

Một giai đoạn sôi động của văn xuôi Việt Nam

Nguyễn Ngọc

Trước khi nói về văn học Việt Nam hôm nay, cần nhắc lại ít nhiều về một giai đoạn sát trước đó, thường được gọi là giai đoạn văn học đổi mới. Đây là một giai đoạn sôi động và quan trọng, sẽ còn ảnh hưởng lâu dài về sau.

Từ sau năm 1975, và kéo dài cho đến gần chục năm, tức những năm tiếp liền sau khi kết thúc chiến tranh, văn học Việt Nam bỗng nhiên rơi vào một tình trạng bất ngờ: nó mất hẳn độc giả. Người ta viết nhiều hơn, các nhà văn có bao nhiêu thuận lợi mới so với thời chiến tranh: thời giờ nhiều hơn, không còn ác liệt căng thẳng, vốn tích lũy trong cuộc chiến tranh dài rất phong phú, lại được mở mang giao lưu trong ngoài... Song sách in ra nhiều nhưng lại ế hẳn đi. Người đọc quay lưng lại với văn học trong nước, người ta chỉ còn đọc sách nước ngoài, và đọc văn học... cô.

Thoạt đầu những người cầm bút hoang mang. Nhưng rồi dần dần họ cũng nhận ra được nguyên nhân: cuộc sống đã thay đổi rất nhiều, mà văn học thì vẫn cứ như trước.

Thật vậy, chỉ một số ít năm sau chiến tranh, người ta nhận ra ngay được nghịch lý này: hóa ra đời sống trong hòa bình phức tạp hơn trong chiến tranh rất nhiều. Chiến tranh ác liệt, nhưng đơn giản. Trong chiến tranh, mọi quan hệ xã hội và con người dồn lại và thu hẹp vào mỗi quan hệ duy nhất: sống- chết. Người ta phải sống phi thường, phi thường có thể là cao cả, nhưng phi thường cũng đồng thời là triệt tiêu đi bao nhiêu quan hệ bình thường mà vô cùng phong phú và phức tạp của con người, đẩy tất cả các quan hệ ấy về phía sau. Trong chiến tranh, xác định xong vấn đề sống chết, thì sẽ có thể sống rất thanh thản. Trong chiến tranh, lạ vậy, xã hội cũng trong sạch hơn, “an toàn” hơn về mặt đạo đức. Ngọn lửa chiến tranh thiêu cháy cả những nhỏ nhen nhiều khe của cuộc sống thường ngày... Hòa bình thì khác hẳn. Hòa bình tức là trở lại đối mặt với cái bình thường hàng ngày, cái bình thường mà muôn thuở, tất cả những nhiều khe của cuộc sống bị che lấp trong chiến tranh bây giờ thức dậy, vây quanh con người từng giờ và khắp mọi nơi. Nếu trong chiến tranh chỉ có một câu hỏi duy nhất: sống hay chết, thì bây giờ vô số câu hỏi muôn hình nghìn vẻ dấy lên từ những tầng sâu của xã hội, tích lũy âm thầm trong những quá trình lịch sử phức tạp và lâu dài, bày hết ra trước con người... Ấy vậy mà khi con người đó tìm

đến văn học để mong nhận được ở đây ít ra một lời tâm sự, một an ủi, chia sẻ, thì họ lại nghe, vẫn như ngày trước, ồn ào một giọng điệu anh hùng ca bây giờ đã trở nên lạc lõng, xa lạ. Văn học đã không nghe, không hiểu được những lo lắng “tâm thường” hôm nay của họ, văn học quay lưng lại với những ưu tư “vụn vặt” mà bức xúc hàng ngày của họ, cho nên nếu họ có dừng dừng quay lưng lại với văn học thì cũng là đương nhiên...

Các nhà văn không phải mất nhiều thời gian lắm để nhận ra sự lệch pha đó giữa văn học và đời sống, bởi chính họ cũng là những con người trong xã hội này, chính họ cũng bị cật vắn hàng ngày bởi bao nhiêu câu hỏi mới của đời sống hòa bình. Tuy nhiên, nhận ra được hiện thực mới là một chuyện, có thể thay đổi được cách viết của mình để tiếp cận được hiện thực mới đó lại là một chuyện khác. Roland Barthes từng nói: “Các từ có một trí nhớ thứ hai còn kéo dài một cách bí ẩn giữa những ý nghĩa mới... một sự tồn dư ngoan cố, lưu lại từ tất cả các lối viết của chính tôi, át mất giọng nói hiện tại của các từ tôi đang dùng...”¹. Các nhà văn biết hiện thực mới, nhưng đã quá “quen thói” với lối viết cũ, lối viết sử thi trong chiến tranh, khi anh cố nói hiện thực mới thì cái “tồn dư ngoan cố lưu lại từ các lối viết cũ” của anh khiến các từ hiện tại của anh không sao bắt được vào hiện thực mới, cứ trượt đi trên hiện thực đó, như khi người ta đổ nước lên lá khoai. Như chúng ta đều biết, thay đổi được lối viết là cái khó nhất đối với người cầm bút. Và khi chưa có được lối viết mới, hình thức mới, thì văn học cũng chưa có nội dung mới nào cả. Nhà văn cứ như người câm, hay người nói ngọng.

Tình hình đó kéo dài cho đến giữa những năm 80. Lúc bấy giờ báo Văn Nghệ, tờ tuần báo chính thức của Hội Nhà văn Việt Nam, chuyên đăng các sáng tác mới của các nhà văn trong nước, ế đến mức bị thua lỗ nặng, không còn tiền để mua giấy và trả cho nhà in. Người tổng biên tập đã tuyên bố đóng cửa báo, và đình chỉ phát hành bốn số liền. Tôi được điều về làm tổng biên tập báo Văn Nghệ trong tình hình đó. Công việc đầu tiên của tôi là lục tìm trong đống hồ sơ của ban biên tập những bài đã gửi đến từ lâu nhưng bị từ chối. Và tôi phát hiện ra được một truyện ngắn của một người viết chưa hề nghe tên: truyện *Tướng về hưu* của Nguyễn Huy Thiệp. Truyện này đã nằm ở đó đâu từ nửa năm nay, bị người tổng biên tập cũ xếp xó vì anh chủ trương “giữ cho tờ báo một lề (marge) an toàn tối đa”, tránh đi đến quá gần các vấn đề quá nóng bỏng của đời sống. Chúng tôi thì chủ trương hoàn toàn ngược lại. Trong lễ kỷ niệm 40 ngày thành lập báo năm ấy, bài diễn văn thay mặt ban biên tập của chúng tôi có tên là: “Đôi mắt với đời sống”. Chúng tôi mở đầu thời kỳ mới của báo Văn Nghệ bằng việc đăng *Tướng về hưu*.

Tướng về hưu, bằng một lối viết lạnh lùng, sắc sảo, phơi bày một hiện tượng chưa từng thấy trong văn học trước đó: sự hoang mang và bất lực của một người anh hùng trong chiến tranh trước thực trạng hỗn loạn của xã hội sau chiến tranh. Tác

¹ R. Barthes - *Độ không của lối viết* - Seuil- Paris-1953.

phẩm gây chấn động dư luận. Nhiều ý kiến khác nhau trong người đọc và trong cả người viết. Song dù có ý kiến khác nhau về *Tướng về hưu* và về Nguyễn Huy Thiệp như thế nào, thì có một điều quan trọng là dù nói ra hay không nói ra người cầm bút nào cũng nhận thấy: từ nay không thể viết như trước được nữa. Đã qua rồi thời kỳ của văn học sử thi đầy chất trữ tình cách mạng trong chiến tranh, mà mười năm qua văn học sau chiến tranh vẫn còn trôi tiếp theo quán tính. Phải hình thành cho được ngôn ngữ mới để nói về hiện thực mới vô cùng phức tạp của xã hội và con người.

Tuy nhiên không phải ai cũng có thể tạo ra cho mình ngôn ngữ nghệ thuật cần thiết đó. Trên báo Văn Nghệ bấy giờ xuất hiện một loạt những **phóng sự** viết về những thực trạng khác nhau trong xã hội, đặc biệt là về tình hình ở nông thôn. Thể loại phóng sự từng có một thời kỳ phát triển sôi nổi trong văn học Việt Nam, vào khoảng những năm 1930- 1945, với các tác giả đặc sắc như Vũ Trọng Phụng, Tam Lang, Trọng Lang... Nhưng từ sau năm 1945 thì nó gần như mất tăm hẳn. Phóng sự là thể loại trung gian giữa báo chí và văn học, có ưu thế đặc biệt trong việc phơi bày, mổ xẻ, phanh phui những hiện thực xã hội phức tạp. Trong một nền văn học sử thi chủ yếu ca ngợi và động viên cổ vũ như văn học trong chiến tranh, nó không có chỗ đứng. Bấy giờ chủ yếu là kiểu bút ký mang nhiều tính chất tùy bút, một thể loại trong đó cảm tính chủ quan của tác giả bộc lộ mạnh. Nay văn học lại tìm đến với thể loại phóng sự bị bỏ quên từ lâu, ngầm ra là một bước đi rất thông minh. Nhà văn lúc này cần làm nhà báo trước đã. Phóng sự cho phép họ nhanh chóng tiếp cận hiện thực mới, không bị sự cản trở của hàng rào “văn chương” (belle-lettre), và cũng qua chính đó mò tìm ra, trui rèn nên, tự tạo nên ngôn ngữ nghệ thuật mới của mình. Một loạt phóng sự đăng trên báo Văn Nghệ gây tiếng vang lớn: *Lời khai của bị can*, *Người biết làm giàu...* của Trần Huy Quang, *Người đàn bà quỳ* của Lưu Loan, *Tiếng kêu cứu của một vùng văn hóa* của Võ Văn Trực, *Đêm trắng* của Hoàng Hữu Cát, *Cái đêm hôm ấy đêm gì...* của Phùng Gia Lộc v.v... làm xôn xao dư luận và lập tức kéo công chúng quay trở lại với văn học. Chính thể loại phóng sự được khôi phục một cách hiệu quả đó cũng làm cho văn học, chỉ trong một thời gian ngắn, đầy ắp hiện thực xã hội mới mà trước đó nó rất nghèo nàn...

Một thời gian sau, bỗng diễn ra một hiện tượng có thể coi là lạ trong sự tiếp nối của các thể loại theo quy luật vẫn thường thấy trong văn học, sau bút ký (ở đây là phóng sự) thì đến truyện ngắn. Lần này lại khác hẳn: sau phóng sự không tiếp liền đến truyện ngắn, mà bỗng xuất hiện một thời kỳ **tiểu thuyết** sôi nổi. Hàng chục, hàng trăm tiểu thuyết ra đời trong một vài tháng. Rất nhiều nhà văn trước không chuyên về thể loại này, nay cũng chuyển sang viết tiểu thuyết. Và tiểu thuyết rất có độc giả. Những cuốn tiểu thuyết dày cộp bày đầy trên các quầy sách và bán rất chạy. Tiểu thuyết lên ngôi, trước truyện ngắn. Vì sao vậy? Phân tích giai đoạn rộ lên của tiểu thuyết này, có thể thấy tiểu thuyết lần này nổi rõ một số đặc điểm: đây có thể gọi là những tiểu thuyết-phóng sự, một kiểu phóng sự kéo dài, thường dựa ngay vào những vụ việc xã hội có thật và còn nóng hổi, còn rất đậm chất báo chí, thành phần hư cấu

không nhiều và thường công khai nặng tính chính luận. Rõ ràng tiểu thuyết rộ lên lần này là sự tiếp tục của thể loại phóng sự nay đã không còn đủ để chuyển tải những nội dung xã hội ngồn ngộn mà nhà văn muốn nhanh chóng đưa đến với người đọc, và hơn thế nữa muốn mạnh mẽ công khai can thiệp vào, nóng lòng bày tỏ chủ kiến của mình. Một trong những tác phẩm tiêu biểu mở đầu cho loại tiểu thuyết này là cuốn *Cù lao Tràm* của Nguyễn Mạnh Tuấn, trong đó tác giả trực tiếp lên tiếng về một vấn đề nóng bỏng đang được tranh cãi trong việc quản lý nông nghiệp. Người viết dùng cuốn sách của mình để tham gia tích cực cuộc tranh luận đó. Thậm chí cuốn sách còn được nhiều địa phương mang ra làm chủ đề tranh cãi trong cuộc đấu tranh cho một phương thức quản lý mới có hiệu quả ở nông thôn...

Thời kỳ sung mãn này của tiểu thuyết kéo dài khoảng năm đến sáu năm. Rồi nó... nguội dần đi. Tiểu thuyết vẫn ra nhiều, nhưng không còn được người đọc quan tâm như trước nữa. Đến lúc này truyện ngắn mới rộ lên, nhiều truyện ngắn hay liên tiếp ra đời. Nhiều nhà phê bình đã nói đến “một vụ được mùa truyện ngắn”. Truyện ngắn “được mùa” sau tiểu thuyết có thể được giải thích: kiểu tiểu thuyết phơi bày và kể lể, “tố cáo” hiện thực không còn là đòi hỏi của người đọc nữa. Bằng việc phơi bày, “tố cáo” hiện thực đó, nó đã tham gia vào quá trình dân chủ hóa xã hội. Nhưng đã đến lúc chỉ phơi bày và tố cáo thôi không còn đủ. Việc đó bây giờ báo chí làm tốt hơn nó nhiều. Thậm chí ở ngoài đường người ta còn kể công khai nhiều hơn, phong phú hơn, dữ hơn. Người đọc đòi hỏi một điều khác hơn: người ta chờ nhà văn, qua những vận động xã hội phức tạp đó, đưa đến cho người ta những tổng kết có tính nhân văn sâu sắc và lâu dài. Mà việc đó thì kiểu tiểu thuyết phơi bày, kể lể này chưa làm được. Một trong những tiểu thuyết hay nhất trong giai đoạn này, cuốn *Mảnh đất lắm người nhiều ma* của Nguyễn Khắc Trường, rất tiêu biểu cả cho thành công và hạn chế của loại tiểu thuyết đó. Bằng một hiểu biết tuyệt vời về thực trạng nông thôn vùng châu thổ sông Hồng lâu đời, nơi những tàn tích phong kiến nặng nề trộn lẫn một cách kỳ quặc với những hậu quả của những cơ chế phi tự nhiên áp đặt nhiều năm, lẫn những áp lực mới của một nền kinh tế thị trường què quặt đang đến, tạo nên một sự hỗn loạn lạ lùng và tệ hại trong tất cả các quan hệ xã hội, cả trong đảng lãnh đạo, với một hệ thống ngôn ngữ đặc sắc, Nguyễn Khắc Trường đã kể cho người đọc “một thực trạng kinh hoàng ở nông thôn mà chúng ta khó có thể ngờ” (lời Nguyễn Khải). Về mặt đó quyển sách thật tuyệt vời. Nhưng sau hơn ba trăm trang kể lể, phơi bày rất hay như vậy, đến một trăm trang sách còn lại ta cũng không nghe được gì hơn là một giọng kể lể tiếp, triền miên. Đa số tiểu thuyết không đi được xa hơn.

Lác đác cũng có một đôi ba tiểu thuyết có ít nhiều báo hiệu khác. Có thể kể chẳng hạn *Thời xa vắng* của Lê Lựu. “Thời xa vắng” chỉ là một cách nói khéo. Thật ra thời ấy vẫn còn hiển hiện, khi con người cá nhân không những bị cái tập thể vô danh tính che lấp, mà chính mình cũng tự che lấp mình đi, không dám tự bộc lộ với chính mình. Đến *Bến không chồng* của Dương Hương thì tiếng kêu thét của cá nhân

bị vùi lấp càng mạnh mẽ, thống thiết hơn: một con người quá tốt, suốt đời lo cho hạnh phúc của mọi người, nhưng đến một chút hạnh phúc của riêng mình thì không bao giờ dám, coi một chút hạnh phúc riêng tư là tội lỗi như một tội ác. Vấn đề vai trò của cá nhân, vị trí và quyền của từng con người như một cá nhân có thể bùng nổ tự do và toàn diện là một vấn đề lớn của xã hội Việt Nam. Đôi ba tiểu thuyết đã chớm động chạm đến vết thương xã hội đó, nhưng nhìn chung còn lẻ tẻ và mờ nhạt. Sức khái quát xã hội của tiểu thuyết quả thật còn rất yếu...

Văn học đã chọn lấy một thể loại khác để làm cái công việc mà tiểu thuyết chưa làm được, một thể loại tự bản thân nó, do chính đặc điểm thể loại của nó, đòi hỏi khái quát: **Truyện ngắn**.

Đây có thể coi là một thời kỳ có nhiều truyện ngắn hay trong văn học Việt Nam, tiếp theo những “vụ được mùa truyện ngắn” những năm 1960 và một vụ mùa khác, trong chiến tranh. Tuy nhiên truyện ngắn lần này có những khác biệt rõ rệt. Những năm 1960 từng để lại nhiều truyện ngắn đẹp như thơ, trong veo, trữ tình. Truyện ngắn thời chiến tranh thì vạm vỡ, chắc chắn. Đặc điểm nổi bật lần này là cầm cái truyện ngắn trong tay có thể cảm thấy cái dung lượng của nó nặng trĩu. Có những truyện ngắn, chỉ mười trang thôi, mà sức nặng có vẻ còn hơn cả một cuốn tiểu thuyết trường thiên. Như *Bước qua lời nguyện* của Tạ Duy Anh, gói gọn trong mười trang cả một cuộc đời, một kiếp người, mấy kiếp người vừa là tác giả vừa là nạn nhân của những bi kịch xã hội đằng đẵng một thời. Truyện ngắn *Khách thương hồ* của Hào Vũ, nhỏ đúng bằng bàn tay (dưới một nghìn từ), mà nén chặt cả số phận hai con người quờ quạng đi tìm một chút hạnh phúc muộn màng, cả hai đều là nạn nhân ở hai phía của chiến tranh. Truyện ngắn của Phan thị Vàng Anh thoát trông thường nhẹ nhàng thoang thoảng như một ngọn gió hay một cơn mưa nhẹ và buồn, dễ nhầm với một thứ truyện ngắn học trò, nhưng đọc kỹ lại nghe chất chứa những xung đột có khi rất dữ dội, đặc biệt xung đột thế hệ, mà người ta cố tình nén lại, như trong một vở “*Kịch câm*” (tên một truyện ngắn của chị)...

Truyện ngắn đạt được dung lượng nặng như vậy chính là vì nó được cả một giai đoạn văn học của phóng sự và tiểu thuyết như vừa nói trên đây tích lũy và chuẩn bị cho nó. Nó có ngồn ngộn những tư liệu xã hội để mà làm công việc chung cất, chất lọc.

Nổi bật hơn cả trong truyện ngắn đương nhiên vẫn là Nguyễn Huy Thiệp, và bên cạnh anh, Phạm Thị Hoài.

Người ta đã nói nhiều về Nguyễn Huy Thiệp, ở đây tôi chỉ xin đề cập đến một khía cạnh trong tài năng đa dạng của anh. Nguyễn Huy Thiệp xuất hiện trong trào lưu đổi mới của văn học Việt Nam, là một hiện tượng tiêu biểu nhất của trào lưu đó. Tuy nhiên trong khi, như đã nói trên đây, văn học học đổi mới đang hăng hái làm công việc phơi bày, tố cáo những hiện thực xã hội phức tạp, thì Nguyễn Huy Thiệp không lao vào dòng chảy chung đó. Anh đi theo một con đường khác: rất sớm, từ nhiều góc độ khác nhau, đa dạng lắm lúc đến khiến ta kinh ngạc, khi trực tiếp, khi

qua nhiều khúc xạ phong phú, khi quyết liệt, dữ dằn, thậm chí trắng trợn, khi dằm thắm và đầy chất thơ, anh cố lần ngược lên đến ngọn nguồn của những hiện tượng xã hội ấy, gọi ra những căn nguyên tiềm ẩn lâu dài. Và như vậy anh đã khởi xướng ra trong văn học Việt Nam hiện đại cái có thể gọi là dòng **văn học tự vấn**. Từ đó một luồng sinh khí mới, lành mạnh được thổi vào văn học, và từ văn học vào xã hội. Cũng có thể nói cách khác: bằng nhạy cảm nghệ sĩ của mình, Nguyễn Huy Thiệp đã “nghe” được đòi hỏi sâu kín mà ngày càng bức xúc tự soi tìm lại mình của xã hội, và văn học của anh là văn học thể hiện đòi hỏi đó, cố gắng tìm câu trả lời. Anh đưa văn học hiện đại Việt Nam đến một bước chuyển rất quan trọng: một nền văn học có ý thức mạnh mẽ làm chức năng là tấm gương tự soi mình của dân tộc, và của con người.

Quả thật, sau nhiều thời gian lịch sử dài liên miên chống ngoại xâm, đây gần như là lần đầu tiên con người Việt Nam phải đối mặt, không phải với những kẻ thù đến từ bên ngoài, mà với chính mình, tự hỏi mình thật ra là ai, lịch sử của mình thật sự là như thế nào (hẳn không phải ngẫu nhiên mà trong những truyện rất đa dạng của Nguyễn Huy Thiệp, có hẳn một loạt truyện thường được gọi là “mảng truyện ngắn lịch sử”; đúng ra đây là những truyện ngắn *giải* lịch sử, giải huyền thoại cho lịch sử, giải lịch sử ra khỏi những huyền thoại đã được thêu dệt nhiều trăm năm về chính nó), con người tự hỏi vì sao hôm nay lại như thế này, chứ không phải như mình tự hình dung và tin chắc về mình thuở còn đánh giặc...

Tự vấn là hướng nội. Nếu văn học phôi bày, tố cáo chủ yếu hướng ngoại, thì văn của Nguyễn Huy Thiệp là văn hướng nội. Có thể nói lần đầu tiên trong văn học, con người Việt Nam tự phơi mình ra trước con mắt cật vấn của chính mình quyết liệt đến vậy. Tôi cho đây là đóng góp quan trọng nhất của Nguyễn Huy Thiệp.

Cùng với Nguyễn Huy Thiệp, còn có một cây bút truyện ngắn sắc sảo và quyết liệt không kém: Phạm Thị Hoài. Sự tự vấn ở Phạm Thị Hoài tập trung vào một đối tượng mà chị cho là quan trọng nhất của xã hội và dân tộc: tầng lớp ưu tú (élite), tầng lớp trí thức. Bằng một hệ thống chữ nghĩa sắc như dao và một thái độ không chút khoan nhượng, thậm chí đôi lúc đến mức đanh đá, chị xoáy sâu vào những ung nhọt vẫn bị che dấu của cái tầng lớp thường đầy ảo tưởng về chính mình đó, mổ xẻ không thương tiếc cái tầng lớp là đại diện ấy của xã hội, tự đặt nó đối mặt với thực chất chẳng hay ho gì của chính nó, thẳng tay lột tung chiếc mặt nạ lâu nay nó tự đeo cho mình. Có thể có người không đồng tình với thái độ cụ thể của Phạm Thị Hoài ở chỗ này chỗ khác, nhưng không ai có thể phủ nhận tinh thần trách nhiệm xã hội nghiêm túc và nghiêm khắc của cây bút nữ đặc sắc này...

Rõ ràng, trong các thể loại, truyện ngắn đã tiến được xa hơn cả. Đa số tiêu thuyết dừng lại ở mức độ mô tả, hoặc nếu có lên tiếng bộc lộ ý kiến xã hội của mình thì lại là một kiểu lên tiếng đầy tính chính luận báo chí. “Đa số”, bởi vì cũng có một trường hợp đặc biệt: Bảo Ninh.

Cuốn tiểu thuyết của Bảo Ninh, *Nỗi buồn chiến tranh*, là tác phẩm đầu tiên nói một cách khác biệt về cuộc chiến tranh vừa qua ở Việt Nam. Tất cả các tác phẩm về chiến tranh trước đó đều đứng từ góc độ số phận của dân tộc, cộng đồng dân tộc, mà nhìn cuộc chiến tranh. Bảo Ninh là người đầu tiên trong văn học hiện đại ở Việt Nam nhìn chiến tranh từ số phận của một cá nhân con người. Vậy nên anh đã cho thấy một cuộc chiến tranh khác, không ngược nghĩa, không “phủ định”, không chống lại cuộc chiến tranh được mô tả trong các tác phẩm trước đó (như người ta đã nói khi công kích, lên án tác phẩm của Bảo Ninh), nhưng là một cuộc chiến tranh khác. Tức, ngay từ đầu, Bảo Ninh đã chuyển sang một tư duy nghệ thuật khác, tư duy nghệ thuật tiểu thuyết, tư duy hiểu rằng có thể có nhiều cách nhìn khác nhau đối với một sự vật, không cái nhìn nào có quyền hơn cái nhìn nào, không cái nhìn nào là chân lý duy nhất, tuyệt đối. Một sự vật có thể vừa là thế này vừa là thế kia. Thế giới, tự trong bản chất của nó, là đa nghĩa.

Tính đa nghĩa của thế giới, của chiến tranh, của ngay cuộc chiến tranh vừa qua vốn vẫn được coi là vô cùng thiêng liêng, thấm đẫm trong tiểu thuyết của Bảo Ninh. Đọc kỹ từng câu trong tác phẩm này mà xem: hầu như câu nào, thậm chí từ nào cũng mang ít nhất hai nghĩa khác nhau, đối chọi với nhau, tranh cãi nhau. Về cuộc chiến, anh viết: “Cuộc chiến tranh vừa được ghi nhớ vĩnh hằng vừa bị quên lãng từng ngày”; về nỗi buồn, anh bảo đó là “nỗi buồn được sống sót”; về tương lai của những người vừa đi ra khỏi chiến tranh, của chính anh, anh xác định: “Tương lai của tôi đã nằm lại ở phía sau xa kia rồi trong những cánh rừng nguyên thủy của chiến tranh”... Bảo Ninh là người đầu tiên vượt qua được một cách rõ rệt hơn cả ngôn ngữ độc thoại của sử thi, đạt đến ngôn ngữ đối thoại của tiểu thuyết.

Về mặt nghệ thuật, đó là thành tựu cao nhất của văn học đổi mới. Đến đây văn học đổi mới, từ cái chỉ mới còn là những ý tưởng chính trị xã hội tân tiến (cái người ta thường gọi nhầm là “nội dung”), đã tự xây dựng cho mình một hệ thống ngôn ngữ nghệ thuật mới. Ngôn ngữ độc thoại của sử thi, như ta biết, là ngôn ngữ độc đoán của cộng đồng. Ngôn ngữ đối thoại của tiểu thuyết là ngôn ngữ dân chủ của cá nhân. *Nỗi buồn chiến tranh* cũng là sự khẳng định mạnh mẽ vai trò cá nhân trong xã hội, quyền sống, hạnh phúc và đau khổ của cá nhân, từng cá nhân.

Ấy là vào năm 1991.

Từ đó, bỗng có sự chững lại, kéo dài, mà những người trong cuộc và cả ngoài cuộc, vẫn đang cố tìm cách lý giải.



Không ai nói rằng Đổi mới đã dừng lại. Nhưng rõ ràng trong văn học, từ sau năm 1991, bỗng dưng chững lại rất rõ ràng. Từ ấy đến nay, đương nhiên các nhà văn vẫn viết và sách vẫn ra, nhiều giải thưởng văn học vẫn được trao thường xuyên. Vẫn

có những tác phẩm “đọc được”. Nhưng **không có hiện tượng mới**, không có sự khởi xướng gì mới, không có những Nguyễn Huy Thiệp, Phạm Thị Hoài hay Bảo Ninh mới. Tình hình nhìn chung làng nhàng.

Vì sao? Và trong cái “làng nhàng” chung ấy, có thể nhận ra ít nhiều dấu hiệu nào báo trước một triển vọng khác chẳng? Làm thế nào để “khai thông” lại dòng chảy tự nhiên?...

Như ta đã thấy, văn học đổi mới là sự can dự trực tiếp và chủ động, tích cực của văn học vào tiến trình xã hội. Điều đó không lạ trong văn học Việt Nam. Từ xưa, văn học Việt Nam vẫn nặng truyền thống “văn dĩ tải đạo”. Trong thời cận đại và hiện đại cũng vậy, văn học Việt Nam không lạ gì với chuyện “dấn thân” (engagement), “can dự”. Tuy nhiên sự “can dự” lần này có khác trước. Trước đây nó “can dự”, “dấn thân” mạnh mẽ, có khi đến hết mình, là để cổ vũ, động viên theo cùng chiều với xu hướng chính thống. Nó phát ngôn cho cái chính thống. Đây là lần đầu tiên, ít ra là kể từ sau 1945, không phải một nhà văn, một tác phẩm, mà toàn bộ văn học can dự chủ động, nhiều khi rất quyết liệt theo chiều ngược lại chính thống. Nó can dự không phải để tán đồng, cổ vũ, mà là để phê phán, lên án, lật lại, đặt lại vấn đề, từ chi tiết, bộ phận, rồi đến hệ thống. Vậy thì những thế lực có quyền trong xã hội liền “can dự” trở lại vào văn học. Tổng biên tập báo Văn Nghệ và nhiều tổng biên tập các báo và tạp chí khác trong cả nước lần lượt bị thay thế. Một số tác phẩm bị chặn lại bằng cách này cách khác ở các nhà xuất bản, không ra mắt người đọc được hoặc bị cấm lưu hành khi đã ra. Giải thưởng Hội Nhà văn Việt Nam năm 1991 đã được trao cho ba tác phẩm đặc sắc *Nỗi buồn chiến tranh*, *Mảnh đất lắm người nhiều ma*, *Bến không chồng*. Đến năm 1992, dự kiến trao giải cho hồi ký *Cát bụi chân ai* của Tô Hoài và cho các truyện ngắn của Nguyễn Huy Thiệp, thì người ta liền ngăn lại bằng cách thay đổi ban giám khảo... Không khí dần dần trở nên oi bức. Gần đây, trong một cuộc trả lời báo Ngay Nay, nhà nghiên cứu Lê Ngọc Trà đã nói về tình trạng này như sau: “... xã hội chưa tạo được cho nhà văn một môi trường, một không khí phù hợp để sáng tạo. Muốn có tác phẩm hay thì nhà văn phải “đến” được những vấn đề phức tạp, gai góc, thậm chí là “đụng chạm” của cuộc sống, những vấn đề mà không ai có thể trả lời ngay một lúc là đúng hoặc sai. Mà cái đó đòi hỏi một không khí xã hội có thể cổ vũ người viết, làm cho người viết tự tin hơn. Khi anh mở ra, vén tấm màn thì dưới đất nó nhô lên hết cả. Nói là không khí xã hội ấy chưa có hoàn toàn thì không đúng nhưng nó không có đúng như yêu cầu mà người sáng tác mong muốn... Xã hội chưa tạo được một không khí tự do suy nghĩ, chưa tạo điều kiện cho nhà văn, cho người nghệ sĩ vượt lên tư cách người kể chuyện, người miêu tả mà còn phải có tư cách trí thức. Họ phải được tự do suy nghĩ về các vấn đề của xã hội, của đất nước, của số phận con người... thì mới bật ra được tư tưởng. Tư tưởng là cái hiện nay thiếu nhất trong rất nhiều tác phẩm. Bây giờ đổ lỗi cho nhà văn thì cũng được nhưng cũng phải đặt lại vấn đề là vì sao mà họ trở thành không có tư

tưởng? Hay là họ không dám có tư tưởng, không dám bộc lộ tư tưởng? Có một không khí xã hội nào đó thì người ta mới trở thành người có tư tưởng... Cái chính là phải tạo được không khí tranh khí tranh luận, không khí cởi mở và dân chủ thực sự thì mới mong có tác phẩm hay...”. Quả thật môi trường xã hội gò bó mài mòn ý chí và cảm hứng sáng tạo của nhà văn. Không khí sáng tác trở nên uể oải, mệt mỏi, rời rạc. Và như vậy tình trạng làng nhàng trong văn học là kết quả đương nhiên.

Chúng tôi nghĩ ở đây cần có sự phân tích sâu hơn nữa: lâu nay ta vẫn thường nghe nói có được giai đoạn đổi mới tốt đẹp trong văn học, như đã nói trên đây, là do văn học đã được “cởi trói”. Tôi không hoàn toàn đồng ý với cách nói ấy. Nói như vậy thì cũng có nghĩa là lúc bấy giờ đã có ai đó có thiện chí, thấy thương tình mà cởi trói cho văn học, và văn học đã may mắn hưởng được lòng tốt đó. Sự thật không phải như vậy. Trong những chuyện này, cũng như trong đổi mới nói chung, không có chuyện lòng tốt, chẳng ai có lòng tốt cả, và có lòng tốt cũng không dùng được vào việc gì. Đổi mới, như ta biết, đã bắt đầu trước hết trong nông nghiệp, tự người nông dân bất bình trước những gò bó, cản trở phi tự nhiên trói buộc họ lâu ngày, thậm chí không còn có thể sống trong những trói buộc đó nữa, đã tự phá trói ra, lúc đầu một cách bất hợp pháp, “làm chui”, bị dập đi dập lại nhiều lần, phải trả giá đắt, cuối cùng mới giành được quyền công khai thay đổi, tạo nên sự phát triển mới. Từ nông nghiệp, phá trói lan sang các lĩnh vực kinh tế khác, rồi sang tất cả các lĩnh vực xã hội. Văn học cũng ở trong trào lưu đó, văn học cũng đã tự mình phá trói để tạo nên bước tự đổi mới của mình. Trói và phá trói là một cuộc đấu tranh thật sự, chứ không phải chuyện thiện chí của một vài người nào đó. Vậy nếu văn học chỉ mới phá trói được đến đó, đi được trên đường đổi mới chỉ đến chừng đó, rồi chững lại, thì đây chủ yếu là do thực chất nội lực của chính nó.

Đúng ra, trong hơn mười năm qua, từ sau cái mốc 1991, các nhà văn đã không chịu hoàn toàn im lặng thối lui một bề. Họ đã quấy cựa, để có dần dần tạo nên một bước đột phá khác. Chính đây là chỗ cần được chăm chú theo dõi và phân tích.

Truyện ngắn nhìn chung vẫn là thể loại khá hơn cả. Có thể kể Phan Thi Vàng Anh, Phan Triều Hải, Bùi Hoàng Vi, Ngô Khắc Tài..., và gần đây Nguyễn Ngọc Tư, Nguyễn Ngọc Thuần... Trong tiểu thuyết, đáng chú ý các tác phẩm của Nguyễn Xuân Khánh, Bùi Ngọc Tấn, Châu Diên, Nguyễn Việt Hà, Tạ Duy Anh, Hồ Anh Thái..., và trong thơ: Vi Thùy Linh, Phan Huyền Thư...

Cách đây gần hai mươi năm, Nguyễn Xuân Khánh có một quyển tiểu thuyết vừa in ra đã bị cấm: *Miền hoang tưởng*. Cuốn tiểu thuyết tiếp sau đó của anh, lấy một trại chăn nuôi lợn làm ẩn dụ xã hội, không được phép xuất bản. Anh im lặng suốt hai mươi năm. Gần đây, đột ngột đối với nhiều người, xuất hiện tiểu thuyết *Hồ Quý Ly* dày dặn và công phu của anh. Bằng một ngòi bút già dặn, vững chắc, thỉnh thoảng điểm những thử nghiệm về hình thức (nhân vật chính khi là ngôi thứ ba, khi là ngôi thứ nhất...), cuốn tiểu thuyết đào khá sâu vào bi kịch của một nhân vật lịch sử hồi đầu thế kỷ 15, một nhà cải cách tài ba và táo bạo, một con người đến quá sớm

trong một thời đại quá trì trệ, đã phải trả giá đau đớn: ông bị chính quyền chúng nhân dân, cái quần chúng nhân dân trong những điều kiện nhất định đã trở thành “phản động” về mặt lịch sử chống lại, bỏ rơi ông khi quân xâm lược đến, cuộc kháng chiến do ông khởi xướng không được hưởng ứng, cả hai cha con ông đều bị kẻ thù bắt làm tù binh, và cuối cùng chết trong cảnh đi đày ô nhục... Đương nhiên khi người ta dựng lại những bi kịch lịch sử như vậy, thì bao giờ cũng là để gợi những liên tưởng hiện đại nào đó.

“*Chuyện kể năm hai nghìn*” của Bùi Ngọc Tấn đi vào một “vùng cấm”: chuyện một người bị tù oan ức, chẳng vì gì cái gì cả, hoặc đúng hơn, vì những xung đột mờ ám ở tận đâu đâu, chẳng dính dáng gì đến anh ta, một con người quá ư thật thà, trong trắng, ngây thơ giữa một môi trường xã hội quá nhiều ám muội. Truyện được viết theo một giọng văn “cổ điển”, không có tình có những tìm tòi mới mẻ về phong cách, nhưng vẫn hấp dẫn và đầy tính thuyết phục. Vượt qua được những hận thù cá nhân, đạt đến được sự bình tĩnh đáng khâm phục, trong đau khổ cùng cực vẫn đầy nhân ái, không hề to tiếng về sự kiên cường vô song mà thâm lặng của chính mình cũng như về cái ác càng kinh khủng bởi vì nó vô danh tính hay nhân danh cái thiện, cái cao cả, Bùi Ngọc Tấn đã đi xa hơn được rất nhiều việc mô tả một tấn bi kịch cá nhân, thậm chí một bi kịch của chế độ - điều mà một số cuốn sách viết về nhà tù thường rất tập trung - để nói đến một tình thế phi lý của cuộc sống, và vô hình trung, cuốn sách trở thành như một thiên anh hùng ca, khiêm nhường mà cảm động về con người, con người có thể đi qua được tất cả những gì xấu xa đen tối nhất, đi qua tất cả bùn lầy, giữ vững chất người của mình chống lại tất cả những thế lực đen tối nhất muốn trừ diệt chất người ở con người. Cuốn sách bị cấm, nhưng bằng nhiều cách vẫn được truyền tay đọc rộng rãi, và tác giả của nó được sự kính trọng của toàn xã hội.

“*Người Sông Mê*” vừa ra mắt vài tháng trước đây của Châu Diên cất một tiếng nói lạ: đây là câu chuyện do một người đã chết, đáng lẽ phải đi qua Sông Mê, ăn cháo lú, và quên hết mọi chuyện trần gian, nhưng lại được đầu thai trở lại, và bỗng có khả năng đi ngược, đi xuyên qua các kiếp khác nhau, để kể về những cuộc đời khác nhau của mình, cũng tức là những cảnh, những mặt khác nhau, trộn lẫn vào nhau của cả một quá trình xã hội, có anh hùng và có gian hùng, có chất thơ và có bùn lầy, không thiếu cái thiện mà cũng đầy cái ác..., một cái nhìn, một cách nhìn xã hội tác giả đề nghị với người đọc. Một thử nghiệm nghệ thuật của Châu Diên. Một lối tìm cách nói khác về xã hội và lịch sử đương đại Việt Nam.

Tạ Duy Anh, tác giả truyện ngắn được coi là có tính chất đánh dấu “*Bước qua lời nguyên*”, như muốn xé rách cả cái tấm màn che vẫn phủ lên hiện thực hằng ngày để làm phơi lộ ra một thực trạng xã hội ê chề trong tiểu thuyết “*Đi tìm nhân vật*”. Hồ Anh Thái thì có vẻ muốn tỏ ra tân kỳ trong “*Cõi người rung chuông tận thế*”. Nguyễn Việt Hà với “*Cơ hội của Chúa*”, còn khá lộn xộn, lỏng lẻo, nhưng lại gợi được một không khí rất xã hội hôm nay, khi dường như tất cả cũng đều hỗn loạn như văn tiểu thuyết của anh, chẳng còn biết đâu là thật...

Gần đây dư luận đặc biệt chú ý đến hai cây bút trẻ: Nguyễn Ngọc Tư ở Cà Mau, và Nguyễn Ngọc Thuận ở Bình Thuận. Hai tiếng nói “tinh lẻ” mà tươi tắn lạ thường. Họ đem đến một hơi gió mát trong nền văn học vốn quen dần thân xã hội quyết liệt. Có thể là văn học đang muốn trở lại với cái đẹp giản dị và thuần chất chăng? Nguyễn Ngọc Tư gợi nhớ đến Sơn Nam, nhưng là một Sơn Nam trẻ trung hơn, hiện đại hơn, tự do và tự tin hơn, vừa chân chất vừa lý trí hơn. Còn Nguyễn Ngọc Thuận thì ít nhiều có thể khiến ta liên tưởng đến Saint-Exupéry trong *Hoàng tử bé*, tuy đã có người lo cho anh: anh có mềm yếu quá trong những giấc mơ triền miên của mình không? (Hai tác phẩm của Nguyễn Ngọc Thuận “*Vừa nhắm mắt vừa mở cửa sổ*” và “*Một thiên nằm mộng*” đẹp như những bài thơ dài bằng văn xuôi)... Sự xuất hiện của Nguyễn Ngọc Thuận và Nguyễn Ngọc Tư cũng có thể được hiểu như một kiểu “phản ứng ngược” của văn học đối với xã hội: khi hiện thực bê bối quá, thì người ta bỗng có nhu cầu tha thiết nói đến những mơ tưởng (hay những ảo tưởng?) trong trắng trinh nguyên.

Một số năm gần đây, có phần lặng lẽ nhưng thâm trầm, xuất hiện một số hồi ký của các nhà văn. Từ sau chiến tranh, đã có rất nhiều hồi ký, có thể gọi là “hồi ký của các vị tướng”, kể lại chuyện chiến tranh của chính họ và đồng đội của họ. Đôi khi những hồi ký này cung cấp được nhiều tư liệu lịch sử đáng quý mà chính sử đã bỏ qua. Hồi ký của các nhà văn thì khác. Trong xã hội nào cũng vậy, nhà văn là một kiểu ký ức của xã hội. Nhà văn cũng là những người được xã hội “giao cho” cái công việc thường xuyên tự soi lại mình của xã hội trên con đường đi tới của nó. Cho nên khi nhà văn viết hồi ký thì có khác những người khác, đây là xã hội tự nói lại về chính mình (tất nhiên trong những hồi ký thành công). Rất đáng chú ý hai tập hồi ký của Tô Hoài “*Cát bụi chân ai*” và “*Chiều chiều*”. Tô Hoài có một chủ trương sống và viết theo cách riêng của ông. Suốt mấy mươi năm liền ông xung phong nhận một công việc xã hội thoát nghe rất lạ: làm “tổ trưởng dân phố”. Hóa ra đây là vị trí tốt nhất để tận mắt quan sát xã hội trường kỳ. Ông cũng là người rất siêng viết, ngày nào ông cũng viết, ông thường bảo: “Mình như người thợ, ngày nào cũng đục đẽo”. Thật ra ngày nào ông cũng ghi chép xã hội. Hai cuốn hồi ký của ông (và chắc có thể còn có nhiều quyển tiếp theo nữa) cứ như là một thứ nhật ký trung thực về xã hội, về con người, về cả chế độ, về cơ chế xã hội... về cái vậy mà hóa ra là cả một thời đại đầy xáo động, bi hài lẫn lộn của xã hội Việt Nam.

Dư luận cũng rất chú ý *Thượng đế thì cười*, hồi ký của Nguyễn Khải, *Nhớ lại* của Đào Xuân Quý... Theo chỗ tôi được biết, rất nhiều nhà văn khác cũng đang có hồi ký của mình, theo cách này hoặc cách khác. Đối với một nhà văn, thì viết hồi ký, theo cách nào đó, cũng là một kiểu viết tiểu thuyết, một cách nói về thời của mình. Mà “cái thời của mình” của các nhà văn Việt Nam thì quá ư đầy ắp.

Văn học đang muốn trở nên đa dạng hơn. Đang có những cố gắng tìm cách nói mới để soi rọi được hiện thực xã hội ngày càng trở nên hết sức phức tạp. Và

trong cuộc tìm kiếm mới đó, một điều rất quan trọng vẫn là nội lực của lớp trẻ như thế nào? Bởi tất họ phải đảm nhiệm chủ yếu công cuộc này.

Chính ở đây có một hiện tượng đáng suy nghĩ. Nhìn lại tình hình vừa qua, có chỗ không hoàn toàn có thể coi là bình thường: những tác phẩm có tìm tòi mới đạt được một sự ổn định tương đối hơn cả hầu hết đều là của những tác giả thuộc “đội cận vệ già” của văn học, những Nguyễn Xuân Khánh, Bùi Ngọc Tấn, Châu Diên... Những vùng vẫy trong nghệ thuật của họ do vậy thật đáng quý nhưng đọc kỹ một chút hình như không khó nhận ra những cố gắng đã khá gượng gạo, thậm chí có phần nào như kiểu “một chút sức tàn”. Trong khi đó cố gắng phá vỡ hình thức, tìm một tiếng nói nghệ thuật mới có thể dung chứa nội dung nghệ thuật mới ở những cây bút trẻ có vẻ còn rất khó định hình. Chưa có tác giả mới nào thật sự định hình trong suốt hơn mười năm qua. Và lại có hiện tượng “đứt hơi” của một số cây bút từng xuất sắc mấy năm trước: Nguyễn Huy Thiệp đã lặp lại mình, cả trong truyện ngắn mà anh từng là chủ tướng, còn thử nghiệm của anh trong tiểu thuyết rõ ràng đã thất bại. Bảo Ninh thì hầu như tắt hẳn...

Tức nội lực của văn học không **hậu**. Một nhược điểm có thể là khá cơ bản, lâu dài của văn học ta đang bộc lộ ra: tiềm lực văn hóa - hiểu theo nghĩa rộng và sâu nhất của khái niệm này – của nhà văn rất cạn. Đó là hệ quả của một nền văn hóa xuống cấp, trực tiếp là của một nền giáo dục quá nhiều bê bối như dư luận ngày càng công khai lên án. Điểm xuất phát của nhà văn trẻ hiện nay là rất thấp, và đáng lo hơn cả là ngày càng thấp đi qua từng thế hệ. Do những điều kiện khác nhau, văn học Việt Nam cũng bị đứt với kinh nghiệm của văn học thế giới nhiều thập kỷ. Trong nước bây giờ lại đang có một nền dịch thuật rất lộn xộn, hoàn toàn không đáng tin cậy, bị cơ chế thị trường đánh toi tã. Trong tình hình đó, lớp nhà văn trẻ càng về sau lại càng mù ngoại ngữ hơn lớp trước...

Không khí xã hội cộng với nội lực của văn học như vậy, tôi không nghĩ rằng có cơ sở để lạc quan. Trái lại có rất nhiều cơ sở để đặt lại một vấn đề thật sự nghiêm túc: tiến hành, một cách kiên trì, cơ bản, lâu dài một công cuộc “khai hóa” mới, khai hóa lại, để tạo lại lực cho văn hóa, cho văn học, mới mong có thể đi xa.