

chủ đề

VỀ MỸ HỌC



GIAI PHẨM

MÙA THU 2001

chủ đề

GIAI PHẨM VĂN NGHỆ PHÁT HÀNH 1 NĂM 4 SỐ

Điều hành: NGUYỄN TRUNG HỐI

Thư từ, bài bỏ, tiền bạc xin gửi về :
P.M. Box 286 , 11919 N. Jantzen Ave.
Portland, OR 97217-8195 – USA
Tel.: (503) 289 -2084
E-mail: chude_2000@juno.com

LỜI CẢM ƠN:

Trong thời gian qua, CHỦ ĐỀ đã nhận được sự
bảo trợ quý báu của quý vị Mạnh Thường Quân:

1. Bs Trần Văn Tích, Bonn, Germany;
2. Ks Tống Thị Kim Chi, Portland, OR;
3. Ls Hồ Đắc Cẩn, San Francisco, CA;
4. Ks Võ Thị Thương, Québec, Canada;
5. Ds Phan Thu Liên, Montreal, Canada;
6. Ds Phan Thu Hà, Mississauga, Canada;
7. Gs Lê Khắc Ngọc Quỳnh, Mississauga, Canada;
8. Gs Nguyễn Thị Xuân, Toronto, Canada;
9. Bs Bùi Xuân Nhiếp, Toronto, Canada;
10. Gs Huỳnh Văn Đôn, Houston, TX

CHỦ ĐỀ xin chân thành cảm ơn!

GIAI PHẨM MÙA THU 2001

về mỹ học

NỘI DUNG:

- CHỦ ĐỀ 2 về mỹ học
TRẦN VĂN TÍCH 4 nét đẹp che dấu
NGUYỄN ĐỨC TÙNG 20 đi giữa đời cầm nhánh chiêm bao
NGUYỄN QUỲNH 21 thẩm mỹ, sáng tạo và tự do
NAM DAO 37 khoảng chơi với
NGUYỄN TRUNG DŨNG 65 nói chuyện với người đã chết
CỔ NGŨ 73 truyện của hấn
NAM DAO 83 đêm thăm thăm
HOÀNG XUÂN SƠN 84 mở thổ . băng đi
HÀ NGUYỄN DU 86 dụ ngôn mùa đông . hạ nguyên
ĐẶNG PHÙNG QUÂN 90 những tồn tại của phê bình
NGUYỄN TRUNG HỐI 107 hậu chí phèo
HẢI PHƯƠNG 118 sa mạc phát tiết
SỬ MẶC 121 dấu mã
MIKEL DUFRENNE 123 bản thể của đối tượng mỹ học
NGUYỄN ĐỨC TÙNG 133 thơ, từ một góc nhìn
HÀN SONG TƯỜNG 136 đến bên đời
NGUYỄN VĨNH LONG 142 mỹ học hiện đại: vai trò và nghi vấn
BAO THANH THIÊN 158 nếu thị nở
ĐỨC PHỔ 162 đời tôi
NGUYỄN HOÀNG TRANH 164 đêm gọi
CAO HÀNH KIẾN 166 kỳ xà
HOÀNG NGỌC-TUẤN 172 vấn đề hình thức và nội dung
NGUYỄN MINH TRIẾT 200 mỹ học và sự thẩm thức nghệ phẩm
PHẠM VŨ HELGA & NGUYỄN TRUNG HỐI 214
thuở ấy ở murnau (3)

Tranh bìa Chu Chỉ Nhược, *Mùa Thu ở Québec*, 2001,
acrylic on formica, 30"x 24".

Bản quyền của các tác giả và *Chủ Đề*, 2001.

CHỦ ĐỀ

về mỹ học

Mỹ học là vấn đề quan trọng hàng đầu của nghệ thuật, phương Tây đã có từ xưa, từ thời Cổ Hy Lạp với Homer, Parmenides, Democritus...; qua Plato, Aristotle, đến thời Trung đại với Thánh Augustine, Thánh Thomas Aquinas... ; từ Shaftesbury đến Hume, từ Hogarth đến Alison, từ Kant (chủ nghĩa lý tưởng Đức) đến Schopenhauer và Nietzsche (chủ nghĩa lãng mạn); cho đến ngày nay với Croce, Santayana, Dewey, rồi chủ nghĩa Mác-Lênin, Hiện tượng luận và Hiện sinh..., đã trở thành một bộ môn không thể thiếu trong sinh hoạt văn học nghệ thuật, không thể thiếu trong chương trình giáo dục ở các đại học hầu trang bị cho sinh viên một số kinh nghiệm để có thể tự mình thưởng thức và nhận định các công trình nghệ thuật. Ngoài ra, còn có rất nhiều tác phẩm lý luận, các tạp chí chuyên môn về Mỹ học của các triết gia, các nhà mỹ học danh tiếng. Riêng ở Việt Nam, ngoài một tác phẩm của giáo sư Vũ Khiêu (khoảng trước sau năm 1975) ở trong nước và những bài luận văn văn học của Nguyễn Hưng Quốc (*X. Chủ Đề 5*), Hoàng Ngọc-Tuấn, Bùi Vĩnh Phúc... ở hải ngoại thỉnh thoảng có đề cập đến (nhưng rất ít), chưa có công trình biên khảo nào đáng kể. *Chủ Đề* lấy chủ đề *Về Mỹ Học* với chủ đích lấp đầy phần nào khoảng trống này. Tuy nhiên, với một vấn đề rộng lớn như Mỹ Học, và đối với độc giả Việt Nam gần như hoàn toàn mới mẻ, số trang của giai phẩm lại rất hạn định, cho nên, cũng như số *Về Phê Bình*, *CD* chắc chắn sẽ phải trở lại vấn đề này trong tương lai.

Với số Mỹ Học *đầu tiên*, *CD* xin giới thiệu với quý bạn đọc thân kính những bài viết, hoặc có tính cách lịch sử, trình bày khái

quát sự hình thành và vai trò của Mỹ Học trong văn nghệ, hoặc có tính cách lý luận, giải minh vấn đề của các tác giả Trần Văn Tích, Nguyễn Quỳnh, Đặng Phùng Quân, Mikel Dufrenne, Nguyễn Đức Tùng, Nguyễn Vĩnh Long, Hoàng Ngọc-Tuấn, Nguyễn Minh Triết... Mỗi bài viết của họ là một ngọn đuốc rất cần thiết để soi sáng con đường văn nghệ Việt Nam đang leo lắt và mù mờ hiện nay.

Trong phần sáng tác như thường lệ, có Thơ của Nguyễn Đức Tùng, Nam Dao, Hoàng Xuân Sơn, Hà Nguyên Du, Hải Phương, Sử Mặc, Đức Phổ, Nguyễn Hoàng Tranh. Tuy *CD* ít đăng thơ, nhưng những người yêu thơ đã nhìn nhận thơ trên *CD* mang một sắc thái riêng và hay.

Về Truyện: kỳ này có sự góp mặt của Nam Dao, Nguyễn Trung Dũng, Cổ Ngư, Hàn Song Tường, Bao Thanh Thiên, Cao Hành Kiện, Phạm Vũ Helga, Nguyễn Trung Hối... Mỗi người một phong cách, và tất cả đang nỗ lực làm mới văn chương.

Giai Phẩm Mùa Đông 2000, mang chủ đề: "*Thời Đại Phụ Nữ*". Hạn cuối nhận bài : 30.11.01.

Giai Phẩm Mùa Xuân 2002, chủ đề sẽ là : "*Dục Tính và Đồng Tính Luyến Ái trong Văn Chương*".

Trong *Chủ Đề - Giai Phẩm Mùa Hạ 2001* vừa qua, do một sơ sót kỹ thuật đáng trách, bức tranh bìa đã bị treo ngược! Vì toà soạn ở xa, Portland (Oregon) mà nhà in thì ở Los Angeles (California), nên khi nhận được báo thì sự đã rồi... *Chủ Đề* thành thật tạ lỗi với nữ nghệ sĩ Shirley Mutschler và toàn thể bạn đọc thân mến!

Ngoài ra, *CD* cũng xin thành thật khai báo:

Vì không chủ trương loại văn chương đại chúng, cho nên số độc giả của *Chủ Đề* rất giới hạn. Để có thể tiếp tục con đường đã chọn của mình, kể từ hôm nay, trừ những số đặc biệt, *CD* không dám chơi bìa 4 màu nữa. Mong bạn đọc khoan hồng và tiếp tục ủng hộ!

Chúc quý bạn cùng bảo quyến luôn an vui và hạnh phúc!

TRẦN VĂN TÍCH

nét đẹp che dấu

Đẹp dễ gắn với hoàn hảo. Những hiện tượng hoàn hảo trong thiên nhiên, trong xã hội, trong hoạt động của con người nhất là trong lĩnh vực nghệ thuật thường được xem là đẹp. Đẹp gây thú vui thán phục hoặc do dạng thể tạo hình, hoặc do cao thượng đạo đức, hoặc do ưu đẳng trí thức. Đẹp dễ khác với cao cả : cái cao cả mang đến những cảm xúc thẩm mỹ khiến điên đảo tâm hồn qua ý niệm vô tận, nó tạo sự ngưỡng mộ, niềm tự hào và nổi hân hoan. Duyên dáng cũng khác đẹp dễ : có duyên hàm ý thanh nhã mà bình dị, vừa điểm lệ vừa quyến rũ.

Luôn luôn có sự tương quan giữa lý tưởng thẩm mỹ với các lý tưởng xã hội, chính trị, đạo đức. Vì thế cái đẹp lý tưởng có thể chứa đựng những ý nghĩa khác nhau, mang nặng dấu ấn của truyền thống dân tộc, tập quán phong tục, của thiên kiến chính trị hoặc định kiến tôn giáo. Đối với nhà nho khắc nghiệt, Thúy Kiều có đẹp về phong tư nhân dáng nhưng không đẹp về đạo lý mỹ tục. Tartuffe xấu nhìn từ khía cạnh luân thường nhưng đẹp nhìn từ góc độ mỹ học. Polyeucte đẹp cả trên phương diện luân lý lẫn trên phương diện thẩm mỹ.

Trong thực tế, cái đẹp lý tưởng có thể là cái đẹp thực nhưng lại cũng có thể không đẹp, thậm chí đáng ghê tởm. Lý tưởng cộng sản về cải tạo xã hội đề xuất cho đám sai nha, cho lũ

môn đồ của nó một loạt lý tưởng thẩm mỹ tương ứng với sự mỹ hóa các hiện tượng đóng khung trong khuôn khổ trật tự do nó thiết lập nhằm kích động tinh thần hân thù, tư duy cuồng tín, đầu óc hiếu chiến, ý thức hủy diệt, tâm trạng vị chủng. Chiến dịch bài Hoa đưa đến hàng chục vạn nạn kiều những năm sau 75 ở Việt Nam, các cuộc diễn binh rước đuốc giương cờ ở Bắc Hàn, những buổi “biểu tình tự động của nhân dân chống đế quốc Mỹ” ở Cuba v.v.. tạo nét đẹp man rợ của những chủ trương thú tính hay những kích động mù quáng. Đó là cái đẹp đẫm máu của các dòng thơ văn hô hào tuyệt diệt đồng bào của Tố Hữu, Xuân Diệu, Chế Lan Viên v.v.. Đó là cái đẹp tang tóc của những nốt nhạc lời ca Trịnh Công Sơn kêu gọi nổi vòng tay lớn ngày mất nước. Đó là cái đẹp của cá tính nhân vật Pavel Corsaghin trong *Kak zakaljalas stal* (Và thép đã được tôi) mà André Gide xem là thác loạn bệnh hoạn. Cho nên nếu có cái đẹp bên bờ của gốc cây bàn đào trong vườn Tây Vương Mẫu thì cũng có cái đẹp ma quỷ của cây passiflore mọc lên từ máu của Chúa.

Bởi cái đẹp trong nghệ thuật là biểu hiện tập trung của cái đẹp trong cuộc sống. Và cũng như trong cuộc sống, cái đẹp chân chính trong nghệ thuật luôn luôn gắn liền với cái thật, cái tốt. Tất nhiên sự gắn bó này sẽ mang những tỷ lệ khác nhau tùy theo thời đại, phong cách và trình độ của nghệ sĩ.

Riêng trong văn học cái đẹp còn đòi hỏi cái đúng. Văn chương vốn là lĩnh vực chuyên biệt của khả năng và tài năng thể hiện và sáng tạo cái đẹp nhưng các tác phẩm văn chương chỉ đẹp – tức là có giá trị văn chương – khi chúng thể hiện chân thực đời sống trong mọi biểu hiện thẩm mỹ thông qua lăng kính của lý tưởng nhân đạo, khi nó thể hiện được sự phong phú về tinh thần của cá nhân sáng tác dưới một hình thức hoàn thiện bậc thầy. Quan niệm như thế thì có thể nói là sai sót trong văn chương là triệu chứng bệnh thiếu năng thẩm mỹ, cho dù đó là sai sót trong cách biểu thị hình thức hoặc là

sai sót trong cách tiếp thu nội dung tác phẩm văn học.

Bài *Vọng nhạc* của Đỗ Phủ thường được xem là một trong những bài thơ đầu tay của thi sĩ. Đa số các tài liệu văn học sử cho rằng bài thơ được làm sau khi Đỗ Phủ đến Lạc Dương thi tiến sĩ năm 735 và không đậu. Sau đó, trong năm năm, nhà thơ ngao du các miền Tề, Triệu, thuộc các tỉnh Hà Nam, Hà Bắc và Sơn Đông ngày nay.

Vì là một trong những sáng tác sớm của Đỗ Phủ nên bài thơ được các tài liệu về thơ Đường chú ý nhiều, nhất là liên thơ thứ ba tức hai câu năm và sáu :

望嶽

岱宗夫如何
齊魯青未了
造化鍾神秀
陰陽割昏曉
盪胸生曾雲
決眴入歸鳥
會當凌絕頂
一覽衆山小

Vọng nhạc

Đại tông phù như hà,
Tề Lỗ thanh vị liễu.
Tạo hóa chung thần tú,
Âm dương cắt hôn hiểu.
Đãng hung sinh tăng vân,
Quyết xế nhập qui điều,
Hội đương lãng tuyết đỉnh,
Nhất lãm chúng sơn tiểu.

Trông núi

Núi Đại Tông trông như thế nào?
Đó là màu xanh giữa Tề Lỗ.
Tạo hóa đúc nên vẻ đẹp thần kỳ,
Bên bắc bên nam chia ra tối sáng.
Mây lớp lớp tỏa ra lòng rộng mở,
Chim trở về bay vào tầm mắt đắm đắm.
Rồi đây ta sẽ lên đỉnh cao tít,
Để ngắm trông những núi khác nhỏ bé.

Chữ thứ hai câu sáu 眴 có hai cách viết: *thử* trên *mục* dưới

hoặc mục trái thử phải. Về cách phiên thiết và phiên âm thì các tài liệu cũng không giống nhau. Khang Hi : *tại nghệ thiết, tài nghệ thiết tinh âm tề*, như vậy phải đọc theo âm Hán Việt là *tệ* hoặc *tề*. *Hán ngữ đại từ điển* : *tật trí thiết, tại nghệ thiết*, như vậy lại phải đọc là *tí* hoặc *tê*; Đào Duy Anh phiên âm là *xế*, Thiều Chửu phiên âm là *tí*, Hầu Hàn Giang phiên âm là *xế*, Nguyễn Kim Thản phiên âm là *xế*, Trần Trọng San phiên âm là *tề*; *Đường thi tuyển, thượng*, Trung quốc cổ điển văn học độc bản từng thư, Nhân dân văn học xuất bản xã, Bắc Kinh, 1978, trang 220, chú là “*âm tứ* “. Tôi tạm theo đa số.

Nhượng Tống dịch thơ:

Trông núi Đại (Thái sơn)
Núi Đại như thế nào?
Xanh trùm cả Tề, Lỗ!
Hai mạn, sáng, tối cắt!
Một trời khí thiêng tụ!
Sát ngực, mây đùn lớp...
Nháy mắt chim về tổ...
Sẽ lên đỉnh thật cao,
Một nhìn muôn núi nhỏ!

Khương Hữu Dụng dịch thơ:

Trông núi Đông Nhạc
Thái sơn trông thế nào?
Tề, Lỗ xanh liền giải.
Trời đất dòn xinh tươi,
Âm dương chia sớm tối.
Lòng ùn với lớp mây,
Mắt hút theo chim núi.
Lên chớp đỉnh mà trông,
Lè tè muôn núi dưới.

Trần Trọng San dịch thơ:

Trông núi
Đại tông núi ấy ra sao?

*Trải dài Tề Lỗ một màu xanh xanh.
Vẽ thân, tạo hóa đúc thành:
Bắc nam, sáng tối rành rành chia hai.
Mở lòng, lớp lớp dâng mây;
Mắt đắm nhìn bóng chim bay trở về.
Rồi đây lên đỉnh cao kia,
Cúi xem mọi núi coi bề nhỏ nhoi.*

Bản dịch của Khương Hữu Dụng (*Thơ Đỗ Phủ*. Nhà xuất bản Văn học, Hà Nội, 1982, trang 49) chú thích câu thứ năm : “Ý nói nhìn mây trùng điệp mà lòng thấy rộng rãi”.

Hai câu năm và sáu là hai câu bí hiểm khó hiểu :

*Đãng hung sinh tầng vân,
Quyết xé nhập qui điều.*

Trực dịch từng chữ một thì sẽ là hai cấu trúc chữ nghĩa vô nghĩa :

*Phồng ngực sinh tầng mây,
Xé mắt vào về chim.*

Vì vậy phần dịch nghĩa thành văn xuôi ở trên phải đảo ngược lối bố trí hai câu thơ nhằm diễn tả phần nào ý thơ.

Các tác giả Trung Hoa có xu hướng chú thích câu sau, câu thứ sáu, chi tiết hơn :

- 1) *Đường thi tam bách thủ dịch giải*, Trương Quốc Vinh trứ, Tân Hoa thư cục phát hành, Bắc Kinh, 1988, trang 14 : “Quyết : liệt khai. Giá lý chỉ tận lượng tương đại. Xé, chỉ nhãn khuông. Nhập qui điều : qui điều nhập sào” (Quyết : mở toác. Đây chỉ mở rộng hết sức lớn. Xé : chỉ vành mắt. Nhập qui điều : chim quay về tổ).
- 2) *Danh gia giám thưởng. Đường thi đại quan*, Tiêu Địch Phi và ctv., Thượng Hải từ thư xuất bản xã, 1986, trang 419-420 : “Lưỡng cú thị tả tế vọng. Kiến sơn trung vân khí tầng xuất bất cùng, cố tâm hung diệc vi chi dãng dãng; nhân trường thì gian mục bất chuyển tinh địa vọng trước, cố cảm đáo nhãn khuông hữu tư quyết liệt.

- 3) *Qui điểu* : thị đầu lâm hoàn sào đích điểu, khả tri thì dĩ bạc mộ, thi nhân hoàn tại vọng. Bất ngôn nhi dụ, kỳ trung uẩn tàng trước thi nhân đối tổ quốc giang sơn đích nhiệt ái.“ (Hai câu tả cách nhìn tinh tế. Thấy mây núi từng lớp dần lên không ngớt, nên quả tim trong lồng ngực dạt dào; do mắt đắm đắm nhìn một thời gian dài không chuyển động nên cảm thấy vành mắt giống như xé rách. *Qui điểu* chỉ chim lao vào rừng quay về tổ, như thế biết là lúc chạng vạng, nhà thơ còn nhìn theo. Không nói mà rõ, tự trung chất chứa lòng yêu nước tha thiết của nhà thơ.)
- 4) *Đường thi tuyển* (tlđd) : “*Quyết*“, liệt khai. “*Xế* (âm tứ)“, nhĩn khuông. “*Quyết xế*“, hình dung cực lực trương đại nhĩn tinh. “*Nhập*“, thu nhập nhĩn lý, khán đáo.“ [*Quyết* : mở toác. *Xế* : (đọc là tứ) :vành mắt. *Quyết xế* : mô tả con mắt mở lớn hết sức. *Nhập* : thu vào tầm mắt nhìn kỹ.]
- 5) *Đường thi tam bách thủ chú sớ*, Ngô Thiệu Liệt, Chu Nghệ hiệu điểm, An Huy Nhân dân xuất bản xã, 1983, trang 5 : “*Quyết* : khai dã. *Xế*, mục khuông dã.“ (*Quyết* là mở. *Xế* là vành mắt.)
- 6) *Đường thi tam bách thủ*, Tác giả Phó Lược. Đại tượng thư cục, Đài Loan, Trung Hoa dân quốc ngũ thập nhất niên, trang 26 : “*Quyết xế* : trương khai nhĩn khuông.“ (Mở rộng vành mắt).

Khái niệm *quyết xế* được một số tác giả khác sử dụng : Tư Mã Tương Như đời Hán trong *Tử Hư phú* : “*Cung bất hư phát, trúng tất quyết xế*“, Tào Thục đời Tam quốc trong *Mạnh đông thiên* : “*Trương mục quyết xế*“, Du Quốc Hiền đời Minh trong *Quân trung thi* : “*Quyết xế thệ diệt thử*“ v.v..

Sau đây là cung cách hiểu của các tác giả Tây phương :

P.Carré và Z.Bianu⁽¹⁾ trong *La montagne vide* :

Le coeur s'anime en exhalant les nuages,

L'oeil s'écarquille aux oiseaux de retour.

Georgette Jeager trong *L'anthologie de trois cents poèmes de la dynastie des Tang* :

des nuages s'élèvent de ses vastes flancs

je suis des yeux au loin les oiseaux qui rentrent au nid.

Cheng Winfun và Hervet Collet trong *Tu Fu, une mouette entre ciel et terre* :

de ma poitrine élargie naissent les couches de nuages

dans mes yeux tendus traversent les oiseaux qui s'en retournent

François Cheng trong *L'écriture poétique chinoise* :

Gorge frémissante : où naissent les nuages épais;

Regards tendus : où pénètre l'oiseau de retour.

Paul Jacob trong *Vacances du pouvoir* :

Le coeur au sein des nuages s'anime;

Entrent dans l'oeil les oiseaux de retour.

Wu Juntao trong *Tu Fu – A New Translation* :

The rolls of clouds would lave my bosom on high,

The home-coming birds would lure my staring eye.

Rewy Ally trong *Tu Fu Selected Poems* :

Clouds rising

In tiers ever refreshing it; not easy

To follow the birds as they fly

Back up its heights;

Witter Bynner trong *The Jade Mountain* :

I bare my breast toward opening clouds,

I strain my sight after birds flying home.

Soame Jenyns trong *A Further Selection from the Three Hundred Poems of the T'ang Dynasty* :

Your piled up clouds purge my feelings,

My straining eye can (scarcely) follow your birds into their nests.

Stephen Owen trong *The Great Age of Chinese Poetry, The*

High T'ang :

*Sweeping past breast growing layered cloud,
Eye pupils split, moving in with homing birds.*

William Hung trong *Tu Fu China's Greatest Poet :*

*The growing layers of clouds might scour one's bosom
of wordly thoughts; To follow those returning birds would
strain my eyes.*

Erwin von Zach trong *Tu Fu's Gedichte :*

*Voll Spannung beobachte ich das Hervortreten der
Wolken aus dem Berge, mit weit geöffnetem Auge verfolge ich
den Vogel, der zum Berge zurrückkehrt.*

Trên nguyên tắc, thơ nghiêm khắc với chính mình khi dụng ngữ, do đó, có thể phần nào tối nghĩa, nhưng tối nghĩa ở đây là hậu quả tính súc tích, tính ẩn tàng; tối nghĩa không có nghĩa là leo lét, lu mờ, mơ hồ. Qua quá trình cảm thụ nghệ thuật, người xem nhìn thấy trực tiếp bằng mắt một tác phẩm hội hoạ, một công trình kiến trúc, một bức tượng điêu khắc; người nghe cảm nhận trực tiếp bằng tai những âm thanh của một nhạc khúc giao hưởng. Hình tượng âm nhạc, hội hoạ, kiến trúc, điêu khắc được người nghe, người xem tiếp thu một cách sinh lý và cảm thụ một cách trực tiếp qua các giác quan. Nhưng văn học lại đòi hỏi độc giả phải vận dụng ý thức, suy nghĩ, tư duy, tưởng tượng, trí tuệ để tái hiện con người và cuộc sống do nhà thơ nhà văn mô tả bằng ngôn ngữ. Tác phẩm hội hoạ, kiến trúc, điêu khắc tồn tại một cách khách quan, độc lập đối với người thưởng thức dưới hình thức là những vật thể có khả năng trực tiếp khơi dậy các rung động thẩm mỹ; tác phẩm văn học được xây dựng bằng ngôn ngữ, ngôn ngữ ấy được ghi giữ qua văn tự, và ở đây, cả một đại dương từ vựng, cả một kho tàng dụng ngữ đang chờ đợi sự tái tạo tích cực và mạnh mẽ của người đọc. Hình tượng văn học chịu nổi thiệt thòi là không tác động được thẳng vào đối tượng thưởng thức cho nên nghệ sĩ ngôn từ phải

dày công tìm một thứ ngôn ngữ thực sự hoàn thiện, có khả năng khơi gợi mạnh mẽ trí tưởng tượng của độc giả, có tác dụng xây dựng thành công những liên tưởng mỹ học đặc thù. Bàn về cái đẹp, không có lĩnh vực nào thuận lợi và phong phú cho bằng văn học. Cho nên thi ca tràn ngập hình thái chuyển nghĩa : so sánh, ẩn dụ, ngoa dụ, hoán dụ, phúng dụ, định ngữ, uyển ngữ, tượng trưng, nhân cách hoá v.v... Nhờ những hình thái chuyển nghĩa này, ngôn ngữ văn học càng thêm uyển chuyển, biến hoá cực kỳ linh hoạt, mang tính tạo hình và biểu cảm cao. Nhưng trong sáng tác văn học, các hình thái chuyển nghĩa không những chỉ đảm nhận chức năng tái hiện sinh động những hiện tượng của đời sống, biểu hiện sâu sắc và tràn đầy xúc cảm những rung động của tâm hồn; mà còn bộc lộ đậm nét cá tính sáng tạo, phong cách nghệ thuật của nhà văn, nhà thơ. Tuy nhiên thi ca không vận dụng các hình thái chuyển nghĩa như những vật thể trang sức cho tư tưởng; thi ca không chủ trương mang vẻ lộng lẫy lại cho văn tự qua những hình tượng hào nhoáng vì làm như thế chỉ đạt hiệu năng tháp ghép những bông hoa tu từ khiến làm loãng tư duy. Thi ca hướng về một hình thái “siêu tư tưởng“, như kim cương là siêu cacbon. Dầu vậy, châu ngọc thi ca lại không phải là nước mắt kết tinh, mà là ý thơ ngưng đọng. Lời thơ lắm khi là những lời thần chú. Mặt khác, ý thơ không nhiều thì ít là hậu quả sự thể hội chủ quan của người thẩm thơ, của người bàn về thơ. Không ai đọc một bài thơ mà chỉ có nhìn vào câu chữ, hình thức. Những tâm hồn đồng điệu thông qua sự phân tích và tiếp thu đối với bài thơ, câu thơ để lý giải dụng ý của tác giả, nhằm rút ra được những kết luận hy vọng là tương đối chính xác. Trong chữ Hán, chữ Pháp có các khái niệm *thuyết thi giả*, *esprit critique* nhằm chỉ các đối tượng thưởng ngoạn này. Thưởng thức thơ là theo dõi và phân tích các bước đi của câu chuyện, của tình tiết, của cảm xúc, của tâm sự trong thơ, nhằm đánh giá tài dẫn chuyện tức năng lực lập ý, bản lĩnh cấu tứ, sức mạnh diễn đạt của tác

giả. Cho nên giới nghiên cứu văn học ngày nay dùng chữ *mouvement* để thay thế chữ *plan* khi nói về một bài văn, một đoạn thơ, một *texte*.

Đọc hai câu thơ Đỗ Phủ theo văn phạm phổ thông, theo cấu trúc quen thuộc chủ từ-động từ-túc từ, thì thấy là chúng khó có ý nghĩa :

Dãng hung sinh tầng vân
Lồng ngực – phồng – sinh – lớp – mây
Quyết xé nhập qui điều
Khóe mắt – rách – vào – chim – về

Đỗ Phủ đứng nhìn Thái sơn từ xa, theo đầu đề bài thơ. Nhà thơ ngụ ý gì khi mô tả rằng lồng ngực của mình sinh ra mây còn khóe mắt của mình thì đi vào chim về tổ? Nhiều người đã thử luận đoán và giải thích. Cách hiểu đơn giản nhất là cho rằng thi pháp vận dụng lối đảo trang : câu thơ trước sẽ được hiểu là mây dùn hàng hàng lớp lớp trên núi và cảnh trí đó khiến lồng ngực Đỗ Phủ căng phồng vì hân hoan. Đó là cách hiểu của ba tác giả Việt nam và một số dịch giả sang Anh, Pháp, Đức ngữ chẳng hạn Wu Juntao, Witter Bynner, Soame Jenyns, Stephen Owen, William Hung, Erwin von Zach. Lý Thiện trong *Lý chú Chiêu minh văn tuyển* còn ghi nhận rằng trước Đỗ Phủ, Trương Hoành đã sử dụng khái niệm *dãng hung* trong bài *Nam đô phú* : *Dục thủy dâng kỳ hung* (sông Dục phồng lồng ngực). Lại có tác giả hiểu rằng thân thể thi sĩ ở chân núi nhưng tâm tưởng nhà thơ thì vượt núi, do đó, mây núi bao quanh nhà thơ khiến lòng rộng mở (Vương Tự Thích trong *Đỗ ước*). Cừu Triệu Ngao trong *Đỗ thi tường chú* cũng hiểu gần tương tự : bài thơ được viết theo bốn giai đoạn tư duy. Liên thơ đầu phác họa ngọn núi nhìn từ xa, liên thứ hai mô tả thế núi, liên thứ ba ghi khắc cảnh trí chi tiết và liên thứ tư trình bày tâm trạng cùng hoài bão. Sáu câu thơ đầu trần thuật hiện thực, hai câu thơ cuối miêu tả tưởng tượng. Một số tác giả còn chủ trương rằng Đỗ Phủ không nhìn về ngọn núi mà nhìn từ ngọn

núi : hoặc nhà thơ đang ở một đỉnh núi thấp và nhìn lên đỉnh núi cao, hoặc nhà thơ đã leo lên đỉnh cao nhất và đứng nhìn xuống (Hứa Vĩnh Chương, *Thuyết Đỗ thi Vọng nhạc*; Hùng Trị Kỳ, *Đôi “Thuyết Đỗ thi Vọng nhạc” nhất văn đích nhất điểm ý kiến*; Trương Hiên Cừ, *Mạn đàm Đỗ thi Vọng nhạc chú giải*). Tuy nhiên lập luận này thiếu tính thuyết phục vì *vọng nhạc* không thể có nghĩa nhìn từ núi Thái.

Có tác giả phân tích độc đáo hơn : họ cho rằng vì tứ thơ trong các liên một, hai đều chỉ Thái sơn nên liên thứ ba cũng chỉ ngọn núi chứ không phải chỉ nhà thơ : chính núi Thái phồng ngực sản sinh ra mây với mù, còn những khoé mắt mở toác là các hang động trên sườn núi, nơi chim quay về tổ (Paul Kroll, *Verses from on High : The Ascent of T'ai shan*). Và hiểu như vậy thì tránh được thủ thuật đảo ngược cú pháp, khỏi lâm vào tình trạng nghịch lý trong lập luận.⁽²⁾ Tuy nhiên giới nghiên cứu bình phẩm rằng Kroll đi theo thuyết nhân hình (anthropomorphism) quá xa. François Cheng (tldd) cho rằng vì hai câu thơ không có đại từ nhân xưng nên ta có thể tự hỏi không biết “ngực phồng” và “mắt trũng” là của thi nhân hay của đỉnh núi nhân cách hoá; và thực ra thì nhà thơ chủ ý muốn khách đăng cao hoà mình cùng núi Thái để nhìn cảnh trí núi non từ nội tâm.⁽³⁾

Núi vốn thiêng. Núi kết Trời với Đất. Núi nối Trời với Người. Đỉnh núi, mây núi là gốc gác nguồn sông ngọn suối tạo nên mạch sống, là trú sở của thần thánh, linh hồn, tiên tử. Con người thờ phụng núi, nhà vua lên núi tế cáo, ẩn sĩ vào núi lánh trần, phương sĩ tìm về với Đạo trong núi. Thái sơn đứng đầu *ngũ nhạc*, là núi thánh. Ở đây hoàng đế làm lễ *phong*, lễ *thiện*; nơi đây Khổng tử từng đặt chân; nó kiểm soát sự sống cái chết, nó là chốn các vong trở về. Huyền thoại phong phú về Thái sơn có thể là lý do khiến Đỗ Phủ tự hỏi về bản chất của núi khi mở đầu bài thơ.

Nhưng dùng hai chữ *quyết xế*, nhà thơ lớn đời Đường còn có

ẩn ý khác : ký thác tâm tình hồng thi. Tư Mã Tương Như dùng *quyết xế* khi mô tả cảnh săn bắn : *Cung bất hư phát; Trúng tất quyết xế, Động hung đạt đích, Tuyệt bình tâm hệ* (Cung không bắn bậy; Nhắm đích xuyên rách mắt, Trúng ngực suốt nách, Cắt đứt cuống tim). Đến lượt mình và với khái niệm *quyết xế*, qua đó nhắc đến săn bắn cung tên, Đỗ Phủ dùng một hình tượng ẩn dụ khá quen thuộc với các thí sinh thi hồng. Thi cử là tranh đấu. Nếu đỗ đạt thì hoá rồng, nếu thi trượt thì...*đi ngay*.⁽⁴⁾ Thi trượt là cả một trời tương lai sụp đổ, thân thế kẻ như bỏ đi, kẻ sĩ ngao ngán tuyệt vọng không cùng. Đó là thơ gắn với đời của những Mạnh Giao, Lý Hạ. Đó là *Lạc độ*, là *Tái hạ độ*, là *Lạc độ đông nam hành*, là *Áo nào*; những đầu đề thi ca nổi tiếng của Mạnh Giao. Còn Lý Hạ thì bị cấm cả thi tiến sĩ chỉ vì một thứ *tabou* dính dáng đến tên thân phụ! Đặc biệt, khi hồng thi, nhà nho cảm thấy mình như một cánh chim bị bắn rơi lúc đang bay.⁽⁵⁾ Trần Tử Ngang trong *Lạc độ tây hoàn biệt Ngụy tứ Lãm* : *Chuyển bông phương bất định, Lạc vũ tự kinh huyền* (Ngọn cỏ bông nổi trôi không phương hướng, Cánh chim rơi khiếp sợ dây cung căng). Bản thân Đỗ Phủ cũng đề cập đến hình ảnh và hình tượng này khi nhắc lại kỳ hồng thi năm 747 trong bài *Phụng tặng Vi Tả thừa trượng nhị thập nhị vận* : *Chủ thượng khoảnh kiến trưng, Thúc nhiên dục cầu thân, Thanh minh khước thùỵ sí, Tăng đấng vô tủng lân*. (Vật được vua với triệu, Chắc được phen bay nhảy, Nhưng giữa trời xanh chim đành rũ cánh, Cá lặn đàn không chỗ giương vây). Vận dụng hình tượng *quyết xế*, *rách mắt*, Đỗ Phủ tự vẽ chân dung như một kẻ bị bắn rơi, bị sát hại. Hoài bão tan nát, tương lai sụp đổ, triển vọng tiêu tán.

Là một thanh niên mới lớn lần đầu tiên tiếp xúc với thực tế thi cử phũ phàng, tâm trạng nhà thơ rất phức tạp. Thi sĩ đã từng muốn buông xuôi, không phấn đấu nữa. Đó là lý do tại sao Đỗ Phủ tập trung ý thơ và tứ thơ vào những cánh chim về tổ, những cánh chim đã từng xuất hiện theo thi hứng Đào Tiềm :

*Kết lư tại nhân cảnh,
Nhi vô xa mã huyên.
Vấn quân hà năng nhĩ?
Tâm viễn địa tại thiên.
Thái cục đông ly hạ,
Du nhiên kiến Nam sơn.
Sơn khí nhật tịch giai,
Phi điều tương dữ hoàn.
Thử trung hữu chân ý,
Dục biện dĩ vong ngôn.*

Cất nhà trong xã hội,
Nhưng không có ngựa xe.
Hỏi làm sao được thế?
Lòng xa cuộc sống xô bồ.
Hái cúc dưới giậu đông,
Thấy núi Nam trước mắt.
Khí núi lúc nào cũng đẹp,
Đàn chim cùng bay về tổ.
Trong cảnh ấy có điều chân
thật,
Muốn phân tích mà không
nên lời.

Đây là những dòng thơ được phổ biến và được ngưỡng mộ nhất của viên quan lệnh Bành Trạch với câu chuyện năm đấu gạo. Đào Uyên Minh nhìn núi, mặt trời đang lặn, chim hàng đàn quay về. Cảnh thanh bình và lòng nhân tản. Trong đoạn thơ, núi vẫn đứng ở trung tâm bức hoạ. Ngoài ra, núi Nam khiến liên tưởng đến câu thơ *Kinh Thi* rất quen thuộc như *Nam sơn chi thọ*. Đào Uyên Minh hàm ý mong ở ẩn để cầu sống lâu qua hai hình tượng *chim về* và *thấy núi*.

Trong *Vọng nhạc* cũng vẫn là núi. Nhưng cảm xúc, tâm tư Đỗ Phủ khác hẳn Đào Tiềm. Một người ở tuổi trung niên, tự nguyện chấp nhận thân phận ẩn sĩ và tất nhiên, sẵn sàng vui sống cảnh sống đó. Một người là thanh niên mới lớn, đã đắng cay vì đường đời trước mặt hết đường, chỉ mong tìm lối thoát và chỉ muốn xoá đau thương. Cùng một hình ảnh *qui điều*, vốn cũng là hình ảnh thân thương của Đào Tiềm. Nhưng Đỗ Phủ muốn đi xa hơn Đào Tiềm, không chỉ hàm ý rút lui và trở về, mà còn thác ngạ tâm trạng bị bắn rớt. Trong *Qui khứ lai từ*, Đào Tiềm bảo *điều quện phi nhi tri hoàn* (chim bay mỗi thì biết đường về). Đỗ Phủ chỉ mới giỡm cất cánh lao vào hoạn lộ đã bị tên bắn gãy cánh!

Nếu thơ là để *ngôn chí*, thì những bài thơ thuở thanh thiếu

niên của Đỗ Phủ đều nói lên cái chí của một nho sĩ trẻ hăng hái nhập thế, tin tưởng ở tài sức mình, kỳ vọng nhiều vào tương lai. Trong loạt thơ *Tráng du* đó, nhất là ở những câu kết, nhà thơ thường hướng tới cái cần phải có, phải đạt, sẽ có, sẽ đạt và bởi vậy những thi phẩm này hằng chứa đựng ít nhiều phong vị lãng mạn hoành tráng. Cái chí ở đây, dầu mang phong cách trù tượng, dầu đậm tính chất trữ tình, vẫn là sản phẩm của trí tuệ, của cảm xúc nơi một con người muốn sống và ham sống. Trong bài *Hoạ ưng* chẳng hạn, khởi đi từ một bức tranh sinh động vẽ con chim ưng trên tấm lụa trắng, nhà thơ lìa thế giới chim muông hướng suy nghĩ vào cuộc đời. Tư thế của chim dù kiêu hùng dũng mãnh nhưng cũng chỉ là chim ưng vẽ, nhất là lại bị dây tơ buộc chân vào cột sắt. Chỗ đứng chân chính của chim ưng phải là chốn trận tiền, ở những buổi săn bắn ác liệt và tất thắng : *Hà dương kích phạm điều, Mao huyết sái bình vu* (Bao giờ đánh tan lũ chim hèn, Máu lông phơi giữa đồng cỏ).⁽⁶⁾ Lý tưởng Đỗ Phủ ký thác vào hình tượng chim ưng cũng là lý tưởng tác giả gửi gắm vào hình tượng con ngựa chiến ở một bài thơ vịnh vật khác, mô tả con ngựa Hồ xứ Đại uyển. Với khí thế của chim ưng của ngựa chiến đó, Đỗ Phủ nhìn Thái sơn. Nhưng nhìn Thái sơn sau khi lạc đệ.

Khác với Lý Bạch, Đỗ Phủ là người hăm hở xông vào thi cử, hy vọng thông qua hoạn lộ để làm quan. Đỗ Phủ đến Lạc dương là nhằm mục đích ấy. Nhưng nhà thơ, dầu từng *độc thư phá vạn quyển, hạ bút như hữu thần* (đọc sách vỡ muôn quyển, hạ bút như có thần)⁽⁷⁾, vẫn cứ bị Chủ khảo Lý Lâm Phủ đánh hỏng, lấy cớ là thiên hạ đã thái bình trên trăm năm, những kẻ sĩ có năng lực đã được trọng dụng, nơi thôn dã không còn người hiền nữa!

Rồi ra Đỗ Phủ sẽ tìm cách tiến thân khác. Làm thơ, làm văn tặng những người có thế lực để mong được họ tiến cử. Làm ba bài phú để trình lên vua. Tuy vua tán thưởng, ra lệnh ghi tên vào viện tập hiền để nghiên cứu phân bổ quan chức nhưng rồi

vẫn chẳng được gì. Mãi đến năm 755, hai mươi năm sau *Vọng nhạc*, khi biến loạn An Sử xảy ra, khi một đứa con Đỗ Phủ đã chết đói, triều đình mới ban ân cho nhà thơ một chức quan quản lý kho vũ khí hàm bát phẩm!

Đỗ Phủ mở đầu bài thơ về Thái sơn bằng một câu hỏi. Câu trả lời không đơn giản. Thái sơn là *dương* và *âm*, là *hành tàng* và *xuất xử*, là sống và chết. Thái sơn là núi của Đức Phu tử, và ở một khía cạnh nào đó, cũng là núi của Đào Uyên Minh. Chính nét đẹp hùng vĩ nhưng che dấu đó của Thái sơn, với một quá khứ dài huyền thoại và truyền thuyết, đã quyến rũ mê hoặc Đỗ Phủ. Hỏi núi Đại tông như thế nào, là để mà trả lời Đỗ Phủ ra làm sao. Tâm tư phức tạp đối cảnh hỗn hợp nên nảy hứng thơ, tứ thơ, ý thơ.

Bốn câu đầu tả vẻ hùng vĩ của Thái sơn, bốn câu sau thể hiện tâm trạng rối bời của người đã thi trượt nhưng còn tráng chí sẽ thi nữa. Cũng có thể cho rằng bốn liên thơ đưa lại bốn cách nhìn núi Thái khác nhau : nhìn màu xanh của Thái sơn trên nền trời chung Tề Lỗ, nhìn Thái sơn như một mặt cắt thẳng đứng chắn đôi bầu trời thành hai mảnh âm dương, nhìn từ dưới lên và nhìn từ trên xuống, nhìn từ điểm đứng và nhìn từ toàn cảnh. Cách nhìn nào cũng lành mạnh song cái nhìn ở liên kết là khang kiện nhất. Ở liên kết còn có cả ngang tàng của ánh mắt, có cả vững chãi của thế đứng, có cả sức mạnh của quyết tâm, có cả tầm cao của ước vọng. Cả bài tuyệt không có một chữ *cao*, một chữ *đại* song hai đặc điểm đó của Thái sơn vẫn hiện rõ mồn một, vẫn hiển lộ minh bạch qua tổng thể các mối quan hệ do nét bút nhà thơ khắc hoạ.⁽⁸⁾

Đỗ Phủ dùng chữ có ẩn ý, có hàm nghĩa. Những hình tượng độc đáo do nhà thơ khơi gợi không khiến chói mắt. Những khái niệm đặc thù do nhà thơ vận dụng không gây khó chịu. Thi nhân khổ công dụng ngữ tâm tứ để ký thác tác nội tâm khảm. Nhà thơ thành công vì mời gọi được người đọc tái tạo thi phẩm.

Bàn về cái đẹp của thơ, Lục Cơ đời Tấn trong *Văn phú* cho rằng thơ là để bày tỏ tình cảm nên phải viết một cách diễm lệ và vần luật cũng phải hoa mỹ, nghĩa là lời thơ phải đẹp để trau chuốt (*thi duyên tình nhi ỷ mỹ*); còn Lý Chất đời Minh trong *Độc luật phu thuyết* thì nhắc đi nhắc lại điều phải coi tự nhiên là đẹp (*dĩ tự nhiên chi vi mỹ*). Trên thực tế, các chủ trương như vậy đòi hỏi hình tượng thi ca phải rõ ràng, cụ thể, truyền cảm; bên cạnh nội dung *ngôn chí* kinh điển, nảy ra từ tính tình, bắt nguồn từ tự nhiên (*phát vu tính tình, do hồ tự nhiên*, Lý Chất).

Nếu Thái sơn có nét đẹp *thần tú*, nét đẹp thần kỳ thì *Vọng nhạc* có nét đẹp *ẩn tú*, nét đẹp che dấu. Ít nhất thì cũng ở liên thứ ba. *Ẩn tú* là chữ của Lưu Hiệp trong *Văn tâm điều long*.

Bonn, 01.06.2001

(1) Bài viết ghi đầy đủ chi tiết thư tịch học tham khảo khi cần thiết, còn ngoài ra chỉ ghi tên họ tác giả và đầu đề tác phẩm.

(2) *one avoids the daring inversion of normal syntax and the logical incongruities necessitated by the approved interpretation.*

(3) *à cause de l'absence du pronom personnel, on se demande si "poitrine dilatée" et "yeux tendus" sont ceux du poète ou de la montagne personnifiée. En réalité, le poète cherche justement à suggérer que le grimpeur "fait corps" avec la montagne et vit la vision de la montagne de l'intérieur.*

(4) Tú Xương : *Ngày mai tớ hồng tớ đi ngay.*

(5) Stephen Owen : *"A failed examination candidate was often referred to as someone struck by an arrow or a shot-pellet."* (*The Poetry of the Early T'ang*. New Haven. Yale University Press. 1977. p.164).

(6) Nhược Tống dịch thơ : *Bao giờ đánh bọn chim hèn, Máu lông tung rắc giữa miền đồng hoang.*

(7) *Phụng tặng Vi Tả thừa trượng nhị thập nhị vận.*

(8) Chữ *đại* ở câu đầu bài thơ không phải là chữ *đại* có nghĩa to, lớn; nó là chữ *đại* viết với bộ *sơn*.

NGUYỄN ĐỨC TÙNG
đi giữa đời
cầm một nhánh chiêm bao

Anh đến trái đất này rất muộn
Khi đã có em rồi
Và những vì sao

Đám mây trắng đi qua
Đầu ngẩng cao
Hất bóng vào điểm hẹn

Sớm nửa giờ anh tới
Nhưng em đã bay đi dưới trận mưa rào

Anh cầm chìa khoá trong tay
Nhưng em không phải là cánh cửa
Anh đánh bầy em
Mà bắt được thời gian

Giữa em ngày hôm trước
Và anh ngày hôm sau
Một bầu trời đầy sao

Trong chiếc váy cao
Cúc một mình đếm tuổi
Gió ngàn ngày náo động

Anh một mình đứng đợi trước sân

Bị ghét bỏ như con chim không chịu hót.

c h ủ đề 7 / 2 0

NGUYỄN QUỲNH

thẩm mỹ, sáng tạo và tự do

A. CỎI NGUỒN CỦA TÁC PHẨM NGHỆ THUẬT.

Trong chuyên luận "Bàn Về Cỗi Nguồn của Tác Phẩm Nghệ Thuật", Martin Heidegger, một trong vài triết gia lỗi lạc nhất của thế kỷ 20 đã nhận định rằng: "Nghệ thuật là cỗi nguồn của nghệ sĩ và tác phẩm".

Câu nói của Heidegger ám chỉ "trường hợp chung chung" hay còn gọi là "phổ quát".

Trong luận lý, mệnh đề phổ quát có dạng như sau: "Tất cả S là P". được biểu tượng thế này: $(x) (Sx \supset Px)$. tương đương với văn nói: "trong tất cả trường hợp của x, nếu x là S, thì x cũng là P."

Nếu x là Nghệ thuật, thì Nghệ thuật là Da Vinci và tác phẩm của ông. Nếu x là Nghệ thuật, thì Nghệ thuật là Picasso và tác phẩm của ông. Do đó suy ra, "nếu x là Nghệ thuật thì Nghệ thuật là con người và công việc của con người," vân vân và vân vân. Như vậy, Heidegger đúng là một nhà thẩm mỹ hiện đại. Cũng trong ý nghĩa ấy, câu nói của Heidegger cho thấy Cỗi nguồn là một cái gì cụ thể và riêng tư, vì nó chỉ vào trạng huống và kinh nghiệm Nghệ thuật cá nhân. Ví dụ, ta có kinh nghiệm kiểu Da Vinci, kiểu Picasso. Nghệ thuật là một kinh nghiệm riêng tư, chứ không phải là Bản thể tuyệt đối để chúng ta trầm tư mặc tưởng. Thì ra, Heidegger là triết gia

uyên bác về văn hóa Hi Lạp, nhưng cũng là người chống lại triết lý Hi Lạp.

Sự thực câu nói có tính phổ quát của Heidegger cần phải được kiểm chứng cho đúng bằng Phương pháp Phổ quát có Giới hạn, bởi vì giá trị của một phát biểu phổ quát phải luôn luôn không thay đổi dù cho thế gian bên ngoài đổi thay. Để kiểm chứng này hợp lý, các nhà luận lý đã đề nghị phương pháp "tương đương hợp lẽ có điều kiện hẳn hoi," với một vài điều kiện như sau: dấu :: gọi là "tương đương", ký hiệu "c" nhỏ đặt trên bốn chấm gọi là "điều kiện". Viết chung như thế này ::, ví dụ trong cách diễn tả $(x) Px :: (Pa \cdot Pb)$.

Mệnh đề viết theo dạng $(x) Px :: (Pa \cdot Pb)$ có nghĩa là câu nói "Bất kỳ Nghệ thuật nào (x) cũng có Cối nguồn (P) tương đương với câu nói Nghệ thuật a có Cối nguồn (P) và Nghệ thuật b có Cối nguồn (P). Ở đây, Nghệ thuật a ám chỉ Da Vinci và Nghệ thuật b ám chỉ Picasso đều có Cối nguồn, không có màu sắc bên ngoài nào thay đổi được.

Nhưng Luận lý Predicate chỉ là một thể cao hơn của Luận lý Duy niệm, chưa đủ khả năng miêu tả chiều sâu phức tạp của vấn đề, ví dụ theo các nhà Cấp tiến ở đầu thế kỷ hai mươi thì mục đích của Nghệ thuật và Giáo dục phải giúp mỗi cá nhân phát triển tự do trong cách diễn tả tình cảm và tư duy của mình. Song le, trên thực tế, tác phẩm của các sinh viên và học sinh thời ấy lại chịu ảnh hưởng nặng nề của hai trường phái: Biểu hiện có Hình thể và Nghệ thuật Deco. Điều này khiến chúng ta liên tưởng đến sự phân tích của nhóm lý thuyết gia Frankfurt về ảnh hưởng của cơ cấu chính trị, kinh tế và kỹ nghệ trên mỗi cá nhân.

Bởi thế, câu nói của Heidegger có vẻ như một hoài vọng âm thầm trong tiềm thức hơn là một khát vọng có ý chí rõ ràng. Câu nói ấy như một dự án để chúng ta cố công theo đuổi, và cũng là một thử thách để cho chúng ta đánh giá khả năng sáng tạo và tự do của chính mình.

B. SÁNG TẠO LÀ MỘT CÁI NHÌN TRỞ LẠI?

Nếu chúng ta không thể cưỡng lại ảnh hưởng của những cơ cấu kinh tế và chính trị - trong quá khứ cũng như trong hiện tại - thì tác phẩm nghệ thuật của chúng ta chỉ là sản phẩm "hầm bà lằng", và định mệnh của chúng ta không thoát ra khỏi những ý thức hệ. Như vật chúng ta có tự do không? Chúng ta chỉ có tự do cóp chép hay sao?

Bạn tôi, một kiến trúc sư, có khắc một bài thơ nhan đề "*Kiến trúc*" trên cửa chính của nhà mình. Bài thơ cho thấy rất nhiều điểm liên quan tới mỗi bản khoản của tôi trong chuyên luận này.

*Theo Ánh sáng lên hàng cột đứng,
Lên điện vàng tư tưởng cùng tranh.*

"Theo Ánh sáng" ám chỉ một hành động chăm chú hướng về một đối tượng. Đối tượng ấy chính là hàng cột. Như vậy cái nhà của bạn tôi họa theo kiểu cách cổ điển, mặc dù không nêu rõ kiểu cách cổ điển nào. Nhưng cái bóng bẩy trong câu thơ của bạn tôi tự nó chấp nhận ảnh hưởng của kiến trúc Hi-La.

Nếu kiểu cách Tân Cổ điển mơ hồ trong hai câu thơ đầu, thì hai chữ "Điện vàng" có khả năng xóa bỏ hồ nghi. cái nhà của bạn tôi là kiểu cách cung đình trong đó có những tấm tranh hiện hữu không cần phải có mặt của người xem, bởi vì mỗi tấm tranh là là hình ảnh của người nghệ sĩ. Thực vậy, mỗi tấm tranh mô tả sự Vươn Lên của người nghệ sĩ. Vươn lên đâu? Vươn lên Bản thể. Do đó, mỗi tấm tranh là một suy tưởng và đồng thời cũng mời gọi người xem đi vào suy tưởng cùng với tranh, để tạo thành một kinh nghiệm "cùng nhau". Như thế tấm tranh mới trở thành hoàn hảo.

Bài thơ "*Kiến trúc*" của bạn tôi còn có những câu như sau:

*Bao thế kỷ tôi bởi sáng tạo,
Đưa đẩy về tựa giấc chiêm bao.*

*Hiện ra dưới áng mây cao,
Một tòa kiến trúc ra vào ngấn ngơ.*

Sáng tạo phải "tới bờ" thì mới có tính dũng mãnh. Cho nên, dòng thơ trên xác nhận rằng sáng tạo là một lịch sử liên tục đầy bạo động. Sáng tạo lật đổ nền tảng cổ truyền, không chấp nhận uy quyền hiện tại, để thiết lập những nền tảng mới, hoặc chẳng cần nền tảng nào cả. Sáng tạo không thể đến với chúng ta, nếu chúng ta không có những giấc mộng về sáng tạo. Sáng tạo như sóng đại dương ào ạt đổ về như giấc mộng.

Nghệ thuật đến với chúng ta ở một lúc bất ngờ, khiến chúng ta phải "ngấn ngơ". Lúc "ngấn ngơ" ấy là một kinh nghiệm thẩm mỹ "lạ lùng", hay "lạ hoắc" trong lối diễn tả của Heidegger. Cái thẩm mỹ làm ta "ngấn ngơ" chính cũng là cái thẩm mỹ "ngất ngây mờ ảo" trong dòng suy tư của Nietzsche về Ý Chí Sáng Tạo.¹

C. TỰ DO VÀ NÔ LỆ: SỰ THỬ THÁCH CỦA SỨC MẠNH SÁNG TẠO.

Nếu sáng tạo có tính bạo động, thì sức mạnh của nó có thể giúp ta phân biệt thế nào là TỰ DO và thế nào là NÔ LỆ. Chúng ta đã chiến thắng kẻ thù nhờ ý chí sống còn, nhưng chúng ta vẫn bị ảnh hưởng văn hóa kẻ thù. Chúng ta quy lụy xin kẻ thù giúp đỡ kinh tế, trí tuệ, nghệ thuật và khoa học. Như vậy, tự do mà chúng ta có chỉ là một thứ Tự do Ủy thác. Không phải là Con người Tự do, vì chúng ta thiếu *Tinh thần Minh triết Thực tiễn*.

Những thí dụ sau đây có thể làm chúng ta đỏ mặt:

Hoa Phù dung có màu gì? Người ta bảo nó màu Trắng hay màu Hồng, không phải vì người ta thấy, mà vì nó đến từ thơ Bạch Cư Dị (*Trường Hận Ca*) đời Đường, như sau:

Phù dung như điện, liễu như mi.

Nếu Phù dung có nhiều màu (sáng trắng, chiều đỏ – Alfred Pepelot, *Les plantes médicinales du Cambodge, du Laos et du Vietnam*), và nếu nó có màu đỏ, thì nó chính là "Dâm bụt" (*Hibicus mutabilis* L.) chẳng bao giờ được yêu chuộng trong tưởng tượng thi ca của người Việt.

Nếu đây chỉ là vấn đề màu sắc, có lẽ chúng ta không đáng ngại. Song le, vấn đề thuộc về ý niệm của cái đẹp, cái đẹp của phụ nữ liên quan đến sáng tạo. Dương Quý Phi là người đẹp của Đường Minh Hoàng, có một nhan sắc giết người, qua thi ca, đã trở thành khuôn thước thẩm mỹ. Bởi thế ý niệm HOA PHÙ DUNG đã trở thành biểu thị cho khuôn mặt giai nhân (*Từ Hải*), và LÁ LIỄU cũng trở thành biểu thị cho nét mày của giai nhân. Hơn một ngàn năm qua, những thứ ấy đã trở thành khuôn vàng thước ngọc trong tiềm thức suy tư của người Việt.

Có lẽ Hoa Phù Dung xuất hiện lần đầu trong văn chương Việt Nam vào khoảng giữa thế kỷ mười tám, tức 1740, trong *Chinh Phụ Ngâm Khúc* bằng Hán văn của Đặng Trần Côn. Bản dịch Nôm của Hoàng Xuân Hãn như sau:

*Nay hoa đào cùng gió đông đã qua,
Mơ già trên sông, lại có Phù dung nở.*

Theo Hoàng Xuân Hãn thì Phù dung là loài cây bé, lá có năm mảnh, hoa to, cánh lớn như sen, thường có màu hồng. Giữa thu nở. Thường mọc thành bụi ở bờ nước.

Bản phỏng dịch của Phan Huy Ích đã trở thành bất hủ như sau:

*Nay đào đã quyến gió đông,
Phù dung lại rã bên sông ba-xò.*

Có lẽ Huỳnh Sanh Thông cũng chưa bao giờ thấy hoa Phù dung, cho nên trong bản Anh ngữ của ông, ông đã đổi Phù dung ra hoa Hồng(nhưng chú là *hibiscus flowers*). Bởi thế, nếu ta nhại bản văn của Phan Huy Ích, ta sẽ đọc như sau:

*Nay đào lại quyến gió đông
Hoa hồng lại rã bên sông ba xò*

Hoa Hồng? Bạn có chắc rằng hoa hồng là loại hoa rất quen thuộc ở Việt Nam không? Có lẽ chúng ta thường thấy hoa hồng trong hình chụp hoặc hình vẽ, hầu hết đến từ Tây phương. Kể từ khi có giao lưu văn hóa với phương Tây, chúng ta được biết hoa hồng qua hình ảnh, từ đó trong lòng người Việt chúng ta thẩm mỹ hoa hồng xuất hiện. Khi yêu nhau, chúng ta tặng nhau một bó hoa hồng cho điệu như Tây! Nhưng ai ở Việt Nam có khả năng mua hoa hồng tặng nhau? Phải là giai cấp trung lưu, mà chưa chắc mọi người trong giai cấp ấy có khả năng mua một bó hồng.

Thẩm mỹ hoa Hồng, trong đại chúng cũng như trong tôn giáo ở văn hóa Tây phương đã được người Việt Nam tin theo gần như mù quáng đến độ có thể trở nên nguy hiểm. Câu chuyện sau đây là một ví dụ:

Một nữ giáo chức ra đề tài luận văn "Em hãy tả một bông hoa Hồng". Khi chấm bài cô giáo thấy có một bài để giấy trắng, với hàng chữ như sau:

Thưa Cô,

Xin cô tha thứ cho em vì em không thể làm được bài luận này. Từ trước tới nay, em chưa bao giờ thấy một bông hoa hồng, ngay cả những người chung quanh em cũng không ai biết nó để có thể giúp em. Em đành chịu lãnh điểm "Không" vậy.

Kính thư.

Lúc ấy cô giáo mới chợt hiểu rằng lỗi ở cô vì cô cứ tưởng rằng ở Việt Nam ai cũng thấy hoa hồng! 2

Trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du có một câu như sau:

Vườn hồng chỉ dăm ngăn rào chim xanh.

Nhiều sinh viên và độc giả *Truyện Kiều* thường cho rằng "hồng" trong câu thơ trên là "hoa Hồng". Trên thực tế, khi có vườn hoa hồng chúng ta mới biết không có loài chim nào đến phá hoa hồng cả.

Trước cái thời hoa hồng đến Việt Nam, chữ "Hồng" chỉ dùng để chỉ cây Hồng, người Anh Mỹ gọi Hồng là loại cây cho

quả đẹp để ngắm nhìn, chứ họ không ăn. Cây Hồng cũng mọc ở San Antonio. Quả Hồng ngọt và thơm, màu đỏ thắm. Hồng ra quả từ tháng tám đến hết tháng mười một. Lá Hồng đỏ vào mùa thu, và khi quả Hồng bắt đầu chín chỉ có một loại chim màu xanh, to gấp đôi con chim sẻ, thường tới ăn. Bởi vậy người ta phải hái mang vào trong nhà để cho nó chín từ từ. Trước kia ở Bắc Việt Nam, quả Hồng thường được bày trong dịp Tết Trung Thu. *Truyện Kiều* của Nguyễn Du viết vào khoảng đầu thế kỷ mười chín, trước khi người Pháp chiếm Đông Dương, và hiển nhiên trước cả khi hoa hồng xâm nhập vào văn hóa Việt. Thế thì câu thơ: *Vườn Hồng chỉ dám ngăn rào chim xanh*, phải hiểu là vườn cây hồng chứ không phải vườn hoa hồng.

Nếu chúng ta thực sự yêu mến tự do, thì chúng ta phải yêu sáng tạo. hay là ta được tự do để cóp chép những gì người khác đã làm ra? Nỗi buồn không phải vì chúng ta thua người trong khoa học và kỹ thuật. Ta thua người trong lãnh vực triết học, nhân văn, nghệ thuật và văn học. Thời xưa chúng ta học lối làm thơ của người Tàu, ngày nay chúng ta học cách viết tiểu thuyết - truyện ngắn, truyện dài - và thoại kịch của người Tây phương.

Học cái gì ta không biết luôn luôn là một điều thú vị. Nhưng sau khi đã học rồi ta cần phải sáng tạo, để trả ơn cho người những gì ta đã hưởng thụ.

Có hai loại nô lệ. Bị bắt làm nô lệ và tình nguyện làm nô lệ. trường hợp thứ hai là một trường hợp đáng sợ, giống như hiện tượng ung thư, bởi vì nó sinh ra bao kiếp làm nô lệ. Một người bị bắt làm nô lệ sẽ ý thức ra chuyện chủ nhân bóc lột mình (theo dẫn chứng của Hegel). Nhưng kẻ nô lệ tình nguyện giống như những con bò hạnh phúc trên đồng cỏ xanh. Bởi vì họ không bao giờ nhìn ra bản ngã của mình, cũng như không bao giờ nhìn rõ giá trị của tự do.

D. HÌNH HÀI VÀ THỂ TÍNH.

Thẩm mỹ vụ vào cái đẹp của hình hài chủ yếu nhắm vào đường nét, hình thể, không gian, màu sắc, chất tính và bố cục. Các nhà Mỹ học theo phái này cho rằng những yếu tố kể trên tự chúng có ý nghĩa và không cần minh giải. Theo lẽ ấy, nghệ thuật có tính độc lập, hay còn gọi là nghệ thuật vụ nghệ thuật.. Tuy nhiên, nghĩ cho cùng cái gì chuyển hóa giữa đường nét và màu sắc, ví dụ sự chuyển hóa từ A đến B, là cái chúng ta không thấy được nhưng lại là yếu tố quyết định của tranh. Cái chúng ta không thấy được ấy vượt ra ngoài mọi lý thuyết về nghệ thuật, vì cái không thấy ấy gây ra cái bóng "lãng đãng như gần như xa" khiến chúng ta khi ngắm nhìn một tác phẩm cứ suy nghĩ mông lung. Cái chớp chờn lãng đãng ấy đưa chúng ta ra khỏi hình hài của tác phẩm và đẩy chúng ta về thể tính của tác phẩm, một thể gian không có căn cơ.

Nếu Hume sống ở thời đại chúng ta ông sẽ thách chúng ta trưng ra cái gọi là hiểu biết nằm trong dòng chuyển hóa từ A đến B, và ông sẽ thờ ơ trước nỗ lực vớ vẩn của chúng ta đi tìm một thực tại vu vơ. Nhưng Hume khó có thể nào phản kháng lối nhìn của Kant, khi Kant cho rằng cái gọi là chuyển hóa đang kích thích cảm quan của chúng ta chính là một kinh nghiệm thẩm mỹ, riêng tư và thù thắng.

Nguyễn Du có lắm diệu tài. Một trong những tài ấy là thuật sử dụng âm thanh để gây ra không gian, và từ đó gây ra phong cảnh thời gian. Hume và Kant có thể tâm đắc với Nguyễn Du. Trong *Truyện Kiều* có một câu thơ như sau:

Đầu tường Quyên nhật, cuối trời Nhạn thưa.

Một tiếng động có thể dần trải khắp không gian và sinh ra một hình ảnh không gian. Hai giai điệu đối nhau gặp gỡ để sinh ra một thứ không gian tâm lý. Khi hai giai điệu tạo ra một hòa hài, thì tất có đổi thay; nhờ đó chúng ta nghiệm ra một thứ chuyển hóa của hai giai điệu, và cũng nhờ đó cái "ánh chớp

chờn" của kinh nghiệm thẩm mỹ ra đời, cho nên ta cứ suy nghĩ mông lung.

Thứ kiến thức thẩm mỹ mà Hume đòi cho bằng được chỉ có mặt trong nhận thức khoa học. Song le nhận thức về cảm quan của Hume có thể nghịch với suy tư của ông, bởi vì kinh nghiệm thẩm mỹ không phải là một thứ kinh nghiệm trí thức. Kinh nghiệm thẩm mỹ là cuộc đời trầm mặc về chính cuộc đời.

Thói thường, hể tai nghe thì mắt phải nhìn. Có nhìn rồi mới có nhận thức. Nhận thức không luôn chỉ dựa trên những gì mắt thấy tai nghe, nó dựa trên cảm quan của chúng ta. Sau khi nhận thức, ta chiêm nghiệm kỹ càng rồi phác họa nó ra. Nếu vậy, cái gọi là "phong cảnh tâm tư" trong câu thơ trên của Nguyễn Du miêu tả âm thanh và không gian lại trở thành một thứ thời gian trong tâm khảm của nàng Kiều. Thứ thời gian tâm lý ấy là biểu thị của tình yêu, khi nó có mặt thì những gì cụ thể đều tan đi hết. Nếu thiếu thứ thời gian tâm lý ấy, thì con người chỉ là cái xác vô hồn mà thôi.

"Đầu tường Quyên nhật" và "cuối trời Nhạn thưa" giống như hai điểm A, B hòa lại với nhau để chuyển thành một không gian tâm lý. Đây không phải là một thứ không gian suy lý hoặc kinh nghiệm. Nó là một thứ không gian yên nguyên do đòi hỏi tức thời của cảm quan. Kinh nghiệm thẩm mỹ phải là thế giới yên nguyên, vì kinh nghiệm đó "chưa một lần trao gửi".

Khi Thuyết Hồ Nghi và Lãng Mạn va chạm nhau, chúng nảy sinh một sự đối thay về ý thức. Sự đối thay này dựa trên nền tảng của những vấn đề sinh ra từ môi trường lịch sử và văn hóa. Nền tảng đối thay nay là một cơ cấu hữu tình nghịch lý, vì nó là tập thành của qui tắc và vô qui tắc. Nhưng nó lại có lý sinh tồn trong thời gian và không gian riêng tư của nó (Foucault, 1972. Jayder, 1985).

Vậy thì, sự chuyển hóa nghiệm ra từ A tới B gợi cho chúng ta về những cơ cấu của vấn đề mà chính nghệ nhân cũng như quần chúng không thấy được. Họ chỉ thấy được khi nó xảy ra - y như trong đời sống chính trị, kinh tế, văn hóa và xã hội, khi có biến chuyển xảy ra, quần chúng mới há miệng than: "Cứ tưởng bở. Hổng mẹ nó rồi! Nếu thế, sự chuyển hóa kia ví như đời sống và định mệnh của một người. Kinh nghiệm thẩm mỹ như thế không còn là một công trình dọi phóng, vì nó đến từ trong tâm khảm của mỗi người.

Khi tôi dùng hạn từ "phong cảnh tâm tư" tôi muốn nói tới hai hình thái: "hình thái của tâm lý" và "hình thái duy nghiệm của ý thức" giúp chúng ta nhìn ra thân phận con người. Vì là "phong cảnh tâm tư" cho nên nó có tính chủ quan, và đượm mầu "tiểu thuyết".

Cái gọi là "phong cảnh tâm tư" lần đầu đến với tôi khi còn bé, qua bài hát *Trở Về*, mở đầu bằng hai chữ: *Về đây...* của Châu Kỳ. Thứ "phong cảnh tâm tư" ấy càng trở nên phong phú khi tôi nghe *Giao Hưởng Khúc số 5* (Concerto No. 5 hay 'Emperor') của Beethoven. Dĩ nhiên lúc ấy tôi đã quên mất Châu Kỳ. Thứ "phong cảnh tâm tư" ấy lại đột ngột đổi thay dữ dội khoảng mấy chục năm sau khi tôi khám phá ra hai *Giao Hưởng Khúc số 1 và số 4* (Concerto No. 1 & No. 4) của Beethoven, cùng soạn cho dương cầm. Sự đổi thay bất ngờ ấy tôi tạm gọi là "những cơ cấu của vấn đề".

Thành khúc *Largo* trong *Giao Hưởng Khúc số 1* của Beethoven đưa tôi trở lại bài hát *Trở Về* của Châu Kỳ, khiến tôi thở phào nói tục: "Ồ tề thật, bóc lột Beethoven!" Bởi vì trong mấy chục năm hình hài và tâm trí của tôi đã chuyển hóa qua biết bao "phong cảnh tâm tư" định phận, mà tôi không hề biết tới những cơ cấu và liên hệ do môi trường văn hóa và lịch sử gây ra.

Đề tài tôi gọi là "thân phận con người" trong *Giao Hưởng Khúc số 5* của Beethoven, gồm nhiều "quang cảnh tâm tư"

trình bày một tâm trạng u buồn và chí cao hùng vĩ. Mãi sau này tôi mới tìm ra manh mối của cái gọi là "thân phận con người" đã sờ sờ trong hai *Giao Hưởng Khúc số 1 và số 4*. Mỗi tấu khúc này nỉ non cho cái luật tương khắc ở đời: Vui/Buồn; Thành công/Nhục nhã; Yêu thương/Hờn giận. Cái gọi là "thân phận con người" ấy chính là tác phẩm suy diễn của tôi. Nó đã kéo dài và trở thành khuôn thước trong không gian và thời gian.

Mặc dầu bị qui định bởi không gian và thời gian, cái gọi là đề tài kia, trong bóng "lững thững gần xa", đã hiện ra như là một chuyển hóa giữa hai điểm A và B, rõ ràng trong hình hài, nhưng mơ hồ trong thể tính. Nếu đời sống của con người là bão táp, thì cái phong phú của cuộc đời sớm muộn cũng sẽ lộ ra dấu cho "phong trần đến cả sơn khê".

Cái đẹp bất chợt chúng ta thấy có thể là tiếng nói của một đứa trẻ lên một tuổi, chưa biết ngôn ngữ qui phạm, ví dụ khi đứa trẻ ấy nói: Cà tích, cà tích tà..." và nếu mặt đứa trẻ hớn hờ vui tươi, thì ta đoán đứa trẻ ấy hạnh phúc. Niềm vui bất chợt ấy, ở nơi ta, và ở nơi đứa trẻ - *dù ở hai dạng khác nhau* - là một *niềm vui thẩm mỹ*. Về điểm này Hume hoàn toàn đồng ý (trong *Of the Standard of Taste*) với chúng ta.

Nhưng khi tiếng nói của đứa trẻ lên hai, bệnh hoạn, không thuốc thang, trong thời buổi chiến tranh thì sao? Ví dụ, đứa trẻ ấy nằm nhắm mắt nói đều đều, khi to khi nhỏ: "Ạch giả đây!" Trong khi ấy, mẹ đứa trẻ cúi xuống hỏi: "Con muốn mẹ giả con cái gì?" Mẹ còn nợ gì con không?" Tiếng "Ạch giả đây" cứ yếu dần rồi đi vào yên lặng, khiến ta có thể cảm thấy một cuộc đời ngắn ngủi mới qua đi. Chúng ta thử hỏi: "thẩm mỹ gì đấy?" *Có phải thẩm mỹ ấy là nỗi đau thương của con người?* Nhưng thứ thẩm mỹ ấy đâu có trong lòng đứa trẻ. câu "Ạch giả đây!" chưa chắc đã phải là một cụm từ có ý nghĩa.

Biết đâu cái gọi là câu nói ấy chẳng qua chỉ là sự co thắt của xác thân trong những phút giây hấp hối của cuộc đời. Dù

là gì chẳng nữa, nó biểu thị cho nguồn sống đang bị cuốn đi. Câu hỏi của người mẹ cũng không phải là câu nói về thẩm mỹ. Nó là câu nói trong tuyệt vọng, và hoàn toàn vô nghĩa. . Như với chúng ta, bất chợt chứng kiến một trạng huống trong cuộc đời như thế, chúng ta xúc động và trình bày trạng huống ấy, qua hình thái của nghệ thuật, chẳng hạn *Guernica* của Picasso, để *nói lên nỗi đau thương của con người*. Thẩm mỹ ấy là *lòng nhân đạo*.

Sự thể hiện của tài năng nghệ thuật cho ta thấy quang cảnh định mệnh của con người, và khiến tôi cứ suy nghĩ mông lung về *Giao hưởng Khúc Số 5* soạn cho dương cầm của Beethoven. Định mệnh này cũng thấy rõ qua tư tưởng của Nguyễn Du:

Lột tai nghe suốt năm cung 3

Tiếng nào là chẳng náo nùng xôn xao!

Tôi đặc biệt để ý đến đoạn khúc thứ nhất. Trong khi âm thanh hùng tráng đang reo vui, thì tiếng dương cầm ở phần cuối "đuổi theo" như phê phán. Phải chăng cái hùng tráng reo vui kia chẳng qua chỉ là **ẢO TƯỢNG**? Rồi thành khúc thứ hai nhảy vọt ngay sang thành khúc cuối cùng, không ngưng nghỉ, mang hy vọng và yêu thương mới, tựa hồ như Beethoven muốn bảo ta rằng đời có cái đẹp riêng tư của nó, sá gì một thứ Nã Phá Luân. Đúng y như lời ông nói: "*Dư Hưởng Khúc này tặng cho một người có thời là một vĩ nhân*".⁴

Promethus là ai? Đó chẳng qua là một ẩn dụ cho cuộc "chuyển hóa" giữa cái Lý tưởng của Nghệ thuật và cái tài văn nghệ của con người. Để đưa cái tài ấy đến con người. Promethus lãnh đủ hai thứ "quả cảm" và "đau thương". Promethus bị trừng phạt để trở thành Bất tử.

Âm nhạc của Beethoven là một sự chuyển hóa giữa Lý tưởng Đau thương và Thân phận Con người. Để rung động lòng người trước Lý tưởng Đau thương, Beethoven cũng lãnh đủ hai thứ "quả cảm" và "đau thương". Ông đã bị mất thính quan nhưng lại trở thành một Thiên tài bất hủ.

Cướp càn sáng tạo của Beethoven giữa ban ngày, Châu Kỳ thực sự đã đem nhiều niềm vui về cho dân tộc. Có lẽ cái công "Lương Sơn Bạc" ấy nên Châu Kỳ không bị "bay đầu". Một phần nữa có thể là ông đã trót sinh ra là con người nô lệ giữa bao người nô lệ, do lịch sử và văn hóa tác thành. Thế thì, Châu Kỳ mãi mãi là con người bất chước diệu tài

Otto Weininger tự tử chỉ vì, tuy là một thiên tài Do thái nhưng ông vẫn không thể giúp dân Do thái ra khỏi vết hằn nô lệ. Những người không ưa Do thái khen hành động của Weininger là một hành động biết điều.

Không! Chúng ta không thể như Weininger. hành động của Weininger quá tuyệt vời trong ý thức, nhưng phản lễ sinh tồn. Thứ thẩm mỹ "tuyệt vời" khiến chúng ta đi vào tuyệt vọng.

Chỉ vì lễ sinh tồn, chúng ta phải tiến lên. Chúng ta tiến lên vì trong lễ sinh tồn có ý chí tự do, cho ta và cho người khác, chứ không phải cho cuộc đời ngắn ngủi của mỗi người. Như vậy, qua kinh nghiệm thẩm mỹ, chúng ta biết chân giả ở đời, và chân giả ở ngay trong lòng của mỗi người, trong đó có chúng ta.

Cũng qua kinh nghiệm thẩm mỹ, chúng ta làm sáng tỏ tư tưởng bình đẳng của Buber. Nghĩa là, muốn có bình đẳng tức thời, chúng ta phải hoạt động ngang nhau. Ngồi xem thiên hạ bày trò rồi chúng ta bất chước tức là chúng ta chấp nhận làm NÔ LỆ, chứ không hiểu thế nào là BÌNH ĐẲNG.

E. NGÔN NGỮ VÀ SÁNG TẠO.

Heidegger ví bản thể siêu hình của ngôn ngữ là cái nhà của Hữu thể, bởi vì ngôn ngữ có mặt ngay từ lúc chúng ta sinh ra. Nhưng hầu hết đối với chúng ta, lối truy tầm về Tổng thể của ngôn ngữ theo kiểu Heidegger thật là khó hiểu.

Chúng ta thường kinh nghiệm rằng ngôn ngữ là một thứ hoạt động có tính ứng dụng, có tính sử, và luôn luôn có tính

Công nghiệp của Tần, Hoắc to lớn ra sao mà lấn áp cả Lý Thường Kiệt và Trần Hưng Đạo? Lý Thường Kiệt phá Tống, bình Chiêm. Trần Hưng Đạo ba lần đại phá quân Nguyên, trong khi ấy cả nước Tàu đang bị người Nguyên cai trị. Lại thật! Tại sao không thể viết:

Tài so Trần, Lý vẹn toàn,

Tên ghi sử sách, tượng truyền ngàn năm.

Có người sẽ bảo nghe không hay. Không hay ở chỗ nào? Ở chỗ ăn đồ Tàu quen rồi hay sao?

Thói quen đã cố thổ đồ hồ thì khó gỡ. Trường hợp của nhà thơ Quách Tấn là một ví dụ cho vết hằn nô lệ. Quách Tấn ở Trung Việt, phong cảnh đẹp như thế mà “đêm thu nghe quạ kêu” ông chỉ thấy:

Trời bến Phong Kiều sương thấp thoáng

Thu sông Xích Bích nguyệt mơ màng.

Có phải đối với ông chỉ có văn hóa Trung Quốc mà thôi?

Nhưng khi Quách Tấn để cho khoảnh khắc sáng tạo bùng nổ từ tâm tư, thì cảm ứng và ý thức của ông về không gian và âm thanh rất tuyệt vời:

Tiếng dội chân mây còn vọng mãi.

Bởi thế, sáng tạo có thể bắt đầu với những nỗ lực tuy nhỏ nhoi nhưng độc đáo, chẳng hạn như chấn chỉnh một bản văn cho hoàn hảo hoặc nghệ thuật sử dụng ngôn từ. Ở cấp cao hơn, sáng tạo cho ta thấy ý thức của con người, và sức mạnh đập tan các ảnh hưởng ngoại lai. Điều này không có nghĩa ta gây chia rẽ hận thù, mà là một ý thức về tinh thần bình đẳng trong thế giới đại đồng.

Sáng tạo là một hành vi tự trọng, là ý chí hùng vĩ, là sự khai sinh. Bởi thế ta có thể nói "Sáng tạo là một hành vi Đạo đức."

Sáng tạo, không chỉ là vư vật của nghệ thuật, mà có thể là bất kỳ hoạt động nào của con người. Sáng tạo có quyền năng

cho ta thấy cội nguồn là *con người và công nghiệp của con người*. Sáng tạo truy tầm ẩn số và làm cho chúng nở hoa cuộc đời, như Derrida mong mỏi. Sáng tạo cho ta thấy đâu là Tự do và đâu là Nô lệ. Và cuối cùng sáng tạo giúp ta thưởng thức nghệ thuật một cách thông minh và đầy trực giác.

University of Texas at El Paso.

Chú thích:

1. *Der Will zur Macht* nên dịch là *Chí Hùng Vĩ* bởi trong tác phẩm này Nietzsche không chỉ bàn đến quyền lực mà về tất cả những sức mạnh khác, trong đó có ý chí sáng tạo nghệ thuật. Chính vì điểm này mà Heidegger đã viết một bộ bốn cuốn về ý chí sáng tạo trong luận triết *Der Will zur Macht* của Nietzsche. Khoảng 30 năm về trước ở Sài Gòn có người dịch là *Ý chí về Quyền lực*. Dịch như vậy tức là không hiểu tư tưởng của Nietzsche.

2. Dựa trên một bài viết trước 1975. Tôi quên tên tác giả và tác phẩm.

3. Âm nhạc Việt Nam và Trung Hoa dựa trên Ngũ cung, tức là Cung, Thương, Giốc, Chủy và Vũ. Trong *Truyện Kiều*, Nguyễn Du tỏ ra rất sành về âm nhạc, qua hai câu thơ sau:

So vắn dây Vũ, dây Văn,

Bốn dây to nhỏ theo vắn Cung Thương.

4. Sự suy diễn của tôi về *Giao Hưởng khúc số 5 'Emperor'* của Beethoven dựa trên tiếng đàn dương cầm của Anton Dikov với sự điều khiển của nhạc trưởng Emil Tabakov. Cảm ứng của tôi sẽ khác đi nếu tôi nghe tiếng đàn của Vladimir Horowitz và dưới sự hướng dẫn của Fritz Reiner, đặc biệt ở những phút cuối cùng của thành khúc *Allegro*.

NAM DAO

không chơi với

Gửi Phan-huỳnh

Tiếng bánh xe trên phi đạo và tiếng gió ù ù thổi ngược khiến hành khách xôn xao. Cô chiêu đãi viên hàng không lại nói, giọng kéo dài hết như phát từ một cái máy, nhưng chẳng một ai nghe. Mở bức thư viết tay, tôi lướt mắt đọc đoạn cuối « ... sẽ đón ông ở phi trường. Tôi hy vọng ông đến và công việc có thể hoàn tất trong vòng thời gian hạn định ...» Nối đuôi nhau, hành khách vội vã vào nơi thu hồi hành lý. Khi tôi đẩy chiếc xe lăn ra ngoài, tôi nghe tiếng phóng thanh gọi tên đến quầy American Air Line. Ở đó, một người đàn ông đứng chờ. Ông ta chắc người Samoa thổ dân ở đây, ria mép đen nhánh trên da mặt sạm đen, bụng phệ tròn xoe trong chiếc áo sơ-mi lộn nhon đủ màu. Như vậy bà ta không ra đón. Người đàn ông lễ phép đến mức cung kính. Như vậy không phải là chồng bà ta. Ông ta xách va-li cho tôi ra bỏ vào thùng một chiếc Limousine đợi sẵn. Ông mở cửa đằng sau cho tôi vào rồi lên phía trước ngồi cạnh tài xế. Như vậy, ông làm công. Xe thả bánh lăn đi không một tiếng động. Lát sau, xe vào một phi trường nhỏ. Nghe tôi hỏi, ông đáp gọn: “ *Sir*, phải lấy trực thăng bay thêm bốn lăm phút nữa “.

Chúng tôi xuống trực thăng rồi lại lên xe. Từ lúc đó tôi mới nhìn ra. Nắng chói chang trong vắt. Những hàng dừa xanh chao nghiêng trong gió chạy ngược chiều xe đi. Biển đằng xa trắng bạc lóa sáng. Xe lên triền dốc, chạy thêm khoảng hai cây số men đồi thì tới một trang trại. Bấm nút mở cửa tự động, tài xế nhe răng

cười rồi thả xe vào con đường rải sỏi trắng, tiếng lạo xạo như reo chào. Một anh bồi, quần trắng, áo trắng chạy đến mở cửa xe cho tôi rồi hai tay xách hai chiếc valy đi trước, miệng vui vẻ mời tôi đi theo. Đưa tôi vào căn hộ nằm phía trái biệt thự, có phòng ngủ và phòng khách, trở ra một góc vườn xanh mát, anh ta cười cười “...Lady bảo ông nghỉ cho khỏe. “ Tôi hỏi “...bao giờ tôi gặp bà ấy ? “ Lắc đầu, anh bồi cười mỉm đi ra. Tôi nhìn quanh. Bộ sa-lông, bằng mây. Chiếc giường đơn, cũng mây. Tủ treo quần áo, rồi bàn làm việc, trừ mặt kính, cũng là mây nhay nháy bóng. Mở cửa, tôi ra khoảnh vườn. Giữa hai gốc cây, một chiếc võng đã cột sẵn, không phải là loại to bản như võng Nam Mỹ mà là loại võng làm bằng những sợi giầy dù, một loại võng nhỏ cho một người, giầy dù là từ những cái dù đã mở, lượm lặt lại có lẽ là từ một trận chiến đã kết thúc ở một nẻo xa xôi. Tôi ngã mình xuống đong đưa. Nắng trong vắt rải trên những chùm cây xanh muốt như tráng men ròn lên vạn vật.

Hai tháng trước, tôi đọc trong mục rao vặt một tờ báo “...cần liên lạc với một nhà văn giúp hoàn thành một hồi ký. Ngoài chi phí di chuyển, lương bổng sẽ thỏa thuận... “. Tôi trả lời, ngượng ngùng đối “...với điều kiện là thời gian không quá sáu tuần “ mặc dầu sau đó rồi thì tôi chẳng biết tôi sẽ làm gì. Bức thư hồi âm, kèm vé máy bay và một tháng lương, lại đèo thêm hàng chữ “...nếu sáu tuần chưa xong được thì ông có thể hoàn tất sau, ở nơi nào cũng được, với số lương ông qui định “. Đọc thư, tôi lằng lằng. Có ai trả công cho tôi chuyện viết lách bao giờ. Và chủ, bà chủ nói cho rõ, không hề kỳ kèo bớt một thêm hai. Tôi phải thành thật, điều đó khiến tôi đỡ xấu hổ, và chỉ sự tế nhị đó của bà cũng đủ làm cho tôi dốc hết sức mình làm cái công việc chữ nghĩa ra tiền lần đầu trong đời. Nằm xẹp, tôi xua đuổi cơn cùng quẫn của cả thể xác lẫn tâm hồn bằng tưởng tượng. Tôi hình dung ra bà, đẹp kiểu đẹp u uẩn mang chất định mệnh trên khóe mắt đầu môi, lộng lẫy phù hoa và kiêu sa hỏi “...anh đã bao giờ yêu ai đến chết chưa ?” Dĩ

nhiên câu hỏi là một thách thức, và tôi sẽ là kẻ đi chinh phục. Như Thành Cát Tư Hãn, quất ngựa không yên cương trừ bị cuộc viễn chinh bằng tính nhảm. Tôi mang theo mình một bọc chữ, mỗi con chữ là một phép lạ, và nắm cái bí mật nhào trộn những con chữ để tạo ra những cuốn kinh tình yêu với sức mạnh tái sinh cả địa cầu. Nó bắt đầu như thế này “Vực sâu ghê rợn nhất của cuộc sống là ... ? “. Là gì ? Tôi định viết là không tình yêu, nhưng thấy nhàm dễ sợ. Hay là ý thức sự bi thảm bất khả kháng của cuộc sống không tình yêu ? Tại sao lại ý thức, có phải ý thức xác định cuộc sống đâu. Cái phần vô thức hấp dẫn hơn nhiều. Vả lại, bất khả kháng có nghĩa là tuyệt vọng, và thế thì còn gì nữa để nói để viết. Cuốn kinh có lẽ phải bắt đầu bằng một khẳng định lạc quan. Chẳng hạn, “tôi yêu, là tôi tồn hữu “. Hoặc “yêu là tồn hữu “ cho gọn và sắc. Tôi đâu không hẳn tin nhưng khoan khoái hơn. Dĩ nhiên với sự khoan nhượng cho chính mình như khí giới cuối cùng của kẻ bị tuyệt vọng sẵn lòng. Khoan khoái, phải nói thật, cũng phần nào nhờ tháng lương gửi trước. Có nó, tôi đi sắm đồ bộ, thừa lại cặp kính gọng vàng, quăng cặp kính nhựa vào sọt rác như quăng đi quá khứ. Và tôi lên đường, hăm hở mặc dầu chẳng biết trước mặt là gì. Tôi chỉ tự nhủ, vượt biên còn được thì, trượng phù hê, xá chi. Có phải biển cả với con thuyền mong manh hai lốc và gần sáu mươi nhân mạng có đúng một trăm lít nước đâu ? Đây có phải là Kahoolawe, một trong số những hòn đảo trải ra giữa biển xanh biếc nhìn từ trực thăng ? Sau khi đáp xuống, một chiếc Lincoln đã chờ tôi. Ba mươi phút sau, tôi ở trong căn phòng này. Và bây giờ, ngõ ngàng, tôi tự hỏi, tôi đang làm gì ? Đợi đó. Thế nào bà ta cũng sẽ đến. Tôi vội vã vào nhà rửa mặt, đánh răng và chải tóc lại. Tôi xếp va-li vào một góc, lôi để trên bàn viết dăm ba cuốn sách, ý bảo với bà ít nhất, phải, ít nhất là tôi bảo đảm một phẩm lượng văn học tối thiểu sẽ có. Ngay cả ở thể một hồi ký, không phải chỉ kể chuyện dọc theo trục thời gian thẳng tắp ngày tháng với những sự kiện cái đến trước cái đến sau cứ làm như thể từ cái nọ để ra cái kia trong một chuỗi cấp số. Vào ngòi trước bàn viết, tôi tiếp tục chờ. Nhìn điện thoại đặt

một góc, tôi đợi nó reo.

Buổi trưa qua đi. Vẫn không một ai. Nhìn lên vách, tôi ngắm nghía một bức tranh chiếm đến gần nửa bức tường trong phòng. Người đàn bà trong tranh đội khăn vàng, ngồi chống chân chữ ngũ nhìn một người đàn ông bán thân lõa thể, nằm nhắm mắt. Như ngủ, hay đã chết? Khác nhau, chỉ là hơi thở lẫn độ phập phồng của ngực. Nhưng tranh trên không gian hai chiều không cho thấy hơi thở lẫn độ phập phồng. Tôi đành đoán, cho mình yên tâm, rằng người đàn ông đang ngủ. Nhưng tại sao mắt người đàn bà lại vương vất hơi hướng nửa thần linh, nửa ma quái. Và nhìn kỹ, chiếc khăn vàng xõa xuống vai với chi tiết từng sợi lụa dệt thô như đang lay động. Thế thì tôi có thể nhầm. Lẽ nào người đàn ông đã chết. Tôi cảm thấy lạnh gáy. Tôi không muốn sống chung với người chết. Tôi tập trung tầm nhìn vào ngực người đàn ông. Lát sau, nó phập phồng. Có nghĩa là hẳn ta đang ngủ. Hoặc có chết, chắc đã sống lại.

Khoảng bảy giờ chiều, anh bồi đến lễ phép mời tôi đi dùng bữa. Bà ta chắc chắn ở đấy đợi. Chắc có cả ông chồng. Và con cái họ, không chừng. Tôi bước theo anh bồi qua một hành lang đi lên phòng ăn, thấp thỏm nhưng im lặng không hỏi. Biệt thự này hai tầng, rộng thênh thang, phía sau là chỗ nuôi ngựa có đến cả đàn. Mặt trời buổi chiều đỏ ối rơi xuống mặt biển như trái chín rụng xuống cội. Mặt đất lơ lửng chớm sương, kéo ngang tầm mắt những đám mây lung linh hắt về chân trời một vòm mênh mang màu tía pha những ánh tím sáng mơ ảo. Anh bồi mở cửa cho tôi vào. Bàn ăn dài, cả chục người ăn cũng có chỗ. Đầu bàn, chỉ có đĩa, ly rượu và muỗng cho một người. Tôi ngạc nhiên ngồi xuống.

Bữa đó, tôi chỉ một mình. Rượu đỏ là rượu Pháp thượng hạng vùng Bordeaux. Và món ăn do một tay bếp người Âu nấu. Tôi hỏi. Anh bồi lại cười mỉm “...tôi không biết. Lady dặn đến giờ thì mời ông đi ăn “. “ Lady đâu ? “. Anh ta lắc đầu. Tôi thấy mình như một đứa trẻ bị bỏ rơi. Cái cảm giác lạc lõng tôi biết từ khi tôi lên bảy tuổi, từ nhà quê lên Hải Phòng rồi lơ ngơ thế nào tôi lạc mất mẹ ở chợ Sắt. Lần này, tôi không sợ nhưng lại thấy

tủi. Tôi ăn nhanh rồi về căn hộ dành cho mình. Khoảng cách lúc đó chỉ là vết nứt, giữa nhà văn và nhân vật.

Ngày thứ hai, cô thư ký của bà ta điện thoại xin lỗi là bà còn mệt. Ngày thứ ba, cũng vậy.

Vết nứt đầu toác miệng to dần. Tôi sợ nó sẽ kéo tôi hút vào một đáy sâu, và tôi bảo cô thư ký, tôi về L.A, sẽ trở lại khi bà chủ đã khỏe hẳn. Cô ta đáp, cô phải hỏi phép. Bấy giờ, tôi mới rõ rằng ở đảo này phải dùng trực thăng của bà mới bay về Honolulu được. Đột nhiên, tôi chợt có cái cảm giác là tù giam lỏng, thứ cảm giác người sống trên những hòn đảo biệt lập với đất liền khá quen thuộc. Cô thư ký lại nhẹ nhàng, sao ông không làm việc của ông, nghỉ ngơi và nhất là đi dạo quanh hòn đảo này. Chu vi nó chỉ độ bốn mươi cây số, và nếu ông thích, có xe đạp cho ông đạp. Không làm gì mà nhận lương khiến tôi bồn chồn. Từ mặc cảm ký sinh đến sự lý lợm chai đá là một quãng đường vừa đi ta vừa tự biện minh bằng những biếm luận lảm nhảm về nhân sinh. Tôi quên mất cuốn kinh tình yêu bắt đầu bằng một câu, gọn và sắc, yêu là tồn hữu. Nhưng như mọi điều, trừ Thượng Đế và sự chết, chúng đều đến cái giới hạn sau đó chúng đều thai thành điều khác. Tình yêu, chẳng hạn, có thể thành sự căm thù, ức chế, cưỡng đoạt. Và tệ nhất, sự đứng đưng. Thậm chí, sự không cả cái không gì hết. Ở đúng trạng thái đó, bà ta xuất hiện. Bữa tối hôm đó, bàn ăn bày biện cho hai người. Tôi làm ra dáng bất cần, ngồi xuống trước thì bà ta hiện ra. Và xin nói, chẳng phải tôi là nhà văn sẽ viết về bà mà tôi đối bạn, nói ngay là bà ta, người đàn bà nuôi tôi ăn không ngồi rồi một tuần nay, là một người đàn bà nhan sắc.

Chào ông.

Thưa bà...

Ông khỏe, mọi sự như ý ông ?

Còn bà ?

Tôi khỏe.

Năm tuần nữa, tôi phải đi. Bao giờ ta bắt đầu ?
Ngay bây giờ. Ta bắt đầu rồi. Ông dùng đi !

Tôi cầm nĩa lên rồi bỏ xuống bàn. Bà ta ăn, tay kiểu cách nâng ly mời. Tôi uống. Nước mắt tôi cay sè. Niềm tủi nhục khiến cổ tôi se lại :

Tập hồi ký. Bà cho để tôi còn đọc.

Tập hồi ký nào ?

Thưa bà, tôi tưởng công việc của tôi là biên tập hồi ký của bà để sau in lại... như một tác phẩm văn học cho công chúng.

A, ra ông nghĩ thế. Cũng có thể. Ông dùng đi... Tôi có ghi chép sơ sài, nếu gọi là hồi ký thì hơi quá. Còn biên tập là để giúp tôi sắp xếp một thứ trật tự cho tôi. Chuyện in, tôi quả chưa nghĩ tới. Không nghĩ thì đúng hơn. Đời mỗi một người có gì đáng để kể?

Tôi giật mình, cúi đầu nghĩ ngợi. Bà ta nhìn tôi, ánh mắt tinh quái thách thức :.

Tình yêu, chẳng hạn...

Tôi chưa hề biết đó là gì.

Ông nhà đâu ?

Ông nào ?

...

Tôi ba đời chồng. Cười nhạt, bà ta tiếp - ông nghĩ để lấy ai là yêu người đó à ? Ông biết gì về tình yêu ?

...

Ông nói đi - bà nhìn thẳng vào mắt tôi, giọng châm biếm - tôi xin nghe...

Tôi sượng sùng. Từ lúc ấy, sự khó chịu ủa đến như nước mùa lũ. Cố nhếch miệng cười tủm, tôi im lặng giữ thế thủ. Anh bồi rón rén rót rượu, rồi lui vào góc phòng, đứng khoanh tay.

Vết nứt đầu tiên mở toác ra thành một khoảng cách đẩy tôi xa nhân vật của tôi đến độ tôi cảm thấy bất lực, hết như lần đầu đi

nhà thổ vào ngày mừng hai Tết, sau khi đã đếm đủ năm mươi đồng lì xì, tiền thời Cộng Hòa miền Nam thứ nhất hồi chưa mất giá. Cô gái làng chơi nhìn tôi tháo lui la ...Tết nhất đừng làm tôi xui ghen! Thương hại, cô hỏi, lần đầu hả ? Rồi kéo quần tôi xuống. Bỏ nằm đi thoải mái, tôi lo. Cô ta rửa xà bông cho tôi, rồi cúi xuống úp mặt vào, lát sau ngẩng lên, lại la ...sao kỳ vậy, cha nội. Không, không thể thụ động như vậy. Tôi thắm nhủ, phải bung ra, phá vỡ cái ngọt ngào giữa tôi và bà. Ngược nhìn bà đang ngắm tôi như một con mồi, tôi thách đố :

Thưa bà, có lẽ công việc bà giao tôi không làm được...

Sao kỳ vậy, nhà văn.

Vì cái khoảng cách ấy, giữa nhân vật và tôi.

Bà ta bật cười, diều cợt :

Cứ thoải mái, để tôi lo.

Nhưng bà ta vẫn ngồi ở đầu bàn, không cúi xuống mà ngẩng lên, giọng chiến thắng :

Chuyện đó có chi lạ. Giao tiếp lần đầu ai chẳng thế. Ông cứ từ từ, không có gì phải vội vã cả.

Sau bữa tối, bà ta đưa cho tôi cầm về một tập giấy, khoảng trăm tờ, xếp theo thứ tự ngày tháng. Tôi bỏ cả đêm ra đọc, ghi chép lại những sự kiện, nhưng tuyệt nhiên không tìm ra chút gì là nội tâm bà, nhân vật của tôi. Mường tượng lại buổi tiếp xúc vừa qua, tôi chỉ có cái cảm giác xuống vực đối mặt vào vách đá bí ẩn, trơn trượt, lạnh lẽo. Và thô cứng thứ nham thạch kiêu kỳ sẵn sàng chĩa nhọn đâm toạc vào bước bất cẩn của những bàn chân trần trụi da thịt con người. Tôi điện thoại. Cô thư ký hẹn sẽ gọi lại. Đến trưa, cô ríu rít, Lady hẹn bữa tối. Rồi cô bảo, tôi tên là Jacintha. Hân hạnh. Vâng, hân hạnh. Trưa thứ bảy, tôi rảnh. Lại có một chiếc xe đạp cho ông. Đi dạo nhé. Đảo đẹp lắm, nhất là vào hoàng hôn, lúc mặt trời lặn. Vâng. Tôi thắm nhủ, cũng là dịp tôi hỏi Jacintha để tìm hiểu nhân vật của tôi.

Jacintha có lẽ xấp xỉ ba mươi. Cô ta sinh đẻ ở đảo, gốc Phi luật

Tân, mẹ một đứa bé gái chạc năm tuổi thỉnh thoảng thấp thoáng trong khu vườn cạnh chuồng ngựa. Đến đảo làm việc từ thuở ông chủ còn sống, cô gần như không có một ai là thân thích, lâu lâu mới đưa con đi Honolulu ở một vài ngày rồi lại về. Cô mặc áo pull, quần zin Levi, tóc cắt ngắn, dáng hao hao chút nam tính, cười khoe hàm răng trắng muốt. Đạp xe dẫn lên trước, cô dặn, sau khúc này xuống dốc đấy, *you* cẩn thận nhé. Chúì người trên chiếc xe cuốc, tôi thử bóp phanh cho yên tâm, rồi thả cho lao xuống. Đến khi hết đà, chúng tôi ngừng lại ở mỏm núi. Phía dưới đá tảng nằm chồng lên nhau, nhô ra biển hứng những con sóng trắng xóa hắt văng lên hàng ngàn giọt nước lấp lánh mặt trời.

Jacintha kể, nửa hòn đảo thuộc bà ta, đất dùng để trồng trà xanh xuất khẩu sang Nhật. Ba năm trời kể từ ngày ông chủ mất, Lady dành vài mẫu đất trồng loại lan chịu được nóng. Xưa đi học về thực vật, Lady nay vẫn thường xuyên mua loại báo chí chuyên đề, cấy và ghép được một vài loại lan mới, nhưng không bằng lòng vì vẫn là loại lan đất. Lady quyết bằng mọi cách cấy phong lan, tạo độ ẩm nhân tạo trong phòng thí nghiệm, nhưng hình như chưa đi đến đâu. Mỗi lần về L.A với Lady, Jacintha than, y rằng là chỉ chờ về hóa phẩm thí nghiệm và sách báo. Tôi dò hỏi “...sách thực vật không thôi à ?”. Không, Jacintha đáp, đủ loại. Tiếng Anh, tiếng Việt và đôi khi tiếng Pháp. Chép miệng, Lady chỉ có cái thú vui đó và hoa lan. Thế con cái Lady đâu ? Jacintha trợn mắt, làm gì có. Lady còn trẻ, giàu có thế, tìm một người đàn ông bầu bạn dễ ợt, tôi bàn. Jacintha nhìn thẳng vào mắt tôi “...ông có phải là người đó không? “. Cái nhìn xoáy thốc vào khiến tôi phát ngượng, vội vàng đáp, không. Tôi nói về công việc tôi phải làm. Jacintha vui vẻ, mắt long lanh nhìn ra xa, reo lên “...hóa ra *you* là *writer*, *my God!* “. Tại sao cô kêu lên *my God*. Ấy, bởi đây là lần đầu tôi gặp. Bây giờ người ta là chuyên viên đủ loại, chứ *writer*, hiếm lắm. Còn ai chịu làm cái chuyện ít tiền đó, Jacintha nhìn tôi thương hại. Tôi buột miệng như than “*Never mind!* “. Nhìn những đợt sóng trắng xóa đuổi nhau vào bờ, tôi băng quơ tiếp :

Ở đảo chỉ có nước và trời...

...và nổi cô quạnh, giá mà không có Tina thì chắc chịu chẳng nổi !

Tina ?

Con gái tôi, *you* chưa thấy nó à ?

Tôi khẽ gật, hỏi :

Thế anh ấy...

Jacintha lắc đầu không đáp, chạy đến một gành đá chơ vơ nhô khỏi bờ. Khi tôi đến gần, nàng chỉ tay ra biển, mắt óng ánh :

Đợi mùa nước xuống, tôi đưa ra xem đảo san hô ngoài kia...

Bao giờ ?

Độ hai tháng nữa.

Tôi mỉm cười, nói là lúc đó tôi về đất liền rồi. Tròn mắt nhìn tôi, Jacintha giọng luyến tiếc “ *That's too bad !* ”.

Khi nắng tắt, chúng tôi dắt xe lên dốc. Từ đỉnh nhìn xuống, mặt trời lừ lừ chìm dần vào đại dương nhuộm đỏ lè một màu máu, loang loáng hắt ánh chiều thoi thóp vào mênh mang. Nhìn đồng hồ, tôi giục. Jacintha còn luyến tiếc, nhưng khúc khích “ *...wonderful !* ”. Cô ta thân mật “ *you* cứ giữ xe đạp để dùng. Lần sau, tôi sẽ đưa đi nơi khác trên cái thiên đường này ”. Khi chia tay, Jacintha lại cười. Nhìn cặp mông thon cứng trên yên xe và đôi chân dài cô chống xuống đất, tôi thầm nhủ, người đàn bà này còn nợ tôi một câu trả lời.

Buổi tối, tôi đọc lại sổ tay có ghi sẵn một số điều tôi muốn trao đổi với bà ta, nhân vật và cũng là chủ tôi. Khi anh bồi đưa tôi vào, bà đã đợi sẵn ở phòng ăn. Tôi nghiêng người chào, đợi bà chỉ tay mời để ngồi xuống. Bà nghiêm nghị hỏi xem tôi có bằng lòng với cuộc sống ở đây không, và nhắc cần gì thì cứ hỏi Jacintha. Cuối bữa, bà đề cập đến công việc. Lần này, tôi cảm thấy bà có đôi chút bồn chồn, tay mân mê thìa cà phê, mắt nhìn lên thoáng lo lắng :

Ông đã đọc hết.

Vâng...

Tôi im lặng. Phải để nhân vật tôi nói. Và xem xinê, hình như các

vị bác sĩ tâm thần đều giữ vẻ mặt thản nhiên. Tôi cắn răng kiên nhẫn đợi. Lát sau, bà hỏi :

Ông thấy thế nào ?

Tôi ghi được một số sự kiện hay. Chẳng hạn như các ông nhà, cứ ở được bảy năm với bà, là... mất. Dĩ nhiên lý do thì khác, nhưng cái chu kỳ đó lại hết nhau...

Bà ta cười nhạt, ngắt :

Những sự kiện thê thảm cho một người đàn bà như thế mà ông bảo hay...

Tôi chột dạ, vội vàng cướp lời :

Tôi xin lỗi nếu nói đụng chạm đến nỗi riêng tư của bà. Tôi nói hay, là cái hay trong biên tập hồi ký của bà như một công việc văn chương. Cái hay nằm trong thảm kịch...

Bà ta giơ tay, lạnh lùng :

Ông ạ, không có thảm kịch nào hay cả. Người đọc thảm kịch cảm thấy toàn bộ cái thảm kịch đó thì không thấy “ hay “ đâu... Họ có thể đau đớn, uất ức như nhân vật. Văn chương biến khách thể thành chủ thể. Nếu còn thấy *hay* , người đọc vẫn đóng vai khách quan, đứng ngoài văn bản để phán xét, để thưởng ngoạn. Hất mặt lên, giọng có thoáng khinh bạc, bà tiếp - Chẳng lẽ tôi mang cuộc đời tôi lên giấy để người đời thưởng ngoạn sao, thưa ông ?

Thú thật, tôi choáng váng không biết trả lời bà ra sao. Tôi ấp úng nói một câu vô nghĩa đến không nhớ nổi. Bà nghe, không đáp, chỉ tay mời tôi ăn. Nhưng đó là một món tráng miệng cố nuốt cũng không trôi. Sau đó, bà đưa tôi lên phòng khách. Anh bồi ra rót Cognac và đưa một hộp xì-gà. Bà ta chìa ra mời tôi, tự tay lấy một điếu, đánh diêm châm. Cố không nhìn bà để giấu đi sự ngạc nhiên, tôi đưa mắt lên tường. Xung quanh, có lẽ có đến một chục bức tranh khổ lớn. Vẫn một người đàn bà, khi đứng, lúc ngồi, đủ tư thế. Vẫn thêm một người đàn ông, lúc nào cũng nằm, mắt nhắm, cũng đủ tư thế, nhưng như ngủ hay như đã chết đây? Tựa thể đoán được cảm nghĩ của tôi, bà thốt lên, giọng có chút gằn gữi :

Họa sĩ này sống nửa âm nửa dương. Bên cạnh sự sống, là cái

chết của tỉnh vật. Con người, nếu như tỉnh vật, thì sẽ bất diệt. Còn sự sống kia, ông nhìn xem, có cái giới hạn ma quái ở ngay khước mắt con người...

Bà nhìn tôi, ánh mắt chừng thiện cảm hơn, nhẹ nhàng:

Tôi cảm tranh của ông họa sĩ này, về Sài Gòn tôi lòng mua hết. Dĩ nhiên là trừ những bức vẽ cái ghế, cái đèn, lọ mực kiểu học trò trường Mỹ Thuật Gia Định. Người đàn bà trong những bức tranh kia là vợ ông ta, hiện sống ở Cali. Còn ông ta, ông ở lại chính là bởi nửa cái thế giới chết kia không có được ở bên này để ông ta vẽ.

Nhìn tôi thật lâu, bà buồn bã :

Tôi thì ở đâu tôi cũng có cái nửa thế giới chết ở kề bên. Ông tiếp cận được nó thì cái việc biên tập kia sẽ thành...

Thu hết can đảm, tôi nói :

Thưa bà, tập hồi ký bà trao là một chuỗi ngày tháng và sự kiện. Đọc, tôi không thấy được, hiểu được con người của bà. Vì thế tôi không biết phải làm sao ngay cả ở cái mức cảm nhận tối thiểu giữa nhà văn với nhân vật, nói chi đến cái nửa thế giới bà vừa nói đến. Còn biên tập là việc viết lại cho mạch lạc, ngay ngắn để ai đọc cũng hiểu thì bà chỉ cho tôi ba bữa nữa, tôi làm xong ngay. Còn truyền đạt được gì, tôi không biết. Vì chỉ có sự kiện, thì chưa có gì cả... Vì sự kiện, nói gọn, chỉ là phương tiện thô, chất xúc tác, cái móc nối giữa những khoen xích tạo ra đời sống của văn bản...

Bà ngắt ngang :

Nếu chỉ viết lại mạch lạc, ông nghĩ tôi cần đến nhà văn à ? Một thanh niên học xong cử nhân văn chương, thông minh vừa đủ, và lương thiện, là làm được ngay.

Thế thì... công việc của tôi là từ những sự kiện đó tạo dựng một thế giới, một nửa là cõi chết ư ?

Điều đó cần. Để nửa kia là cõi sống. Nhưng phải thực sự là một nhà văn, mới làm được...

Bà ta nhìn tôi. Vẫn một chút diễu cợt khinh khi, một chút thương hại. Phần mình, tôi tê điếng, nửa ngạc nhiên, nửa bức bối. Ngạc

nhiên, nhưng thích thú vì bỗng đứng nhân vật dạy tôi hành văn. Bực bội, có lẽ tự ái bị đụng chạm. Tôi, nhà văn, làm sao thụ động thế này trước nhân vật đang thách thức đến tận sự sống còn và lẽ tồn sinh của ngòi bút. Tôi lảng lảng phà khói thuốc, rồi chậm rãi như đặt cái lảng cuối của một trận xì -phé đánh đến trắng tay:

Công việc bà vừa nói, là tiểu thuyết. Muốn viết được, thì cái khoảng cách giữa nhà văn và nhân vật không còn. Đây là một cuộc phiêu lưu, và kết cục, có thể là hài, có thể là bi, cho cả hai. Lẽ sống của tôi là viết, cuộc phiêu lưu đó tất là dịp may. Còn đối với bà, nhân vật, thì trò này nguy hiểm như làm xiệc...

Bà ta mỉm cười :

Sống và làm xiệc, như nhau. Có gì mà nguy hiểm hỡi nhà văn. Giọng điệu cợt, bà tiếp - Còn sẩy chân ngã từ dây đu ngã xuống, đó là điều tất nhiên. Ai trên đời này lại không sẽ rồi cũng ngã một lần nhỉ ?

Tôi đứng dậy. Tự trong sâu thẳm, một sự thúc giục không khiên cưỡng được cất thành tiếng :

Nếu là nhân vật, bà phải chấp nhận chỗ đứng của tôi. Ngược lại, tôi sẽ tuân thủ qui luật của những con chữ, khi thì làm chủ, lúc lại là nô lệ cho bà. Từ nay, tôi gọi bà là Thu Huyền. Tại sao ? Tôi thích thế. Và có lẽ ai tên Huyền mắt cũng sâu và buồn. Còn Thu, vì tôi yêu mùa này... Thu Huyền thế là rất có cá tính. Nhưng nàng vẫn thiếu...

Lần này, bà ta ngửng lên, hoảng hốt :

Thiếu gì...

Lúc đó, tôi hôn lên môi bà và gọi, Thu Huyền, Thu Huyền của tôi ơi. Thú thật, tôi không hiểu động cơ nào đằng sau hành động của mình. Chẳng lẽ nó đến từ niềm tuyệt vọng của nhà văn khi anh ta bất lực trong việc săn đuổi để nắm bắt nhân vật. Nhất là khi anh ta đã nhận gia công biên tập cho một cuốn hồi ký chỉ có tháng năm và những sự kiện.

Khoảng cách giữa Thu Huyền và tôi thu lại ở mức tôi, tác giả,

định đoạt. Nếu xa, làm sao tôi viết được. Ngược lại, nếu đi quá một cái hôn để gần, gần quá thì chính tôi cũng trở nên một nhân vật tiểu thuyết. Điều này tôi cho là cấm kỵ vì như vậy, tiểu thuyết hóa thành một loại tự sự của chính tác giả. Với sự nhẹ dạ, lòng tự ái, tính vị kỷ, chứng cuồng ảo, bệnh tự huyễn vì sợ sự thật và đủ mọi tật xấu khác ở ai cũng có, loại tự sự này chỉ có thể là những bản văn đi mê mị người đọc. Nhưng tiểu thuyết thì không thể được. Tự thân, nó có tên là *truyện kỳ, roman, novel, fiction*, nghĩa là một sản phẩm thuần trí tuệ của nhà văn. Khẳng định với người đọc như thế ngay từ đầu thì nhà văn đâu có bịp bợm mê mị ai. Anh ta chỉ rủ rê người đọc vào một cuộc chơi. Chơi thì mở sách ra, không chơi gấp lại. Với sự tự do đó, không người đọc nào chấp nhận những nhà văn đi lừa dối mình. Đối phó rất giản dị, người đọc chỉ cần gấp sách lại và thế là xong.

Hôm sau, tôi tự mình đến phòng thí nghiệm cấy lan. Thu Huyền khoe "... lan đất, cấy lên một loại gỗ mục ẩm rồi dùng quạt thổi như gió và hy vọng, với tình cờ, sẽ gặt được một vụ phong lan. Huyền đã làm được dăm ba lần, không hiểu sao có lan đấy mà không làm cho ra hoa được ". Tôi mỉm cười, nhận thấy Thu Huyền khác hẳn bà ta. Nhưng dẫu gì chẳng nữa, đừng quên một khoảng cách tối thiểu giữa tôi và nhân vật, tôi thầm nhủ, rồi nhắc nàng cái công việc của tôi. Nàng vui vẻ điều cốt "...dạ, em không quên. Nhà văn muốn gì em cũng chiều được "

Trưa đó, Thu Huyền và tôi ăn trên sân thượng của tòa biệt thự. Nhìn ra biển, những đợt sóng xa xô nhau chạy đuổi trên mặt biển trắng ánh dương, thấp thoáng điểm những cánh buồm trắng dập dềnh trong gió. Tôi hỏi "...về lời nguyện của ông nội, Huyền có thêm chi tiết gì không ? "

Lặng lẽ giây lâu, nàng gỡ cặp kính dâm xuống, nhìn xa vắng:

Ông nội và ông ngoại em là bạn từ thuở thiếu thời. Hai bên hứa hẹn làm thông gia với nhau khi mẹ em mới lọt lòng, nhưng bà nội nhất định không chịu, mặc dầu chẳng có lý do gì, ngoài cái

chuyện so đôi tuổi không hợp. Đến tuổi thành niên, cha mẹ em lại yêu nhau, và dẫu chưa cưới hỏi, đã vụng trộm với nhau. Mẹ em mang thai đến tháng thứ ba thì bà ngoại em sang nói chuyện với ông bà nội. Thảm kịch bắt đầu từ đấy... “. Thu Huyền nghẹn lời, thở hổn hển, tay với ly nước uống một hơi.

Lát sau, nàng thủ thủ, “ bà nội em nghe, lắc đầu khóc ngất, kêu trời như phát điên. Ông nội em gặng hỏi, bà nội vừa khóc vừa nói: “ ...anh em mà chúng nó lấy nhau à ! “. Ông nội lặng người, lập đi lập lại “ thảo nào ! “. Bà nội em quì dưới chân ông, kêu “ ...Lạy mình, tha lỗi cho tôi ! “ Ông nguyên “ Truyền đời cho chúng bay tuyệt dòng tuyệt giống. Đàn ông thì tuyệt tự rồi bất đắc kỳ tử. Đàn bà thì sát phu, cứ lấy thằng nào là bảy năm sau là thằng đó chết, năm lần bảy lượt cũng vậy...”. Ngay đêm hôm đó, ông bỏ đi lên Thái Nguyên. Vài ngày sau, bà nội treo cổ. Cha em lúc đó rõ hết mọi chuyện. Chôn cất cho bà xong, cha tìm ông ngoại bảo “ ...để ra tôi, nhưng ông để ra để mà rồi giết con giết cái ông ! “. Không nói thêm một lời, cha đi biến. Tháng sau, người ta báo vớt được xác cha chương phình dạt vào bờ sông Đáy. Về phần mẹ em, mẹ chỉ biết khóc. Ông ngoại đóng cửa không nhìn một ai. Bà ngoại lo em sẽ là cái quái thai, kết quả một cuộc loạn luân không ai ngờ đến... “.

Ông ngoại chết vì xấu hổ. Bà ngoại, mẹ và em di cư vào Nam. Năm em lên sáu thì mẹ đi bước nữa. Đúng khi em được mười ba thì dượng em khi không kêu nhức đầu, đến tối ngã vật xuống đất, đem vào cấp cứu chỉ hai giờ sau là chết. Bà ngoại thì thảo, cái lời nguyên kia, có phải nó vật ngã dượng em không ? Mẹ sợ. Mẹ đi xem bói, rồi đội bát hương hầu đồng. Năm em mười chín, trong tiếng kèn tiếng nhị, mẹ đảo người lắc lư rồi chỉ vào mặt em thét “...truyền đời cho chúng bay tuyệt dòng tuyệt giống... Đàn bà thì sát phu, cứ lấy thằng nào là bảy năm sau là thằng đó chết, năm lần bảy lượt cũng vậy”. Bà ngoại em rú lên, tay xua, miệng lạy van. Rồi bà kể cho em nghe, nước mắt rùng rùng, ôm em kêu “...con ơi là con ơi ! “.

Thu Huyền gục đầu xuống bưng mặt, hai vai run giật như cánh

chim non mắc bẫy giẫy lên yếu ớt. Không kìm được lòng, tôi để tay lên vai Thu Huyền, áp úng "... chuyện đã qua, thôi đừng khóc nữa ! " Nâng mặt nàng lên, tôi dịu dàng lau những vệt nước mắt trên má trên môi, và tôi bảo, Thu Huyền ơi, để anh kể cho em nghe một câu chuyện cổ tích. Câu chuyện dĩ nhiên có bà tiên và phép mầu xóa sạch những khổ ải. Nhưng tôi tin và khẳng định, chuyện có thật đấy, em ạ. Thu Huyền gật nhẹ, rúc đầu vào vòng tay tôi ôm tìm che chở.

Suốt ngày hôm đó, khi về phòng tôi đánh vật với một số câu hỏi và lời nguyện Thu Huyền vừa kể. Với cái chu kỳ cứ bảy năm bà ta chôn chồng. Nếu tôi tin nhân vật Thu Huyền của tôi, kết luận rằng lời nguyện là nguyên nhân thì sẽ đưa đến câu hỏi thứ nhì, làm thế nào cái thực tại kiểm nghiệm được mỗi bảy năm có thể hình thành từ một sức mạnh bí ẩn phi vật chất. Ngược lại, ba cái chết trong hai mươi mốt năm cũng có thể là nguyên nhân để lời nguyện kia chỉ là cách biện minh cho cái thực tại xếp đặt theo một sự điên cuồng bệnh hoạn. Cách trả lời những câu hỏi sẽ quyết định con đường hành văn và tính cách của tiểu thuyết. Tin Thu Huyền, tôi sẽ đi vào một cõi huyền thực huyền ảo không cần biện minh. Ngược lại, tôi buộc phải đẩy tiểu thuyết vào dòng tâm lý, có cái móng vừa ý thức lẫn vô thức nhào trộn vào nhau để tra vấn một hiện thực. Ngày lại ngày, tôi ngơ ngẩn ngồi trước bàn viết, đầu óc lung bung. Khi tôi chọn tôi chỉ tin Thu Huyền và thế sẽ trung thành với nhân vật của tôi thì chợt có tiếng gõ cánh cửa trở ra vườn. Bà ta xuất hiện, giọng trang trọng :

Việc đến đâu, thưa ông ?

Ngạc nhiên, tôi không hiểu vì sao trong thân xác bà ta Thu Huyền lại thành linh đối thái độ với nhà văn, xa cách như chưa hề có một buổi trưa và những giọt nước mắt hôm nào. Mời bà ngồi, tôi đáp một cách dè dặt:

Xong được đoạn đầu, thưa bà ! Nhân tiện, bà cho tôi hỏi thêm về lần đầu bà lấy ông Trung úy hải quân. Bà gặp ông nhà trong hoàn cảnh nào?

Trong hoàn cảnh nào? Tôi quen khi anh ta còn là sinh viên sĩ

quan...

Lúc đó, bà có nghĩ đến lời nguyện kia không?

Có chứ. Chính tôi bảo anh ấy chọn hải quân. Khó chết hơn đám bộ binh, nhảy dù, biệt động...

Ông có biết các lời nguyện đó không?

Không! Với tôi, anh ấy sống là tốt nhất. Nhưng nếu chết, đừng đợi đúng bảy năm. Chết sớm hơn thì hay. Vì thế có nghĩa là lời nguyện không linh...

Mặt đanh lại, bà ta thở dài:

Hoặc là để được một đứa con...Cũng vậy.

Tôi ngáp ngừng:

Ông mất trong trường hợp nào? Xin lỗi bà, tôi khơi lại chuyện cũ.

Bà ta nhìn tôi, giọng khinh bạc:

Không sao! Chết đuối... Hải quân mà chết đuối, ông ạ! Chết đúng bảy năm sau khi lấy nhau, xê xích đâu vài ngày...

Đứng lên, bà ra đến ngưỡng cửa. Ngần ngừ nắm quả đấm, bà bồng nhỏ nhẹ :

Cái điều ghê rợn không phải là sự chết...

Quay về phía tôi, bấy giờ lại là Thu Huyền, nước mắt chan hòa :

...mà là, Huyền vì sợ mà không bao giờ dám yêu người mình lấy. Thành ra, cái chết của anh ấy chỉ làm Huyền nghiệm ra lời nguyện... Anh có biết không, ba đời chồng rồi mà Huyền chưa thể yêu lấy một người...

Nói chưa dứt lời, Thu Huyền chao người ngã vật xuống. Tôi vội chạy lại xốc nàng lên. Mớ tóc xõa tung ra buông xuống nền gạch, mắt nhắm nghiền, nàng víu lấy tôi như víu cái phao trôi trên một không gian loãng ra, nhẹ hẫng, chỉ chực bay biến. Thình lình, Thu Huyền vùng dậy chạy ra ngoài nắng. Bóng nàng mơ hồ thấp thoáng sau lùm cây Cora hoa màu mào gà đỏ bốc lửa, để lại tiếng chân lạo xạo trên con đường sỏi trắng. Nhìn theo, tôi bồng nhớ cuốn kinh của tôi mở đầu bằng một câu sắc và gọn, “yêu là tồn hữu”, và hiểu rằng nó rỗng tuếch. Nhân vật của tôi, không dám yêu vì sợ một lời nguyện, vẫn có đó, chơi với sống

thân phận một con người bé nhỏ, bó tay trước những oan nghiệt
nàng không hề trách nhiệm.

Trở vào, tôi mở tập giấy bà ta ghi sự kiện, chăm chú đọc lại. Đời
chồng thứ hai, một ông bác sĩ. Và hy vọng có con qua phương
cách thụ thai nhân tạo. Nhưng trứng tử cung bà ta có phản ứng
thải tinh trùng. Ông bác sĩ thử ba lần, lần cuối dùng điện vi tế
kích thích cho cái cuộc gặp gỡ kỳ diệu tạo thành đời sống có cơ
thành hình. Vô phương. Bà ta ghi “ ...đã hết năm thứ sáu, bước
vào năm thứ bảy, tôi không còn ngủ được. Hàng đêm, tôi văng
vẳng nghe tiếng người trong tai. Tôi kinh hoàng. Nhà tôi bảo, căn
bệnh này hiếm nhưng không phải là lạ với nền khoa học hiện đại.
Tôi không tin. Vì điều tôi nghe là những lời nguyên năm xưa”.
Sau đó, mỗi ngày bà viết chỉ đúng một dòng có ba chữ “ cứu tôi
với “. Tôi đếm được ba trăm hai mươi dòng. Đến dòng ba trăm hai
mười một, bà vẫn tắt “ Nhà tôi đã qua đời. Một cơn đau tim. Bác
sĩ lại chết vì bệnh. “

Tôi gấp tập giấy, tai văng vẳng tiếng kêu “ cứu tôi với “, “ cứu
tôi với “... Nỗi thương cảm một kiếp nhân sinh khiến tôi lặng
người đi. Đến cuối trưa, tôi gọi điện. Jacintha đầu gậy nói riu rít
“ A, *writer*. Khỏe chứ ! “. Tôi ngập ngừng nhờ cô báo cho Lady
rằng tối nay tôi không lên dùng cơm chiều với bà. Jacintha hỏi “
Tại sao ? “. Tôi đáp “ ...tôi cần suy nghĩ. Với lại, tôi không đói...
“. Jacintha mau mắn “ ...thế thì tối nay ra phố nhé ! “ và chẳng
đợi tôi phản ứng, nàng cúp máy, để lại dư âm một tiếng khúc
khích.

Thấy tôi dăm dăm, Jacintha cười “ *Relax, writer* ! “ Nàng đưa tôi
ra khỏi gia trang, lái xe dọc những đồi trà, đi đến *downtown* thì
trời vừa tối. Chúng tôi vào một quán ăn Jacintha khoe là chỉ bán
đặc sản của thổ dân Tonga đã cư ngụ Hạ Uy Di từ nhiều đời.
Đàn nhạc sống, lại có vũ công múa những điệu múa đã có cả
ngàn năm nay. Vũ nữ mặc váy làm bằng sơ dừa, đầu kết hoa,
theo tiếng đàn Hạ Uy Di uốn mềm như cành dừa trong gió. Có lẽ

nào chính đây là hình ảnh thiên đàng. Một thiên đàng đã thực sự lạc mất theo bước thời gian.

Khi tôi hỏi Jacintha về ông chủ chết chưa đầy một năm thì nàng có vẻ buồn buồn. Ông là người gốc Nhật nhưng đã đến Hawaii hai đời. Trước khi lấy Lady, ông có một đời vợ người Mỹ trắng và hai đứa con trai. Cách đây mười năm, hai người ly dị. Ông bỏ công việc ở đất liền, dốc tiền ra mua đất trồng trà và có thể nói là ông khá thành công, một mặt vì thị trường Nhật ông quen biết, mặt khác, ông không ngừng gia sức cải biến và hoàn thiện sản phẩm. Chính vì muốn có cơ sở khoa học, ông đã thuê chuyên viên và Lady, một người có đào tạo, đã đến làm cách đây tám năm. Ông bà còn dương xuân, yêu nhau không phải là chuyện lạ. Nhưng ông ao ước có thêm một đứa con, con gái. Dĩ nhiên là họ hy vọng, rồi lại thất vọng. Sau khi xảy thai hai lần, bà bảo, nếu muốn ông có thể có con với người khác, miễn là sau đó thì để bà kiểm soát hết, kể cả lo cho đứa bé ông sinh ra. Jacintha lại cười “ Kể cũng lạ! Chiều chồng thế, đúng là *number one*!” Tôi ngắt :

Ông ta chết như thế nào ?

Jacintha nhăn mặt :

Kinh lắm !

Nghe tôi giục, Jacintha thở dài :

Ông chủ rất thích thể thao, nhất là môn trượt nước. Ông để thuyền máy cao tốc kéo lướt trên nước, rồi tung người lên không. Lần đó, không hiểu thế nào khi đáp xuống ông đáp vào đúng một vùng đá san hô ngầm. Không ai dám nhìn xác ông cả !

Ai lái thuyền?

Lady!

...

Lady gọi cho cảnh sát tuần tra viễn duyên. Tìm xác thì dễ thôi, vì hai cái ván trượt nước nổi lênh bênh. Họ bảo, lúc đó nước thủy triều rút nên mới xảy ra tai nạn. Nếu không, chắc chẳng việc gì...

Tai nạn...

Jacintha nhìn tôi gật đầu. Về phần tôi, tôi nổi da gà. Trong tập giấy bà ta viết, có những trang bà tỉ mỉ tả lại một khoảng đá ngầm

bà khám phá ra. Bà đã từng đến đó lặn xuống, xem những loài cá đủ màu đủ sắc, bắt những con sao biển, có lần quay phim được một loài hải mã rất hiếm.

Mấy đêm liền sau hôm đó, phải nói tôi không ngủ được. Đầu óc tôi quay cuồng những câu hỏi tôi không dám trả lời. Thời gian kế tiếp, tôi xin ăn một mình và rất ít gặp bà ta đâu Thu Huyền vẫn cứ ám ảnh. Nay chiều chiều, Jacintha lại ghé, lắm khi chỉ nói “hello !” rồi đi. Mỗi lần, nàng để lại khi thì ít trái cây, khi chai rượu, khi dăm ba tạp chí như *Times*, như *Newsweek*. Một buổi xế trưa, nàng rủ, ra biển nhé. Lần này có cả Tina. Càng hay, tôi cần có cái gì đấy mát mẻ như một đứa trẻ hầu giải tỏa những ảm ức của cái thế tam giác. Một góc là Thu Huyền. Góc bên kia, bà ta. Đối diện với cả hai là tôi, nhà văn không thực sự chọn nổi nhân vật của mình. Cầm tay Tina, tôi theo nó chạy lằng xằng đuổi theo những con dã tràng chạy trên cát biển trắng phau. Mùi muối và rong biển quện lại ấp ủ một khoảnh không gian xa cách mọi chuyện, có và không có, đáng và không đáng, để chỉ giữ lại những giây phút thần tiên chẳng mảy may gợn một thoáng đời ngoài kia với những nỗi khác không nhân gian. Tina nhặt một cái vỏ xò hình tù và. Tôi bảo nó áp tai vào mà nghe, tiếng vọng từ thuở tạo thiên lập địa vọng về. Nó gật gù reo “*Oh, oh yes...*” Jacintha trở tới. Da rám hồng nắng, nàng cúi xuống nhìn chúng tôi, tóc vương những hạt cát óng ánh. Tôi nhớ câu tôi hỏi nhưng nàng chưa trả lời. Nhìn ra khơi, nàng chỉ bảo, cha của Tina đã đi, đi rất xa. Bất ngờ, nàng quay lại :

Nhưng sao anh lại cứ hỏi chuyện cũ đó ?

...thì tò mò !

Với một người đàn bà, chỉ tò mò như thế là một báng nhạo... Nhìn Jacintha, tôi chợt thấy sự bất nhẫn vô ý thức của mình. Tôi xin lỗi. Đôi mắt thoáng mọng nước mắt, Jacintha quay đi nói nhỏ “*never mind !*” Tảng lờ, tôi ngả người nằm xuống để mặc cho Tina trèo lên bụng, miệng khúc khích kêu, ngựa, chạy nào, ngựa ! Lát sau, Jacintha ngẩn ngừ :

Hết contract với Lady, anh làm gì?

Tôi tình thực nói với nàng rằng tôi cũng chưa biết.

Thì cứ ở lại đảo ít lâu...Nếu thích, cũng có thể tìm ra công việc. Không muốn đáp, tôi làm vẻ hồn nhiên :

Còn thời gian mà. Vùng đứng dậy, tôi la - Tina, xuống tắm nhé!

Chúng tôi chạy ào xuống nước rồi vẫy Jacintha. Nàng bất động một lát, vẫy lại, nhưng vẫn ở trên bờ. Lần đó là lần đầu tôi cảm thấy một khoảng cách với nàng. Nhưng nó khác với những khoảng cách giữa nhà văn và nhân vật. Nó là khoảng cách giữa một người đàn bà ở đảo và một người đàn ông không biết đời mình đi về đâu. Tôi không muốn vượt nó, ôm Tina hôn lên má, và cảm ơn Jacintha đã cho tôi một ngày rất đẹp. Tôi biết nàng thừa nhận cảm để hiểu là tôi không dám dấn lên đi quá một chặng đường.

Vào độ trăng non, đảo bỗng thay đổi, bất chợt mưa, bất chợt nắng. Không khí chiều chiều ảm đạm. Đêm, sương như mơ đôi khi giải trên những ngọn đồi trà nhìn từ xa mập mờ đọng đầy tựa những con voi trắng lưng lững lững chuyển mình khi có gió. Ở đảo, gió là bạn đường. Gió không phương hướng, thỉnh đến rồi đi, ù ù bốc lên, thoáng lại biến mất. Bức tranh người đàn bà áo vàng ngồi cạnh người đàn ông chẳng hiểu đang ngủ hay đã chết trở nên sinh động một cách huyền hoặc. Tôi gỡ nó xuống, áp mặt tranh vào tường. Ngắm cái đinh treo tranh tránh không gọi cho tôi hình ảnh cái tai nạn xảy đến cho một kẻ từ cao tít chúi ngã đập mặt vào những mảnh sắc san hô mọc ngầm dưới mặt nước xanh lơ yên bình.

Khoảng chín giờ tối, trăng nằm ngay tầm mắt nhìn từ cánh cửa mở ra vườn. Tình cờ tính bức xạ của màn hơi mù sương bốc lên từ biển khiến trăng lười liềm to phình ra răn đe con người bỗng trở thành bé tí. Ai đó, đứng nhìn qua cửa sổ giơ tay gõ nhẹ nhẹ. Tôi ra. Thu Huyền nói vội, ánh mắt nửa như van xin, nửa như trách móc :

Sao anh không đến ? Anh bỏ rơi nhân vật của anh ư ?

...

Anh cũng tàn ác, chẳng kém gì những con người có thật khác. Một nhà văn không thể thế được...

...

Anh không nói gì à ! Chỗ đứng của nhà văn là góc độ nhìn vào mọi cái trước mắt để thấy tương lai, ở đâu đó, tươi sáng hơn. Hoặc ít nhất, đỡ đi tăm tối. Anh không có quyền tạo em ra, rồi nửa đường bỏ rơi em !

Nhưng không, tôi nào có thấy gì ngoài nghi vấn về liên hệ giữa những cái chết và lời nguyện cay độc. Thu Huyền đó, và tôi, tôi bất lực không tách được nàng ra khỏi bà ta. Nỗi tủi hổ khiến tôi ghen lời. Tôi khóc. Tôi gặp người, mặc cho nước mắt ướt nhòa muôn vàn hư ảnh, nấc lên từng hồi rồi ừng ực nuốt nỗi đau xuống.

Cho đến khi ngửng lên, tôi nghĩ mình ở tầng cuối cùng của địa ngục. Mái tóc Thu Huyền chạm vào môi vào mắt tôi, vuốt ve an ủi hết như bàn tay mẹ tôi năm nao để lên trán tôi nóng cháy trong một cơn bệnh hiểm nghèo. Tôi chúi vào lòng nàng, mặc cho số phận đưa đẩy. Mặc cho bàn tay nàng lần vào cởi ra từng cái cúc. Mặc hết, kể cả văn chương, tiểu thuyết và khoảng cách cần có giữa nhà văn và nhân vật. Cho đến lúc tôi thành con sâu. Nó chui vào khe đất ẩm rậm nhưng ấm áp. Nó lặn xuống thật sâu, ở cái độ con người quấy một nhịp với sự co thắt của cả vũ trụ. Tất cả, phải, tất cả sáng lòa lên, thành muôn màu muôn sắc. Và tôi, an bình, tôi tiếp đi quên người đàn ông nằm, đang ngủ hay đã chết. Quên luôn người đàn bà ngồi nhìn.

Sáng tinh mơ hôm sau, tôi thức dậy khi ánh nắng đầu tiên rón rén vào buồng ngủ, lung linh lay nhẹ tấm màn cửa ai đó đã kéo xuống. Tôi hân hoan vùng người. Phải thế chứ. Đời sống ơi, hãy đợi, tôi sẽ ra chào. Trên bàn làm việc, một mảnh giấy ghim lên chiếc *computer* tôi mang theo. "*Thanks, my love. J*". Dĩ nhiên, tôi liên tưởng đến J như Jacintha. Không, không phải thế. Không thể thế được. Tôi lao ra, nhắm hướng phòng thí nghiệm thực vật cấm đầu chạy. Không gõ cửa, tôi xông vào. Thu Huyền reo :

A, anh! Lâu quá, em có tin vui...

...

Thu Huyền chạy ra, ríu rít cười rồi kéo tay tôi vào một góc, tay chỉ lên một mảnh gỗ móc lơ lửng trên tường. Nàng vui vẻ :

Anh xem! Giò phong lan đầu đã nở hoa...

Ngước mắt nhìn, quả một cái nụ tươi tắn màu vàng có ánh biếc của biển đang hé mở. Phép màu nhiệm của cuộc sinh sôi đã hết cái tình cờ bí ẩn. Bây giờ, sự tái sinh được cân đo tính toán với những thảo trình điện toán và trí tuệ con người. Thượng Đế cũng có lúc phải nhường một bước. Nhưng còn cái bước sau ? Nhất là, cho mỗi kiếp nhân sinh, bước cuối cùng trước khi qua ngưỡng cửa tử-sinh.

Nắm nhẹ vai Thu Huyền, tôi thành thật :

Xin mừng. Mừng cho em. Và mừng cho cả giò phong lan cấy bằng giống lan đất... Nhưng còn đêm qua...

Thu Huyền chòng chọc nhìn vào mắt tôi :

Đêm qua, em thức suốt để tìm một cái tên cho giò phong lan này.

Nỗi thất vọng khiến tôi chưng hửng, ngồi phịch xuống ghế, ngây người ra. Thu Huyền dí dỏm :

Nhà văn, các anh chỉ chuyên việc đặt tên cho ăn khách. Nào anh đặt cho em cái tên đi...

Không ngần ngại, tôi nói một mạch :

Thì đặt là Thu Huyền. Nó mang tên mẹ nó, Mẹ của tạo vật...

Thu Huyền ngửng lên nhìn, mắt rưng rưng:

Giò phong lan thay cho những đứa con...Xưa, em mơ ước có ba đứa, hai trai một gái. Cười buồn bã, nàng hạ giọng - nhưng ông Trời không cho, đành chịu !

Với tay hạ giò phong lan xuống, Thu Huyền dịu dàng xoay trở ngắm nghía. Quên có tôi đứng bên, nàng lẩm bẩm:

Con lớn lên, mẹ sẽ để cho con đứa em, Thu Huyền nhé. Bỗng hoảng hốt, nàng quay về phía tôi, giọng thất thần - nhưng tại sao lại gọi con tôi là Thu Huyền...thu huyền thù, tên bà ta...oái oăm sinh ra đời...

Lúng túng, tôi chưa biết phải đối xử thế nào thì nàng hét giạt lên :

Oái oăm... Thế mà phải cắn răng chịu à ? Thôi, các người đi đi. Đi hết, cho tôi yên...

Tôi nghĩ, đúng là oái oăm. Mẹ là một bà mẹ quá oái oăm. Mẹ của muôn loài và đồng thời của môn văn khổ ải. Cái thiên đường năm xưa đã mất, Thu Huyền ơi! Và còn gì bây giờ tôi có thể cứu vãn được cho ai? Ngay với Jacintha, tôi sẽ phải cư xử thế nào? Chẳng lẽ tôi lờ cái đêm hôm qua đi như một đêm có thật, với một người đàn bà bằng da bằng thịt?

Mấy ngày sau tôi loay hoay với tôi và Jacintha. Làm sao để nàng hiểu cho rằng dầu muốn tôi cũng chẳng có thể ở lại làm cư dân đảo này, tôi, kẻ còn nặng nợ với đất liền. Tôi loay hoay với Thu Huyền, nhân vật của tôi, tìm một cách làm người cho nàng, ít ra là trong tiểu thuyết. Nhưng làm sao nỗi khổ đau mất mát hôm qua có thể biến thành niềm hạnh phúc ngày mai ? Vô phương. Sự hóa thân đó, có lẽ chỉ Thượng Đế mới sắp đặt được qua một phép nhiệm màu người trần bó tay không có. Nhất là nhà văn. Vì hấn viết , là hấn cũng khổ đau mất mát như nhân vật. Lấy đâu ra sức để thậm chí chỉ nghĩ tới ngày mai. Nói chi đến làm sao hy vọng được gì !

Bà ta đích thân gọi điện thoại, ân cần mời tôi dùng cơm tối ngày cuối tuần. Một kẻ đi gia công văn chương không có quyền gì để chối từ thứ ân huệ ban phát rất có văn hóa đó. Lại phòng ăn. Hai người. Anh bồi rót rượu rồi lui vào một góc khoanh tay đợi. Ông bếp người Âu lặn xăn hỏi han. Rất *high class*. Rất *clean*. Cho đến khi bà ta háng giọng :

Ông đã viết đến đâu ?

Thưa bà, đến giai đoạn ông thứ ba mong có một đứa con gái.

À, có thể thật. Là nhà văn, ông hiểu thế nào về cái nhu cầu tồn lưu qua dòng đời ?

Thưa bà, không có cái nhu cầu đó có lẽ nhân loại đã tuyệt chủng từ hàng trăm ngàn năm rồi... Bà cũng có cái nhu cầu đó,

với những lần tìm cách thụ thai nhân tạo...

Bà ta đột nhiên trừng mắt :

Nhưng với tôi, không phải để tồn lưu !

...

Nghiến răng, bà bạnh quai hàm, gần :

Tôi chỉ cương ngạnh đi cho đến tận mép bờ chống sự hủy diệt nằm mai phục trong thứ định mệnh khắc nghiệt. Không chấp nhận hay khoan nhượng gì được, tôi sẽ đi đến cùng...

Thưa bà, để làm gì? Đến cùng là đến đâu?

Bà ta lắc đầu, ánh mắt thương hại :

Đến cùng là chạm mặt vào hư vô. Còn để làm gì? Hư vô là cuối đường, làm gì cũng thế mà thôi!

Tôi chưa biết nói gì thì đột nhiên bà hạ giọng:

Bây giờ, có gì ông liên lạc thẳng với tôi. Jacintha nghỉ việc rồi. Bà khoa tay, vẻ tiếc nuối - tìm được người tín cẩn, thật là khó.

Sau bữa tối, tôi lấy xe đạp thẳng đến nhà Jacintha. Căn nhà nằm ngoài trang trại, trong khu phố phần lớn người địa đảo này trú ngụ. Cho đến cách đây ba ngày, Jacintha không hề cho tôi biết ý định gì. Khi thấy tôi đứng trước cửa, nàng kéo tôi vào, miệng bảo đưa con gái lên lầu. Tôi hỏi. Jacintha nghẹn ngào :

Lady đuổi.

Tại sao ?

Lady không nói gì. Nhưng bất nội nhật một tuần là mẹ con em phải rời đảo.

Jacintha ở lại rồi kiếm công việc khác, ai bắt được.

Tay chỉ lên lầu, Jacintha khe khẽ lắc :

Con em, cha nó là ông chủ. Chống với Lady, nó sẽ không có được gì mặc dầu cơ ngơi của cha nó không phải là nhỏ. Lady làm giấy bảo đảm mỗi năm cho nó một số tiền cho đến khi nó học xong đại học... Dĩ nhiên, nếu không tuân lời bà thì thôi. Anh hiểu chưa ?

Tôi gặng :

Nhưng tại sao bà ta đuổi em ?

Jacintha mắt đỏ hoe, gượng cười :

Writer, anh ngu thật. Lady ghen đấy!

Bản thân, tôi ngồi xuống. Jacintha sẽ lên đường về Honolulu hai ngày sau. Tôi kể, hợp đồng của tôi với bà ta là sáu tuần. Như vậy, hai tuần nữa tôi cũng sẽ rời hòn đảo này. Bất chợt, tôi liên tưởng đến cái tai nạn của ông chủ, trượt nước để rồi bay lên cao và rơi vào mảng san hô mọc ngầm dưới biển. Nỗi sợ ở đâu ập đến. Nhưng liệu tôi có về được hay không ? Trên hòn đảo này, xuất nhập là do bà, trừ phi liên lạc với đám dân đánh cá ở mũi phía bắc. Tôi bảo Jacintha, nếu đến ngày... không thấy tôi về, thì nàng tìm cách thuê thuyền máy đón tôi ở một bãi biển mà nàng đã dẫn tôi đến tắm. Jacintha khe khẽ gật.

Khi tôi về căn hộ dành cho tôi, nhà văn, thì Thu Huyền ngồi đợi, nét mặt thoáng buồn bã. Nàng đã treo bức tranh vào vị trí cũ. Tay chỉ, nàng hỏi :

Anh không thích nó à ?

Không phải. Nhưng nó hợp hồn khiến anh không tập trung được...

Trề môi, Thu Huyền phụng phịu :

Chứ không phải cái con bé Jacintha nó hợp hồn anh ư ? Đừng nói dối, tội nghiệp cho em...

Nhìn nàng rưng rưng nước mắt, tôi dịu dàng nói nhỏ:

Không, không phải...

Thu Huyền bất ngờ nháy xỏ vào lòng tôi, người nhũn ra, hai tay vúi vào vai tôi hết như lần đầu nàng vúi vào tôi, cái phao tròn trôi trong một không gian loãng ra nhẹ hẫh. Nàng nức nở:

Đừng bỏ em, tội nghiệp...

Hai tay kéo mặt tôi xuống, nàng hôn tới tấp rồi dẫn ngửa tôi xuống, hé răng cắn nhẹ môi tôi, mắt tôi, cuồng nhiệt đẩy tôi vào một vùng mênh mang chỉ còn nhục cảm cứu độ, và muôn sự còn lại đều thừa thãi vô nghĩa. Chưa bao giờ tôi có được một cuộc ân ái như thế, người đàn bà áo vàng trong bức tranh và người đàn ông đang ngủ hay đã chết, làm chứng cho.

Đêm này, rồi đến đêm nọ, nhân vật là của tôi, mặc cho tôi chiếm đoạt thân xác cho đến khi kiệt lực. Đến một lúc, tôi hiểu rằng tôi, nhà văn, không thể không có nàng. Những buổi sáng nàng hí hoáy trong phòng thí nghiệm, dịu dàng bảo để thời gian cho tôi viết, thì tôi hệt hăng, đi ra đi vào, xoay trở không làm thế nào hạ bút xuống được. Sự bế tắc đến từ đâu? Có lẽ từ bà ta? Vì bà ta chưa là Thu Huyền? Và Thu Huyền lại không tự tại, không độc lập với bà? Còn tôi, tôi trở thành nô lệ một cái bóng của bà ta, kẻ đã gọi tôi thi công làm cái việc lao động văn chương, biên tập lại một hồi ký trĩu nặng cái lời nguyên truyền kiếp.

Thời gian lướt đi như mảnh ván trượt nước, và chỉ ba ngày nữa là đến hạn tôi về. Ở hay về? Nghĩ đến lúc phải xa Thu Huyền, tôi ứa nước mắt. Nàng nay là một phần xương máu của tôi, nhưng còn bà ta bên cạnh. Bà vẫn đấy, có thể bất chợt giết Thu Huyền đi như giết một kẻ yếu đuối vô phương tự vệ. Rồi bà lạnh lùng, giọng lạnh như băng đá, lập lại “tôi sẽ đi cho đến tận mép bờ chống sự hủy diệt nằm mai phục trong thứ định mệnh khắc nghiệt. Không chấp nhận hay khoan nhượng gì được, tôi sẽ đi đến cùng...” Ôm Thu Huyền trong lòng, tôi hứa hẹn:

Anh thu xếp xong rồi về đây.

Không! Anh không thương em ư?

Thương chứ. Không có Thu Huyền, là không có anh...Làm sao một nhà văn không nhân vật mà viết được. Và không viết, là không tồn tại.

Anh ở lại, muốn viết cứ viết. Chẳng phải anh còn cái dự định viết một cuốn tiểu thuyết lịch sử đó sao? Anh từng bảo, mất hai ba năm như chơi. Ở đây, anh chẳng phải lo gì ngoài chuyện viết lách. Sao anh lại muốn đi?

Em chưa hiểu. Vì bà ta, có lẽ thế. Giá giữa bà ta và em không còn một khoảng cách nào thì anh sẽ ở lại với em đến chết. Nhưng không. Khoảng cách đó làm cho anh hoàn toàn bất lực. Đứng chữ nghĩa trong đầu bị thuốc gây mê, nằm yên, vô hồn... Anh có viết được đâu!

Nói xong, tôi lạnh toát người. Câu ở lại với em đến chết nghe như

cái hệ quả của lời nguyện kia đã ám ảnh ma quái. Thu Huyền thở dài :

Anh muốn em thành bà ta ?

Tôi vội vã :

Không. Ngược lại...Chúng ta không thể sống một cuộc tình tay ba mãi được.

Bật khóc, Thu Huyền ôm lấy cổ tôi ghì riết, nước nỡ muồn mắt rồi và nói tiếp một thôi, lời lẽ lung bung không cách gì hiểu nổi. Nàng rít lên rồi giật phăng áo tôi ra. Chúng tôi trầm mình vào ân ái với tất cả hồn xác của những kẻ tuyệt vọng không có được nhau trong cõi đời. Sau hôm đó, nàng tránh mặt. Tôi đến phòng thí nghiệm, nhưng chỉ có giò phong lan cô đơn, cánh hoa nay có ánh biếc của biển.

Đêm đến, tôi chập chờn, thấy người đàn bà áo vàng bước ra khỏi bức tranh, nhưng người đàn ông vẫn nằm, đang ngủ hay đã chết. Lay tôi, người đàn bà đó gọi dậy, bảo này nhà văn, có những ngục tù êm đềm nhung lụa. Trên mặt biển, tự do nhưng sóng gió. Tôi chồm người ngồi lên, đúng lúc bà ta lại vào lại bức tranh, nhìn về phía trước, ánh mắt lóe lên đốm sáng mê hoặc nửa có nửa không.

Tôi nhớ đến cái hẹn với Jacintha. Và tôi biết, từ hai hôm nay, bà ta sai một đám người canh gác trang trại.

Nhưng tôi, liệu tôi có cái định nghiệp chịu cái hạn bảy năm trong một lời nguyện ? Sống hạnh phúc bảy năm với Thu Huyền tôi yêu rồi chết thì có sao. Trước khi đến đảo này, tôi đã chẳng từng tưởng tượng bà ta thách thức hỏi "...anh đã yêu ai đến chết chưa ? " à. Trời hỡi, đã đến lúc phải trả lời câu hỏi đó. Cuốn kinh với câu đầu, gọn và sắc, yêu là tồn hữu, có thực sự vô nghĩa không ? Cơ sao người ta cứ gắn tình yêu vào sự chết ? Có lẽ vì tình yêu bắt buộc phải tuyệt đối như sự chết chẳng ?

Tôi lên đi trong đêm đen.

Như vậy, tôi vừa tách tình yêu khỏi sự chết. Tôi đang sống. Nhưng tôi hiểu sống , với một nhà văn, là không ngừng đón đau truy lùng

tự do. Đó là điều kiện sống còn của những con chữ.
Cuối cùng, tôi đến được bãi biển. Từ gốc dừa, Jacintha gọi khẽ
“ ... *Writer*, anh đó à ? “. Tôi bước lại. Nàng ôm lấy tôi hôn tới tấp
lên mặt. Lát sau, tôi khoác phao và lên chiếc thuyền Zodiac kéo
bằng máy. Để tránh mọi rủi ro, chúng tôi chèo tay cho đến khi xa
bờ mới bật đèn và nổ máy. Từ đảo về thuyền đi mất ba tiếng.
Jacintha nép vào tôi vì lạnh. Cúi xuống, tôi thấy hao hao Thu
Huyền, dấu chỉ một phần, trong thoáng chút phù du. Biển đen
ngòm nhưng không sóng gió. Dưới ánh đèn, những vạt nước óng
ánh rẽ ra vạch trước mũi thuyền một con đường. Đằng sau, cái
khoảng cách giữa bà ta - con người có thật - và Thu Huyền - nhân
vật của tôi - chơi vơi rồi chìm vào mặt nước bao la tịch lặng.

05-2001.

NGUYỄN TRUNG DŨNG

nói chuyện với người đã chết

1

Xe cũ nhưng máy còn tốt. Chạy mà không bị nằm đường, ông cho thế là được. Một trăm ngày của bạn, ông được tang chủ mời đến dự lễ giỗ cúng tại tư gia. Mười người ngồi ở cái bàn tròn là mười người bạn chí thân của kẻ quá cố. Ông là một trong số mười người đó. Bàn thờ, ba nén nhang đã không còn đỏ, lúc đó là lúc chủ nhà hạ mâm cỗ mời khách dùng bữa ăn trưa. Vườn cây qua cửa kính ra vào, lựu với mấy quả mầu huyết dụ bám cành vông xuống. Ở nụ hoa cây chanh góc sân nhà, có một con chim thân nhỏ như hột vãi, bay đứng với cái mỏ nhọn và dài cắm mũi vào tâm hoa. Cánh chim vỗ nhưng không thấy cánh. Nhịp vỗ vỗ quá mau cho nên hai cái cánh là hai thanh kiếm múa với ánh sáng loang loáng. Loài chim có tên Mỹ là Hummingbird. Hummingbird nghe hay hay và lạ. Thời mới qua xứ lạ, nhận đi bỏ báo, ông lang thang trên những con đường phố dài và vắng, gặp chim Hummingbird bay đứng, mỏ cắm vào đài hoa, ông ngạc nhiên thấy chim bay không giống những loài chim khác. Con bói cá cũng bay đứng trên ao hồ. Quan sát mỗi, nhắm chính xác cá đang bơi, lúc đó hai cánh khép lại, rồi

như một mũi tên bắn đi, chim bồ xuống mục tiêu đã chọn. Hummingbird không bồ xuống nhưng bay vút lên cao như một viên đạn khi mỏ đã rút khỏi tâm hoa, biến mất. "Anh Toại, sao lại ngồi chống mãi đũa thế. Anh ăn đi chứ. Ăn đi". Vợ Bôi đứng ở đầu bàn nheo mắt hỏi. "Cái ông này lúc nào cũng để hồn bất phụ thể. Ông ở đâu, ngồi với ai, nghe chuyện câu trước câu sau thì y như ông ấy nhập đồng cốt rồi". Thản vừa nói vừa cười một cách tự nhiên. Ông không giận lời nói và cái cười của bạn. Bông đùa rồn vui giữa bạn bè với nhau, từ xưa từ xưa đến nay nó đã là thói quen hay cái tật rồi. Đũa vẫn chống, ông nhìn vợ Bôi bảo: "Chỗ quen biết, chị khỏi cần mời mọc. Cứ từ từ, tôi sẽ ăn". "Vâng. Anh ăn tự nhiên cho. Đừng có khách sáo anh nhé". Thản ngồi không yên chỗ, ngứa ngáy như đít quần có rận. Bằng cách này cách khác, anh ta lại tìm cơ hội để luồn lách vào câu chuyện. Hỏi: "Lúc này ông ngồi nhìn ra khu vườn, vậy chỗ khu vườn ngoài đó có gì mà ông nhìn hoài vậy". "Chẳng có gì cả. Chim Hummingbird bay đứng ở bụi cây chanh, ước gì tôi hóa thân được làm loài chim đó." Thản cười lên hô hố: "Tôi ngỡ ông ước cái gì chứ chỉ ước có thể thôi thì đúng là ông điên mất rồi. Sao không ước trúng cái vé số độc đắc cho nó sướng cái thân có phải thực tế hơn không. Cả mấy chục triệu một lần xổ, nếu mà trúng thì ông tha hồ phủ phê vung vít. Mua cái nhà trên núi để ở, mua cái xe đời mới để đi, mua đủ thứ ông muốn mua, đã quá. Ước cái ước đó đi rồi nếu được, ông thí bỏ cho tôi mười ngàn đô để tôi in một cuốn truyện. Một cuốn truyện dày như một cuốn tự điển với bìa cứng có gáy, với chữ mạ vàng, ước thế mới nên ước ông ạ. Tôi còn biết có người chí thú nuôi tờ báo như nuôi chính mình, cần một số tiền kha khá để vực cho tờ báo của ông sống, đã phải húp cháo, ăn mì gói để đứa con tinh thần không bị chết yểu, vậy mà cái ước nhỏ nhoi cũng ước chưa được. Máy lúc sau này, tôi thấy ông dở chứng điên điên mát mát là tại làm sao vậy". Để cho bạn xỉ vả đã chán, ông vẫn chỉ ngồi cười ruồi. Nụ cười

khinh mạn trên đôi môi khô nứt của ông nó co rút như một bông nhài chưa nở đã sẵn cánh dưới thời tiết của mùa hè oi nồng, nóng bức.

Bữa tiệc mãn. Khách khứa đứng dậy chào chủ nhà. Người ra chót vẫn là ông. Ở ngưỡng cửa, vợ Bôi chặn chân lên tiếng hỏi: "Ban nầy tôi nghe anh nói anh cần một cái xe có phải không". "Vâng", ông đáp. "Vậy sao anh không lấy cái xe của anh Bôi bỏ ngoài vườn sau nhà lại đi mua làm gì cho thêm một món tiền". "Giả như xe đó chị bỏ không chạy, chị bán cho tôi thì tôi mua". "Bán thì tôi không tính bán. Cần, anh cứ lấy mà đi. Tiền bạc chỗ bạn bè chớ nên nhắc đến". "Tôi không thích nhận cái gì cho không cả. Vậy trả nửa giá tiền để mọi việc được phân minh đâu đó chị nhé". Vợ Bôi gật đầu: "Anh muốn thế thì thế cũng được".

2.

Từ đấy về sau, ông đi cái xe của Bôi đã chạy. Xe cũ, máy móc tốt, không bị nằm đường, ông cho thế là được. Làm ca đêm, xế chiều ông mới tới hăng. Nửa khuya, ông lại từ hăng về nhà. "Freeway" 237 ông chạy như ăn cơm bữa, riết rồi quá quen. Đỗ xuống trục lộ rồi, ông nhắm hướng mà xả tốc độ. Đêm tối, xe ông bám đít xe trước, xe sau bám đít xe ông, đua nhau chạy thực mạng. Sáu mươi nhăm miles, tốc độ "maximun" ấn định trên đường cao tốc, xe ông và các xe khác buộc phải cấm đầu mà chạy. Chạy ở "freeway", nếu chạy không quen, tim nó đập mạnh, mặt nó chóng, có khi lỏng tay lái vì hoảng, xe lúc đó giống như con bò tót hung tợn, bạ đâu húc đó. Hồi mới sang, thử xuống "freeway" đi cho nhanh, ông thường bị những cú "sốc" như thế, hãi khiếp rồi cũng quen. Quen, ông nhận ra đi "freeway" vẫn hơn đi đường trong. Đã mau, không buộc phải ngừng ở bảng "Stop", đỗ ở ngã tư đợi đèn xanh cho phép chạy.

Một đêm rời hăng, như thường lệ ông vào "lane" đổ xuống 237. Đoạn đường có khúc xe đuôi nối đuôi, có khúc xe thừa thớt, dù ít hay nhiều xe, kim đồng hồ chỉ tốc độ trong xe ông vẫn là con số 65 "miles" một giờ. Ông ngồi lái xe có lúc tưởng như mình đang ngồi trong một cái hộp biết chạy. Thậm chí có người còn đùa bảo, chui vào xe ngồi lái là chui vào cỗ quan tài di động giữa những ngặt nghèo hiểm nguy của sự chết chóc vô phúc xảy đến. Chỉ cần lạc tay bánh, chỉ cần ngủ quên trong khi lái, chỉ cần mắt nhắm mắt mở nhận không ra chướng ngại vật, thì rầm một cái, xe nát bay, người bầm rập, hồn lìa khỏi xác nhanh như chớp mắt. Đêm trên đường từ hăng về nhà, ông đôi khi nghĩ ngợi nhiều điều vớ vẩn, nhiều điều đúng ra ông không nên đẩy đưa óc não đi xa như thế hơn nữa. Đêm khuya khoắt với đoạn đường dài, ghế bên cạnh ông chỉ là một cái ghế trống, một mình mình trong xe, ông không có ai nói chuyện để khóa lấp thời gian, chính vì thế ông đã đối thoại với mình. Hỏi đáp, tự ông đặt ra câu hỏi và cũng tự ông đáp câu hỏi ông hỏi. Một cái chấm chấm khởi đầu cho cái vòng tròn thì từ điểm xuất phát, đường vòng của cái chấm bắt buộc phải quay về điểm khởi nếu ta muốn vẽ một cái vòng tròn. Tròn thật tròn hay méo đi nữa, cái chấm đó đi từ đâu cũng sẽ đến từ đó theo hình thể của nó. Ở ông, bộ óc não nằm trong hộp sọ, khởi động suy nghĩ thì đúng ra suy nghĩ đó được phát ra bằng lời nói nói với một người ngồi đối diện đã không có người đối diện, cho nên điều ông suy nghĩ đã không thoát khỏi hộp vỏ não, nó tựa như vệ tinh con thời phóng khỏi địa cầu rồi bay vòng quanh bầu khí quyển. Ông mắc chứng ản ức tình cảm như loài sên co rút trong cái vỏ cứng của loài sên.

Đêm nay thì không. Nửa đường xe nghiêng bánh trên "freeway", ông bỗng nghe bên cạnh ông có người lên tiếng hỏi: "Đi làm riết, cậu có bao giờ thấy nản không". Vẫn nhướng mắt rời đường xe nuốt, vẫn ôm cứng tay lái bám "lane", vẫn

nhấn chân "ga" cho cây kim tốc độ ở vạch 65 tốc độ qui định, ông trả lời câu hỏi của người vừa hỏi ông: "Nản. Nản đành chịu vì không còn cách nào khác". Vẫn tiếp tiếng nói lọt vào tai ông: "Bị vây hãm, sao cậu không phá vòng vây mà ra. Hôm ở nhà mình, mình nghe cậu bảo cậu ước hóa thân thành con Hummingbird. Một con chim thân hình nhỏ nhắn, bay đứng hút nhị hoa, con chim như thế đó không bằng con chim hồng học được. Hồng học bay cao và xa lắm, ước mà được thì ông ở chín tầng mây, sải cánh ngàn dặm dài, sương bằng thích". Ông gật gù đáp: "Ước thì ước thế thôi, chứ từ ước đến được chỉ là viễn vông huyễn hoặc. Ông Trang Tử nằm mơ thấy mình hóa bướm, tỉnh dậy, bướm vẫn là bướm, Trang Tử vẫn là Trang Tử. Ước hay mơ chỉ là điều người ta mong được thế, thực tế lại không thế bao giờ. Chẳng qua cuộc đời mình đang sống nó nản quá, mình có tư tưởng thoát đi, mình hoang tưởng để giải thoát cái bế tắc thế thôi mà cậu". Vẫn tiếng nói của người ngồi ghế bên cạnh ông nói: "Chấp nhận đời sống phi lý là chấp nhận số phận tầm thường mình đã sinh ra. Mình gượng gạo chấp nhận nó nhiều năm trước đây thấy đã đủ rồi. Thêm nữa để làm gì với cuộc sống bất ứng bất xứng vô nghĩa này. Bơi qua sông, bơi mỏi tay chân đuối sức rồi, muốn bơi tiếp đến bờ thì sức đã kiệt, buông cho chìm thân xác vẫn hơn là cố mà bơi. Mình lúc sống giống như người đứng giữa hai lần đạn. Vợ con hất hủi, người tình ngoảnh mặt quay đi. Con thú chạy trốn chết trước bọn săn thú cầm súng rượt đuổi, cộng thêm một bầy chó hung dữ sủa inh ỏi bám chân, mình là con nai cùng đường chạy, đụng cửa tử là cửa mình đút đầu vào. Cửa đó người đời thương rất sợ, nhưng sợ cũng không một ai tránh khỏi đâu cậu ạ. Trước hoặc sau, con người ta đều phải bước qua cái cửa đó để nhập vào cõi khác, để rũ sạch ô uế nơi thế gian đọa đầy". Tai vẫn nghe tiếng người ngồi bên nói, mắt vẫn nhìn hướng mũi xe chạy, vầng trăng phía trước sáng vẫn sáng, đèn pha của xe cộ trên "freeway" như đom đóm bay, ông im lặng bỗng buột miệng nói

như là: "Chết. Tôi lộn đường rồi". "Không. Cậu không lộn đường". "Lộn mà. Tôi chắc chắn là lộn". Thì cứ chạy chạy tới có sao đâu. Cậu nhát gan chưa gì đã quỳnh". Ông ngồi ôm tay lái thấy con đường lạ và vắng bắt đầu sợ. Chạy mãi, cái vắng và lạ ở "freeway" chưa một lần ông đi càng xa càng hun hút. Kim đồng hồ báo hiệu nhiên liệu đã trụt xuống vạch ngang gần sát chữ End. Để chạy với số xăng gần cạn, xe ông bắt buộc phải tấp vào "lane" an toàn bên lề đường nằm đợi. Đợi trời sáng, đợi xe tuần cảnh xa lộ, đợi xe câu câu về. Vừa đúng lúc ông nghĩ như thế, đầu máy xe khựng lại không muốn chạy. Ông thừa hiểu ống dẫn xăng đã không đủ xăng mỗi cho động cơ chạy, hết xăng thì xe phải ngừng vận hành. Đủ để cập sát vào lề lòng đường, đúng lúc xe khọt khẹt rồi im re. "Xui thật. Hồi chiều nếu đổ đầy xăng thì đâu đến nỗi". Có tiếng người ngồi bên ông a. "Cậu bận tâm làm gì ba cái chuyện lẻ tẻ đó. Cứ nằm đây đợi sáng sáng sẽ tính sau. Bây giờ mới quá nửa đêm, bốn năm tiếng nữa mới rạng đông cậu ạ. Ta nói tiếp câu chuyện đang bỏ dở được chứ". "Được". Ông xuống một từ gọn lỏn. "Về họa, lúc này cậu có vẽ được bức nào ưng ý không". "Mình buồn cọ rồi. Chán đến độ không còn muốn đụng tay quét sơn nữa". "Sao lại vậy". "Chẳng sao cả. Cuộc sống nó khô và đặc quánh như một thứ nhựa mủ đã queo lại. Còn gì hứng thú nữa mà sơn phết nó lên khung vải bố vừa vô ích, vừa tầm phào bậy bạ. Xưởng tranh với tranh mình đã vẽ chẳng cần giữ lại làm gì. Xé hết xong ném bỏ thùng rác, mình chọn cách đó để chấm dứt một việc làm vô tích sự. Cậu biết không, đời với nhiều khổ đau tưng quắn, đất nước nhiều nhương, dân tình đói khổ, áp bức đọa đầy, đề tài lớn nhất đã không viết ra vẽ được thì họa sĩ, nhà văn, họ đứng ở đâu, đứng chỗ nào. Nói theo cách nói của A. Solzhenitsyn: Văn chương mà không phải là hơi thở của xã hội đương thời, không dám loan truyền những đau thương sợ hãi của xã hội ấy, không kịp thời cảnh cáo những nguy hiểm đang đe dọa xã hội và đạo đức, thứ văn

chương như vậy không đáng gọi tên là văn chương, nó chỉ là cái mã bên ngoài. Thứ văn chương ấy đánh mất lòng tin của quần chúng, và các tác phẩm xuất bản được dùng làm giấy lộn thay vì được đọc". Một hôm tình cờ mình đọc câu văn đó đăng trên báo, mình giật mình đem lời của Solzhenitsyn rà sát lại mình, thấy ông ta nói đúng quá. Xé, vát, buông cọ vẽ cũng chính vậy mà xé, vát, buông". Tiếng người ngồi bên cạnh ông bỗng thở dài: *Lũ chúng ta lạc loài dăm bảy đứa. Bị quê hương ruộng bỏ giống nòi khinh.* Vũ Hoàng Chương có câu thơ viết ra thời ông ấy sống. Hóa ra những kẻ làm thơ viết văn, cầm cọ, thả đều mang số kiếp của bọn chân đi không chấm đất. Những kẻ lượn vòng ngoài và rong chơi bên lề cuộc sống. Những kẻ không lời nhận cuộc đời thực tế cho nên cuộc đời và con người thủ phạm đã đá họ văng khỏi cái cõi tầm thường hay chính họ đã đi lên trên cuộc đời để tìm cách thoát. Mình, phá vỡ vây khốn lúc bốn bề tứ phía, nhìn đâu cũng chỉ thấy hận thù, mình đã phải chọn cho chính mình một lối thoát. Con người sinh ra đi vào bằng cửa vào, đấy là nhập. Đi ra bằng cửa ra, đấy là xuất. Bữa đó, mình lái xe lên núi. Núi có chùa. Sẩm tối, nhìn xuống sườn dốc đứng thấy những ngọn cây già, nghe bên tai chim chóc hụ hót, nghe kinh nhật tụng của các sư rải âm vang từ nơi chánh điện, nghe mõ gõ chuông thỉnh nhịp thưa nhịp mau, mình bỗng thấy mình như một hạt bụi. Hóa kiếp sinh ra là hạt bụi, sao mình không trở về với hạt bụi để lẫn vào đất. Ý nghĩ đó khởi đầu bằng một điểm sáng nhỏ rồi cứ thế lớn mãi, cuối cùng lòa khắp óc não mình. Bảy giờ, mình quyết định đi tới cái mốc phải tới đã thấy rõ. Ở trong xe, ống thuốc ngủ đã có sẵn, hơn mười viên thuốc dốc ra bàn tay rồi tọng vô miệng, uống xong, nằm ngả người trên lưng ghế, nằm đợi giấc ngủ và mơ thấy bụi. Nơi cái ghế cậu đang ngồi, cái ghế đó mình đã ngồi và cho buồng phổi ngưng hoạt động. Bây giờ, trời mỗi lúc mỗi sáng. Rạng đông rồi, mình đi đây". Ông không nghe cánh cửa xe mở và đóng như khi một người xuống xe mở

và đóng cửa. Biết mình suốt đêm ngồi nói chuyện với ma, ông đã không sợ mà còn tiếc hồn ma không ở lại thêm nữa. Rừng đã thấy dáng dấp ở phía xa xa. Rồi ánh nắng khởi đầu thấp lên những tia lửa đỏ ửng, vàng rồi loăng sáng mé cây cối bìa rừng. Có con quạ đen hoảng hốt khua cánh bay trên cánh đồng cúc trắng. Nhả ra tiếng quạ, quạ.

3.

"Tôi có thể giúp ông được chứ". "Chắc chắn rồi. Xe tôi hư. Tôi đang đợi để được giúp đỡ. Ông hoặc bất cứ ai qua ngả này". "Máy còn đề được. Kim báo nhiên liệu báo đã hết nhẵn xăng. Tôi biết có trạm đổ xăng cách đây khoảng 5 miles. Năm miles xa quá với cái xe không thể chạy được". "Vậy bây giờ tôi phải làm sao". "Ông chỉ còn cách kêu xe cẩu tới cẩu". Ông người Mỹ râu rậm xòe bàn tay ra bắt tay ông vừa chia sẻ bằng cách lắc đầu.

Rừng với cây rừng kéo nhau đến sát chân núi. Bay trên ngọn, ông thấy chim đánh cánh lượn vòng. Những cái cánh màu trắng của lông, dang rộng, thả bơi theo gió. Đó là chim hải âu. Xa dưới tầm mắt nhìn, ông nhận ra mặt biển. Gần nhất nơi xe ông nằm ụ, trải ra hai bên con đường là đồng cỏ cói và cỏ đuôi chồn. Không một bóng nhà, không cả một bóng xe qua, quanh đây là vùng đất bị bỏ quên từ nhiều năm rồi. Đợi xe cẩu đến cẩu, người Mỹ râu rậm hứa sẽ giúp ông việc này, Cú điện thoại gọi nơi "tow" xe chắc đã tới, người lái chiếc xe đi kéo xe chết dọc đường đã đến chỗ xe ông nằm. Ngồi ở buồng lái bên cạnh gã tài xế, hỏi dăm ba câu chuyện cho có chuyện, rồi mắt nhú lại, ông thiếp đi.

CỔ NGŨ

truyện của hấn

Hấn bước vào quán. Lèo tèo vài gã cao bồi già và đôi ả phù dung về chiều nhướng nhìn thoáng chốc rồi gục ngay đầu vào những ly rượu voi trước mặt. Gục đầu vào dĩ vãng. Ở đó có John Wayne và Liz Taylor, vững chãi, yếu điệu, hiên ngang, lộng lẫy, oai vệ, thanh tao. Ở đó có tuổi hai mươi, nụ hôn đầu và người tình muôn thuở, có ngực đầy, eo gọn, thịt căng, da mượt, môi tươi, mắt sáng. Một dĩ vãng đẹp hơn hiện tại. Một khẳng định được chín mươi chín phần trăm những mặt người lơ dờ ở đây thừa nhận. Trừ hấn.

Hấn hớp một ngụm bia vàng. Tay kia nâng ly bia thứ hai, xoay về phía cửa sổ. Màu nâu đậm đà như da phơi râm nắng hè. Blonde & Brune. Có những lựa chọn. Có những đam mê cuồng tín và phủ nhận thẳng thừng, trắng ra trắng, đen ra đen. Ở hấn là một màu xám xám, xin xin, do sự trộn quấy không đều của tất cả các màu sắc trên thế gian này mà hấn bắt gặp được. Anh em gọi hấn là thằng ba phải, là gã tham lam. Hấn tự thấy mình dễ dãi, rộng lượng với cuộc đời. Lời xướng gọi nào hấn cũng thấy hấp dẫn, ngọn ngọn chân lý phía sau, rừng rực nhiệt huyết dẫn bước. Bức tranh nào hấn cũng vừa mắt. Điệu nhạc nào nghe cũng êm tai. Và người đàn bà nào, hấn cũng thấy đẹp, từ cái nhìn đầu tiên, từ câu nói đầu tiên, từ làn hương đầu tiên. Và lần nào, hấn cũng khùng điên lên vì yêu, thứ tình đầu ngọn ngút lửa đốt rừng mùa khô.

Hắn có khuôn mặt một diễn viên điện ảnh, thân hình đại lực sĩ điền kinh, bộ óc người nghiên cứu khoa học và túi tiền kẻ vừa trúng lô độc đắc. Hắn có tuổi trẻ của tên sinh viên vừa tốt nghiệp đại học và sự khôn ngoan của gã chính trị gia trải đời. Hắn có tất cả, trừ một thứ, quá khứ.

Hắn đến đây không phải để góp chuyện với những cao bồi già vựa ngựa và những đoá phù dung về chiều chờ rã cánh. Cũng không phải chỉ để uống cùng một lúc hai ly bia, cứ một ngụm vàng, lại một ngụm nâu. Hắn đến ngồi vào chỗ dành riêng, mỗi tối, để nhìn, ngắm, chiêm ngưỡng. Cô gái dáng mảnh, thẳng lưng trước đàn phím dương cầm, đôi tay trần vươn như cánh thiên nga, cố với từng nốt nhạc. Hôm qua, cô gái thả dòng tóc chảy tràn suốt khoảng lưng. Tối nay, là búi gọn, nhưng chiếc gáy thon như một cổ vật màu ngà ửng sáng, với những sợi tóc sột ỏi ánh đèn còn làm hắn điêu đứng hơn gấp bội. Hắn đến đây vì cô gái, chờ một ngày, được thấy mặt cô.

Hắn nhìn những ngón tay có đầu móng được cắt dũa cẩn thận. Những ngón tay nghệ sĩ, thon dài, có vân tròn ốc, hình như sinh ra chỉ để cầm bút, cầm cọ, cầm đàn. Những ngón tay, hắn nhớ mang máng, hình như cũng có lần kéo cò, lấy đạn vào những bóng mờ di động giữa khói lửa mịt mù. Có những bóng chạy khuất, có những bóng ngã chúi. Bọn chúng, kẻ thù, họ là ai, họ nghĩ gì, hắn chẳng cần để tâm lưu ý. Hắn chỉ biết duy nhất một điều: họ muốn giết hắn, và để giành quyền sống, hắn phải tĩa họ. Hắn sống qua giai đoạn ấy với mắt nhìn của người loài, bị vây bủa tứ phía bằng một thứ sương mù cắt được bằng dao. Bước ra khỏi, hắn lập tức quên hết, trừ cảm giác ghê tay mỗi lần sờ phải nòng thép lạnh.

Hắn muốn nhìn thấy khuôn mặt thật của cô gái. Trong bóng tối loài nhòà nơi góc phòng đặt đàn dương cầm, cô gái chăm chỉ uốn từng nốt nhạc, kết từng hợp âm rồi ném tất cả xuống dòng suối âm thanh lững lờ lười biếng. Những bản slow nối tiếp nhau bất tận, trôi xuôi một chiều về phía hắn, nơi chiếc bàn đặt cổ

định chếch một góc bốn mươi lăm độ so với sống lưng cô gái. Hấn lơ mơ nghĩ về những người đàn bà đã cùng hấn sống một khoảng thời gian nào đó của phần đời đã qua. Có người đến với hấn vì ngoại hình hấp dẫn. Có người đến với hấn vì tiếng tăm lừng lẫy, quyền cao chức trọng. Cũng có người chỉ đơn giản nhăm vào túi tiền đầy ắp và khoản gia tài kếch sù hấn thừa hưởng được. Hình như chưa có ai đến với hấn vì chính bản thân hấn, vì tình yêu cuồng điên hấn đã dành riêng cho từng người trong bọn họ. Cho nên, hấn vẫn cứ mãi đi tìm, trong khi bao khuôn dáng giai nhân không lúc nào ngót muá lượn chung quanh, như chiếc đèn Trung Hoa với những bóng màu xoay tít.

Hấn bỏ hút thuốc đã lâu và bỗng dưng đâm ra dị ứng với khói thuốc lẫn lữ người thích phì phèo. Hấn không uống rượu, chỉ mỗi tối ngồi chan trộn hai ly bia, để mỗi sáng mắt hai tiếng đồng hồ chạy bộ cho bụng thon gọn, nẩy cơ bắp. Hấn tự hỏi, trong đời sống, không biết đã mất bao nhiêu thì giờ cho những công việc vô bổ, bù trừ, đôi khi mâu thuẫn lẫn nhau. Hay chính hấn tự mâu thuẫn? Yêu cả sắc trắng lẫn sắc đen. Thích cả bia vàng lẫn bia nâu. Và thấy người đàn bà nào cũng đẹp, cũng mặn mà, dễ thương, dễ mến. Không, trừ riêng một, bà ngoại của hấn.

Hấn muốn nhìn thấy khuôn mặt thật, vì, không bao giờ cô gái rời khỏi chiếc mặt nạ mạ bạc, loại thường thấy trong những ngày vũ hội hoá trang của Venise. Chung quanh hấn, những gã cao bồi già gầy sừng và những ả phù dung về chiều phai hương đã để rơi không biết bao nhiêu mặt nạ. Hết lớp này đến lớp khác, chúng rụng xuống bên này triền đồi, trong khi phía bên kia, bọn trẻ khờ khạo hân hoan mỗi ngày đắp thêm một mặt nạ mới, vui sướng trong một vai tuồng mới. Hấn không biết mình đã mang bao nhiêu chiếc mặt nạ, mặt nạ hề, mặt nạ quỷ. Có chiếc trong suốt, dính sát vào mặt như một lớp da thứ hai, không sao rút ra được. Có chiếc, loại ba mươi xu, vừa đeo đã tuột, đôi khi làm hấn và những người đối diện ngỡ ngàng, lúng túng. Có chiếc chỉ dùng cho giai đoạn, hoặc với một đối tượng nhất định. Có chiếc, hấn

mang theo vào cả trong những giấc mơ. Mặt nạ, như lớp lớp áo giáp, che chở, bảo bọc tâm hồn hần khờ khạo trước mọi hung hiểm của cuộc đời. Hần hài lòng với những lớp mặt nạ chồng chất sẵn có, nhưng luôn thêm khát được bóc đi những mặt nạ của kẻ đối diện, như một chiến tích chiếm được trong cuộc tranh chấp không khoan nhượng giữa người và người.

Hần chỉ biết một điều duy nhất: cô gái là cháu ruột gọi chủ quán bằng chú. Sau giờ trình diễn, cô lui về phòng riêng, ở tầng trên. Dĩ nhiên, hần không thể thu nhặt được gì nơi ông chú. Còn mỗi lần hần ném đi một câu hỏi gợi mở, mấy người chạy bàn liền đóng xăm lại nụ cười và chuôi lảng đi nơi khác. Gã cao bồi già bạc tóc và ả phù dung về chiều mặt mốc phấn, hai khách hàng kỳ cựu nhất của quán cũng không giúp gì được hơn cho hần. Họ còn bận chìm đắm vào dĩ vãng của mình ẩn hiện trong ly rượu với trước mặt, như những gã cao bồi già tóc hoa râm và đôi ả phù dung về chiều môi đỏ rớt, mắt đen quầng khác. Họ cứ mãi bận biu với cái thế giới ảo ở thế kỷ trước nên không còn tâm trí đâu để quan tâm cho hiện tại, hôm nay, trong khoảnh khắc này. Hần muốn gào, muốn phun vào đám đông dửng dưng những câu hỏi đang bỏng cháy trong đầu. Hần muốn, bằng hai tay vũ phu mười ngón thôn nghệ sĩ, giật tung chiếc mặt nạ, rung lắc cuồn cuộn đôi cánh thiên nga để làm văng bật ra những câu trả lời, vốn cứ làm gan ruột hần thấp thỏm, kiến chích kim châm bấy lâu nay. Nhưng không, hần vẫn đến quán, ngồi vào góc bàn riêng với chiếc mặt nạ khoan hoà nhất, dửng dưng nhất, lịch thiệp nhất. Đôi khi thêm một bó hoa lộng lẫy và những gói quà nhỏ thất nơ hồng. Đặt chúng lên nắp đàn dương cầm, và đặt thêm nụ cười hai mươi tuổi vào tầm nhìn của đôi mắt lầy đen sau lớp mặt nạ bạc. Vậy mà, mười lần như một, hôm sau trở lại, những gói quà nhỏ thất nơ hồng trở về nằm ngay ngắn trên mặt bàn riêng của hần, còn bó hoa lộng lẫy lại ngào ngạt toả hương trong chiếc độc bình đặt nơi quây rượu lối cửa vào. Nắp đàn dương cầm vẫn sạch bóng và cô gái vẫn lẳng lặng với những bản slow buồn ngủ. Như không

hề có chuyện gì xảy ra. Có chứ, trừ một lần, duy nhất, lần đầu tiên, lần cuối cùng.

Hắn đọc lại những trang giấy rời. Cô gái đang bay nghiêng với *Les feuilles mortes* của Joseph Kosma, dù ngoài kia, đêm đã khuya nhưng đường phố vẫn còn hâm hấp hơi nắng hè.

...Người đàn bà bắt đầu đi nhặt lá từ sau sinh nhật bốn mươi tuổi. Như một cái duyên, chiếc lá vàng rơi đúng xuống những ngọn nến cắm trên bánh, cháy hực lên. Mấy đứa bé vỗ tay reo cười. Người đàn ông nhú mày, cho là điềm gở. Còn người đàn bà, đứng dung, xem điều đó ngẫu nhiên. Chớm thu. Trời nắng đẹp. Buổi tiệc sinh nhật ngoài trời. Một chiếc lá khô, gặp lửa, cháy. Có gì để vui? Có gì phải lo lắng?

Nhưng rồi trong đêm, hình ảnh chiếc lá co rúm lại, những vết nám loang dần rồi hở toác ra cùng lửa và khói khét cứ ám lấy người đàn bà. Đáng lẽ đám tro than ấy phải rơi lả tả xuống mặt bánh để chồng con người đàn bà xúm lại thổi, hót, thì chúng vụt xòe ra như một bàn tay xanh ngắt đầy sức sống, rồi úa, rồi cháy, rồi lại phục sinh. Vòng luân hồi của chiếc lá xoay càng lúc càng nhanh, giấc mơ của người đàn bà chóng mặt ngã xấp xuống mặt nệm nồng hương da thịt và ướt đầm mồ hôi.

Trời rạng sáng. Người đàn bà rời bỏ giấc mơ về chiếc lá, bước vào đời sống thực. Nhưng đã không còn là đời sống thường nhật của một lũ ngày tháng y khuôn đúc. Bây giờ là ngày đầu tiên của tuổi bốn mươi mốt, là buổi sáng đầu tiên sau giấc mơ của chiếc lá - phượng hoàng phục sinh từ tro than. Người đàn bà chợt tìm ra công việc cho đời sống tẻ lạnh của mình: đi nhặt lá.

Những chiếc lá đầu tiên được gom lại từ vườn nhà. Lá hồng ba nhánh răng cưa, lá cúc rách đều đặn, lá tre nham nhám, lá mimosa lân tẩn. Nhưng người đàn bà thích nhất những lá nho dại. Mỗi lần gió lớn, một loạt lá rơi, để lộ mảng tường đen bản. Người đàn bà chạy tuôn ra, nhặt lấy nhặt để, so sánh, lựa chọn. Đến cuối mùa thu, mảng tường xanh lá đầu hạ chỉ còn lại những

thân rễ bám ngoằn ngoèo và vài chùm quả teo tóp, nhưng người đàn bà đã có trong bộ sưu tập của mình hơn hai mươi chiếc lá nhỏ dại, với một gam màu trải rộng từ xanh đậm qua vàng nâu cam đến đỏ bầm. Người đàn bà dán những chiếc lá đã được ép thẳng thơm ấy vào một mảnh bìa cứng, lồng kính rồi treo nơi phòng khách. Như để tự khẳng định. Như tiếng còi bắt đầu một trò chơi lớn.

Những mùa thu sau, người đàn bà đi xa hơn vườn nhà, đem về nhiều chiếc lá ngộ nghĩnh. Lá dẻ nhặt ở công viên, lá sồi nhặt nơi bìa rừng. Những chiếc lá có lông mịn trên phiến, có gai nhọn nổi nơi gân, có dấu vết gặm nhấm của loài sâu, có những hăm hào ngoằn ngoèo của giống rệp. Những chiếc lá không còn chất sống được người đàn bà cẩn thận sắp xếp theo giống loài, ghi tên họ, ngày chết, nơi qua đời. Chúng đột nhiên trở nên quan trọng, sang cả đẹp để sau lần giấy bóng kính, nằm ngay ngắn trong cuốn album bìa đỏ gáy mạ vàng, trong khi anh em cùng lứa đã mục rữa trong đất ẩm sau mấy tháng mùa đông...

Nhiều mùa thu nữa trôi qua, người đàn bà đã có dịp trở về những nơi chốn kỷ niệm, cầm trên tay chiếc lá bàng đỏ ối thuở mẹ sai đi nhặt về đun bếp. Cây bàng già rũ theo năm tháng, nhưng người đàn bà lại thấy tuổi thơ của mình hiện ra tươi tắn, quẩn quanh dưới gốc. Lò cò, ô ăn quan, rồng rắn, đánh đũa, nhảy dây. Những lá bàng xanh xòe ra như quạt nan che nắng. Những lá bàng đỏ khô nẻ nổ lớp bớp trong bếp, khói hăng cay hắt hơi chảy mũi. Lá bàng cất đôi làm tiền mua, lá bàng thái nhỏ để bán quán. Vô tư đã ở lại với những lá bàng. Người đàn bà tiếc nuối và chảy nước mắt.

Xuôi nam. Thơ ấu lớn dần lên, tóc mềm hơn, áo dài guốc mộc đạp xe đến trường. Đó là thời của lá me, lẫn tăn vàng rơi xuống bám đầy lên tóc rối. Đó là thời của tình yêu học trò, của sách đèn, phấn bảng. Những hàng cổ thụ trăm năm đan cành đưa lối cho những lứa tình nhân hai mươi tuổi. Nhiều thế hệ đã đi qua. Và người đàn bà quay trở lại lững thững một mình trên con đường cũ

cúi nhặt những chấm lá me thuôn đều rơi vãi. Để nghe gối mồi, lưng đau. Để thở dài và chảy nước mắt.

Lá khoai, lá sắn, lá buong, lá sống đời buổi chiêm đóng, lá thốt nốt, lá chuối, lá dừa ngày tị nạn, lá ngô đồng vùng biển phương nam nắng ấm, lá phong núi đồi phương bắc lạnh lùng, dấu vết những chiếc lá vẫn còn tươi nguyên trên cột mốc đánh dấu từng phần đời phẳng lặng của người đàn bà. Và thời gian đẩy mãi những bước chân người đàn bà tới trước, đều đặn vòng quay năm-tháng-ngày-giờ-phút-giây. Người đàn bà, con rồi, người máy mộng du đi theo một hướng đã được định sẵn, trên một con đường đã được vạch sẵn. Có lúc đồng hành là chồng, đôi khi là con, hay họ hàng, bạn bè. Nhưng rồi có người rẽ sang lối khác, có kẻ vượt qua mặt, có kẻ bị bỏ rơi lại sau lưng, để, sau một thời gian dài lầm lũi bước, người đàn bà giật mình ngáng mặt, thấy mình lơ lửng giữa một rừng lá hàng lớp xếp chung quanh. Những chiếc lá dường như cũng muốn mời người đàn bà vào nằm chung với chúng sau lớp giấy bóng kính trang nhã để trở thành bất tử, để người đời sau bái lạy, chiêm ngưỡng. Nhưng người đàn bà thấy con đường phía trước còn dài, bèn quyết định bước tới, dù chỉ một mình.

Một hôm, người đàn bà nhận được lá thư không đề tên và địa chỉ người gửi. Bên trong chỉ có hai lá thông nhọn hoắt dính vào nhau. Đâm xuống ngón tay thấy đau. Người đàn bà nhớ lại lần trao thân trên đời, cách đây một nửa đời trước. Cái đau bên trong bên ngoài thân thể vì những vật nhọn đâm xuyên. Tiếng cành lá thông khô gầy rào rào bên dưới thân thể. Mùi nhựa thông hăng hắc. Mùi mồ hôi nồng nàn. Mùi môi hôn mằn mằn. Trăng sao trên trời và đôi mắt người tình rơi tõm vào vực sâu ký ức, đột ngột trời lên cùng với nhánh lá khô. Một nửa đời sau đã tìm được dấu vết nhau. Nhưng rồi để làm gì? Người đàn bà tự trả lời bằng cách dán nhánh lá thông vào trang giấy, ghi ngày qua đời của nó: một nửa đời trước, thời thanh xuân.

Thêm một vài mùa thu. Người đàn bà không còn sức nhặt lá,

bền đi mua. Những cửa tiệm bán lá khô có thêm một khách hàng trung thành. Xuân hạ thu đông, dù trời mưa trời nắng, ngày trong tuần, ngày cuối tuần hay ngày lễ, người đàn bà đều siêng năng xách giỏ đi một vòng thành phố chọn lá khô. Những chiếc lá mới của bộ sưu tập ngày càng lạ, càng đẹp so với đám lá quê mùa thuở trước. Nhưng người đàn bà dần dần mất hứng khởi. Những chiếc lá mua từ cửa hàng được khử trùng, sấy khô cẩn thận, được phết một lớp dầu bóng chống ẩm mốc, chúng lộng lẫy và giả tạo. Chúng không có kỷ niệm, và nhất là không có ngày qua đời. Còn người đàn bà lại cần biết về chi tiết của từng chiếc lá, ghi lại để đánh dấu, để nhớ thay cho bộ óc cùn mòn ngày càng lười hoạt động. Buồn bực, người đàn bà quyết định ngưng mua lá khô.

Đứa cháu ngoại vừa kịp lớn. Người đàn bà nhờ nó đi nhặt lá hộ mình. Đứa cháu đem về thật nhiều hoa và những chiếc lá tươi mơn m. Nó thích với tay hái hoa lá mới trên cành hơn là khom lưng bươi tìm những tàn tích cũ. Người đàn bà không hài lòng, nhưng để chiều cháu, cũng chọn được một chiếc lá để dán vào bộ sưu tập, với lời ghi chú «chết non». Cho thay đổi. Người đàn bà nghĩ vậy.

Đành phải quay về với những chiếc lá khô trong vườn nhà. Vài cây ăn trái đã được trồng thêm để lấy bóng mát. Cây mimosa và cây hồng đã chết. Những bụi cúc, trái lại, nhẩy khắp nơi, hoa nở mọi xó xỉnh. Lá nho đại với những sắc màu biến đổi, từ lâu đã không còn là mối bận tâm của người đàn bà nữa. Dần dà, có thêm vài lá táo, lá anh đào nho nhỏ vào nằm khiêm nhường trong bộ sưu tập. Như để điền vào chỗ trống, thay cho những dấu chấm lửng cuối câu. Bỗng, người đàn bà nảy ý định dựng những bức tranh hoành tráng bằng lá tre. Kiểu thủy mặc. Người đàn bà vội bắc thang, sắm soi cắt tỉa, chải chuốt từng nhánh tre khô, rồi kết chúng thành một bức tranh lớn, treo giữa nhà. Bức tranh như một hoài niệm đường thi, như tiếng còi chấm dứt cuộc chơi lớn.

Mùa thu cuối cùng, người đàn bà dành trọn thì giờ ngồi bên cửa sổ đếm lá bay. Những ngày đầu, khi con số lên đến hàng

trăm thì người đàn bà dừng lại vì trời tối ập xuống. Những ngày sau, số lá rơi thưa thớt dần. Người đàn bà chán nản, lôi bộ sưu tập của mình ra ngắm nghía. Bỗng rơi ra mảnh giấy cũ ố, có ép một chiếc lá hình trái tim, nửa đỏ nửa xanh, chiếc lá kỳ lạ nhất mà người đàn bà thấy được trong suốt cuộc đời mình. Thêm một dòng chữ phai mờ bên cạnh. Người đàn bà cúi sát, lẩm nhẩm đọc. « Tặng em, người tôi yêu quý và thù ghét ».

Nét bút của người đàn ông, đã chết từ lâu.

Người đàn bà trong truyện tên Diệp. Còn hấn, tác giả, chính là đứa bé ngây thơ chỉ thích với hái hoa lá tươi mơn trên cành. Khi cuốn tròn những trang giấy vào chiếc nơ hồng vừa thắt lại, khi, bỗng mất hết tự tin, run rẩy đặt nó lên nắp đàn dương cầm bóng vernis, hấn mới chợt nhận ra vì sao hấn lại bị hút chặt vào cái quán rượu tầm thường này, không cách gì rút ra được. Cô gái có mái tóc huyền óng ả của Diệp, người đàn bà á châu duy nhất trong gia đình hấn, người đàn bà ẩn mật, thâm lặng, ơ thờ, lượn lờ trong ký ức tuổi thơ mù mịt của hấn như bóng dáng một ác tiên bị phạt mất hết cả quyền phép. Nhưng linh nghiệm của bùa ngải mê hoặc vẫn còn, và đang cuộn cuộn toả ra từ những nốt nhạc chậm, trầm kia.

Hấn hốt hoảng khi vừa bước chân vào quán. Một gã điên tóc bờm xồm đầu sư tử đục đang lác lư như đồng nhập trong điệu rock n' roll kích động trước đàn phím trắng. Chiếc mặt nạ dừng dừng rơi đánh bộp xuống nắp đàn dương cầm. Hấn vội vã lao ngay về chiếc bàn riêng, tay run rẩy kéo dây tháo góc nơ hồng gói tròn cuộn giấy. Những tờ rời bay tung, sót lại duy nhất trang cuối cùng. Ở dòng chót, hấn thấy bắn vòng ra một mũi tên với hàng chữ viết tay bằng chì mảnh: *xin đừng sống như người đàn ông trong truyện*. Đến lúc ấy, hấn mới bàng hoàng nhận thấy chiếc mặt nạ bạc của Venise đã được đặt ngay ngán bên khối gạt tàn thuốc lá đá đen vân trắng lúc nào cũng sạch bóng của hấn, ngay ngán trên mặt bàn riêng. Cuồng lên trong quán như con

chuột nhỏ sập bẫy lòng, hấn để rơi cùng lúc một trăm mặt nạ, kể cả chiếc trong suốt nhất, bám chặt nhất như một lớp da thứ hai; nó tuột nhanh tựa đôi bao tay bẩn bị ném vào thùng rác sau cuộc giải phẫu. Những gã cao bồi già mắt hấp hèm và mấy ả phù dung về chiều tai nghểng ngang hình như không phân biệt được chiếc đầu bôm sư tử đực và dòng tóc huyền óng ả, giữa điệu slow lênh đênh và những lượn sóng rock n' roll đập dồn cuồng bạo. Họ đứng đứng nhìn hấn húc người vào chiếc độc bình, ngã sấp trên sàn, giữa nước và hoa và những mảnh toang vỡ. Họ đứng đứng nhìn nhau. Không, trong đáy mắt mòn mỏi vì năm tháng, họ thấy nhen lên rực rỡ những tia máu tươi tràn dưỡng khí đang được bơm đẩy từ khối tim cần cỗi thoát chốc thanh tân. Họ đã đủ kiên nhẫn, thừa từ bi để theo dõi từ đầu cuộc tình, và giờ đây, vội hân hoan cùng nhau vun quén những lời cầu chúc tốt lành gửi người con gái đang ngồi khuất trong góc tối nhất của căn quán tầm thường. Bên hàng bím thắt, cô đang đưa đôi mắt nhung mượt ngấm nhìn về tất tả đại rò của kẻ thường được xem là lịch thiệp, lạnh lùng, sang cả nhất đám. Khuôn mặt trẻ trung không son phấn của cô rạng ngời hạnh phúc. Tất cả mọi người ở đây, kể cả bạn và tôi, hấn đều biết cô gái đang yêu. Trừ riêng một, duy nhất: hấn!

CERGY 04.1997 - PARIS LA DEFENSE 07.2001

NAM DAO

đêm thăm thăm

Vạch nét mi cong

chiều

ngiên ngả

Gió bỗng chập chùng mùa xa

Giăng giăng trời hạt mưa sa

Ta trở về

Một mình ta

Một mình...

Bãi lau đù gió dạt

Đêm thăm thăm

Đêm già

Một tiếng mõ từ đâu văng vẳng

Về ta...

Về với ta

Về với ta

Để rồi về với bao la

Một mình

HOÀNG XUÂN SƠN

m ở t h ổ . b ấ n g đ i

m ở t h ổ

tặng Đỗ Quyên

Thần thánh gì câu thơ mảo
con bò kéo giắc mơ thổ tả lướt càn
xe lật gọng nằm dốc
chuyến đời như trắng dã
ai đi để lại tiếng cười
trắng đêm trắng hồn chiến lũy ngất.
say_____

Xử rệu quai nón dữ dần thế hệ
mơ mới toanh diện bộ cánh thường luồng
cúi chào đêm tân thi
cúi chào
điệu samba câu thơ viên lại
những hồn bi.

b ấ n g đ i

Băng đi một dạo
sương khói dường như cũng tan vào thức
cuồng nộ thế gian
tiếng thầm thì
con mắt đẹp nụ cười đáng vẻ ấy
vết chương dịu dàng
ôi, dường như!
dường như chỉ còn chút hơi mưa ẩm mù trang
sách
thiên thu nhòe ố

Băng đi một dạo tôi sống cùng mình gai ốc
dây núi sông những sớm mai kim thời nhọn
lều
buốt xoáy mơ non
những sớm mai băng đi cà phê nhỏ giọt ru
đời tí tách
hồn phẳng lì mặt hang hốc
băng đi một dạo không nghe mình xốc nổi
chút cầm lòng cũng nguội
như đêm.

1997-2001

HÀ NGUYỄN DU

dụng ngôn mùa đông

1.

mở nhạc đồng dao
mừng mắng non
khúc xạ chùm sáng choang
nụ ngậy thơ cuốn hút tre già
tưởng thời lửa bén gót chân
nhớ thuở dựng ốt lạnh gáy
trăm ải nghìn trùng chưa lúc ấm
chạy vạy bong gân nào nhếch môi
mắt trừng ngó miệng hồng thủy!!
em ít vạ lây cũng gườm vuốt nanh...
đến kiểng cá chim tuồng quen phút chạnh?

2.

nữ thần tự do...
xoay mặt về tây...
nghe khắp võ đê ào ào nước thoát!!
tóc á đông rối tung vành lệ
em yêu mặt tối mái chiều?
ta quy mồn song sắt?
quần thảo thân như đến phút phóng sinh
nay nào đâu hết vạ cơn!!
xuất huyết đến cạn xám
từ ván chưa tàn canh... đà cao bay?!

3.

dù sao dù sao...

tạ ơn qua sông

nhớ từng sóng đưa bông lai

thốn thấu hồi ức đọa ngục...

lo ơi chim non đường bay!

xót lá cội cây già kẻ bưng

lỗi bước đi trái hạt luân hồi

thẹn lắm sắc hoa ngày nở..!

4.

và riêng em riêng em

dụ ngôn ta thắm mật bông quỳ

lúc đời là mùa đông ngã âm

mùa đông đóa hồng hết rộ

le the cúc héo vô thường

chút rắng em pha vòm cây cuối ngõ

núi đứng u tình sợ bóng đi qua

thơ cứu rồi trên từng nhịp đập

như thiên sư tiếp ngộ phút giây...

hạ nguy ên

không khác chi mùa gặt thất thu
xe kéo xe chổng gọng ngó trời
mây, tiếng bầy quạ kêu trong ráng
hoàng hôn, phân người chẳng còn đâu
mà sợ con bọ hung, cả con
gà mắc dây thung cũng trợn mắt
ó vì bị cắt tiết, lũ mọt
ớn nhợn phen nửa cột tre,
gã hàng xóm muốn thất cổ khi
không còn xin được chút muối mỗi
chiều, cọng rơm của loài bò tâm
sự với gió lịch sử nhân văn
nhân ngãi, bia lên cơn sủi tăm
bọt con thần lặn nhắm hấp dẫn
lao nô, ới dòng sông chiều hôm
không thấy hoa tím lục bình, chắc
tóc em thành màn kéo cải lương
dùng luôn cả cho các tuồng bi
kịch, thẳng tí con anh, con lùn
con chị, đi lượm bọc nylon
ngắm ông mặt trời khách sạn bốn
sao nuốt chửng má đào chột ruột
đám lao nhao, chữ ký dưới bản
dịch ôi chữ ký dưới bản dịch

vân vân và vân vân, những tấm
bản lề hát bài nam ai và
tiếng gõ song lan của lũ đình
ốc, những phiến đá vỡ sỏi nham
khóc mướt trái núi thốn cả dạ
con đàn bà, người thương phế mỗi
tay lăn xe dừng ngấm rác rưởi
hồn mang đan bện, bàn tay ngoắc
gọi anh ơi chú ơi với lạnh
lảnh tiếng rao tiếng còi, hừng hực
nắng trưa chảy mỡ bà già ngồi
nướng bắp bán dạo, anh xích lô
ngủ khò dưới bóng cây bên thẳng
bán vé số nằm nghèo, còn gì
nữa còn gì nữa sao không nghe
thứ nhạc hùng? cứ eo éo bên
tai lơ lơ trước mắt giọng sang
giàu bảnh đở, cơ chi mà cứ
ùn ùn đổ về phố như nước
chảy xuống dốc, cơ chi mà bán
tháo bán đồ người như món hàng
ế ẩm, voi hốt hoảng lá cỏ
luôn xót dạ với bấy nai khóc
suối thương trắng, em lũng đoạn cơn
mơ cùng lạm phát đến ước muốn,
sa mạc sa mạc khổng chế chuyên
chế cát bỏng, Thượng đế đang xem
tuồng bi hài kịch nhân loại buổi
hạ nguyên???

h à n g u y ê n d u

ĐẶNG PHÙNG QUÂN

n h ữ n g t ô n t ạ i c ủ a p h ê b ì n h
q u y ê n n ă n g p h á n x é t / m ỹ / n g h ệ

Mỹ học là một từ/khoa học – như siêu hình học đến sau khi đã đặt vấn đề về hữu như thể đã có nghệ thuật, nói đúng hơn là đã có những đối vật, nghệ phẩm. Nói như thế để khởi sự tìm hiểu vấn đề không hẳn đơn giản: chẳng hạn khi tìm về nguyên ngữ khoa mỹ học trong từ thông dụng của triết học phương tây, bắt nguồn từ tiếng hy Lạp – *aistetikē*¹ - để đi đến một nhận thức về cái đẹp (*to kalon*). Quá trình biến chuyển của mỹ học có thể như một khoa học biệt lập về cái đẹp hay như một triết học về mỹ nghệ (*die Philosophie der schonen Kunste*) như Hegel xác định. Song còn một truyền thống? Hoặc giả một triết học như thế còn thiết yếu vào một thời đại “nghệ thuật không còn đẹp/*die nicht mehr schönen Kunste*” như Walter Benjamin đã chỉ ra? Cũng như những khoa học khác, người ta có thể đặt vấn đề về cái chết của nghệ thuật? Nhưng nghệ thuật nào? Hay đúng ra, phải đặt lại vấn đề từ câu hỏi: nghệ thuật là gì? Có khả hữu? Có nghĩa là một định nghĩa có ý nghĩa? Hay mang nhiều ý nghĩa? Hoặc là một thể thống nhất? Hay như một phức thể? Như một triết học mỹ nghệ (theo Hegel) phải giả định thế nào là công trình nghệ thuật? Đặt vấn đề như Ingarden: một tác phẩm nghệ thuật về văn chương (*literarische Kunstwerk*) trong mối quan hệ giữa hữu thể luận,

luận lý và lý luận văn chương? Hay trong chiều hướng hiện tượng luận, khởi từ kinh nghiệm mỹ học như Mikel Dufrenne nhằm phân tích công trình nghệ thuật, khi xác định đối tượng mỹ học phải giả định tri giác mỹ học? Đó có phải là sự phục hồi ý nghĩa của quan năng aisthesis nguyên thủy khi đi tìm cơ sở của kinh nghiệm dựa trên cảm giác và tri giác như những quan năng tiên nghiệm? Có thể đến gần chân lý – hiểu theo ngữ nghĩa hy Lạp là vén lộ – hay hiểu theo huyễn tạo là *adequatio*, chân lý phi chân của chân lý? Làm thế nào nối kết giữa hai nguyên lý – một thuộc về quan năngⁱⁱ, một thuộc về tác động, như những cặp đối lập tự nhiên/nghệ thuật, mô phỏng/sáng tạo. Heidegger khi luận về Nietzsche đã lấy từ một “chương” trong quyển Ba của bộ *Ý chí tới quyền năng/Der Will zur Macht* của Nietzsche làm phần đầu bài giảng 1936-37: *Ý chí tới quyền năng như thể nghệ thuật với chủ điểm tại sao một lý giải về hạt nhân của ý chí tới quyền năng phải khởi đầu với nghệ thuật*. Những người theo Nietzsche sau-Heidegger đã gắn vấn đề nghệ thuật với “chân lý”. Tại sao? Xây dựng nguyên lý cho việc đánh giá mới có liên hệ với nghệ thuật? Dựa vào một cách ngôn mang số 797 phát biểu: “Hiện tượng ‘nghệ nhân’ vẫn dễ hiểu nhất” – vì điều dễ đặc thủ trong bản chất của nó là hữu thể của một nghệ nhân. Làm một nghệ nhân là phải đem lại một cái gì chưa từng hiện hữu, một cách thể biểu hiện quyền năng làm đặc tính cơ bản của mọi hữu, một cách thể của đời sống – “hình thái thân quen nhất của Hữu”. Khi phân giải được năm diễn ngôn về nghệ thuật của Nietzsche như hình thể trong sáng thân thuộc nhất của ý chí tới quyền năng, thể hiện nơi nghệ nhân, cơ sở của mọi hữu, phản vận động của chủ nghĩa hư vô, Heidegger chỉ ra một điều là quan niệm nghệ thuật của Nietzsche dựa vào lời lẽ của người sáng tạo, không phải nơi người cảm thụ. Quan điểm mỹ học là quan điểm của người đàn ông như những lời lẽ sau đây: “Mỹ học cho đến nay là mỹ học của đàn bà, bởi vì chỉ có những người hưởng thụ

nghệ thuật mới quy định những kinh nghiệm của họ về ‘cái gì là đẹp’. Trong mọi triết học cho đến nay biệt tích nghệ nhân.” Với Nietzsche theo Heidegger chỉ có mỹ học đàn ông, không có mỹ học đàn bà. Cũng như khoa nhận thức luận/*logikè epistèmè*, luân lý/*èthikè epistèmè* /mỹ học/*laisthètikè epistèmè* là nhận thức về ứng xử của con người đối với cảm giác, cảm quan cũng như chúng được xác định thế nào. Tuy từ *mỹ học* mới xuất hiện từ thế kỷ 18, nhưng cách thái nghiên cứu nghệ thuật và cái đẹp “cũng xưa như suy niệm về nghệ thuật và cái đẹp trong tư tưởng phương tây.” Vị thế của mỹ học được xác định vì “suy niệm triết lý về bản chất của nghệ thuật và cả cái đẹp *khởi đầu* như thế mỹ học.” Điều đó có nghĩa là quá trình tư duy đã có đó trước khi đặt cho nó một cái từ, có thể là trở về ngọn nguồn (trong truyền thống hiện tượng luận) có thể là một kế thừa lịch sử. Tuy nhiên chắc chắn sự việc thích hợp với lý luận của Heidegger khi ông đặt vấn đề về Nguồn gốc của công trình nghệ thuật/*Der Ursprung des Kunstwerkes* – ông không truy cứu nguồn gốc nghệ thuật mà là nguồn gốc công trình nghệ thuật. Tại sao?

Bài viết này không nhằm nghiên cứu quan niệm mỹ học của Heidegger, nhưng truy cứu những dị luận mỹ học: đặt vấn đề “sự vật” mỹ học như “đôi giày” của Van Gogh, nghịch lý của chủ nghĩa tự nhiên/hiện thực giữa những người mác-xít, những khái niệm mỹ học mác-xít hay hủy thể mỹ học như thể phản mỹ học có khả hữu...

Từ nghệ thuật – cũng lại trở về nguồn gốc hy Lạp – *technè*. Trong một luận văn khác của Heidegger khi đặt Câu hỏi liên hệ đến khoa kỹ thuật/*Die Frage nach der Technik*, ông nhận xét từ *technè* không những chỉ những sinh hoạt tay nghề mà chỉ cả những bộ môn nghệ thuật – *technè* liên hệ với *poièsis*, sáng tạo. Mặt khác từ *technè* liên kết với *epistèmè* trong ý nghĩa rộng rãi của tri thức, vì *technè* là một phương thức của *alètheuein*, khai lộ những gì không xuất lộ cũng như hiện diện trước ta, như

một người thợ làm nhà hay đóng tàu là đã vén mở một cái gì chưa xuất lộ khi thu tập viễn cảnh và vật liệu trong chiều hướng hoàn thành việc xây dựng. Như vậy khoa kỹ thuật là một phương thức vén mở. Kỹ thuật là quá trình làm việc đi từ cái khả xúc vật chất lên cái siêu khả xúc, trong từ hy lạp *technites* không phải để chỉ một công nhân tầm thường. Mỹ học như một lý luận về nghệ thuật xuất lộ nguồn gốc siêu hình khi đem cái đẹp “trong chuyển động kép nội động và ngoại động đã cung hiến cho giác quan của chúng ta ngay từ hiện thể ban đầu đồng thời còn đưa chúng ta vào Hữu thể...” Chuyển động kép này Heidegger chỉ từ hy lạp *ekphanestaton*. Cái đẹp hiện thể để cho Hữu có thể hiện diện thông qua nó như vậy phải trở nên hết sức trong sáng, hiểu theo nghĩa *transcendens* (như ví dụ trong thơ của Ponge: nước và ly nước – ly để cho nước xuất lộ, trở nên trong sáng và chính nó lại làm cho ly nước tự trong sáng).

Bài *Tống biệt hành* của Thâm Tâm với mở đầu: *Đưa người ta không đưa qua sông* hết sức trong sáng vì toàn câu bình thanh của nó; phải đọc như thế nào?

Đưa
 người
 ta
 không
 đưa
 qua
 sông (1)

hay:
 Đưa người
 ta
 không đưa qua
 sông (2)

hay:
 Đưa người ta
 không
 đưa qua
 sông (3)

có ít ra sáu cách xuôi và sáu cách đảo ngược trong cấu trúc của câu thơ với những hình ảnh và ý nghĩa. Gilles Deleuze khi thấu tóm triết học của Kant trong bốn định thức sáng tạo đã nhận ra sự khác biệt của tác phẩm Phê phán thứ ba của Kant với hai bộ phê phán trước bởi vấn đề trong *Kritik der Urteilskraft* “là làm sao một vài hiện tượng xác định cái Đẹp đem lại cho ý nghĩa nội tại của thời gian một chiều kích phụ thuộc tự lập, đem lại cho trí tưởng một khả năng (*pouvoir*) phản tỉnh tự do, và đem lại cho trí năng một quyền năng (*puissance*) khả niệm vô biên.”ⁱⁱⁱ Trước khi đề cập vấn đề này, Deleuze dẫn lời của Rimbaud làm đề từ là “để đạt tới cái không biết bằng cách phá thể mọi giác quan...một phá thể mọi giác quan lâu dài, vô biên và có hệ thống”. Trong câu thơ của Thâm Tâm, chủ thể và khách thể (người/ta) bị phá thể (người-ta) biến dạng thành lạ lẫm.

Đôi giày của Van Gogh – đối với mỗi triết gia hiện đại, có một nhà họa sĩ để ưa thích; M. Foucault chọn René Magritte, J. Derrida chọn Valerio Adami, G. Deleuze chọn Francis Bacon. M. Heidegger chắc hẳn chọn Van Gogh khi ông chỉ nói đến tranh của Van Gogh trong luận văn *Nguồn gốc của công trình nghệ thuật* và ngay cả ví dụ trong giáo trình *Đưa vào Siêu hình học*. Như đã nói ở trên, Heidegger không đi tìm nguồn gốc nghệ thuật, nhưng truy cứu nguồn gốc công trình nghệ thuật:

“Mọi công trình nghệ thuật đều quen thuộc với mọi người. Từ những công trình kiến trúc và điêu khắc có thể thấy dựng lên ở những nơi công cộng, trong những nhà thờ và trong mọi nơi ở. Những công trình nghệ thuật của những thời đại cũng như những dân tộc khác biệt nhất cũng được cất giữ trong những sưu tập và triển lãm. Nếu chúng ta coi những công trình trong hiện trạng nguyên vẹn và không làm chúng ta thất vọng, kết quả là những công trình tự nhiên hiện diện như những sự vật. Bức tranh treo trên tường thì cũng như khẩu súng hay chiếc nón. Một họa phẩm như của Van Gogh trình bày một đôi giày nhà nông được đem đi du lịch từ cuộc triển lãm này qua

cuộc triển lãm khác. Những công trình nghệ thuật được chở đi bằng tàu như than lấy từ vùng Ruhr và gỗ từ Rừng Đen (Schwarzwald). Trong Thế chiến thứ Nhất, những Thơ tụng ca của Holderlin được gói trong những ba lô của lính cùng với dụng cụ thông nòng. Những tứ ca của Beethoven cất trong kho hàng nhà phát hành như khoai tây trong thùng... Mọi công trình đều mang đặc tính sự vật này... công trình nghệ thuật còn là một cái gì khác và vượt lên trên yếu tố sự vật. Cái gì khác trong công trình cấu tạo ra bản chất nghệ thuật. Chắc hẳn công trình nghệ thuật là một sự vật làm ra, nhưng nó nói lên một điều gì khác hơn chính sự vật/*lallo agoreuei*. ..Trong công trình nghệ thuật cái gì khác được mang đến cùng với sự vật làm ra. Mang đến cùng đó, trong từ hy lạp gọi là *sumballein*."

Theo Heidegger, trong ngôn ngữ triết học kể cả "sự vật-tự-tại" (như Kant dùng để chỉ toàn bộ thế giới và ngay cả thượng đế) lẫn sự vật xuất hiện cũng đều gọi là sự vật. Khi nói đến sự vật, đến công trình là phải nói đến trang bị, đặc tính công cụ của sự vật. Lấy thí dụ đôi giày nhà nông như bức họa nổi tiếng của Van Gogh (người đã vẽ nhiều lần những đôi giày như vậy^{iv}). Ai cũng biết giày có thể làm bằng da hay bằng gỗ, cốt để che chân và tùy vào việc dùng để đi làm việc ngoài đồng hay để khiêu vũ mà hình thức và vật liệu có thể khác nhau. Như vật phẩm tính dụng cụ là ở chỗ thực dụng. Nhưng chính thực dụng là gì? Heidegger hỏi:

"Khi mà chúng ta chỉ tưởng tượng một đôi giày nói chung hay chỉ nhìn vào đôi giày trống trơn, không dùng như trên bức tranh, chúng ta sẽ không bao giờ phát hiện được bản thể dụng cụ của dụng cụ thực sự là gì. Trong bức họa của Van Gogh, chúng ta cũng không thể nói đến vị trí của đôi giày này. Không có gì chung quanh đôi giày nhà nông này để xem nó có thể thuộc vào đâu – chỉ một không gian không xác định. Ngay cả những lớp đất từ đồng ruộng hay lối đi bám vào chúng để ít ra chứng tỏ đôi giày đã được dùng cũng không có. Chỉ một đôi

giày nhà nông, không có gì hơn. Tuy vậy... từ khoảng trống đen ở bên trong đã sờn của đôi giày, bước đi nhọc nhằn của nhà nông lờ lợ. Trong vẻ nặng nề thô kệch của đôi giày là sự ngoan cường tích lũy của bước đi chậm rãi của bà qua những luống cày trái dài tấp và đồng bộ trên cánh đồng gió chướng lồng lộng. Trên lớp da giày là sự ẩm ướt và phì nhiêu của đất. Dưới gót giày lướt qua sự cô quạnh của con đường ruộng khi buổi chiều xuống. Trong đôi giày rung lên tiếng gọi thầm của đất, tặng phẩm yên tĩnh của nó mang lại những hạt chín và sự tự khước từ của nó về cảnh điêu tàn bỏ hoang của cánh đồng lộng gió. Trang bị này còn tràn ngập niềm xao xuyến không thở than cũng như niềm tin chắc vào thực phẩm, niềm vui không nói lên lời lại có thêm nhu cầu chịu đựng, sự run rẩy trước lúc lâm bồn sắp đến và rừng mình tới cảnh tử vong đe dọa chung quanh. Trang bị này thuộc về *đất* và nó được che chở trong *thế giới* của người phụ nữ nhà nông .”

Những vấn đề Heidegger đặt ra là: sự vật, công trình nghệ thuật hiện diện trong một thế giới, công cụ, thực dụng. Tất cả những điều này có liên hệ với chân lý. Vậy chân lý trong nghệ thuật thế nào? Derrida tìm thấy người đặt câu hỏi ấy là một họa sĩ, Cézanne trong một biểu ngữ chính Derrida sẽ dùng làm tiêu đề quyển sách ông viết: Chân lý nơi hội họa. Và Derrida cũng đã phát hiện ra cái rắc rối trong “đôi giày” của Van Gogh chung quanh cuộc trao đổi thư từ giữa Martin Heidegger và Meyer Schapiro, nhà chuyên luận về Van Gogh. Một người ngay từ 1935 luận về đôi giày là thuộc về nhà nông (ein Paar Bauernschuhe) như những đoạn văn dẫn trên. Một người ba mươi mấy năm sau phản bác lập đoán trên và cho đôi giày thuộc về người ở thành thị, nói chính xác hơn đó là đôi giày của chính nghệ nhân ký tên Vincent (Van Gogh). Phán đoán mang ý nghĩa xét xử, có nghĩa tranh luận như trước tụng đình. Sự khác biệt giữa hai nguồn gốc lý lịch, với Heidegger là nhà

nông, người cắm rễ ở một nơi và với Schapiro là người thành thị, người lưu dân mất gốc rễ. Derrida bày tỏ thái độ:

“Tôi thường bị thuyết phục về cái tất yếu vững chắc trong vấn đề của Heidegger, ngay cả nếu nó có *lập lại* ở đây, theo nghĩa tốt nhất hay xấu nhất của từ ngữ, triết học truyền thống về nghệ thuật...Nhưng mỗi lần tôi xem đoạn văn lấy lòng nói về “một bức tranh nổi tiếng của Van Gogh” như một thời khoảng suy sụp thảm thiết, nức cười và có triệu chứng bệnh hoạn, có ý nghĩa.”

Derrida dường như lưỡng lự khi ông viết: Rảo bước chân (*précipitation du pas*) có lẽ là điều người ta không thể tránh khi đối diện với sự thôi thúc của “bức tranh nổi tiếng” này. Đến khi hỏi đôi giày là gì khi không làm việc/không bước đi? Nếu để chúng sang một bên, giữ lại trong khoảng thời gian ngắn, dài hay vĩnh viễn không dùng đến nữa? Chúng có ý nghĩa gì? Chúng đáng gì? ...Đó là chủ đề, được thông báo. Nó trở lại chậm. Nhưng luôn luôn quá nhanh – rảo bước/không vội (*pas de précipitation*).

“Hồi phục” như một tiêu đề trong tác phẩm dẫn trên của Derrida hàm ngụ tái lập cơ sở của công trình, cũng như xây dựng trạng thái sự vật trong nội dung của nó. Đọc Heidegger lập cơ sở cho đôi giày khi đặt nó vào bàn chân người phụ nữ nhà nông lao tác trên cánh đồng, còn Schapiro cột nó vào chân Van Gogh. Trong quan điểm của Heidegger, sự vật còn ẩn dấu dưới cơ sở nhận thức của sự vật như người hy lạp gọi là *hypokeimenon*. Trong họa phẩm, đôi giày ở trong một không gian không xác định – nghĩa là không có cơ sở. Để hồi phục cơ sở, đôi giày phải gắn vào đất, nếu không muốn nói là cột vào chân con người gắn bó chặt chẽ với mảnh đất. Khi Heidegger muốn đi tìm bản chất của chân lý, cái chân lý vẫn luôn bị vực sâu ngôn ngữ che khuất. Ngôn ngữ và giày đều tách rời. Sự phân cách dẫn đến thiết lập những khái niệm cho sự vật trên cơ sở của sản phẩm. Đối nghịch giữa Schapiro và Heidegger

về cùng những giày trên tranh là đối nghịch giữa thực tại và vực sâu, không phải giữa tự nhiên và nghệ thuật.

Chân lý trong nghệ thuật có khả hữu? Đối với Heidegger dường như không phải ở nơi đất nước, con người và tư tưởng, nhưng trong vận động vén mở mối quan hệ giữa sáng tạo, tư duy và tại hữu. Trong thơ René Char, Francis Ponge hay Paul Celan sự tách rời của chữ ra khỏi bộ ngôn ngữ như một thách đố, chối bỏ khái niệm nghệ thuật truyền thống. Herman Rapaport đối chiếu một đoạn thơ ngắn của Celan:

Was Geschah? Der Stein trat aus dem
Berge.

Wer erwachte? Du und ich.
Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.
Armer. Offen. Heimatlich.

Wohin gings? Gen Unverklungen.
Mit dem Stein gings, mit uns zwein.
Herz und Herz. Zu schwer befunden.
Schwerer werden. Leichter sein.

Sự vật gì xảy đến? Tảng đá bước xuống
núi.

Ai thức giấc? Bạn và tôi.
Ngôn ngữ, Ngôn ngữ. Cùng-tinh tú. Bên-
địa cầu.
Nghèo đi. Mở rộng. Quê nhà.

Về đâu? Về chốn không tàn.
Đồng hành với đá tảng, với đôi ta.
Trái tim và trái tim. Xử cho nặng.
Trở thành nặng hơn. Hãy nhẹ bớt đi.

Mỗi phiên khúc thơ mở đầu bằng câu hỏi, kết cùng bằng những từ, đoạn ngắn đầy ẩn mật. Như một vần thơ Tản Đà:

Cửa động
Đầu non
Đường lối cũ

Cái gì liên kết phiên khúc một và hai trong bài thơ của Celan. Sức mạnh của trọng lực? Hãy thử tưởng tượng ai hỏi: Sự vật gì xảy đến? Đá tảng và những tinh tú đều biết nói. Đồng hành cùng với đôi trái tim chúng ta. Lăn xuống theo định mệnh.

Mỹ học mác-xít có khả hữu? Những vấn đề đã dẫn trong quan niệm mỹ học của Heidegger còn cần thảo luận. Trong những quan hệ về mặt hữu thể luận, thông diễn học, chủ nghĩa Mác và triết học về đời sống, cũng như xã hội học về nghệ thuật^v.

Đặt vấn đề mỹ học mác-xít có khả hữu là tìm hiểu từ những quan điểm của Adorno, Lukács hay Marcuse^{vi}. Những tác phẩm chính của Adorno khảo về mỹ học như Lý luận mỹ học/*Ästhetische Theorie*, Những ghi chép về Văn chương/*Noten zur Literatur*, Triết lý của Âm nhạc mới/*Philosophie der neuen Musik*...Adorno nhìn ra một chiều hướng nhân học trong tư tưởng của Marx, nhưng ông cũng nhấn mạnh đến việc đặt tư tưởng ấy trong văn cảnh và thời đại của Marx. Có như vậy mới có thể xem xét nó trên một bình diện mới.

Khởi điểm từ những tác phẩm đầu tay của Marx, nhất là Bản thảo 1844. Quan điểm này xuất phát từ chỗ tìm hiểu về con người có như thế nào thì xét như thế, *wie er geht und steht*, nghĩa là không giới hạn vào kinh tế (*homo economicus*) hay tình dục (*homo sexualis*). Tuy nhiên đã là quan điểm là có chọn lựa; đối với Marx lao động, tức là hoạt động có ý thức là điểm cơ bản của con người. Thế nhưng mọi giác quan cũng như khả năng cảm thụ của con người bị hạn định về mặt lịch sử. Người vô sản chẳng hạn sau một quá trình lao động cũng không thể phát triển khả năng cảm thụ của một cái tai, một con mắt tinh tế. Quả thực những giác quan này không thể thu nhận hay phân biệt mỹ thuật. Đâu là những lý do làm cho những giác quan của con người trở nên thô vụng như vậy? chính sự phân công lao động và tha hóa của nó ngăn cản con

người tự thực hiện được mọi biểu tỏ sinh lực kể cả những biểu hiện về nghệ thuật. Cho nên Marx đưa ra một nhận xét khẳng định: “Người nào làm công việc buôn bán những khoáng chất chỉ thấy giá trị buôn bán, chứ không thấy vẻ đẹp hay bản chất riêng của khoáng chất: y không có cảm quan về khoáng chất.” Con người không khác gì con vật nếu chỉ làm công việc sản xuất, như Marx nghĩ: “Con vật tự đồng nhất với hoạt động sinh tồn của nó. Nó không tách khỏi hoạt động mà chính là hoạt động này.” Một khi con người không thể nói đến lao động của mình như một hoạt động tự do, nghĩa là có ý thức chỉ vì phải tuân theo ý chí của người chủ thì cũng chẳng khác gì bầy ong làm việc theo bản năng và nhu cầu. Hiểu như thế mới rõ tại sao Marx phát biểu:

“Trước tiên âm nhạc đánh động cảm quan âm nhạc của con người; với đôi tai không thính nhạc thì âm nhạc hay nhất cũng không có ý nghĩa gì.”

Cái đẹp như vậy liên hệ với con người vì “con người cử hoạt theo những quy luật của đẹp” – điều đó muốn nói đẹp không phải là một phạm trù tuyệt đối vì đẹp gắn liền với hoạt động tự do và có ý thức. Khi lao động bị tha hóa vì sự phân công lao động thì nó cũng hạn chế sự phát triển những quan năng của con người. Trong Biện chứng thời Khaisáng/*Dialektik der Aufklärung*, Horkheimer và Adorno dành một chương bàn về những cuộc phiêu lưu của nhân vật Odysseus “sự tha hóa với tự nhiên mà y mang theo được thực hiện trong quá trình đấu tranh với sự bỏ rơi tự nhiên trong mỗi cuộc phiêu lưu”. Tại sao lại nói đến những cuộc phiêu lưu này? Là vì “đứng trên quan điểm của xã hội có trao đổi đã phát triển, những cuộc phiêu lưu của Odysseus là một biểu tượng đúng về những mạo hiểm vạch ra con đường tới thành công”. Đặt trong khung cảnh kinh tế như vậy là điển hình cho những điều kiện của xã hội tư sản. Một trong những cuộc phiêu lưu liên hệ đến vấn đề mỹ học nói đến ở trên là hải trình của Odysseus ngang qua Scylla

và Charybdis, tại sao không chọn con đường bớt hiểm nguy khác? “chỉ có thể hiểu một cách thuần lý như một biểu tượng huyền thoại về sức mạnh tối thượng của những dòng nước đối với những con tàu nhỏ”. Odysseus là điển hình của con người tư sản phải cột mình vào cột buồm để có thể thưởng thức những tiếng hát quyến rũ của những mỹ nữ nhân điều, trong khi những thủy thủ tai đã đổ sáp kín vẫn tiếp tục công việc lao động thường nhật không cho phép họ nghe những điệu ca quyến rũ này. Odysseus là biểu tượng của người tư sản ngày nay đối với tiếng hát của mỹ nữ nhân điều là những tác phẩm nghệ thuật. Chỉ có người tư sản mới được thưởng ngoạn nghệ thuật (ví như Odysseus cột thân vào cột buồm, tượng trưng cho cuộc sống thường nhật kiếm tiền và sai khiến thuộc hạ), người vô sản không cảm được nghệ thuật (giống như những thủy thủ tai bị đổ sáp không nghe được tiếng hát) chỉ vì phải bán lao động trong đời sống tầm thường và phi nhân. Cho nên tiếng hát của nhân điều chỉ là ảo giác đối với những thủy thủ của Odysseus: *nghệ thuật đối với người vô sản không có ý nghĩa*.

Marx thực sự không có một nghiên cứu đặc biệt nào về những vấn đề mỹ học. Tuy nhiên theo Georg Lukács, những đoạn văn thu thập lại cũng có thể đưa ra một quan điểm nhất quán và có hệ thống, như trong Dẫn nhập vào những bài viết mỹ học của Marx và Engels/*Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels* in lại trong Những vấn đề của Mỹ học/*Probleme der Ästhetik*. Cũng như nhiều người mác-xít khác, Lukács quan niệm chỉ có khoa học lịch sử hiểu sự tiến hóa của tự nhiên, xã hội và tư tưởng như một quá trình lịch sử toàn diện và nhằm phát hiện những quy luật chung và riêng của nó. Cho nên căn nguyên và phát triển của văn chương chẳng hạn là một phần của quá trình lịch sử toàn diện của xã hội:

“Bản chất mỹ học và giá trị mỹ học của những tác phẩm văn chương và tương ứng với hiệu quả của chúng là một phần

của quá trình xã hội chung và toàn diện trong đó con người làm chủ thế giới thông qua ý thức của mình.”^{vii}

Chính trong quan niệm tiến hóa của lịch sử đó Marx đã phát biểu (như dẫn nơi trên) âm nhạc tạo ra cảm quan âm nhạc trong con người. Cho nên một giác quan khi bị bó buộc trong vòng tất yếu khắc nghiệt chỉ có cảm quan hạn chế, đối với con người bị đói thì hình thái ăn uống kiểu người không thể có, mà chỉ có một hiện hữu trừu tượng là đồ ăn (für den ausgehungerten Menschen existiert nicht die menschliche Form der Speise, sondern nur ihr abstraktes Dasein als Speise). Một cách khái quát điều này cũng giải thích tại sao ở một xã hội có mức sống cao có một nền văn học, nghệ thuật và triết học cao hơn một xã hội có mức sống thấp kém. Cho nên biện chứng thực về bản chất và hiện tượng xây dựng trên những mặt đồng đều của thực tại khách quan, những sản phẩm của thực tại chứ không phải chỉ ý thức đơn thuần của con người. Nghệ thuật đích thực thoát ra từ cái sâu sắc và bao dung này, nghĩa là nắm lấy đời sống trong tổng thể toàn diện. Trong viễn cảnh đó, Lukács khẳng định: “Nói chung, đối với chủ nghĩa Mác không có gì ‘triệt để mới’.” Điều đó có nghĩa là khái niệm về một nghệ nhân không nhập cuộc chỉ là ảo tưởng. Cho nên Lukács đi đến kết luận là nghệ thuật lớn, chủ nghĩa hiện thực chân chính và chủ nghĩa nhân bản thống nhất gắn bó và chỉ có một nguyên lý thống nhất đó là quan tâm đến sự toàn vẹn của con người. Chủ nghĩa nhân bản này thuộc về những nguyên lý cơ bản tối quan trọng của Mỹ học mác-xít.^{viii} Những kết luận này chẳng khác gì tuyên ngôn hiện sinh của Sartre.

Trong một tập sách nhỏ luận về Trường tồn của Văn hóa: Chống lại Mỹ học mác-xít bất định/*Die Permanenz der Kunst: Wider eine bestimmte Marxistische Ästhetik*^{ix}, Herbert Marcuse thảo luận những vấn đề do quan điểm “chính thống” trong lý luận mác-xít gây ra. Quan điểm của ông là ngược với quan điểm mỹ học chính thống, có một tiềm năng chính trị của nghệ

thuật ngay trong nghệ thuật, trong chính hình thái mỹ học. Nghệ thuật do đó tự trị với những quan hệ xã hội nhất định. Theo ông có một tiêu chuẩn luôn luôn tồn tại cho phép chúng ta phân biệt văn chương “cao” với văn chương “thông tục”. Trong chiều hướng phá vỡ thực tại xã hội thần bí hóa để mở ra chân trời biến đổi, mọi tác phẩm nghệ thuật chân chính có thể coi như cách mạng, nghĩa là có tính cách lật đổ tri giác và nhận thức của hiện thực. Quan điểm của Marcuse về “chân lý của nghệ thuật dựa vào điều này: thế giới thực sự như thế hiện ra trong tác phẩm nghệ thuật.^x Cho nên văn chương chỉ có thể gọi là cách mạng theo ý nghĩa đối chiếu với chính nó, khi nội dung chuyển biến thành hình thức. Những khái niệm cơ bản của mỹ học mác-xít như coi nghệ thuật là thuộc ý thức hệ, tính giai cấp cần phải xem xét lại. Những định thức trong biện chứng mác-xít như trấn áp tính chủ quan của cá nhân, ý thức và vô thức cá nhân vào ý thức giai cấp đưa lý luận mác-xít chìm ngập vào sự vật hóa biến chủ nghĩa duy vật lịch sử thành chủ nghĩa duy vật tầm thường. Luận điểm Marcuse đề ra là:

“Những phẩm tính tiến bộ của nghệ thuật như buộc tội hiện thực (established reality) và viện dẫn hình tượng đẹp (schöner Schein) của giải phóng được xây dựng một cách minh thị trong những chiều kích mà nghệ thuật *vượt thoát* tất định xã hội và tự giải phóng khỏi vũ trụ diễn ngôn và ứng xử nhất định trong khi vẫn bảo toàn được sự hiện diện toàn vẹn.”

Sự biến đổi mỹ học được hoàn tất thông qua việc tái tạo hình ngôn ngữ, tri giác và nhận thức ngõ hầu có thể khai mở bản chất của thực tại trong những hiện tượng bề ngoài của nó, tức là những tiềm năng bị dồn ép của con người và tự nhiên. Công trình nghệ thuật như vậy biểu hiện thực tại trong khi kết án nó. Marcuse nhấn mạnh đến chức năng phê phán của nghệ thuật đóng góp vào cuộc đấu tranh cho giải phóng dựa trên hình thái mỹ học:

“Một công trình nghệ thuật chân chính hay trung thực không

phải do nội dung của nó (nghĩa là diễn đạt “đúng” những điều kiện xã hội), không phải bởi hình thái “thuần túy” của nó, nhưng do nội dung chuyển biến hình thái .“

Nội dung chuyển biến hình thái như diễn ngữ Nietzsche dùng: *Wille zur Gestalt*. Cho nên ở một chỗ khác chính Marcuse đã viện dẫn Nietzsche để xác định hình thái mỹ học không đối lập với nội dung mà hình thái trở thành nội dung và ngược lại:

“Cái giá để trở thành một nghệ nhân là kinh qua điều mọi người không thuộc giới nghệ thuật gọi là hình thái, như nội dung, như “chính sự vật”(die Sache selbst). Tuy thế con người thuộc về một thế giới đảo nghịch; vì bây giờ nội dung, gồm chính đời sống chúng ta, trở thành một cái gì có vẻ hình thức.”^{xi}

Lý luận mác-xít như Marcuse hiểu là lĩnh hội xã hội hiện lập như một thực tại cần biến đổi. Đồng quan điểm với những nhà lý luận phê phán nhóm Frankfurt, Marcuse dẫn lời :”Mọi sự vật hóa là làm quên lãng”^{xii}, nghệ thuật nhằm chống lại vật hóa khi làm cho thế giới suy nhược phải lên tiếng, ca hát và đôi khi nhảy múa nữa, bởi quên sự nhọc nhằn và niềm vui quá khứ chỉ có nghĩa là làm khuây đời sống dưới một nguyên lý thực tại ức chế, ngược lại, nhờ là thúc đẩy xu thế chinh phục khổ đau và làm trường tồn niềm vui, “trở thành một động lực (motive power) trong cuộc đấu tranh nhằm biến đổi thế giới.”

Một quan điểm như thế đã xa rời với truyền thống mỹ học mác-xít, nhưng gần với những tư trào mỹ học tiên phong của thế kỷ hai mươi. Tuy nhiên những phạm trù hay tiêu chuẩn mỹ học đã lập thành như đi chậm lại so với tốc độ hình thành của nghệ thuật, nhất là nghệ thuật tạo hình khi so với những cuộc nổi dậy của trường phái Dada, Duchamp, Picasso, Kandinsky, Mondrian và những tên tuổi khác như Lissitskij, Tatlin, Rodchenko, trào lưu Bauhaus... Còn những vận động mới của những thế hệ 80s và 90s hậu hiện đại như Hopper, Magritte, Bacon, Johns, Chia..., thứ ngôn ngữ phù du của hình tượng (Die

verstummende Sprache des Bildes) nói như H.G. Gadamer. Đi tìm cơ sở mỹ học của thời quá độ này là đề tài của một bài viết khác.

ⁱ Bắt nguồn từ aisthanesthai/cảm tính; khoa học liên quan đến cảm tính (die die Sinne betreffende Wissenschaft). Trong quá trình lịch sử triết học tây phương, người ta vẫn ghi nhận A. G. Baumgarten là triết gia đầu tiên đã đề ra từ mỹ học/Aesthetica như một khoa học độc lập và được những nhà triết học về sau công nhận. Những triết gia có hệ thống như Hegel, N. Hartmann dần trải tư tưởng từ tự nhiên đến tinh thần vẫn sắp đặt một lý luận sau cùng là mỹ học. Một người thử viết về lịch sử mỹ học như Bernard Bosanquet xác định mỹ học có nghĩa là triết học về cái Đẹp trong khi Benedetto Croce quan niệm mỹ học (Estetica) như một nhận thức trực giác độc lập với nhận thức tri thức; trực giác là biểu hiện, là hình thái và cảm tính là nội dung. Tuy Baumgarten được coi như người xây dựng khoa mỹ học nhưng ông cũng đề xuất những dị luận như “Aesthetica ars est, non scientia..Aestheticum natum juvat theoria complectior, rationis auctoritate comendabilior, exactior, minus confusa, certior, minus trepida..” Kant trong giai đoạn “tiền phê phán” với Những cảm quan về cái đẹp và cao cả/Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1763) có thể viết những câu như “đêm cao cả, ngày tươi đẹp/die Nacht ist erhaben, der Tag ist schön”. Cái đẹp thực sự là chủ điểm của mỹ học? Có thể ngờ vực như Diderot: Comment se fait-il que presque tous les hommes soient d'accord qu'il y a un beau?”

ⁱⁱ Lại trở về từ hy lạp aisthetikos; có cái chung trong cái riêng như khi nói đến những sự vật như Bric-à-brac esthétique của Baudelaire hay khoa giải phẫu thẩm mỹ không?

ⁱⁱⁱ X. *Critique et Clinique*. Deleuze dùng hai từ “pouvoir” và “puissance” hằn để minh thị từ “kraft” trong tiêu đề tác phẩm của Kant. Phần lớn những dịch giả chuyển ngữ sang tiếng Anh đều dùng tiêu đề “Critique of Judgment”, ngoại trừ mới đây Guyer dùng tiêu đề “Critique of the Power of Judgment” hằn chịu ảnh hưởng từ Deleuze.

^{iv} Trong *La Vérité en peinture* của Derrida liệt kê những họa phẩm về

giày của Van Gogh vẽ trong những năm 1886-87 để tại National Vincent Van Gogh Museum ở Amsterdam, Baltimore Museum of Art, Schumacher Collection, Fogg Art Museum ở Massachusetts.

^v Pierre Bourdieu là nhà xã hội học hiện đại luận nhiều về những vấn đề mỹ học. Ông nhận định: Xã hội học và nghệ thuật thường không làm những bạn đồng sàng tốt. Đó là lỗi của nghệ thuật và nghệ nhân, những người có dị ứng với mọi sự đe dọa đến ý tưởng họ có về họ: vũ trụ của nghệ thuật là vũ trụ của niềm tin, tin vào thiên phú, trong cái độc nhất của người sáng tạo không do ai tạo, và sự xâm nhập của nhà xã hội học đi tìm kiếm hiểu biết, cắt nghĩa và giải thích những gì tìm thấy là một nguồn gốc của xấu xa này. (*Questions de Sociologie*).

^{vi} Không kể đến những thảo luận kiểu mácxít-leninit như thế: “Sự tiến bộ văn hóa và xã hội của loài người trong thế kỷ hai mươi chịu ảnh hưởng ngày càng gia tăng của Cách mạng xã hội chủ nghĩa tháng Mười vĩ đại, đã chấm dứt cảnh người bóc lột người và tuyên cáo kỷ nguyên giải phóng lao động và sự bình đẳng của mọi dân tộc, quốc gia và quốc tịch...” hay: “Những nguyên tắc lý luận của chính sách văn hóa của Đảng cộng sản xây dựng trên nhận thức mác-xít về tự nhiên và bản chất của nghệ thuật. Những nguyên tắc này trước tiên do Karl Marx và Friedrich Engels làm ra rồi được phát triển dưới những điều kiện lịch sử bởi Vladimir Lenin, đặc biệt là trong tác phẩm “Tổ chức Đảng và Văn học Đảng...” (trích trong *Mỹ học Mácxít Leninit và những bộ môn nghệ thuật*, Nxb Tiến bộ 1980). X. Đặng Phùng Quân, *Văn chương và Lưu đày*, Nxb Gió Việt, 1985.

^{vii} Das ästhetische Wesen und der ästhetische Wert der literarischen Werke und im Zusammenhang damit ihre Wirkung sind ein Teil jenes allgemeinen und zusammenhängenden gesellschaftlichen Prozesses, in dem sich der Mensch die Welt durch sein Bewusstsein aneignet.

^{viii} Die Sorge um die Integrität des Menschen. Dieser Humanismus gehört zu den wichtigsten Grundprinzipien der marxistischen Ästhetik.

^{ix} Bản dịch sang Anh ngữ của chính Marcuse và Erica Sherover là: *The Aesthetic Dimension; Toward a Critique of Marxist Aesthetics*.

^x The world really is as it appears in the work of art.

^{xi} Dẫn trong *Der Wille zur Macht*.

^{xii} Nhà văn Tiệp Milan Kundera đã mô tả đám lãnh tụ cộng sản là người tổ chức quên lãng cho nhân loại, X. *Văn chương và lưu đày*.

NGUYỄN TRUNG HỐI

hậ u c hí p h è o

Gửi Tống Phước Cường,
Nguyễn Đại Giang,
Lê Văn Hưởng.

“Le sujet accède à la jouissance par la
cohabitation des langues, qui travaillent côte à
côte: le texte de plaisir, c’est Babel heureuse.”

R. Barthes.

[Confidential].

553C568D57D338725116E15A58D9729B6756B813
F09658436602E5431424BAE7550630F8C4D611AD
D670F2C41F8A7110446DAD82D82EF33D780EA49F
E9ED8FB5AD271CB58D2C9AA7CBD7514FAA716338
A8DBC96E928EA5CEAFE5465EA18FB33041AC2E99
67DC4B8E086E7FD17AAD64FE00DFAFDE7EFFB593
1C421811560E51FBE743DD76E327B28819B247E5
BC953DEB86146B5BA3D8ECC49AF16DF995C01022

*Nếu Thị Nở em biết trước là ban giám khảo bị áp lực chính trị
phải trao vương miện hoa hậu thế giới cho một người Việt Nam
thì em đã không ghi tên dự thi! Không phải thế hử? Có lẽ quý vị
độc giả đọc đến những dòng này cho rằng Thị Nở em được may
mắn lọt qua vòng sơ khảo, và chỉ nhờ câu hỏi ứng xử mà giật
được vương miện? Thưa, có một phần nào đúng thôi, là cũng
tại vì câu hỏi ứng xử rơi ngay vào nghề chàng, nên em trúng tủ.*

c h ủ đ ề 7 / 1 0 7

Cam đoan bốn cô cùng vào chung kết kia, hoa hậu Mỹ, hoa hậu Venezuela, hoa hậu Italia, hoa hậu Ấn Độ, không cô nào trả lời suôn sẻ và ngon lành câu hỏi này đâu. Anh có xem TV chiếu lại cuộc thi hoa hậu thế giới năm ấy không? Không hử? Thế anh có biết câu hỏi như thế nào không? Không luôn? À, em cũng lẩn tránh thật. Không xem thì làm sao mà biết. Thì như các câu hỏi ứng xử cuối cùng trong các kỳ thi hoa hậu, cả năm đứa chúng em đều bị nhốt trong lồng kính để không nghe câu hỏi chung cho tất cả. Người nào được hỏi mới bước ra trước giám khảo và khán giả. Em là người được hỏi cuối cùng. Ông ta hỏi: “ Cô nghĩ gì khi nếu vì thân hình tuyệt diệu của cô, một hộp đêm nổi tiếng mời cô ký hợp đồng show khỏa thân cho họ và bắt buộc phải show riêng có tính cách thân mật cho khán giả nếu được yêu cầu?” Hì hì, anh biết đấy, nghề hăng đêm của em mà, mỗi khi thấy anh đến Blackswing, em không để các đĩa “Man! I Feel Like A Woman!” hoặc “ That Don’t Impress Me Much” mà anh thích đấy ư? Mặc dầu anh chưa lần nào yêu cầu show riêng cho anh, nhưng em đã nhảy cho bao nhiêu là khán giả ái mộ, những vị chủ các công ty lớn, các vị luật sư, các vị tai to mặt lớn trong thành phố... Anh biết em trả lời như thế nào không? À, có điều này em vẫn cười mãi. Cho đến bây giờ, mỗi khi nhớ lại vẫn cười. Trong một cuộc thi hoa hậu Áo Dài ở Việt Nam, trong một câu hỏi ứng xử cho một cô vào chung kết có câu: “Cô có nhận lời không, và cho biết tại sao nếu có một hãng chuyên bán áo lót mời cô ký hợp đồng làm người mẫu cho họ?” Em cười mãi, em cười đến tức bụng khi nghe cô bé trả lời, đại khái vì lễ giáo của người Việt Nam, vì công dung ngôn hạnh, v.v... nên cô sẽ từ chối. Hì hì, mặc áo tắm, phô thân hình nẩy lửa cho thiên hạ xem thì không sao, nhưng làm người mẫu quảng cáo áo lót thì sợ phạm lễ giáo! Kinh nghiệm ấy giúp em mạnh dạn trả lời câu hỏi ứng xử này. Nghe xong câu hỏi của vị giám khảo, em mừng quá cho nên không chờ người phiên dịch lặp lại bằng tiếng Việt, em trả lời ngay : --You know men being

able to go and see a girl and tell them darkest secrets and acting out their fantasies is probably preventing so many assaults and even rape against women. Most fantasies are just for the moment, like the one guy who wanted to be a "navy slut" on a ship and felt the need to go into detail about it, but, when the session was over he became a normal guy and all that was gone. It's a release, and you would be surprised how many well known men come to us... Em còn nói nhiều nữa, em nói như một người điên, như là có ma dẫn lối, quỷ đưa đường ấy, khiến ông giám khảo phải stop em lại. Cả hội trường im ắng như tờ. Em nghĩ ngay là mình hố rồi, mình bay một trăm phần trăm là cái chắc. Nhưng ngay sau đó, tiếng vỗ tay vang động cả rạp và tất cả khán giả đều đứng dậy, vỗ tay và hoan hô thật lâu. Em vui mừng đến chảy nước mắt khi cựu hoa hậu thế giới đội vương miện cho em. Em xứng đáng chứ lị! Phải không? Em biết là các bạn đang tức cười khi nghe nói Thị Nở là hoa hậu thế giới! Chính là bởi vì các bạn có thành kiến đấy thôi. Các bạn tin một tác giả mà không tin lời của nhân vật. Chính ông Nam Cao cũng đâu biết khuôn mặt thật của em. Cho đến bây giờ mọi người Việt Nam đều nghĩ Trương Chi là một người xấu xí? Nhảm to! Trương Chi là một người rất đẹp giai. Không có ai tên Chi mà xấu xí cả, cả ông Mạc Đĩnh Chi cũng thế! Và không bao giờ có người xấu xí lại thổi tiêu! Tiêu, quạt... là những vật trang trí cận kề của những con người phong lưu, thanh nhã." Đẻ huê lưng túi gió trăng" mà lị! Chính vua Hùng, người muốn chia rẽ mối tình của con gái mình với anh chàng thư sinh đẹp giai có tiếng tiêu mê hồn, tiếng tiêu cũng đã từng làm ngẩn ngơ hoàng hậu vào những đêm trăng sáng, khiến vua đôi lúc cũng phải ghen, đã tha tội chết cho Trương Chi với một điều kiện: phải mang mặt nạ hóa trang thành một kẻ phung cù. Một chiếc mặt nạ da người, như chiếc mặt nạ mà u em bắt em phải mang khi em được mười lăm tuổi. Để tránh con mắt dâm dục của lão Bá Kiến đấy. Thị Nở em đã đóng vai Kim Hoa Bà

Bà từ năm ấy cho đến ngày gặp anh Chí lúc em đi kín nước ở bãi sông và vì gió mát quá nên đã ngủ quên. Hì hì, ngủ quên mà lại còn tênh hênh ra nữa mới chết chứ! À, mà anh có biết vì sao u em đặt tên em là Nở không? Anh biết em họ gì không? Họ Triệu, là cháu 72 đời của bà Triệu Thị Chinh tức là Nhụy Kiều Tướng Quân, người đã khởi binh đánh quân Ngô thời Tam Quốc đấy. Người ta truyền nhau vú của bà dài ba thước, khi ra trận phải cuốn quanh người rồi chụp áo giáp vào, có người bảo bà cởi áo ra, vú đánh ngã bao nhiêu là quân giặc. Điều ấy có đúng không em không rõ, nhưng theo u em nói, em khi mới sinh ra vú đã nhẩy như con gái mười ba nên u em mới đặt tên là Nở, Triệu Thị Nở. Em lấy tên Mỹ là Wendy là do mấy chữ *well-developed breast* đấy! Đến năm 16, em cao 1m 73, vòng số 1 đo được 88cm. Vòng số 3 cũng 88cm, sau khi thất thân với Chí Phèo vòng mông còn lý tưởng hơn nữa: 93cm. Ông bà mình nói “gái có hơi trai như khoai có hơi cuốc”, đúng ghê đi! Chí là cuốc thứ xịn mà, mấy trăm đời bản cổ nông, một nhát...đủ biết! Em chỉ bị mất trinh chứ không có con, cho nên không ai truất phế vương miện của em như trường hợp Vanessa Williams. Không lẽ tất cả hoa hậu thế giới đều gin cả sao, phải không anh? Em không tin điều đó...

Thôi, em phải đi show đây. Anh có đến ngồi gần sân khấu không? Không hử? Anh thích bản nhạc gì nào? Bản gì cũng được hử? You Know I Love You nhé? Tức là Don't Be Stupid đấy, anh chàng ngốc ạ!

Khi thấy em đến bên chiếc juke-box để chọn nhạc, năm bảy anh chàng kéo ghế đến sát bên bục nhảy, sẵn sàng chờ đợi...

Anh vẫn ngồi tại chỗ, bên quầy rượu. Một anh chàng men đến ngồi chiếc ghế đầu bên cạnh, làm quen:

Mỗi tuần mấy đêm ông đến đây? Mỗi đêm ông tiêu bao nhiêu đô la?

Biết anh chàng là lính kín điều tra một cách ngu ngốc hòng

chụp được manh mối những tên cướp nhà băng. Bộ tội chúng điên sao? Ăn cướp nhà băng lại chui vào cái hộp đêm bắn thủ, nhơ nhớp này? Hay anh chàng là thanh tra thuế vụ? Tính thử thu nhập của hộp đêm bao nhiêu để đánh thuế?

Thì cũng như anh vậy?

Nghĩa là?

Thì anh đi bao nhiêu đêm, tôi đi bấy nhiêu. Anh xài bao nhiêu tiền tôi cũng xài chừng ấy.

Nhưng ông đâu biết một đêm tôi xài bao nhiêu tiền?

Đúng thế. Nhưng tôi không cần phải biết nên không tò mò hỏi anh, anh biết chưa?

Thấy anh tỏ ý khó chịu vì anh ta, anh ta xin lỗi bỏ về ngồi lại chiếc ghế cũ nhưng mắt lờm lờm nhìn anh ra vẻ dò xét.

Em đã nhảy xong, trở lại ngồi vào chiếc ghế của anh chàng vừa bỏ đi, tự nhiên nâng cốc bia của anh lên uống cạn.

Đêm nay anh chờ em rồi cùng về nhé!

Để làm gì?

Thì trò chuyện chơi này, và uống rượu này, rồi... làm tình.

Không ham. Tôi không phải là Chí Phèo.

Hì hì, anh trả lời vui ghê! Nhé? Anh nhé?

Không. Tôi phải về.

Sợ bà xã hử? Hay anh không thích em? *Don't Be Stupid! That Don't Impress Me Much!*

Em nhắc tên các bản nhạc ruột của Shania Twain mà anh yêu thích. Và em biết. Mỗi khi anh xô cửa bước vào Blackswing là em lập tức nhảy các bản nhạc ấy. Em vừa nhảy, vừa hát, nhưng anh biết em chỉ nhóp nhép môi mà thôi, còn tiếng hát là của Shania. Trong hộp đêm này chỉ có Bà Chủ, tức Wendy, tức Thị Nở em là được quan khách yêu chuộng nhất. Mỗi khi em đến bên chiếc juke-box là bao nhiêu người, từ ông Mỹ già gân cho đến anh Mễ bung ra sữa kéo ghế đến sát bục nhảy ngồi chầu chực sẵn. Và cũng chính Bà Chủ là người nhận được nhiều tiền *tip* nhất. (Vũ nữ không được trả lương, chỉ sống

bằng tiền tip của khách). Em không những nhảy rất giỏi, thân hình lại như Vệ Nữ, nhất là cái đám lông đen nhánh rất bắt mắt của em làm cho em hấp dẫn hơn nhiều vũ nữ Mỹ *no hair* khác.

Sao? Anh ngồi yên lặng thế? Anh vào đây làm gì đã chứ? Em thấy ít khi anh nhìn các cô nhảy, kể cả em? Anh cũng thấy đấy, mỗi khi em nhảy, bao nhiêu người bám sát sân khấu. Anh thì không. Đã không đến ngồi gần sân khấu mà cũng chẳng thèm nhìn người ta nữa. Tại sao?

Là tại vì nghệ thuật của em! Em đã biến dục tính thành nghệ thuật và người ta thưởng ngoạn nghệ thuật bằng đầu óc chứ không chỉ bằng nhãn quan. Thú thật, lần đầu vào đây, anh cũng thấy ham, thấy kích thích, nhưng lâu dần, chỉ còn biết thưởng thức âm nhạc và các điệu nhảy của các em mà thôi. Thân hình của các em có như thế nào đi nữa cũng chỉ nhìn mà không hề thấy. Anh nghĩ vui là những người tu hành cần gì phải xa lánh trần tục, tìm đến nơi am thanh cảnh vắng cho mệt... Theo anh, muốn gột bỏ tham, sân, si, nhục dục, hãy đến các hộp đêm này, chẳng mấy chốc sẽ đạt đạo ngay!

Ý tưởng của anh rất ngộ. Em sẽ ghi nhớ để đưa vào tiểu thuyết của em.

Tiểu thuyết của em? Kiểu như “Nhật ký của một Geisha” hả? Không mà cũng không phải là không. Tiểu thuyết là phải tưởng tượng, nếu không thì nghèo nàn chết; nhưng tưởng tượng xuất phát từ kinh nghiệm, nó không hoàn toàn là bịa đặt mà chỉ sắp xếp, lựa chọn những gì do kinh nghiệm cung cấp. Em sẽ viết như *Animal Farm* của Orwell hoặc *The Grapes of Wrath* của Steinbeck ấy. Ủa, sao anh lại nhăn mặt? Em nghe nói hai cuốn này đã làm cho FBI mệt trí lắm phải không?

5130E0D7D6D3C6E13D40447043E6DEF0B1B02EF1
20C7DE2F6A61AAF7ABD77427C15901F7D23F5109
FD785ED2D9F8B8C981828A3D8313CCEFCA71018E
78C8F36577CC1D231AAA8CDF342900526B06D081
2F76DAD7745528B8D662117298E14E6369E6A0E9

369684701B0C82E3EA05C6B0ED06C2EA316F5E0D
928B5860849FC8003594B24A7304C8AF5865DC10
77FAA2AC0CC99B178B19E7355441FC6ED13E32CC

Sao em lại hỏi anh? À, mà làm Bà Chủ hai hộp đêm nổi tiếng nhất thành phố, tiền vào như nước làm gì cho hết, tại sao em lại có ý tưởng viết tiểu thuyết?

Đâu phải viết tiểu thuyết là để kiếm tiền? Em đâu tầm thường như Danielle Steel hay Mary Higgins Clark. Sở dĩ em viết là vì anh. Anh là một nhân vật tiểu thuyết lý tưởng. Từ khi gặp anh, em nhận thấy anh là nhân vật mà em cần đưa vào tiểu thuyết của em. Bởi vì em yêu anh. *Don't be stupid – You know I love you. Don't be ridiculous – You know I need you. Don't be absurd – You know I want you. Don't be impossible...*

Thôi, stop. Cho là thế thật đi. Nhưng, em biết gì về anh nào?

Chính vì thế em mới tưởng tượng. Em sẽ dùng interpretative imagination là anh để giải minh một chân lý nào đó. Anh sẽ là symbol cho chân lý ấy. Cũng như Goethe, nhờ vào phương thức tưởng tượng giải minh mà qua *Faust* ông ta không chỉ phản ánh thế giới mà còn giải minh thế giới nữa.

Bao giờ thì cuốn tiểu thuyết của em bắt đầu?

Đêm nay. Nếu anh chịu về nhà với em.

Như thế thì em không viết được cuốn tiểu thuyết ấy đâu. Vì đêm nay anh không thể về với em.

Rất tiếc, thế thì khi khác vậy. Em là một người tự do. Nếu em thất bại thì không thể trách ai. Hình như một nhà thơ lưu vong nào đó đã nói như thế. Em cũng sẽ là một nhà văn lưu vong. Em sẽ cố gắng hoàn thành cuốn tiểu thuyết càng sớm chừng nào hay chừng ấy. Đương nhiên em sẽ là một nhân vật chính, nhưng em còn là tác giả nữa. Độc giả của em cũng sẽ là tác giả. Sẽ có nhiều tình huống em để ngỏ cho họ có cơ hội tham gia viết với em. Anh cũng sẽ viết cùng em. Anh không tin? Để rồi anh xem.

À, tại sao không bao giờ anh hỏi em, đại để là thiếu gì nghề sao em phải chọn nghề này nhỉ? Hình như có lần anh bảo ở Mỹ làm nghề nào cũng được miễn là không phạm pháp? Thì cũng là nghiệp dĩ thôi. Sau khi Chí Phèo đâm chết Bá Kiến rồi quay dao lại tự tử, em bỏ làng Đại Hoàng – tức là làng Vũ Đại trong tiểu thuyết -- ra Hà Nội. Cũng vì sợ nói đại, nếu mình chữa, bây giờ hấn chết rồi thì làm ăn thế nào? Không chồng mà chữa bị người làng cạo đầu bôi vôi vôi đấy! Em ở giúp việc cho bà cô, một bà cô họ xa, làm chủ một nhà tắm hơi ở phố Hàng Đậu. Tất nhiên là em cởi bỏ ngay cái mặt nạ Kim Hoa Bà Bà ra, cái mặt nạ làm em xấu ma chê quỷ hờn, như Nam Cao đã tả. Bỏ cái mặt nạ da người trát đầy mủ mít và sơn cạy ra, khuôn mặt em xinh đáo để, xinh ăn đứt nhiều cô gái Hà Nội con nhà khuê các ấy. Em không phải làm những việc như các cô massage “áo dài, áo ngắn” phải làm, mà chỉ show riêng cho ông chú chồng của cô em xem mà thôi! Anh không hiểu hử? Ông chú bặm lăm đục thủng sẵn cửa phòng tắm, mỗi lần em tắm là ông ta nhìn trộm. Biết thế em vẫn để mặc. Lại còn thích nữa chứ. Có ngày em tắm hai ba bận, kỳ cọ kỹ lưỡng cho ông chú nhìn thỏa thích...Mà em cũng thích lắm cơ, không biết tại sao? Cho nên khi thằng chồng Mỹ bảo em học múa để làm ở các hộp đêm, em OK ngay. Một người xem hay nhiều người xem thì cũng thế thôi. “Tốt đẹp khoe ra” mà! Nhưng không hiểu sao em cảm nhận... khi bị ông chú nhìn lén, vẫn thích hơn. Anh có hiểu vì sao không? Cũng như khi em bị Chí Phèo hiếp, em vừa rửa vừa đập tay lên lưng hấn, nhưng đó là cái đập yêu, bởi vì đập xong cái tay em lại giúi lưng hấn xuống...

Thằng John chồng em rượu chè be bét lại lợi dụng em một cách dã man, thỉnh thoảng say rượu nó còn đánh em nữa, nên em nhờ luật sư làm giấy ly dị rồi sang lại hộp đêm này của con Tina. Em cũng show riêng nếu có khách yêu cầu, nhưng không hề bán thân một lần nào. Em thể với anh như thế. Ở tiểu bang

này có luật cấm vũ nữ thân mật lộ liễu với khách, nếu phạm luật sẽ bị treo giò. Many company directors đề nghị em làm nhân tình, cung cấp lương hàng tháng hậu hĩ, nhưng em từ chối. Bây giờ em là chủ hai hộp đêm Blackswing và Anastasia's, nhà cửa, xe cộ, tiền bạc dư thừa. Anh là người em yêu thương duy nhất, biết anh thế nào cũng có nghề nghiệp, vợ con rồi, nên em không đòi hỏi gì cả, chỉ xin được làm người tình của anh mà thôi. Anh yêu! "Don't impress me much", please!

Ôi, xin lỗi anh, em phải tiếp một khách quen!

Em đi vào phòng thay áo. Trước đó, anh đã thấy một người Mỹ lai Mỹ gầy và cao đi vào trong đó một cách tự nhiên như từng quen thuộc đường lối.

Anh bỏ đi vào restroom, sau khi lục soát khắp nơi không thấy có ai, liền rút điện thoại bỏ túi, bấm nút:

"Thu thanh cuộc nói chuyện! Theo dõi người Mỹ lai Mỹ trong này đi ra! Chờ tôi ở sở, không cần quay trở lại."

"Yes, sir!"

Nếu Thị Nở em muốn tự tử, em sẽ không bao giờ chết một mình. Không bao giờ người ta lặng lẽ ra đi. Ít ra là để phản đối một người, nếu không phải vì gia đình, công lý hay xã hội bất công. A. Camus đã nói: "Khi người ta bắt đầu tự hỏi xem cuộc đời này có đáng sống không, khi đó bi kịch sẽ xảy ra." Ngày 30.9.1891, tướng Georges Boulanger âm thầm đến nghĩa trang, trước mộ người yêu, kê súng vào thái dương...vì bị kết tội làm gián điệp cho kẻ thù. Đừng nên bàn chuyện đúng sai ở đây. Năm 1961, Ernest Hemingway nổ súng sẵn nạp đạn sẵn của mình vào đầu. Năm 1962, Marilyn Monroe uống thuốc ngủ và không bao giờ dậy nữa. Cho đến bây giờ nhiều người còn tin cái chết của cô là do anh em nhà Kennedy gây ra, thậm chí có bàn tay của FBI nhúng vào. Năm 1970, Yukio Mishima mổ

bụng theo kiểu hara-kiri. Năm 1975, ca sĩ Mike Brandt nổi tiếng với bài *Tout donné, tout repris* lao mình qua cửa sổ tầng lầu. Năm 1980, nhà văn chuyên viết chuyện sâu muộn Romain Gary tự chấm dứt cuộc đời bằng một phát súng. Năm 1983, Arthur Koestler cùng vợ uống thuốc độc chết. Năm 1987, lại nữ danh ca Dalida uống thuốc tự tử. Đặc biệt năm 1990, Bruno Bettelheim, nhà phân tâm học người Mỹ gốc Áo trùm một bao nylon lên đầu cho ngạt thở... Không ai biết chắc một điều gì, kể cả giới chuyên gia.

Mais jamais – jamais je n'ai rien écrit de ce genre... Un livre. Un roman. Et il y aurait des gens qui liraient ce roman et qui diraient: "C'est Thị Nở qui l'a écrit, c'était un type putassier qui trainait dans les boîtes de nuit", et ils penseraient à ma vie comme je pense à celles de ces gens solitaires: comme à quelque chose de précieux et d'à moitié légendaire. Un livre. Naturellement, ça ne serait d'abord qu'un travail ennuyeux et fatigant, ça ne m'empêcherait pas d'exister ni de sentir que j'existe.

Nhưng có một lúc cuốn tiểu thuyết sẽ được viết xong, nó sẽ ở sau lưng em và em nghĩ rằng một chút ánh sáng rực rỡ của nó sẽ chiếu xuống quãng đời quá khứ của em. Lúc bấy giờ, thông qua nó, có thể em sẽ nhớ lại mà không ghê tởm cuộc đời của mình. Có lẽ vào một ngày nào đó, khi nghĩ đến giờ phút này, giờ phút ử ê, nhưng lòng vô cùng thanh thản, nhịp tim vẫn bình thường, chờ đợi ra đi "không lặng lẽ", em tự nhủ:

"C'est ce jour- là, à cette heure-là que tout a commencé." Et j'arriverais – au passé, rien qu'au passé – à m'accepter.

1C7B67C74588CB26FA6ACD21D379497E1A4E5C27
2C650105AF1B157F4AFF6E2C0A1CD5B0D67C1F43
BCF386B7D8AA74C625910392F8DC98C8BE2FC989
072E0B8E8C63C420A7F2F69EFCB6CF9BDEF47DA0
1315033DE2FC210A391832DD76D0A781C62D43CB

HẢI PHƯƠNG

s a m a c p h á t t i ế t

1.

Như con ngựa hoang gặm đá trên đồi
gỗ nhịp bụi hồng
hí lộng vang trời
tan tác
hồng hăng
trái tim dội lại nỗi nhớ không lời.

Như ký ức đen thẫm mù khơi
thống thiết hằng hạc nhọc nhằn
dập dờn láng lên cát ướt
trong vườn em
rây nhẹ hạt mưa phùn.

Như con sông tẻ trăm nhánh nhỏ
vòng tay ấm khẽ khàng rút gỡ
con sóng ơi
con sóng phủ
lòng vực chìm sâu biển ở trong em
đôi môi cấm địa rịn màu trắng thủy tinh non
ký ức hí lộng trong mờ kỷ niệm chôn dấu tầng lớp đá ngụ ngôn
và đôi mắt chong đêm
thao thức mở.

c h ủ đ e 7 / 1 1 8

Như con ngựa hoang thềm ngọn cỏ quen
trên cánh đồng ấu thơ xanh mềm sợi nắng chao nghiêng
con suối tải ven bờ
nguồn nước cạn khô
ta lưu vong trên xứ sở em
ngày đêm
trái tim không có quê nhà khao khát vỡ.

Trong vườn em
mùa thu xưa lá rụng
rừng trăm năm xào xạc bước chân tìm
trái tim no thời gian kim cổ cổ kim
hồi trống nện trước bình minh nhân loại
hừng hực dựng trời thảo nguyên vàng nhiệt đới
trong vườn em
rây nhẹ hạt mưa phùn.

2.

Như con ngựa hoang miệt mài gặm đá trên vùng tịnh yên
lặng lẽ cúi đầu nghe kinh kệ vọng về chung quanh
nhịp bồi hồi dặm trường xưa đường chạy dài thời gian xanh
biêng biếc cỏ tháng giêng
mây huyền khái vẽ chân dung trắng viễn xứ
đá ngộ thiền tông
sắc không vô tự.

Như ta và em
như thơ và ta ở một chỗ nào riêng
ngọn gió khô khốc mùa hạn
trong vườn em
rây nhẹ hạt mưa phùn.

Và như thế
trong vườn em
rây nhẹ hạt mưa phùn
thơ ta ủ mầm trong đá xanh
mùa màng thở mùi hương của đất
mùi hương của đất phả vào tóc em
rừng uất hương xưa gói đầu trên cánh vai trần ngủ thiếp
lá cám dỗ sau cùng xôn xao
sa mạc phát tiết đêm qua
sớm mai cát bụi
ta bà
ra bông.

*Mùa hạn ở San Jose
tháng tám
2001.*

SỬ MẶC

dấu mã

Trên đầu mã số X
chữ O hóa vàng hổ phách
very old juicy thing
extra
đời không có chi thừa mứa
hãy gượng!
dừng lại đây sóng sánh hồ cầm
cỡ một lần nghiêng trời lệch đất
con trăng nằm đè dốc nét
đẹp
buồn
người nằm dốc thở ngựa phi
chui
ngựa như đêm van xin tình động
đừng em dấu ^^ may mò râu tóc
vẫn năm này mình sấm tuồng năm khác
đáp bồi dung nham
lỡ vỡ trấu tro còn thạch
cũng một lần cho diếng sông hồ
lóa tửu đốt cháy rừng vô vọng

Ảo thế nhé! Cứ làm ra tuồng

chau mây bao tự xưa
cái đẹp có khi là vườn âm
và hoa chim rũ liệt
cùng nhau cùng thánh thót khúc mùa
tình cờ sáng trảy chiếc áo gối đắm sương
mã số những đêm dài liên tu
khát thực trên đầu ẩn số V
núi đôi bịn rịn .

MIKEL DUFRENNE

bản thể của đối tượng mỹ học lược khảo một số học thuyết hiện tượng luận

Lê Châu chuyển ngữ.

Mikel Dufrenne (1910-1995) là một trong số ít triết gia chuyên khảo về mỹ học. Ông xuất thân từ trường Cao đẳng Sư phạm, giảng dạy tại Đại học Poitiers từ năm 1955 rồi từ 1964 dạy ở Đại học Paris-X Nanterre, nơi chính ông lập ra ban triết. Ông chủ trương bộ sách "Mỹ học" cho nhà xuất bản Klincksieck cũng như điều hành Tạp chí Mỹ học cùng với Olivier Revault d'Allonnes. Ông là tác giả của nhiều bộ sách chuyên luận về mỹ học, triết học nghệ thuật, trong số đó tác phẩm chính là bộ 2 tập: Hiện tượng luận về kinh nghiệm mỹ học (1953) và một số những bài viết thu tập lại in thành bộ Mỹ học và triết học (1967, 1976, 1981), viết chung với Paul Ricoeur về Karl Jaspers và triết học hiện sinh (1947), tập khảo luận có tính cách phê phán những tư trào hiện đại mang tựa Vì người (1968), Nghệ thuật và Chính trị (1974). Tác phẩm sau cùng của ông lần đầu ra mắt ở Montréal (1987) và tái bản ở nhà xuất bản J.-M. Place năm 1991.

Hiện tượng luận về kinh nghiệm mỹ học xuất bản năm 1953 vào thời điểm phong trào hiện sinh và hiện tượng luận đang nở rộ tại Pháp, cũng như đánh dấu mười năm phát triển sinh hoạt triết học với nhiều tác phẩm lớn ra đời. Tác phẩm này gồm hai tập: tập đầu bàn về Đối tượng mỹ học và tập hai bàn về tri giác mỹ học. Trọng điểm tư tưởng của Dufrenne là nhằm phục hồi ý nghĩa nguyên thủy của mỹ học, nghĩa là kinh nghiệm của giác quan theo nguyên nghĩa từ hy lạp aisthesis, đi tìm một cơ sở cho kinh nghiệm mỹ học trong những hoạt

động mở rộng của cảm quan và tri giác. Quan điểm hiện tượng luận của Dufrenne ở đây không phải là sử dụng hiện tượng luận như một phương pháp nghiên cứu chung mà là niềm tin chắc vào nhiệm vụ sơ bản của triết học là miêu tả những khu vực khác nhau của kinh nghiệm nơi con người. Phần dịch giới thiệu dưới đây lược khảo một số lý luận của những nhà hiện tượng luận khác như Ingarden, Sartre... Dịch giả tác phẩm này của Dufrenne sang Anh ngữ, Edward Casey có một nhận xét là Dufrenne thiếu sót trong việc không đề cập tên Moritz Geiger, người đã viết 'Những đóng góp vào Hiện tượng luận về Thuởng ngoạn mỹ học' in trong Tập kỷ yếu hàng năm của Husserl năm 1913, có nhiều điểm tương đồng với luận điểm của Dufrenne về kinh nghiệm mỹ học.

Bản thể của đối tượng mỹ học là gì? Đối tượng mỹ học gửi chúng ta về công chúng, nhưng công chúng trả chúng ta về tác phẩm, bởi tri giác của nó cùng lý do với thực hiện bao hàm một yêu cầu cho chân lý không bao giờ được hoàn toàn thỏa mãn. Đối tượng mỹ học cũng gửi chúng ta tới tác giả, nhưng tác giả thực sự là một tác giả vì chúng ta và ở nội tại của tác phẩm. Đối tượng mỹ học rút cuộc mang theo nó một thế giới, nhưng thế giới này biến mất ngay khi cảm quan giúp cho đặc thù tan rã. Đối tượng mỹ học cũng đòi hỏi tính thống nhất (và đặc biệt là thống nhất giữa dấu chỉ và ý chỉ) và tính tự trị bởi nó mang trong nó ý chỉ này, mặc dầu tính thống nhất và tính tự trị này dành ưu điểm cho hình thái của nó, chờ đợi được nhìn nhận bởi tri giác và biểu hiện trong nó. Có cần phải nói chúng chỉ thực sự có trong tri giác? Vấn đề đối tượng mỹ học đề ra một cách rõ ràng là vấn đề vị thế của đối tượng được tri giác. Vì thế có một số học thuyết trong khi gắn bó với mỹ học không tránh khỏi nỗi khó khăn trong khi từ chối gán cho đối tượng mỹ học bản chất khả nghi về mặt trí thức của đối tượng được tri giác.

Học thuyết của Sartre: Sartre giải quyết cuộc tranh luận giữa chủ nghĩa hiện thực và chủ nghĩa duy tâm lý bằng cách

tìm đường lối thứ ba: đối tượng mỹ học có bản thể không phải là sự vật hay biểu tượng, nó là ảo tưởng, “nó được cấu tạo và nhận thức bởi một ý thức ảo coi nó như phi thực.”ⁱ Lý luận này xuất phát từ một lý luận khái quát về trí tưởng tượng đã đồng trí tưởng với tự do như một quyền lực đồng thời từ chối và đặt để thế giới: “Trí tưởng là ý thức toàn vẹn khi nó thực hiện tự do”ⁱⁱ, nghĩa là khi nó vượt cái thực và xây dựng cái thực ở đó. Người ta có thể phản bác ngay là cái phi thực có thể là bất kỳ cái gì như thấy trong giấc mơ hay trong tình trạng mê sảng. Và nếu đối tượng mỹ học là một phi thực, tại sao mọi phi thực không có thể là đối tượng mỹ học? Mọi người mơ theo một nghĩa nào đó là nghệ nhân, và không cần phải đi tới viện bảo tàng hay đến kịch viện mới tri giác được cái thực. Nếu Sartre hiển nhiên không chấp nhận mọi mơ mộng tạo ra một đối tượng mỹ học; đối tượng mỹ học chỉ xuất hiện với ai đang đứng trước một tác phẩm nghệ thuật. Quả thực ông liên kết trí tưởng với tri giác, dầu bản chất của trí tưởng có khước từ; quyền chối cái được tri giác trong khi tưởng tượng, ý thức không thực hành một cách độc đoán: xuất hiện của vật trí tưởng luôn được điều động bởi “vị thế trong thế giới” của ý thức, đó là cái thực được tri giác – cái mà Sartre gọi là *analogon* như màu sắc, âm thanh, tiếng, tất cả cái gì là sự vật và có thể được tri giác như thế – mời gọi ý thức, nhưng không bao giờ xâm phạm đến tính bộc phát của nó, tưởng tượng cái phi thực, cái thực có chức năng như một *analogon* khi nó ngừng không được tự giác. Hình ảnh hiện diện trên nền tảng thế giới, và trí tưởng giả định tri giác đồng thời phủ nhận nó. Nếu *Khúc giao hưởng thứ 7* [của Beethoven, ctdg] là một phi thực, liệu tôi có cần đi đến nghe hòa nhạc và tai tôi có thể nghe những âm thanh để cái phi thực này biểu hiện trong tôi. Nhưng nếu cái trí tưởng là phủ định của cái được tri giác, cái tri giác chỉ dùng làm vật xúc tác cho cái trí tưởng, nó không thể hướng dẫn hay hạn chế nó: nếu *Khúc giao hưởng thứ 7* là cái tôi tưởng

tượng trong khi nghe và không phải cái tôi nghe, cái gì có thể ngăn cản tôi không nghĩ là chính nó gợi trong tôi những mơ mộng kỳ dị? Hậu quả này chỉ có thể tránh khỏi bởi một thứ nói nước đôi; analogon được tri giác không chỉ là động lực gây cho ý thức tưởng tượng, cái trí tưởng lẫn lộn với nó và hưởng những phẩm chất của nó: đối tượng mỹ học “được nhận thức bởi cái analogon của nó”, “nó có chức năng như chính analogon”ⁱⁱⁱ. Cho nên nếu việc thực hiện đúng, “tôi được nhận thức như đối đầu với chính khúc giao hưởng bằng xương bằng thịt. Giao hưởng như vậy là gì? Dĩ nhiên nó là một *sự vật*, nghĩa là một cái gì ở trước mặt tôi, tồn tại bền bỉ. Nhưng sự vật này thực hay phi thực?...nó ở bên ngoài cái thực”^{iv} Như vậy để là cái phi thực, đối tượng mỹ học vẫn không là gì kém hơn sự vật. Nhưng liệu nó có thể ở cả trên hai bức tranh? Cái phi thực trước hết không phải được xác định bằng những tính cách đối lập nó với sự vật? Cái cho phép sự lẫn lộn này chính là khi người ta nói đến sự vật, người ta nghĩ đến cái gì thực trong đối tượng mỹ học, đến lối vẽ đắp hay đánh bóng của bức tranh, đến âm thanh do dàn nhạc tạo ra; khi người ta nói đến cái phi thực, người ta nghĩ đến cái bên kia đã che khuất kinh nghiệm mỹ học, đến cái phong phú của giác quan đến nỗi người ta có ấn tượng không thể sử dụng hết, kể cả có chiêm ngưỡng kéo dài vô tận. Sự lẫn lộn này do tính hàm hồ của đối tượng được tri giác, hiện diện hoàn toàn nhưng không nắm giữ được, vừa cho vừa bỏ, hiện diện bởi sự vật tính và giác quan không nắm được.

Như vậy có một chủ thể trong mọi nghệ thuật, ngay cả khi chúng không tượng trưng cho cái gì cả vào lúc chúng diễn tả. Nhưng chính cái chủ thể này đối với Sartre là đối tượng mỹ học. Và thật quan trọng là phải phân biệt chính chất liệu của tác phẩm là sự vật thật và được tri giác như vậy, tấm vải tranh, đá xây nhà thờ, lời nói và bộ điệu của diễn viên. Chắc chắn có một quan hệ giữa cái được tri giác với cái được tưởng tượng, vì cái tri giác là analogon của cái tưởng tượng, nhưng rõ ràng nó

chỉ là analogon: Họa sĩ không hề *thực hiện* cái hình ảnh trong trí của ông, ông chỉ đơn giản cấu tạo một cái analogon vật chất thế nào cho ai cũng nắm được hình ảnh này nếu họ chỉ để ý đến analogon...như vậy bức tranh phải được nhận thức như một sự vật vật chất được thẩm thú đôi lúc (mỗi lần người thưởng ngoạn có một thái độ tưởng tượng) bởi một cái phi thực rõ ràng là *đối tượng được vẽ ra*.^v

Quan hệ của sự vật thực và sự vật phi thực không phải là quan hệ thường hằng giữa cái tri giác và cái tưởng tượng, nó phải là quan hệ của dấu chỉ và ý nghĩa. Sự đối lập giữa hình thái và nền không phải bị đóng cứng trong thuyết nhị nguyên giữa cái tri giác và cái tưởng tượng, sự thống nhất của đối tượng mỹ học không thể bị phá hủy vì cái trí tưởng nắm độc quyền mỹ học. Chính toàn bộ đối tượng là mỹ học, ngay cả nếu như sự thống nhất của nó bao hàm một sự hàm hồ khó vượt trong khi giác năng muốn tách ra. Có hai điểm chúng ta phản bác Sartre:

Điểm thứ nhất là khi tạo thành lý luận “hình ảnh-chân dung”, ông mở rộng lý luận này qua chân dung như một đối tượng của mỹ học, và xây dựng một mỹ học trên một lý luận về trí tưởng. Ông đồng hóa đối tượng mỹ học với đối tượng được biểu hiện, chính đối tượng được quan niệm như trí tưởng theo đầy đủ ý nghĩa của nó. Chân dung được đối chiếu với bản gốc “được thu nhận thành hình ảnh” qua trung gian của bức tranh “theo một quan hệ thuần túy ma thuật”^{vi}...

Điểm thứ hai là sự đồng nhất giữa cái phi thực và trí tưởng. Người có thể nói ý nghĩa là một phi thực: đó chính là một điều tầm thường nếu như người hiểu ở đó chủ thể của tác phẩm không tự định vị trong thế giới thực, như Hamlet được hiện thân qua Laurence Olivier hay Barrault không phải là một Hamlet thực sự, cũng như không phải mở dù khi người ta nghe cơn giông trong *Khúc giao hưởng thứ Sáu*. Người ta có thể nói sâu sắc hơn là cái phi thực này cũng là phi thực do sự vượt quá

hiện thực, phi thực chỉ vì không đạt tới được hay không diễn tả hết được. Trong Hamlet trình diễn trước mặt tôi hay trong khúc giao hưởng tôi nghe có một điều gì tôi không bao giờ chắc chắn là có thể hiểu hay có thể nói rõ hết bởi vì tác phẩm quá phong phú còn cảm tưởng của tôi quá nghèo nàn. Nhưng dầu sao cái phi thực cũng không do một ý thức tưởng tượng tạo ra, nghĩa là từ một ý thức đang trí. Nó đòi hỏi một ý thức thực hiện, để ý đến cái được tri giác. Nếu như sự chiêm ngưỡng là một loại tha hóa, nếu như sự trở về với đời sống hàng ngày là một thức tỉnh và tỉnh mộng, không phải do tưởng tượng mà là do tri giác tạo ra sự mê hoặc: chính trong cái tri giác chúng ta thất lạc (và ngược lại chính trong thế giới thường nhật diễn ra tưởng tượng. Nếu cái phi thực được coi là ý nghĩa của đối tượng mỹ học không phải là cái trí tưởng, là vì nó ở bên trong đối tượng này và phải được nhận thức trong nó. Chính ý nghĩa ở nội tại sự vật. Đối tượng mỹ học là một và cái phi thực chỉ là sự vật bởi vì nó ở trong cái thực, trong sự vật được tri giác, như linh hồn ở trong thể xác và biểu tỏ qua thể xác...Quan hệ giữa bức tranh với đối tượng được vẽ không phải là một quan hệ của “thăm viếng”, mỗi quan hệ tùy tiện được tạo thành bất chợt này do một ý thức quyết định tưởng tượng; nếu hành vi của một ý thức thiết yếu, cốt để hoàn tất một bức tranh trong khi khám phá ra trong nó đối tượng được vẽ, không phải để phủ nhận nó trong khi thay thế đối tượng này trong nó...

Học thuyết của Ingarden: Ingarden nói đến “bản thể thuần hướng tính” của đối tượng mỹ học, và ông treo lửng đối tượng này vào những đối tượng lý tưởng là những ý nghĩa. Quả thực, hiện tượng luận của ông về tác phẩm văn chương quan niệm “nhiều giọng” đề nghị trong tác phẩm của ông xây dựng trên một quan niệm thuần lý của ngôn ngữ phân biệt dấu chỉ, sự vật được chỉ và nhận thức về ý nghĩa cũng như trên sự khẳng định cũng thuần lý về ưu thế của ý nghĩa. Từ ngữ theo ông trước hết là một vật liệu thanh âm sau đó mới thêm vào ý

nghĩa. Ý nghĩa này khác thể với thanh âm, cần phải một hành vi đặc biệt của ý thức ngỗ hầu từ ngữ mới có nghĩa và thực hành chức năng, để cho nghĩa của một từ dần dần tạo thành bởi hành vi này. Ý hướng tính của hành vi ý thức cho từ ngữ mượn hướng tính, tức là hướng tính thứ cấp và phụ thuộc: “Tầng lớp của tác phẩm được hình thành qua những ý nghĩa, không phải đồng nhất với một nội dung tâm lý sinh động, không phải tự lập lý tưởng, nhưng liên hệ với những phát triển chủ quan của ý thức^{vii}”. Hơn nữa, những đơn vị của ý nghĩa mà những câu tạo thành được tổ chức tiếp theo thành “những đối tượng được biểu hiện”, tạo thành cốt chuyện của một truyện kể hay một vở kịch. Ingarden duy trì giữa chúng sự khác biệt giữa cái biểu hiện với cái được biểu hiện. Nhưng sự khác biệt này giữ vai trò bên trong ý nghĩa vì cái biểu hiện – “trạng thái của sự vật” coi như liên hệ hướng tính với câu – thì đã thống nhất với cái được biểu hiện khi xét đến câu như một đơn vị có thanh âm. Đối tượng được biểu hiện giữ chúng ta lại trong bình diện của cái ý hướng: nó cũng thực sự là “đối tượng thuần hướng tính^{viii}”. Sau cùng, biểu hiện của những đối tượng này có thể được tô luyện bởi những “viễn quan trí tưởng (Ansichten)” giúp cho nhận thức trực quan được chúng.

Như vậy đối tượng văn chương có tính dị danh: nó chịu sự chi phối của những phát triển chủ quan nhắm vào nó và cấu thành ra nó ở đó. Từ ngữ cấu thành mập mờ này đã tạo khó khăn cho Husserl được Ingarden nói tới trong khẳng định là tác phẩm văn chương không thể tự trị vì trước hết nó là một hệ thống những ý nghĩa.. Thực ra khẳng định này dựa trên một số biện luận khác nhau. Một trong những biện luận này là tác phẩm luôn luôn là một hình thành giản đồ (ein schematisches Gebild) gồm những chỗ trống, “những điểm bất định” hay những ám chỉ, những tiềm năng chỉ biến mất khi bài đọc cụ thể hóa chúng, làm đầy những chỗ khuyết và làm những hình ảnh linh động. Cũng như vận động, trong một tác phẩm tạo hình,

chỉ hiện ra khi cái nhìn làm linh hoạt đối tượng biểu hiện, truyện kể chỉ làm đầy những chỗ khuyết và cho sự viên mãn, mạch lạc và nhất định của cái sống cho ý thức trong nó. Mặt khác nếu đối tượng biểu hiện có gì chưa hoàn tất là vì theo một nghĩa nào đó nó còn là tưởng tượng: những câu trong một tác phẩm văn chương không là những phán đoán công chính nhằm nắm được cái thực và minh chứng được cái đúng cái sai như trong một tác phẩm khoa học. Câu nói : cây bút ở trên bàn, không có cùng cộng hưởng và giá trị khi tôi đọc nó trong một tiểu thuyết như khi tôi phát biểu nó để trả lời một câu hỏi đặt ra cho tôi. Chắc chắn đối tượng biểu hiện luôn luôn kèm theo một cách thể hiện hữu: thực, lý tưởng, khả hữu; tôi có thể dễ dàng phân biệt giữa hai câu: Ba thấy cây bút trên bàn và: Ba nhớ có thấy cây bút trên bàn. Nhưng đối tượng biểu hiện được biểu hiện như thực hay tưởng tượng, ở quá khứ hay tương lai, vị trí hiện hữu này coi như trung lập, không thể coi là nghiêm chỉnh: nó hoàn tất trong cái phi thực như những diễn ngôn những nhân vật phát biểu, chỉ có thực với những ai nói tới, như để trong ngoặc, không có hoàn toàn đối với tôi. Chính vì thế đối tượng được biểu hiện là một đối tượng thuần túy có ý hưởng và đó là lý do sâu sắc nhất của tính dị danh nơi đối tượng mỹ học...Ingarden chỉ chúng thực tính dị danh của đối tượng biểu hiện bằng cách bắt nó phụ thuộc vào những cơ sở mà bản thể tự trị: "Ai đồng ý sự hiện hữu dị danh của những câu (và cả tác phẩm) cũng phải chấp nhận tất cả những cơ sở tự trị và không thể bằng lòng với những hành vi ý thức thuần túy."^{ix} Những cơ sở phụ thuộc này một mặt là những triển khai chủ quan thống lãnh sự sáng tạo ra tác phẩm, mặt khác là những "khái niệm lý tưởng" do những câu trong tác phẩm đưa đến và hiện thực trong chúng: "Cũng như một câu không thể hình thành mà không có triển khai tạo ra, nó cũng không thể hiện hữu trên cách thể dị danh mà không có những khái niệm lý tưởng."^x...

Quả thực người ta không đọc một bài thơ, hay một tiểu thuyết như một tác phẩm khoa học, một tiểu luận hay một bản tường trình ở đó những ý nghĩa là hàng đầu không thể lơ là. ..biết tri giác, để không rơi vào chỗ nhị nguyên của tri giác và tưởng tượng, và vì trí tưởng đối với chúng ta dường như bị ức chế hơn là được kích thích bởi đối tượng mỹ học. Đọc có nghĩa là tri giác: đó là điều hiển nhiên nếu ta hiểu ở đó là bài đọc hàm ý tri giác những dấu chỉ viết ra trên giấy, nhưng nếu chúng ta muốn nói là trong những nghệ thuật của ngôn ngữ, những chữ mà những dấu chỉ đem lại cho chúng ta, thay vì giảm trừ vào chức năng của dấu chỉ và tự xóa đi sau những ý nghĩa của chúng, được tri giác như những sự vật và kết thúc bằng việc tặng phẩm chất tri giác này cho ý nghĩa của chúng. ..

Chính nội tại của ý nghĩa trong ngôn ngữ mà quan niệm của Ingarden chưa làm sáng tỏ. Có thể phải hiểu những nghệ thuật của ngôn ngữ khởi từ những nghệ thuật khác và không khoắc cho nó sự ưu tiên với đối tượng biểu hiện, nghĩa là “những tầng ý nghĩa”. Chắc hẳn sự thích thú ở một tiểu thuyết ở trong những điều nó làm cho ta hiểu và thường đo lường giá trị của nó bằng những ý tưởng nó đề xuất và những suy tưởng nó gợi ra; chắc chắn là thường có nhiều chất liệu trong một tiểu thuyết hơn là trong một sách giáo khoa tâm lý hay trong một quyển sử. Nếu điều gì mà một bức tranh biểu hiện không có tầm quan trọng lớn – dẫu người ta có ngỡ vực điều đó trước khi một bức tranh có ý thức toàn diện về nó, khi người ta tranh luận nghiêm chỉnh về biểu tượng của những thiên thần hay đạo đức của vấn đề – điều đó cũng khác với điều cuốn tiểu thuyết kể ra. Nhưng lối nó kể thì quan trọng: điều nó nói ra, chúng ta có thể suy nghĩ sau đó, khái niệm lại, diễn tả bằng những từ khoa học hay triết học, sát nhập nó vào một hệ thống. Nhưng chính vì lẽ đó chúng ta không là những nhà viết tiểu thuyết và chỉ rút ra ở tiểu thuyết một phần nào thôi. Và nếu như tiểu thuyết gợi cho ta những suy nghĩ này không phải vì cái nó biểu

hiện mà vì cách nó biểu hiện: chính vì thuộc về nghệ thuật mà tiểu thuyết chỉ dạy chúng ta, đầu sau đó quên là làm thế nào nó đã tác động vào chúng ta. Điều gì thuộc về mỹ học trong tác phẩm văn chương rốt cuộc rút ra từ những phương tiện biểu hiện nó tạo ra và đối tượng biểu hiện phụ thuộc vào đó tùy thuộc vào cái gì có thể lãnh hội từ bên ngoài, vào lựa chọn và sắp đặt những chữ. Có thể nói là cùng trong những nghệ thuật của ngôn ngữ đối tượng mỹ học, thay vì là một đối tượng biểu hiện, hay nói như Ingarden bằng sự đồng nhất hóa một đối tượng có ý hướng, vẫn còn là một đối tượng được tri giác; tri thức cảm rỗng trong tri giác của những phương diện cảm quan của tác phẩm và lên tới bậc trong tình cảm xô chúng ta vào một thế giới nội tại của tác phẩm, ngay trong lòng ý nghĩa.

Như vậy khi Ingarden nhấn mạnh đến những ý nghĩa, bảo tồn tính khách quan của đối tượng mỹ học song lại cắt lìa nó khỏi tri giác bằng một sự biệt phân quá triệt để giữa từ ngữ và ý nghĩa của nó, đồng thời treo lửng nó trong một giới cầu bản thể lý tưởng. Từ chỗ đó ông đi đến kết luận tính dị danh của đối tượng mỹ học. Nếu như chúng ta muốn đem lại công bằng cho thực tại của đối tượng mỹ học, nhấn mạnh đến ý nghĩa của nó không đủ, cần phải chứng minh là nó mang ý nghĩa để cung hiến cho tri giác.

(Dịch từ nguyên tác tiếng Pháp *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tập I, tr. 258-273; có bỏ một số đoạn không cần thiết).

ⁱ L'imaginaire, tr. 242

ⁱⁱ Sdd, 236

ⁱⁱⁱ sdd, 253.

^{iv} Sdd, 250-1

^v Sdd, 240

^{vi} Sdd, 38

^{vii} Das Literarische Kunstwerk, 107.

^{viii} Sdd, 219.

^{ix} Sdd, 378

^x Sdd, 378

NGUYỄN ĐỨC TÙNG

thơ, từ một góc nhìn

Săn tìm ý nghĩa của thơ là một hành động nguy hiểm.

Ý nghĩa của một bài thơ, nếu có, không giúp được gì nhiều trong việc làm cho nó hay hơn, hoặc thậm chí trở thành thơ. Cũng như lòng ái quốc nhiệt thành của một nhà chính trị không giúp được gì trong việc làm cho anh ta trở thành một ông chồng gương mẫu hay một người hàng xóm tốt bụng, vân vân.

Người đọc có thể bỏ công đi tìm ý nghĩa xã hội, triết học hay văn học của một bài thơ (việc này tự nó không phải bao giờ cũng hoàn toàn vô ích) mà vẫn chẳng bao giờ cảm nhận được cái đẹp của nó. Thơ là một kinh nghiệm tâm lý mãnh liệt được trải qua bởi người viết : một trường sóng và hạt. Mỗi chữ và mỗi câu trong bài thơ có thể, và đôi khi, cần, có một ý nghĩa, mà ở đây chúng ta gọi là ý nghĩa văn xuôi, mà người đọc và nhà phê bình có thể gọi tên, phân tích và đếm được. Nhưng thơ cũng là sóng, một dòng liên tục, không có ý chờ ai trên bến đợi, và dẫu anh có nhúng bàn chân, dù là tinh khiết đến đâu, của mình vào, thì nó vẫn không ngừng chảy đi như dòng sông mang theo ngàn ánh chiếu mặt trời.

Vậy, thơ truyền đi những thông điệp. Nhưng thông điệp của thơ nằm ở đâu, nếu không phải là trong ý nghĩa của nó ?

Cảm nhận cái đẹp, dịu dàng hay mãnh liệt, tinh khiết hay hoang dã, là yếu tính sống còn của thơ. Trong nhiều trường hợp, đó là phép cứu rỗi mỹ học. Thơ tồn tại như một kinh nghiệm phi

ý thức, nơi những hân hoan thống khổ trần gian bị chôn vùi đi nhưng chẳng hề mãi mãi ngoài. Người cảm nhận thơ di chuyển, với vận tốc gần như tức thời, từ bề mặt ý thức thoáng đãng đến thẳm hoa siêu ngã và lùi trở lại những tầng sâu ký ức, nói cho cùng là toàn bộ kinh nghiệm và thể nghiệm của đời sống mình, để đi trọn vẹn con đường không trọn vẹn, để giữ những lời hứa chẳng bao giờ giữ được, của thơ ca.

Thông điệp của một bài thơ là toàn bộ đời sống của người viết dồn lại trong khoảnh khắc đời mình, được chuyển giao cho người đọc, cũng trong một khoảnh khắc. Anh tiếp nhận nó được hay không và bằng cách nào, là tùy ở anh : khi thời cơ chưa đến thì bài thơ chưa đến; và về cả hai phía, trong cả hai quá trình: viết và đọc. Đó là một kinh nghiệm tập thể của hai người, một quan hệ sống đôi. Giữa đám đông, khi một câu thơ, lấy ví dụ : ‘ *Vàng trăng ai xẻ làm đôi* ’ của Nguyễn Du, được đọc lên, những người nghe sẽ có cách tiếp nhận khác nhau, người thì nghĩ đến vàng trăng trong đáy giếng, kẻ liên tưởng về chiếc bóng bên đường, lại có kẻ chạnh lòng tưởng nhớ người vợ trẻ, vân vân. Nhưng còn câu thơ ‘ *Chữ tài liền với chữ tai một vần* ’, cũng của Nguyễn Du, lại không ‘ đầy ý nghĩa ’ sao? Cái khác nhau là ở chỗ : câu trước là một câu thơ hay, câu sau thì hình như không phải.

Sao lạ vậy?

Đọc thơ là đi tìm lại thời gian chưa hề bị đánh mất. Là bước một bước ra khỏi chính mình, như nhà du hành vũ trụ bước ra khỏi con thuyền không gian, lập tức thấy mình lơ lửng trong một thế giới khác, thế giới của người viết. Nhưng mặt khác, có khi thơ cũng mang anh trở lại ngôi trường cũ, dưới gốc cây xưa, cái chỗ mà hồi mười sáu hay mười bảy tuổi anh đã từng đỏ mặt trao thư cho cô bạn học cùng lớp. Anh còn nhớ không?

Viết và đọc là một hành động trao thân mà không đánh mất mình. Anh sống hai lần một cuộc đời, chết hai lần một cái chết và hôn hai lần nụ hôn đầu tiên. Khi tia chớp cắt ngang bầu trời, và đám đông chạy dạt vào nhà núp mưa, chỉ mình anh đứng lại

ngoài sân, lắng nghe tiếng sấm. Khoảnh khắc ấy là khi sứ điệp của thơ được truyền đi, ẩn mật nhưng rạng rỡ, xa xôi nhưng lập tức, buồn bã nhưng mạnh mẽ, vọng đi vọng lại giữa hai bờ hiện thực và huyền ảo, ngân nga như một lời tiên tri về tương lai, hay như một bài hát bằng đi hai mươi năm ta tình cờ nghe lại, từ một đĩa hát cũ, trong quán nước chiều lững lờ mùa hạ.

S. Freud từng nói rằng công việc chủ yếu của một đứa trẻ là chơi đùa. Đứa trẻ ấy, bày biện thế giới riêng của mình, theo trí tưởng tượng, một cách hoàn toàn mới mẻ và ngẫu hứng, nhưng bao giờ cũng có mục đích là làm cho nó khoan khoái vui lòng. Không nên nghĩ là đứa trẻ ấy không làm việc một cách nghiêm cẩn ; trái lại, nó hết sức tập trung, dồn hết tâm trí: chỉ cần quan sát một đứa trẻ đang chơi là thấy được điều ấy.

Mặt khác, trẻ thơ - trẻ và thơ - đến một lúc nào đó, dĩ nhiên nhận biết trò chơi của mình không phải là hiện thực, trái táo bằng nhựa thực ra không ăn được, và đám cưới trẻ con không biến ai thành vợ chồng. Nhưng nó vẫn tiếp tục xếp đặt thế giới tưởng tượng ấy và bày biện thêm những cuộc chơi khác, bao giờ cũng ở tầm mức của những lứa tuổi lớn hơn chính nó. Ý thức về trò chơi của mình làm cho một đứa trẻ khác với những người bị bệnh tâm lý thần kinh và nhất là phân liệt những rối loạn tâm lý cận hiện thực (neurotic) ra khỏi những rối loạn tâm lý phi hiện thực (psychotic).

Nhà thơ, về bản chất, là kẻ thiết lập những trò chơi trẻ con. Người đọc, chỉ bằng cách đi thẳng vào kinh nghiệm cảm thụ của tác giả, mới có thể tham dự vào, và chia sẻ với, những vui buồn lo toan của người trong cuộc.

Kẻ đi săn tìm ý nghĩa của bài thơ là một người lớn, đứng cúi nhìn trò chơi của trẻ nhỏ, không có khả năng quay đi trong thời gian, và vì vậy mãi mãi đứng ngoài, không tham dự được vào trò chơi ấy.

Nói cho cùng, y là kẻ chống lại thơ ca.

HÀN SONG TƯỜNG

đến bên đời

Tôi nhìn qua nhà Trang, đồng hồ chỉ 3 giờ sáng - cô mới về. Hôm nay cô về trễ cả tiếng. Mọi tối chủ nhật, Trang về rất sớm; tôi đứng lắng nghe tiếng chân cô bước, bóng đèn mờ đặc quanh cô, chỉ thấy chiếc váy cô mặc sáng rõ chắc nó màu xanh nhạt, tôi thở thật nhẹ chờ cho tiếng cánh cửa đóng thật mạnh, tiếng hoen rỉ của cánh cổng sắt vang lên khó chịu, tôi mới vào giường ngủ. Mỗi tuần tôi chỉ rình rập cô Trang vào ngày thứ hai, còn những ngày khác tôi đành thua. Có cách nào hơn cánh chim giang hồ. Cô bảo thế, khi tôi tỏ tình với Trang vào tháng trước. Cô nghe bật cười, anh nói đùa hay thật. Anh không rõ tôi sao. Tôi một kẻ giang hồ, nói cho điếu, cánh chim giang hồ. Khổ quá, thôi về đi, ấm ở mãi, hôm ấy tôi về... Tuần sau tôi lại sang nhà cô vào buổi sáng, Trang cũng vừa ngủ dậy. Tôi mang cho cô một gói xôi bắp, cái bánh chưng còn nóng. Trang nằm trên giường tóc rũ dài xuống đất. Cô hỏi, anh sang làm gì đây, tôi mang quà sáng cho cô. Cô gắt, để trên bàn rồi về đi, học không lo, lo vợ vẫn. Tôi sợ anh săn sóc tôi lắm, tôi không đáng. Tôi chẳng màng đến những lời cô, tôi đứng mãi ở góc bàn rồi nói to. Tôi yêu cô, tôi yêu Trang nhiều lắm. Tôi nói thật nhanh như sợ cô phóng dậy bóp cổ tôi chết tốt. Trang vẫn úp mặt xuống gối im lặng, tôi thoáng bức tức. Cô bảo cô là dân

giang hồ, vậy cô muốn gì, muốn bao nhiêu, bao nhiêu, cô nói đi. Chỉ có thể cô mới ngồi bật dậy, chỉ vào mặt tôi, thật không ngờ, cứ tưởng người tử tế ai dè anh cũng muốn tôi làm dĩ với anh. Một ngàn đô biết chưa. Cút về đi, tôi quăng cái guốc vào mặt bây giờ, người đâu nói mãi không hiểu. Đến nước này dĩ nhiên tôi phải về, nhưng tôi không hết yêu thương cô. Đến cuối năm thì tôi ra trường về ngành kiến trúc, tôi làm việc chăm chỉ, từ việc sở cho đến việc tư, nên tôi không quá nghèo như ngày còn đi học nữa. Saigon vẫn nóng và mưa, những cơn mưa rơi ồn ào trên mái tôn như vỗ tới tả lên mặt tôi mỗi đêm khó ngủ, như đôi mắt của Trang cúi xuống khi thấy tôi nhìn trộm, đôi mắt cô sưng ứ, nước mưa Saigon cứ đọng mãi trong mắt cô sao? Một lần tôi hỏi, chắc Trang hay khóc lắm nhỉ. Cô cười, cái anh này sao hỏi lung tung, tôi chẳng khóc bao giờ. Tôi không biết khóc. Nói thế rồi cô đẩy tôi ra khỏi cửa. Tôi về mang theo đôi mắt cô long lanh ngấn nước để ấp ủ một thời trai trẻ, lớn lên trong cảnh nhà tan nát, cô liêu... Một lần xin phép chị tư, tôi mời Trang sang nhà, đó là ngày giỗ ba tôi, cô sang ngồi ở ghế bên cùng hỏi han mọi người nhỏ nhẹ, khi chị tôi kể về ba tôi, một bác sĩ quân y bị chết trong trại tù cải tạo, tôi bất gặp giọt nước mắt lăn trên má cô. Chắc giờ cô biết tôi cũng mồ côi cha mẹ như cô. Mấy ngày trước gặp cô ở trước cửa, cô kể, thứ hai là ngày cô về thăm các em ở Thủ Đức, hoặc ở nhà chứ không đi đâu cả. Tôi mỉm cười, tức là cô chọn thứ hai làm ngày nghỉ chứ gì, vậy mà nhận là cánh chim giang hồ. Giang hồ là không có ngày nào nghỉ. Trang đỏ mặt rồi bước vội vào nhà, câu nói của tôi làm cô ngượng, còn tôi thoáng một chút khoái chí nhưng nỗi buồn bỗng dâng loạn trong lòng. Tôi hiểu cho dù tôi có chế nhạo, khinh thường cô, cô vẫn là người ngự trị trong tôi cùng nỗi u uất vô vàn.

Hôm nay tôi gõ cửa nhà cô, Trang ra mở cửa cho tôi. Tôi trách làm gì mà lâu thế. Khi tôi vào nhà, bánh bao, xôi, chè đã hết nóng. Cô hỏi, thứ hai sao không đi làm. Đạo này tôi làm

thứ bảy. Rõ điều. Thứ bảy tôi thấy anh ở nhà. Đó là tuần trước, giờ thứ bảy đi làm. Vậy à. Cô cười má lúm đồng tiền, da cô sáng ngời, tóc cô đen bóng. Đúng là gái sông Hồng, người ta bảo phù sa và nước sông Hồng nuôi con gái cao và trắng ra. Dáng cô mảnh mai, cô đẹp, tôi khen, tôi chưa thấy ai xinh đẹp như cô. Thôi đi, anh cứ nói quá rồi, cô đáp khẽ. Cám ơn. Anh về đi. Cô lại đuổi tôi, lần này thì tôi không về, tôi ngồi như dính luôn vào ghế. Tôi mở thức ăn sáng mời cô. Sáng nay tôi ra mua xôi cho cô, có người con gái quen đầu ngõ lờm ngáy tôi ra mặt, có lẽ cả cái ngõ này ai cũng biết tôi yêu cô, tôi nghe loáng thoáng câu mê gái nhẩy, tôi muốn chửi đứa con gái nói ra lời đó, nhưng tôi lặng thinh, còn phải nghe thêm vài câu chuyện nói xa gần về Trang, biết sao. Khi tôi ngắm Trang ngồi ăn thong thả, ngón tay cô dài móng tay cô sơn màu phớt hồng. Trang kể, dạo này tôi hay mệt soi gương thấy tàn tàn. Không đâu cô vẫn như xưa. Trang cười như xưa, anh biết cái khỉ gì, tôi cười theo cô. Ăn xong cô ngồi xem ti vi vừa hỏi. Nghe đâu chị lớn của anh ở bên nước ngoài. Ủ ở bên Mỹ, chị ấy đi đã lâu, tôi trả lời rồi móc túi đưa ra cuộn tiền. Tôi ấp úng, lần trước cô bảo đưa cho cô một ngàn, cô nhớ không. Trang ngó sững tôi vài giây, rồi thật nhanh cô giựt cuộn tiền ra khỏi tay tôi vắt xuống đất, cô nói giọng mệt mỏi. Không ngờ có người ngu đến thế. Đã nhiều lần tôi kể với anh về tôi, tôi cũng xin anh cho tôi xem anh là người bạn, cho tôi nhìn về anh như một nơi yên ổn. Cô nói rồi khóc, nước mắt cô đọng đã lâu giờ đây như tuôn hết xuống, có phải không, tôi đưa tay sờ lên những dòng nước trên má cô ngậm ngùi. Tôi buồn như ngày tiễn mẹ ra mộ không có bố, lúc ấy vào năm 76 tôi bé lắm, chị tôi bế tôi trên tay đỡ dành. Sau này các chị vẫn dặn dò là con trai, em phải luôn can đảm, đừng hèn nhát nghe không. Nhưng hôm nay tôi hèn kém quá, tôi đang khóc vì đâu. Trang đã đứng lên, cô cởi hết quần áo ra cho tôi xem. Cô chỉ cho tôi từng nơi trên thân thể, cô nói đây là mắt, mũi, chân tay của tôi, cổ, vú và thân trên của tôi.

Tôi ôm chầm lấy Trang rồi bịt miệng cô lại thở dài, cô cũng thở dài, tôi không xứng với anh, người ít học mồ côi như tôi mà phải đem các em bỏ quê mà đi thì biết làm gì hơn. Khi nhan sắc và tuổi trẻ người ta nhìn vào chỉ muốn chia chác nó ra. Tôi nói ít anh phải hiểu nhiều. Cô cúi xuống ôm mặt tôi ghì vào ngực cô, đầu vú cô đỏ thắm, tôi ngậm vú cô im lặng. Cả hai chúng tôi im lặng, đau đớn... Năm tháng qua mau, Trang đã lâu như tránh mặt tôi. Gió đêm hè thổi rít lên với bụi rơi lả tả những tiếng động xôn xao nơi mái nhà tôi ở, Saigon là một đồng bụi khổng lồ, không khí ô nhiễm quá, tôi thở mà cứ tưởng có nắm đất vất tung vào phổi mình, có ai đó đè lên tôi rồi bóp cổ đến ngất ngư, tôi muốn bỏ Saigon mà đi, phải đi thôi. Tiếng thôi thúc như tiếng roi quất vào mông ngựa. Con ngựa cái Trang đã đi rồi, cô đi theo lão già Việt kiều qua Mỹ ở. Trước ngày cô đi, cô sang nhà ôm lấy tôi, tôi đẩy cô ra nhổ toẹt bãi nước bọt xuống đất, như nhổ vào mặt cô. Đồ Bắc kỳ điêu ngoa. Tôi khinh cô vì lợi phụ tình. Cô phá lên cười. Ê nhận vợ là vợ thẳng nhân, ai với ai đâu mà bảo phụ tình, rõ dở hơi. Đó là lần cuối tôi gặp Trang, nước mắt cô còn ướt mặt tôi, tiếng khóc, tiếng la mắng, cười nói của cô còn quanh đâu đó vẫn thấm vào lòng tôi để tôi nghĩ Trang cũng rất yêu tôi, yêu tôi mà cô nhẫn tâm đến thế, tôi hỏi vì đâu...

Phải thêm hai năm sau ngày Trang đi tôi mới sang Mỹ được. Khi nằm bên người vợ mới quen này, tôi luôn mang cảm nghĩ lừa dối vợ, người đàn bà tôi chẳng chút quen thuộc, khi chị tôi bên Mỹ giới thiệu Lam với tôi, tôi nghĩ ngay Lam sẽ giúp tôi rời bỏ được Saigon, để tôi đi tìm Trang dù cô đang ở góc biển chân trời nào, ý tưởng tìm kiếm Trang điên cuồng trong tôi. Cho dù tôi ngủ với Lam tôi cũng chỉ nhớ Trang, tôi giống hệt một tên vô lại, một gã giang hồ, âm mưu làm lợi cho mình. Vậy tôi có khác gì làm dĩ, tôi và Trang đều có nghề tử nhục như nhau, cũng là những cánh chim giang hồ cả phải không Trang. Rồi tôi bỏ vợ đi lang thang về thành phố khác làm thuê,

làm mướn. Chị tôi nhấn chìm, còn Lam thì lặng thinh. Tôi đã biến Lam lì ra thành một cục gạch hay Lam hiểu và tha thứ cho tôi. Hôm nay tôi trở lại Houston làm nghề lát gỗ, mỗi một miếng gỗ gắn xuống nền nhà sáng bóng có từng giọt mồ hôi tôi đổ xuống như giọt lệ của Trang lăn trên má hôm nào. Ba năm qua đi gió đổi mùa rít lên từng cơn, như muốn trừng phạt xé tôi ra từng mảnh, mặc cho tôi lang thang làm việc, đi đứng bất thường, mặt mũi tôi hốc hác, già nua. Houston với những tháng nóng giết người, tháng lạnh cắt da, ở đây phải điên lên mới đúng, sao người ta không điên, sao tôi không làm một gã điên, đi lảng quăng, cười khóc trong thành phố này. Ý tưởng vấp mình vào đồng rác làm tôi bật cười. Không. Tôi cần sống để gặp Trang. Quả thật trong tim tôi luôn tha thiết yêu cô. Tôi biết tôi với cô đều đến bên đời này và chịu đựng sống. Chị tôi nhắc, em có thể xanh rồi đi học lại, đừng làm việc cực khổ nữa. Học lại, tôi không thể nào, một tên du thủ như tôi có xứng đáng ôm sách đến trường, nên lời chị bảo tôi cứ lơ không nghe. Nước Mỹ rộng lớn quá, người ta lạc nhau như chơi, tôi cũng theo bạn bè đi nhiều nơi nhưng chưa biết hết được nước Mỹ. Chắc đến chết cũng đi chưa hết và Trang vẫn tuyệt vô âm tín. Rồi Lam làm đơn ly dị và Lam đi lấy chồng. Lam bảo sợ lấy chồng bên Việt Nam. Tôi xin lỗi Lam một ngàn lần Lam ơi. Những ngày cuối năm các bạn trẻ rủ tôi đi hội họp, la cà nhậu nhẹt, vui kể gì. Một thằng đàn em học nghề lát gỗ dẫn tôi vào chợ Tết. Đây là năm đầu tôi đi chợ Tết cho biết, tôi theo bạn đến chỗ thả thơ, thơ mà đem thả ngộ nhỉ, tôi đứng nghe ngâm thơ, nghe họ đọc thơ đối nhau, mà ước cái người đem thơ ra thả đó đừng đối sai. Chơi thôi mà, thằng đàn em nói cười. Khi câu thơ đoán bị bảo trật, có tiếng cãi, *từ độ sa vào hồ nước mát*, chứ không phải rơi vào hồ nước mát, khỉ ả, rơi với sa cùng một nghĩa như nhau cả. Tôi bật cười và tiếng cười theo của những người đứng sau lưng tôi, làm tôi quay ngược lại nhìn. Trang, cô đang ở đằng sau tôi. Tôi nhìn cô chết lặng, tim tôi run lên bất

ngờ, tôi gọi Trang, Trang, cô nhìn sửng sờ rồi lắc đầu bỏ đi. Tôi đi theo cô gọi Trang ơi, tôi Hùng đây, Hùng cùng xóm đây. Cô nói nhỏ, ông lắm người. Không. Rồi tôi cứ đi theo cô vòng vòng cho đến lúc cô đứng dựa vào tường, tôi cầm chặt tay cô, cô để yên, bàn tay cô lạnh, nhan sắc cô chỉ thay đổi đôi chút, tóc cô vẫn dài và mắt cô ngấn lệ, hai chúng tôi cùng yên lặng, chợ Tết vẫn ồn ào, nhưng giờ phút này chỉ còn hai chúng tôi thôi.

Chúng tôi hứa không bao giờ để lạc nhau một lần nữa đâu. Trang không hỏi tôi vì sao tôi lại một mình, vì đâu cô lại một mình. Chúng tôi cũng không thể nói ra một lời yêu thương, một câu tỏ tình, cái cảnh tôi gần điên lên khi nói yêu cô thuở nào, không thể nào lặp lại được, vì sao, phải chăng những nhọc nhằn lựa lọc của cuộc đời chúng tôi đã có đủ và biến đời thì xô giạt vậy thì còn gì để nói với nhau. Kể cả chúng tôi còn phải làm gì, đến bây giờ cũng chẳng thể nói ra. Đêm đã sâu lắm rồi, cơn mưa gió bất chợt thổi mạnh ngoài vườn, có tiếng chim kêu thảng thốt như đang bị hất chìm vào cơn bão táp, tôi lặng nghe ái ngại, tôi nhìn qua cửa sổ màn đêm pha trộn với những tia chớp sáng ngời. Tôi kéo màn cửa lại, Trang đâu, Trang đâu? Trước mặt, màn ảnh nhỏ vẫn còn đầy ánh sáng và màu sắc, khung cảnh đường xá rực rỡ tràn ngập xe cộ ở một xứ sở tôi chưa được đặt chân tới, nơi tôi hằng mơ ước. Người đàn bà nằm trên sofa bên cạnh vẫn ngủ say, nàng tựa mình rên nhẹ khuôn mặt bình thản, êm đềm. Tôi nào hiểu điều gì tôi phải làm. Tôi tự hỏi và im lặng.

NGUYỄN VĨNH LONG

mỹ học hiện đại : vai trò và nghi vấn

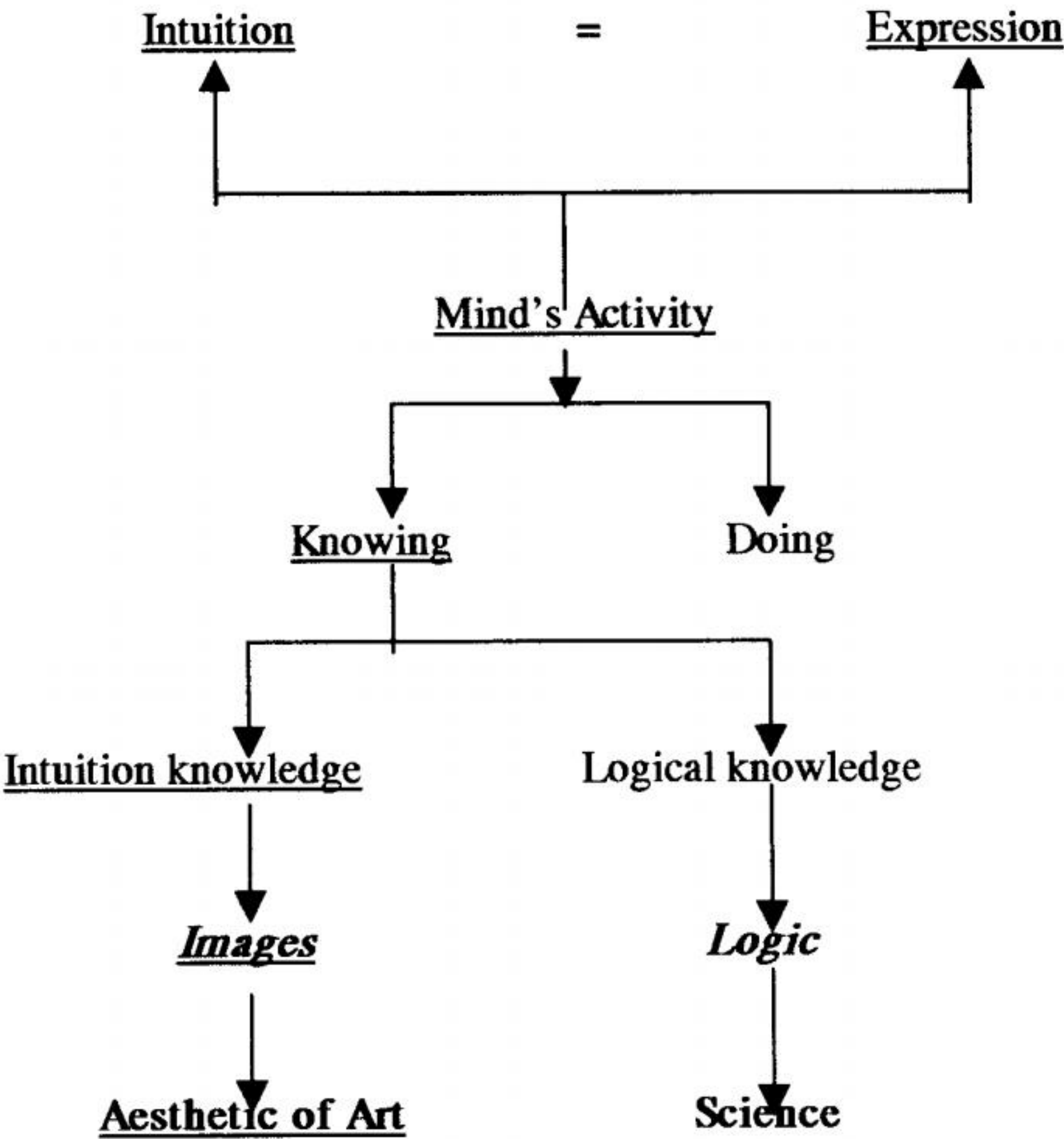
Mỹ học, từ lâu đã luôn luôn là trọng tâm của các nền tảng triết học, các trường phái nghệ thuật và lý luận văn học. Ý niệm về mỹ học thay đổi từ thời đại lịch sử đến môi trường xã hội; từ nhận thức hiện thực đến các biểu tượng nghệ thuật; từ trực giác cá nhân đến tính khái quát của ý thức... Mỹ học giữ vai trò thiết yếu nhằm hệ thống hóa khái niệm về cái-đẹp trong bản chất nghệ thuật, để trở thành một phương thức như là một định nghĩa cho chính nó. Ngoài việc đề cao vai trò và chức năng của nghệ thuật, mỹ học còn quyết định về đối tượng của triết học và các khuynh hướng phê bình văn học. Mỗi trường phái nghệ thuật - chủ nghĩa hình thức, chủ nghĩa dân thân, chủ thuyết duy cảm, hiện sinh, duy vật v.v... đều đưa ra lý thuyết về mỹ học như một phương thức chung cho khuynh hướng sáng tác, xây dựng nhân vật và đề tài của tác phẩm. Nghệ thuật được định nghĩa tùy thuộc vào lý thuyết và lập trường của người sáng tạo về mỹ học. Cho đến hôm nay, nghệ thuật là gì, một cách xác đáng và đồng nhất chúng ta không thể phủ nhận những khuynh hướng khác biệt và vai trò quyết định của mỹ học cho sự sống còn của nghệ thuật. Các nhà triết học, phê bình gia và ngay cả văn nghệ sĩ trong tác phẩm đều đồng ý ít nhiều rằng, vai trò căn bản và thiết yếu của mỹ học chính là đi tìm sứ mệnh của nghệ thuật.

Sự phát triển mạnh mẽ của mỹ học trong thế kỷ XX, được đề

cập đến như sự đóng góp và ảnh hưởng lớn lao của **Benedette Croce** (1866-1952). Là một nhà phê bình, triết gia và sử học người Ý, Croce xuất thân từ gia đình dòng dõi thiên chúa giáo. Cả gia đình, cha mẹ và các em, đều chết trong trận động đất lớn ở đảo Ischia năm 1883. Ông về ở với người chú và theo học luật tại Rome. Sau đó, ông rời Rome trở về sống tại Naples và không nhận cả bằng tốt nghiệp. Croce du hành và sống qua nhiều nước Âu châu: Tây Ban Nha, Pháp, Đức và Anh. Ông chịu ảnh hưởng nhiều của chủ nghĩa Marx (Marxism), nhưng đến năm 1900 trong tác phẩm *Historical Materialism and the Economics of Karl Marx*, ông tuyên bố: ‘ chủ nghĩa xã hội của Marx đề xướng là một hình thức xã hội không tưởng và không hiện hữu’. Từ 1906 ông cho ra đời hàng loạt tác phẩm về văn học nghệ thuật và triết học, trong đó ba cuốn ‘*Writers of Italy*’, ‘*Classics of Philosophy*’ và ‘*The Library of Modern Culture*’, đã gây ảnh hưởng rộng rãi trong sinh hoạt nghệ thuật thế giới. Trong thế chiến II, Croce tham gia chính trị và giữ nhiều chứng vụ quan trọng trong chính quyền dân chủ mới ở Ý. Năm 1947 ông từ giả chính trường, trở về sống tại Naples cho đến lúc qua đời ngày 20 tháng 11, 1952.

Lập trường mỹ học của Croce dựa trên sự quan hệ mật thiết giữa mỹ học và phê bình văn nghệ. Đồng thời Croce cũng đưa ra mệnh đề: ‘ trực giác = biểu hiện ’ (intuition = expression), được nhiều nhà triết học đề cao và phát triển. Nền tảng cho mệnh đề của Croce đặt hoàn toàn trên sinh hoạt của trí tuệ (mind's activity). Trí tuệ, theo Croce, là phần sống-còn chi phối toàn bộ hai sinh hoạt thiết yếu của con người, kiến thức (knowing) và hành động (doing). Hành động là sự phối hợp giữa quá trình tích lũy kinh nghiệm đời sống và thực hành nhận thức của bản thân. Kiến thức, như Croce quan niệm là phần khởi xướng của mỹ học, được trang bị bởi kiến thức trực giác (intuition knowledge) hoặc kiến thức luận lý (logical knowledge). Khái niệm căn bản cho nhận thức luận lý chính là tính hợp lý; và căn bản khoa học cho

nhận thức trực giác, hoặc sự hình tượng(images), chính là mỹ học. Trực giác, phần sinh hoạt đặc biệt của sự hình tượng (dĩ nhiên, không thiết yếu phải là sự nhìn ngắm), được ghi nhận trong ý thức như một chủ thể - một dòng sông, con suối, cơn mưa, khuôn mặt, nụ cười..! Tất cả những tri thức đó chính là trực giác, nhưng không phải tất cả trực giác bởi một phần trí nhớ đều là tri thức (1).



Quan điểm khác về mỹ học không kém phần quan trọng của Croce, hiện-thực và không-hiện-thực. ‘ Sự phân biệt giữa hiện thực và không-hiện-thực không có sự quan hệ nào đến bản chất căn bản của trực giác ’, Croce phát biểu - trong kiến thức trực giác thật sự; sự phân biệt này chưa được kiểm nhận hoặc nếu có, chỉ là những khái niệm. Điều có thể xảy ra là sự trực giác đơn thuần, không có sự dự phần của ý niệm, Croce dẫn chứng như, hình ảnh ánh trăng trong họa phẩm; làn ranh biên giới của quốc gia trên mặt bản đồ; xúc cảm qua một bản nhạc. Mặt khác ông cũng phân biệt những trực giác hoàn toàn từ cảm xúc, không nằm trong sinh hoạt của tâm linh. Sự xúc cảm thuần túy dù không dự phần trong ý thức, những hiện tượng đó vẫn được ghi nhận như là trực giác; và mọi trực giác thật sự cũng chính là biểu tượng.

*‘ ... Làm sao được tan ra
Thành trăm con sóng nhỏ
Giữa biển lớn tình yêu
Để ngàn năm còn vỗ ’*

(Xuân Quỳnh, *Sóng* - 1967)

Đi từ xúc cảm thuần túy (pure sensation) và bằng hình tượng trực giác, ý thơ chuyển đến biểu hiện cao và vĩnh cửu nhất: tình yêu. Ở đây giá trị thực sự của biểu tượng không phải nằm ở xúc cảm hay trực giác thuần túy nữa, mà là ý thức. Cả trong và ngoài của hình tượng.

‘ The wind rises !... We must try to be alive ! ’, như Paul Valéry thốt lên khi nhà thơ đứng trước mộ phần của cha mẹ, bên bờ biển Sette.

Theo Croce, ‘ không thể nào phân biệt trực giác từ biểu hiện trong quá trình nhận thức. Trong biểu hiện đã có sự-hiện-diện của trực giác, và ngược lại, vì đó không phải là hai hoạt động, mà là một ’. Croce đã dùng toàn bộ dẫn chứng trên để lý giải mệnh đề ‘trực giác = biểu hiện’ của ông. Tất cả lý giải của Croce để đưa đến hai vấn đề chính mà ông muốn đề xướng, nghệ thuật

chính là sự biểu hiện (art is expression) và, giá trị thật sự của nghệ thuật là bản chất tự nhiên của con người. Mỗi con người là một nghệ sĩ tùy vào khả năng tưởng tượng của chính họ. Và, chừng mực nào đó, nghệ thuật chính là sự phát triển cao nhất của biểu hiện-trực giác (intuition-expression); như khoa học là sự phát triển cao nhất của sinh hoạt kiến thức luận lý. Croce cũng đề cập đến sự quan hệ giữa khoa học và nghệ thuật. Trước tiên, ông cho rằng, trực giác có thể xảy ra ngoài tư tưởng, nhưng tư tưởng không thể hình thành ngoài sự gắn liền với trực giác. Thật vậy, trực giác thật sự phải được 'biểu hiện', thì tư tưởng mới phát huy được vai trò của nhận thức. Chức năng của nghệ thuật, chính là sự kết hợp giữa trực giác và tư tưởng. Một cách khác hơn, Croce khẳng định, khoa học chính là nghệ thuật dưới dạng biểu hiện khác và cũng là thành tựu của quá trình phát triển tư tưởng.

Trong tác phẩm, *New Essay On Aesthetics* (Nhận Định Mới Về Mỹ Học), Croce đề cập đến tính trữ tình của nghệ thuật. Ông viết, 'tất cả biểu hiện của nghệ thuật đều mang tính phức tạp bởi sự hợp nhất của cấu trúc biểu hiện và trực giác chủ quan. Nhưng bản chất nghệ thuật đã mang tính thống nhất của biểu hiện cá nhân và trực giác của bản thể. Nghệ thuật theo ông, chính là sự trực giác trữ tình được biểu hiện bằng 'ngôn-ngữ'.

Cuối cùng, Croce cũng đề cập đến ý niệm mới về 'Cái-đẹp' (new theory of beauty), như một phần trong quá trình hình thành của tính biểu hiện. 'Cái-đẹp', đơn giản chỉ là một biểu hiện-hoàn chỉnh (successful-expression) hoặc cho cùng, chỉ đơn thuần là biểu hiện; vì, biểu hiện không hoàn chỉnh, không phải là biểu hiện (expression it is not successful is not expression). Ông cũng cho rằng nghệ thuật, không có sự đánh giá của 'cái-đẹp' nhưng bao giờ cũng có thước đo của 'cái-xấu' xuyên qua sự thô thiển hoặc không hoàn chỉnh của tính biểu hiện. Dĩ nhiên, Croce không thể phân biệt có những điều của trực giác không thể trở thành biểu hiện, và những gì không phải biểu hiện lại không

chính là những trực giác thật sự.

Áo chàng đỏ tựa ráng pha,

Ngựa chàng sắc trắng như là tuyết in.

Biểu hiện (expression) không mang tính trực giác ?

Hoặc là:

Người lên ngựa, kẻ chia bào,

Rừng phong thu đã nhuộm màu quan san.

Thể hiện mệnh đề: Trực giác = Biểu hiện

(Intuition = Expression)

Một cách nào đó, từ một cảm xúc sống sượng hoặc không chính xác để cố gắng trở thành trực giác-biểu hiện đều dễ thất bại. Điều này là thật quan trọng của nhiều quan điểm khác biệt trong toàn bộ lý thuyết của Benedetto Croce; phần mà ông cố lý giải một cách khó khăn để làm sáng tỏ và phổ biến.

‘... Nhưng người đàn bà ấy là thị Nở, một người ngắn ngơ như những người dân trong cổ tích và xấu ma chê quỷ hờn. Cái mặt của thị thực là một sự mỉa mai của hóa công: nó ngắn đến nỗi người ta có thể tưởng bề ngang lớn hơn bề dài, thế mà hai má nó lại hóp vào mới thật là tai hại, nếu má nó phình phính thì mặt thị lại còn được hao hao như mặt lợn, là thứ mặt vốn nhiều hơn người ta tưởng, trên cổ người. Cái mũi thì vừa ngắn, vừa to, vừa đỏ, vừa sần sùi như vỏ cam sành, bành bạnh muốn chen lấn nhau với những cái môi cũng cố to cho không thua cái mũi: có lẽ vì cố quá cho nên chúng nứt nở như rạn ra. Đã thế thị lại ăn trầu thuốc, hai môi dày được bồi cho dày thêm một lần, cũng may quét trầu sánh lại, che được cái màu thịt trầu xám ngoách. Đã thế những cái răng rất to lại chìa ra: ý hằm chúng nghĩ sự cân đối chưa được một vài phần cho sự xấu. Đã thế thị lại dờ hơi, đó là một ân huệ đặc biệt của Thượng đế chí công: nếu sáng suốt thì người đàn bà ấy sẽ khổ sở ngay từ khi mua cái gương thứ nhất ’ (Nam Cao - *Chí Phèo*).

Đoạn văn là sự thành công của biểu hiện về ‘Cái-xấu’, nói theo Croce, là một biểu hiện-hoàn chỉnh của mỹ học (successful-

expression of aesthetics). Đã đọc qua, dù chỉ một lần, chúng ta cũng khó có thể quên được hình tượng thị Nở và, chừng như tác giả tạo cho người đọc về biểu hiện (expression) lẫn ấn tượng (impression).

Cũng trong thời gian này, tuy không gây những ảnh hưởng lớn như Benedetto Croce, nhưng lý thuyết mỹ học của ông cũng đóng góp phần đáng kể vào những trường phái nghệ thuật của thế kỷ XX. Chúng ta muốn nhắc đến **George Santayana** (1863-1952). Sinh tại Tây Ban Nha, đến năm 1863 thì Santayana di cư đến Hoa Kỳ. Tốt nghiệp đại học Harvard (1886) và giảng dạy triết học tại đây từ 1889 đến 1912. Sau khi rời Hoa Kỳ, ông trở lại Âu Châu và sinh sống tại Rome (Ý). Ông dành hết khoảng thời gian còn lại để viết cho đến lúc ông mất, 1952. '*The Sense of Beauty*' (1896), là một tác phẩm nghiên cứu về tâm lý học chia làm hai phần, nghiên cứu sinh hoạt nội tâm và lý thuyết của quá trình thử nghiệm về những điều kiện của Cái-đẹp. Một cách nào đó, '*The Sense of Beauty*' là sự khái quát tổng thể về các quan niệm mỹ học của thế kỷ XVIII. Mặt khác, Santayana tìm hiểu thêm và phát triển mạnh mẽ chủ thuyết Hegel trong lãnh vực tâm lý và mỹ học. Santayana vận dụng tâm lý học vào hai lãnh vực quan trọng của mỹ học, biểu hiện (expression) và cái-đẹp (beauty). Trong quá trình hình thành hay xây dựng cái đẹp, người nghệ sĩ vận dụng toàn bộ kinh nghiệm, từ đời sống đến phương tiện (màu sắc, ngôn ngữ, âm thanh...), từ quá khứ đến viễn ảnh của tương lai... Sự tái tạo của nghệ thuật bao gồm cả những tích lũy của hôm qua và những sáng tạo của hôm nay có được.

Sáng tạo nghệ thuật, Santayana cho rằng, trước hết là sự khoái cảm (pleasure), mang giá trị thực chất và tích cực. Sự khoái cảm giống như bao nhiêu xúc cảm khác có thể bằng tư tưởng biến thành sự thăng hoa của ý thức.

'Nếu chúng ta bảo rằng người khác cũng phải nhìn thấy cái-

đẹp như chúng ta là vì chúng ta nghĩ rằng cái-đẹp là một chủ thể, như màu sắc, kích thước và hình dạng. Sự xét đoán như vậy chỉ đơn thuần dựa vào tri thức và những khám phá cho sự hiện hữu bên ngoài của một vấn đề hoàn toàn không có thực' -
(*The Sense of Beauty*).

Quan điểm của Santayana cho thấy cái-đẹp là một giá trị chỉ hiện hữu trong ý thức. '*Cái-đẹp không phải là điều để lý giải, mà là sự khoái cảm, và ngoài sự ước đoán*', ông nói thêm. Thật sự không có một khám phá nào của tâm lý học để biện minh lý luận trên, ngay cả những công trình nghiên cứu trong '*The Sense of Beauty*', của ông. Mãi nhiều năm sau (1925), trong tác phẩm '*The Mutability of Aesthetic Categories*', Santayana phủ nhận: '... cái-đẹp không thể gọi là một 'chủ thể-khoái cảm', bởi vì tôi nhìn thấy rằng vật thể không thể trở thành một đối tượng đơn thuần bởi vì bằng trực giác; khoái cảm như màu sắc, âm thanh là những gì không thuộc chủ thể lẫn đối tượng nhưng là sự cảm nhận tự nhiên'.

Tiếp nối những trình bày về quan điểm của cái-đẹp, Santayana bước sang phần hai của tác phẩm ông: bàn luận về điều kiện của cái-đẹp. Ông chia 'cái-đẹp' làm ba phần: cái-đẹp của vật thể (beauty of material), cái-đẹp của hình dạng (form) và cái-đẹp của biểu hiện (expression). Trong tất cả những biểu tượng, chúng ta có thể phân biệt hai phần: trước hết là sự có mặt của đối tượng, của ngôn ngữ, của dự tưởng, và vật biểu hiện; sau đó là sự góp phần của chủ thể, trong chuỗi dài suy tưởng, xúc cảm hay gợi lên những dự tưởng, vật thể trở thành biểu hiện'.

*... Sớm nay tiếng chim thanh
Trong gió xanh
Dịu vương hương ấm thoảng xuân tình
Ngàn xưa không lạnh nữa, Tần Phi
Ta lặng dâng nàng
Trời mây phẳng phất nhuộm thời gian*

*Màu thời gian không xanh
Màu thời gian tím ngắt
Hương thời gian không nồng
Hương thời gian thanh thanh
Tóc mây một món chiếc dao vàng
Nghìn trùng e lệ phụng quân vương
Trăm năm tình cũ là không hận
Thà nép mây hoa thiếp phụ chàng
Duyên trăm năm đứt đoạn
Tình muôn thuở còn hương
Hương thời gian thanh thanh
Màu thời gian tím ngắt
(Đoàn Phú Tứ - Màu Thời Gian)*

Toàn thể bài thơ, trước hết, là sự cảm khoái thuần túy (pure pleasure), hoàn toàn dựa trên cảm xúc (sensation) của vật thể (ngôn ngữ, màu sắc, nhạc điệu) và hình tượng. Bài thơ không là một đối tượng để thưởng ngoạn mà trở thành một chủ thể của biểu hiện. Xúc cảm lắng đọng để đón nhận sự tham dự của ý thức. Tính hình tượng của màu sắc (xanh, tím, vàng) kết hợp hình ảnh và điển cố của Dương Quý Phi (*Tóc mây một món chiếc dao vàng*), của Lý phu nhân (*Thà nép mây hoa thiếp phụ chàng*), nâng xúc cảm trở thành biểu hiện.

Giá trị mỹ học là gì, nếu không phải là sự kết hợp giữa biểu tượng vật thể và cái-đẹp của nghệ thuật.

John Dewey sinh ngày 20 tháng 10, 1859 tại tiểu bang Vermont Hoa Kỳ. Sau khi tốt nghiệp đại học cùng tiểu bang (1879) và dạy trung học được hai năm, Dewey bắt đầu nghiên cứu triết học và viết bài cho tạp chí 'Journal of Speculative Philosophy'. Trong thời gian chuẩn bị cho luận án tiến sĩ, 1884 ông được mời dạy tại đại học Michigan. Tại đây ông đã xuất bản hai tác phẩm về tâm lý nổi tiếng: *Psychology* (1887) và *New Essay Concerning the Human Understanding* (1888). Đến 1904, Dewey được mời

về nghiên cứu tại phân khoa triết học trường đại học Columbia. Suốt trong thời gian này, ông đã hoàn tất nhiều tác phẩm về triết học, chính trị, giáo dục ảnh hưởng rộng lớn trong sinh hoạt văn học nghệ thuật của Hoa Kỳ và thế giới. Về hưu năm 1930, Dewey tiếp tục sự nghiệp triết học của mình bằng hàng loạt những tác phẩm quan trọng như: *Art as Experience* (1934), *The Theory of Inquiry* (1938), *Freedom and Culture* (1939),... cho đến khi qua đời vào ngày 2 tháng 6, 1952.

Trọng tâm khởi nguồn cho những công trình nghiên cứu triết học của John Dewey, được gọi là ‘nghiệm-chứng luận’ (epistemology). Tuy nhiên nhiều năm sau đó, trải qua nhiều thử nghiệm, Dewey từ bỏ cụm từ ‘nghiệm-chứng luận’, để thay thế bằng ‘lý-thuyết nghi-vấn’ (theory of inquiry) hoặc còn gọi là ‘lý luận thực nghiệm’ (experimental logic) gắn gũi với hệ thống triết học của ông hơn (2). Trong tư duy của Dewey, cho dù dựa chủ nghĩa duy lý (rationalism) hoặc chủ nghĩa kinh nghiệm (empiricist), chính là nỗ lực phân giải giữa tư tưởng, lãnh vực của kiến thức và thực giới mà tư tưởng ghi nhận; tư tưởng là sự chứng minh cho phần hiện hữu của thực giới, nghiệm chứng luận được hiểu như sự phòng bị trực tiếp của chủ thể. Xuất phát từ chủ nghĩa duy lý (rationalism) của Descartes đến học thuyết bẩm sinh (doctrine of innate), sự phân giải giữa tính di truyền, bẩm sinh và quá trình kinh nghiệm hình thành tư tưởng vẫn là vấn đề còn nhiều nghi vấn ?

Năm 1931, *Art as Experience* (3) ra đời là một tác phẩm đề cập nhiều đến vấn đề và lý thuyết mỹ học của Dewey. Đây cũng là tác phẩm thể hiện lập trường khác biệt của triết học Dewey khi ông đưa ra những nhận định về nghệ thuật và mỹ học trong chương ‘tự nhiên và kinh nghiệm’ (Experience and Nature). Ông luôn luôn nhấn mạnh tầm quan trọng của ý nghĩa và tính hợp nhất của mọi sinh hoạt tư duy của con người từ quá trình kinh nghiệm. Để phát triển lý thuyết kinh-nghiệm tự-nhiên, Dewey kết hợp chặt chẽ và đồng bộ giữa hai phần tương chừng như tách

biết. Trước hết là sự tích lũy kinh nghiệm của chủ thể xuyên qua quá trình thực tiễn, và kế đến, ông gọi là giai đoạn tự hủy (consummatory phase) của những kinh nghiệm tích lũy để chuyển qua sự chọn lọc của tư tưởng biến kinh nghiệm trở thành ý thức tự nhiên. Lý thuyết này được Dewey phát triển mạnh mẽ trong *Art as Experience*, là một trong những đóng góp lớn của ông trong mỹ học và triết học.

Căn nguyên của quá trình mỹ học, Dewey lý giải, là từ những kinh nghiệm thông thường xuyên qua nhiều quá trình tích lũy và tự hủy để biến thành tư tưởng mang tính khái quát cao trong đời sống. Nơi mà bằng lòng say mê nghệ thuật và những 'đặc-quyền' của năng khiếu, kinh nghiệm khái quát trong chức năng truyền đạt trở thành kinh nghiệm nghệ thuật. Tuy nhiên, Dewey phản đối nguồn gốc lịch sử từ cảm tính của chủ nghĩa kinh nghiệm hình thành. Người nghệ sĩ tập trung tư tưởng vào ý nghĩa của đời sống nghệ thuật hơn là bản sao của nghệ thuật từ đời sống. Giá trị căn bản của quá trình nghệ thuật chính là cảm xúc - không phải là thứ cảm xúc sống sượng (raw passion) và sự bộc phát (outburst), nhưng xúc cảm của sự phản ánh đời sống và sử dụng như biểu hiện thống nhất qua tính cách của nghệ thuật. Mặc dù Dewey biết rằng cảm xúc đó chưa phải là sự chứa đựng tính nghệ thuật, nhưng đó chính là 'dụng-cụ' (tool) thiết yếu của người nghệ sĩ trong sự sáng tạo.

'...Vợ tôi làm việc ở bệnh viện sản, công việc là nạo thai nhi. Hằng ngày, các nhau nhi bỏ đi Thủy cho vào phích đá mang về. Ông Cơ nấu lên cho chó, cho lợn. Thực ra điều này tôi biết nhưng cũng bỏ qua, chẳng quan trọng gì. Cha tôi dắt tôi xuống bếp, chỉ vào nồi cám. Trong đó có bàn tay trẻ con bé xiu hồng hồng, ngón tay chấp chới nổi lên mặt nước sục sôi. Tôi lặng người. Cha tôi khóc. Ông cầm phích nước đá ném vào đàn chó béc-giê: ' Khốn nạn ! Tao không cần sự giàu có này ! ' Đàn chó sủa vang. Ông bỏ lên nhà, vợ tôi đi vào nói với ông Cơ: ' Sao không cho vào máy xát ? Sao để ông biết ? '

Ông Cơ bảo: ' Cháu quên, cháu xin lỗi mợ '. (Nguyễn Huy Thiệp- *Tướng Về hưu*)

Hình ảnh 'nuôi chó bằng thai nhi' qua ngòi bút của NHT không còn là sự hư cấu hay tưởng tượng, mà là kinh nghiệm của hiện thực. Nhưng không phải thứ ' bản-sao ' của ngôn ngữ từ đời sống hiện thực mà chính là biểu hiện của xã hội. Tác giả chùng như chỉ muốn làm nhiệm vụ phản ánh khách quan, và dành mọi xúc cảm và nhận định cho người đọc. Ở đây xúc cảm của người đọc, có thể, chưa phải là sự hàm chứa ý niệm của nghệ thuật, nhưng xúc cảm đã thật sự trở thành nhu cầu thiết yếu cho người viết tái tạo ý nghĩa nghệ thuật từ đời sống.

Hai vấn đề hệ trọng khác của mỹ học mà John Dewey nhắc đến trong *Art as Experience* là, sự khác biệt kết cấu và thể loại và, sự quan hệ giữa người nghệ sĩ sáng tạo và người thưởng ngoạn. Ông cho rằng giữa kết cấu và thể loại là hai mặt khác biệt và đứng song song trong tác phẩm. Theo Dewey, thể loại phải được hiểu như là sự bức phá (dynamic) của hình dạng cấu trúc, mà sự biểu hiện tư tưởng qua nhân vật, bố cục và những liên hệ ý nghĩa hành động chính là kết cấu. Nghệ thuật là sự thể hiện kinh nghiệm của người nghệ sĩ bằng nhiều thể loại riêng biệt mà sự kết cấu mang phẩm chất cao nhất.

Dewey đồng thời chống đối quan niệm truyền thống về vai trò chủ-động (active) của người sáng tác và vai trò thụ-động (passive) của người thưởng ngoạn. Ông đề cập đến quan điểm về sản phẩm của nghệ thuật (art product), sáng tạo bởi người nghệ sĩ và giá trị thực sự của nghệ thuật (value of art) được đánh giá bởi sự chọn lọc tinh khôn của người thưởng ngoạn (an astute audience).

Chia sẻ cùng quan điểm về mỹ học với John Dewey, nhà thơ, kịch tác gia người Đức Bertolt Bercht (4), đã tạo dựng những chức năng mới của kịch nghệ. Ông đã kích lại những truyền thống kịch nghệ trước đó nhằm tạo cho khán giả những cảm giác

phấn chấn, hồi hộp hoặc cảm xúc của sự thương xót, mũi lòng. Bercht không muốn khán giả thưởng ngoạn kịch của mình bởi những cảm giác xúc động - ông muốn họ suy nghĩ - và kết thúc, ông hủy bỏ tất cả những ảo giác sân khấu đối với người xem. Bertolt Bercht chỉ trích loại kịch nghệ để lại ảo tưởng thương hại hoặc buồn thảm cho người xem.

Kết quả của những nghiên cứu, Bercht đề ra kỹ thuật sáng tác mới cho kịch nghệ mà ông gọi là 'tác-động tâm-thần' (verfremdungseffekt hay là alienation effect). Kỹ thuật này trong kịch nghệ tạo cho khán giả giữ được vai trò thưởng ngoạn tỉnh táo và sự phê phán khách quan của mình. Một trong những vở kịch thể hiện khuynh hướng sáng tác này là vở *Mother Courage and Her Children* (1941). Vở kịch dựng lên câu chuyện của một người đàn bà đi theo đoàn quân hoàng gia Thụy Điển để bán tạp hoá như quần áo, thức ăn, đồ dùng... để nuôi các con của bà. Chiến tranh càng bùng nổ, con cái bà luôn đương đầu, đối diện với cái chết hàng ngày, nhưng bà không thể nào tìm thấy cuộc sống nào khác hơn ngoài chiếc xe ngựa chở tạp hoá theo đoàn quân tận chiến trường. Vở kịch cũng chưa thật sự tách rời mọi cảm giác của người xem để tạo một tinh thần thưởng ngoạn tỉnh táo và đầy phê phán như ông muốn. Khán giả không thể nào rời xa cảm xúc thương tâm trước những cảnh ngộ khốn khổ của người đàn bà trong cuộc sống chiến tranh. Mặc dầu bà chỉ là một nạn nhân của hoàn cảnh, nhưng là một nạn nhân kiên cường và tự nguyện.

John Dewey đã dành hết chương cuối cùng của *Art as Experience* để nói đến sự ẩn chứa của xã hội tính trong nghệ thuật (social implications of the arts). Nghệ thuật là sản phẩm của văn hoá (culture), và văn hoá xuyên qua nghệ thuật đã biểu hiện ý nghĩa cuộc sống con người, tư tưởng và hy vọng; là giá trị cội nguồn của con người và thời đại. Tước bỏ những chức năng đó, theo Dewey, chính là sự kết án giá trị mỹ học của nghệ thuật. Cũng trong chương này, ông đặc biệt đề cập đến tình trạng

kỹ nghệ hoá xã hội. Tình trạng này đưa đến sự lập lại máy móc và nhàm chán của con người trong cuộc sống và niềm tin, hy vọng cũng không còn giá trị tồn tại của chính nó. Tuỳ theo sự phát triển kỹ thuật, Dewey cho rằng, là sự bất hạnh của chức năng nghệ thuật trong cuộc sống thường nhật. Ông kết luận, vai trò thực tế của nghệ thuật chính là kết hợp hài hoà giữa đời sống xã hội hiện đại và sinh hoạt tư tưởng của con người; là chấm dứt sự phân chia của những hoạt động máy móc hàng ngày và niềm hy vọng của con người vào những điều tốt đẹp chưa thật sự xảy ra.

Chào đời tại Ái Nhĩ Lan trong một gia đình trung lưu, **Samuel Beckett** (5) được nhớ lại như đứa trẻ có một thời niên thiếu cô đơn và buồn bã. Năm 22 tuổi ông rời Ái Nhĩ Lan để đến sinh sống ở Paris. Samuel bắt đầu làm thơ và viết bình luận cho các tờ báo Pháp. Chẳng bao lâu, ông từ giã Paris để lang thang khắp Âu Châu, làm thơ, viết truyện và làm mọi nghề lao động vụn vặt để mưu sinh. Cuối cùng ông trở lại và định cư tại Paris, 1937. Sau khi cuộc chiến tranh thế giới lần thứ II kết thúc, ông bắt đầu sự nghiệp sân khấu và văn chương của mình bằng hàng loạt những vở kịch, truyện ngắn và phê bình văn học. Vở kịch *Waiting for Godot* (1953), như là một tiêu biểu cho quan điểm kịch nghệ và khuynh hướng mỹ học của Samuel. Được trình diễn lần đầu tại Théâtre De Babylone, đã gây sững sốt và kinh ngạc đến khán giả và các nhà sáng tác kịch nghệ. Với một vở kịch ngắn 'kỳ-lạ', không tác động kịch tính và sự trống vắng tột cùng của sân khấu, *Waiting for Godot* đã thành công rực rỡ với 400 lần trình diễn và nhiều sự ca ngợi của các nhà soạn kịch lừng danh như Tennessee Williams, Jean Anouilh, Thornton Wilder... Trong đó kịch tác gia William Saroyan đã phát biểu: 'Vở kịch sẽ tạo đường hướng sáng tác sân khấu rộng rãi và tự do cho tôi và các nhà soạn kịch khác'. *Waiting for Godot* là một vở bi-hài kịch (tragi-comedy) hai màn với hai khách bộ hành Vladimir và

Estragon, là nhân vật chính. Họ gặp nhau dưới tàn cây trụi lá bên vệ đường trống vắng và gọi lẫn nhau là Gogo và Didi. Cả hai đều chờ đợi để hẹn gặp Godot, như một biểu tượng của Thượng Đế (God). Trong thời gian chờ đợi buồn tẻ, họ kể nhau nghe về quãng đời quá khứ, những câu chuyện hài hước, ăn uống và bao suy đoán về Godot. Nhưng Godot không xuất hiện, chỉ nhấn qua nhân vật trưởng giả hung bạo Pozzo và người đầy tớ Lucky (lướt qua nhanh trên sân khấu) rằng, ông ta không đến được hôm nay và hẹn chắc sẽ đến vào ngày mai. Trong màn hai, Gogo và Didi vẫn đợi, và Godot cũng không tới và cũng nhấn sẽ hẹn đến ngày mai... Cả hai, Gogo và Didi cuối cùng cố gắng treo cổ tự tử, sau đó lại có ý định ra đi, nhưng họ không còn chút năng lực nào để di động được nữa. Họ bất lực và bất động với cuộc đối thoại cuối cùng:

Vladimir: chúng ta nhất định phải trở lại ngày mai.

Estragon: để làm gì ?

Vladimir: để chờ gặp Godot.

Estragon: à... (yên lặng)... rồi ông ấy cũng không đến ?

Vladimir: KHÔNG !

Có lẽ sự thành công ‘đế-đời’ của vở *Waiting for Godot*, là lần trình diễn tại sân khấu của khám đường chung thân San Quentin (1957) trước hơn 1400 khán giả ‘khổ sai chung thân’ tại đây. Khán giả tù nhân thường ngoạn và cổ vũ nhiệt liệt, và chừng như họ là người hiểu và thông cảm hơn hết sự ‘chờ-đợi’ của hai nhân vật Vladimir và Estragon trong vở kịch. Sự chờ đợi như ý nghĩa cuộc đời họ, giết thời gian và bám vào những niềm hy vọng ắp núp đâu đó ở những khúc quanh. Nếu không phải hôm nay, thì một ngày nào đó sẽ tới, có lẽ.

‘... *Thật là một điều không cần thiết để làm bụi bẩn đến niềm im lặng và hư không*’, Samuel Beckett phát biểu như vậy, cho mỗi chữ viết của mình.

Cuối Hè 2001.

Tham khảo và chú thích:

1. Raffaello Piccoli, *Benedetto Croce: An Introduction to His Philosophy* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1922).
2. Thomas M. Alexander, *The Horizons of Feeling: John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature* (Albany: State University of New York Press, 1987).
3. John Dewey, *Art as Experience* (New York: Minton, Balch & Co., 1934).
4. Bertolt Brecht (1898-1956), kịch tác gia người Đức tạo nhiều ảnh hưởng đến sân khấu kịch trong thế kỷ XX. Sinh ra và trưởng thành tại Đức, đến năm 1933 ông bị trục xuất ra khỏi nước vì chống lại chính quyền của Adolf Hitler. Bertolt cùng gia đình sống lưu vong tại Hoa Kỳ gần 14 năm. Mặc dù cố gắng với nhiều xuất bản kịch bản cho sân khấu và điện ảnh, nhưng Bertolt đã không thành công với thương trường nghệ thuật và khán giả Hoa Kỳ. Năm 1947 ông trở lại Âu Châu cho đến hai năm cuối đời, ông về sống tại Đông Đức và mất tại đây, 1956. Những kịch bản chính của Bertolt có thể kể: *Drums in the Night* (1922), *The Measures Taken* (1930-1931), *The Private Life of the Master Race* (1941), *Galileo* (1947) and *Mother Courage and Her Children* (1941).
5. Samuel Beckett (1906-1989), nhà văn và kịch tác gia hậu-hiện-đại (postmodernist) người Ái Nhĩ Lan. Kịch phẩm của ông đặt nhiều vấn đề đến nỗi khổ đau vật của con người và tâm trạng sống sót; nhân vật của Samuel luôn đối diện với một thế giới của sự VÔ NGHĨA và TRỐNG KHÔNG. Ông viết và sáng tác trong nhiều lãnh vực, thơ, tiểu thuyết, tiểu luận, kịch và cả đài phát, truyền hình... Vài tác phẩm tiêu biểu của Samuel có thể kể:

- tiểu thuyết: *Malloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*, and *Mercier et Camier*;

- kịch: *Eleutheria*, *Waiting for Godot*, *Endgame*;

- thơ: tuyển tập *Mirlitonnades*;

...

Tác phẩm của Samuel Beckett được dịch ra hơn 20 ngôn ngữ và phổ biến trên khắp thế giới. Nhận giải thưởng Nobel về văn chương năm 1969 và tiếp tục sáng tác cho đến lúc ông qua đời vào năm 1989.

BAO THANH THIÊN

nếu thị nỡ

Nếu thị nỡ được nam cao cho sống lại vào thời cách mạng, thị sẽ được kết nạp vào đảng vì *thị lại là dòng giống của một nhà có mả hủiⁱ*, thị sẽ chiến đấu như thị định, thị bình, thị sẽ được bầu làm đại biểu quốc hội, thị sẽ sinh bắc tử nam lên đường hành hiệp như don quixoteⁱⁱ của kathy acker *bởi với don quixote phá thai là một phương pháp chuyển hóa thành hiệp sĩ và đi cứu thế giớiⁱⁱⁱ* (nói theo vc: đây là don quixote gái)

Tiếc thay nam cao yếu tử – nếu không, số phận không biết giống ai; cái đó hạ hồi phân giải

Nhưng bạn đọc có thể giải mã cho y thị – khi thị nỡ *nhớ lại những lúc ăn nằm với hấn, thị phải nhìn trộm bà cô, rồi nhìn nhanh xuống bụng:*

Nói đại, nếu mình chữa, bây giờ hấn chết rồi, thì làm ăn thế nào?^{iv}

Thị có tính sai nước cờ? Bởi thị (nếu) có con với chí phèo, đứa bé biết đâu chẳng là tổng bí thư đảng cộng sản việt nam?

Mở lại trang lịch sử cách mạng, thị nỡ vào nam với nhiệm vụ đỡ đẻ cho cuộc sinh non ra mặt trận giải phóng – nhiệm vụ to lớn của nhân loại bởi vợ của socrate cổ đại cũng đã khai mở ra nguyên dòng tư tưởng tây phương vậy. Thị có hoàn thành sứ mạng (có trời biết!) – nhưng thị đã đuổi những tên ăn hại cỡ trần bạch đằng về làm nhiệm vụ hộ lý

Thị không thể có con riêng bởi nguyên đám đảng ủy và chính phủ cách mạng lâm thời đã nhận thị làm mẹ

Thế là thị hóa thân thành Mẹ Nở – trong lịch sử đảng chỉ có Mẹ Nở, một cách bức xúc văn chương thị cũng chết như tác giả của nó

Mẹ Nở là vị lãnh tụ vĩ đại của dân tộc, người sáng lập ra Đảng Cộng Sản Việt Nam và khai sinh ra nước Việt Nam Cộng Hòa Xã hội chủ nghĩa, cũng là người đặt nền móng vững chắc đầu tiên cho nền văn học Việt Nam thời kỳ hiện đại”

Tiếc thay Mẹ Nở qua đời vào năm 2000 – mười năm sau khi mẫu quốc LX đã bị khai tử

Đảng và Nhà nước cấp kỳ mở đại hội bất thường để thảo luận về hậu sự của Mẹ Nở

Cả nước phát động phong trào học tập

Nghị quyết mở đầu bằng

Tất cả vì Mẹ Nở

Mẹ là kết hợp của ba dòng thác cách mạng

Đại hội đảng tổng kết và phê bình sự nghiệp của Mẹ Nở

Mẹ là người trong sự nghiệp kháng chiến và xây dựng đất nước đã biết kết hợp chủ nghĩa theo đuôi và sức mạnh biến người tạo nên huyền thoại anh văn – và điện biên phủ

Mẹ Nở đã chỉ ra trong lần học tập trước khi vào saigon bài bản cho tên quan sáu xe tăng nói một câu để đời Mẹ đã dạy cho lê đức thọ trận thâu cày Mẹ sắp thứ bậc cho đám trường chinh lê duẩn phạm văn đồng võ nguyên giáp trong cuộc tế

Mẹ Nở xứng đáng phải đưa vào ba đình –

Vấn đề to lớn đặt ra là: đưa xác hồ chí minh ra ngoài? Nhường chỗ cho Mẹ Nở? Cả nước nô nức

Đi tìm thày phong thủy

Phương pháp hậu hiện đại nào ướp được thi hài Mẹ Nở?

Hội thảo khoa học rộng cả nước đi đến kết luận cực kỳ thắng lợi: Mẹ Nở về mặt hiện tượng là Đảng và Nhà nước bản chất như những người dẫn trong cổ tích và xấu ma chê quỷ hờn^{vi}.

Làm thế nào dựng hình tượng Mẹ Nở?

Một hội nghị mỹ học toàn quốc lần thứ nhất tổ chức tại Lò Lợn để ra nghị quyết: thực hiện chân dung Mẹ Nở –

Xu hướng hiện thực nhất trí bảo vệ quan điểm xây dựng hình tượng Mẹ Nở theo người cùng khổ, Mẹ Nở phải được khắc họa theo kiểu Pieter Brueghel hay Hieronymus Bosch *kẻ mù dẫn dắt kẻ mù* hay *chúa mang thập tự giá*

Xu hướng đối mới chủ trương con người việt nam hiện đại phải biết nói phét, nói láo, nói điêu, nói cuội theo phương thức vc^2 (rất tiến bộ và tương đối như phương trình Einstein $e = mc^2$), mắt, mũi, má, mồm cắt xẻo như nghệ thuật Picasso hay Francis Bacon *đóng đinh trên thánh giá*

Người ngoại cuộc góp ý lấy vỏ B52 nặn Mẹ Nở dập khuôn Alberto Giacometti *người phụ nữ cắt cổ họng*

Theo ông đây là chân lý đời đời của triết lý sống GIẢ VỜ dù *sông có cạn núi có mòn*

Tư tưởng Mẹ Nở là Giả Vờ mà Sống

Thế là Hiến pháp quy định thành văn: Tổ quốc được hình thành theo chủ nghĩa Mác- Lê Nin và tư tưởng Mẹ Nở

Người chết sống dậy – nam cao được gọi đồng về làm điều văn, tác phẩm cuối cùng chưa bao giờ được viết sau “Đôi lứa xứng đôi”:

Tế “những kẻ không chịu chết” – những đứa con hoang của xit-ta-lin mao-trạch-đông kiểu trần dân tiên hô chí minh lê duẩn trường chinh võ nguyên giáp phạm văn đồng & Co đại diện cho triệu triệu sinh linh thác oan trong những goulag – phạm trù chính trị

Tế “những kẻ chịu tội cho loài người” – những kẻ sống bằng ngòi bút vẽ hay viết, làm nhạc, múa ca, điện ảnh trong cũi biên chế, loại văn nghệ cung đình của giai cấp phong kiến mới kiểu tổ hữu & Co, hay những kẻ đeo mặt nạ (?) kiểu trần dân đến chết đây nấp quan tài mới biết *đã tự lừa dối ... là tử vì đạo*

vì mục đích đi tìm cái mới cho xã hội, cho văn học, cho con người song sự thực chứng tỏ tôi đã là đứa tay sai muốn chết cho bọn tư sản phản động, cho chủ nghĩa xét lại..."^{vii} phải chăng để "xin khoản giúp đỡ" của Đảng – phạm trù văn nghệ

Tế "những kẻ sống trong hoang tưởng" – bọn nô bộc chấp bút cho giai cấp lãnh đạo phong kiến mới kiểu nguyên khắc viện & Co hay lơ láo kiểu nguyên văn trung & Co như dĩ vãng viết nhăng viết cuội^{viii} không biết để muốn chứng tỏ mình hiện diện hay làm công tác tuyên truyền – phạm trù trí thức

Từ ấy làng Ba đình được gọi là làng Thị Nở và Thị Nở thành con người lịch sử

...

Và cũng từ ấy, không tử cho chép thêm vào kinh thi bài "*con ở (đợ) miền nam ra thăm lăng bác*"

ⁱ Chữ in nghiêng nguyên văn của Nam Cao.

ⁱⁱ Xin lỗi cái ông văn hào Cervantes Saavedra ở đây nhé -

ⁱⁱⁱ Chữ in nghiêng nguyên văn của Kathy Acker.

^{iv} X. Chú thích 1.

^v Chữ in nghiêng trích trong *Nhà Văn Việt Nam*, 1979 tr. 315.

^{vi} Chữ in đứng nguyên văn của Nam Cao.

^{vii} Kẻ chết không thể kháng cáo những điều có nói hay không, nhưng kẻ sống, kiểu ranh con được xuất ngoại để làm công tác tuyên truyền hay bọn hồi đầu văn nghệ nổi giáo mới đáng bị phán xét.

^{viii} Người nhận là đứa con hoang của Sartre, cả đời chỉ đọc mấy trang báo *Les Temps Modernes*, làm công tác "văn hóa" thông ngôn kiểu Phạm Quỳnh dưới thời Đế nhất cộng hòa, đã từng bị một nhà văn trên tạp chí "Vấn Đề" phê bình là chỉ có những thằng ngốc mới viết "Sartre trong đời tôi".

ĐỨC PHỔ

đời tôi

sinh vật tôi, mùa thu chào đời
bé bỏng búp măng
gió mùa sang lông lộng
hư vô bầu trời hư vô tôi
hạnh phúc trần trường giữa không gian
màu sắc âm thanh gom lại
giữa bốn tao nôi
cuộc đời gom trong bầu sữa mẹ.

tháng ngày trôi theo mặt trời ngụp lặn
tôi lớn khôn qua từng mùa
mẹ may cho áo mới
như loài rắn lột da
tự phong tặng mình, tuổi thọ.

đời tôi lăn như một trái banh
bị giựt giành bởi những bàn chân cầu thủ
sân cỏ là trường chơi
nơi biểu diễn những đòn lừa cú sút
cầu thủ trở tài nhiều pha đẹp mắt
tôi nghiêng răng, đau
mà hy vọng được vào gôn.

ước mơ tôi, thường rất nhỏ nhoi:
được bình yên như mỗi ngày hai buổi
như em bé được vào trường
học bài vỡ lòng yêu mẹ kính cha
thương bạn trọng thầy
gần gũi đồng bào xóm thôn làng mạc
như người nông dân hiền lành chất phác
được cấy cày trên đồng ruộng của mình
vỡ òa niềm vui theo vụ gặt
như người thợ quen nếp cần lao
cuộc sống gắn liền sản phẩm
như thi sĩ chong đèn
rót tâm tình vào trang sáng tạo
như người con gái dậy thì rục rờ mỹ nhân
giữa đám trai làng hiền hậu...

cuộc hồng trần sớm tối mù khơi
mà tôi kẻ chạy đua
mãi hoài không tới đích
tôi rong rêu dưới những ngọn triều
nổi trôi sóng bạc
với cuộc đời, tôi bất diệt tình nhân...

(trích ‘ *Hát Giữa Lưng Đời*, Thi Tập)

NGUYỄN HOÀNG TRẦN

đêm gọi

đêm gọi
quay mặt
độ co giãn của im lặng bừng mở
dường như,
đã phá thải khá nhiều tuổi xuân
khao khát chiếc hộp đen người đàn bà mặt lạ
cử chỉ tan loãng
giữa điệu bộ, cách ngắt nhịp của hơi thở
những đóm lửa trời trụt, co thắt
lạc mất phương vị
truy cập sự vô nghĩa bóng tối
vận hành cùng thân thể em

biên giới giữa hữu hạn và chung dụng
hai thân xác tha hóa
sự bội phản có mặt
thay thế cho cơ vật vã đã được rút cạn
ánh sáng trời ra
và ôm chặt lấy chính mình

đêm gọi
bơi trong trạng thái phi trọng lực
nằm cạnh

biến thể

vẫn không kích thích được cái lưỡi biếng
chất nhiễm xạ rỉ ra từ vật liệu nhằm chấn
trú xứ vốn không thật

đã thôi đốt bao sợi giấy thần kinh
cuối cùng,
chẳng đánh tiếng được sự thật xảy đến
dừng lại
không thể tiếp tục
bước vào sân chơi của người bệnh
tử cấm thành là da thịt người tình .

6.10.00

CAO HÀNH KIÊN

kỳ xà

Lưu Thần chuyển ngữ.

Từ lâu tôi đã được nghe nói nhiều về loài rắn Kỳ Xà nổi tiếng rất độc này. Người nhà quê thường gọi nó là Ngũ Bộ Long, có nghĩa là loài rắn độc, người hoặc súc vật bị nó cắn, đi không quá năm bước là đã ngã chết. Cũng có nhiều người nói, một khi lỡ sa chân vào vòng năm bước nơi nó ẩn cư, không người nào hy vọng thoát chết. Câu ngạn ngữ “rồng thiêng cũng không đề nổi rắn thổ địa” có lẽ là xuất phát ở đây. Nói chung, Kỳ Xà không giống những loài rắn độc khác, kể cả Hồ Mang, tuy cũng là loài cực độc, nhưng dù sao cũng dễ cho con người cảnh giác, lúc tấn công thường ngẩng cao đầu, rồi vươn thẳng mình và găm rít lên như để trấn áp đối phương, làm người gặp nó dễ nhận biết và có thời giờ để phòng bị, như ném đại đồ vật có trong tay để xua đuổi nó đi. Cho dù trong tay không có vật hộ thân, cũng có thể ném mũ trên đầu, liệng giép dưới chân chờ nó vồ theo là ta quay người chuồn. Nhưng rủi gặp loài Kỳ Xà này thì chín phần mười là nấp mạng ngay cho nó không bao giờ trở tay kịp.

Tôi còn được nghe kể rất nhiều truyền thuyết về loài Kỳ Xà này ở vùng núi Hoàn Nam. Nói rằng nó biết bố trận, phục kích, giăng bẫy bằng những sợi tơ mỏng manh do nó nhả ra đan thành tấm lưới giăng dưới các ngọn cỏ quanh vùng nó ở. Hễ có

người hay vật chạm đến tấm lưới là nó xuất hiện cắn chết ngay. Chính vì thế đã lan truyền những câu thần chú để chống Kỳ Xà, đọc lên là có thể giữ được mạng, những câu thần chú được xem như những bí kíp, không bao giờ truyền lại cho người vùng khác. Những người tiểu phu lên núi đốn củi thường quần xà cạp, hoặc đi một loại tất núi may bằng vải bạt cao cổ. Tuy thế, nhiều người còn bảo, giày bằng da cũng bị Kỳ Xà cắn thủng và thuốc rắn thông thường cũng trở thành vô hiệu với loài rắn này.

Trên đường lang thang từ Đôn Khê đến An Khánh, tôi gặp trong một quán ăn nhỏ ở bến xe Thạch Đài một anh nông dân bị cụt một tay. Anh ta bảo đã bị Kỳ Xà cắn trúng, nhưng vì muốn sống đã tự chặt ngay một cánh tay. Anh ta đội một chiếc mũ nan vành hẹp như mũ phớt, kiểu mũ nan thường dùng cho những người làm ăn nơi bến bãi, cho loại người bươn trải giang hồ. Tôi kêu một tô mì. Anh ta ngồi đối diện cùng bàn với tôi, tay trái cầm đũa, tay phải chỉ còn một khúc cụt loang loáng trước mắt làm tôi ăn cũng mất ngon. Xem chừng đây là một tay dễ bắt chuyện, nên tôi đề nghị:

“Tiền tô mì của ông anh, tôi xin phép trả luôn thế. Nếu không phiền, xin ông anh kể cho tôi nghe vì sao cánh tay này ...?”

Thế là anh ta kể cho tôi đầu đuôi câu chuyện. Anh ta bảo anh ta lên núi để tìm cây Kỷ Mộc.

“Tìm cái gì?”

“Kỷ Mộc. Cây này ăn vào sẽ hết ghen tuông. Con vợ tôi nó thường hành tôi muốn chết mỗi khi bắt gặp tôi trò chuyện với bất kỳ người đàn bà nào. Tôi đi kiếm Kỷ Mộc để nấu cho nó một bát canh.”

“Thế Kỷ Mộc là một cây thuốc kín?”

“Làm gì có!” anh ta vừa nói vừa cười hể hể, dưới vành mũ nan lóe lên một chiếc răng vàng giữa cái mồm rộng hoác, tôi mới chợt hiểu là anh ta nói đùa.

Anh nói là cùng với mấy lão bạn rủ nhau đi đốn cây đốt than. Thuở ấy, chuyện buôn bán chưa sành, dân núi muốn có tiền chỉ biết đốt than. Cây rừng đã khoanh là của đội sản xuất, chặt trộm là phạm pháp. Anh ta chưa làm điều gì phạm pháp bao giờ, nhưng đốt than cũng biết chọn đốt những cây cương lạc vỏ trắng, đốt xong cứ ánh lên màu bạc, gõ nghe cong cong, đun bếp rất đượm. Một gánh cương lạc bán bằng giá hai gánh than thường.

Tôi cứ để cho anh ta bốc phét, nói gì thì cũng chỉ là tiền một tô mì mà thôi.

Anh ta kể lần ấy anh ta đi đầu, tay cầm cây rựa, mấy người anh em em khác còn mãi hút thuốc nói cười đi sau. Vừa khom mình xuống, anh ta cảm thấy như có một luồng hơi lạnh buốt dâng lên từ gan bàn chân. Và trong lòng thì biết ngay là hỏng mất rồi.

Người cũng giống như con chó - anh ta nói - con chó đi lẻ loi khi đánh hơi nghe có mùi của con báo, là không còn sức để chạy nữa, sợ hãi tới độ rên lên ư ử như mèo, anh nói phần anh khi ấy bấp chân như nhũn ra, kẻ bắt rắn lão luyện đến mấy nhưng khi gặp Kỳ Xà là coi như đã xong đời. Đây, anh đã nhìn thấy cái thứ cuộn tròn mình trên đá dưới bụi cây khô, ở ngay chính giữa cái đồng xám xịt ấy một cái đầu đang ngẩng lên. Sự việc xảy ra quá nhanh, anh vung chiếc rựa lên và ngay trong chớp mắt ấy anh ta đã cảm thấy nơi cổ tay mình có một cái gì giá buốt, rồi thì người rùng lên như bị điện giật, trước mắt toàn là một màu tối đen, mặt trời cũng trở nên âm u, tiếng gió, tiếng chim, tiếng côn trùng...không còn nghe thấy một tiếng gì, bầu trời trở nên tối tăm sâu thẳm, mặt trời và cỏ cây tất cả đều ánh lên một màu lạnh lẽo. Anh nói may mà anh nhanh trí, nhanh tay, số chưa phải chết, may mà mạng anh lớn, tay trái đón ngay lấy cây rựa, chỉ một nhát là cổ tay phải đứt lìa, rồi ngồi xồm xuống dùng ngón cái của bàn tay trái đè chặt lấy tĩnh mạch nơi khuỷu tay phải. Anh nói máu chảy ra rơi xuống

mặt đá cứ sôi lên xèo xèo và lập tức mất đi màu máu, biến thành những đồng bột vàng vàng. Sau đấy anh em khiêng anh về thôn, cái cổ tay anh chặt đứt cũng được nhặt về thì đã thâm đen, từ móng tay đến thịt da. Khúc cánh tay còn lại của anh cũng bắt đầu đen, phải dùng bao nhiêu loại dược thảo trị rắn cắn mới được hồi phục trở lại.

Tôi nói: “Anh thật là một người giỏi quyết đoán.”

Anh nói, nếu anh chỉ chậm nghĩ chút xíu hoặc vết rắn cắn cao lên một tấc thì mạng anh đã chẳng còn. Mất một bàn tay, đổi được cả mạng sống, còn gì phải tiếc nữa. Đến bộ ngựa lúc cần thoát thân cũng thí luôn cả cang!

“Đấy là loài sâu bọ.” Tôi nói.

“Sâu bọ thì đã sao, dù sao con người cũng không thể thua loài sâu bọ. Con cáo bị bẫy kẹp trứng chân cũng còn biết cắn đứt cẳng chạy thoát, cái thứ con người này không thể không ranh hơn con cáo.”

Anh ta vỗ một tờ bạc mười đồng lên mặt bàn, khởi cần tôi trả tiền tô mì. Anh ta nói hiện giờ anh đang chạy mánh, tiền kiếm được không tệ hơn thứ thư sinh như tôi.

Dọc đường đi, tôi hỏi thăm khắp nơi thứ rắn Kỳ Xà này, mãi đến khi giữa đường đi Phan Tịnh, nơi góc sân phơi của trạm thu mua rắn ở thị trấn Văn Hiếu hay Thạch Trường gì đó, tôi mới nhìn thấy rắn Kỳ Xà phơi khô bó thành từng bó. Đúng như lời miêu tả của Liễu Tông Nguyên đời Đường, “chất đen mà ánh trắng”. Đây là thứ kỳ dược quý hiếm có thể thư gân hoạt huyết, trừ phong thấp, trị phong hàn, giá thu mua rất cao, xứng đáng cho nhiều kẻ dưng phu liều mạng.

Liễu Tông Nguyên nói thứ rắn này còn đáng sợ hơn cả mãnh hổ, sau đó ông nói đến chế độ chính trị hà khắc thì còn dữ hơn hổ nữa¹. Ông ta là quan lớn, tôi chỉ là thằng dân hèn. Ông là đấng sĩ phu, lo trước nhiều nỗi lo của thiên hạ, tôi là tên du thủ lang thang khắp nơi, chỉ lo cho mỗi cái tính mạng của mình.

Chỉ nhìn thấy những bó rấn khô như thế này thật chưa thỏa, tôi ước ao tìm được một con còn sống để học cách nhận biết, hòng có lúc phòng bị.

Mãi đến chân núi Phan Tịnh là nơi vương quốc của loài rấn độc này tôi mới nhìn thấy được hai con, do một trạm giám sát bảo vệ thiên nhiên thu giữ của những người vào núi săn trộm, được nhốt trong một chiếc lồng sắt, rất tiện cho việc quan sát.

Tên khoa học của loài Kỳ Xà này là Phức Xà Mồm Nhọn. Cả hai con đều dài khoảng một thước, đuôi nhỏ và mảnh, toàn thân là những hoa văn hình lục lăng màu xám trắng và xám nâu xen kẽ nhau, vì thế Kỳ Xà còn được mệnh danh là Rấn Ban Cờ. Nhìn bề ngoài tôi không tìm thấy một nét gì gọi là hung dữ, nếu nó nằm trên đá thì chỉ như một đồng bùn đất. Nhìn kỹ trên mồm nhọn ở cái đầu tam giác nhỏ bé thì thấy có một chiếc vảy hình lưỡi câu, hai con mắt ti hí vẻ gian xảo đến lối bạch, gợi cho người ta nghĩ đến những tên hề trong những vở tuồng. Nhưng khi sờ mỗi chúng đâu cần đến cặp mắt, mà từ cái hõm trũng giữa mắt và mũi, rất khó nhận thấy, là bộ phận cảm nhận nhiệt độ đặc biệt chỉ có ở chúng, có thể ghi nhận sự biến đổi nhiệt độ từ một phần hai mươi độ bách phân trong vòng ba thước. Nhờ thế nó sẽ theo dõi và tập kích chính xác khi có sự xuất hiện của bất cứ loài vật nào có thân nhiệt cao hơn nó. Điều này tôi được biết qua một nhà chuyên môn nghiên cứu về những vết thương rấn cắn mà sau này tôi được gặp ở vùng núi Vũ Di.

Cũng trên chặng đường này, ở vùng thượng lưu sông Nguyên Giang, con sông nhánh Cẩm Giang nước trong lành làm sao. Đám trẻ chăn trâu bơi lội dưới sông, chúng lao theo dòng nước chảy xiết và la hét đến mãi bãi xa, âm thanh trong trẻo vẫn còn vọng lại... Ở phía dưới đường, một người con gái trẻ trần truồng tắm bên sông, cô đứng yên như một con cò trắng, ngoái cổ chăm chú nhìn theo những chiếc xe chạy qua. Dưới cái nắng gắt ban trưa, ánh mặt trời chói lòa trên mặt

sông.

Đương nhiên, tất cả những điều này thì chẳng can hệ gì đến loài rắn Kỳ Xà...

(Trích dịch *Linh Sơn* từ nguyên tác Hoa văn).

1. Liễu Tông Nguyên (773-819) là một nhà thơ nổi tiếng đời Đường, tác giả *Liễu Hà Đông Tập* (Hà Đông, Sơn Tây là quê hương ông). Khi làm quan, ông tham gia nhóm Vương Thúc Vân cải cách rất nhiều về chính trị, kinh tế... Bài 'Bổ Xà Giả Thuyết' của ông kể chuyện người bắt rắn thà chịu nguy hiểm chết người mà khỏi đóng thuế, tương tự như lời của Khổng Tử "Hà chính mãnh ư hổ". Cao Hành Kiện viết tự truyện *Linh Sơn* hay nhiều vở kịch khác, nhất là *Đào Vong*, cũng như các tiểu luận (X. Cao Hành Kiện, *Chủ Đề* số 5) thường lên án chế độ hành chính hà khắc của Trung Quốc hiện nay, cũng là có ngụ ý này. (Chú thích của người dịch).

HOÀNG NGỌC-TUẤN

vấn đề hình thức và nội dung, cái mới và cái đẹp

(một cuộc đối thoại giả tưởng)

Lời người viết: Bài viết này là sự tổng hợp các nhận định của tôi về một số vấn đề thuộc phạm vi mỹ học đã được tôi nêu lên trong một bài tranh luận văn học vào năm 1999. Vào đầu tháng 8/2001, nhân anh chủ bút tạp chí *Chủ Đề* kêu gọi đóng góp bài vở cho đề tài *mỹ học*, tôi giở lại bài tranh luận ấy và nhận thấy trong thực trạng sáng tác và thưởng thức văn chương hiện nay, vấn đề hình thức và nội dung, cái mới và cái đẹp, vẫn còn đòi hỏi được bàn bạc thấu đáo hơn. Do đó, tôi cải biên và khai triển bài tranh luận ấy thành một cuộc đối thoại giữa hai nhân vật giả tưởng. Hy vọng cuộc đối thoại này sẽ cống hiến một số ý tưởng bổ ích thiết thực.

1. Vấn đề hình thức và nội dung

X: Thật khó chịu khi nhìn thấy nhiều nhà văn trong thế kỷ 20 này có vẻ chỉ ra sức chạy theo hình thức... Anh có đồng ý không? Tôi cho rằng một tác phẩm văn chương có hai phương diện: hình thức và nội dung. Hình thức chỉ là phương tiện chuyên chở, là cái khung cho nội dung. Do đó, chỉ đến khi nội dung đã thay đổi hay tràn ngập quá tải cái cỗ xe hay cái khung hình thức cũ, thì người ta mới thiết kế một hình thức mới cho thích hợp hơn.

Y: Bạn lý luận như thế là trực trặc lắm. Tại sao bạn phải khó chịu khi nhìn thấy nhiều nhà văn trong thế kỷ 20 này đang "chạy theo hình thức"? Bạn cho rằng "chỉ đến khi nội dung đã

thay đổi hay tràn ngập quá tải cỗ xe hình thức cũ, thì người ta mới xây dựng một hình thức mới cho thích hợp hơn". Bạn nói thế thì biết đâu chính cái "nội dung" của họ đã thay đổi hay tràn ngập quá tải "cỗ xe hình thức cũ", khiến họ phải nỗ lực "thiết kế một hình thức mới cho thích hợp hơn", chứ đâu phải họ chỉ ra sức tạo cái "cỗ xe hình thức" mới một cách vô cớ.

X: *Nhưng tác phẩm của họ có nội dung gì mới đâu? Cũng chỉ là bao nhiêu chuyện mà thiên hạ đã viết rồi: chuyện tình yêu, chiến tranh, chết chóc... Thì tại sao phải đi tìm hình thức mới?*

Y: *Thì ra là bạn nhầm lẫn giữa nội dung và chất liệu. Trong văn chương, nói riêng, và trong nghệ thuật, nói chung, sự nhầm lẫn này tai hại lắm. Nó khiến người ta không thể nhìn thấy chính xác mối quan hệ giữa hình thức và nội dung.*

X: *Vậy mối quan hệ ấy như thế nào? Và thế nào là nhầm lẫn giữa nội dung và chất liệu?*

Y: *Trước khi bàn về mối quan hệ giữa hình thức và nội dung, chúng ta hãy thử lật ngay bộ The New Encyclopaedia Britannica (một trong vài bộ bách khoa toàn thư được xem là hoàn hảo nhất hiện nay, và là bộ sách rất thông dụng trong tủ sách gia đình ở các nước Âu Mỹ), ở phần "Macropaedia", chương "The Art of Literature", ta sẽ đọc được đoạn văn rất ngắn gọn sau đây:*

Suốt lịch sử văn học, rất nhiều phê bình gia vĩ đại đã chỉ ra rằng việc phân biệt giữa hình thức và nội dung là một việc giả tạo (artificial), trừ khi làm điều đó với mục đích phân tích. Hình thức xác định nội dung. Nội dung xác định hình thức. Thực vậy, vấn đề phân biệt giữa hình thức và nội dung nếu được đặt ra thì thường chỉ được đặt ra bởi những phê bình gia lưu tâm đến chính trị, tôn giáo, hay ý thức hệ hơn là đến văn chương; bởi vậy, họ phản đối những nhà văn nào khiến họ thấy có vẻ như là đã hy sinh sự chính thống của ý thức hệ (ideological orthodoxy) để

chạy theo sự hoàn thiện về hình thức (formal perfection), hay hy sinh cái thông điệp (message) để chạy theo phong cách (style).¹

Trong cuốn *Dictionary of Literary Terms* (một trong những cuốn từ điển văn học phổ thông nhất cho học sinh ban văn ở các nước nói tiếng Anh) của J.A. Cuddon, ở mục từ 'Form', chúng ta cũng đọc thấy câu: "Hình thức và nội dung thì không thể tách rời" (Form and substance are inseparable).²

X: "Hình thức và nội dung thì không thể tách rời". Một mệnh đề nghe thật đơn giản, nhưng...

Y: ... Nhưng những kiến thức tưởng chừng rất căn bản như thế, trong thực tế, vẫn có vẻ như không được nhiều người viết và đọc văn chương trong chúng ta lưu ý và ghi nhận. Chúng ta cứ vẫn thấy nhan nhản từ quốc nội đến hải ngoại những bài phê bình, nhận định và tranh luận có thái độ rất tự tin và sôi nổi, nhưng kỳ thực rất bấp bênh về kiến thức và lý luận văn học, trong đó các tác giả không chủ yếu truy tầm giá trị nghệ thuật của văn chương mà chủ yếu theo đuổi những ý đồ chính trị, tôn giáo, hay ý thức hệ.

X: Họ nhắm đến phần nội dung của tác phẩm...

Y: ...Vâng, tai hại là ở chỗ đó. Họ bình văn theo kiểu đưa ra vài nhận xét hời hợt về cái gọi là "hình thức" của tác phẩm, rồi tập trung xoáy sâu vào cái gọi là "nội dung" của tác phẩm. Công tác xoáy sâu này, kỳ thực, chỉ là công tác suy diễn về những ý tưởng mà người bình văn nhặt được từ tác phẩm, rồi so sánh kết quả của sự suy diễn với những cái khuôn có sẵn trong mơ định kiến chính trị hay đạo đức mà người bình văn đã bị tiêm nhiễm. Qua kiểu bình văn này, những "nội dung" nào phù hợp với những cái khuôn sẵn có thì được cho là "hay", nếu không, thì bị chê bai hoặc kết án. Kiểu bình văn phi nghệ thuật như thế dần dần in vào ý thức của người viết và của quần chúng, và nhất định làm sinh ra những hậu quả tai hại. Cái tai hại hiển nhiên nhất là một nền văn học thiếu những tác phẩm

mang giá trị to lớn về nghệ thuật và cực kỳ khó khăn trong việc cách tân.

X: Vâng, nếu quả là thế thì tai hại thật. Nhưng để hiểu đúng mệnh đề "Hình thức và nội dung thì không thể tách rời", chúng ta phải diễn giải nó như thế nào đây?

Y: Nhìn lại lịch sử lý luận nghệ thuật, chúng ta có thể thấy những khám phá và diễn giải khá cụ thể và mạch lạc về hình thức và nội dung, thực ra, đã xuất hiện từ đầu thế kỷ 18 trong tư duy của Hegel.

Từ năm 1812, trong cuốn *Wissenschaft der Logik*, Hegel đã đưa ra những nhận định khá rành mạch về những cái gọi là *chất liệu* (Material), *nội dung* (Inhalt) và *hình thức* (Form). Hegel dùng chữ *chất liệu* để gọi cái chưa mang một *hình thức* được xác định nào cả; nó là một thứ *nội dung* phi nghệ thuật tính. Một câu chuyện, một ý tưởng, một tin tức nào đó, nếu được thuật lại hay viết lại theo nhiều cách khác nhau mà vẫn không bị sai lệch gì về *nội dung* thông tin, thì chỉ mới nằm ở dạng *chất liệu*, chứ chưa phải là một *nội dung* mang nghệ thuật tính, *nội dung* của một tác phẩm nghệ thuật đích thực. Đối với Hegel, *nội dung* phải là cái *chất liệu* đã mang một *hình thức* được xác định; cái *nội dung* này không thể tồn tại như chính nó bên ngoài cái *hình thức* nhất định của chính nó. Nếu *hình thức* thay đổi, *nội dung* bị thay đổi theo cùng một lúc. Về ý niệm *hình thức*, Hegel nhận định rằng một *hình thức* không thể tồn tại độc lập với một *nội dung* nhất định của chính nó. Trong một tác phẩm nghệ thuật, cái gì thay đổi mà khiến *nội dung* phải thay đổi theo, thì cái đó mới đúng là *hình thức* tinh yếu (wesentlich); cái gì thay đổi mà không khiến *nội dung* phải thay đổi theo, thì cái đó không tinh yếu (unwesentlich), và không đáng được gọi là *hình thức*. Mối tương quan chặt chẽ giữa *nội dung* và *hình thức* (trong đó, *hình thức* hoàn toàn được xác định bởi *nội dung*, và *nội dung* hoàn toàn được xác định

bởi *hình thức*) được Hegel mô tả bằng chữ hoán chuyển (Umschlagen). Nhận định của ông được thu tóm trong một câu đáng nhớ:

*Nội dung chẳng là gì cả ngoài sự hoán chuyển của hình thức vào nội dung, và hình thức chẳng là gì cả ngoài sự hoán chuyển của nội dung vào hình thức (der Inhalt nichts ist als das Umschlagen der Form in Inhalt, und die Form nichts als Umschlagen des Inhalts in Form).*³

Theo Hegel, hành động sáng tạo một tác phẩm chính là hành động xây dựng một hình thức cho một chất liệu; khi đã có được một hình thức, chất liệu tiên khởi hoàn toàn biến đổi từ cái không có phẩm tính nghệ thuật thành cái có phẩm tính nghệ thuật và, do đó, trở thành nội dung của tác phẩm nghệ thuật. Ở đây, hình thức trở thành sự diễn tả của một nội dung mà nội dung này không thể hiện hữu bên ngoài cái hình thức của riêng nó.

Đoạn văn sau đây của Hegel có thể minh họa cho nhận định của ông:

*Hình thức chính xác (rechte) tự nó là nội dung, không thể đứng tách rời khỏi nội dung. Một tác phẩm nghệ thuật mà không có một hình thức chính xác thì chính vì đó nó không phải là một tác phẩm nghệ thuật đúng nghĩa, một tác phẩm nghệ thuật thực sự (wahres Kunstwerk) [...] Những tác phẩm nghệ thuật thực sự, nói cách ngắn gọn, là những tác phẩm mà nội dung và hình thức của chúng chứng tỏ là một sự đồng nhất hoàn hảo. Người ta có thể nói rằng nội dung của cuốn Iliad là cuộc chiến ở thành Troy, hay nói cụ thể hơn nó là sự phẫn nộ của Achilles; nói như vậy là nói hết mọi sự mà chẳng nói được điều gì cả, bởi gì cái làm cho Iliad trở thành Iliad chính là cái hình thức thi ca mà nội dung của nó vận vào. Cũng theo cách đó, có thể nói nội dung của Romeo và Juliet là thảm cảnh tan nát của một đôi tình nhân vì sự thù nghịch của hai gia đình; nhưng như thế thì còn quá xa để đạt đến tấn bi kịch bất tử của Shakespeare.*⁴

Những khám phá này của Hegel đã được giới nghiên cứu về lý luận nghệ thuật tiếp tục khai triển cho đến hôm nay và đã tạo cơ sở cho những cung cách nhận định và phê bình khách quan hơn và khoa học hơn. Trên cơ sở đó, chúng ta có điều kiện để quan sát và tiếp cận các tác phẩm nghệ thuật nói chung, và văn học nói riêng, một cách tốt hơn, đồng thời xét lại một số quan niệm cũ về những cái gọi là "hình thức" và "nội dung" trong phê bình văn học. Thực vậy, có những cái chúng ta thường tưởng lầm là hình thức, thực ra không phải là hình thức; và có những cái mà chúng ta thường tưởng lầm là nội dung, thực ra chỉ mới là chất liệu (một thứ ý tưởng mà hình thức không tinh yếu nào cũng có thể chuyên chở được). Trong thực tế, nhiều người trong chúng ta còn lầm tưởng rằng "văn thể" là hình thức, và "ý tưởng" là nội dung. Đúng ra, văn thể mới chỉ là cái vỏ chung chung, chưa đáng gọi là hình thức (của tác phẩm nghệ thuật); và ý tưởng mới chỉ là chất liệu chung chung, chưa đáng gọi là nội dung (của tác phẩm nghệ thuật).

X: Anh có thể đưa ra những ví dụ cụ thể lấy từ văn học Việt Nam để minh họa cho nhận định này?

Y: Vâng, chúng ta hãy thử xem xét tác phẩm Đoạn Trường Tân Thanh của Nguyễn Du để nhìn thấy một số minh họa cho nhận định này.

Sau khi đọc xong *Kim Vân Kiều Truyện* của Thanh Tâm Tài Nhân, Nguyễn Du muốn sử dụng câu chuyện về đời của Thúy Kiều để thực hiện một tác phẩm thi ca. 'Câu chuyện Thúy Kiều' (cái có thể rút ra từ *Kim Vân Kiều Truyện* và kể lại dưới một hình thức khác) không còn là nội dung của *Kim Vân Kiều Truyện*, nó chỉ là một khối chất liệu phi hình thức. Nguyễn Du dùng khối chất liệu này kết hợp với những khối chất liệu khác (như các điển tích, các ý niệm triết lý Phật-Lão-Nho, các mảnh cổ thi, v.v...) để thực hiện *Đoạn Trường Tân Thanh*. Thử lấy một ví dụ nhỏ: Nguyễn Du lấy chất liệu từ hai

câu thơ trong bài "Thương Sơn Tảo Hành" của Ôn Đình Quân (*"Kê thanh mao điểm nguyệt / Nhân tích bản kiều sương"*) để sáng tạo câu thơ 2030 của Đoàn Trường Tân Thanh (*"Tiếng gà điểm nguyệt dấu giày cầu sương"*). Ở đây, có sự giống nhau về chất liệu, nhưng sự khác nhau về hình thức đã tạo nên sự khác nhau về nội dung: 2 câu thơ của họ Ôn gợi đến những điều rất khác với câu thơ của họ Nguyễn. Ở 2 câu thơ của họ Ôn, mỗi câu có 5 chữ Hán được trình bày với thủ pháp 'tịnh trí ý tượng' (ở mỗi câu, 5 danh từ được đặt liền nhau không cần bất cứ tính từ hoặc giới từ nào); ở câu thơ của họ Nguyễn, tuy thủ pháp 'tịnh trí ý tượng' cũng được sử dụng, nhưng gồm 8 danh từ hỗn hợp Hán và Nôm với tiết tấu khác hẳn. Ôn Đình Quân có chữ "mao" (cỏ), và "bản" (ván), mà Nguyễn Du không có. Ngược lại, họ Nguyễn có nhóm chữ "dấu giày", khác hẳn với nhóm chữ "nhân tích" (vết người) của họ Ôn. Khi qua đến bản dịch Anh ngữ của Huỳnh Sanh Thông, câu thơ của Nguyễn Du lại trở thành: "Cockcrow from moon-lit huts; fresh marks of shoes on dew-soaked bridge" (tiếng gà từ những túp lều trăng chiếu; những dấu giày tươi rói trên chiếc cầu đắm sương), thì sự khác biệt về hình thức và đồng thời về nội dung càng trở nên rành rành. Chỉ riêng về từ loại, thơ họ Ôn có 10 danh từ; thơ họ Nguyễn có 8 danh từ; bản dịch của họ Huỳnh lại có 5 danh từ, 3 tính từ, và 3 giới từ.

X: Như thế với cùng một chất liệu chúng ta có thể tạo nên những tác phẩm khác nhau về hình thức và nội dung nghệ thuật. Thế còn khi sử dụng cùng một chất liệu và cùng một hình thức giống nhau, ví dụ chúng ta có cùng một ý tưởng và cùng dùng thể thơ lục bát để làm nên một bài thơ, thì nội dung nghệ thuật có giống nhau không?

Y: Bạn hỏi như vậy vì bạn chưa nắm được khái niệm về hình thức tinh yếu của một tác phẩm văn chương. Thể thơ lục bát đâu có phải là hình thức tinh yếu. Để làm rõ điều này, tôi xin tạm đưa ra ví dụ sau đây:

Để thực hiện một tác phẩm nghệ thuật gọi là *Đoạn Trường Tân Thanh*, Nguyễn Du phải sáng tạo một hình thức tinh yếu cho những chất liệu sẵn có. Hình thức của *Đoạn Trường Tân Thanh* không phải chỉ là thể thơ lục bát. Thể thơ lục bát là cái bề ngoài nông cạn nhất và dễ nhìn thấy nhất của tác phẩm; nó chỉ là cái khuôn thô sơ dùng để làm vỏ bọc cho cái xứng đáng được gọi là hình thức. Cái khuôn thô sơ này rất dễ sử dụng; từ một chú mục đồng, đến một anh văn công tuyên truyền, đến một bậc nho sĩ, ai biết cách sử dụng nó đều có thể mượn nó như một phương tiện đơn giản để "xuất khẩu thành thơ". Tất nhiên, trong số những bài thơ "xuất khẩu" này có thể có những bài có giá trị nghệ thuật, nhưng nhất định sẽ có nhiều bài chỉ là "vè" với một nhúm chất liệu đơn giản đặt vào một cái khuôn thô sơ. Ví dụ, tôi thử lấy chất liệu từ bản dịch của Huỳnh Sanh Thông ("*The study-room turned icy, metal-cold / brushes lay dry, lute strings hung loose on frets*") để làm câu lục bát:

*Phòng học lạnh lẽo như đồng
bút lông khô mực cần đàn lỏng dây.*

Phê bình gia văn học không thể nhận xét rằng câu lục bát này giống cả hình thức lẫn nội dung với câu lục bát sau đây của Nguyễn Du: "*Buồng vắng hơi giá như đồng / trúc se ngọn thỏ tơ chùng phím loan*". Nhận xét như thế là quá nông cạn về lý luận văn học. Tốt hơn, nên nhận xét rằng câu lục bát của Nguyễn Du và câu lục bát của tôi tuy sử dụng cùng một khuôn (thể thơ lục bát) và cùng một chất liệu, nhưng vì chúng khác nhau về hình thức (cách dùng từ, trật tự các từ, âm điệu, v.v...) nên nội dung (cái được xác định bởi hình thức) cũng khác nhau. Chỉ mô tả một cái phòng học lạnh lẽo, trong đó cây bút lông để khô mực và cây đàn để lỏng dây không ai đụng tới, câu lục bát của Nguyễn Du nói lên được nỗi buồn tao nhã, sang cả của chàng Kim Trọng văn chương nét đất thông minh tính trời, còn

câu thơ lục bát của tôi lại gợi đến thái độ thất tình của một anh học trò lười lỉnh, tầm thường.

X: Như thế, theo anh, cái đáng gọi là hình thức tinh yếu của Đoạn Trường Tân Thanh là gì?

Y: Cái đáng gọi là hình thức tinh yếu của *Đoạn Trường Tân Thanh* (mà nội dung nghệ thuật của tác phẩm này được thể hiện trọn vẹn không chút suy suyển) chính là toàn bộ từng chữ và cách nó được chọn (Nôm hay Hán, thuộc từ vựng hàn lâm hay bình dân, v.v...), từng câu và cách nó được xây dựng (tiết tấu, âm điệu, cú pháp, v.v...), từng biện pháp tu từ, từng trường hợp chọn điển tích, chọn cổ thi Trung quốc để phóng tác ra thơ Nôm, v.v... của chính tác phẩm này. Nói cho thực đầy đủ và chính xác, hình thức của *Đoạn Trường Tân Thanh* chính là toàn bộ 22778 chữ trong 3254 câu, với tất cả những đặc tính tế vi nhất của mỗi chữ; và sự thay đổi một chữ nào đó ắt sẽ gây một vấn đề tranh luận về nguyên tính của tác phẩm (trong thực tế, những cuộc tranh luận về "bản nào là bản gốc" đã và vẫn sẽ tiếp tục diễn ra, vì chừng nào chúng ta chưa thực sự nắm chắc bản gốc, chúng ta vẫn chưa thực sự nắm được hình thức tinh yếu của tác phẩm, và vẫn chưa thể bàn rốt ráo về giá trị đích thực của tác phẩm).

X: Thế thì nội dung nghệ thuật của tác phẩm Đoạn Trường Tân Thanh có thể được hiểu một cách vắn tắt là gì?

Y: Không thể có một nội dung nghệ thuật ở dạng "vắn tắt". Chỉ có thể có cốt chuyện vắn tắt, hay đại ý của tác phẩm, mà những điều này lại thuộc về chất liệu. Nội dung của *Đoạn Trường Tân Thanh* (trong ý nghĩa nghệ thuật đích thực) không thể được diễn giải hay truyền đạt bằng cách nào khác ngoài chính hình thức tinh yếu của riêng nó. Nó không phải là một mô ý tưởng rút ra được và kể lại được sau khi chúng ta đọc tác phẩm. Chúng ta không thể nói: "Nội dung của *Đoạn Trường Tân Thanh* là như thế này... v.v... và v.v..." Sẽ không thể có

một nghệ sĩ thiên tài nào viết một tiểu thuyết (dựng một cuốn phim, vẽ một bức tranh, soạn một bản nhạc, hay viết lại một trường thi) có khả năng chứa đựng toàn bộ, không thêm bớt, nội dung của *Đoạn Trường Tân Thanh*; cùng lắm, nhà sáng tạo nghệ thuật chỉ có thể sử dụng lại cái khối chất liệu tìm thấy sau khi đọc kỹ tác phẩm này (cái khối chất liệu đã trở nên quá giàu có hơn so với cái khối chất liệu tìm thấy nơi *Kim Vân Kiều Truyện*) để tạo nên những tác phẩm khác mang giá trị khác. Cũng thế, chúng ta chỉ có thể tốn vô lượng giấy mực và thì giờ để suy diễn về, hay bàn bạc về nội dung của *Đoạn Trường Tân Thanh*. Còn khi chúng ta thực sự muốn nắm bắt được chính xác nội dung của nó, chúng ta chỉ còn có một cách là đọc trực tiếp toàn bộ tác phẩm (nghĩa là phải trực tiếp đi xuyên qua từng chi tiết tế vi của hình thức tác phẩm).

X: Như thế anh đã ứng dụng nhận định về mối quan hệ giữa nội dung và hình thức của các lý thuyết gia Tây phương từ Hegel cho đến đương đại để bàn về Đoạn Trường Tân Thanh. Theo anh, ở Đông phương có nhận định nào tương đương như thế không?

Y: Ở Trung quốc, từ thế kỷ thứ 4, Tiêu Thống (501-531) tuy chưa có thể đưa ra một hệ thống lý luận văn học mạch lạc, cũng đã nhận ra rằng một tác phẩm văn chương phải là một công trình sáng tác mà trong đó nội dung phải luôn luôn gắn liền với những hình thức mang nghệ thuật tính. Trong bộ Văn Tuyển (một bộ sách chiếm địa vị cao nhất trong văn học sử Trung Quốc từ khi nó ra đời vào thế kỷ thứ 4 cho đến giữa thế kỷ 11), Tiêu Thống chọn lọc 760 tác phẩm văn chương của 130 tác giả từ thời nhà Chu đến thời Lục Triều, nhưng trong đó ông không chọn Thi Kinh, Thư Kinh, Luận Ngữ, cũng không chọn tác phẩm nào của Mạnh Tử, Lão Tử và Trang Tử. Chỉ có một tác phẩm trước thời Hán được chọn, là Sở Từ. Tiêu chuẩn ông đề ra là tác phẩm văn học phải đạt đến mức 'thẩm tư hàn táo', do đó những sáng tác được ông tuyển chọn không những chỉ có

tư tưởng sâu sắc mà còn phải có ngôn từ diễm lệ. Hàn táo là nghệ thuật sáng tạo những phong cách hành văn qua đó những vẻ đẹp của ngôn từ được tập hợp và liên kết một cách tế vi và độc đáo nhằm phô bày tinh hoa của văn chương. Đối với ông, những sách của các đại hiền nhân kể trên chỉ nhắm vào thẩm tư, mà bỏ đi hàn táo, nên không được kể là "văn". Thực vậy, khi Trang Tử nói: "Ngôn giả sở dĩ tại ý, đắc ý nhi vong ngôn", thì ý ở đây là ý tưởng thuộc về chân lý của đạo học, không nên bị ràng buộc vào chữ nghĩa. Khi Khổng Tử nói: "Từ đạt nhi dĩ hĩ", thì từ ở đây chỉ là phương tiện để truyền thông tư tưởng triết lý. Trong nghệ thuật văn chương thì khác: ý (xét như nội dung) phải gắn làm một với từ (xét như hình thức), bởi người sáng tác văn chương không nhắm vào mục đích diễn ý như nhà đạo học hay triết học. Một đẳng chủ yếu nhắm vào Mỹ; một đẳng chủ yếu nhắm vào Chân và Thiện. "Văn dĩ tải đạo" có thể là châm ngôn của các nhà triết học và đạo học, nhưng không thể là châm ngôn của người sáng tác văn chương.

X: Thế nhưng người ta vẫn cứ thường dùng hình ảnh "rượu" và "bình" để bàn về nội dung và hình thức của tác phẩm văn chương. Chẳng hạn, người ta cho rằng nhu cầu thay "bình" chỉ xảy ra khi...

Y: ... Khi người ta không thể đổ quá nhiều rượu vào một cái bình nhỏ, e rằng rượu sẽ tràn ra ngoài. Phải thế không? Nghĩ như vậy là hỏng. Ngay từ đầu cuộc đối thoại này, bạn đã tưởng rằng hình thức chỉ cần thay đổi khi nội dung trở nên quá tải. Chuyện "rượu" và "bình" là một cách hình tượng hoá cái nhận định đó. Qua cuộc đối thoại này, hẳn bạn đã thấy, đối với tác phẩm văn học thì khác, hình thức thế nào thì nội dung thế ấy, hoặc ngược lại; chứ làm sao nội dung có thể tràn ra ngoài hay quá tải được?

Cách nghĩ theo kiểu "rượu nhiều hay ít, bình lớn hay nhỏ" hỏng ở chỗ nó không phân biệt được sự khác nhau hiển nhiên

giữa văn thể (là cái vỏ bọc thô sơ của hình thức) và hình thức (là cái tinh yếu để xác định nội dung), cũng như giữa ý tưởng (là cái chất liệu có trước khi tác phẩm thành hình) và nội dung (là cái hiện hữu gắn bó với hình thức, chỉ có sau khi tác phẩm đã thành hình). Nó cũng hỏng ở chỗ nó cho rằng hình thức đóng một vai trò rất thụ động và phụ thuộc, trong khi nội dung đóng vai trò tích cực chủ yếu trong việc hình thành tác phẩm văn chương. Cách nghĩ như thế chỉ có thể thích hợp cho việc viết báo hay viết tin (trong đó, những ý tưởng cần được truyền đạt hay những sự kiện cần được thông tin đóng vai trò chủ yếu, và cách viết là thứ yếu). Cách nghĩ như thế không thể nào thích hợp cho nghệ thuật sáng tạo văn chương.

2. Vấn đề cái mới

X: Vâng, thì hãy bỏ đi cái chuyện "rượu nhiều hay ít, bình lớn hay nhỏ", và hãy thử bàn thêm về chuyện "bình cũ, rượu mới" hay "bình mới, rượu cũ".

Y: Khổ quá. Lại "bình" với "rượu". Bởi hình thức và nội dung hoàn toàn xác định nhau và không thể tách rời nhau nên những cái gọi là 'bình mới, rượu cũ', hay 'bình cũ, rượu mới' là những quan điểm hoàn toàn không thích hợp trong lĩnh vực lý luận nghệ thuật. Bên ngoài phạm vi nghệ thuật sáng tạo, chúng ta có thể thấy, ở một chừng mực nào đó, có những hiện tượng này (ví dụ: một ý tưởng về chính trị, triết lý hay xã hội có thể được diễn tả bằng nhiều cách khác nhau). Tôi dùng nhóm chữ "ở một chừng mực nào đó", vì trong thực tế nhiều triết gia đã phải sáng tạo những cách viết chuyên biệt và những từ ngữ mới để có thể diễn tả những ý tưởng mà những cách viết và những từ ngữ thông thường không thể diễn tả rõ ràng. Trong phạm vi nghệ thuật sáng tạo, không một nội dung mới nào mà không phải là sự hoán chuyển của một hình thức

mới vào nó, và không một hình thức mới nào mà không phải là sự hoán chuyển của một nội dung mới vào nó.

X: Thế còn chất liệu mới lạ có tạo nên được nội dung mới lạ không?

Y: Chất liệu mới lạ, nếu không được đặt một cách nghệ thuật vào một hình thức tinh yếu mới lạ, thì không thể làm sinh ra một nội dung mới lạ.

X: Thử nêu lên những ví dụ.

Y: Ngay sau Đệ Nhị Thế Chiến, đề tài chiến tranh diệt chủng hiện đại là một chất liệu rất mới cho tác phẩm văn chương. Nhưng hàng trăm ngàn cuốn tiểu thuyết sử dụng chất liệu này chỉ xuất hiện *như những cuốn tiểu thuyết của thế kỷ 19 với một cốt chuyện mới*, lý do là mặc dù có chất liệu mới, đa số nhà văn đã không đủ khả năng xây dựng những hình thức tinh yếu mới lạ cho nó, mà vẫn cứ bám vào những tiêu chuẩn thẩm mỹ hiện thực chủ nghĩa thế kỷ 19, do đó họ đã cho ra đời những tác phẩm với một thứ nội dung mang tính tả thực kiểu thế kỷ 19. Chỉ có một số ít tiểu thuyết được xem là những tác phẩm cách tân của thế kỷ 20, điển hình là cuốn *The Cannibal* (1949) của John Hawkes. Với chất liệu mới trong tay, Hawkes có đủ tài sáng tạo để xây dựng được một hình thức mới cho nó, do đó ông đã hoàn thành được một tác phẩm với nội dung mới lạ mang tính đa tầng, đa phương, đa nghĩa, phi tuyến tính của tiểu thuyết hiện đại.⁵

Ngược lại, nội dung mới không nhất thiết đòi hỏi chất liệu mới. Hai tiểu thuyết được viết với cùng một chất liệu như nhau, nhưng nếu mỗi chất liệu được ban cho một hình thức tinh yếu hoàn toàn khác nhau, thì kết quả là hai nội dung hoàn toàn khác nhau; và giữa hai tác phẩm này có thể có một tác phẩm nhiều tính cách tân hơn. Chúng ta hãy thử xem một ví dụ. Sau khi hoàn tất bản thảo cuốn *Madame Bovary* (1857), Gustave

Flaubert quyết định đọc kỹ và thay thế tất cả những chữ chưa đạt bằng những "chữ đạt nhất" (le seul mot juste). Giới chuyên gia nghiên cứu về Flaubert đã so sánh hai văn bản và nhận định rằng việc thay đổi phẩm tính của chữ đã biến *Madame Bovary* từ một tiểu thuyết lãng mạn nhiều cảm tính tầm thường thành một trong những tác phẩm có nhiều nét mới lạ và mang tính bi kịch nhân bản chua chát và sâu cay nhất của văn chương Âu châu thời ấy. Qua ví dụ này, chúng ta thấy rằng trong khi chất liệu (ý tưởng, câu chuyện) và văn thể vẫn còn nguyên như cũ, nội dung của tác phẩm có thể hoàn toàn đổi khác cùng lúc với sự thay đổi phẩm tính của chữ. Điều này chứng tỏ rằng chữ là yếu tố góp phần cực kỳ quan trọng vào việc xây dựng hình thức tinh yếu cho khối chất liệu của tác phẩm.

X: Thế nhưng, không ít nhà văn cho rằng để làm mới văn chương họ phải có câu chuyện mới, tình tiết mới, ý nghĩ mới...

*Y: ... Nhưng kết quả là tác phẩm của họ vẫn không có gì là mới. Phải thế không? Cái sai lầm to lớn nhất của những nhà văn muốn làm mới văn chương mà không thể làm được là ở chỗ: họ lao tâm khổ trí đi tìm những chất liệu mới (câu chuyện mới, tình tiết mới, ý nghĩ mới...) với hy vọng rằng tác phẩm mình sẽ mới, mà không biết rằng việc chính yếu là làm sao để sáng tạo một hình thức tinh yếu mới lạ cho khối chất liệu mà họ đã có, bởi chính cái hình thức tinh yếu mới lạ mới là cái chứa đựng những ý niệm thẩm mỹ mới lạ. Chất liệu mới tất nhiên là cần thiết, nhưng nó chỉ đóng vai trò phụ trong việc tạo nên cái mới trong tác phẩm. Dù sử dụng những chất liệu cũ lấy từ *Kim Vân Kiều Truyện* và văn chương cổ của Trung quốc, *Đoạn Trường Tân Thanh* là một tác phẩm đầy tính cách tân trong văn chương Việt Nam cuối thế kỷ 18 đầu thế kỷ 19 vì Nguyễn Du đã tạo được một hình thức tinh yếu để làm khối chất liệu ấy biến thành một nội dung nghệ thuật độc đáo vào thời ấy.*

X: Thế còn các nhà thơ có tài từ thời Nguyễn Bính đến nay cứ tiếp tục dùng thể thơ lục bát, mà thơ của họ cứ tiếp tục được cách tân ít nhiều, chẳng phải là nhờ họ đã đem vào lục bát những chất liệu mới (hình ảnh mới, ý nghĩ mới...) hay sao? Chẳng phải là thể thơ lục bát, như một loại "bình" tiêu chuẩn, tiếp tục được dùng để đựng rượu mới hay sao?

Y: Ấy, bạn lại rơi ngược về điểm khởi đầu. Bạn vẫn tưởng rằng, trong văn chương, hình thức và nội dung có thể đứng tách rời ra làm hai, như bình và rượu, rằng nhiều khi cái mới của rượu được chú trọng nhiều hơn cái mới của bình, vì rằng khi một loại bình nào đó đã được chấp nhận thì thường được dùng đi dùng lại trong một thời gian khá dài và trong thời gian đó chỉ có cái mới của rượu mới là cái đáng kể. Tôi cho rằng nhận định của bạn sai lầm nghiêm trọng nếu đem áp dụng vào việc sáng tạo văn chương. Những lập luận tôi đưa ra ở những phần trên khả dĩ giải thích được bản chất của sự sai lầm này: vì bạn đã lầm lẫn giữa ý tưởng (tức là chất liệu) với nội dung, và lầm lẫn giữa văn thể với hình thức, bạn không thể nắm bắt được nguyên ủy của cái mới trong sáng tạo văn chương.

Những lầm lẫn đó khiến bạn nhận xét rằng dù các nhà thơ có tài từ thời Nguyễn Bính đến nay cứ tiếp tục dùng thể thơ lục bát, mà thơ của họ cứ tiếp tục được cách tân ít nhiều, là nhờ họ đã đem vào lục bát những chất liệu mới (hình ảnh mới, ý nghĩ mới...). Thực ra, những nhà thơ này đã ít nhiều thực hiện được sự cách tân vì chủ yếu họ đã làm mới được những thành tố nào đó trong hình thức tinh yếu của tác phẩm (ví dụ: cách dùng từ mới lạ, sự mở rộng từ vựng vào những lĩnh vực mới lạ, cách đặt câu mới lạ, cách tạo tiết tấu và âm điệu mới lạ, v.v...). Nhìn chung, trong số những nhà thơ lục bát có tài, có người cách tân rất ít, có người cách tân rất nhiều. Người cách tân nhiều còn tìm cách làm méo mó hay phá vỡ cái khuôn lục bát bằng cách khám phá những kiểu ngắt câu, xuống hàng, sử dụng những dấu gạch chéo để phân nhịp, v.v... Làm thế, họ đã

ít nhiều làm mới cách thể diễn đạt mà những biểu hiện cụ thể nhìn thấy ngay được là việc làm thay đổi những yếu tố mang tính hình thức: bài thơ tạo được những tác động đối với thị giác (visual effects), và những tác động mang tính không-thời (spatio-temporal effects) trong cách thưởng thức. Nội dung nghệ thuật của bài thơ nhất định phải thay đổi cùng lúc với những tác động này.

X: Nhưng, như tôi đã nói từ đầu, tôi đôi khi thấy khó chịu về thái độ đổ gọt bề ngoài quá trớn. Có người nhận xét rằng những nỗ lực 'làm mới chữ nghĩa' của Mai Thảo và Nguyên Sa sau này đã không thành công, vì bề ngoài cầu kỳ đổ gọt óng ả quá làm hại đến sự chuyên chở nội dung bên trong. Anh thấy thế nào?

Y: Trong tác phẩm văn chương, cái gì là bề ngoài và cái gì là bề trong? Văn chương là nghệ thuật của chữ. Trong nghệ thuật này, cái "bên ngoài" và cái "bên trong" hoàn toàn không thể tách rời. Làm mới văn chương đích thị là làm mới nghệ thuật của chữ, và khi làm mới nghệ thuật của chữ, thì cả cái "bên ngoài" và cái "bên trong" đều trở nên mới trong cùng một lúc và cùng một mức.

Khi bạn đã tin vào quan niệm rằng hình thức và nội dung có thể đứng tách rời ra làm hai, như bình và rượu, lại bị ám ảnh thêm bởi những châm ngôn như "từ đạt nhi dĩ hĩ" và "văn dĩ tải đạo", bạn rất dễ rơi vào ý nghĩ rằng lắm lúc bình đẹp quá hay mới quá sẽ làm hại đến rượu.

Ở phần đầu của cuộc đối thoại này, tôi đã thử so sánh câu lục bát thô lậu của tôi và câu lục bát óng ả, sang trọng của Nguyễn Du. Cái óng ả và sang trọng này làm câu thơ Nguyễn Du tả phòng học của chàng Kim đạt đến thế nào chắc chúng ta không cần bàn nữa. Tôi cũng đã nhắc đến công việc đổ gọt chữ nghĩa của Flaubert đối với tiểu thuyết *Madame Bovary*. Nhờ đổ gọt chữ nghĩa mà tác phẩm của Flaubert trở nên mới

lạ hơn về phong cách và cao lớn hơn về giá trị văn chương. Cũng thế, nhờ đẻo gọt chữ nghĩa mà Mai Thảo và Nguyên Sa ít ra cũng đã xây dựng được phong cách riêng cho tác phẩm của họ. Giả sử chúng ta đem một truyện ngắn hay dài của Mai Thảo hay Nguyên Sa ra, và thay thế tất cả những từ ngữ "cầu kỳ đẻo gọt óng ả" trong đó bằng những từ ngữ theo phong cách của Nam Cao, thì chúng ta được gì? Chắc hẳn chúng ta sẽ được *một truyện khác có cùng một chất liệu* (cốt chuyện) như bản gốc, nhưng vì *hình thức hoàn toàn khác* nên *nội dung hoàn toàn khác*, và rất 'không Mai Thảo' hay 'không Nguyên Sa'. Nhưng như thế thì còn gì là Mai Thảo, là Nguyên Sa nữa?

X: Như thế, phải chăng khi phê bình tác phẩm văn chương, nhà phê bình không phải chú trọng vào ý nghĩa của tác phẩm, mà vào phong cách của nhà văn?

Y: Các triết gia, các nhà đạo đức, các nhà chính trị học và xã hội học thì chú trọng vào những ý nghĩa toát ra từ những thông tin của tác phẩm. Nhà phê bình thì phải chú trọng đến phong cách của nhà văn. Chính phong cách cá nhân là khởi điểm của cái mới. Bước đầu tiên của nghệ thuật sáng tạo là xây dựng cho bản thân một phong cách khác hẳn với người đi trước và đương thời. Chính "ý nghĩa nghệ thuật" toát ra từ đó. Việc phê bình sẽ hoàn toàn thất bại khi phê bình gia không chú trọng đến phong cách của nhà văn, mà chỉ chú mục vào ý nghĩa mang tính thông tin của tác phẩm. Thất bại vì phê bình gia mãi miết làm một việc hết sức ngây ngô là cố gắng rút ra từ tác phẩm cái khối chất liệu nguyên sơ của nó (cái cốt chuyện, cái đề tài...), và "phê bình" cái khối chất liệu này. Kỳ thực, đây lại là một việc làm phi văn học.

Hành động sáng tạo một tác phẩm chính là hành động xây dựng một hình thức cho một chất liệu; và mức độ độc đáo của hành động này xác định mức độ độc đáo của một phong cách. Nếu xét trên cùng một tiêu chuẩn thẩm mỹ, hành động sáng

tạo của nhà văn thể hiện qua việc xây dựng cho mình một phong cách riêng. Từ một chất liệu nào đó, Mai Thảo xây dựng một hình thức cho nó: ông "đeo gọt óng ả" chữ nghĩa theo cách của riêng ông. Khi công việc xong, ông hoàn thành một tác phẩm mà trong đó, nói theo cách của Hegel, cái "đeo gọt óng ả" của hình thức chính là cái "đeo gọt óng ả" của nội dung hoán chuyển vào nó, và cái "đeo gọt óng ả" của nội dung chính là cái "đeo gọt óng ả" của hình thức hoán chuyển vào nó. Tác phẩm của Nguyên Sa cũng thế, theo cách riêng của ông. Như thế thì tại sao lại cho rằng cái "đeo gọt óng ả" của hình thức "làm hại đến sự chuyên chở nội dung"? Văn chương của Henry James thì cần cái mơ hồ của chữ nghĩa. Văn chương của Theodore Dreiser thì cần cái rắc rối, phức tạp, hỗn loạn. Họ không cần tài đạo, họ cần tài nghệ thuật đến sự hoàn hảo theo cách của riêng họ. Và nếu phong cách của họ khác bất cứ phong cách của ai trước và đương thời với họ, họ đã làm được một cái mới, nghĩa là đã thực hiện được một công trình mang tính sáng tạo.

X: Thế thì phải chăng khi đã xây dựng cho mình được một phong cách riêng, nhà văn kể như đã thành công, và người ấy cứ theo đó mà viết hàng loạt những tác phẩm kế tiếp?

Y: Không, cái mới của một nhà văn tiếp tục sáng tạo không dừng ở đó. Xây dựng được một phong cách độc đáo cho một tác phẩm là một thành công to lớn, nhưng tự mình lặp lại phong cách của mình là bắt đầu đi vào thất bại. Con người sáng tạo phải khác mãi mãi. Richard Kostelanetz phát biểu rất xác đáng:

Tốt nhất là nhà văn cứ tiếp tục tái khám phá, tái cách tân ngôn ngữ của chính mình trong từng tác phẩm hoặc từng chặng đường của sự nghiệp sáng tác. Một yếu tố làm Gertrude Stein có sức nặng hơn Thomas Wolfe, chẳng hạn, là ở chỗ Steindã phát minh không chỉ một mà rất nhiều phong cách. Trong cả nghệ thuật lẫn khoa học, cứ lặp lại mãi những điều cũ thì không ích gì cho

tương lai. Pound nói: "Sẵn sàng lao vào thí nghiệm vẫn chưa đủ, mà không sẵn sàng lao vào thí nghiệm thì chỉ có chết."⁶

X: *Như thế, cái mới trong nghệ thuật có những mức độ khác nhau. Có thể nói Stein sáng tạo triệt để hơn Wolfe...*

Y: Vâng, trong nghệ thuật, khi nói đến cái mới trong phong cách (nghĩa là trong việc xây dựng hình thức tinh yếu cho chất liệu), chúng ta cũng cần phân biệt những mức độ khác nhau của nó. Những phong cách mới *không triệt để* chỉ tạo được sự khác biệt ở một số yếu tố thuộc về bút pháp, qua đó cá nhân tính (individuality) được thể hiện, chứ không đủ sức làm thay đổi những tiêu chuẩn thẩm mỹ đương thời. Để thay đổi không khí, hãy lấy một ví dụ trong nghệ thuật âm nhạc: cái mới trong phong cách Chopin nằm ở bút pháp cá nhân, qua đó nó cho thấy Chopin khác hẳn với Schubert và Schumann, nhưng cái mới này vẫn đặt nền tảng trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ đương thời là chủ nghĩa Lãng Mạn. Để nhìn thấy và đánh giá những cái mới này không khó, vì chúng ta đã có cơ sở so sánh. Đối với những phong cách mới *triệt để*, nghĩa là đã hoàn toàn thoát ra ngoài những tiêu chuẩn thẩm mỹ sẵn có, thì việc đánh giá trở nên cực kỳ khó khăn. Ví dụ: cái mới trong phong cách Schoenberg hoàn toàn thoát ra khỏi tất cả những tiêu chuẩn thẩm mỹ sẵn có trong lịch sử âm nhạc Tây phương trước 1912, nên phải đợi đến nhiều năm sau, khi mỹ học phi cung thể đã được giới phê bình hiểu tường tận, thì tác phẩm của ông mới được xem là hay.

3. Vấn đề cái đẹp (cái hay)

X: *Ở trên, anh vừa bàn về cái mới, và anh cho rằng làm được một cái mới, dù không triệt để, là đã thực hiện được một công trình mang tính sáng tạo. Tuy nhiên, có không ít người trong chúng ta lại thường đưa ra những nhận định rằng cái mới phải **hay** thì mới đáng kể, chứ mới mà không hay thì chẳng ra*

gì; rằng có những cái hay muôn thuở, và những cái hay muôn thuở thì không bao giờ cũ, v.v... Vậy, chúng ta thử bàn về cái hay.

Y: Cái mà người Việt Nam chúng ta thường gọi là "hay", là "đẹp", trong việc thưởng thức nghệ thuật đồng nghĩa với cái gọi là "đẹp" trong lý luận mỹ học. Vì thế, tùy ngữ cảnh, chúng ta hãy dùng hai chữ này theo cách khả hoán, ví dụ: bài thơ hay, bức tranh đẹp...

X: ...Vâng, nhưng "đẹp" là gì? Có lẽ trước hết chúng ta thử ôn lại xem các tư tưởng gia đã bàn về nó thế nào.

Y: Vâng, chúng ta hãy thông thả ôn lại một số những nhận định khác nhau của họ. Spinoza cho rằng 'đẹp' là một ý niệm thường mang nặng tính chủ quan và đặt căn bản trên lợi thú cho cá nhân. Bởi con người tự thuyết phục mình rằng mọi thứ hiện hữu trên đời là hiện hữu cho bản thân mình, nên y đánh giá mọi thứ căn cứ trên những tác dụng của chúng đối với y: cái gì làm y thích thú, sung sướng, có lợi, thì cái đó được gọi là đẹp, là tốt; ngược lại, là xấu. Hume cho rằng 'chân lý' là cái còn có thể tranh cãi được, nhưng ý niệm 'đẹp' là cái bất khả luận, vì con người không thể dùng lý luận mà chỉ có thể dùng khẩu vị cá nhân để định nghĩa cái đẹp. Montaigne nhận xét:

Chúng ta thêm dặt về ý nghĩa của cái đẹp theo khẩu vị và sở thích của mình [...] Người da đỏ Mỹ châu thích bôi da đen, nhuộm tóc hung, môi thật dày, mũi xẹp và to, và giữa hai cánh mũi xâu những khoen vàng thật lớn thông xuống miệng [...] Ở Peru, vành tai rộng nhất là vành tai đẹp nhất, và người ta tìm cách căng nó rộng ra đến tối đa [...] Ở nơi khác, có những xứ người ta cần trọng nhuộm răng cho đen, và ghét nhìn thấy chúng trắng; ở nơi khác, người ta nhuộm chúng thành đỏ [...] Người Ý cho rằng đẹp là phải to cao; người Tây Ban Nha, là gầy và mảnh dẻ; giữa chúng ta, kẻ bảo trắng là đẹp, người bảo nâu là đẹp; kẻ bảo mềm mại và mảnh khảnh là đẹp, người bảo cứng rắn và mạnh mẽ là đẹp [...] Cũng như Plato cho rằng hình cầu

là đẹp, nhưng môn đệ của Epicure lại chọn hình tháp chóp hay hình vuông...?

Cũng thế, Darwin đã bỏ công nghiên cứu về những cái được con người cho là đẹp, và kết luận rằng kho tàng định nghĩa về cái đẹp quá phong phú và quá mâu thuẫn đến mức không thể rút ra được một tiêu chuẩn khách quan nào cho cái đẹp.

X: Nhưng cũng có một số triết gia đã thử đưa ra những tiêu chuẩn căn bản cho cái đẹp. Người ta thường truyền tụng một câu nói của Aquinas rằng đẹp là "cái gì nhìn thấy khiến ta vui thích" (id quod visum placet).

Y: Nhưng nói như thế cũng chẳng nói được gì cả.

X: Sao không? Aquinas có giải thích rằng bởi cảm quan của con người cũng là một thành phần của lý trí nên nó chỉ hướng tới và thấy thích thú trước cái gì chứa những tiêu chuẩn mà lý trí có thể xác định. Ông đưa ra ba tiêu chuẩn sau đây: sự nhất quán hay hoàn hảo; sự cân đối hay hòa điệu; và sự sáng sủa hay rõ ràng.

Y: Tuy nhiên, ông đã không thể giải thích thế nào mới thực sự đúng nghĩa là nhất quán hay hoàn hảo, cân đối hay hòa điệu, và sáng sủa hay rõ ràng. Bao nhiêu nhà mỹ học sau đó đã thử tranh luận và không thể đi đến cùng, bởi ngay cả những tiêu chuẩn này cũng chỉ thường được hiểu dưới góc độ đầy tính chủ quan và cục bộ. Mỗi thời đại lịch sử, mỗi khung văn hóa, mỗi trường phái, ngay cả mỗi cá nhân đều có thể có một định nghĩa riêng cho mình về những tiêu chuẩn này. Đồng thời, chính những tiêu chuẩn này cũng cần phải được xét lại: Tại sao phải nhất quán hay hoàn hảo mới đẹp? Phế tích Athens không đẹp sao? Tại sao phải cân đối hay hòa điệu mới đẹp? Phải chăng nhạc phẩm *Zyklus* (1959) của Stockhausen không đẹp? Tại sao phải sáng sủa hay rõ ràng mới đẹp? Tiểu thuyết

Finnegans Wake (1939) của Joyce không đẹp sao?

X: Kant lại đưa ra giả thuyết rằng có thể có cái đẹp khách quan, mang vũ trụ tính, vượt ra ngoài mọi định kiến, và có giá trị đối với bất cứ ai...

Y: ... Nhưng chưa ai thể nhìn thấy cái đẹp ấy, vì chưa ai tìm ra được cái quy luật mang vũ trụ tính về cái đẹp. Phải thế không? Tuy nhiên, điều thú vị là ở chỗ: dù chưa có ai trong nhân loại định nghĩa được cái đẹp, con người vẫn luôn luôn cảm xúc trước cái gì cá nhân họ cho là đẹp. Thậm chí, con người còn có thể đưa ra sự phân biệt giữa cái đẹp thiên nhiên và nhân tạo, cảm tính và lý tính, vật chất và tinh thần. Hơn thế nữa, trong nhân loại còn có những người dấn thân vào việc thực hiện cái đẹp. Họ được gọi là những nghệ sĩ sáng tạo, và thành quả của họ được nhìn thấy qua tác phẩm của họ. Từ đó, vấn đề thẩm định cái đẹp trong tác phẩm nghệ thuật bắt đầu nảy sinh.

X: Nhưng, khi con người vẫn chưa thể đưa ra một tiêu chuẩn thống nhất cho cái đẹp, thì làm sao họ có thể thẩm định cái đẹp trong tác phẩm nghệ thuật?

Y: Lịch sử nghệ thuật cho thấy con người đã luôn luôn dựa trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ *tương đối và tạm thời* để thực hiện điều này. Mỗi thời đại có những tiêu chuẩn thẩm mỹ của riêng nó, ví dụ: ở Tây phương có thời Cổ Đại, thời Trung Cổ, thời Phục Hưng, thời Baroque, thời Cổ Điển, thời Lãng Mạn, v.v... Thậm chí, từ thế kỷ 19 đến nay, càng ngày càng có nhiều trường phái nghệ thuật khác nhau xuất hiện và lập nên những tiêu chuẩn thẩm mỹ khác nhau. Harold Osborne rất chí lý khi nhận định rằng để thẩm định cái đẹp của thiên nhiên chúng ta có thể dựa trên cảm tính cá nhân, vì thiên nhiên không là tác phẩm của riêng một người, một thời đại lịch sử, hay một nền văn hóa nào cả, nên không đòi hỏi một thẩm định công bằng; nhưng để thẩm định cái đẹp của một tác phẩm

nghệ thuật, chúng ta phải đặt tác phẩm ấy vào chính cái cơ sở thẩm mỹ đã sinh ra nó, nghĩa là đặt nó vào cái giới hạn của lịch sử, văn hóa, hay trường phái.

X: *Như thế, chúng ta không thể thẩm định cái đẹp của một tác phẩm nghệ thuật trên một tiêu chuẩn tuyệt đối và vĩnh cửu nào cả...?*

Y: ... Vâng, chúng ta *chỉ có thể* thẩm định cái đẹp của một tác phẩm nghệ thuật trên những *tiêu chuẩn mang tính tương đối và tạm thời* mà từ đó nó đã sinh ra. Ví dụ: cùng là tác phẩm của Stravinsky, nhưng bản *The Fire Bird* (1910) phải được xét trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ của trường phái lãng mạn Nga và trường phái đông phương dị lẫm; bản *Symphony in Three Movements* (1945) trên trường phái tân cổ điển; còn bản *Movements* (1959) trên trường phái phi cung thể. Điều này khẳng định rằng cái đẹp trong nghệ thuật chỉ là cái đẹp tương đối và tạm thời.

Khi đã xác định được những tiêu chuẩn thẩm mỹ thích ứng với một tác phẩm, công tác đánh giá chẳng qua là một công tác so sánh: so sánh nó với những tiêu chuẩn thẩm mỹ thích ứng để xem mức độ hoàn hảo của nó (hoàn hảo chừng nào, thì được xem là đẹp chừng đó), và so sánh nó với những tác phẩm cùng tiêu chuẩn thẩm mỹ để xem nó có vượt trội hơn không (vượt trội chừng nào thì được xem là xuất sắc chừng đó). Điều này có nghĩa là chúng ta không thể đánh giá một tác phẩm khi chưa xác định được những tiêu chuẩn thẩm mỹ thích ứng (ví dụ: không thể dựa trên tiêu chuẩn thẩm mỹ của Đường thi để đánh giá thơ Xuân Diệu); chúng ta không thể so sánh các tác phẩm thuộc về những tiêu chuẩn thẩm mỹ khác nhau (ví dụ: cho rằng thơ Nguyễn Bính hay hoặc dở hơn thơ Thanh Tâm Tuyền là một việc làm ngớ ngẩn). Nhận định này cho chúng ta thấy rằng chỉ có thể có một tác phẩm nào đó *nổi tiếng nhất* trong lịch sử (ví dụ: *Đoạn Trường Tân Thanh* nổi tiếng nhất

trong lịch sử văn học Việt Nam *tính cho đến nay*), chỉ có thể xem một tác phẩm nào đó là *hay nhất* trong một giai đoạn nhất định hay một trường phái nhất định (ví dụ: *Đoạn Trường Tân Thanh* được xem là tác phẩm *hay nhất* trong văn chương Việt Nam cuối thế kỷ 18 đầu thế kỷ 19), chứ không thể có một tác phẩm nào đó *hay nhất* trong lịch sử (ví dụ: cho rằng *Đoạn Trường Tân Thanh* là tác phẩm *hay nhất* trong lịch sử văn học Việt Nam là một ý nghĩ ngộ ngẩn). Khi một tác phẩm được gọi là *vĩ đại nhất* trong lịch sử, nó hẳn là một tác phẩm *nổi tiếng nhất* và đồng thời thể hiện một kỳ công to tát nhất so với những tác phẩm nổi tiếng khác. Nhưng một tác phẩm được gọi là *vĩ đại nhất* cũng chỉ có thể *hay nhất* hay *mới lạ nhất* trong một thời đại nào đó, xét trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ nhất định nào đó, chứ nó không thể *hay nhất* và *mới nhất* mãi mãi được.

X: Như anh nói, để đánh giá một tác phẩm nghệ thuật thì trước hết phải xác định được những tiêu chuẩn thẩm mỹ thích ứng với nó. Vậy thì làm sao chúng ta đánh giá những tác phẩm đi trước thời đại?

Y: Thật vậy, đối với những tác phẩm đi trước thời đại (thoát ra khỏi những tiêu chuẩn thẩm mỹ sẵn có, khởi đầu cho một cảm quan nghệ thuật chưa từng có), thì người đương thời không thể tìm thấy bất cứ tiêu chuẩn tương đối nào để đánh giá chúng. Ví dụ: bộ trường thiên tiểu thuyết *Genji Monogatari* (1010) của nữ sĩ Murasaki Shikibu, đại kiệt tác nổi tiếng nhất trong lịch sử văn học Nhật Bản, phải chịu bị quên lãng đến gần một thế kỷ thì mới được các thi hào Fujiwara Shunzei và Fujiwara Teika bắt đầu đánh giá cao khi họ khám phá những tiêu chuẩn thẩm mỹ mới phù hợp với nó. Cũng thế, Van Gogh chịu một số phận tương tự trong lĩnh vực hội họa.

X: Thế nhưng, nhiều người vẫn khẳng định rằng *mới* mà *dở* thì *mới* chỉ là một thử nghiệm, chưa thành văn chương.

Y: Nói thế thì nông cạn quá. Nếu đem những tiêu chuẩn thẩm mỹ cũ ra làm thước đo, thì cái mới (triệt để mới) nào là chẳng "dở"? Chỉ có những cái mới rất nhỏ, không triệt để, nghĩa là vẫn chủ yếu đặt nền móng khá chắc chắn trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ cũ, thì mới được đánh giá tương đối công bình. Một tác phẩm cực kỳ mới như *Ulysses* của Joyce, tác phẩm dẫn đường cho những tiêu chuẩn thẩm mỹ của văn học thế kỷ 20, khi ra đời vào năm 1922, bị chê bai thậm tệ, bị chính quyền Mỹ cấm phát hành đến hơn một thập niên, chính quyền Anh cấm đến hơn ba mươi năm, và chỉ được phát hành tại Pháp (vì Joyce viết bằng Anh ngữ, và độc giả Pháp rành Anh ngữ vào thời ấy rất hạn chế). Bị nước Anh cho là "dở" như thế, nhưng sau này chính nhà văn Anh lừng danh George Orwell lại phát biểu: "Ước gì tôi chưa từng được đọc nó. Một tác phẩm như thế làm tôi mang tự ti mặc cảm. Đọc nó, tôi cảm thấy mình như một người bị cắt tóc."⁸

X: Nhưng cũng có những cái mới mà chúng ta có thể biết được ngay là dở chứ?

Y: Vâng, có chứ. Đó là những cái tưởng chừng là mới ở nơi này, nhưng thực ra là cũ ở nơi khác, cho nên chúng ta có thể dựa vào những tiêu chuẩn đã sẵn có ở nơi khác kia để đánh giá cái mới này (ví dụ: những tiêu chuẩn thẩm mỹ của thơ Đường đã thành hình từ thế kỷ thứ 7, nhưng đến thế kỷ thứ 10 người Việt Nam mới bắt đầu làm thơ chữ Hán theo Đường luật; những bài thơ đầu tiên được viết bởi các thiền sư Pháp Thuận, Ngô Chân Lưu, Vạn Hạnh, Viên Chiếu, quả là mới đối với văn chương ta thời ấy; tuy nhiên, người Việt Nam thời ấy có thể đánh giá những tác phẩm mới này là hay hay dở, dựa trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ sẵn có của thơ Đường.) Cũng có những cái "mới" dở vì không thoát ra khỏi được cái cũ, mà cũng không có đủ giá trị tự thân để tạo nền móng cho những tiêu chuẩn thẩm mỹ mới. Thời đại nào cũng có không biết bao nhiêu người cố gắng làm cái mới, nhưng cũng chỉ có một số

người xây dựng được những tiêu chuẩn thẩm mỹ mới và có giá trị dài lâu.

X: Trong thực tế, số người thực hiện những tác phẩm tuyệt hay trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ sẵn có quả là hiếm, chứ nói chi đến số người xây dựng được những tiêu chuẩn thẩm mỹ mới bằng những tác phẩm mới đầy tính thuyết phục. Con số này thì cực kỳ hiếm. Dường như mỗi thế kỷ chỉ có vài ba người là cùng.

Y: Thật vậy, trong nghệ thuật sáng tạo, việc thực hiện những tác phẩm hay trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ có sẵn không phải là dễ, nhưng việc xây dựng được những tiêu chuẩn thẩm mỹ mới bằng những tác phẩm mới đầy tính thuyết phục lại thực là việc cực kỳ khó khăn và đòi hỏi một ý chí sáng tạo và một tài ba ngoại hạng.

Để thay đổi không khí, chúng ta hãy lấy một ví dụ thú vị trong nghệ thuật âm nhạc. Sau Đệ Nhất Thế Chiến, nhạc sĩ vĩ cầm Fritz Kreisler chu du khắp năm châu để trình diễn những kiệt tác trong kho tàng âm nhạc Âu châu. Thỉnh thoảng, ông lại giới thiệu đến khán giả một tác phẩm xuất sắc bị thất lạc vừa được ông tìm thấy đâu đó trong các bộ sưu tập bản thảo xa xưa. Trong số những tác phẩm này, lừng danh nhất là hai bản *Praeludium* và *Allegro* mà ông cho rằng ông tìm lại được và chuyển soạn từ bản thảo bị thất lạc của nhạc sĩ Gaetano Pugnani (1731-98), người cùng thời với Mozart. Sau khi nghe Kreisler trình diễn, giới phê bình âm nhạc Âu châu nhận định rằng hai bản nhạc này của Pugnani là hai tác phẩm cực kỳ hoàn hảo và đầy tính cách tân xét trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ âm nhạc thời Cổ Điển. Họ còn cho rằng hai tác phẩm này có nhiều điểm vượt qua cả nhạc vĩ cầm của Mozart, và lấy làm tiếc rằng Pugnani đã để cho hai kiệt tác này thất lạc nên đã không được giới âm nhạc thời ấy đánh giá đúng đắn. Từ năm 1920, hai bản nhạc này được phổ biến, trình tấu và ca ngợi khắp nơi. Thế nhưng, đến năm 1935, Kreisler lại thành thực

công bố rằng hai bản này và nhiều bản khác nữa đã được chính ông sáng tác, phỏng theo phong cách của các nhà viết nhạc nổi tiếng ngày xưa, chứ không phải sưu tầm được ở đâu cả. Từ đó, những "kiệt tác" này không còn giá trị nữa. Kreisler vẫn được xem như một điệu thủ vĩ cầm, nhưng về mặt sáng tác ông chỉ được xem là người có tài bắt chước phong cách xưa chứ không xứng danh là một khúc tác gia nghiêm túc.

X: Có phải anh muốn nói rằng xét trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ âm nhạc của thế kỷ 20, những tác phẩm của Kreisler thực là lạc hậu, không phát sinh từ hành động sáng tạo nghiêm túc, và tất nhiên là không hay ho gì, và thậm chí không cần thiết.

Y: Thực vậy, một nhạc sinh hạng giỏi trong các nhạc viện hôm nay có thể nghiên cứu và bắt chước các phong cách xưa hoặc dựa trên những tiêu chuẩn thẩm mỹ xưa để sáng tác những nhạc phẩm rất hoàn chỉnh; nhưng chúng chỉ được xem như những bài tập hoặc những khúc "pasticcio" để giải trí chơi vui, chứ không đáng được gọi là những công trình sáng tạo đích thực.

X: Như thế, trở lại với nghệ thuật văn chương, chúng ta có thể nói rằng nếu một nhà văn Việt Nam hôm nay cứ tiếp tục bám vào những tiêu chuẩn thẩm mỹ của ngày xưa hoặc cứ tiếp tục bắt chước những phong cách cũ để thực hiện tác phẩm, thì...

Y: ... Thì dù người ấy có xuất bản bao nhiêu sách đi nữa, người ấy vẫn chỉ là một học sinh viết văn, hay là một ông Kreisler trong văn chương Việt Nam mà thôi.

X: Nhưng biết đâu tác phẩm của người ấy lại được đa số quần chúng yêu thích.

Y: Có thể là thế lắm chứ sao không? Và tôi thành thật chúc người ấy thành công trong sự nghiệp riêng của người ấy.

Mà này, có vẻ anh lại muốn rơi trở về những vấn đề cũ của cuộc đối thoại trước đây đấy nhé.⁹

(03/1999-08/2001)

¹ *The New Encyclopaedia Britannica* Vol.23 (Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc.,1986), 90.

² J.A. Cuddon, *Dictionary of Literary Terms* (New York: Penguin, 1984), 277.

³ G.W.F. Hegel, *Enzyklopadie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (Hamburg: Meiner, 1959) [ấn bản mới], đoạn 133.

⁴ Như trên, đoạn 133, phần bổ túc.

⁵ Về những sự cách tân trong tiểu thuyết hiện đại, xin đọc Hoàng Ngọc-Tuấn, "Vấn đề cái mới trong tiểu thuyết thế kỷ 20", *Việt* 3 (1999): 69-113..

⁶ Xem Richard Kostelanetz, "Bước vào nghệ thuật hiện đại", bản dịch Việt ngữ của tôi dưới bút hiệu Văn Phục, đăng trên *Việt* 1 (1998): 48-54.

⁷ Michel de Montaigne, *Essays* Vol. 2 (Chicago: William Benton, 1984 edition), 230.

⁸ Thư George Orwell gửi Brenda Salkeld năm 1934, do Paul Gray trích đăng trong bài "The Writer: James Joyce", *Time* 151.22 (8 June 1998) [số đặc biệt về nghệ thuật thế kỷ 20].

⁹ Xem Hoàng Ngọc-Tuấn, "Đối thoại giả tưởng về việc viết và đọc văn chương", *Hợp Lưu* 47 (6&7/1999): 74-90.

NGUYỄN MINH TRIẾT

mỹ học

và sự thẩm thức nghệ phẩm

“Lời quê góp nhặt dông dài/ Mua vui cũng được một vài trống canh”. Đó là câu kết của văn hào Nguyễn Du khi chấm dứt truyện thơ nổi tiếng hay, đẹp là *Đoạn Trường Tân Thanh*. Những câu thơ trác tuyệt mà Nguyễn Du gọi là *“lời quê”* thực ra không *“quê”* chút nào như mọi người đã biết. Nhưng điểm mà người viết muốn nêu ở đây là truyện Kiều nói riêng và một tác phẩm nghệ thuật nói chung có phải chỉ đáng để *“mua vui”*, chỉ đáng được coi như một thứ giải trí cho mọi người hay phải coi tác phẩm nghệ thuật có một giá trị cao hơn và có một chỗ đứng xứng đáng trong cuộc sống của con người?

Ai cũng cho truyện Kiều thật là hay nhưng hỏi hay thế nào thì được bao nhiêu người có thể trả lời rành rọt, hoặc nếu trả lời được thì mỗi người trả lời mỗi cách khác nhau. Sở dĩ có tình trạng như vậy là vì quan niệm về cái hay, về cái đẹp là một quan niệm có tánh cách rất tương đối và chủ quan. Tuy vậy, cũng có một số chuẩn mực được mỗi xã hội chấp nhận như là một hệ quy chiếu cho cái Đẹp, và cho Chân – Thiện – Mỹ.

Khi nói đến cái đẹp, văn hóa phương Đông chú trọng vào giá trị tinh thần. Văn hóa phương Đông thường đi tìm cái khí, cái thần, cái siêu thoát của tác phẩm nghệ thuật hay dùng trực cảm hòa mình với cái đẹp, với chân lý rồi để chân lý tự bộc lộ và bừng sáng trong tâm linh họ. Điều này thể hiện rõ ràng

nhất trong thi ca và hội họa Á đông. Văn hóa phương Đông thường có một bề ngoài đơn giản gần như nghèo nàn, nhưng ẩn đằng sau là một triết lý và những ý tưởng vô cùng uyên thâm và sâu sắc. Tranh thủy mặc là một trường hợp điển hình. Người phương Tây, trái lại, chuộng sự rõ ràng minh bạch và lấy yếu tố vật chất làm căn bản cho sự qui định cuộc sống tinh thần và lối sống cùng lối suy tư của người phương Tây. Để thưởng thức cái đẹp, văn hóa phương Tây chú tâm nghiên cứu các chuẩn mực của cái đẹp rồi căn cứ vào đó thẩm định giá trị của một tác phẩm nghệ thuật. Ngành học nghiên cứu về các chuẩn mực của cái đẹp này được gọi là *Mỹ học* (Aesthetics).

Như trên có nói mỹ quan có tánh cách tương đối và chủ quan nên môn Mỹ học cho đến nay vẫn còn nhiều vấn đề đang còn trong vòng tranh luận. Trước nhất, nhiều người vẫn còn nghi ngờ Mỹ học có phải là một môn học đích thực không? Nhiều người khác lại thắc mắc không hiểu Mỹ học có phải là một bộ môn của triết học và nếu có, sự liên hệ của Mỹ học với triết học như thế nào?

Theo một triết gia người Đức thì triết học Hy Lạp cổ gồm có ba môn chánh là *vật lý học* (physics), *luân lý học* (ethics), và *luận lý học* (logic). Sự phân chia này không được các học giả thế giới và nhất là các giáo sư triết học Mỹ hiện nay đồng ý. Trong số đó có giáo sư triết học Ed Miller, theo ông thì triết học gồm sáu bộ môn như: *Siêu hình học* (metaphysics), *nhận thức luận* (epistemology), *luân lý học* (ethics), *thẩm mỹ học* (aesthetics), *luận lý học* (logic), và *lý thuyết về giá trị* (value theory). Hai giáo sư triết học Mỹ khác là Brooke Moore và Kenneth Bruder cũng xác nhận triết học có bảy bộ môn trong đó năm bộ môn giống như sự phân chia của giáo sư Ed Miller ngoài trừ bộ môn lý thuyết về giá trị và thay vào đó bằng môn *triết học xã hội* (social philosophy) và *triết học chánh trị* (political philosophy). Nhìn chung thì Mỹ học (aesthetics) ngày nay đã được giới hàn lâm thừa nhận là một bộ môn của triết học,

và môn học này chú trọng đến vấn đề tìm hiểu cái đẹp và cái xấu, và nghiên cứu xem những đặc tính về cái đẹp cái xấu đó có thực sự hiện hữu trong tác phẩm nghệ thuật hay chỉ có trong suy tưởng của cá nhân người thưởng ngoạn. Mỹ học cũng có nhiệm vụ nghiên cứu các triết thuyết liên quan đến nghệ thuật, các phê bình có tánh cách triết lý của các nghệ phẩm, và thẩm định đặc tính triết học của các hành động nghệ thuật, các phản ứng tình cảm và tâm lý của con người đối với các yếu tố của nghệ thuật như màu sắc, âm thanh, đường nét, hình tượng, và ngôn ngữ.

Về phương diện lịch sử, quan niệm về nghệ thuật và mỹ học đã được các triết gia như Plato và Aristotle đề cập đến từ lâu. Hai triết gia này cho nghệ thuật như là sự bắt chước (imitation) sự vật và hình tượng trong thiên nhiên. Riêng Aristotle còn đi xa hơn khi cho rằng nghệ thuật có ảnh hưởng đến cá tính của con người, do đó có ảnh hưởng đến trật tự của xã hội. Và vì cho rằng mục tiêu của cuộc đời là đạt đến hạnh phúc nên Aristotle cho chức năng chánh của nghệ thuật là đem lại cho con người sự thỏa mãn.

Quan niệm cho nghệ thuật là sự bắt chước thiên nhiên tồn tại mãi cho đến thế kỷ thứ 18 mới thay đổi với quan niệm rõ ràng hơn về cái Đẹp của nhiều triết gia người Đức. Theo Immanuel Kant, một vật được phán đoán là đẹp khi vật đó thỏa mãn được một khát vọng vô tư, nghĩa là không liên hệ gì đến đến sở thích hoặc nhu cầu cá nhân. Cái đẹp đó không nhằm thỏa mãn một mục tiêu nào và sự phán đoán xấu đẹp đó có tánh cách chủ quan và được dựa trên một tiêu chuẩn phổ quát. Theo Kant, cái Đẹp không phải là đặc tính của sự vật mà là cách ta phản ứng lại sự vật. Trong khi đó, G.W. Hegel cho nghệ thuật, tôn giáo, và triết học là nền tảng cho sự phát triển tinh thần cao tột. Nét đẹp của vạn vật là mọi thứ làm cho tinh thần của con người vui thích và thăng hoa. Nghệ thuật tái tạo nhiều sự vật trong thiên nhiên cho thêm phần vui thích

và hòa hợp hơn hầu thỏa mãn nhu cầu mỹ quan của con người. Gần đây, Martin Heidegger còn nhận định rằng một nghệ phẩm ngoài giá trị nội tại có tánh cách vật chất hiện hữu, nó phải nói lên một cái gì cao xa hơn bản thể của nó. Nghệ phẩm phải là một thứ dụ ngôn để nói lên một cái gì sâu xa hơn, tiềm ẩn hơn.

Vấn đề mỹ học cũng được các triết gia người Pháp quan tâm bàn thảo. Henri Bergson cho nghệ thuật là khoa học tạo nên hệ thống những biểu tượng có nhiệm vụ miêu tả thực tại nhưng thực tế thì lại làm sai lạc thực tại. Tuy vậy, vì nghệ thuật dựa vào trực giác mà trực giác là sự lãnh hội thực tại một cách trực tiếp không qua trung gian của tư tưởng, nên nghệ thuật đã đi xuyên thấu qua những biểu tượng và niềm tin về con người, về cuộc sống, và về xã hội để đương đầu thẳng với chính thực tại. Đồng quan điểm với Bergson, nhưng triết gia Ý Benedetto Croce còn cho thêm ý tưởng tác phẩm nghệ thuật là sự biểu lộ bằng hình thể vật chất cái trực giác ấy của nghệ sĩ. Ngoài ra, ông còn nhận định cái đẹp và cái xấu không phải là đặc tánh của nghệ phẩm, mà là đặc tánh của tinh thần được biểu lộ mặc khải qua nghệ phẩm.

Cũng tại Pháp, Jean-Paul Sartre, nhà văn và triết gia hiện sinh, thì cho nghệ thuật là một lối biểu lộ sự tự do chọn lựa của cá nhân, và trách nhiệm của cá nhân đó về sự lựa chọn của mình. Theo Sartre, sự tuyệt vọng phản ánh qua nghệ phẩm không phải là sự tận cùng mà là sự bắt đầu, vì nó trừ tiệt được tội lỗi và sai lầm mà con người thường hay đau khổ, và như vậy nó mở ra con đường đưa tới sự tự do đích thực.

Tại Mỹ, triết gia John Dewey lại cho rằng kinh nghiệm của con người thì rời rạc, từng mảnh vụn vặt, đầy những chuyện bắt đầu mà không có kết luận chỉ trừ một ngoại lệ là kinh nghiệm mỹ học thì lại đi suông sẻ từ đầu cho đến cuối. Kinh nghiệm mỹ học là sự thưởng ngoạn vì thưởng ngoạn, một sự thưởng ngoạn hoàn toàn và đầy đủ, không là công cụ cho một

mục tiêu nào khác.

Xuyên qua một số tư tưởng của các triết gia về cái đẹp, ta thấy chức năng của triết học rất là quan trọng vì triết học là khai phóng, là mở rộng khả năng tư duy thuần lý của con người để đạt được sự khôn ngoan trong sáng, để hiểu được vạn vật và tạo cho mình một cuộc sống hạnh phúc. Khả năng tư duy thuần lý giúp con người phân tách và phán đoán hợp lý, hợp thời về sự chọn lựa mục đích tốt nhất trong số các mục đích khác nhau của cuộc sống. Khả năng này cũng giúp con người chọn lựa phương tiện hành động tốt nhất để đạt mục đích đã chọn. Triết học cũng giúp cho con người có một cuộc sống tâm linh phong phú và biết sống một cách có nghệ thuật. Muốn sống có nghệ thuật con người phải biết thưởng thức cái đẹp của thiên nhiên và tạo vật nói riêng và Chân, Thiện, Mỹ nói chung

Nhưng một trong những câu hỏi kích động được giới phê bình văn học đặt ra là tác phẩm văn học có nên được xem xét dưới ánh sáng của mỹ học không. Tại sao ta phải đối xử với tác phẩm văn học khác biệt với các hiện tượng khác cũng cần được giải thích. Vấn đề được đặt ra là do nơi ảnh hưởng của quan niệm triết lý về sự nghiên cứu văn học. Theo quan niệm của các nhà lý luận hậu cấu trúc như Barthes và Derrida thì vì mỹ học là một phân ngành của triết học và triết học có nhiệm vụ truy vấn những vấn đề làm thăng hoa địa hạt nhỏ hẹp của mỹ học nên các văn bản văn học được thể hiện qua các nghệ phẩm cũng cần được chiếu rọi dưới các truy vấn rộng lớn đó. Dựa trên quan niệm này các lý thuyết hiện đại đã mặc nhiên thừa nhận là văn bản phải tiêu biểu cho lý tưởng của cái đẹp và khiếu thẩm mỹ và văn bản cũng phải có đặc tính trọn vẹn, toàn bộ và đồng nhất. Đối với vấn đề có nên xem xét tác phẩm văn học dưới ánh sáng của mỹ học không là một đề tài cho nhiều cuộc thảo luận rất phức tạp, tuy nhiên nhìn chung có hai khuynh hướng. Một khuynh hướng ủng hộ lập luận cho mỹ

học là một mô hình giải thích hữu dụng cho sự thẩm thức nghệ phẩm. Một khuynh hướng khác được gọi là khuynh hướng “phản-mỹ học” thì bài bác lập luận cho rằng nghệ phẩm tạo được những nghĩa khác biệt không tìm thấy được trong các sinh hoạt khác của con người.

Một trong các triết gia tiêu biểu cho khuynh hướng thứ nhất là Arthur C. Danto. Ông được xem là một lý thuyết gia về mỹ học do nơi có nhiều tiếp cận với các môn nghệ thuật vật thể như hội họa, và tạc tượng. Tuy nhiên, những tư tưởng của ông cũng có giá trị đối với các ngành nghệ thuật khác. Lý luận của Danto thường là chống lại lập luận của Plato vì ông này chủ trương tước đoạt tự do của nghệ thuật. Danto bài bác quan niệm “mỹ học kiểu Socrate” trong đó triết gia qui định mọi chức năng của nghệ sĩ, những chức năng này phải theo những tiêu chuẩn về bản thể tính thuần lý. Ông cho làm như vậy là xâm lấn vào sự tự do của nghệ thuật. Làm như vậy là triết học tạo ra những người nộm phù hợp với thẩm quyền phê phán của nó, rồi sau đó nô lệ hóa phạm trù của cái Đẹp với những nguyên tắc duy lý. Danto hứa sẽ giải thoát cho nghệ thuật khỏi quyền uy độc đoán đó của triết học. Danto chủ trương rằng sự khác biệt giữa một sản phẩm thông thường và một nghệ phẩm là nghệ phẩm được hỗ trợ bởi nhiều cấu trúc diễn nghĩa. Và chính sự diễn nghĩa đã tạo nên sự thưởng thức nghệ thuật. Danto tin tưởng là trong khi có nhiều dạng thức văn học tùy thuộc vào những khung qui chiếu có tánh cách diễn giải như các bài báo, các bài kể tiểu sử nhân vật..v.vv., nhưng chỉ duy nhất có nghệ phẩm là tự làm rạng rỡ nhờ đã khơi dậy được những lời phẩm bình về những điều nó trình bày.

Một triết gia có thể xem như đại diện cho khuynh hướng “phản-mỹ học” là Paul de Man. Ông là tác giả được xem thuộc trường phái hủy tạo của Mỹ chủ trương mọi việc trong đời đều khôi hài và nghịch lý. De Man cho rằng con người triển miên thất vọng vì sự nghịch lý giữa thế giới được mô tả qua ngôn

ngữ và tư tưởng và thế giới hiện thực mà con người đang sống. Đặc biệt trong lãnh vực văn học, De Man cho rằng luôn luôn có sự căng thẳng giữa nghĩa đen và nghĩa có tánh cách văn phạm của chữ và những ẩn dụ biểu trưng của nó. Ông cũng phân biệt một bên là phê bình văn học trong đó văn học được xem như là những mô hình của sự nguyên vẹn, của sự hài hòa, và của sự hòa giải và bên kia là sự phê bình kiểu của ông trong đó ông cố chứng minh là có sự bất khả hòa giải giữa các viễn cảnh vụn vặt của văn học. Ông cho mỹ học trong văn chương thuộc loại phê bình văn học mà ông vừa phân biệt trong đó mỹ học lờ đi hay che đậy các sự nghịch lý về xã hội và ngôn ngữ trong khi văn chương cố phơi bày ra.

Đối nghịch lại quan niệm phê bình văn học đó, De Man đưa ra một lý thuyết gọi là lý thuyết phản kháng trong đó ông nêu rõ các nghịch lý căn bản trong văn học cũng như trong cuộc sống xã hội. Một trong các điều ông phản kháng là tánh cách hiện tượng của biểu hiện (signifier) như từ về âm thanh, thì rõ ràng có sự liên hệ giữa tên gọi và vật được gọi; tuy nhiên theo ông sự liên hệ giữa chữ và sự vật không có tánh cách hiện tượng mà có tánh cách qui ước. Một phản kháng khác của ông là trong xã hội hiện tại để thưởng thức nghệ phẩm ta không những chỉ đọc văn bản rồi tưởng tượng nghĩa của tác phẩm mà còn cần phải biết “đọc” các hình tượng, màu sắc và hiểu các luật tắc của hội họa, âm nhạc để hiểu được nghĩa của các các nghệ phẩm này. Tánh chất văn học (literariness), theo ông cũng thường bị hiểu lầm như là một phản ứng mỹ học. Tánh chất văn học không phải là một đặc tánh mỹ học. Sự hiểu sai lạc nhất của tánh chất văn học, và cũng là sự phản đối thường hay lặp lại đối với các lý thuyết văn học hiện đại là coi tánh chất văn học như là sự quá câu nệ vào từ, như là sự chối bỏ nguyên tắc thực tại nhân danh những điều giả tưởng tuyệt đối và coi đó như là một điều xấu hổ. Theo ông văn chương có tánh giả tưởng không phải do văn

chương chối bỏ thực tại mà vì một điều chắc chắn không chối cãi được là ngôn ngữ phải hành xử theo những nguyên tắc giống như những nguyên tắc của thế giới hiện tượng. Hay nói một cách khác, điều chắc chắn không chối cãi được là văn chương không phải và không thể là nguồn thông tin đáng tin cậy cho bất cứ điều gì ngoại trừ chánh ngôn ngữ của nó.

Dù theo khuynh hướng nào đi nữa thì các xã hội văn minh đều biết vun trồng cái đẹp để nâng cao giá trị văn hóa cho cuộc sống và khiến cuộc đời trở thành đáng sống hơn. Do đó, tác phẩm nghệ thuật là một sản phẩm không thể thiếu trong cuộc sống của các xã hội văn minh. Nhưng thế nào là tác phẩm nghệ thuật hay nghệ phẩm?

Xác định một tác phẩm là một nghệ phẩm là một vấn đề hầy còn tranh cãi vì một tác phẩm được nhóm này xem là nghệ phẩm lại bị nhóm khác phủ nhận giá trị nghệ thuật của nó. Có một số người định nghĩa “thường ngoạn nghệ thuật” như là sự thấu hiểu được nghĩa của nghệ phẩm, nghĩa ở đây hàm ý là nắm bắt được mục tiêu cao cả nhất của khát vọng mỹ thuật. Một số người khác lại nghi ngờ về sự gán ghép nghĩa cho một nghệ phẩm vì họ cho làm như vậy là xâm phạm thô鄙 vào tính trình nguyên của mỹ thuật và tính nhất thống của nghệ thuật. Sự khác biệt sâu xa của hai quan điểm đối với nghệ phẩm này là phần nào do nơi sự hiểu khác nhau về danh từ “nghĩa”. Vì vậy để xác định tánh cách chánh thống của môn mỹ học thiết tưởng ta cần nên thẩm tra sự hiểu biết về danh từ “nghĩa” đã được hai nhóm này gán cho nghệ phẩm ra sao.

Đối với nhóm thứ nhất, họ xem nghi vấn về nghĩa của nghệ phẩm tự nó là một hành vi mỹ thuật, cho nên biết “thường ngoạn” nghĩa của nghệ phẩm đã là một thành tựu mỹ thuật độc đáo. Về nghĩa của nghệ phẩm, Umberto Eco, một nhà ngữ học Ý đã bác bỏ lý thuyết về nghĩa duy nhất được đề cập tới trong các tác phẩm về mỹ học cổ điển. Ông chủ trương tánh đa nghĩa và sự tương đối của nghĩa trong các tác phẩm văn học.

Khi một tác phẩm văn học hoàn thành, nghĩa của tác phẩm không còn tùy thuộc vào ý đồ của người viết nữa mà tùy thuộc vào trình độ, lợi ích và hệ thống giá trị của một cộng đồng nhất định. Người đọc diễn giải tác phẩm phù hợp với hệ thống chuẩn mực mà cộng đồng dùng để đo các giá trị. Điều này cho thấy tại sao cùng một văn bản mà được đánh giá khác nhau tại những môi trường và thời gian khác nhau.

Trái lại, nhóm thứ hai vì cho rằng nếu muốn, người ta cũng có thể thấy được những nghĩa phản mỹ thuật trong một nghệ phẩm nên họ không đồng ý với sự giải thích danh từ nghĩa như là một phạm trù mỹ thuật. Nghĩa phản mỹ thuật của một nghệ phẩm có thể chia làm ba loại chánh. Loại thứ nhất là có những trường hợp nếu cho nghệ phẩm một nghĩa tức là gán cho nghệ phẩm một mô tả bằng hình tượng hay một cách hiểu biểu trưng. Do đó, ý nghĩa biểu tượng của con sư tử, hoặc của chiếc áo choàng của tu sĩ... có một ý nghĩa mặc nhiên được thừa nhận không cần phải luận bàn và có một giá trị mỹ thuật ngoại hạng. Loại nghĩa phản mỹ thuật thứ hai của nghĩa của nghệ phẩm có tánh cách lịch sử và liên quan đến tác giả vì chánh các sự phát giác về nguồn lực tâm linh, những tình tiết trong tiểu sử của tác giả và những động lực đặc biệt đã tạo nên đặc tánh của tác phẩm. Loại nghĩa phản mỹ thuật thứ ba là sự quan trọng của nghệ phẩm đối với môi trường xã hội và ý thức hệ từ đó tác phẩm đã hình thành và của các dòng tư tưởng và các nét đặc thù biểu lộ hoặc tiềm ẩn mà tác phẩm đã ghi nhận được. Sự phát hiện những ý nghĩa đó là công việc của nhà viết tiểu sử, của nhà đạo đức học, của nhà phân tâm học, của nhà văn học sử hơn là công việc của người thưởng thức mỹ thuật tức là không phải thuộc vai trò của mỹ học.

Khi ta đề cập đến nghĩa của bất cứ một thứ gì là ta nói đến sự qui chiếu các hình ảnh hoặc ý nghĩa đã qui định mà nghĩa đã gợi lên trong trí ta dựa vào một lý thuyết về biểu trưng đã được thừa nhận. Giả thử nói điều vô lý là nghĩa của bất cứ thứ

gì cũng có nghĩa là chánh nó, thì điều này khiến ta phải kết luận là nghĩa của nghệ phẩm nằm ở ngoài nghệ phẩm. Điều này mâu thuẫn với lý thuyết tánh chất tự tại của nghệ phẩm. Cho nghĩa của nghệ phẩm vượt quá giới hạn của nghệ phẩm là phá vỡ tánh cách hiện thì (immediacy) của mỹ học. Theo như MacLeish thì hãy thưởng ngoạn chất thơ của một bài thơ hơn là nghĩa của bài thơ. Nếu nghĩa là mỹ thuật thì nó tất yếu phải ẩn chứa trong nghệ phẩm. Khi nói nghĩa mỹ thuật ẩn chứa trong nghệ phẩm là nói phần này của nghệ phẩm có thể tượng trưng hoặc mang nghĩa cho phần kia của nghệ phẩm. Và như vậy ta đã đề cập đến lý thuyết về sự liên kết các yếu tố vật chất và các yếu tố hình thức trong một bức họa, và lý thuyết về kết cấu và cấu trúc của một bài thơ. Các chữ và câu trong một bài thơ thường ẩn dụ một số hình ảnh. Đa số các bài thơ đều có một chủ đề. Những chủ đề hay nghĩa của bài thơ này, về phương diện mỹ học không phải là cái ý nghĩa bên ngoài mà bài thơ muốn biểu trưng, mà chánh là bản thể (very stuff) của bài thơ, nhưng không phải toàn thể mà chỉ là phần bản thể hội nhập và hòa tan với các câu, với các chữ, với vần, với điệu... đã tạo nên bài thơ như một cấu trúc mỹ thuật.

Bất cứ một nghệ phẩm nào cho dù là một bài thơ, một tiểu thuyết, một bản nhạc, một bức tranh, một bức tượng điêu khắc... đều có thể coi như ẩn chứa một thứ ngôn ngữ. Thứ ngôn ngữ này cần phải được người thưởng ngoạn tìm tòi, khám phá để cảm thông được với người nghệ sĩ đã tạo ra nghệ phẩm. Nghệ phẩm chỉ là một nhịp cầu trung gian để chuyên chở ý tình hoặc tư tưởng từ nguồn sáng tạo tức người nghệ sĩ đến nguồn tiếp nhận là người thưởng ngoạn. Khi hoàn thành tác phẩm công việc của người nghệ sĩ hoàn tất. Công việc của người thưởng ngoạn bắt đầu khi tiếp nhận nghệ phẩm. Người thưởng ngoạn có khám phá ra và đọc được các ẩn dấu tâm tình hoặc tư tưởng của nghệ phẩm hay không là tùy thuộc vào trình độ nhận thức của người thưởng ngoạn. Giá trị của nghệ phẩm

tùy thuộc vào sự khám phá này. Nếu không khám phá được các ẩn dấu này người thưởng ngoạn sẽ không hiểu được nghệ phẩm hoặc có thể hiểu sai ý tình hoặc tư tưởng mà nghệ phẩm muốn truyền đạt.

Muốn nắm bắt được giá trị mỹ học của một nghệ phẩm, người thưởng ngoạn cũng cần có một số điều kiện. Sự thưởng ngoạn có tánh cách mỹ học là kết quả của một sự kết hợp nhuần nhuyễn và phức tạp giữa những thái độ chủ quan và khả năng thẩm thức nghệ thuật của người thưởng ngoạn. Sự phản ứng đối với nghệ phẩm này của người thưởng ngoạn được gọi là *kinh nghiệm mỹ học* (the aesthetic experience). Một kinh nghiệm mỹ học xảy ra khi có sự tương thông giữa nghệ phẩm và người thưởng ngoạn.

Một tác phẩm nghệ thuật được xem là có giá trị khi kinh nghiệm mỹ học mà tác phẩm đó có thể tạo ra là một kinh nghiệm có phẩm chất. Nếu một nghệ phẩm như một tổng thể không kích động được một kinh nghiệm thẩm mỹ có chất lượng nào thì nghệ phẩm đó không thể được xem là một nghệ phẩm có giá trị. Để cho một kinh nghiệm thành chuẩn mực cho sự đánh giá một nghệ phẩm, kinh nghiệm đó phải là kinh nghiệm có liên hệ trực tiếp và có hệ quả với phẩm chất của nghệ phẩm. Ở đây ta cần phân biệt kinh nghiệm mỹ học này với những kinh nghiệm cũng phát sinh từ sự hiện diện của nghệ phẩm nhưng không có tánh cách mỹ học. Đó là *kinh nghiệm cảm tính* và *kinh nghiệm hôn mê*.

Kinh nghiệm cảm tính (sentimental experience) là kinh nghiệm được kích động không do nơi tánh chất nghệ thuật của nghệ phẩm mà do nơi sự hiện hữu của một vài nét đặc thù trong nghệ phẩm đã khơi dậy trong người thưởng ngoạn một vài kỷ niệm trong quá khứ. Chẳng hạn một người ngắm bức tranh chân dung thiếu nữ có mái tóc dài và mái tóc ấy đã gây cho người ngắm tranh sự xúc động mạnh về một người tình nào đó cũng có một mái tóc dài tương tự. Sự xúc động mạnh

này là một kinh nghiệm do bức tranh gây ra nhưng không phải là kinh nghiệm mỹ học vì không liên hệ trực tiếp và có hệ quả với chánh bức tranh. Và sự xúc động đó cũng không thể dùng làm căn bản để qui định giá trị nghệ thuật của bức tranh được.

Kinh nghiệm hôn mê (trance experience) là kinh nghiệm thường xảy ra cho người ngắm tranh hay nghe nhạc. Sự quá chú tâm ngắm một bức tranh, nhất là tranh siêu thực có thể đưa người ngắm tranh đến tình trạng như bị hôn mê hay bị thôi miên không còn tỉnh táo để nhận định giá trị nghệ thuật của nghệ phẩm nữa. Đối với người nghe nhạc cũng vậy nếu quá chú tâm vào tiếng nhạc cũng dễ bị dẫn đưa vào hôn mê để quên đi phán đoán. Kinh nghiệm hôn mê giống như kinh nghiệm thiền của người ngồi thiền trước bức tường trắng, kinh nghiệm hôn mê của người ngồi thiền và bức tường trắng không có giá trị nghệ thuật. Kinh nghiệm hôn mê giống như kinh nghiệm cảm tính không phải là kinh nghiệm mỹ học vì không dựa vào giá trị nghệ thuật của nghệ phẩm. Sự khác biệt trong kinh nghiệm mỹ học và các kinh nghiệm kia là kinh nghiệm mỹ học luôn luôn tập trung vào chánh nghệ phẩm còn hai loại kinh nghiệm kia thì hoặc tập trung vào kỷ niệm hoặc tập trung vào tiềm thức.

Như vậy, để đánh giá một nghệ phẩm ta phải căn cứ vào kinh nghiệm mỹ học đích thực. Có hai yếu tố chánh cho việc xác định một kinh nghiệm mỹ học đích thực là cường độ và ý nghĩa. Cường độ của kinh nghiệm mỹ học càng cao thì kinh nghiệm mỹ học càng tốt, cũng như một kinh nghiệm mỹ học càng có ý nghĩa thì kinh nghiệm mỹ học đó càng có giá trị. Cường độ nói ở đây là độ mạnh của xúc cảm như khi ta nói một nghệ phẩm nào đó đã làm ta “xúc động” mạnh, làm ta bị “hợp hồn”. Điều đó có thể xảy ra như khi ta đứng trước bức danh họa *Pieta* của Michelangelo được trưng bày ở La Mã rồi bị thu hút không thể rời chân được vậy. Có thể nói yếu tố cường độ làm cho ta cảm nhận, cảm thông được với nghệ

phẩm, còn yếu tố ý nghĩa có thể nói là làm ta “thấy” và “hiểu” được nghệ phẩm. Khi một nghệ phẩm tạo được trong người thưởng ngoạn một cái nhìn mới, một khung trời mới hay một khía cạnh mới của sự vật thì đó là một kinh nghiệm mỹ học có phẩm chất. Điều quan trọng khi đánh giá một nghệ phẩm căn cứ trên kinh nghiệm mỹ học, người thưởng ngoạn phải thận trọng tự xem xét tình cảm của mình có phải là những rung động khởi xuất từ nghệ phẩm hay chỉ là những tình cảm vay mượn gây ra từ những nguồn cội bên ngoài nghệ phẩm.

Như vậy, một nghệ phẩm này được xem là giá trị hơn nghệ phẩm kia chính là vì nghệ phẩm đó có khả năng tạo được những kinh nghiệm mỹ học tốt hơn những kinh nghiệm mỹ học của nghệ phẩm kia, những kinh nghiệm có cường độ mạnh hơn và có ý nghĩa hơn.

Vấn đề mỹ học như là yếu tánh của nghệ phẩm là một vấn đề đã và sẽ còn được bàn luận rất nhiều. Ngày nào mà con người còn chưa chịu ngừng nghỉ trên con đường đi tìm Chân, Thiện, Mỹ thì ngày đó con người còn đưa ra những kiến giải khác nhau về vấn đề mỹ học trong nghệ phẩm. Ba khái niệm Chân – Thiện – Mỹ là hướng phát triển muôn đời của nhân loại, là tiêu mốc đi tới của mọi nền văn hóa vì con người lúc nào cũng đều hướng tới cái hợp lý nhất, cái hài hòa nhất, và cái hoàn mỹ nhất. Văn học nghệ thuật phản ánh cuộc sống nên không ra ngoài quy luật đó. Cho nên mỹ học mãi mãi là một vấn đề thiết thân của nghệ thuật.

Đó là nói về các nền văn học phương Tây, riêng về Việt Nam thì từ trước cho đến nay khi nói đến Chân – Thiện – Mỹ ta thường hay nhắc tới những cao quý của giá trị tinh thần. Vấn đề mỹ học rất ít được đề cập tới hoặc có nói tới cái đẹp thì thường đi tìm cái khí, cái thần, cái siêu thoát của tác phẩm nghệ thuật hoặc những lời dạy đã được nêu ra từ bao ngàn năm trước rút ra từ Tứ thư, Ngũ kinh. Bàn về cái đẹp thì phải là cái đẹp hài hòa trong quan niệm âm dương của Kinh Dịch,

bàn về tìm hiểu tác phẩm thì nhiều người hay có thói quen dẫn lời dạy của các bậc hiền nho như Mạnh Tử có nói “ dĩ ý nghịch chí” tức phải tìm hiểu cái ý của tác phẩm rồi ngược mạch văn mà tìm về chí hướng của tác giả...; hay bàn về khả năng của ngôn ngữ thì nhắc lại các nhận xét của Đạo gia như “ngôn bất tận vật”, “ngôn bất tận ý”... hoặc nhắc lời dạy của Lão Tử như “ngôn giả bất tri”, người hay nói là không biết gì hết.v.v... Nhắc lại những điều này người viết không có ý phủ nhận giá trị của các lời dạy của các bậc hiền giả xưa, mà người viết chỉ muốn nêu lên là văn học Việt Nam đang ngủ quên trên các đường xưa lối cũ. Văn học Việt Nam cần phải mau thức dậy để nhìn xem thế giới đang náo nức chạy về phía trước, đua nhau thưởng thức hết khu vườn đầy kỳ hoa dị thảo này đến vườn hoa khác, hoặc hăm hở khai phá các khu rừng thâm u kỳ bí của nền văn học thế giới. Nếu không mau thức dậy mà sánh vai cùng người để cải tiến và nâng cao các chuẩn mực cho giá trị của mỹ học thì văn học Việt Nam sẽ khó thoát ra khỏi các vòng rào nhỏ hẹp của các thôn làng hoặc các bức tường rào của các ghetto văn học. 8/2001.

Tài liệu tham khảo chính:

1. Matthew Lipman, *Contemporary Aesthetics*, Boston: Allyn & Bacon, Inc., 1973.
2. Lucius Garvin, ‘The Paradox of Aesthetic Meaning’ in *Reflections on Art*, edited by Susanne K. Langer, New York: Oxford University Press, 1961.
3. Alan Singer & Allen Dunn, *Literary Aesthetics, A Reader*, Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
4. Arthur C. Danto, ‘Aesthetics’, *Encarta Encyclopedia* online.
5. Bùi Vĩnh Phúc, *Lý luận và Phê bình - Hai mươi năm văn học Việt ngoài nước : 1975-1995*, California: Văn Nghệ, 1996.

PHẠM VŨ HELGA
& NGUYỄN TRUNG HỐI
thuở ấy ở murna u
(3)

PHẠM VŨ HELGA
mùa thu xanh thứ nhất

Đã hơn chín giờ sáng nhưng trời vẫn âm u và lạnh. Những cơn gió liên tục thổi về, từ phía tây nam, thay vì quện thành hơi ẩm lại rải ra những hạt nhỏ li ti như bụi bám vào quần áo, chiếc nón nỉ trên đầu, tấm khăn quàng quanh cổ, khắp mặt mũi tái xanh và hình như còn len lỏi vào cả trong thân thể người con gái khi cô rời khỏi xe bước lên vỉa hè thưa thớt người đi. Cô nhìn xuống thân thể mình : chiếc áo khoác bằng dạ đã cũ nhưng vẫn còn mặc được. Cái nón nỉ đội đầu tuy hơi xưa nhưng thôi kệ, ở đây chẳng ai biết ai. Đôi giày trắng thì có vẻ trái mùa thật, nhưng ...

Queo qua đường Wein cô thấy người con trai đã đứng chờ ở trước quán Donisl. Đây là một tiệm ăn có từ lâu đời và giá cả tương đối bình dân.

Chào em!

Chào anh!

Đã tưởng em không đến.

Như thế anh chờ lâu lắm hả?

Không sao. Cũng mới thôi. Vào đi!

Hai người len lỏi giữa các bàn ghế kê la liệt chật chội đến một cái bàn trong góc quán. Trên tường treo một poster to tổ bố in hình một cầu thủ bóng tròn nổi tiếng.

Ngồi đi em!

Chờ cho người con gái ngồi xuống xong, người con trai hỏi:

Em ăn gì?

À, không. Hôm nay em bao anh. Đến ơn anh đã giới thiệu cho em chỗ làm. Anh thích ăn gì cứ kêu. Còn em, bánh sừng bò và cà phê sữa. Anh kêu giùm em.

Sau khi gọi người hầu bàn đặt món ăn và uống, người con trai đưa mắt hỏi người con gái:

Công việc của em tốt chứ?

Rất tốt! Em không ngờ. Một nghìn hai trăm mác một tuần.

Anh không hỏi về tiền. Mà là công việc. Em làm gì ở đó?

Em sơn lại mười chiếc xe ngựa.

Sơn xe ngựa? Anh tưởng...

Anh tưởng gì?

Anh tưởng em được thuê để phục chế các bức tranh sưu tập của ông ta.

Em không làm việc đó, nhưng em được ông Ullrich giao cho việc quản thủ tất cả tranh của ông ta.

Mắt người con trai sáng lên:

Thật sao? Em đã nhìn thấy những bức tranh đó chưa?

Tất nhiên. Rất nhiều tranh của Kandinsky và Mũnter. Có cả tranh của Franz Marc và Paul Klee nữa.

Có bức tranh nào của họa sĩ người Việt Nam không?

Anh muốn nói bức *Thiếu Nữ và Hoa Huệ Trắng* của Nguyễn Trung Thứ?

Mắt người con trai lại sáng lên. Em có nhìn thấy bức tranh ấy không? Nó như thế nào? Kích thước ra sao?

Nó là một bức tranh lụa...

Tranh lụa à?

Phải, là một bức tranh lụa, khổ chừng 60cm x 50cm. Em không nhìn gần được vì bức tranh được treo riêng trong một phòng kính, cửa điện tử. Ông Ullrich không chỉ cho em, mà tình cờ em phát hiện thôi, vì gian phòng này ở bên trong phòng

để mười chiếc xe ngựa.

Lạ thật!

Cái gì lạ? Anh cũng quan tâm đến bức tranh này sao?

À, à... không. Anh có nghe nói đến bức tranh này. Chính phủ Việt Nam đang có lệnh thu hồi bức tranh với bất cứ giá nào. Có lẽ vì Wassily Ullrich không muốn mất bức tranh nên cất giữ kỹ. Anh chỉ lạ vì sao bức tranh lại là bức tranh lụa. Nghe người ta nói Nguyễn Trung Thứ vẽ chân dung vợ của tên mật thám Tây, nhờ bức tranh này mà án tử hình của Thứ được đổi thành khổ khai chung thân. Nhưng, vẽ chân dung, nếu không vẽ bằng than, phấn tiên, màu nước thì cùng lắm là sơn dầu, chứ ai lại vẽ tranh lụa bao giờ. Tranh lụa thường chỉ can những mẫu có sẵn như lên chùa, chọi trâu, thả diều...

Thì cũng tương tự như thế mà thôi. Anh không biết là vì muốn vẽ ngay được khuôn mặt của người mẫu ấy mỗi khi nhớ đến nên Nguyễn Trung Thứ đã đi học Cao Đẳng Mỹ Thuật sao?

Sao em biết rõ thế?

Vì họa sĩ Nguyễn Trung Thứ chính là ông nội của em. Và vợ của tên mật thám Pháp chính là người yêu của ông ta, cũng là nguyên nhân khiến ông đi học hội họa.

Nếu thế thì ông nội của em đã yêu bà ta lắm, nhưng tại sao hai người lại không lấy nhau?

Điều này thì em không biết. Thôi, em phải đi làm kéo trể. Hẹn gặp anh khi khác.

Em có vẻ nóng lòng muốn gặp *Was của em* lắm nhỉ?

Tại sao anh lại nói thế?

Tại vì... vì anh sợ mất em. Vì em là Gabriele, mà ông ta là Wassily.

Hai người gặp nhau lần đầu tiên năm 1902 khi Gabriele Münter học hội họa ở trường Phalanx và Wassily Kandinsky hướng dẫn sinh viên của ông ta đi thực tế nhiều tuần ở Kochelsee một thị trấn ở dưới chân dãy Bavarian Alps. Thế rồi

tình yêu nảy nở giữa hai thầy trò. Lúc bấy giờ Kandinsky đã lập gia đình với cô em họ người Nga là Anja Chimiakin. Cuối tháng Tám, Gabriele rời Kochelsee đi Bonn ở với anh chị của cô theo yêu cầu của Wassily vì Anja đến ở với chồng. Wassily ở lại Kochelsee đến cuối tháng Chín. Tháng Mười, khi hai người gặp lại nhau ở München, tình yêu càng trở nên khăng khít hơn. Thư từ giữa hai người, sau đó từ tiếng xưng hô thông thường *Sie* (ông, cô) đã đổi thành thân yêu *Du* (anh, em) và cho đến cuối năm ấy, Wassily đã viết cho Gabriele tất cả 35 bức thư và thiệp.

Thư và thiệp của Wassily Kandinsky gửi cho Gabriele Munter.

Kochensee, 9 Tháng Chín 1902.

Cô Munter thân mến,

Cám ơn rất nhiều về bức thư dễ thương của cô, bức thư thật tình đã làm tôi vô cùng sung sướng... Thật là một nguồn vui sướng lớn lao cho tôi khi cô gặt hái được nhiều thành công và được vui vẻ với cây cọ. Dĩ nhiên tôi đã luôn luôn tin tưởng rằng cô M. lười biếng sẽ có ngày làm nên điều tốt đẹp. Cô nàng chỉ cần có một chút xiu kiên nhẫn mà thôi...

Tôi đã làm bốn cuộc nghiên cứu từ khi cô đi. Cuộn bố bự thì vẫn còn đứng yên trong góc nhà chưa hề mở ra...

Vâng, tôi sẵn sàng nghe tiếng thu rục rở sắc màu đến sớm. Ông bạn tóc vàng đến và hỏi, "Bạn ơi! Vé trở về của bạn đâu?" Ôi, trời ạ! Những cánh hoa hồng đã úa tàn. Mùa hạ đã đi đâu? Nhưng tôi cũng mong chờ nhiều điều tốt đẹp từ con người quý phái tóc vàng ấy. Ông ta sẽ mang chúng đến chẳng?

Nhà tôi gửi cô những lời thăm hỏi thân tình.

Thân ái,

Bạn của cô W. Kandinsky.

München, 27 Tháng Mười 1902.

Ella thân mến, người bạn nhỏ bé, xinh đẹp và rụt rè của anh, Anh đã đọc thư của em và anh đã đọc giữa các hàng chữ để biết rằng em yêu anh. Và anh cảm thấy mình trẻ lại như tuổi thanh xuân của em vậy. Lúc nào anh cũng nghĩ đến em và mong muốn nhìn thấy khuôn mặt thân yêu của em trước mắt anh. Khuôn mặt dễ thương mà anh rất muốn nhìn ngắm, muốn nhiều lắm! Anh cũng biết điều ấy không phải dễ dàng cho em khi quyết định đến thăm tụi anh... Khi nào thì chúng mình gặp lại nhau? Người khách của anh đã đến hôm nay và bây giờ thì anh không biết khi nào anh sẽ ở đây... Có thể Thứ Năm chúng ta lại gặp nhau ở công viên Hofgarten? Khoảng 6 giờ 30? Nhưng anh không thể hứa chắc và nếu anh không đến được thì Ella thân yêu của anh sẽ lại giận anh. Cô nàng luôn luôn giận anh đấy. Cô nàng sẽ đến chăng? Hãy chờ anh ở chỗ cửa vòm cuốn từ 6 giờ 30 đến 7 giờ 15. Được không? Vâng, thế nhé! Xin em, xin em, xin em: - Hai giờ chúng mình ở bên nhau khi nào cũng trôi qua rất nhanh. Không có thì giờ để hỏi han hay thổ lộ tâm tình nữa. Điều ấy chỉ nhận thấy về sau khi chúng ta muốn biết hay nói với nhau về...Tạm biệt Ella của anh, người bạn tốt mà anh lúc nào cũng nhớ rất nhiều.

T.B. Mảnh giấy gửi theo đây là bài thơ của anh dịch sang tiếng Đức [xin lỗi độc giả không có ở đây]. Bài thơ đã diễn tả sự vô tư của anh cho đến Tháng Bảy. Và rồi thì anh đã mất hết sự bình yên của tâm hồn. Nhưng tốt cho anh là mất như thế hơn là em. “Ya liubliu Tiebya” [tiếng Nga: Anh yêu em]. Em có còn nhớ điều ấy không?

K. của em.

Em muốn lấy lại sự bình yên cho tâm hồn, em muốn được tự do không bị ràng buộc với anh bởi vì những lời nói và cách cư xử

đáng ghét này. Tất cả chỉ là hư không! Em có thể thoát khỏi anh một cách dễ dàng. Có thể em không yêu anh nhiều lắm, nhưng em yêu anh, điều này anh biết. Tốt thôi! Anh đề nghị như thế này: chúng ta hãy là bạn tốt trong một thời gian, không phải tiếp tục yêu nhau trong bí mật nữa, khi nào anh đến thăm em anh sẽ rất đường hoàng, không nói một tiếng nào về tình yêu. Và thời gian sẽ nói với chúng ta những gì cần nói. Nhưng, anh làm thế là vì tình yêu đối với em, em phải biết điều đó.

Bạn của em, K.

Em tìm nút điện bật sáng đèn chiếu. Bức tranh hiện ra với tất cả vẻ rực rỡ của nó. Người thiếu nữ trong tranh thật đẹp. Phải nói là quá đẹp. Nhất là đôi mắt. Em chưa bao giờ thấy một đôi mắt đẹp như thế. Đẹp hơn cả mắt của Catherine Deneuve. Đẹp và buồn. Một đôi mắt rất có thần. Chỉ chừng ấy thôi, bức tranh cũng trở thành vô giá rồi, nói gì còn cái bí mật ở bên trong. Có gì mà không hiểu chứ? Tại sao ông nội của em lại vẽ tranh lụa hả? Dù không có người mẫu, ông nội của em cũng vẽ được bà ta theo ký ức của mình. *Có bức tranh nào của họa sĩ Việt Nam không?* Anh ấy xem ra cũng quan tâm đến bức tranh này? Không lẽ việc giới thiệu em đến làm việc ở đây là có dụng ý? Em thật sơ hở khi nói cho anh ấy biết bức *Thiếu Nữ và Hoa Huệ Trắng* là một bức tranh lụa. Nếu anh ấy là người theo đuổi bức họa đồ bí mật, chắc chắn anh đã hiểu lý do tại sao ông nội lại vẽ tranh lụa.

Thì ra cô cũng quan tâm đến bức tranh này! Em giật mình quay lại. Ông Ullrich đã đứng sau lưng em từ bao giờ. Mắt ông lóe sáng, trông dữ dằn chứ không còn vẻ hiền từ, thu hút như lần trước.

Cô là ai? Cô đến nhà tôi với mục đích gì?

(Còn tiếp)

Mỗi số **chủ đề** là một **giai phẩm văn nghệ**,
một tập tài liệu quý giá và cần thiết:

Số 1 Mùa Xuân 2000: Nhìn Lại 100 Năm Văn Học VN và Thế Giới;
Số 2 Mùa Hạ 2000: Những Dự Phóng về Thế Kỷ Mới;
Số 3 Mùa Thu 2000: Mùa Thu trong Văn Chương;
Số 4 Mùa Đông 2000: Về Tiểu Thuyết;
Số 5 Mùa Xuân 2001: Họ Làm Thơ Viết Văn Cho Ai?
Số 6 Mùa Hạ 2001: Về Phê Bình;
Số 7 Mùa Thu 2001: Về Mỹ Học;
Số 8 Mùa Đông 2001: Thời Đại Phụ Nữ.
Số 9 Mùa Xuân 2002 : Dục Tính và Đồng Tính Luyến Ái trong Văn
Chương.

Giá báo:

1 năm 32 MK (media mail), ngoài Hoa Kỳ 45 MK (global priority);
2 năm 60 MK (media mail), ngoài Hoa Kỳ 85 MK (global priority).

Check (money order) xin đề Nguyễn Trung Hối hay Chủ Đề, gửi về:
PM Box 286 - 11919 N. Jantzen Ave. - Portland, OR 97217 – USA.

PHIẾU MUA BÁO CHỦ ĐỀ
[do Ô. Bà gửi tặng]

Ông Bà:

Địa chỉ:

Mua 1 năm [4 số], từ số	kèm check [money order]:	MK.
Mua 2 năm [8 số], từ số	kèm check [money order]:	MK
	kèm check ủng hộ:	MK.

c hủ đề 7/220

mỗi số **việt** là một số báo đặc biệt

v i ệ t

Tập san văn học phát hành một năm 2 số

Chủ nhiệm: Phan Việt Thủy

Chủ bút: Nguyễn Hưng Quốc

Phụ tá chủ bút: Hoàng Ngọc-Tuấn

Giá báo:

1 năm (2 số, ngoài Úc): 16.00 MK (airmail);

2 năm (4 số, ngoài Úc) 30.00 MK (airmail).

Các chủ đề của **việt**:

Số 1 (đầu năm 1998): Thơ (hết);

Số 2 (giữa năm 1998): Sống và viết ở hải ngoại;

Số 3 (đầu năm 1999): Cái mới trong văn chương;

Số 4 (giữa năm 1999): Tình yêu, tình dục và vấn đề phái tính;

Số 5 (đầu năm 2000): Họ viết văn / làm thơ như thế nào?

Số 6 (giữa năm 2000) Văn học Việt Nam bước vào thế kỷ 21;

Số 7 (đầu năm 2001): Chủ nghĩa hậu hiện đại và văn học Việt Nam.

Số 8 (giữa năm 2001): Lý thuyết, phê bình và sáng tác văn học.

Số 9 (đầu năm 2002): Văn học trong một thế giới đa văn hoá.

Ngân chi phiếu xin trả cho Việt và gửi về địa chỉ tòa soạn:

việt

P.O. Box 64

Altona, VIC 3018

AUSTRALIA.

ĐÓN ĐỌC THƠ CỦA:

HÀ NGUYỄN DU

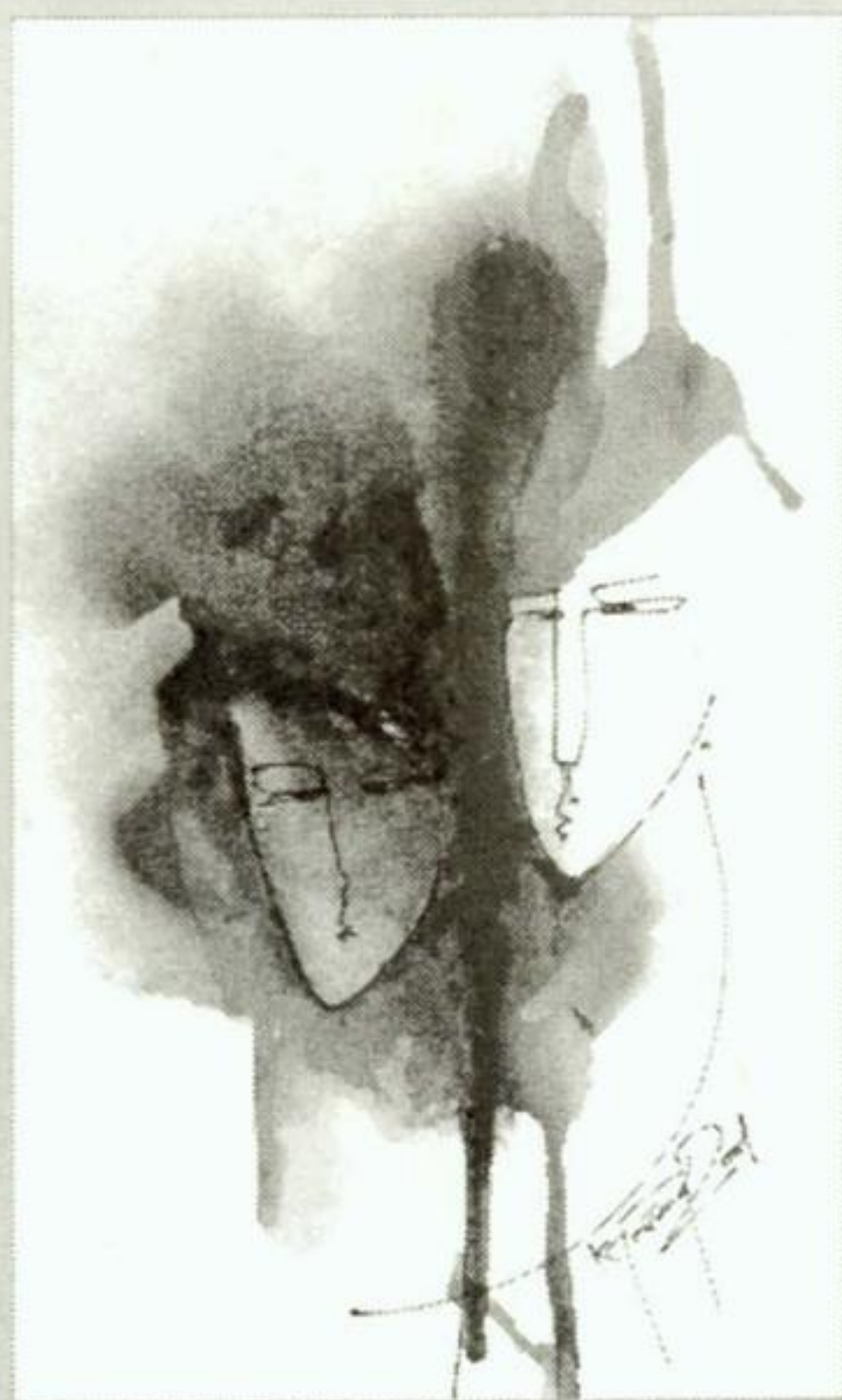
(anh biết, em yêu dấu)

Với những bài viết: Trần Hồng Châu, Du Tử Lê, Hoàng Ngọc-Tuấn, Nguyễn Vy Khanh, Lê Mộng Nguyên, Phạm Xuân Đài, Huy Trâm, Ngô Mạnh Thu.

Bìa của Khánh Trường - Phụ bản đặc biệt của Họa sĩ Lê Thánh Thư
Tự Lực xuất bản và tổng phát hành

HÀ NGUYỄN DU THƠ DU

(anh biết, em yêu dấu)



TỰ LỰC xuất bản

CD 7. US\$9.00