

ẢNH HƯỞNG CỦA CHỦ NGHĨA HIỆN ĐẠI ĐẾN VĂN HỌC NGHỆ THUẬT VIỆT NAM

NGUYỄN VĂN DÂN^(*)

Lịch sử thế giới cho thấy các trào lưu hiện đại chủ nghĩa đã có vai trò không nhỏ cho sự phát triển của văn học nghệ thuật nhân loại. Từ sau Chiến tranh thế giới thứ Hai đến nay, văn học nghệ thuật thế giới đã phát triển rất phong phú và đa dạng, chính là nhờ có công đóng góp của các chủ nghĩa hiện đại.

Có một câu hỏi đặt ra: những kiểu chủ nghĩa hiện đại cách xa Việt Nam và đã tồn tại cách đây hàng thế kỷ như thế thì liệu có ảnh hưởng gì đến văn học nghệ thuật đương đại của chúng ta không? Để trả lời câu hỏi này, chúng ta sẽ phải làm một cuộc khảo sát kỹ lưỡng. Nhưng, dựa trên thực tế của hơn một thế kỷ giao lưu văn hoá giữa Việt Nam với phương Tây, chúng tôi cũng có thể khẳng định ngay rằng sự ảnh hưởng đó không thể không diễn ra, dù ít hay nhiều.

Tuy nhiên, chúng tôi cũng lại phải nói ngay rằng, trong quá trình tiếp xúc với một đối tượng văn học nghệ thuật mới mẻ như của phương Tây, thì một nền văn học nghệ thuật dân tộc như văn học nghệ thuật Việt Nam sẽ phải tiếp thu cùng một lúc cả một lịch sử văn học nghệ thuật của đối tượng mới đó chứ không chỉ tiếp thu một giai đoạn hay một hiện tượng văn học nghệ thuật nào

đó. Chủ nghĩa hiện đại, vì thế, sẽ có ảnh hưởng đến văn học nghệ thuật Việt Nam như là một nguồn tác động trong vô số nguồn tác động khác của văn học nghệ thuật phương Tây. Chủ nghĩa hiện đại chỉ là một trong các yếu tố ngoại sinh của nền văn học nghệ thuật dân tộc Việt Nam. Cho nên, nghiên cứu sự ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện đại đối với văn học nghệ thuật Việt Nam đương đại, ít nhất cần phải được đặt trong bối cảnh của một thế kỷ giao lưu văn học nghệ thuật giữa Việt Nam với phương Tây.

Chúng ta biết rằng, từ đầu thế kỷ XX, khi thực dân Pháp chính thức thiết lập bộ máy cai trị tại Đông Dương, thì nền văn hoá Pháp cũng bắt đầu được chính thức truyền bá cho ba miền Việt Nam. Văn hoá Pháp bắt đầu thay thế văn hoá Trung Hoa và chiếm lĩnh diễn đàn văn học nghệ thuật. Theo tinh thần đó, chính quyền Pháp muốn truyền bá những thành tựu tiên tiến của cả một nền văn học nghệ thuật Pháp chứ không chỉ phổ biến những thành tựu văn học nghệ thuật đương thời. Giới trí thức Việt Nam bắt đầu được tiếp cận với một loạt hiện tượng văn học nghệ thuật thuộc đủ

^(*) PGS.TS., Viện Thông tin KHXH.

các trào lưu, từ thời đại Phục Hưng cho đến các trào lưu hiện đại. Vì thế, ảnh hưởng của các trào lưu hiện đại, nếu có, chỉ chiếm một phần nhỏ trong sự tiếp nhận của văn học nghệ thuật Việt Nam lúc bấy giờ.

Công cuộc thuộc địa hoá của thực dân Pháp ở Việt Nam được tiến hành trước hết ở lĩnh vực hạ tầng cơ sở. Sự ảnh hưởng của nghệ thuật cũng được thể hiện trước hết ở lĩnh vực này. Ở đây nổi lên sự áp đặt của nghệ thuật kiến trúc mới, khác hẳn với nghệ thuật kiến trúc truyền thống phương Đông. Cho nên, nói đến sự ảnh hưởng của nghệ thuật phương Tây ở Việt Nam, trước hết phải nói đến **lĩnh vực kiến trúc**.

Quả thực, cho đến tận cuối thế kỷ XIX, kiến trúc Việt Nam vẫn giữ truyền thống phương Đông. Trong những năm 1860, các hoàng đế nhà Nguyễn ở Huế bắt đầu xây dựng các công trình lăng tẩm và ở Hà Nội người ta cũng bắt đầu xây đền Ngọc Sơn với cầu Thê Húc thơ mộng. Đây là những công trình vẫn mang nét kiến trúc truyền thống Á Đông, với chất liệu gỗ được coi trọng. Cho đến tận năm 1898, quần thể nhà thờ Phát Diệm ở Ninh Bình được hoàn thành sau 23 năm xây dựng, một trong những nhà thờ đầu tiên ở Việt Nam, vẫn là một công trình kiến trúc phương Đông. Đây là nhà thờ Công giáo theo giáo luật của phương Tây, nhưng lại xây theo phong cách đình chùa Á Đông, khác hẳn với phong cách gôtic là phong cách truyền thống của nhà thờ Công giáo phương Tây. Tòa nhà chính của nó được xây dựng với chất liệu chủ đạo là gỗ. Trong khi đó ở Hà Nội, chính quyền Pháp cũng cho xây dựng Nhà thờ Lớn từ năm 1882 đến 1886, đánh dấu sự xâm

nhập của kiến trúc phương Tây. Nhưng, như chúng tôi đã nói, sự xâm nhập của văn hoá nghệ thuật phương Tây được thực hiện với cả một chiều dài lịch sử của nó chứ không chỉ hạn chế ở nghệ thuật đương đại. Vì thế, ở Nhà thờ Lớn này, một phiên bản thu nhỏ và đơn giản hoá của Nhà thờ Đức Mẹ Paris, kiến trúc phương Tây đặc trưng cho nó là kiến trúc gôtic chứ không phải kiến trúc hiện đại.

Đến đầu thế kỷ XX, chính quyền thực dân Pháp bắt đầu xây dựng các khu đô thị mới tại Hà Nội và Sài Gòn. Phong cách kiến trúc mới được áp dụng cho các công trình lớn chủ yếu là phong cách *baróc mới*, hay còn gọi là phong cách thời *Đế chế thứ Hai* của kiến trúc Pháp, được áp dụng theo kiểu đơn giản hoá. Tiêu biểu cho phong cách này là các công trình Dinh Thống đốc Sài Gòn (1885-1890, nay là Bảo tàng Thành phố Hồ Chí Minh), Dinh Xã Tây (hay Dinh Đốc lý, Sài Gòn, 1898-1909, nay là trụ sở UBND Tp. Hồ Chí Minh), Nhà hát Lớn (Hà Nội, 1901-1911), Phủ Toàn quyền (Hà Nội, 1901-1906, nay là Phủ Chủ tịch),... Về việc áp dụng đơn giản hoá phong cách baróc mới, chúng ta có thể lấy công trình Nhà hát Lớn của Hà Nội làm một ví dụ: Đó là một phiên bản thu nhỏ của nhà hát Opera Paris (hay Cung điện/Nhà hát Garnier, 1862-1875), hay một nhà hát lớn Paris thu nhỏ và đơn giản hóa: Những bức phù điêu và nhóm tượng trang trí cầu kỳ trên các mặt tiền của toà Cung điện Garnier đã không còn xuất hiện trên mặt tiền Nhà hát Lớn Hà Nội; hàng cột đôi trên mặt tiền Cung điện Garnier cũng được đơn giản hóa thành một hàng cột đơn... Chính sự đơn giản hóa đó đã làm cho các nhà phê bình nghệ thuật

Việt Nam cho rằng đó là một phong cách Phục Hưng hay cổ điển (1, tr.24). Thực tế thì phong cách barốc chính là sự tiếp nối của phong cách Phục Hưng được cách điệu và cầu kỳ hóa. Còn phong cách barốc mới ở Pháp vào thời kỳ Đế chế thứ Hai được coi là sự sống lại của phong cách barốc. Cho nên chúng tôi cho rằng, đối với những công trình barốc mới được đơn giản hóa như thế ở Việt Nam, chúng ta có thể gọi đó là phong cách *barốc-cổ điển*.

Trong suốt một thời gian dài của nửa đầu thế kỷ XX, kiến trúc barốc-cổ điển chi phối hầu như toàn bộ kiến trúc đô thị Việt Nam. Ngoài ra, trong kiến trúc cầu cống, vật liệu sắt bắt đầu được chú ý, điển hình là cây cầu Doumer (cầu Long Biên ngày nay), cũng được xây dựng trong thời gian này (1899-1903) và cũng mang phong cách barốc mới, một điểm nhấn của Hà Nội giống như tháp Eiffel của Paris.

Đến thời kỳ chống Mỹ, trong hoàn cảnh chiến tranh ác liệt diễn ra trên cả hai miền Nam Bắc, kiến trúc đô thị ở cả hai miền không có điều kiện để phát triển. Ở miền Bắc, không kể các toà nhà chung cư thời bao cấp, được gọi bằng cái tên mang đậm tính “bao cấp” là “nhà tập thể” và là một kiểu kiến trúc phi cá tính, thì chúng ta có rất hiếm các công trình kiến trúc đáng được kể ra, có chăng chỉ có toà nhà Hội trường Ba Đình ở Hà Nội. Ở Miền Nam dưới thời Mỹ – Ngụy cũng có được một số công trình đáng ghi nhận, trong đó nổi bật là Dinh Độc lập (1962-1966), nay là Hội trường Thống nhất.

Ngay từ năm 1970, Đảng và chính phủ Việt Nam đã thông qua dự án xây dựng quần thể Lăng Hồ Chí Minh và

quảng trường Ba Đình mới tại thủ đô Hà Nội theo phong cách hiện đại, công trình do Liên Xô tài trợ. Đến ngày 2/9/1973, sau khi Hiệp định Paris về chấm dứt chiến tranh Việt Nam đã ký kết được 6 tháng, quần thể Lăng Hồ Chí Minh chính thức được khởi công, và đến ngày 29/8/1975 thì khánh thành. Đây có thể được coi là công trình kiến trúc hiện đại đầu tiên của nước Việt Nam thống nhất.

Sau 1975, khi chiến tranh kết thúc, nghệ thuật kiến trúc Việt Nam bắt đầu thực sự tiếp nhận ảnh hưởng của kiến trúc hiện đại phương Tây theo phong cách của trào lưu “phong cách quốc tế”. Ngày 1/1/1978, toà nhà Cung Văn hoá Lao động Hữu nghị Việt Xô, do Liên Xô giúp đỡ với thiết kế của G. G. Isakovich (Liên Xô), được khởi công xây dựng và đến ngày 1/9/1985 thì hoàn thành. Rồi sau khi công cuộc Đổi mới được phát động (1986), với việc đất nước bắt đầu chuyển sang nền kinh tế thị trường, kiến trúc Việt Nam thực sự đã hội nhập với kiến trúc hiện đại thế giới với phong cách quốc tế được lấy làm nét chủ đạo. Giờ đây, kiến trúc Việt Nam cũng chạy theo xu hướng nhà chọc trời. Các toà nhà cao tầng đua nhau mọc lên và tranh đua nhau giành kỷ lục về chiều cao. Chất liệu bê tông cốt thép và kính vượt lên chiếm vị trí số một. Mặc dù vẫn có những công trình tìm kiếm sự cách điệu và một chút phong cách cổ điển, nhưng nhìn chung, tính tiện lợi và tiết kiệm của phong cách quốc tế, một phong cách phù hợp với thời đại kinh tế thị trường, vẫn làm cho phong cách này chiếm vị trí chủ đạo trong kiến trúc hiện đại Việt Nam. Có thể thấy, kiến trúc là một lĩnh vực đầu tiên thể hiện sự ảnh hưởng của chủ nghĩa hiện đại trong

nghệ thuật Việt Nam đương đại. Các khu đô thị mọc lên ở khắp nơi, đặc biệt là ở Hà Nội và Tp. Hồ Chí Minh. Sau ngày 31/10/2010, khi Tp. Hồ Chí Minh khánh thành toà nhà Bitexco Financial Tower cao 262m với 68 tầng sau 3 năm xây dựng, chiếm kỷ lục về độ cao lúc bấy giờ, thì đến cuối năm 2011, toà nhà Keangnam Hanoi Landmark Tower ở Hà Nội, sau 4 năm xây dựng, đã đạt chiều cao 346m với 72 tầng. Trong tương lai, theo các dự án đã được phê duyệt, thì sẽ còn có nhiều toà nhà cao hơn thế mọc lên ở Hà Nội, Tp. Hồ Chí Minh và Bà Rịa - Vũng Tàu. Có thể nói, bất chấp xu hướng của một phong cách kiến trúc được gọi là “hậu hiện đại” xuất hiện từ cuối thế kỷ XX trên thế giới, “phong cách quốc tế” của kiến trúc hiện đại vẫn đang thống thế ở nhiều nước, trong đó có Việt Nam, một phong cách mà tính tiện lợi đã làm cho nó không dễ gì bị từ bỏ.

Nghệ thuật tạo hình cũng là một lĩnh vực có sự đổi mới căn bản trong thế kỷ giao lưu và tiếp xúc với phương Tây. Với một truyền thống mang đậm chất kín đáo, tự nhiên và hoà quyện với thiên nhiên của nghệ thuật Á Đông, nghệ thuật tạo hình Việt Nam tìm thấy ở nghệ thuật tạo hình phương Tây một nguồn cảm hứng rất mới mẻ và chứa đầy năng lực sáng tạo của cá nhân con người. Từ đó, các nghệ sĩ Việt Nam đã chủ động tìm hiểu và tiếp nhận một nền nghệ thuật mới với những quy tắc chặt chẽ về sáng tạo nghệ thuật, đưa nền nghệ thuật tạo hình của nước ta trở thành một ngành nghệ thuật hàn lâm có quy phạm chặt chẽ.

Tính quy phạm chặt chẽ thể hiện trước hết ở việc chính quyền Pháp cho

phép mở trường lớp đào tạo mỹ thuật một cách có bài bản. Đây là điều nằm trong chủ trương truyền bá văn hoá Pháp cho các thuộc địa của chính quyền thực dân. Tuy nhiên, chủ trương “nô dịch” văn hoá đó cũng có tác động tích cực: lần đầu tiên, giới trí thức Việt Nam được tiếp xúc với các thành tựu nghệ thuật phương Tây một cách có hệ thống và bài bản. Về điều này, chúng ta phải nói đến một sự kiện quan trọng đánh dấu sự ra đời của nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại: Thành lập Trường Mỹ thuật Đông Dương ngày 27/10/1924, chính thức hoạt động từ năm 1925, tồn tại đến năm 1945, do họa sĩ người Pháp Victor Tardieu làm hiệu trưởng đầu tiên. Ngay sau Cách mạng Tháng Tám, ngày 8/10/1945, Bộ trưởng Giáo dục Vũ Đình Hoè của chính quyền cách mạng đã ký quyết định thành lập Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam để tiếp nối truyền thống của Trường Mỹ thuật Đông Dương. Tuy nhiên, do tình hình chiến tranh, quyết định này đã không thể được thực thi. Đến ngày 28/12/1950, Bộ trưởng Giáo dục Nguyễn Văn Huyên ra quyết định thành lập Trường Trung cấp Mỹ thuật để đào tạo các nghệ sĩ kháng chiến phục vụ cho sự nghiệp cứu nước của dân tộc. Chỉ đến khi kháng chiến thành công, đến năm 1957, Trường Cao đẳng Mỹ thuật Việt Nam của nước Việt Nam độc lập mới chính thức ra đời, đến năm 1981 phát triển thành Trường Đại học Mỹ thuật Hà Nội, và đến 2008 được gọi là Trường Đại học Mỹ thuật Việt Nam cho đến nay, với địa điểm được đặt tại đúng vị trí của Trường Mỹ thuật Đông Dương, nay là số 42 Yếu Kiêu, Hà Nội.

Có thể nói, Trường Mỹ thuật Đông Dương là cái nôi đầu tiên của nền nghệ

thuật tạo hình Việt Nam hiện đại. Đây là nơi đào tạo các thế hệ nghệ sĩ đầu tiên của Việt Nam. Cùng với các trường đại học khác được thành lập vào đầu thế kỷ XX, Trường Mỹ thuật Đông Dương đã đóng góp quan trọng cho sự hình thành hệ thống giáo dục đại học Việt Nam.

Tuy nhiên, như chúng tôi đã nói, sự truyền bá văn hoá phương Tây ngay từ đầu đã diễn ra một cách bài bản và có hệ thống. Cho nên sự tiếp thu nghệ thuật phương Tây ở Việt Nam cũng diễn ra một cách có hệ thống và quy củ chứ không tùy tiện, ngẫu hứng. Về việc này, chúng ta phải ghi nhận công lao đóng góp của viên hiệu trưởng người Pháp đầu tiên – Victor Tardieu. Chính vì thế mà mặc dù Trường được thành lập cùng thời gian với sự hình thành của các trào lưu nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa ở phương Tây lúc bấy giờ, nhưng các chủ nghĩa đó hầu như không để lại dấu ấn gì trong nền mỹ thuật Việt Nam đầu thế kỷ XX. Thậm chí, nhiều học trò khoá đầu của trường vẫn còn ham mê giữ lại những nét truyền thống phương Đông trong sáng tác của mình, làm cho hội họa của họ mang đậm bản sắc dân tộc và vẫn còn lưu lại tính độc đáo cho đến tận ngày nay, chẳng hạn như Tô Ngọc Vân, Nguyễn Phan Chánh...

Mối quan hệ tiếp xúc với phương Tây như vậy đã được thiết lập từ đầu thế kỷ XX. Nhưng, do chủ trương của các nghệ sĩ Pháp thời bấy giờ, chủ nghĩa hiện đại đã không thâm nhập ngay từ đầu vào nền nghệ thuật hiện đại non trẻ của Việt Nam. Thế rồi, trải qua hai cuộc chiến tranh chống Pháp và chống Mỹ, nghệ thuật tạo hình Việt Nam vẫn không có cơ hội và điều kiện để tiếp cận với các trào lưu nghệ thuật hiện đại thế

giới. Vì thế, khi đất nước kết thúc cuộc chiến tranh, chuyển sang thực hiện công cuộc Đổi Mới và mở cửa, các văn nghệ sĩ đương đại Việt Nam mới bắt đầu tìm lại những gì của thế giới mà trong suốt một thời gian dài chúng đã bị “bỏ sót”. Và, trong những thứ “bỏ sót” đó, họ tìm thấy di sản của các trào lưu hiện đại chủ nghĩa.

Mặc dù sự ảnh hưởng của các trào lưu hiện đại phương Tây đối với nền nghệ thuật nước ta chưa đến mức tạo ra những trào lưu hay trường phái mới, nhất là trong một thời gian dài của giai đoạn chống Mỹ chúng ta còn bị chi phối bởi các quan điểm giáo điều của chủ nghĩa hiện thực xã hội chủ nghĩa, nhưng các trào lưu đó cũng để lại những dấu ấn khá rõ nét trong sáng tác nghệ thuật của các nghệ sĩ. Đến những thập niên cuối thế kỷ XX đầu thế kỷ XXI, các trào lưu hiện đại chủ nghĩa không còn là xa lạ với nghệ thuật Việt Nam.

Chúng ta có thể nhận thấy dấu ấn của các chủ nghĩa hiện đại trong tranh của nhiều nghệ sĩ, kể từ một chủ nghĩa tiên hiện đại là hậu ấn tượng trở đi. Ta có thể nhận thấy bóng dáng của người nghệ sĩ hậu ấn tượng Cézanne trong các khối nhà “phố” của Bùi Xuân Phái; bóng dáng người nghệ sĩ “dã thú” của Matisse trong một số tranh của Nguyễn Sáng (*Thiếu nữ với hoa sen*, 1972, *Chùa Tháp Phổ Minh*, 1977); dấu ấn của Gauguin trong Nguyễn Tư Nghiêm (*Chân dung, Con nghé quả thực*); dấu ấn của Henry Moore (1898-1986, nhà điêu khắc hiện đại người Anh, nổi tiếng bởi những bức tượng dài trồi tượng bằng đồng) trong tượng của Lê Công Thành (*Sắp làm mẹ-tượng đồng*, 1988); bóng dáng chủ nghĩa biểu hiện của Rouault trong tranh của

Trần Lưu Hậu (*Khoả thân*, 2007, *Cây Hà Nội*, 2007), Đỗ Sơn (*Mùa hạ vàng*, 2003), Phạm Ngọc Minh (*Sương sớm*, 1994); dấu ấn chủ nghĩa biểu hiện của Chagall trong tranh Bửu Chỉ (*Khoả thân và trắng xanh*, 1997); chủ nghĩa lập thể của Léger trong tranh của Lê Anh Vân (*Chiến lũy*, 1984); chủ nghĩa siêu thực trong tranh của Nguyễn Quân (*Áo tượng về biển*, 1994), của Lê Quảng Hà (*Ta là vua*, 2007); chủ nghĩa vị lai trong tượng của Trần Duy Nhân (*Vô đề I - sắt hàn*, 2004); chủ nghĩa trừu tượng trong tranh của Ca Lê Thắng (*Bố cục*, 2000), của Hoàng Đăng Nhuận (*Phố má hồng*, 1997), của Đỗ Hoàng Tường (*Xanh và vàng*, 1998), của Trần Văn Thảo (*Ánh sáng xanh*, 1994), của Lê Anh Quân (*Người lang thang I*, 2006); và ảnh hưởng của nghệ thuật trình diễn và sắp đặt trong sáng tác của một loạt nghệ sĩ thuộc thế hệ đương đại như Hoàng Tường Minh (sinh năm 1962), Trần Việt Hưng (1968), Nguyễn Anh On (1959), Lê Vũ (1972), Nguyễn Sơn (1975), Trương Tân (1963), Đào Anh Khánh (1959), Trần Lương (1960), Vũ Hồng Ninh (1983), Nguyễn Huy An (1982), Nguyễn Mạnh Hùng (1976), Nguyễn Xuân Hoàng (1981), Nguyễn Trí Mạnh (1970), Nguyễn Huy Tính (1974), Nguyễn Ngọc Lâm (1977), Nguyễn Minh Phước (1973) (dẫn theo: 1, phần *Phiên bản minh họa*)...

Có thể nói, những ví dụ trên đây cho thấy, trong khi nghệ thuật tạo hình Việt Nam đầu thế kỷ XX bộc lộ một sự tiếp nhận và xây dựng cơ bản, thì trong giai đoạn đương đại, ảnh hưởng của các trào lưu hiện đại chủ nghĩa đã thể hiện khá sâu đậm trong nghệ thuật tạo hình Việt Nam. Điều này hoàn toàn trái ngược với ý kiến của nhà phê bình nghệ thuật

Nguyễn Quân từ năm 1982 khi ông cho rằng: “Nếu trước năm 1945, trong nghệ thuật tạo hình nước ta, những biểu hiện của một thứ ấn tượng Pháp cuối mùa, những tiếng dội của các trào lưu hiện đại chủ nghĩa còn mạnh mẽ, tinh dân tộc còn mờ nhạt, chất hiện thực còn mơ hồ, thì vào khoảng đầu những năm 1960, với những thành tựu của các chất liệu dân tộc như lụa, sơn mài, khắc gỗ, với những sáng tác hội họa về cuộc kháng chiến chống Pháp, về cải cách ruộng đất và những sự đổi thay trên miền Bắc xã hội chủ nghĩa, nghệ thuật tạo hình nước ta không còn ảnh hưởng gì lắm các khuynh hướng nghệ thuật suy đồi châu Âu, đồng thời đã đậm đà chất hiện thực và chất dân tộc” (1, tr.348)^(*). Đồng thời, khi nói đến yêu cầu về tính hiện đại của một nền nghệ thuật Việt Nam hiện đại, Nguyễn Quân còn khẳng định rằng “...Ảnh hưởng của hiện đại chủ nghĩa trong nghệ thuật cần phải được ngăn ngừa, để tránh một sự học tập không có phê phán, sự tiếp thu một cách nô lệ những hình thức bên ngoài vốn chỉ là chỗ trốn tránh của một số nghệ sĩ bất bình phản ứng với xã hội rối loạn của họ, những hình thức mà phần nào ở ngay các nước Tây Âu cũng bị thải loại dần” (1, tr.364)^(**).

Thực tế, lời phát biểu trên đây chỉ là một ý kiến mang tính đường lối kinh viện của thời bao cấp trước Đổi Mới mà không căn cứ vào thực tiễn nghệ thuật. Người viết những dòng nói trên đã không hiểu rõ tường tận nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa của phong trào tiên phong mà chỉ phán xét theo một định kiến mang tính đường lối giáo điều. Đến năm 2010,

(*) , (**) In lại từ: Nguyễn Quân. Nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại. H.: 1982.

trong không khí Đổi mới đã được hơn hai mươi năm, tác giả của ý kiến trên đây cũng đã phải ghi nhận sự ảnh hưởng của các trào lưu hiện đại chủ nghĩa đối với nghệ thuật tạo hình Việt Nam đương đại khi ông viết: “Có thể nói, các tác giả trừu tượng đã tạo ra một mảng mới và khẳng định vị trí của nó trong mỹ thuật Việt Nam hiện đại” (1, tr.133).

Căn cứ vào những gì chúng tôi đã phân tích và giới thiệu ở bài viết đầu tiên về chủ nghĩa hiện đại (2), thì chủ nghĩa hiện đại không phải là nghệ thuật suy đồi. Và chỉ căn cứ vào những phiên bản minh họa của chính tác giả ý kiến nói trên ta cũng có thể thấy tình hình nghệ thuật hiện đại Việt Nam đã diễn ra ngược lại với nhận định năm 1982 của tác giả đó. Tức là trước năm 1945, nghệ thuật tạo hình Việt Nam hiện đại đã phải tiếp nhận những kiến thức cơ bản của nghệ thuật, chỉ từ những năm 1970 trở đi, nghệ thuật Việt Nam hiện đại mới bắt đầu hội nhập với thế giới hơn bao giờ hết, và trong quá trình hội nhập đó, hầu như mọi kinh nghiệm của các chủ nghĩa hiện đại đầu thế kỷ XX của phương Tây đều đã được các nghệ sĩ Việt Nam, đặc biệt là thế hệ trẻ, thể nghiệm và áp dụng. Vấn đề là sự thể nghiệm đó thành công đến mức nào, chứ vấn đề không phải là phủ nhận chủ nghĩa hiện đại, điều này chúng ta không thể dùng ý chí luận mà áp đặt được. Sự thật là nếu các nghệ sĩ của chúng ta phát huy được óc sáng tạo, thì mọi nguồn gợi ý đều có thể đem lại thành công. Trên thực tế, có nghệ sĩ đã đạt được thành công trong việc thể nghiệm nghệ thuật hiện đại chủ nghĩa, đặc biệt là đối với chủ nghĩa biểu hiện, siêu thực và trừu tượng, nhưng cũng có những thể nghiệm còn để lại những dấu hỏi nghi

ngờ, nhất là những thể nghiệm trong các lĩnh vực gọi là nghệ thuật trình diễn và sắp đặt. Nhiều khi, những người tự gọi là nghệ sĩ đã thực hiện những cuộc trình diễn rất vô lý và phi thẩm mỹ. Đôi khi người xem có cảm giác đó là những chiêu tự quảng cáo bản thân chứ không phải là sáng tạo nghệ thuật. Chính vì thế mà có người đã đặt câu hỏi: “Trình diễn nghệ thuật đương đại hay những trò lố?” (3) dành cho loại hình được coi là “nghệ thuật” này. Thực sự, ở đây tự do sáng tác đã bị lạm dụng một cách cực đoan. Có thể nói, trong nghệ thuật hiện đại, với những hoạt động ở mức tới hạn, ranh giới giữa nghệ thuật và giả nghệ thuật là rất mong manh. Nhiệm vụ của người nghệ sĩ là phải hiểu rõ bản chất và sứ mạng của nghệ thuật để làm chủ được nó trong những ranh giới tới hạn, bất kể là nghệ thuật cổ điển hay hiện đại. Những gì ở mức tới hạn sẽ hứa hẹn cho ta những hiệu ứng đặc biệt, nhưng nếu không làm chủ được chúng thì chúng sẽ có nguy cơ phản lại chính chúng ta. Đó là một quy luật, và quy luật đó cũng đúng cho cả lĩnh vực nghệ thuật.

Trong *lĩnh vực văn học*, các trào lưu hiện đại chủ nghĩa cũng để lại dấu ấn không nhỏ trong văn học Việt Nam đương đại. Tất nhiên, do đặc thù của văn học, cho nên không phải tất cả các trào lưu nghệ thuật hiện đại đều có sự ảnh hưởng đến hình thái nghệ thuật ngôn từ này, mà chủ yếu là những trào lưu có sự mở rộng sang lĩnh vực văn học như chủ nghĩa Đada, vị lai, siêu thực.

Ngay từ đầu thế kỷ XX, ở Việt Nam đã xuất hiện một phong trào đổi mới thơ ca và sau đó đã được các nhà thơ và nhà phê bình đương thời gọi đích danh là phong trào Thơ Mới. Phong trào này,

diễn ra từ 1932 và đến 1942 thì được khẳng định qua công trình tổng kết *Thi nhân Việt Nam* của Hoài Thanh và Hoài Chân, có thể được coi là một sự phản kháng chống lại một lối thơ cũ đã trở nên lỗi thời với những niêm luật chặt chẽ và gò bó của nó. Để làm điều đó, các nhà Thơ Mới đã tiếp thu các thành tựu của thơ ca phương Tây và xây dựng nên một nền thơ mới với những bước đi vô cùng táo bạo. Trong những nguồn ảnh hưởng từ thơ ca phương Tây, chúng ta thấy có chủ nghĩa tượng trưng và chủ nghĩa siêu thực. Những hình tượng kết hợp tự do trong thơ ca là đặc trưng của chủ nghĩa siêu thực, còn được gọi là thơ tự do. Lần đầu tiên, với phong trào Thơ Mới, thơ tự do trở thành một trong những kỹ thuật chủ chốt của thơ ca Việt Nam hiện đại. Đây là kỹ thuật mới nhất làm cho Thơ Mới đoạn tuyệt hẳn với thơ cũ.

Đặc biệt, trong khi tiếp thu kỹ thuật thơ tự do, các nhà Thơ Mới Việt Nam còn thực hiện một bước đi triệt để hơn: thực hiện kỹ thuật thơ văn xuôi. Thơ văn xuôi là bước phát triển cao nhất của thơ tự do. Ngoài đặc trưng chung của thơ ca là nhịp điệu, thơ văn xuôi còn giống thơ tự do ở cùng một điểm chung là không bị ràng buộc vào các quy tắc về số câu, số chữ, niêm luật... Nhưng, nó khác với thơ tự do ở chỗ là trong khi thơ tự do vẫn lấy câu thơ làm đơn vị nhịp điệu và vẫn có thể có vần, thì thơ văn xuôi không phân dòng, không dùng hình thức câu thơ làm đơn vị nhịp điệu, và thứ hai là thơ văn xuôi không có vần.

Trong công trình hợp tuyển *Thi nhân Việt Nam* in năm 1942, Hoài Thanh và Hoài Chân đã viết: “Phong trào thơ mới lúc bột phát có thể xem như một cuộc xâm lăng của văn xuôi.

Văn xuôi tràn vào địa hạt thơ, phá phách tan tành” (4, tr.38). Đây là nói đến ảnh hưởng của văn xuôi nói chung, một dấu hiệu của công cuộc hiện đại hoá văn học Việt Nam, khi mà trước đây, trong thời trung đại, văn chương Việt Nam chủ yếu phát triển ở lĩnh vực thơ ca. Trong bối cảnh đó, thơ văn xuôi của phương Tây được coi là một trong những con đường giải phóng cho thơ ca Việt Nam thoát khỏi sự ràng buộc của các quy tắc thơ cũ.

Quả thực, thơ văn xuôi đã thâm nhập vào Thơ Mới từ con đường thơ tượng trưng, thơ siêu thực... của phương Tây, đặc biệt là của thơ Pháp. Nhưng cũng có người cho rằng thơ văn xuôi đã có bóng dáng “ở các thể loại văn vần như phú, văn tế, hoặc các loại biên như hịch, cáo” từ thời trung đại (5). Tuy nhiên theo chúng tôi, căn cứ vào định nghĩa cho rằng thơ văn xuôi là “thơ không có vần” như đã nói ở trên, mặt khác căn cứ vào một điều nữa là *phú, tế, hịch, cáo không phải là các thể văn vần, mà chúng chỉ đơn giản là các thể văn được viết bằng cả văn vần lẫn văn xuôi*, thì không thể nói tất cả các thể văn của văn chương cổ-trung đại trên đây là nguồn gốc của thơ văn xuôi hiện đại Việt Nam. Mà chỉ có thể nói rằng “có bóng dáng của thơ văn xuôi trong các bài văn phú, tế, hịch, cáo *khi những bài này được viết bằng văn xuôi*”. Hơn nữa, theo chúng tôi, những sáng tác này cũng chỉ là một “cơ sở” mờ nhạt, còn nguồn ảnh hưởng trực tiếp dẫn đến hình thành thơ văn xuôi hiện đại Việt Nam thì phải kể đến thơ tượng trưng và thơ siêu thực của phương Tây.

Từ thời hoà bình đến nay, thơ văn xuôi đã khẳng định được chỗ đứng trong

thơ ca Việt Nam. Đặc biệt, thơ văn xuôi dường như đã tìm được mảnh đất thích hợp trong trường ca. Sau khoảng khắc được thử nghiệm ngắn ngủi trong *Đường tới thành phố* (1979) của Hữu Thịnh, thơ văn xuôi tự tin thâm nhập vào trường ca với *Khối vuông rubic* của Thanh Thảo (1985). Thanh Thảo đã dành trọn vẹn trường ca này cho thơ văn xuôi. Tiếp đến, thơ văn xuôi xuất hiện ở một số chương trong *Người cùng thời* của Mai Văn Phấn (1999), trong *Trên đường* (2004) và *Ngày đang mở sáng* (2007) của Trần Anh Thái, *Hành trình của con kiến* của Lê Minh Quốc (năm 2006), và lại có mặt trong suốt bản trường ca *Phồn sinh* dài 200 trang (mới chỉ công bố trên mạng) của Nguyễn Linh Khiếu (2007).

Như cùng một ước hẹn, thơ văn xuôi trong trường ca Việt Nam hiện đại được các nhà thơ vận dụng để bày tỏ những dòng (đúng là *những dòng*) trần trở, suy tư, cả những dòng suy tư triết lý và những cảm xúc sôi trào, những điều mà có lẽ cái khuôn khổ gò bó của các thể thơ truyền thống không cho phép họ bộc bạch hết được.

Nói chung, các nhà thơ thường lấy thơ văn xuôi để nhằm giải quyết những vấn đề và những nhiệm vụ lớn của thời đại, cũng như để thể hiện những khát vọng và tình cảm mãnh liệt của cá nhân. Đó là một sứ mạng quan trọng của thơ văn xuôi. *Vì thế mà tiềm năng của nó rất lớn.* Nhưng cũng chính vì thế mà thơ văn xuôi có phần kén độc giả. Nhất là khi nó lại được kết hợp với cả những thủ pháp nghệ thuật hiện đại như thủ pháp của *tiểu thuyết mới* và của kịch phi lý như trong *Phồn sinh* của Nguyễn Linh Khiếu.

Mặt khác, nếu thơ văn xuôi là kể lể, lấp ghép những câu những chữ thường tình, tẻ nhạt, không qua sự gia công, tinh luyện, thì nó sẽ gặp thất bại. Làm thơ văn xuôi không có nghĩa là cho phép đưa tất cả câu chữ của văn xuôi vào. Nó đòi hỏi phải được tinh luyện qua lò luyện của *nhịp điệu thơ*. Cách đây 70 năm, Hoài Thanh và Hoài Chân đã khuyến cáo một điều trước cuộc “xâm lăng của văn xuôi” vào thơ ca: “Một đặc tính của văn xuôi là nói nhiều. Cho nên trong thơ hồi bấy giờ thi tứ hình như giãn ra”, làm cho trong thơ có nhiều câu chữ thừa (4, tr.38). Chính vì lẽ đó mà ngày nay, có những trường ca có nhiều đoạn thơ văn xuôi hay, nhưng không phải là không có những đoạn chữ thừa, và vì thế làm cho còn có những đoạn thơ kém hay.

Mặt khác, sự ảnh hưởng của các trào lưu hiện đại cũng có thể không diễn ra một cách trực tiếp, mà các trào lưu đó ảnh hưởng thông qua *kỹ thuật dòng chảy ý thức* của tiểu thuyết hiện đại và của kịch phi lý. Cái kỹ thuật dòng chảy ý thức của nhiều tác giả tiểu thuyết hiện đại, miêu tả sự việc hiện tại và quá khứ đan xen nhau, cũng có thể được coi là một dạng của kỹ thuật này. Gần đây, trong văn học Việt Nam đương đại cũng đã xuất hiện cả xu hướng tiếp thu phiên bản Joyce trong kỹ thuật dòng chảy ý thức. Sự tiếp thu này không chỉ dừng lại trong tiểu thuyết mà nó còn được mở rộng sang cả thi ca. Ngay trong một số trường ca, dòng chảy ý thức theo kiểu Joyce đã được áp dụng khá triệt để.

Đặc biệt, một số tác giả trong văn học Việt Nam đương đại rất quan tâm đến yếu tố nghịch dị và huyền tưởng của chủ nghĩa siêu thực. Nhiều nhà văn đã thành công đưa yếu tố huyền tưởng

vào truyện ngắn và tiểu thuyết để gây tác động tâm lý, như là một bộ phóng để chuyển tải ý nghĩa tư tưởng và thẩm mỹ. Trong lĩnh vực này, Nguyễn Huy Thiệp có thể được coi là một trong những người đầu tiên. Truyện ngắn của ông trở thành kiểu mẫu cho một phong cách mới. Một số tác giả trẻ cũng muốn đi theo phong cách này. Truyện ngắn *Dị hương* của Trương Nguyệt Minh (2009), *Trại hoa đỏ* của Di Li (2009) là một số ví dụ tiêu biểu. Nói cho cùng, huyền tưởng không phải là sản phẩm của riêng chủ nghĩa siêu thực, mà thực ra nó là một hình thái nhận thức thẩm mỹ vĩnh hằng của con người và đã được nhiều trào lưu và nhiều phong cách khác nhau sử dụng, trong đó có chủ nghĩa lãng mạn, chủ nghĩa siêu thực, kịch phi lý và cả chủ nghĩa hiện thực. Tuy nhiên, chủ nghĩa siêu thực đã nâng cái huyền tưởng lên thành một yếu tố phong cách chủ đạo.

Về dư âm của *văn học phi lý* trong nền văn học Việt Nam hiện đại, chúng tôi đã trình bày trong công trình khảo luận *Văn học phi lý* (Nxb. Văn hoá-Thông tin, 2002), xin độc giả tham khảo cuốn sách này. Ở đây chúng tôi chỉ muốn nói thêm rằng, sang thế kỷ XXI, nỗi day dứt về sự cô đơn trong lối sống bầy đàn vẫn để lại dư âm trong văn học. Nó có mặt trong cả tâm thức của các nhà văn trẻ. Năm 2011, Nguyễn Ngọc Tư đã có hẳn một bài tạp văn đăng trên blog của mình mang đầu đề *Giữa bầy đàn...*, nói về kiếp người nghèo ngay trong thời đương đại của Việt Nam. Kết thúc bài văn chị viết: "...người ta nhiều khi tưởng chỉ một mình lủi thủi nơi thâm sơn cùng cốc, xa làng xa chợ mới gọi là cô đơn. Nhưng sống giữa bầy đàn đông đúc mà không ai hiểu được mình,

không ai chia sẻ với mình, không ai triu mến với mình, đầu thử lên núi cao xem có đỡ hơn không?"

Tóm lại, văn học nghệ thuật Việt Nam đương đại đang phát triển theo đúng xu hướng chung của thời đại: xu hướng hội nhập quốc tế. Trong thời đại thông tin hiện nay, không có cái gì của loài người là xa lạ với một quốc gia, một dân tộc. Trong tinh thần đó, các trào lưu hiện đại chủ nghĩa của nghệ thuật phương Tây cũng không hề là thứ xa lạ với văn học nghệ thuật Việt Nam. Điều này không có gì là trái quy luật và không phải là một điều đáng lo ngại. Vấn đề là chúng ta phải nắm vững quy luật đó, đánh giá đúng thành công và hạn chế của các trào lưu hiện đại chủ nghĩa để hướng dẫn văn học nghệ thuật Việt Nam tiếp nhận các thành tựu văn học nghệ thuật thế giới, trong đó có các thành tựu của phong trào tiên phong.

TÀI LIỆU THAM KHẢO

1. Nguyễn Quân. Mỹ thuật Việt Nam thế kỷ XX. H.: Tri thức, 2010.
2. Tạp chí Văn học nước ngoài, 2011, số 10.
3. Anh Cường. "Trình diễn nghệ thuật đương đại hay những trò lơ?", <http://laodong.com.vn>, 3/3/2011.
4. Hoài Thanh - Hoài Chân "Một thời đại trong thi ca". Trong: Hoài Thanh - Hoài Chân. Thi nhân Việt Nam. H.: Văn học, 2000 (sách tái bản).
5. Nguyễn Phong Nam, Hoàng Sĩ Nguyên. Sự tương tác giữa các thể loại văn học và thể thơ văn xuôi trong Thơ Mới 1932-1945. www.kh-sdh.udn.vn/zipfiles/So17/14_nam_nguyenphong.doc