ Phiến còn sử dụng thêm một biện pháp nữa, một biện pháp ông rất hiếm khi sử dụng, viết mấy lời nói đầu, thật ngắn, để nhắc nhở về cái ngắn của tác phẩm. Lời nói đầu ấy chỉ có mấy câu:

Các truyện trong tập này đều thiết tha và chân thành ước ao được thật ngắn. Nếu có truyện nào không đạt được sở nguyện, ấy là do ở lỗi tác giả. Kính mong lượng thứ. V.P.

Lời nói “Kính mong lượng thứ” ở đây, có lẽ, đúng như Đặng Tiến nhận xét, chỉ là một “cách nghịch ngợm”, song sự nghịch ngợm ấy, tôi nghĩ, cốt nhắm đến việc tô đậm cái điều nghiêm chỉnh trước đó: “ước ao được thật ngắn”.

Truyện ngắn, thật ngắn, thật ra, không phải là cái gì lạ lẫm. Trong Liêu Trai Chí Dị có một số truyện thật ngắn. Gần đây, thời 1930-1945, Khái Hưng và Thạch Lam cũng có những truyện rất ngắn. “Tuy nhiên, những cái ngắn ấy là tự nhiên mà ngắn, vì câu chuyện kể tự nó giản dị, ngắn. Còn cái ngắn của Truyện thật ngắn là một cái ngắn cố tình, có chủ ý, một cái ngắn...khiêu khích! Cái ngắn có tính cách học hặc, phản đối cái dài”.(2)

Vấn đề là: Tại sao Võ Phiến cố tình viết ngắn, thật ngắn ?

Để trả lời câu hỏi này, có lẽ, trước hết, chúng ta phải đọc lại cuộc đàm thoại giữa Võ Phiến và Nguyễn Xuân Hoàng, trước, đăng nhiều kỳ trên Thế Kỷ 21, sau, in trong tập Viết, xuất bản năm 1993. Cuộc đàm thoại kéo dài từ tháng 2 đến tháng 8.1993, in trong tập Viết từ trang 107 đến trang 251, có lẽ là cuộc phỏng vấn dài nhất trong văn học Việt Nam từ trước đến nay đồng thời cũng là một cuộc phỏng vấn “bất bình thường” nhất, nó không nhằm trả lời những thắc mắc liên quan đến đời tư của nhà văn như thường là vậy, ở hầu hết các cuộc phỏng vấn khác, mà chỉ tập trung phân tích, đào sâu một vấn đề, nhận diện hoàn cảnh sáng tác mới hiện nay. Mục tiêu của việc nhận diện ấy rất rõ, để từ đó, hình dung một phương pháp hoặc một phong cách sáng tác mới cho phù hợp với hoàn cảnh mới. Tuy nhiên, cuộc đàm thoại đã dừng lại lửng lơ, không đưa ra một “giải pháp” nào cụ thể. Lý do: Những hình thức văn nghệ mới, “chúng nó tự hình thành dần dần qua những tìm kiếm, thí nghiệm của giới sáng tác, chứ không phải trên bàn giấy của nhà lý luận” (Viết: 250).

Ưu điểm đầu tiên và không chừng nổi bật nhất của cuộc đàm thoại là ý hướng quan sát, phân tích những chuyển biến trong thời đại để nhận định về một thái độ thích hợp cho công việc sáng tác văn nghệ. Một ý hướng như vậy dường như chưa từng có ở Việt Nam. Mỗi lần đối diện với một sự khủng hoảng nào đó, chúng ta vẫn có thói quen hoặc nhìn lại quá khứ để tìm kiếm một mẫu mực hầu mô phỏng theo hoặc láo liên nhìn vào nền văn học thế giới, trước là Trung Hoa, sau là Pháp, rồi Nga để tìm kiếm một giá trị thời thượng nào đó làm chỗ nương dựa. Chưa có ai, như Võ Phiến, dám nhìn thẳng vào thời đại của mình hầu tìm một lối đi thích hợp với thời đại ấy. Thái độ của Võ Phiến là thái độ của một kẻ đầy tự tin. Và cũng rất sáng suốt.

Nhìn vào hoàn cảnh sáng tác, vào thời đại, Võ Phiến, khác hẳn hầu hết các nhà văn nhà thơ khác ở hải ngoại, không chỉ chăm chăm nhìn vào kinh nghiệm riêng tư của người Việt Nam, đặc biệt là người Việt Nam tại hải ngoại, quanh quẩn mãi với những chuyện tù đày, vượt biển, định cư, hội nhập v.v...Điều khiến Võ Phiến quan tâm nhất là những yếu tố lớn có ảnh hưởng chung đến cả nhân loại, kể cả người Việt Nam trong và ngoài nước. Dĩ nhiên ông đúng. Một trong vài hiện tượng nổi bật vào những thập niên cuối cùng của Thế Kỷ 20 này là xu hướng toàn cầu hóa (globalisation) một người Việt Nam, ở ngay tại Việt Nam, có thể mặc đồ Thái Lan, ăn cơm Tàu, uống rượu Pháp, lái xe Nhật, xem phim Mỹ do tài tử Úc, Ý, Anh đóng phỏng theo một quyển tiểu thuyết nổi tiếng của Tây Ban Nha...cái người Việt Nam ấy khó mà nói được là có thể đứng ngoài những đổi thay trên thế giới để mãi mãi ngồi yên, bất động trong cái khung an toàn là truyền thống của dân tộc. Bởi vậy, với Võ Phiến, người cầm bút Việt Nam đang sống trong một hoàn cảnh mới, đang đối diện một thử thách mới. Y hệt như các nhà văn Tây phương hoặc các nhà văn khác trên khắp thế giới nói chung. Không ai được hưởng sự bình yên như một biệt lệ cả.

Với cách nhìn tổng hợp và với tầm nhìn rộng rãi như vậy, vấn đề được Võ Phiến bàn luận cũng không còn bị khoanh gọng trong phạm vi thuần túy văn học nghệ thuật nữa. Nó vượt biên, nó lấn sang lãnh vực văn hóa, cách dùng thì giờ, cách giải trí, cách sinh hoạt, cách thiết kế nhà cửa, cách đọc và phần nào cách viết...trong thời hiện đại. Ở phương Tây, trong một hai thập niên vừa qua, xuất hiện một ngành học mới, tiếc, do nhiều nguyên nhân, chưa hề được giới thiệu tại Việt Nam, ngành Văn Hóa Học (Cultural Studies). Nghiên cứu về các hiện tượng văn hóa trong phạm vi một địa phương nhỏ hoặc một quốc gia là điều đã có từ lâu. Nhưng biến việc nghiên cứu ấy thành một ngành với những nguyên tắc, những phương pháp, những đối tượng riêng biệt, thành một môn học chính trong các trường đại học, và do đó, làm rộ nở nhiều thành quả rực rỡ thì chỉ mới gần đây thôi. Ở Việt Nam, bài "Đàm thoại với Nguyễn Xuân Hoàng" là một trong vài thử nghiệm ban đầu theo hướng nghiên cứu ấy.

Theo Võ Phiến, thời hiện đại có hai đặc điểm chủ yếu, kỹ thuật và tốc độ. Trong kỹ thuật, yếu tố quan trọng nhất là những kỹ thuật điện tử, chúng làm thay đổi hẳn thói quen sinh hoạt của con người. Trước, sách vở vừa là phương tiện để giải trí lại vừa là phương tiện để đào luyện tâm trí. Hiện nay, ở cả hai phương diện ấy, sách vở đều gặp những đối thủ rất đáng gờm, ti vi và máy vi tính. Trước hết, ti vi và máy vi tính chiếm gần hết số thì giờ rảnh trong ngày, thời gian dành cho việc đọc sách càng lúc càng bị ngăn lại. Có hai hậu quả: Một, các tác phẩm văn học dần dần trở thành một thứ xa xỉ phẩm, hai, cách đọc càng lúc càng trở thành vội vội vàng vàng, càng lúc càng không "hợp" với bản chất của văn học nghệ thuật vốn cần thời gian để ngắm, để cảm. Hai hậu quả ấy càng trầm trọng thêm trong một nhịp sống hối hả, trong thời đại của fast food, của cà phê espresso, của mì ăn liền...Thứ hai, ti vi và máy vi tính chắc chắn sẽ dần dần làm thay đổi cách suy nghĩ, cách cảm thụ, thay đổi thị hiếu của con người. Khi những yếu tố ấy thay đổi thì văn học không thể không thay đổi theo.

Trong bất cứ tình huống nào, số phận của văn học đều bấp bênh. Viễn tượng bi thảm nhất là nó sẽ bị diệt vong. Niềm băn khoăn của nhà văn Trà Sơn trong truyện "Em đây":

"Vài ba chục năm sau có còn ai xem sách nữa không ? thể loại tiểu thuyết có còn tồn tại không ? Thơ có còn ai đọc nữa không ? Có còn cái gọi là văn chương nữa không ?" (N: 38-9) không hẳn đã hoàn toàn vu vơ. Chúng ta nên nhớ: trong lịch sử nhân loại, thói quen xem sách chỉ mới gần đây thôi, riêng tại Việt Nam, càng cực kỳ gần. Nghĩa là, đã từng có một thời kỳ dài dằng dặc nhân loại không hề xem sách,

họ vẫn sống, vẫn hạnh phúc như thường. Chẳng có lý do gì để chúng ta không tin, sau này, sách vở chỉ còn là một món xa xỉ phẩm, chỉ dành cho những người nặng tinh thần hoài cổ, lúc ấy có thể người ta sẽ “nghe sách” hoặc chỉ nhìn lên màn ảnh máy vi tính, bấm nút, lọc lấy những thông tin mình cần, rồi thôi. Từ ít lâu nay, ở Mỹ, nhiều người đã hô hoán, thơ đang chết. Chắc rồi cũng sẽ đến cái ngày có tiếng la làng, tiểu thuyết hấp hối. Có thể lắm. Ai mà biết được cái gì sẽ xảy ra trong một thời đại nhịp độ thay đổi nhanh chóng phi thường như bây giờ.

Nếu, trong trường hợp may mắn, văn học không bị khai tử thì chắc chắn nó cũng sẽ phải thay đổi theo chiều hướng thay đổi chung của thế giới. Nó không thể như cũ được. Như cũ là tụt hậu, là sẽ bị quên lãng ngay. Võ Phiến dẫn ra một kinh nghiệm: Quyển *La pitie dangereuse* của Stéfan Zweig. Ngày xưa, đọc quyển ấy, ông thích thú biết bao nhiêu. Sau, đọc lại, ông lại thấy nó rề rà, chậm chạp đến sốt ruột, hầu như không thể chịu được. Ông nhớ lại, lúc sinh thời, Stéfan Zweig cũng đã từng than phiền là các bậc tiền bối của ông hay mắc tật rườm rà, ề ề như thế. Phải mất mấy chục năm để nhận ra cái dài dòng, lê thê của Stéfan Zweig, không phải Võ Phiến thiếu nhạy bén, nguyên nhân chính có lẽ là tốc độ thay đổi của xã hội chưa thật nhanh. Từ nay về sau, cái tốc độ ấy chắc chắn sẽ gia tăng theo cấp số nhân. Thời gian để một nhà văn trở thành rườm rà, rề rà, “không thể chịu được nữa” dưới mắt người đọc chắc chắn sẽ nhanh hơn trước nhiều. Do đó, điều cần thiết đối với người cầm bút hôm nay là phải phán đoán chính xác những thay đổi trong nếp nghĩ, nếp cảm của con người để tìm một cách viết thích hợp hầu khỏi trở thành những kẻ “nhỡ tàu”, như chữ các nhà văn miền Nam ngày trước thường dùng.

Võ Phiến tâm sự với Nguyễn Xuân Hoàng:

Ti vi phải thay đổi tiểu thuyết ông ạ. Hàng ngày nó thu hút một số lượng quần chúng lớn lao, hướng họ về một cách thức thưởng ngoạn trái ngược với cách thưởng ngoạn văn chương, tập dượt cho họ phát triển một khả năng trái hẳn với khả năng cần thiết để thưởng thức văn chương. Ý tôi muốn nói thứ văn chương theo quan niệm sáng tác của chúng ta hiện nay. Như vậy, một là văn phẩm sẽ bị bỏ rơi gấp, hai là muốn sống còn, văn phẩm phải chuyển hướng cho thích hợp với quần chúng thưởng ngoạn. Làm sao khác được? Ngày này sang ngày nọ, tháng này tiếp tháng kia, liên tu bất tận người khán giả ti vi luôn luôn phải vận dụng khả năng chuyển hình sang ý, riết rồi khả năng ấy được trau dồi tinh vi, thành thói quen trong tâm lý khán giả. Thỉnh thoảng trở lại với cuốn sách, đưng đầu với các ký hiệu, phải vận dụng trí tưởng tượng dữ dội, họ không thấy thích thú, thoải mái. [...] đừng quên là bây giờ không phải chỉ có tâm lý độc giả thay đổi, mà chính tâm lý các tác giả cũng thay đổi nữa. Thì các thi sĩ, văn sĩ, ai mà không xem ti vi? Tự nhiên dần dà thói quen thưởng ngoạn của chính họ cũng thay đổi thôi (Viết: 219-20).

Ti vi làm thay đổi cách thưởng ngoạn. Khi cách thưởng ngoạn thay đổi, quan điểm thẩm mỹ cũng sẽ dần dần thay đổi theo. Cái đẹp của một bài thơ, một áng văn, như thế, chắc chắn sẽ không giống như cũ nữa. Cách viết theo đó lại càng phải khác.

Ở đây, vấn đề nhức nhối nhất là: những sự thay đổi ấy cụ thể là gì?

Trong bài “Đàm thoại với Nguyễn Xuân Hoàng”, Võ Phiến dè dặt không đưa ra lời giải đáp. Ông cho đó là công việc tìm tòi, sáng tạo riêng của người nghệ sĩ. Nhưng trong lá thư riêng gửi tôi 19.5.1992, Võ Phiến có đề cập đến vấn đề này. Sau khi phân tích những đặc điểm chung của các chương trình ti vi, cần phải đập vào mắt cho nhanh, phải lôi cuốn gấp không ngừng, phải đột ngột, phải mạnh mẽ, v.v...không thể thì người xem bấm nút đổi đài ngay. Cho nên trên màn ảnh T.V. không khí lúc nào cũng khẩn trương, cảnh lúc nào cũng gay cấn, ác liệt, cực đoan, ông viết:

Cụ thể (không trừu tượng), động (tránh cái tĩnh), mạnh mẽ, cực đoan (tránh cái nhẹ nhàng, lớt phớt, tinh tế), ngắn gọn (tránh cái dông dài) v.v...Có phải đó là những đặc tính của phương tiện truyền thông mới ?

Trong một lá thư khác, trước đó, viết ngày 1.5.1992, Võ Phiến cũng cho tôi biết luôn:

Truyện thật ngắn cố ý ngắn là vì thế. Nó cố tình tạo ra một dáng điệu thoăn thoắt, nhẹ nhõm. Hình thức gọn ghẽ, không gây sợ hãi cho người đọc, không làm họ hồi hải.

Trong lá thư viết ngày 19.5.1992, ông trở lại vấn đề ấy, một cách dè dặt hơn:

Thời đại mới, xã hội mới, văn nghệ phải mới. “Ngắn” chẳng qua chỉ là một trong bao nhiêu cách đáp ứng khác nhau, trong đó phải có những đáp ứng tài tình hơn, thích hợp hơn, cốt tủy hơn, thông minh, sâu sắc, căn cứ trên những suy luận thâm thúy hơn. Mình lẻ loi, xa lạ, thô thiển, quờ quạng...chẳng qua là phác qua một cử chỉ vu vơ.

Cũng trong lá thư sau, ông viết:

Nhân mấy chữ “ngắn” vừa viết ra, tôi lại nảy ra một ý quên nói đến. Là khi truyện đã cố tình thật ngắn thì cái ngắn ấy nó kéo theo những cái khác. Ít ra là nó đẻ ra một thẩm mỹ quan khác. Truyện ngắn nó đẹp cách khác, khác với cái đẹp của truyện dài.

Ngày xưa, trong thời nông nghiệp người thợ thủ công có nhiều thì giờ để mần mò chạm trổ tinh vi. Họ có thể bỏ ra mười năm miệt mài với một bộ bàn ghế. Nhà cửa, đèn đài... đều chạm vẽ rần rịt loãn quăn. Ngay chiếc xe hơi trong buổi đầu cũng đẹp cách rần rện như thế. Rồi thời thế đổi thay, người ta làm nhà vuông vắn trụi trần như chiếc hộp, làm xe đường nét giản đơn, từ kiểu áo quần bàn ghế cho đến cây bút chiếc cà vạt đều giản đơn dần. Lúc đầu cái giản đơn thấy thô kệch chường mắt. Về sau, nó đẻ ra một thẩm mỹ quan mới. Kẻ được lớn lên, được giáo dục trong chiều hướng mới ấy, nhìn lại cái rần ri cũ không thấy đẹp mà lại thấy kỳ cục. Cái đẹp của sự trần trụi, của cái nghèo nàn, cọc lốc...

Những vấn đề Võ Phiến đang bàn, rất mới ở Việt Nam, song trên thế giới, từ mấy thập niên vừa qua, đã có rất nhiều người nghiên cứu, trong đó nổi bật nhất là các lý thuyết gia thuộc trào lưu hậu hiện đại chủ nghĩa (postmodernism) vốn thịnh hành tại Tây phương từ đầu thập niên 80 trở lại đây với những tên tuổi lớn như Deleuze, Guattari, Baudrillard, Lyotard, Jameson, Habermas v.v...Trong cách nhìn của Võ Phiến và các lý thuyết gia vừa kể thấp thoáng có cái gì rất gần gũi với nhau, thứ nhất, ở chỗ cùng thiết tha quan tâm đến cái đương đại, thứ hai, đều cho đặc điểm nổi bật nhất của thời đương đại là sự khống chế của các kỹ thuật điện tử, các kỹ thuật thông tin, truyền tin, thứ ba, đều tin những đặc điểm ấy sẽ tác động mạnh mẽ và sâu sắc đến cách suy nghĩ, cách cảm thụ và cả cách giao tiếp, cách xử thế của con người cũng như cách tổ chức xã hội nói chung. Có điều, tôi không tin là Võ Phiến có thì giờ và đủ kiên nhẫn để đọc tác phẩm của các lý thuyết gia ấy. Ảnh hưởng, ở đây, nếu có, chỉ là một cách gián tiếp, có lẽ qua trung gian của báo chí. Và nếu đúng như thế, ảnh hưởng ấy chắc cũng không mấy sâu đậm. Có vẻ Võ Phiến không biết đến những khía cạnh phức tạp và tế nhị vốn được các lý thuyết gia của chủ nghĩa hậu hiện đại quan tâm bàn luận rất nhiều, quan hệ giữa kiến thức và quyền lực, giữa văn hóa bình dân và văn hóa cao cấp, giữa văn hóa và thương mại, giữa tinh thần và thể xác, giữa cái biểu đạt (signifier) và cái được biểu đạt (signified), giữa xu hướng toàn cầu hóa (globalisation) và xu hướng địa phương hóa (localisation), quan niệm mới về lịch sử, về hiện thực, về cái gọi là siêu hiện thực (hyperreality), siêu văn bản (hypertext), siêu tự sự (metanarratives), lý thuyết vi mô (microtheory) và chính trị học vi mô (micropolitics), sự biến chuyển từ xã hội biểu

tượng (symbolic) sang xã hội mang tính sản xuất (productivist society), từ xã hội cơ khí (metallurgic) sang xã hội ký hiệu (semiurgic society) v.v...Có thể vì không đi sâu vào các vấn đề lý thuyết hậu hiện đại cho nên cách nhìn của Võ Phiến giữ được sự hồn nhiên, sự tinh khôi, do đó, có vẻ độc đáo riêng.

Để nhận diện quan điểm thẩm mỹ hậu hiện đại, phương cách dễ dàng và phổ biến nhất là so sánh nó với quan điểm thẩm mỹ hiện đại, bởi vì, như tiền tố “hậu” gợi ra, chủ nghĩa hậu hiện đại là cái gì đến sau chủ nghĩa hiện đại. Mà chủ nghĩa hiện đại vốn là một trào lưu văn học nghệ thuật và trí thức nở rộ từ cuối Thế Kỷ 19, kéo dài đến giữa Thế Kỷ 20, với những tên tuổi kiệt kiệt như Matisse, Picasso, Kandinsky...trong hội họa, Stravinsky, Debussy... trong âm nhạc, Joyce, Kafka, Mallarmé, Eliot, Pound...trong văn học, bao gồm nhiều khuynh hướng sáng tác khác nhau, từ chủ nghĩa tượng trưng đến chủ nghĩa siêu thực, chủ nghĩa đa đa, chủ nghĩa lập thể v.v...Đặc điểm chung của chủ nghĩa hiện đại là niềm khát khao tìm kiếm chân lý, người ta tin là chân lý ấy có, đâu đó, che giấu đằng sau các hiện tượng, hay ẩn khuất đâu đó, trong tương lai.

Ở đây, về phương diện lý thuyết, vấn đề cần đặt ra là, nếu chủ nghĩa hậu hiện đại là cái đến sau chủ nghĩa hiện đại thì cái đến sau ấy là sự tiếp tục hay là sự phủ nhận của cái trước nó? Phần lớn đều cho đó là sự phủ nhận. Tuy nhiên, từ nhận định chung giống nhau ấy, mỗi lý thuyết gia thường tách ra một lối đi riêng với cách lý giải riêng. Trong lãnh vực văn học, theo Featherstone, trong khi chủ nghĩa hiện đại (modernism) là sự tự giác và tự phản tỉnh về phương diện thẩm mỹ thì chủ nghĩa hậu hiện đại lại là sự xóa nhòa ranh giới giữa nghệ thuật và đời sống hàng ngày, trong khi chủ nghĩa hiện đại đề cao kỹ thuật đồng xuất (simultaneity) và lắp ghép (montage) hơn là việc kể lể theo thời gian, chủ nghĩa hậu hiện đại lại là một thứ chủ nghĩa chiết trung, chủ trương pha trộn nhiều thủ pháp nghệ thuật khác nhau, trong khi chủ nghĩa hiện đại say mê khám phá sự hàm hồ, nghịch lý và bản chất bất định của thực tại, chủ nghĩa hậu hiện đại lại biểu dương sự mỉa mai, cười cợt và những gì lố phốt trên bề mặt. (3) Từ việc phân tích các tác phẩm của Jean-Francois Lyotard, đặc biệt là quyển Discours, figure, Scott Lash đưa ra luận điểm, về phương diện thẩm mỹ, chủ nghĩa hiện đại là thời của cái ngôn (discourse), chủ nghĩa hậu hiện đại là thời của cái hình (figure). Theo Scott Lash, trong thẩm mỹ quan hiện đại, lời nói chiếm ưu thế hơn hình ảnh, lý trí hơn phi lý tính, cái có nghĩa (meaning) hơn cái không có nghĩa (non-meaning), cái ý thức trên cái tiềm thức và vô thức, cái “ego” trên cái “id”. Trong thẩm mỹ quan hậu hiện đại, ngược lại, con người lại nhạy cảm trước hình ảnh hơn là trước ngôn từ, hình ảnh chiếm ưu thế hơn so với khái niệm, cảm giác hơn ý nghĩa, sự cảm nhận tức khắc được ưa chuộng hơn những gì đòi hỏi phải nghiền ngẫm lâu dài. Chúng ta nhớ, ngay từ đầu thập niên 60, Susan Sontag, trong quyển Anti-Interpretation, đã chủ trương thời đại mới cần có một thẩm mỹ quan mới, Sontag gọi đó là “mỹ học của giác quan” (aesthetics of sensation) thay vì là “mỹ học của diễn dịch” như cũ (aesthetics of interpretation). Theo Lash, quan niệm của Sontag là tiền đề trên đó Lyotard xây dựng lý thuyết về ngôn và hình của mình. (4)

So sánh quan niệm thẩm mỹ của Võ Phiến và của các lý thuyết hậu hiện đại chủ nghĩa, chúng ta dễ nhận ra nhiều dị biệt đáng kể, trong đó, theo tôi, điểm đáng chú ý nhất là điều này, trong khi Võ Phiến vẫn còn nhấn mạnh vào vai trò của ý nghĩa thì các lý thuyết gia khác lại coi đó là đặc điểm của chủ nghĩa hiện đại, một cái gì đã bị vượt qua rồi. Baudrillard cho cuộc cách mạng của chủ nghĩa hiện đại trước đây là cuộc cách mạng của ý nghĩa, trong khi đó, cuộc cách mạng của chủ nghĩa hậu hiện đại lại là cuộc cách mạng nhằm lật đổ ý nghĩa. Ông viết, một cách mạnh bạo: “Ai đã từng sống bằng ý nghĩa thì đều chết với ý nghĩa”. (5) Thế giới hậu hiện

đại, theo ông, là thế giới tránh né ý nghĩa, là thế giới của hư vô nơi các lý thuyết đều trôi nổi bập bênh không được neo vào một cái bến chắc chắn, cố định nào cả. Ý nghĩa đòi hỏi những chiều kích giấu kín, thăm thẳm, những gì không thể nhìn thấy được. Xã hội hậu hiện đại, ngược lại, là xã hội phô bày mọi thứ, tất cả đều rõ ràng, hiển nhiên, sống động, cụ thể. Đọc một quyển sách, người ta cần phải đắm chìm tìm tòi ý nghĩa, lo biến chữ nghĩa thành hình ảnh, thành nhạc điệu, xem một màn vũ, một chương trình biểu diễn thời trang, một thoại kịch hoặc một cuốn phim trên ti vi, người ta chỉ nhìn ngắm, chỉ thưởng thức những hình ảnh mà thôi. Hình ảnh và ký hiệu càng tràn ngập, quán tính và sự ù lì trong thái độ tiếp nhận hiện thực của con người càng gia tăng. Theo Baudrillard, sự gia tăng của tính ù lì, sự sụp đổ của ý nghĩa trong các phương tiện truyền thông là những đặc điểm nổi bật nhất của thời hậu hiện đại. Baudrillard không nói quá. Chúng ta biết chủ nghĩa hậu hiện đại gắn liền, rất chặt với hậu cấu trúc luận (post-structuralism) mà nền tảng của hậu cấu trúc luận lại là việc đề cao ưu thế của cái biểu đạt trên cái được biểu đạt và do đó là sự triển hạn không cùng của ý nghĩa. Giữa các lý thuyết gia của chủ nghĩa hậu hiện đại, Võ Phiến trở thành một kẻ bơ vơ. Giữa các văn nghệ sĩ hậu hiện đại khác trên thế giới, Võ Phiến cũng là một người bơ vơ. Đề cao ý nghĩa, tất cả các tác phẩm trong Truyện thật ngắn đều có vẻ như những ngụ ngôn hay những tác phẩm luận đề. Đọc Truyện thật ngắn, do đó, với nhiều người, có khi còn vất vả hơn là đọc Giã Từ, Đàn Ông, hay Nguyên Ven, những truyện dài trước đây của ông. Ngắn, ở ông, do đó, thành ra là nặng, là khó. Nó phần nào đáp ứng được số thì giờ để đọc sách vốn càng ngày càng ít ỏi nhưng chưa đáp ứng được cái tâm lý “ù lì” nói theo chữ của Baudrillard, hoặc cái khuynh hướng “chống diễn dịch” nói theo chữ của Susan Sontag của con người thời hậu hiện đại. Trên cả hai phương diện nhận thức cũng như sáng tác, Võ Phiến chưa phải là một nhà hậu hiện đại chủ nghĩa hẳn. Ông nhìn, ông phân tích, ông lý giải xã hội hậu hiện đại bằng cặp mắt của một người được giáo dục, đã trưởng thành trong khí quyển của nền văn hóa hiện đại chủ nghĩa. Tôi nghĩ, điều đó cũng bình thường. Không dễ gì người ta từ bỏ được một nếp nghĩ, một nếp cảm cũ. Điều àn ghi nhận và rất đáng trân trọng của Võ Phiến là ở chỗ, ông đã mở ra một hướng tìm tòi mới, một cách đặt vấn đề mới và với mức độ nhạt hơn một chút, một cách viết mới. Nếu những cố gắng của ông không mở ra được một chân trời mệnh mông nào cho sáng tác thì ít nhất nó cũng làm đậm thêm cái bản sắc độc đáo của ông trong lịch sử văn học Việt Nam như một niềm trân trọng không nguôi.

Chú Thích:

- 1.- Đặng Tiến (1991) “Võ Phiến, điệu nhạc thăm...”, báo đã dẫn.
- 2.- Lời của Võ Phiến trong thư riêng gửi tôi ngày 1.5.1992.
- 3.- Featherstone, M. (1988), “In Pursuit of the Postmodern, an Introduction”, Theory, Culture & Society, vol. 5, nos. 2-3, 6.88, trang 195-215.
- 4.- Lash, S. (1980), “Discourse or Figure ? Toward a Postmodern Semiotics”, Theory, Culture & Society, Vol. 5., nos. 2-3, trang 311-36.
- 5.- Baudrillard, J. (1984), “Game with Vestiges”, On the Beach 5 (Winter 1988), trang 39.