

NĂM THỨ IV

SỐ 2

THÁNG 4
1961

ĐẠI-HỌC

T I Ê U - T H U Y Ê T

Hiện-hữu của tiểu-thuyết	LÊ TUYẾN
Phác họa hiện tượng luận về thẩm-mỹ-học của tiểu-thuyết	NGUYỄN-VĂN-TRUNG
Con đường đưa đến tiểu-thuyết tương lai	ALAIN ROBBE-GRILLET
Tiểu - thuyết Việt - nam, thế hệ 32-45	THANH-LĂNG



YÊU-TỎ CẦU TẠO TÁC PHẨM KỊCH: **LÊ-HỮU-KHẢI** — NGHỆ THUẬT SƠN MÀI: **NGUYỄN-PHI-HÙNG** — EXPLICATION D'UN POÈME DE SAINT JOHN PERSE: NEIGES: **P. RIETSCH**
THƠ TRONG «CỎI NGƯỜI TA»: **ĐỖ-LONG-VÂN**



LINH HỒN VÀ THỂ XÁC **BERGSON**
CAO-VĂN-LUẬN dịch
XÉT VỀ NGOẠI THƯƠNG VIỆT-NAM **PHAN-VĂN**



VIỆN ĐẠI-HỌC HUẾ

Chủ trương biên-tập: **NGUYỄN-VĂN-TRUNG**

Mục-Lục

NGUYỄN-VĂN-TRUNG	PHÁC HỌA HIỆN-TƯỢNG-LUẬN VỀ THÂM-MỸ-HỌC CỦA TIỂU- THUYẾT	3
ALAIN ROBBE-GRILLET	CON ĐƯỜNG ĐƯA ĐẾN TIỂU- THUYẾT TƯƠNG LAI	27
LÊ-HỮU-KHAI	YẾU TỐ CẦU TẠO TÁC PHẨM KỊCH	34
NGUYỄN-PHI-HÙNG	NGHỆ THUẬT SƠN MÀI	64
P. RIETSCH	EXPLICATION D'UN POÈME DE SAINT-JOHN PERSE: NEIGES	78
THANH-LĂNG	TIỂU THUYẾT VIỆT-NAM THÈ HỆ 1932-1945	86
ĐỖ-LONG-VÂN	THƠ TRONG "CÓI NGƯỜI TA"	121
BERGSON	LINH HỒN VÀ THỂ XÁC	123
PHAN-VĂN	XÉT VỀ NGOẠI THƯƠNG VIỆT NAM	146
LÊ TUYỀN	HIỆN TƯỢNG CỦA TIỂU THUYẾT	152

Thư từ, bài vở gửi về : Ông NGUYỄN-VĂN-TRUNG

Giao dịch cùng tòa báo : Ông NGUYỄN-ANH

Bưu-phiếu và Ngân-phiếu gửi về :

Linh-mục CAO-VĂN-LUẬN

TẠP-CHÍ NGHIÊN-CỨU ĐẠI-HỌC HUẾ

Tòa-soạn và Trị-sự : Số 20, đường Lê-đình-Dương HUẾ

ĐẠI-HỌC

TẠP - CHÍ NGHIÊN - CỨU CỦA VIỆN ĐẠI - HỌC HUẾ

Phác họa hiện-tượng-luận về thẩm-mỹ-học của tiểu-thuyết

*Mọi kỹ thuật tiểu thuyết đều đưa về một siêu
hình-học của tác giả (Toute technique romanesque
renvoie à une métaphysique du romancier) Sartre*

NGUYỄN VĂN TRUNG

I

ĐƯA VÀO VĂN ĐỀ

Câu hỏi đầu tiên mà một người chuyên về Triết lý phải đặt ra để tự hỏi là: Tôi có quyền đi vào văn-học nghệ thuật không? Đó có phải là lãnh vực, là « đất » của mình không? Nếu hiểu Triết học chỉ là một nỗ lực nhận thức trừu tượng về yếu tính, bản thể vô hình của sự vật và con người, sau khi đã xóa bỏ hoặc đánh dấu ngoặc lại những cách thể ở đời trong muôn vẻ phong phú sống động của con người sự vật, thì triết lý không dính gì tới văn chương nghệ thuật không phải vì tôi không có quyền, nhưng vì tôi không « thêm » để ý tới nó.

Nhưng nếu triết lý trước hết là đi từ những cách thể ở đời của con người và nhằm khai triển những ý nghĩa bao hàm trong những cách thể ở đời, triết lý không thể không bắt gặp văn chương nghệ thuật (1)

1) Xin xem bài: Văn chương hiện sinh của tác giả, Tạp-chí Văn-nghệ • Thề-ký hai mươi • số 3.

Theo ý tôi, sự bất gặp đó có thể diễn ra trên hai bình diện:

— Bình diện *sáng tác* như trong khuynh-hướng văn chương mà người ta có thể gọi là Văn-nghệ hiện sinh (*littérature existentielle*) (2). Văn chương đó là triết lý vì nhằm thể hiện những ý-nghĩa sau cùng cuộc đời hoặc nhằm tra hỏi về số phận của con người qua những thái độ được trình bày trong tác phẩm.

— Bình diện *phê-bình* văn học. Ở bình-diện này, mà ta gọi là *phê bình triết lý* có thể phân biệt hai hướng phê-bình: phê-bình về nội dung và về kỹ-thuật.

Phê-bình về nội-dung nhằm bày tỏ những đế-tài triết-lý về con người bao hàm trong bất cứ một tác phẩm văn-nghệ nào. Vì nếu hiểu văn nghệ như là một trình bày những thái-độ sống của con người trước cuộc đời, thì thái độ nào cũng chứa đựng những ý nghĩa về cuộc đời và phê-bình triết-lý tìm bày tỏ, khai triển những ý nghĩ ở tình trạng bao hàm trong tác phẩm.

Dĩ nhiên phê bình triết lý chỉ là một trong những phương hướng phê bình văn học khác. Tôi nghĩ rằng nghệ-phẩm là một đối-tượng muôn vẻ mà ta có thể đứng ở nhiều vị trí để nhìn lãnh hội và đã hẳn không một quan điểm nhìn nào bao quát được đầy đủ đối tượng hay múc cạn mọi phong phú của một nghệ-phẩm văn sống thực trải qua lịch sử. Nhưng lỗi phê-bình triết-lý ở Việt-Nam kể là còn mới mẻ. Do đó ước mong có nhiều người đi vào phương hướng đó để có thể bày tỏ văn học ta dưới một khuôn mặt mới mẻ mà những lỗi phê bình giáo khoa cũ kỹ hiện nay vẫn thịnh hành đã phần nào làm cho ta coi thường một nền văn học quá quen thuộc vì lúc nào cũng chỉ được trình bày với bấy nhiêu nét mẫu.

Trong ý định đó, nền văn học của ta, càng trở về nguồn xa xưa qua ca dao tục ngữ, văn chương bình dân, rồi đến văn chương cổ điển với những Chinh phụ Ngâm, Cung oán, Kiều v.v... vẫn là một cái vốn giàu có mà tôi tin như là còn nguyên vẹn, có thể mở ra rất nhiều viễn tượng thật mới mẻ và sâu xa nếu biết khai thác từ một quan điểm phê bình triết lý căn cứ vào mô tả hiện tượng luận.

2) Chữ hiện sinh hiểu theo triết lý hiện sinh (*philosophie existentielle*) không phải chỉ là *existentialisme*). Xin xem Đại-học số 18 đặc biệt về phong trào đó.

Hình như đứng ở phía dân tộc, cái vốn văn học xưa cũ đó chứa đựng nhiều tình tự cảm nghĩ phản ánh trung thành và sâu sắc linh động những thái-độ của con người Việt-Nam chúng ta trước người đời và đời người hơn là nền văn học cận đại và hiện đại. Nhìn theo quan điểm mô tả hiện tượng luận, người ta không thể không cảm thấy tính cách hơi hợt và phiếm diện của những lời giải-thích về nền văn học cũ mà người ta vẫn còn được đọc cho đến ngày nay. Vậy trên lãnh vực đó, còn cả một kho tàng phong phú mới mẻ để khai thác và đầy hứa hẹn.

Phê bình triết lý còn có thể hiểu như một phê bình *kỹ thuật* sáng tác nghệ-phẩm. Nhà văn có một tình tự muốn diễn tả, một cuộc đời muốn thể hiện; nhưng *làm thế nào* để nói lên cuộc đời đó? Kỹ thuật diễn tả gắn liền với nội dung tác phẩm như xác với hồn. Không thể mượn lời thuật chuyện thông thường theo một thứ tự thời gian nhất định để thể hiện một kinh-nghiệm về phi lý cũng như không thể dùng nhạc khi Jazz để diễn tả một tình tự êm đềm thấm đượm. Nói cách khác có những cách thể khác nhau để biểu lộ những cuộc đời khác nhau.

Nhưng như Sattre đã nói, mọi kỹ thuật đều đưa về một siêu hình học, nghĩa là vì có một quan niệm như thể về cuộc đời mà xir dụng cách diễn tả như thế. Ví dụ: kiến trúc Âu châu hay Á đông qua các đền đài, nhà thờ thường biểu lộ một quan niệm triết lý về vũ trụ. Những ngọn tháp nhà thờ kiểu gothique như ở Barcelone, Cologne, cao chót vót trông xa tựa cô đại liên như biểu lộ ý chí chế ngự thiên nhiên của con người; những đền đài, dinh thự cũng thường được xây cất bằng những vật liệu rắn chắc như để chống lại với những bạo-lực của thiên nhiên. Trái lại, nhìn những ngôi chùa, đền đài Á-đông ẩn khuất dưới bóng những hàng cây lớn, xây cất bằng những vật liệu dễ hư hỏng, người ta thấy nền kiến trúc đó biểu lộ một quan niệm tôn trọng thiên nhiên và ý chí muốn hòa hợp với thiên nhiên được coi như một trật tự làm khuôn mẫu cho đời người.

Do đó, trình bày kỹ thuật xây dựng hình như không quan trọng bằng trình bày quan niệm triết lý là cái hồn, nội dung của nó.

Có lẽ cũng vì thế mà nhiều nhà phê bình Văn-học theo khuynh hướng triết-lý thường không chú ý trình bày kỹ thuật là phương tiện diễn tả của những đề tài triết lý mà mình muốn khai triển.

Đền đây, ta ghi nhận rằng người ta có thể phê bình triết lý nhằm khai triển những đề tài, ý nghĩ triết lý bao hàm trong tác phẩm mà không cần nhắc tới kỹ thuật diễn tả; nhưng ngược lại người ta không thể phê bình trình bày kỹ thuật diễn tả mà không đi vào những quan niệm triết lý là nội dung của kỹ thuật diễn tả. Sở dĩ các nhà phê bình thường ít chú trọng đến hình thức là kỹ thuật diễn tả, và chỉ chú ý đến nội dung, là vì cho rằng điều cốt yếu là nhà văn phải có những rung động, những cảm-nghĩ sống thực mãnh liệt và đặc biệt vì chính đó mới là chất liệu của truyền cảm và thông cảm. Có Tinh, Ý phong phú rồi thể hiện thế nào cũng được. Còn nếu thiếu sức sống mãnh liệt, cho dù thông hiểu kỹ thuật đến đâu đi nữa, tác phẩm cũng sẽ chỉ là một bức thước nhạt nhẽo, giả tạo.

Ta có thể đồng ý về tính cách thiết yếu của Nội dung trong tác-phẩm. Nhưng theo các nhà phê bình Tiểu-thuyết, những người khai phá ra con đường mới cho tiểu-thuyết hiện đại trong khắp thế giới chỉ có bốn năm người trong số đó những người như Dos Passos, W. Faulkner, Kafka, Joyce đều được công nhận như những thiên tài đặc biệt không những nói lên được những cảm nghĩ, tình tự mới mà còn khám phá được những kỹ thuật diễn tả khác hẳn cái mà ta thường gọi là tiểu thuyết cổ điển do những Balzac, La Fayette, Stendhal mở đường. Như thế, có thể hầu hết những nhà tiểu thuyết danh tiếng khác ở Âu châu đều chịu ảnh hưởng mấy vị thiên tài kia cả về Tinh tự, cảm nghĩ, cả về kỹ-thuật diễn tả. Tâm tình là chung, kỹ thuật cũng giống nhau, hoặc biến thể đôi chút, cái khác chỉ là ở khuôn mặt địa phương của mỗi tác phẩm.

Trên bình diện kỹ thuật diễn tả, ta có thể tìm thấy lối hành văn của Hemingway, kỹ thuật « đồng xuất » (Simultanéisme) của Dos Passos, độc thoại nội tâm của Faulkner, hay lối mô tả vô ngã của Kafka trong những tiểu thuyết của André Malraux, Sartre, Camus, A. Gide hay lớp nhà văn « đợt sóng mới » hiện nay như Michel Butor, Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon. Ví dụ cuốn « L'étranger » của Camus rõ ràng là bắt chước lối độc thoại nội-tâm của Faulkner. Bộ ba « Les Chemins de la liberté » nhất là cuốn thứ hai « le sursis » trực tiếp chịu ảnh hưởng kỹ thuật « đồng xuất » của John Dos Passos. Những cuốn L'Emploi du temps, la Modification của Butor (1) xử dụng lại quan niệm về thời gian

1) Xem bài « Tiểu-thuyết mới » trong văn chương Pháp hiện đại của tác giả. Thề Kỷ hai mươi số 6).

trong thuật chuyện của Faulkner, cũng như hầu hết những tiểu thuyết của Jean Cayrol mà đề tài chính là những chuyến đi, những lần đi chuyến chịu ảnh hưởng cách xử dụng không gian trong « Odyssée » của Joyce. Đúng về kỹ thuật mới và ý nghĩa siêu hình của nó, chỉ có Sartre và hiện nay Alain Robbe-Grillet là chú ý hệ thống hóa những nét chính một thẩm mỹ học mới về tiểu-thuyết, còn những nhà văn khác, chắc chắn ý-thức được những Kỹ-thuật mới đó và đã xử dụng tuy nhiên về phía độc giả, có thể không thấy nó. Đó cũng là đặc điểm của nghệ thuật và dấu hiệu thành công của tác giả: dùng kỹ thuật mà như không thấy kỹ thuật, chỉ cho thấy cái kỹ-thuật diễn tả.

Ý-định của tôi khi viết tập khảo-luận này là trình bày những kỹ-thuật trong viễn-tượng kỹ-thuật đưa vào một siêu hình học.

Sở dĩ có ý định đó là do sự tiếp xúc với tiểu thuyết Việt-nam hiện nay. Một số những sáng tác của lớp người trẻ hôm nay, trong đó tôi yêu nhất những bạn như Dương-nghiệm Mậu, Thao-Trường, thực là những cố gắng đáng kể.

Những người trẻ tuổi trên mới bước vào con đường sáng tác văn-chương đã đem đến cho chúng ta những hình ảnh mới, những cảm nghĩ chân thành xuất phát từ một lối nhìn đời và một thái độ cảm xúc hợp với lớp người trẻ hôm nay.

Chưa có những tác phẩm vĩ đại, nhưng có những đóng góp nhỏ, khiêm tốn và rất đẹp trong tầm thước bé nhỏ, khiêm tốn đó.

Tuy nhiên tôi cũng nhận thấy một cái gì ngăn hơi, ngưng đọng nếu không phải đôi khi là bề tắc ở nơi những nhà văn trẻ đó. Sức sống của họ vừa bùng lên nhưng rồi lắng dần như thể chưa tìm được một hướng đi, một đà thúc đẩy liên tiếp cho lớn mạnh mãi lên.

Theo ý tôi, sở dĩ có tình trạng đó có lẽ là vì thiếu ý thức về kỹ-thuật diễn tả. Không thể hiện-thực đầy đủ và linh động một mẫu chuyện đời phi lý, rồi loạn bằng cách thuật chuyện kiểu các nhà văn cũ chẳng hạn.

Xét về mặt tâm tình, cảm nghĩ, nhất định là văn nghệ hiện đại có tiên bộ so với văn chương tiền chiến. Không những chỉ là mới, mà còn sâu, đậm, gắn liền hơn vào thực tại như biểu lộ sự trưởng thành của một con

người trong Tình-cảm và ý nghĩ đã lẫn lộn với những ngày tháng gay go quyết liệt của một hoàn cảnh đời đặc biệt.

Nhưng về mặt kỹ-thuật sáng tác, không khác gì văn chương tiến chiến. Văn là lời kể chuyện, tự thuật, bút ký, hay tả cảnh, xây dựng nhân vật theo những quy luật cũ. Trong những chương sau, tôi sẽ có dịp chứng minh nhận xét đó.

Ở đây tôi chỉ muốn ghi nhận xét đó như là một trong những nguyên nhân chính (1) làm ngăn cản bước tiến lên của những nhà văn thuộc khuynh hướng tiểu-thuyết mới đang hình thành trên đất nước chúng ta hiện nay.

Có lẽ phải thành thực mà nói rằng sở dĩ những nhà văn trẻ hiện nay chưa tìm thấy con đường mà đi, vì ít tiếp xúc với văn chương quốc tế. Đó là một nhận xét về thực tế, không phải một phê bình chê trách. Nhưng cần phải nêu lên vì thiết tưởng đó là một trong nhiều nguyên nhân không làm cho văn nghệ hiện đại lớn mạnh.

Giá chúng ta có những thiên tài như Kafka, Faulkner? Nhưng về tư-tưởng cũng như kỹ-thuật, hằng thề kỷ hay nửa thề kỷ mới có một, hai người khám ra một, hai ý tưởng mới, đặc biệt, là nguồn suối sinh hoạt Văn hóa cho cả một thời đại. Trừ một, hai thiên tài đó ra, tất cả chỉ là sáng tác hay suy tưởng bằng vay mượn, biên chế. Về lịch sử tiểu thuyết Việt-Nam, tôi không thấy có những thiên tài xuất chúng như một Dos Passos, Kafka. Nhưng nếu chúng ta làm một khảo sát so sánh tiểu thuyết Việt-Nam thời tiến chiến với tiểu-thuyết cổ-diễn Pháp cuối và đầu thế-kỷ 20, chúng ta sẽ thấy những Nhật-Linh, Khái-Hưng, vay mượn và biên chế các nhà văn Pháp như thế nào. (Về thơ, họa cũng thế).

Kỹ thuật giống nhau, tâm tình cũng có thể giống nhau (lãng mạn), tả chân, phân tách tâm lý, luận đề) chỉ có hình ảnh và khuôn mặt là Việt-Nam thôi.

Sự ghi nhận ảnh hưởng không có nghĩa như một ý định giảm giá trị của nhà văn, nhưng chỉ muốn nêu lên *điều kiện thiết yếu* của sáng tác, chung cho đa số. Những nhà văn được giải thưởng Nobel cũng không

1) Theo ý tôi, nguyên nhân chính là thiếu điều kiện tinh thần để sáng tác thành thực: Tự do. Không phải chỉ là tự do chính trị, nhưng nhất là tự do của một bầu khí xã hội rộng rãi, khoan dung; vì giả sử không sợ những áp lực của một dư luận hẹp hòi, đôi khi đạo đức giả, chắc chắn nhiều nhà văn sẽ phải tìm cho được những kỹ thuật thích hợp để diễn tả tâm tình thực sự của mình.

thoát khỏi sự vay mượn biến chế. Văn để không phải là vay mượn, chịu ảnh hưởng, nhưng là biết tìm ra con đường của mình từ tiếp xúc, trao đổi với người khác. Điều nghịch lý là ta chỉ tìm thấy mình không phải bằng khép kín lòng lại và đóng cửa con mắt vào, nhưng là cởi mở đi tới người khác, đối thoại, thông cảm.

Muốn tiến bộ, tạo cho mình đồng thời cho thế hệ những chỗ đứng cao hơn so với dĩ vãng, chắc chắn là phải học hỏi, tìm kiếm nhiều hơn người cũ. Tôi tin rằng những Nhật Linh, Xuân Diệu, Thê Lữ, Nguyễn Tuân trước đây đã hiểu thế và chắc họ đã đọc rất nhiều văn chương Pháp.

Những Sartre, Malraux, Camus, Butor, Alain Robbe-Grillet cũng vậy. Họ đều là những giáo sư văn chương triết lý, đôi khi với những bằng cấp cao nhất của Đại Học. Họ đã học hỏi và đọc rất nhiều người khác và chắc chắn đã chỉ tìm thấy con đường của mình từ sự làm quen lâu dài và thường xuyên với lịch sử Văn học, và với những người đương thời.

Vậy tại sao chúng ta, không phải là thiên tài, lại ít đọc? làm sao có thể có cái kích-thích tiến lên và mở ra con đường thênh thang trong tương lai?

Tôi ước ao có nhiều cố gắng *trình bày* giới thiệu từng nhà văn ngoại quốc, không phải chỉ mang họ ra mà kết án, chửi bới, đôi khi một cách hẹp hòi và thiên cận, xuyên tạc, nhất là có nhiều cố gắng dịch thuật tác phẩm để đông đảo độc giả có thể trực tiếp tiếp xúc với tác giả, trong một tinh thần tìm hiểu, đối thoại, không phải vọng ngoại cũng không bài ngoại, nhưng để từ sự tiếp xúc cần thiết đó, tạo cho mình một hướng đi, một con đường của mình.

Sự tiếp xúc đó còn trở thành cần thiết và ích lợi đặc biệt ở thời đại ta; vì thế giới ngày nay đang đi vào một nền văn-minh chung, nhân-loại tiến gần tới chỗ thống nhất trong một nếp sống chung, và hơn nữa chia sẻ những lo âu hy vọng giống nhau. Hơn lúc nào hết, hình ảnh về một nhân loại cùng chung một thân phận trong cuộc phiêu lưu ở đời của mình xuất hiện rõ rệt ở thời đại ta. Đọc « Pour qui sonne le glas » của Hemingway hay la Peste của Camus, hoặc la Condition humaine của Malraux, vượt qua những tên tuổi, hình ảnh địa phương, chúng ta cảm thấy thật gần gũi với những tình tư, cảm nghĩ của những nhân vật được mô tả trong những tác phẩm đó. Nếu có những nét lớn xác định về đặc biệt của một thời đại,

thì thời đại ta không phải là những thời đại riêng biệt Âu-châu, Mỹ-châu, Á-châu như ngày xưa, nhưng một thời đại mà người Việt-Nam với người Mỹ và người Âu-châu có thể cùng gọi thời đại *chúng ta*.

Vũ-trụ trong cuốn « Procès » hay « le château » của Kafka, Tâm tình của một con người trong l'Étranger của Camus không phải là không thể « có » trong tình thế đất nước và tâm tình chúng ta bây giờ ở Việt-Nam. Chỉ còn chờ đợi những nhà văn Việt-Nam làm cho nó « có » thực và mặc cho nó một khuôn mặt Việt-Nam.

Vậy tập khảo luận này nhằm đóng góp một phần nhỏ vào việc giới thiệu những kỹ thuật sáng tác của những trào lưu tiểu thuyết hiện đại đồng thời bày tỏ ý nghĩa và giới hạn về giá trị những trào lưu tiểu thuyết Việt-Nam thời tiền chiến và bây giờ.

Tập khảo luận này thực ra chỉ là một tìm « hiểu ». Nhưng tôi đã dùng một tên có vẻ phức tạp cầu kỳ, không phải để quan trọng hóa một cách vô ích về hình thức, nhưng chủ ý muốn ghi nhận một vài nét đặc biệt xác định tinh thần của tập khảo luận.

Phác họa nghĩa là bày tỏ một vài điểm chính. Hiện tượng luận, danh từ chủ yếu của tên tựa, có ý chỉ thị rằng không có những quy luật tiên nghiệm của một Thâm mỹ học độc nhất và tổng quát về tiểu thuyết mà nhà phê bình văn học hay nhà thâm mỹ học có nhiệm vụ để ra để *dạy* người sáng tác phải tuân theo. Tôi tin rằng ngay cả một định nghĩa về tiểu thuyết cũng là một việc khó và hầu như không thể có được một cách đầy đủ hoàn tất, vì tiểu thuyết mặc muôn vạn hình thức từ thông tin, điều tra, phân tách tâm lý xã-hội, đèn tranh đấu, giảng dạy luân lý, ý thức hệ, hoặc thần thoại, tưởng tượng, (roman d'anticipation) thì ca hóa vũ trụ v.v....

Nếu phê bình chỉ là ý thức của sáng tác, nghĩa là bao giờ cũng *đền sau* Sáng tác, nhà phê bình hiện tượng luận có nhiệm vụ trình bày *mô tả* những quan điểm sáng tác của các khuynh hướng trào lưu và vì những quan điểm sáng tác bao giờ cũng bao hàm những kỹ thuật sáng tác riêng biệt, nên nhà phê bình hiện tượng luận nhằm khai triển bày tỏ những kỹ thuật đó. Nói cách khác, phê bình hiện tượng luận công nhận ở khởi điểm có nhiều thâm-mỹ học, và nhiệm vụ trước tiên của mình không phải là phán đoán, ư a chọn khen chê, nhưng là trình bày, *mô-tả*. Những quan niệm thâm mỹ

học thực ra không *hơn* nhau, nhưng chỉ *khác* nhau; và mỗi quan niệm đều có giá trị trong khuôn khổ, lãnh vực của mình và nhất là khi được xử dụng đúng.

Quan niệm chủ trương tính cách đa nguyên của tiểu thuyết như thế khác hẳn quan niệm của ông Nhật-Linh chẳng hạn. Nhà văn này, lúc tới chặng đường cuối cùng cuộc đời văn nghiệp của mình, muốn ngoảnh mặt lại để truyền kinh nghiệm, dạy bảo đàn em mới lớn lên *cách* viết tiểu thuyết, xây dựng nhân vật như mình đã thực hiện (1). Dĩ nhiên không thể nghi ngờ thiện chí và không thể không cảm phục lòng quảng đại của ông, nhưng có lẽ ông đã vô tình độc tài mà không biết: Phải chăng như thế là chỉ có *một* thẩm mỹ học về tiểu thuyết, thẩm mỹ học tiểu thuyết của Nhật Linh? Nhưng chúng ta sẽ thấy rằng những người hôm nay có những cảm nghĩ khác hẳn với con người thời Tự lực văn đoàn không thể bày tỏ những cảm nghĩ đó bằng kỹ thuật diễn tả của Tự lực văn đoàn. Những tình tự, ý nghĩ khác, những cuộc đời khác đòi hỏi những kỹ thuật diễn tả khác. Những người đàn anh đi trước, nghĩ tới sự đi lên mãi mãi của lịch sử, thiết tưởng nên nói với đàn em như Gide:

Bây giờ, hỏi Nathael, hãy vứt sách của ta đi. Hãy cố gắng vượt lên. Bỏ ta đi. Bỏ ta đi... Cứ phải làm ra mặt dạy dỗ người ta, điều đó làm cho tôi ngán lắm rồi; có bao giờ tôi bảo bạn rằng tôi muốn bạn giống tôi đâu. Chính bởi vì bạn khác tôi mà tôi yêu bạn; tôi chỉ yêu bạn về những gì bạn khác tôi. Dạy dỗ? Còn ai dạy dỗ ta hơn là ta dạy dỗ ta. Hỏi Nathael, tôi có nói với bạn thế không? Ta tự dạy dỗ ta mãi mãi. Ta vẫn còn tự phải dạy dỗ. Ta chỉ yêu ta trong cái gì ta có thể làm được...

Hãy vứt sách của ta đi. Nên cho rằng đó chẳng qua chỉ là một trong muôn ngàn thái độ có thể có trước cuộc đời. Bạn phải định lấy thái độ của bạn.

* * *

Tôi nghĩ rằng không có một thẩm mỹ học trừu tượng, tổng quát, tiên nghiệm và trong phạm vi tiểu thuyết, rất khó có thể định nghĩa một cách

1) Đã đăng một ít bài trong Văn Hóa ngày nay và đang quảng cáo in thành sách.

hoàn tất thế nào là tiểu thuyết vì mỗi một định nghĩa đều chỉ đưa vào *một* quan niệm về tiểu thuyết mà thôi.

Nhưng nếu không thể xác định đầy đủ thế nào là tiểu thuyết, người ta vẫn có thể xác định *giới hạn* của tiểu thuyết, giới hạn là cái mà không có cái đó thì tiểu thuyết không thể còn gọi được là tiểu thuyết. Dù người ta muốn quan niệm thế nào về tiểu thuyết, không ai có thể phủ nhận yếu tính của tiểu thuyết là một nghệ thuật để thưởng thức bằng *Độc*, khác với kịch để *xem* và nhạc để *nghe* chẳng hạn. Giới hạn của tiểu thuyết là giới hạn của sự độc. Ví dụ về kịch. Trên sân khấu, người ta có thể trình bày *đồng thời* một lúc hai ba nhân vật và khung cảnh trang trí vì xem là khả năng có thể lãnh hội cùng một lúc tất cả những sự kiện đó. Trái lại trong tiểu thuyết để độc, tác giả không có khả năng đó và chỉ có thể mô tả tiếp tục từng nhân vật rồi sự vật, cuộc đời chung quanh. Mắt xem thấy trong một giây tất cả những cái phải đọc trong năm, mười phút theo một thứ tự đơn vị.

Tiểu thuyết cũng khác với kịch hay điện ảnh ở chỗ nhân vật trên sân khấu là sống thực, trên màn ảnh là hình ảnh của nhân vật, còn trong tiểu thuyết, nhân vật hoàn toàn trong tưởng tượng của người đọc.

Chính cũng ở điểm vũ trụ của tiểu thuyết là một vũ trụ của trí tưởng tượng mà vấn đề vai trò của tác giả cũng được đặt ra một cách đặc biệt nhất.

Trong kịch, màn ảnh, âm nhạc tác giả có thể không phải là diễn viên. Ông đứng *đằng sau* sân khấu hay vở kịch có một hiện hữu tự tại tách biệt khỏi tác giả khi trình diễn. Trái lại trong Hội họa, Tiểu thuyết, tác giả chính là người đạo diễn.

Chính nhà văn kể chuyện, trình bày câu chuyện. Do đó, đặt vấn đề: người kể đây là tác giả hay nhân vật? Trong tiểu thuyết, không thể không xác định vị trí hay vai trò của tác giả đối với nhân vật và với độc giả.

Ông là trung gian giữa nhân vật và độc giả, là nhân vật hay là độc giả? vấn đề giới hạn là tác giả phải lựa chọn một trong những thái độ và không được thay đổi suốt thời gian kể chuyện, hay ông có thể đồng thời lấy cả ba thái độ đó?

Một cách cụ thể, người đọc đang nghe nhân vật tự thuật, nhưng thỉnh thoảng lại thấy xen vào một tiếng nói khác để nhận xét, phán đoán. Tiếng nói đó của tác giả có chính đáng không?

Ví dụ viết: — Tôi say và thấy phố xá rung rinh nghiêng đổ.

— Tôi nhìn người say rượu thấy phố xá rung rinh nghiêng đổ.

Trong trường hợp thứ nhất, tác giả lấy thái độ của nhân vật và nói lên điều mình thấy. Trong trường hợp thứ hai, tác giả lấy thái độ khách quan, đứng cách xa nhân vật để nhìn và mô tả. Nhưng làm sao một người ngoài có thể thấy phố xá rung rinh nơi con mắt của người say rượu?

Một ví dụ khác:

Chàng đi về phía cầu, chỗ hẹn hò, lòng mơ ước một cách lo lắng chóng gặp người yêu, mà chàng *không biết* rằng người yêu của chàng đã phụ tình rồi.

Nếu tác giả đứng vào chủ quan của người si tình kia, ông chỉ có thể biết cái gì người đó *đang* biết và chỉ thể thôi, không thể biết hơn, nghĩa là tác giả phải tham dự vào cuộc phiêu lưu trong một tương lai bấp bênh vô định để có thể bị lừa như nhân vật bị lừa, vì đã hẳn nếu tác giả *là* chàng, làm sao có thể biết trước được người yêu phụ mình?

Những lẫn lộn như vậy đầy dẫy trong tiểu thuyết Việt-Nam xưa và nay. Ví dụ trong truyện Tỏi ba mươi (Sợi tóc) của Thạch-Lam. Tác giả đứng ở vị trí nào đó trong nhà mà tả tình cảnh hai cô gái giang hồ, nhưng thỉnh thoảng tác giả lại nhảy vào lòng trí hai người mà quan sát những ý nghĩ, tình cảm thâm kín của họ không hề bộc lộ ra ngoài:

« Nàng im bật đứng lại. *Hình ảnh ô uế vừa đèn trí nàng.* Cái cốc bần ở góc tường, mà cả đèn những khách chơi cũng không thêm dùng đèn, nàng *định dùng* làm bát hương cúng tổ tiên. Liên cúi mặt xuống rồi đưa mắt lên trông Huệ: hai người thoáng nhìn nhau. Liên *biết* rằng những ý nghĩ ấy cũng vừa mới đèn trong trí bạn », trang 36.

Sở dĩ tác giả lẫn lộn thái độ như vậy là vì tự cho mình cái quyền và khả năng có thể nhìn trước, nhìn sau, nhìn bên trong, bên ngoài, có thể biết cái đã qua, cái đang xảy ra dự đoán cái phải có, sẽ xảy ra, và cả những kết quả của một cử chỉ, một hành động. Tác giả đi vào lòng trí nhân vật, nhận định và phán đoán, nhìn từ phía như thể không một khía cạnh; tiểu tiết nào về cuộc đời của nhân vật thoát khỏi cái nhìn bao quát và thấu suốt của tác giả.

Vì tác giả cho rằng mình tạo nên nhân vật như *Thượng-đề*. Nhưng nhà văn có phải là một Thượng Đế Tạo hóa không? Ông có được quyền thoát ly khỏi thân phận làm người là phải nhìn từ một vị trí khi ông trở thành nhà văn không?

Trong một bài phê bình sôi nổi đăng trước thềm chiến thứ hai nhằm François Mauriac (*M. François Mauriac et la liberté*) (1) J.P. Sartre đã dứt khoát trả lời văn để đó. Sartre chỉ trích nghệ thuật của Mauriac lúc thì đồng hóa với nhân vật, rồi bỗng nhiên bỏ rơi họ và nhìn họ với con mắt khách quan của một vị quan tòa. Ví dụ trong cuốn *Thérèse Desqueroix*, lúc đầu, Mauriac cho biết là ông đứng ở quan điểm của Thérèse để kể chuyện rồi ít trang sau, ông bỏ rơi cô và như « lột mặt nạ » cô... « Ông đã đứng ở quan điểm Thượng-đề mà nhìn nhân vật của ông. Thượng đế nhìn bên trong, bên ngoài, nhìn đáy lòng, thấu suốt thân xác, và cả vũ trụ một trật. Ông Mauriac cũng thế. Ông ý thức được mọi sự đụng chạm đến cái thế giới bé nhỏ của ông; lời gì ông nói về nhân vật là lời phúc âm; ông giải thích xếp đặt hay kết án những lời đó không khiêu nại. Nếu người ta hỏi ông: « Tại sao mà ông biết được rằng Thérèse là một người tuyệt vọng khôn ngoan ». Chắc ông sẽ ngạc nhiên lắm và trả lời : « Thế thì chẳng phải tôi đã dựng nên cô ta sao? Không, đến lúc phải nói: nhà tiểu thuyết không phải là Thượng đế », trang 46.

Con người không dựng nên nhân vật, nhưng chỉ tạo nên sự vật; nhà tiểu thuyết tưởng mình có thể toàn quyền xử dụng, kiểm soát và nắm chắc trong tay nhân vật vì đã dựng nên, biến nhân vật thành sự vật.

Do đó, « những nhân vật tiểu thuyết có luật lệ của chúng và đây là luật chặt chẽ nhất : nhà viết tiểu thuyết có thể là chứng nhân hay người đồng lõa với họ, nhưng không bao giờ là cả hai một trật. Bên ngoài hay bên trong. Vì đã không giữ luật đó, ông Mauriac ám sát ý thức nhân vật của ông (*M. Mauriac assassine la conscience des personnages* » trang 48.

Vì sao? Vì nhà tiểu thuyết bao giờ cũng vẫn chỉ là người, không lúc nào thoát khỏi được thân phận làm người. Ông là người và viết cho người đọc. Ông không thể tự cho mình là đẳng Toàn năng, thấu suốt mọi sự. Và Sartre kết luận bài phê bình một cách độc ác «.

1) Trích lại trong *Situation* 1 trang 36.

Một tiểu thuyết do người viết và cho người đọc. Trước mắt Thượng đế, là đấng thấu suốt mọi vẻ bề ngoài mà không ngừng lại ở một vẻ bề ngoài nào, không có gì là tiểu thuyết nghệ thuật cả vì nghệ thuật sống bằng những vẻ bề ngoài. Thượng đế không phải là một nghệ-sĩ, và F. Mauriac cũng không phải nốt » trang 57.

Như thế, nếu nhà văn không phải là Thượng đế, ông không thể không đứng ở một vị trí mà nhìn nhân vật hoặc là đồng hóa hoặc là đứng ngoài. Hơn nữa, nhà văn cũng phải tôn trọng tự do của nhân vật. Nếu tác giả không phải Thượng đế, không thể dự đoán cả tương lai, biết trước được cuộc đời đang thành hình bây giờ bó buộc sẽ phải xảy ra như thế này thế kia hoặc ấn định cho các nhân vật những lời nói, cử chỉ, tính nết xấu tốt *tất nhiên* sẽ đưa tới một kết thúc có thể biết trước. Vậy muốn cho nhân vật sống động, hãy coi họ như những tự do, như những cuộc đời luôn luôn có thể thay đổi bất ngờ trong đó không một hành động nào xấu tốt có thể quyết định một cách hoàn tất cả cuộc đời đó. Một sai lầm hay một sa ngã không xóa bỏ hẳn cuộc đời một người khi cuộc đời đó còn chứa đựng một tâm hồn vẫn muốn vươn lên, một ý chí quyết tâm thay đổi cải thiện. Cuộc đời sống thực là một phiêu lưu luôn luôn có thể thất vọng rồi lại hy vọng, và chỉ ngừng lại vĩnh viễn lúc chết đi mà thôi. Cho nên không thể coi đũa bé ăn cắp khi còn bé suốt đời sẽ vẫn *chỉ* là người ăn cắp như một Định-mệnh. Chỉ sự vật mới vâng theo tất yếu; còn con người luôn luôn là một viễn tượng. Nếu có số mệnh, thì số mệnh đó chỉ có thể biết *sau* khi đã sống.

Nhân vật bị quy định trời buộc là nhân vật chết, là sự vật, và dĩ nhiên giả tạo, không sống thực.

Chỉ khi trả lại tự do cho nhân vật và tôn trọng theo sau tự do đó trong những biểu lộ của nó, nhà văn mới thực sự gây dựng những nhân vật sống động và sát thực.



Những giới-hạn đã được công nhận, nhà văn hoàn toàn tự do quan niệm và xây dựng tiểu-thuyết. Ngoài những giới hạn thiết yếu gắn liền với tác giả như phận làm người, không có những tiêu chuẩn nào là tiên

nghiệm như mẫu mực của sáng tạo. Do đó có thể có nhiều loại tiểu-thuyết tùy theo quan niệm và kỹ thuật sáng tác của nhà văn. Từ khi tiểu-thuyết chiếm một chỗ đứng trong văn chương, nó vẫn biến đổi không ngừng đến nỗi ta có thể nói nó vẫn còn đang hình thành, còn đang tìm những con đường để đi như thể không bao giờ dừng lại dưới những hình thức cố định bất di dịch.

Nhiệm vụ của người phê bình văn học, *y-thức* của Sáng tác — đúng ra không phải là *phê-bình* mà chỉ là *tìm hiểu* và *bày tỏ* — là phân loại, xếp đặt các khuynh-hướng sáng tác trong tiểu-thuyết. Nhưng căn cứ vào những tiêu chuẩn gì để bày tỏ và phân định: Vũ-ngọc Phan trong bộ « Nhà văn hiện đại » đã chia ra mười loại tiểu-thuyết: phong-tục, luận-đế, luân-lý, truyền-ký, phóng sự, hoạt kê, tả chân, xã-hội, tình-cảm, trinh thám.

Chia như thế, chắc hẳn Vũ-ngọc Phan muốn xét về *nội dung* tiểu-thuyết. Nhưng thiết tưởng tiêu chuẩn phân loại đó không xác thực lắm. Chúng ta tự hỏi: Có một cuốn tiểu thuyết thời tiền chiến nào *thuần túy* nội dung là tình cảm, hay xã-hội, tâm lý như là những lãnh vực riêng biệt và tự tại? Không, vì có phân tách tâm lý trong tiểu thuyết « được gán » cho là tiểu-thuyết xã-hội hay phong tục, cũng như có nỗ lực tả chân trong tiểu thuyết tâm lý, xã hội và ý hướng sửa đổi « luận đế » trong tiểu thuyết phong tục, luân lý — vì chỉ nguyên sự *nói lên*, bày tỏ (tả chân) cũng bao hàm một ý định muốn sửa đổi (1).

Do đó những danh từ phong tục, tâm lý, xã-hội v.v... không chỉ thị những thực tại biệt lập, nhưng chỉ biểu lộ những *khía cạnh* khác nhau của cùng một thực tại; là con người-ở-đời với người khác.

Vậy phải tìm những tiêu chuẩn khác? Theo ý tôi, nên căn cứ vào quan niệm tổng quát của tác giả về cuộc đời đồng thời vào kỹ thuật sáng tác gắn liền với quan niệm đó mà đôi khi chính tác giả sống, thực hiện chúng mà không biết.

Đứng trên tiêu chuẩn đó, ví dụ, có thể nói hầu hết tiểu-thuyết thời tiền chiến đều bao hàm một quan niệm về cuộc đời và con người như một thực tại đã thành hình, đầy ý nghĩa nhân loại. Con người là ý thức, tự do, sống với người khác trong một hoàn cảnh địa lý, văn hóa, lịch-sử, dân

1) Tôi đã trình bày khía cạnh đó trong bài « Văn-ngệ hiện sinh » T. Kỹ 20 số 3

tộc nhất định, xây dựng cuộc đời mình qua trăm nghìn dự phóng khác nhau cùng với người khác.

Nhà văn nhằm thể-hiện những nếp sống, lối cảm nghĩ của cuộc đời phong phú đầy ý nghĩa tâm lý, luân lý, xã hội, chính trị v.v... Nhưng ông giới hạn sự thể hiện đó vào những *cách thể* ở đời của con người thiết yếu là ở đời với người khác, như thể là những cách thể ở đời đó được đặt trên một căn bản chắc chắn. Nói cách khác nhà văn không đặt thành văn-đề *chính* sự kiện sống ở đời mà ông cho là một khởi điểm chắc chắn, không cần tra hỏi, như cuộc đời tự nó, ở nguồn gốc là một Trật tự mà nếu có gì lỗi thời, trở thành văn đề, thì chỉ là ở phạm vi *cách thể* ở đời mà thôi. Đó là một quan niệm lạc quan về cuộc đời, nếu có bi quan, thất vọng thì chẳng qua cũng chỉ là những trường hợp đặc biệt. Cuộc đời và con người, trên bình diện tổng quát và toàn diện, vẫn là một Trật-tự, một thống nhất xứng đáng một *niềm tin tưởng*.

Trong viễn tượng đó, nhà văn chỉ lo trình bày những *cách thể* sống qua những phân tách tâm lý, xã-hội, phong tục, tình cảm, luân lý v.v...

Một quan niệm như thế cũng bao hàm một kỹ thuật xây dựng tương xứng: Qua nhiều lối trình bày khác nhau (bút ký, tả chân, phân tách tâm lý, xã-hội, phóng sự v.v...), kỹ thuật cũng thường chỉ là *kể chuyện* (Récit) trong đó người ta thấy xuất hiện dần dần những nhân vật với những cử chỉ, tình tình, cảm nghĩ được mô tả giải thích tỷ mỉ nhằm thấu 'dệt' cốt chuyện để cuối cùng đưa tới một kết cấu là *ý-nghĩa* nền tảng của cốt chuyện đó, đồng thời của cả tác phẩm. Câu chuyện được trình bày theo một thứ tự thời gian niên-lịch (chronologie) tuần tự có trước mới có sau, hay bắt đầu rồi mới đến tận cùng, và trong một khung cảnh thể giới đó vật chỉ có công dụng như một trang trí hoặc như những phương tiện phục vụ những mục đích của nhân vật, không thiết yếu tham dự vào sự diễn tiến của cốt chuyện.

Trong những chương sau, tôi sẽ đưa ra những ví dụ lấy trong tiểu thuyết Việt-Nam phản ánh quan niệm đó. Trong chương mở đầu này, tôi chỉ nêu nó lên như *một* quan niệm về tiểu thuyết trong những quan niệm tiểu thuyết khác.

Và một quan niệm như trên cũng chẳng khác gì quan niệm mà người ta thường gọi là tiểu thuyết cổ điển ở Âu-châu do những Balzac, La Fayette, Flaubert, Stendhal, Paul Bourget đã khai sinh ra.

Nhưng từ sau thế chiến lần thứ hai, một quan niệm mới về tiểu thuyết được tung ra và bành trướng mau lẹ với những Sartre, Camus, S. de Beauvoir, tuy nhiên muốn tìm nguồn gốc của phong trào mới đó, phải trở lại thời kỳ 1920-1930 với những Faulkner, Hemingway, Dos Passos bên Mỹ và Kafka bên Tiệp-Khắc.

Đó là một quan niệm về cuộc đời, con người ở khởi điểm, nền tảng là một lộn xộn, Đồ vỡ, Phân tán. Chính cuộc đời trong những tương quan căn bản giữa người với người, giữa người với thế giới bên ngoài và giữa người với chính mình không có liên tục, hòa hợp, thống nhất, vấn đề trật tự, hòa hợp không phải chỉ đặt ra ở bình diện những cách thế ở đời mà ở ngay bình diện nguồn gốc cuộc đời, ở ngay những ý-nghĩa, nền tảng hay cứu cánh sau cùng của cuộc đời. Không còn sự lạc quan tin tưởng vào con người, cuộc đời, nhân bản trong một viễn tượng hòa hợp, thống nhất. Ví dụ vấn đề không phải là khảo sát trình bày và nhận định về những cách biểu lộ của Tình yêu, gia đình hay sự công chính, tình nhân loại nhưng là tra hỏi thắc mắc ngay từ sự hiện hữu của những thực tại đó. Không phải thắc mắc về yêu *thế nào*, tổ chức gia đình, sự công chính làm sao, như thế ở nền tảng *có* sự công chính, gia đình, tình yêu, nhưng là thắc mắc về *có* gia đình, có tình yêu, công chính ở đời này không. Sự hoài nghi thật là triệt-để vì giả sử không có công chính, thì thảo luận thắc mắc về những chế-độ xã-hội và cơ sở pháp lý làm gì. Đọc cuốn « Procès » của Kafka, người ta thắc mắc về vấn đề nền tảng: có hay không sự công chính ở đời này? K tự nhiên vô cớ bị bắt, bị xử trước khi kết án, và án cũng không bao giờ tuyên bố, rồi sau cùng bị giết chết « như con chó » — câu kết thúc cuốn truyện — mà cũng không hiểu tại sao, do một quyền bính nào, và nhân danh pháp luật gì.

Với Kafka, người đã ảnh hưởng vào hầu hết tiểu thuyết gia Pháp hiện đại phải nói rằng, vấn đề ý nghĩa cuộc đời cũng không thể được đặt ra. Không phải vì vấn đề không có một giải pháp nhưng hình như trước hết vấn đề không biết đặt ra thế nào. Cuộc đời, với Kafka như một bí nhiệm

mà chính Kafka cũng không biết gì hơn, cho nên không thể giải thích gì được và tốt hơn là đành chịu trước cái bí nhiệm đó như phải đứng trước một bức tường vậy. Những cuốn *l'Etranger* của Camus, *Aminadab* của Maurice Blanchot, hay hầu hết truyện của Samuel Beckett (*Molloy*, *Malonne meurt*, *l'Innommable*) trực tiếp chịu ảnh hưởng Kafka.

Kỹ thuật diễn tả không còn phải là nhằm phân tách tâm lý hay hoàn cảnh xã hội nhưng là nhằm thể hiện những thái độ, hành động bày tỏ những vấn đề ý nghĩa nền tảng và làm cho chúng trở thành những thắc mắc, tra hỏi gât gao.

Gần đây, từ 1950 nhóm tiểu thuyết trẻ hơn, vẫn chịu ảnh hưởng những thiên tài trên Kafka, Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Virginia Woolf, Joyce, nhưng lại nhìn con người và cuộc đời trong một viễn tượng khác.

Với những nhà văn này mà tôi đã giới thiệu sơ qua ở chỗ khác (1). Cuộc đời của con người như là *chưa* thành hình, chưa được cầu tạo, chưa mặc những ý nghĩa nhân loại (tâm lý, triết lý). Con người trong hai quan niệm kia dù sao cũng sống trong những *tương quan nhân loại* nhất định, là nguồn gốc hạnh phúc hay bi kịch, để tài khai thác của tiểu thuyết.

Tóm lại, trong quan niệm của nhóm nhà văn « đợt sóng mới » như Alain-Robbe-Grillet, S. Beckett, J. Cayrol, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, con người như *chưa* thành hình, chưa có những tiếp xúc với người khác và sự vật để dệt cho những tương quan giao đó một nội dung phong phú phức tạp bằng ý nghĩa tâm lý, triết lý, tình tự. Con người chưa chìm đắm trong tương giao nhân loại — như còn *đang đi tới* nhân loại. Do đó không có phân tách tâm lý, triết lý, hay lịch sử. Không phải là tiểu thuyết *loại bỏ* những thực tại đó, nhưng là *chưa đi tới* cái phong phú của chúng mà thôi. Cho nên cái mà những nhà văn mới này mô tả là cái gì qua đi *trước* khi tiểu thuyết có diễn bắt đầu, trước khi có nhân vật, câu chuyện.

Con người đang hình thành, còn ở một thể giới tiền nhân loại và tiểu thuyết hiện thực con người đó cũng là đang hình thành như một

1) Bài « Tiểu-thuyết mới » trong văn chương Pháp hiện đại. Thẻ ký 20 — số 6.

thứ tiến-tiểu thuyết (Pré-roman). Nếu hiểu tiểu thuyết như một mô tả những cuộc đời con người chìm đắm trong tương giao nhân loại phức tạp thì tiểu thuyết của nhóm nhà văn mới trên không phải là tiểu thuyết, nhưng là tiến tiểu thuyết. Tiểu thuyết theo quan điểm cũ bắt đầu khi tiểu thuyết theo quan điểm mới chấm dứt.

Vì dụ nhiều tiểu thuyết cũ thường bắt đầu bằng tương quan gia đình. Trái lại với Jean Cayrol chẳng hạn, gia đình là đích cuối cùng đi tới của tiểu thuyết. Ở khởi điểm, rất xa gia đình, những tương giao nhân loại, con người ở trong một không gian vắng bóng người, thiếu hẳn những cảm thông nhân loại, như ở trong một buồng ngủ khách sạn. Buồng ngủ khách sạn ở một thành phố xa lạ là một nơi tuy yên thân nhưng lại hoàn toàn cô lập; dần dần những tương giao nhân loại kết thành từ những hình thức vô ngã đến những hình thức thân mật: làm quen với phố xá, cửa hiệu, tiệm ăn, quán nước, rạp chiếu bóng, rồi đến những gia đình, lúc đó một tình bạn, một tình yêu mới nổi dậy mở đầu cho những biểu lộ tâm lý, triết lý. Nhưng tiểu thuyết cũng kết thúc ở đó.

Trong chuyện « Espace d'une nuit » của Jean Cayrol, tác giả tả một người đi đêm tối qua những cánh đồng, làng xóm để gặp lại người cha, nhưng khi tới nơi, người cha đã chết. Trong tiểu thuyết cũ, câu chuyện bắt đầu từ cái chết đó hoặc là tác giả sẽ ngược lại dĩ vãng để tìm hiểu những nguyên nhân của cái chết, hoặc là hướng về tương lai để trình bày những hậu quả của nó. Nhưng với Cayrol, câu chuyện đến cái chết là hết trong khi với tiểu thuyết cũ mới là khởi điểm của những phân tách tâm lý xã hội, của tình tự, kỷ niệm, chi tiết ly kỳ bí mật. Chủ đích ở đây là mô tả kinh nghiệm về sự đi tới cái gì nhân loại của người (biểu lộ bằng cái chết của người cha) qua đêm tối, cánh đồng, làng xóm, nghĩa là qua một không gian có những con đường giao nhau không biết đi về đâu, xuất hiện như một thử thách trong một cuộc hành trình tiến về chỗ có người, chỗ tiếp xúc với nhân loại.

Từ quan niệm đó, đã hẳn là tiểu thuyết không còn chú trọng đến nhân vật hay câu chuyện, vì chưa có nhân vật, câu chuyện thực sự; nhưng chỉ nhấn mạnh vào sự tiếp xúc với một thế giới đó vật. Cuộc đời chưa mặc những ý nghĩa nhân loại (asignifiant) với một không gian trung lập (espace neutre) sơ khai mà đối tượng điển hình được các nhà văn mới yêu thích

là Bãi cát biển rất xưa cũ đồng thời cũng như mới nguyên vẹn. Cái bãi cát rộng bát ngát không cây còi, nhà cửa, đều đặn, phẳng lý, im lìm, chạy đều chân trời, sát với Biển.

Tiểu thuyết mới bao hàm quan niệm nhằm mô tả một cuộc đời mà con người chưa phải là người, còn đang hình thành, và thế giới bên ngoài chưa phải cho con người.



Tôi vừa phác họa những quan niệm lớn về con người phân chia thành ba loại Tiểu thuyết mà tôi sẽ trình bày sâu rộng hơn bằng phân tách tác phẩm trong những chương sau.

Ở đây chúng ta chỉ ghi nhận rằng những quan niệm đó bao hàm những kỹ thuật diễn tả thích hợp. Phân tách hiện tượng luận nhằm mô tả những kỹ thuật đưa vào những siêu hình học đó.

Trong những chương sau, tôi sẽ trình bày tổng quát tiểu thuyết Việt-Nam và tiểu thuyết ngoại quốc qua ba quan niệm trên bằng cách tìm hiểu những yếu tố cấu tạo và kỹ thuật xây dựng những quan niệm đó.

Theo ý tôi, trước hết là tìm hiểu *quan điểm*, chỗ đứng của tác giả để nhìn nhân vật sau đó tìm hiểu quan điểm xây dựng câu chuyện của tác giả.

I.— Quan điểm nhìn của tác giả

Trong tiểu thuyết cũ, có hai thái độ nhìn: đồng hóa với nhân vật hay đứng gần nhân vật. Trong thực tế, nhiều nhà văn lẫn lộn hai thái độ đó: lấy cả hai quan điểm một lúc.

a) *Nhìn đồng hóa* đứng bên trong nhân vật mà hiểu. Chọn một nhân vật chính, coi là trung tâm và từ đó, nhìn và hiểu các nhân vật khác *theo* quan điểm của nhân vật chính. Như thế nhân vật chính là nhân vật không bị nhìn, và các nhân vật phụ là bị nhìn, và cho dù có được phân tách sâu xa thế nào đi nữa cũng vẫn là theo cái *nhìn* của nhân vật chính;

b) *Nhìn đứng gần* là đứng ở ngoài mà hiểu nhân vật nhưng ở gần, nghĩa là ở một vị trí ưu đãi như thế là một người quen biết nhân vật, có thể hiểu

sâu nhân vật hơn người ngoài, tuy nhiên vẫn là một người *khác*, không phải chính nhân vật. Sự quan trọng các nhân vật là tùy theo cái nhìn của tác-giả.

Tiểu thuyết Việt-Nam thường chỉ ở trong hai thái độ đó. Nhưng như trên đã nói nhiều tác giả thường lấy cả hai quan điểm một lúc. Lý do là vì sự lựa chọn đứng ở *một* quan điểm sẽ làm cho sự tìm hiểu trở thành nghèo nàn, kém sâu xa và linh động vì nhìn từ *bên ngoài*, sẽ không hiểu được những lý do tình tự bên trong và nhìn từ bên trong, sẽ không thấy được những nét xuất lộ bên ngoài.

Chính vì thế mà đang nhìn bên ngoài, tác giả thường bị cảm dỗ nhảy vào bên trong tâm hồn nhân vật để tìm hiểu những lý do, ý định, cảm nghĩ thầm kín không bộc lộ ra ngoài.

c) Làm sao giải quyết được tình cảnh đó. Làm sao vẫn giữ được sự phong phú của cái nhìn đồng thời không tự cho mình quyền vượt khỏi thân phận làm người là phải nhìn từ một vị trí mà thôi.

Ta sẽ xem John Dos Passos giải quyết ra sao. Ví dụ trong bộ truyện nhan đề: « 1919 ». Chủ ý là trình bày những thái độ của con người như thể cái bên trong chỉ là bên trong khi xuất lộ ra bên ngoài và cái bên ngoài chỉ có ý nghĩa khi biểu lộ cái bên trong. Ví dụ nắm tay giơ lên không phải là *dấu hiệu* của sự giận dữ theo nghĩa *dấu hiệu khác* cái nó làm *dấu hiệu*, nhưng là chính sự giận dữ đó.

Không còn phân biệt nội tâm ngoại giới, con người với cuộc đời và tôi sẽ chứng minh kỹ thuật đó đặt trên một căn bản hiện tượng luận về con người-ở-đời như thế nào.

d) Ba quan điểm trên bao hàm con người chìm đắm trong tương giao nhân loại. Với quan điểm của nhóm tiểu thuyết mới, nhóm « *tiền-tiểu-thuyết* », cái nhìn sẽ là khách quan hoàn toàn và hơn nữa không nhằm « *chiều sâu* » của nhân vật hay sự vật, nhưng « *chiều mặt* » của nó mà thôi. Alain Robbe Grillet là người tiêu biểu nhất trong nhóm đã cố gắng thể hiện trong tác phẩm và biện chính quan điểm trên lý thuyết, một cách đanh thép trong bài: *Une voie pour le Roman futur* (N.R.F. tháng 7-1956) và nhất là trong bài: *Nature, Humanisme, Tragédie* (N.R.F. số tháng 10-1958).

II. — Kỹ - thuật diễn tả

A. — Thời gian

1) *Thuật chuyện* (Récit) theo niên lịch trong đó những tình tiết, cảnh được lựa chọn xếp đặt theo một thứ tự nhất định mà độc giả khi đọc truyện có thể ấn định vị trí của những tình, cảnh đó mà không sợ nhầm lẫn. Đó là kỹ thuật diễn tả thông thường trong tiểu thuyết cũ.

Dĩ nhiên kỹ thuật đó cũng như những kỹ-thuật sau đây bao hàm một quan niệm về thời gian của câu chuyện.

Nhưng câu chuyện được kể theo niên lịch thứ tự có phản ánh được trung thành nội dung cuộc đời sống thực không? Những người chủ trương quan niệm thứ hai và thứ ba trên kia về cuộc đời không nghĩ như vậy. Họ cho rằng thiết thực Đời sống con người không trải ra theo một thứ tự nhất định. Trải lại thường là một sự hỗn độn, trà trộn với nhau giữa quá khứ và hiện tại hay với tương lai. Đời sống Tâm lý không theo niên lịch, tượng trưng cho thời gian khách quan của đồng hồ, nhưng có thể là cái hiện tại chỉ là hiện tại, hoặc cái hiện tại là quá khứ, hay là tương lai.

2) *Đảo lộn niên lịch*

Faulkner mở đầu cho quan niệm về thời gian cụ thể là một hỗn độn, do đó đảo lộn thứ tự theo niên lịch. Ví dụ, cuốn truyện danh tiếng *Sound and Fury* (tiếng động và điên cuồng) mô tả cuộc đời của Quentin, đồng thời cái xã hội của những gia tộc quý phái miền Nam Mỹ bây giờ bị sa cơ thất thế. Câu chuyện chia làm ba thời kỳ và mở đầu truyện, Faulkner nói ngay thời kỳ cuối cùng làm cho độc giả ngỡ ngàng và « lạc lõng » vì sự đảo lộn thời gian đó.

Cái cứ chỉ của Quentin đập vỡ đồng hồ có ý nghĩa như một chồng đống lại với thời gian khách quan tuần tự, cái đã quá đưa tới hiện tại và tương lai trong khi Quentin và cả gia đình sống ở hiện tại mà thực sự là sống với dĩ vãng, vì *bây giờ* họ đã sa cơ thất thế, nhưng vẫn bám víu vào thời xưa và sống bây giờ như thể mình vẫn giàu sang phú quý.

Hay trong truyện « *La Modification* » (1957) của Michel Butor, ta cũng thấy ngay ở những trang đầu tác giả đã cho ta biết cái kết của câu

chuyện, vì chủ đích không phải là trình bày một câu chuyện ngoại tình như là một sự kiện được sửa soạn bởi những sự kiện, nguyên nhân trước và có thể đưa tới những hậu quả sau. Nhưng là xem dự định của Delmont, nhân vật chính trong truyện thay đổi dự định đó như thế nào.

3) Đồng xuất (simultanéité)

Trong thực tại, đời sống tâm lý cũng không diễn tiến thứ tự một chiều nhưng là một hỗn độn phức tạp mà nhiều yếu tố, chiều cạnh có thể cùng xuất hiện một lúc. Ở đây các tác giả đều chịu ảnh hưởng kịch và nhất là màn ảnh và cố gắng vượt những « giới hạn » đã trình bày ở trên. Dĩ nhiên trong cùng một câu, họ không thể nói luôn ba, bốn sự kiện, như màn ảnh, kịch, nhưng ít ra những sự kiện tương đối không liên tục và liên hệ được xếp gần nhau không theo một thứ tự nào, nhưng theo thứ tự xuất hiện trước ý thức của nó thôi.

Như Dos Passos trong truyện « 42 Parallèle » đang khi kể chuyện một đứa trẻ nhỏ, đột nhiên tác giả cắt quãng và trích mấy đoạn nhật báo điển vào rồi lại tiếp tục kể, như thể muốn cho ta thấy *lúc đó* cuộc đời chung quanh đồng thời xảy ra những gì. Sartre cũng sử dụng luôn kỹ thuật đó nhất là trong cuốn *Le Sursis*. Tác giả tả Hitler nói, *đồng thời* cũng cho ta thấy những nét mặt lo lắng của Thỉnh giả đang nghe Hitler trước máy Radio của họ.

B. — Không gian.

Trong tiểu thuyết cũ, thế giới chung quanh chỉ là một *trang trí* tô điểm, như cái khung, cái cảnh trong đó xảy ra câu chuyện. Nhân vật vận chuyển trong một thế giới đồ vật có ý nghĩa rõ rệt. Đó là quan niệm về không gian sử dụng (*espace utilisé*).

Trong tiểu thuyết thuộc khuynh hướng hai, thế giới sự vật thường được trình bày theo cái *mặt trái* của nó. Kafka là nguồn gốc của quan niệm này. Cuộc đời theo mặt phải xuất hiện như phương tiện thích hợp, ngoan ngoãn phục vụ những dự định của con người. Cuộc đời theo mặt trái là một sự *phản loạn* của phương tiện chống lại mục đích của con người ví dụ: tôi mở cái cửa ra vào, dĩ nhiên là cửa để ra vào đưa tôi đi đâu — (mặt phải) ở đây, mở cửa ra thấy cái tường chắn ngang (mặt trái). Tôi ngồi chờ một người bạn, thì ra chính người bạn lại chờ tôi.

Sự ly dị giữa ngoại giới và dự định con người là nguồn gốc kinh-nghiệm phi lý và tiểu thuyết phi lý.

Trong quan niệm của nhóm « tiểu thuyết mới » Thế giới đồ vật thiết yếu gắn liền với con người như một yếu tố cấu tạo và quyết định sự biến đổi, số phận nhân vật. Đó là một không gian đồ vật chưa mặc ý nghĩa nhân loại, không gian trung lập, nhưng nó ảnh hưởng trên con người chính vì tính cách phi nhân đó.

C. — Ngôn ngữ

Ngôn ngữ là một cách thể biểu lộ thực tại. Tiểu thuyết không thể tránh được việc sử dụng ngôn ngữ. Nhưng ngôn ngữ có *thực* sự biểu lộ thực tại hay ngược lại xuyên tạc thực tại. Những khuynh hướng tiểu thuyết và phê bình văn học mới rất chú ý đến vấn đề đó. Trong bài Nature, Humanisme, Tragédie dẫn trên, A. Robbe-Grillet đã phê bình quan điểm nhân loại hóa cuộc đời, ngoại giới trong hai quan niệm về tiểu thuyết cũ và cả nhóm Sartre, Camus. Người ta coi người là trung tâm vũ trụ và mọi sự ở đời chỉ có nghĩa khi ràng buộc với con người, phục vụ con người — Đó là nhân bản toàn-diện. Văn chương biểu lộ khuynh hướng nhân loại hóa đó. Ví dụ: nói Núi *hiểm trở*, Biển *đữ tợn*. Sở dĩ nói như vậy là vì ta có dự định leo núi. Nếu ta đi tàu bay ngắm núi thì núi lại hùng vĩ, đẹp. Vậy những ý nghĩa đều do ta gán cho sự vật. Tự nó trước sau vẫn thế. Nhưng bởi vì ta cứ nhất định là muốn liên lạc thông cảm với ngoại giới, nên khi không được, ta buồn và đó là nguồn gốc của bi kịch: ly dị giữa đời và ta. Ví dụ: Ta gọi trong núi rừng. Không ai trả lời cả. Thay vì nhận định là không có gì cả như là một sự kiện, ta cứ nhất định tin là có người và vì lý do này, lý do kia không trả lời. Ta lại gọi nữa — Vẫn im lặng. Ta thất vọng và cảm thấy Cô Đơn. Nhưng chính ta đã tạo ra những tương quan với ngoại giới và khi không có Phù hợp, ta cho là Đời Phi lý. Vậy từ chối thông cảm, cũng là chấm dứt nguồn gốc của Bi kịch, Bi đát.

Hơn nữa, thực tại bị xuyên tạc trong khi ta nhân loại hóa cuộc đời. A. Robbe-Grillet chứng minh: Trong văn chương người ta thường dùng lời *ẩn dụ* (métaphore) để xuyên tạc thực tại như thế nào.

Ví dụ viết: Người thợ làm đồ mớ hồi dưới ánh mặt trời *gay gắt*. *Ẩn dụ* gay gắt ở đây đưa về một dự-phóng và dự phóng đó đã nói rồi: *đồ mớ*

hội. Cho nên Ấn dụ thừa vì không có cái *năng* đỡ nó là dự phóng. Nếu người ta cứ dùng Ấn dụ, Ấn dụ dần dần làm cho ta tưởng rằng sự vật có đặc tính đó như *thuộc về bản tính của nó*, trong khi thực sự, đó chỉ là một đặc tính gắn liền với dự phóng chủ quan của ta mà thôi, vì trong dự-phóng khác, ví dụ tâm năng, thì năng lại có thể là năng *đi*.

Do đó, những đặc tính thực sự ta gán cho sự vật có thể trở thành những ý nghĩa tự tại, biệt lập khỏi con người và hễ nói đến sự vật đó thì liền tưởng tới những đặc tính đó như không dính gì tới con người.

Cho nên văn chương thành ra *sáo*, Trông rỗng — ví dụ Mùa thu bao giờ cũng phải là *buồn* và hễ viết văn, thì bao giờ cũng dùng Ấn dụ đó.

A. Robbe-Grillet đề nghị một lời diễn tả mà ta có thể gọi là một thứ ghi (transcription) hoàn toàn khách quan. Như thay vì nói: cái nhà *ấn* trong thung lũng, ông viết: cái nhà *ở* (est) trong thung lũng.

Chúng ta sẽ xem A. Robbe-Grillet thực hiện quan niệm đó thế nào trong truyện của ông và sau đó sẽ nhận định ông có thành công trong quan niệm đó không.

* * *

Những quan niệm khác nhau trên đây về tiểu thuyết chẳng qua cũng chỉ là những cố gắng khác nhau nhưng đều nhắm lãnh hội và diễn tả thực tại.

Con người, từ khi biết thức mắc, nhận thức, vẫn luôn luôn tìm hiểu cuộc đời và chính mình. Nhưng hình như càng đi sâu vào sự tìm hiểu đó qua những kiến thức mệnh mang mà con người đã thu lượm được trên mọi địa hạt: tâm-lý, triết-lý, khoa-học v.v..., con người càng cảm thấy vẫn còn xa hình ảnh đích thực và hoàn toàn về mình. Hình ảnh đó như trở thành một nhãn giới mà con người luôn luôn phải vượt tới. Văn chương, tiểu-thuyết, phản ánh cuộc đời tìm kiếm đó, cũng sẽ mãi mãi là một tìm kiếm không ngừng,

NGUYỄN VĂN TRUNG

Con đường đưa đèn tiểu thuyết tương-lai

*« Tiểu thuyết, mà chỉ sự bám víu vào những kỹ-
thuật lỗi thời mới coi như một nghệ-thuật bé bỏng ».*

NATHALIE SARRAUTE

Thoạt nhìn, hình như không có lý gì để nghĩ rằng một ngày kia, văn-chương mới mẻ có thể thành hình được như bây giờ. Nhiều cố gắng kế tiếp nhau từ hơn năm mươi năm nay để đưa thuật truyện ra khỏi lối cũ, cũng mới chỉ đạt tới những tác phẩm đơn độc mà thôi. Không một tác phẩm nào, dù cốt yếu đến đâu, có thể thu hút được một lớp quần chúng như tiểu thuyết của hạng người trưởng giả. Quan-niệm tiểu thuyết ngày nay thực sự vẫn là quan niệm của Balzac.

Thật vậy người ta có thể ngược dòng lên ngay đến Madame de La Fayette. Sự phân tích tâm lý thần tình ở thế hệ ấy đã đặt căn bản cho bất cứ nền văn nào: chính sự phân tích tâm lý đó làm khởi điểm cho quan niệm tiểu thuyết, sự mô tả nhân vật, và sự biểu diễn tình tiết. Từ đây, một cuốn tiểu thuyết hay là do sự nghiên cứu một đam mê, hay xung đột giữa các đam mê hoặc sự vắng bóng đam mê trong một hoàn cảnh đã có.

Phần lớn những nhà tiểu thuyết Pháp hiện đại theo truyền thống, nghĩa là những người chấp nhận sự tán thành của kẻ tiêu thụ, có thể ghi chép lại những đoạn văn dài của La Princesse de Clèves hay của Père Goriot mà không làm cho đám quần chúng rộng lớn đang tiêu thụ sản phẩm họ hoài nghi gì cả. Chỉ cần phải thay đổi sơ sài một điệu văn nào đó hay bẻ gãy một vài cách đặt câu, gieo vào đây đó giọng điệu đặc biệt của mỗi người bằng một từ ngữ, một hình ảnh táo bạo hay câu văn tinh cò... Nhưng tất cả đều thú nhận rằng những bận tâm của nhà văn từ xưa nay vẫn thế và họ không lấy gì làm lạ cả.

Tại sao ngạc nhiên về điều ấy? Nguyên hiệu là tiếng Pháp đã chịu những biến thái mong manh suốt từ ba trăm năm nay và, nếu xã-hội biến hình dần dần, nếu những kỹ thuật kỹ nghệ tiên bộ đáng kể, thời văn minh tinh thần của chúng ta vẫn còn y nguyên như cũ. Chúng ta vẫn sống thiết thực với những tập quán và những cảm chẻ về luân lý, thực phẩm, tôn giáo, tình dục, vệ sinh, gia đình v.v... sau cùng chính « tâm hồn » con người là « vĩnh cửu », điều mà ai cũng nhận biết. Tất cả đều được nói ra và người ta đến quá muộn v.v...

Những sự khinh rẻ xem thường ấy càng táo bạo nếu người ta có tham vọng cho rằng từ nay chẳng những nền văn chương mới mẻ có thể thành hình mà lại còn được đưa ra ánh sáng và đang khi hoàn thành nó sẽ gây nên cuộc cách mệnh toàn diện hơn cả những trào lưu lãng mạn hay duy-nhiên ngày xưa.

Thật buồn cười đối với lời hứa hẹn tương tự : « Bây giờ sự vật sắp thay đổi! » Chúng làm thế nào để đổi thay? Chúng sẽ đi về đâu? Và nhất là tại sao lại bây giờ?

Tuy nhiên, trước nghệ thuật tiểu thuyết hiện đại, sự chán ngán nhọc nhằn được toàn thể giới phê bình ghi nhận và bình luận, đến nỗi người ta không thể tưởng được rằng nghệ thuật ấy có thể duy trì khá lâu nữa mà không cần thay đổi triệt để. Lời giải đáp đơn giản đã đến với tâm trí của nhiều người: không thể thay đổi được; nghệ thuật tiểu thuyết đang chết dần. Điều đó không chắc chắn gì. Trong khoảng mười năm nữa lịch sử sẽ trả lời những cự minh thức tỉnh mà người ta ghi nhận là dấu hiệu của tàn tạ hay đổi mới.

Dù sao đi nữa, không thể xem thường những nỗi khó khăn sẽ gặp trong một cuộc đảo lộn như vậy. Chúng thật lớn lao. Tất cả tổ-chức văn chương hiện nay (từ nhà Xuất bản, qua người bán sách và nhà phê bình cho đến độc giả nhỏ mọn nhất) đang chống đối lại một hình thức văn chương còn chưa rõ rệt muốn được chấp nhận. Những tâm trí sẵn sàng đón tiếp. Ý-tưởng về một thay đổi tất yếu, những người sẵn sàng nhìn nhận giá trị của cuộc tìm kiếm, dù thế đi nữa họ vẫn là những kẻ thừa kế một truyền thống. Bởi vậy một hình thức mới mẻ được phán đoán nhân danh những hình thức văn được công nhận, sẽ xuất hiện như một thiếu sót hình thức. Người ta đọc, trong những bách khoa tự điển danh tiếng

nhất của Pháp bài về Schönberg « ... tác giả của những tác phẩm táo bạo chẳng tuân khoản gì đến một quy luật nào cả ». Lời phán đoán văn tât đó dĩ nhiên là do một chuyên viên đã biên soạn ở trong đề mục « Âm nhạc ».

Đứa bé sơ sinh bập bẹ sẽ luôn luôn bị coi như một con quái vật ngay cả với những người thích thú nó. Sẽ có cái gì lạ, thú vị, những dự bị cho tương lai thôi. Giữa những lời ca tụng chân thành, phần đông chỉ ghi dấu tích của những thời đã qua, đến tât cả những sợi giây liên hệ mà tác phẩm chưa phá hủy được và còn cấm giữ tác phẩm lại đằng sau một cách tuyệt vọng.

Bởi vì, những quy luật của quá khứ dùng để đo lường hiện tại, đồng thời cũng dùng để xây dựng nó. Nhà văn dù có ý-chí độc lập vẫn nằm trong hoàn cảnh của một nền văn minh tinh-thần hay văn học nghĩa là trong hoàn cảnh của quá khứ. Nhà văn không thể nay mai thoát khỏi truyền thống của họ. Đôi khi ngay cả những yếu tố mà họ nhằm đã phá hình như trái lại được phát triển hơn, vững chắc hơn trong tác phẩm mà họ muốn dứt khoát với chúng và dĩ nhiên người ta sẽ khen ngợi họ đã khéo xây dựng góp nhặt chung với bao lòng nhiệt thành.

Như thế là các nhà chuyên môn về tiểu thuyết (tiểu thuyết gia, phê bình gia, hay độc giả siêng năng) chắc chắn sẽ là những kẻ phải thử thách nhiều nỗi khó khăn nhất để thoát khỏi lệ lối cũ.

Thật vậy, nhà quan sát ít bị điều kiện chi phối nhất không thể nhìn xem vũ trụ chung quanh bằng đôi mắt vô tư. Chúng ta hãy định rõ ngay rằng ở đây không phải nói đến sự bán khoản ngây ngô về khách quan tính mà những nhà phân tích tâm lý (chủ quan) chỉ xem như trò cười. Khách quan tính theo nghĩa thông thường của danh từ dĩ nhiên chỉ là ảo tượng mà thôi. Nhưng tự do ít nhất phải có, nếu không, tự do sẽ không còn nữa. Mỗi khoảnh khắc, những nét viền văn hóa (tâm-lý học, đạo đức học, siêu hình học v.v...) đến thêm vào sự vật tạo nên một sắc thái bớt xa lạ, dễ hiểu và vững vàng hơn. Đôi khi sự che đậy thật hoàn hảo: Một cử chỉ bị xóa nhòa khỏi tâm trí chúng ta để nhường cho những cảm xúc đã phát sinh ra nó. Chúng ta nhớ lại một phong cảnh cần cỗi hay phẳng lặng mà không thể kể ra được một dòng nào hay một yếu tố chính thức nào. Ngay cả nếu chúng ta nghĩ rằng: « Đó chỉ là văn-chương » chúng ta cũng không phản kháng lại. Chúng ta thường quen hiểu văn học (nghĩa xấu) như cái

cửa song sắt gồm những mảnh thủy tinh đủ màu làm phân tán trường cảm giác chúng ta thành những hình vuông bé nhỏ có thể thụ-lãnh được.

Và nếu một sự vật nào đó kháng cự lại sự thụ lãnh có hệ thống ấy, nếu một yếu tố của vũ trụ chọc thủng cửa kính mà không chiếm lấy một cứ điểm nào trong cửa song sắt, chúng ta vẫn còn có một phạm trù tiện lợi là phi lý sẽ giúp ta thụ lãnh cái cặn bã cống kênh kia.

Nhưng cuộc đời không *có nghĩa*, cũng không *vô nghĩa*. Nó *có*, thề thôi. Chính đó là điều đáng chú ý hơn trong mọi trường hợp. Và bỗng chốc sự hiển nhiên đó đánh vào tâm trí chúng ta bằng một sức mạnh mà chúng ta không thể kháng cự lại được. Trong khoảnh khắc, tất cả sự xây dựng đẹp đẽ đều sụp đổ: thoát mở mắt nhìn, chúng ta nhiều phen cảm thấy sự đụng chạm với thực tại ương ngạnh kia như thể chúng ta đạt đến đích. Chung quanh chúng ta, các sự vật *có đầy* bắt chắp những tinh-từ linh hoạt hay quen thuộc. Bề mặt của chúng rõ ràng, nhẵn nhịu và còn nguyên vẹn nhưng không chói lọi, mờ đục hay trong sáng. Tất cả nền văn-chương của chúng ta chưa thành công khai sáng được một góc cạnh bé nhỏ nào hay làm mềm dịu được một đường cong nét gầy nào của chúng.

Vô số những cuốn tiểu thuyết được đóng phim tràn đầy trên màn bạc tạo cho chúng ta cơ hội sống lại như ý muốn cái kinh-nghiệm kỳ quặc ấy. Chiều bóng là sản phẩm của truyền thông tâm lý và tự nhiên chỉ có mục đích trình bày câu chuyện bằng hình ảnh mà thôi: nó chỉ nhằm bắt khán giả, qua trung gian của vài màn được lựa chọn kỹ càng, chấp nhận cái ý nghĩa mà những câu văn đã bày tỏ cho độc giả. Nhưng câu chuyện bằng phim ảnh bao giờ cũng có thể đưa chúng ta ra khỏi tình trạng nội tâm bằng an để hướng về cuộc đời bên ngoài bằng một mãnh lực mà người ta không thể tìm thấy trong bản văn tương ứng của tiểu thuyết hay tờ chương trình chiều bóng.

Mỗi người đều có thể nhận thấy bản chất của sự thay đổi đang diễn hành. Trong tiểu thuyết nguyên thủy chính thống, các đồ vật và các cử chỉ tạo nên bộ mặt tinh tiết bị biến mất để nhường chỗ cho ý-nghĩa của chúng: cái ghế trống không chỉ biểu dương sự vắng mặt hay một chờ đợi. Bàn tay đặt lên vai chỉ là ký hiệu của lòng thiện cảm, những song cửa chỉ là không thể đi ra... Và bây giờ đây người ta *thấy* cái ghế, bàn tay cứ

động và hình dạng của song cửa. Ý-nghĩa của chúng vẫn còn rõ rệt nhưng không làm ta chú ý, vì ta đã chỉ xem nó như một dữ kiện thêm vào mà thôi, và hơn nữa vì cái chạm vào chúng ta, cái tồn tại trong ký ức chúng ta, cái xuất hiện như thiết-yếu, không thể giản lược vào những khái niệm tinh thần lu-mờ, chính là những cử chỉ, những đồ vật, những đời đời và những chu vi mà hình ảnh đã dựng ngay lại thực tại tinh của chúng (tuy không có ý).

Lạ lùng thay những mảnh thực tại vô cơ mà sự trần thuật bằng phim ảnh cũng hiện cho chúng ta một cách vô tư, đập vào tâm trí chúng ta, trong khi những cảnh tượng tự trong cuộc sống hàng ngày không đủ đưa ta ra khỏi mù quáng. Thật vậy mọi việc đều trôi qua như thể những quy ước của thuật nhiếp ảnh (hai chiều, đen, trắng, khung khổ, chênh lệch cấp bậc giữa những mặt phẳng) đã góp phần giải thoát chúng ta khỏi những quy ước riêng rẽ của mình. Cái cảnh tượng không quen thuộc của vũ trụ chung quanh ta: xa lạ ở chỗ nó không tuân theo những tập quán lãnh hội và trật tự của ta.

Vậy thay vào vũ trụ « ý nghĩa » (tâm lý, xã hội, chức phận) căn thử xây dựng một vũ trụ vững chãi hơn, trực tiếp hơn. Trước hết chính sự hiện diện của các đồ vật và cử chỉ buộc ta phải chấp nhận chúng, và sự hiện diện này vượt trên mọi lý thuyết giải thích nhằm ghép chúng vào trong một hệ thống tham khảo nào đó hoặc về tình cảm, xã hội học, tâm phân học, siêu hình học hay gì khác...

Trong vũ trụ tiểu thuyết tương lai, các cử chỉ và đồ vật sẽ có *đầy* trước khi trở thành « một cái gì ». Và sau đó vẫn còn ở *đầy*, cứng rắn, bất biến, hiện diện mãi mãi và bất chấp ý nghĩa riêng tư đang cố gắng giản lược chúng một cách vô hiệu quả vào vai trò dụng cụ tạm thời giữa một quá khứ bất thành và một tương lai vô định.

Như thế những đồ vật dần dà sẽ mất hết tính cách biến thái, bí mật của chúng, sẽ khước từ tính cách huyền nhiệm giả tạo của chúng, khước từ nội giới đáng hoài nghi mà Roland Barthes gọi là « tâm hồn lãng mạn của sự vật ». Sự vật sẽ không còn là phản ánh lu mờ tâm hồn mơ màng của nhân vật, là hình ảnh bán khoán bồi rồi hay nơi nương tựa cho ước muốn của nó. Hay đúng hơn, nếu sự vật còn phải chấp nhận sự chi phối

ây thời chỉ là bề ngoài thôi để chứng tỏ rõ ràng hơn nữa chúng thật xa lạ đến thế nào với nhân vật.

Còn về nhân vật tiểu thuyết, họ có thể mặc nhiều lời giải thích, tùy theo mỗi bận tâm của mỗi người, có thể giải thích họ theo tâm lý học, tâm bệnh học, tôn giáo hay chính trị. Người ta sẽ nhận thấy ngay sự hờ hững của các nhân vật đối với những thứ đó mà người ta có tham vọng cho như là những nguồn phong phú. Trong khi nhân vật cổ điển luôn luôn được thấu hiểu, hoặc bị chiêm đoạt hay phá hủy bằng những lời giải thích mà tác giả gán cho nó, như thế nhân vật luôn luôn bị quăng vào trong một nơi khác trống không, bất biên, xa xăm, mờ ảo, trái lại nhân vật tương lai vẫn « ở đây ». Và chính những lời giải thích bình phẩm sẽ là ở « nơi khác »; trước sự hiện diện cô hữu của nhân vật, các lời giải thích bình phẩm sẽ xuất hiện như thừa thãi vô ích và lắm khi bất chính nữa.

Tất cả những điều ấy có lẽ hình như có tính cách lý-thuyết, ảo tưởng, nếu không có một cái gì đang thay đổi, và thay đổi một cách toàn diện, nếu không phải là hoàn tất trong tương quan giữa ta với vũ trụ. Do đây chúng ta thoáng thấy câu trả lời cho nghi vấn đầy mỉa mai này: « Tại sao bây giờ? » Thật vậy ngày nay có một yếu tố mới làm chúng ta ly khai hoàn toàn với Balzac cũng như với Gide hay Madame de La Fayette: ấy là sự cời bỏ những thần thoại cũ kỹ về « chiều sâu ».

Người ta biết rằng tất cả nền Văn chương tiểu thuyết đều nương tựa vào họ và chỉ mình họ mà thôi. Vai trò của nhà văn cổ điển là đào sâu thiên nhiên để đạt tới những tầng lớp xa xăm và cuối cùng đưa ra ánh sáng một vài khía cạnh của một bí nhiệm hoang mang. Đi xuống vực thăm các đam mê nhân loại nhà văn gửi lên cuộc đời thanh tịnh bên ngoài (cuộc đời ở trên mặt) những tin tức thẳng đoạt mô tả những huyền nhiệm mà nhà văn đã bắt gặp. Và lúc ấy sự choáng váng thiêng liêng xâm chiếm tâm hồn người đọc mà không gây ra xao xuyến lo âu hay buồn nôn, trái lại làm cho người đọc cảm thấy vững lòng vì quyền năng thông trị của người trên cuộc đời. Thật vậy cuộc đời có những hang sâu vực thăm nhưng nhờ có những nhà đông huyết học phiêu lưu dũng cảm, người ta mới có thể thăm dò được đáy sâu của chúng.

Không có gì đáng ngạc nhiên trong những điều kiện ấy khi hiện tượng văn chương tuyệt diệu lưu hành trong tình từ có tính cách bao quát duy

TIỂU THUYẾT

nhất, nhằm quy tụ lại tất cả những đặc tính nội tại, tất cả linh hồn ẩn khuất của sự vật. Từ ngữ được vận dụng như một cạm bẫy nhờ đó nhà văn khép kín nhốt vũ trụ lại để hiển dâng cho xã hội.

Cuộc cách mạng đã hoàn thành thật lớn lao: chẳng những chúng ta không còn xem cuộc đời như là của cải hay quyền tư hữu căn cứ theo nhu cầu hay biến cuộc đời thành vật dụng trong nhà, mà lại, chúng ta cũng không còn tin tưởng vào « chiều sâu » ấy nữa.

Trong khi nhân sinh quan duy-lý bị sụp đổ, ý tưởng « hoàn cảnh » từ đây thay thế cho ý tưởng « bản tính », thời cái vẻ bề ngoài của sự vật đối với chúng ta không còn là bộ mặt cho tâm hồn của chúng nữa (cánh cửa đã mở rộng cho những cảnh đời xấu xa bên kia siêu hình học).

Vậy ngôn từ văn chương phải thay đổi và đã bắt đầu thay đổi rồi. Càng ngày chúng ta càng xác nhận sự ghê tởm đang bành trướng của những con người có ý thức trước từ ngữ có tính cách nội giới, loại suy hay thần chú. Tuy nhiên tính từ thuộc về thị quan, mô tả, là tiếng chỉ bằng lòng đo lường, định vị trí, định giới hạn, định nghĩa, có lẽ bày tỏ nẻo đường khó khăn của nghệ thuật tiểu thuyết mới.

ALAIN ROBBE GRILLET

(Trích trong La Nouvelle Revue française tháng 7-1956)

MẠU-TÂM DỊCH

Yêu tố cấu tạo tác phẩm kịch

LÊ HỮU KHAI

ĐI ĐỀN MỘT ĐỊNH NGHĨA KỊCH NGHỆ

Về hình thức, một kịch-phẩm trước hết là một tác phẩm văn-nghệ, viết theo lối đối thoại, nghĩa là lối văn trò chuyện, đối đáp trực tiếp. Hình thức của một kịch-phẩm lại còn bao gồm cả phần *diễn xuất*, như trình bày ở đoạn sau.

Nhưng hình thức chưa đủ để định nghĩa một loại nghệ-thuật. Bài văn xuôi có thể có giá trị một bài thơ, và ngược lại, một bài thơ đủ văn điệu có thể không thơ một tí nào. Vậy phải xét về nội dung.

Về nội-dung, một kịch-phẩm phải chứa đựng *chất kịch* trong động-tác.

1. — Chất kịch

Kịch phát xuất từ một biến cố. Biến-cố tạo ra một tình-thế đòi hỏi sự giải-quyết. Trước một biến cố xảy ra, con người thường có những cảm xúc, ý nghĩ đặc-biệt. Trong sự đụng chạm với biến cố, các đức tính riêng biệt của từng nhân-vật được dịp phát triển, gây nhiều phản-ứng, tạo nhiều tình trạng, nhiều sự việc nhỏ, để rồi hợp lại, thúc đẩy nhau đi đến một lối giải quyết. Tất cả mỗi bong-bong sự việc ấy, là *động tác* của vở kịch. Và động tác bắt nguồn từ một biến-cố. Một biến cố nhỏ cũng có thể sinh ra một tấn kịch lớn lao. Một cơn mưa đột ngột, một buổi gặp gỡ hoãn lại chỉ nửa giờ sau, cũng đủ sinh ra bao chuyện hài-hước hoặc bí-thảm. « Chuyến tàu 7g45 » của G. Courteline bắt đầu từ một chuyện nhỏ tàu.

Biến cố và tình-thế nó tạo ra là hai nhịp của một điệu. Mọi sự việc đều gắn bó với nhau trong không-gian và thời-gian. Biến-cố chứa đựng

chất kịch, cũng như mỗi đám mây đều chứa điện-lực trong lòng. Muốn định nghĩa điện-lực, phải nói đến những biểu-lộ của nó: điện phát-sinh ra ánh-sáng, nhiệt-độ, từ-trường...

Và chất kịch, hay kịch-tính là gì?

Chất kịch gợi nên cảm xúc, và tổ mầu cho tư-tưởng. Vui, buồn, giận, ghét, thù hận, yêu thương... đó là những tình cảm thuộc địa hạt tâm lý. Đó là những yếu tố của đời sống tình-cảm, chứa đựng ít nhiều kịch tính. Động-cơ thúc đẩy soạn-giả, dẫn-dắt nhà đạo-diễn, họa-sĩ trang-trí, diễn viên, các tay thợ của sân khấu, chính là chất kịch. Chất kịch chi-phối khán giả, bắc nhịp cầu thông cảm giữa khán trường và sân khấu. Thiếu chất kịch trong tâm hồn mọi người nói trên, thì có thể có sự thương-thức, chứ khó có sự thông cảm, hay dùng một danh-từ tôn giáo, sự thông công sắc thái đặc biệt của nghệ-thuật.

Đầu tiên, chất kịch biểu lộ dưới hình-thức một sự khác thường chứa đựng trong biến-cổ. Đó là một sở trường hợp đặc biệt làm cho độ sống tăng cao lên đột ngột, tình thương yêu giận ghét được phát xuất đối-đào, mức thăng bằng của mạch sống bình thường bị phá rồi, gây nên tình trạng thác loạn trên dòng đời đang trôi xuôi.

Trong tình trạng đặc biệt ấy, mầu mầu thuẫn chứa chất, ào ạt phát triển ra ngoài. Mâu thuẫn ở nội tâm nhân-vật, mâu thuẫn giữa người với người, giữa người với hoàn cảnh, với cuộc sống. Chữ kịch trong Hán tự gồm chữ hồ và chữ thỉ. Cọp và heo là tượng trưng cho sự mâu thuẫn một đặc tính của chất kịch.

Chất kịch có tính cách cao độ, như trên đã nói, và cô đọng, vì nó sinh nở trong một trạng thái khủng hoảng (crise).

Đi sâu hơn nữa, ta thấy chất kịch còn có tính cách khách quan, không thiết thân. Ông đang đi giao trên đường phố, bỗng trượt chân té xuống; ông không cười ngay được như những bộ hành quanh ông. Ông lồm cồm đứng lên, và sau khi thấy mình không bị thương tích gì, ông mới hội được ý hài hước của tình thế, và lúc ấy ông mới cất tiếng cười, vừa để chữa thẹn. Đọc trên báo một câu chuyện tai nạn xe hơi, bỗng cô con gái đang độ xuân thì bị chết một cách thể thảm, ta thấy cảm xúc trước tấn bi kịch ấy. Nhưng

nếu chính bạn lâm vào tai nạn ấy, chắc bạn không kịp ước lượng được tính cách bi ai rùng rợn của tấn-kịch.

Nhưng khách-quan không phải là ích-ký. Ước lượng, cảm nhận một tấn kịch, ta không đứng vào địa hạt cá-nhân, mà lại đứng trên một bình diện rộng lớn hơn: bình diện con người. Tai nạn ấy không xảy đến cho ta, nhưng ta có thể là nạn nhân trong một trường hợp tương tự như thế. Do đó mà ta cảm nghĩ, xúc động như chính tai nạn đã xảy đến cho bản thân ta. Tính nhân loại tác động trong sự thấu nhận kịch tính của mọi biên cò. Khán giả nhìn lên sân khấu, chứng kiến một biên-cò xảy đến cho một nhân vật. Với tính nhân loại tiềm tàng trong tâm tư khán giả cảm thông với nỗi đau khổ của nhân-vật giả tạo trên kia, như cảm thông với nỗi đau khổ của loài người, trong đó có mình. Kịch tính là một thái độ yêu thương rộng lớn.

Phân biệt phải trái, lợi hại, là quan điểm của nhà đạo đức, không phải của nhà kịch sĩ. Kịch không buộc phải là một bản tuyên truyền cho luân lý, cho một chủ nghĩa nào. Dúng nó trong công việc ấy, chỉ là một sự lợi dụng. Trong các vở tuồng hát bội, ý thức quân chủ độc tôn đã tạo ra những hồi kết cầu nhật nhéo, không có kịch tính, mà ta thường gọi là lớp hồi đồ: ông vua lưu lạc trở lại ngai vàng, người trung đặc thắng, kẻ nịnh đến tội.

Kịch là đời, là người; có thể kẻ làm ác vẫn thành công, người hiền suốt đời mai một, hàm oan. Điều mà ta tìm trong kịch, là sự sống thiên hình vạn trạng, luôn luôn biến chuyển trong hướng lên của nhân loại có đọng lại trong ba thước vuông sân khấu. Tính cách khách quan của chất kịch, lại cũng không phải khách quan của khoa học, mà có thể là khách quan của sử gia, kiểm tâm lý gia. Vì chất kịch lấy nhân bản làm căn bản. Chất kịch thoát ra từ cuộc tranh đấu giữa người với người, giữa người với vũ trụ, trên địa hạt tâm tình, một cuộc tranh đấu có tính cách *hướng thượng*.

Nói tóm lại, một hoàn cảnh, một tình tiết, có chất kịch hay có kịch tính, nghĩa là trong hoàn cảnh, tình tiết ấy, chứa đựng mầm mầu thuẫn sâu sắc, một cảm xúc cao độ, có thể tạo nên nhiều tình thế éo le, phát huy thật tình một cách dôi dào, trung thực, đạt đến vinh cứu của nhân bản.

2. — Tinh túy của kịch nghệ

Muốn thưởng thức một vở kịch, nếu chỉ đọc lên như đọc một quyển truyện dài, thì chỉ mới làm được nửa phần công việc. Phần chính yếu, là phần diễn xuất của vở kịch ấy trên sân khấu.

Vì ở trên sân khấu, chúng ta mới thấy rõ giá trị của vở kịch, cũng như ý nghĩa, tinh túy của nó.

Diễn một vở kịch có nghĩa như thế nào?

Theo sự nhận xét thông thường, thì khi một vở kịch đã viết ra, có một nhóm người, — ta tạm gọi là tài tử — chia nhau các vai, học cho thuộc lời lẽ của vai ấy đã ghi trong bản kịch, rồi lên sân khấu, cùng đối thoại với nhau, để làm sống lại những nhân vật của vở kịch. Vậy đầu tiên, diễn kịch là làm sống vở kịch ấy. Làm sống ở đây, có nghĩa là đặt lại khung cảnh của một thời đại, trong đó những nhân vật của vở kịch hoạt động trong ba chiều của thời đại ấy: thời gian, không gian, và tâm lý — Nhân vật hoạt động theo hoàn cảnh đặc biệt của mình, với tình cảm, lý trí, phản ứng của từng nhân vật, — chứ không phải của mỗi tài tử. Và từng ấy công việc đều do một nhóm tài tử của thời hiện tại làm ra trước mắt của một số khán giả đồng thời.

Diễn kịch, nói tóm lại, là hiện tại hóa một câu chuyện đã xảy ra tại một thời gian không gian nào khác, *hiện tại hóa* bằng sự *hiện diện* của kịch sĩ trước sự *hiện diện* của khán giả đồng thời.

Bí quyết, tinh hoa của kịch nghệ, chỉ cô lại trong mấy chữ ấy: Hiện tại hóa bằng sự hiện diện.

Do đó, kịch nghệ khác xa các loại nghệ thuật khác. Đọc một quyển tiểu-thuyết, người đọc có thể bị hấp dẫn bởi tính tiết ly-ký của truyện, để cảm thông với nỗi lòng của nhân vật, để rồi cũng «khóc mướn thương vầy» cho người trong truyện. Nhưng bản tiểu thuyết vẫn luôn luôn là một vật trung gian giữa người đọc và tác giả. Qua nhân vật mô tả trong truyện, người đọc bắt gặp tác giả, và cảm nghĩ như tác giả đã cảm nghĩ hay muốn cho họ cảm nghĩ. Trong một kịch phẩm, tác giả không để cho khán giả dễ dàng bắt gặp. Trái lại, với sự hiện diện của kịch sĩ, — tôi muốn nói tài tử đóng kịch — khán giả đã gặp gỡ nhân vật một cách thiết thực và sâu sắc. Nhân vật đã sống lại trước mắt khán giả, và cho khán giả cảm tưởng

gắn gũi như chính mình là đồng thời với nhân vật. Trong một tiểu thuyết, tác giả chỉ là người kể chuyện, và độc giả thấu nhận mọi tình tiết của tác phẩm qua bản sắc và nghệ thuật diễn tả của người viết. Với vở kịch lúc đem diễn, người khán giả được sống với cả một dòng đời đang luân lưu diễn tiến. Có thể nói, sự khác biệt giữa quyền truyện hay một bài thơ với một vở kịch (đang diễn) là sự khác biệt giữa hình bóng của một sự việc với chính sự việc ấy.

Với một bản nhạc, sự phân biệt có phần tẻ nhạt hơn. Sự tiếp nhận của một bản nhạc cũng phai qua ba giai đoạn: tác giả đã viết ra bản nhạc; người nhạc sĩ diễn thành âm điệu, và người nghe bản nhạc. Nhưng ở đây tác giả vẫn là người kể chuyện; nhạc sĩ chỉ là người dịch giả, một thông ngôn; và người nghe nhạc chỉ ghi nhận lấy một hình ảnh của một sự việc đã xảy ra và đã tác động một cách đặc biệt trên tâm hồn người soạn nhạc.

Trong vở kịch, trái lại, chính sự việc ấy đã được gọi lên và sống lại.

Do đó, kịch sống động hơn, và tác động trên tâm hồn khán giả trực tiếp và sâu xa hơn các loại nghệ phẩm khác.

Muốn hiểu rõ sự phân biệt ấy hơn nữa, ta hãy thử so sánh kịch nghệ với nghệ-thuật màn ảnh, một nghệ thuật gần nhất có thể nói là chị em với kịch nghệ. Từ đầu thế-kỷ này, nghệ thuật chiếu ảnh đã không ngừng tiến, hóa và lấn lấn xâm chiếm lãnh-thổ của kịch nghệ. Cho đến nỗi, có lắm người phải lo rằng rồi đây, kịch nghệ sẽ phải tiêu diệt hẳn bởi sự bành trướng của màn ảnh. Người nói như thế là người không suy xét đến tinh túy của mỗi trong hai nghệ thuật đối chiếu ấy. Không, hai nghệ thuật là hai không phải là một, mà cũng không bao giờ là một cả.

Nhà văn hào Léon Daudet đã từng so sánh sự tương quan giữa sân khấu và màn ảnh, với địa vị con ngựa cạnh chiếc xe hơi. Đúng về phương diện tiện lợi và nhanh chóng, ngựa, lẽ dĩ nhiên, kém xa chiếc xe hơi.

Nhưng trong những giờ nhàn rỗi, người du khách

- *Lỏng buông tay khâu, bước lảo đăm băng,*
- *Để huế lưng túi gió trắng...*

trên con đường cong queo trong một sơn thôn thơ mộng, thì người du khách ấy đâu có nghĩ rằng con ngựa là một vật vô dụng và kém xa chiếc xe hơi?

Cũng vậy, nghệ thuật màn ảnh càng bành trướng càng dễ làm giàu mau chóng cho một vài hạng người, nhưng về phương diện nghệ thuật không ai có thể so-sánh để định hơn kém giữa màn ảnh và sân khấu, vì đó là hai nghệ-thuật, và hai nghệ-thuật khác giống, tuy cũng trong một giống.

Đặc điểm của màn ảnh là sự hoạt-động của hình ảnh. Chỉ cần một cuộn phim là cả một thế-giới nằm gọn vào trong va ly của tôi. Rồi nghìn lần cần chiếu ra cho khán giả xem, thì đã có máy quay phim, không cần thiết gì đến những tài tử đã đóng vở tuồng ấy nữa. Trái lại, tinh hoa của sân khấu là không thể tách hẳn người tài tử ra ngoài vai họ đóng: sự hiện diện của tài tử trước mắt khán giả làm vở tuồng thật hơn, gần khán giả hơn. Sự phân biệt giữa sân khấu và màn ảnh ví như sự phân biệt giữa hình ảnh lặp lại của một cử chỉ với cử chỉ ấy; cũng như giữa hình ảnh chiếu lại của người tài tử với chính người tài tử ấy trong một phút nhất định của cả đời. Nói rõ hơn, bất cứ ở đâu, lúc nào, phim *La Ruée vers l'or* được chiếu lên màn ảnh, khán giả cũng thấy từng ấy điệu bộ, phản ứng của Charlie Chaplin. Khán giả chứng kiến sự hoạt động của hình ảnh Charlot trong lúc nhà tài tử ấy đang ăn, ngủ, hay quay phim khác. Khán giả giao cảm với vai tuồng nhờ tài nghệ của Charlot, chứ không phải nhờ thực thể của ông. Trái lại, vai kịch tôi đóng hôm nay, tôi đóng nó với tâm trạng và cảm xúc hôm nay của tôi. Vài hôm nữa, đóng lại cũng vai ấy, tôi sẽ có nhiều điệu bộ phản ứng khác hôm nay. Khán giả bắt gặp tài tử của sân khấu chỉ một lần trong vai họ đóng. Với tâm trạng khác khoải của nhà thi-sĩ Vigny:

« Aimez ce que jamais l'on ne verra deux fois »

(yêu lấy cái gì không thể thấy hai lần)

Kịch quyền rũ, có thể nói thân mật với khán giả hơn màn ảnh. Giữa điện ảnh và kịch nghệ, không có sự tương tranh, cũng không có sự thay thế nhau. Không có vấn đề một nghệ thuật mới sẽ thay thế những nghệ thuật khác, nhưng chỉ là kỹ thuật mới tác động trên nghệ thuật sân khấu tạo ra một ngành kịch nghệ khác mà thôi.

Tóm lại, tinh hoa của kịch nghệ, là ở sự hiện diện của tài tử trước mắt khán giả, để hiện tại hóa một câu chuyện đã xảy ra vào một điểm thời gian và không gian nào đó, hoặc một câu chuyện đã cấu tạo nên do trí tưởng tượng của tác giả, kịch gia đã mang cho nó một hình thức sống động. Về một

câu chuyện tưởng tượng, lúc đem lên sân khấu, với những tài tử bằng xương bằng thịt, khán giả có thể quên hẳn tính chất tưởng tượng của nó, mà cảm nghĩ như đứng trước một câu chuyện thật trăm phần. Dù rằng có vài khán giả, trong lúc dự buổi diễn, có đủ tự chủ để nghĩ rằng:

« Mượn màu son phấn, ông kia nọ,
Côi lột đai cân, chú điềm đang »

và phân biệt tài tử Ba X, với vai Lữ-Bồ ông ta đang đóng; nhưng khán giả ấy vẫn không thể tách khỏi luồng điện cảm-xúc bắt nguồn từ vở kịch qua các tài tử trên sân khấu, truyền đến cho mỗi khán giả trong phòng, để trở về với vở kịch thành một dòng điện từ không gián đoạn.

Tôi vẫn thấy hát bộ (ở miền Trung, hoặc cải lương, ở miền Nam) có nhiều điểm không hợp lý, và có khi hơi lờ mờ. Ví dụ, một chiến sĩ đã bị thương, hơi thở gần tàn, tiếng nói đã phều-phào đứt quãng, thế mà cũng ngân giọng « cho ra sáu câu vọng cổ ». Hoặc một vị anh hùng thời chiến quốc, mang một chiếc đồng hồ Omega trên cổ tay, quật roi vào chân hia, để hát bài « Tàu Mã ». Nhưng, tôi không khỏi cảm động, chung một niềm cảm xúc thật sự với toàn thể khán giả khi chứng kiến một vai trò đang quần quai lăn lộn trên sân khấu với một vết thương đâm máu (mà ai cũng biết là giả tạo). Sự hiện diện của kịch sĩ đã thật sự hóa và nhân bản-khoa một tình tiết khiến cho tình tiết ấy đến gần ta, trực tiếp với ta và tác động mạnh mẽ vào tâm hồn thể xác khán giả, qua tâm hồn thể xác diễn viên.

Sắc thái riêng biệt ấy, là tinh hoa của kịch nghệ, và đó là định nghĩa của nghệ thuật ấy.

A) **Bản kịch** phần của tác giả — nguyên-thủy của kịch nghệ, cũng như của vũ trụ là lời nói. Lời nói được chứa đựng trong bản kịch, và sẽ được phát huy trên sân khấu. Lời nói, nhờ vậy, thoát ly khuôn khổ của nó, để biến thành hành động.

Lời nói hành động hóa tạo thành yếu tố quan trọng nhất trong động tác của vở kịch. Âm nhạc tô bồi thêm cho Lời, đặc biệt là làm cho Lời vang lên trong những giây phút êm lặng chứa đầy tính chất kịch. Ý trang phong cảnh tạo cho « Lời nói hành động » một khung cảnh, một khí hậu thích hợp để phát triển tất cả tiềm lực của nó trong công việc hiện-tại-hóa, một công việc thuộc tinh-túy của kịch nghệ.

Tất cả các bộ môn nghệ-thuật ấy đều bắt nguồn cảm hứng ngay từ trong bản kịch, nhưng rồi, sự hòa điệu của các bộ môn ấy giúp bản kịch thoát ra ngoài khuôn khổ giấy tờ của nó, và cho nó một thực thể sống động (un corps vivant) có muôn nghìn mẫu, điệu, và có những phản ứng bất ngờ.

Sự quyền rũ của kịch nghệ chính nhờ ở điều ấy.

Bản kịch, như ở đoạn trên đã nói, là cái *nhân* của kịch-nghệ. Trong cái nhân của một hạt cây, đã chứa đựng đủ mầm sống của thân cây tương lai, cành lá, hoa quả, dáng dấp của cây ấy. Trong bản kịch cũng chứa đựng Lời, cử chỉ, hành động, âm thanh, màu sắc, nhịp điệu...

Tôi cần vội nói ngay rằng: Trong biến trình cầu tạo một vở kịch soạn giả mơ tưởng một bản kịch ấy, với đầy đủ những yếu tố trên (âm, thanh, màu sắc v.v...), đặt lên giấy trắng những gì có thể dịch ra bằng chữ. Dù ông có thiên tài lỗi lạc bao nhiêu đi nữa ông cũng không thể viết lên tất cả những gì đã nằm trong phạm vi mơ tưởng của ông. Sự cố gắng của soạn giả là làm sao cho vở kịch viết ra gần nhất với vở kịch mà ông mơ tưởng. Sau này, nếu ông là nhà đạo diễn của tác phẩm, ông sẽ tiếp tục làm công việc sáng tạo đã khởi đầu trong bản kịch.

Vậy yếu tố chính của bản kịch, là Lời nói. Lời nói với hình thức căn bản của nó: hình thức dấu hiệu. Có lại trong hình thức ấy, nó mới chứa đựng nổi sức sống tiềm tàng và phong phú có thể làm cho Lời nói thoát khỏi khuôn khổ giấy mực để đứng vào phạm vi rộng rãi của đời sống thiên hình vạn trạng.

Đến đây, ta thấy có hai quan niệm tương phản rõ rệt. Quan niệm thứ nhất: vì lẽ Lời nói trong bản kịch chỉ là những dấu hiệu, nên có nhiều nhà đạo diễn tự cho phép sửa lại lời của bản kịch. Các diễn viên lắm lúc cũng thêm bớt, tô bồi cho lời nói, tùy theo hứng khởi của mình hoặc thị hiếu của khán giả. Đó là trường hợp những vở tuồng cổ điển của chúng ta, (tuồng hát bội, tuồng chèo, tuồng cải lương v.v...) Tôi có dịp đọc nhiều vở tuồng hát bội, tôi tìm thấy ở vở này nhiều đoạn giống vở kia. Hoặc cùng một vở, mà bản này khác bản kia nhiều lắm. Điều ấy, một phần lớn vì kỹ thuật ăn loát thời xưa chưa được tiên tri: vì phần đông, tác giả không để tên và có bản quyền; cũng lại vì lắm lúc nhiều tác giả đã kê

tiếp nhau mà tô bồi thêm cho vở tuồng. Tôi lại nhận thấy vài nguyên nhân khác nữa. Điểm chính, có lẽ do quan niệm cổ điển về nghệ hát. Người xưa quan niệm rằng vở tuồng là của chung của mọi người, nói riêng là của giới khán giả. Khán giả thay đổi, vở tuồng cũng thay đổi. Phấn đóng góp đầu tiên của soạn giả, chỉ nhằm mục đích cho vở tuồng một hình thức, phác họa một cái khung. Rồi sau này, vở tuồng cứ mỗi lần diễn tại mỗi nơi, là có sự biến đổi trong hình thức. Nhưng tình trạng ấy, không phải chỉ ở những tuồng xưa. Trong quyển « Clefs pour la Chine » đoạn nói về kịch nghệ ở Trung Hoa Đại Lục, tác giả có dẫn một lời của kịch sĩ Mai-Lan-Phuong, trong ban cải tạo kịch cổ điển:

Bản kịch của sân khấu chúng tôi không bắt đi bắt dịch không vĩnh định như trong trường kịch cổ điển của quý ông. Nó có thể so sánh với những bản sơ phác của kịch Ý-Đại-Lợi hoặc những tập kịch trong nền kịch bình-dân Anh, mà diễn viên hoặc các soạn giả đi theo bản kịch sửa chữa, thay đổi, bổn bỏ hoặc cắt xén luôn luôn... »

Ngoài ra, vẫn thường thấy những sự thay đổi nhỏ nhặt hay quan trọng trong lời nói của bản kịch, những lúc đem trình diễn vở kịch ấy.

Quan niệm thứ hai: tôn trọng triệt để Lời nói của bản kịch. Nhà đạo diễn cũng như diễn viên không có quyền thay đổi một tí gì dù là một cái châm than trong lời của bản chính. Nhưng họ có quyền, và có bổn phận nữa, dùng tài nghệ riêng của mình để bổ túc cho lời, làm cho Lời thoát ly được hình thức dấu hiệu, trở thành hành động, trở thành thực thể sống. Theo thiên ý, tôi tưởng rằng quan niệm sau này hợp lý hơn, và đúng với ý nghĩa, tinh túy của kịch nghệ hơn.

Vì, theo quan niệm đầu, nhà đạo diễn với diễn viên, sẽ đi vào một cuộc phiêu lưu có khi nguy hiểm. Hứng khởi cũng như tài năng, phải chịu nhận một số định luật chi-phối, một sự hạn-chế hợp-lý, thì mới có thể triển-khai được. Vì như chiếc diều, nếu không có sợi giây niu lại, thì làm sao tung cánh lên cao? A. Gide có nói: « nghệ thuật luôn luôn là kết-quả của một sự ràng buộc » (L'art est toujours le résultat d'une contrainte). Giới hạn sự ràng buộc ở đây là tinh thần của bản kịch, là vở kịch mơ tưởng của tác giả, — giới hạn ấy được ghi bằng những cái mốc, như dấu hiệu đi đường, bằng Lời của bản. Văn sĩ Tây Âu thường gọi chữ viết bằng danh từ nhi-nhóm: « Bệ-hạ Chữ » (Sire le Mot).

Vậy nên Lời của bản kịch phải súc-tích, không rườm-rà, không thiếu-thốn.

Tinh-thần tôn-trọng Lời trong bản kịch đã đặt cho các soạn giả một vấn-đề khá quan trọng, vấn-đề đọc-thoại.

Muốn cho sáng tỏ một đoạn trong vở kịch, soạn-giả thường cho các nhân vật đọc thoại hoặc nói riêng. Các nhà đại-kịch-gia Pháp thời cổ-điển cũng như thời lãng-mạn đều dùng các phương pháp trên. Cho nên ta thường thấy trong nhiều vở kịch, có những đoạn đọc thoại dài dòng, bên cạnh những đoạn đối thoại mà lời nói khua vào nhau như tiếng va chạm của gươm đao.

Ta cần phân biệt hai lối đọc-thoại:

Nhân vật kể lại tình-tiết của câu truyện không thực sự xảy ra trên sân khấu để làm cho khán giả dễ hiểu và hiểu rõ cốt truyện hơn. Vì tôn trọng luật Tam-duy-nhất, soạn giả không thể đem lên sân khấu những đoạn ấy. Lối đọc thoại này có lẽ bắt nguồn từ lối đồng-thanh hợp-xướng của thời Trung-cổ (choeur). Hoặc nhân vật diễn tả bằng đọc thoại một trận bão táp trong lòng, một sự xung đột để hấp dẫn khán giả, vì đó là sự phô diễn của một động tác tâm-lý, động tác nội tâm.

Ở đây, lời nói, dù là đọc thoại, cũng được thoát ra thành hành-động, và ta có thể nói rằng lối đọc thoại này có đủ kịch-tính, nếu không dài dòng quá đáng.

Trong kịch-trường Pháp, ta thấy có nhiều vở kịch nhỏ, phần lớn là kịch vui, rất có giá trị, viết theo lối đọc thoại.

Trái lại với lối đọc thoại kể truyện trên kia, lời nói không được hành-động hóa và thường chỉ làm nặng nề thêm cho vở kịch.

Ngày nay, ta thấy có khuynh hướng dùng âm-nhạc để thay thế cho các lối đọc thoại ấy. Muốn diễn tả một cơn bão lòng, diễn viên dùng sự im-lặng, và vận dụng nét mặt, cử chỉ, điệu bộ nhiều hơn lời nói. Bỏ túc vào đó, một điệu nhạc hợp với tâm trạng của nhân vật dò theo biến-chuyển của tâm trạng ấy càng làm cho khán giả dễ nhận thức, và càng làm tăng kịch tính của đoạn này. Ánh sáng, phong cảnh còn giúp thêm hiệu quả.

Một văn đề khác được đặt ra, là loại kịch thuần-túy văn chương, viết ra để mà đọc, chứ không thể hoặc không cần đem lên sân khấu. Lời văn hoa-mỹ, quý phái. Tác giả xem nặng phần văn chương hơn là săn-sóc về kịch tính của vở. Ở nước ta, hồi tiền chiến đã có một hồi phong trào kịch thơ về loại này được thịnh hành. Vở Tấn-Hồng-Châu, Tiếng Dịch Sông Ô,... của Huy Thông có thể xem là những bản trường-ca hoặc anh-hùng ca có giá trị, như những Chansons de Gestes của Pháp, chứ không thể gọi là những vở kịch. Vì vậy, loại này theo thiên kiến chúng tôi không thể gọi là kịch-phẩm, mà chỉ là một loại tác phẩm văn chương.

Nhân đây, ta cũng nên xét qua về các loại đề-tài thường được dùng để xây-dựng vở kịch. Kịch trường nước ta chưa đủ sức trưởng thành và phong-phủ để giúp ta nhận-định về điểm này. Nhìn qua nền kịch-nghệ Pháp, Anh... ta thấy có năm loại đề-tài được sử dụng:

- đề-tài thần thoại và tôn-giáo
- đề-tài dự-phóng có ý nghĩa ngụ-ngôn
- đề-tài triết-lý
- đề-tài lịch-sử và dã-sử
- đề-tài xã-hội

Một số kịch-gia làm sống lại thời tiền-sử, với những nhân-vật thuộc thần-thoại như Judith, Samson, Odipe, Phèdre, Oreste, Electre, Hélène... hoặc những nhân-vật trong kinh-thánh: Noé, Holopherne, Moïse,...

Soạn-giả gây lại không khí thần-thoại, với những nhân-vật khác phẩm, có những phản-ứng, cảm-nghĩ thoát ra ngoài phạm-vi con người trong lẽ thường, tóm lại, tạo nên những nhân-vật siêu-linh.

Sở soạn-giả khác lại đưa nhân-vật thần-thoại xuống tỷ lệ con người, khai-thác sự mâu-thuẫn giữa cá-tính siêu-linh và phần nhân-bản thực-tề trong lòng mỗi nhân-vật.

Loại đề-tài này dẫn đến loại dự-phóng, trong đó nhân-vật không có thực-thể, hoàn-toàn bịa đặt, cốt ý để chứng minh một bài học luân-lý, hay một định-đề của cuộc đời. Những bài ngụ-ngôn của OEsopé, như vậy, có thể là đầu đề cho vở kịch.

Gần đây, một số triết gia, tư-tưởng-gia, khai-trương ra một loại kịch triết-lý: P. Claudel, J.P. Sartre, A. Camus,... lấy sân khấu làm bối cảnh để phát-huy một tư-tưởng, lấy kịch-nghệ làm phương-tiện để đưa ra những mệnh-đề triết-lý. Nhân-vật sẽ là những triết-gia, lời đối-thoại vì vậy trở nên cầu kỳ, và lời kịch này nhằm mục-đích thỏa mãn những nhu-cầu trí-óc của số người tri-thức thời-đại. Vì lẽ ấy, kịch triết-lý không đi sâu vào quần chúng, và chỉ có giá trị của những bản thuyết trình triết lý mà thôi.

Tuy nhiên, có những vấn-đề triết lý có tính cách thời sự khẩn trương, làm xáo động tâm tư của mọi người. Ví như sự khắc-khoái của con người trước tình trạng thế-giới bị xé ra làm hai mảnh, con người nửa muốn đập tung nền móng cũ, nửa muốn vươn lên một nếp sống mới, nhưng bấp bênh mạo hiểm bao nhiêu! Cuộc chiến đấu khốc liệt của hai lý-tưởng ấy lôi cuốn mọi người, kéo họ ra khỏi những thắc mắc riêng tư, những âu lo vụn-vặt hàng ngày, hiến cho họ một trời cảm-xúc mãnh-liệt, sâu-sắc. Theo ngụ ý, kịch là hình-thức thích-hợp nhất để diễn tả tâm trạng sôi-nổi và hào hứng ấy của con người thời-đại.

Đành rằng vở kịch chân-giá-trị phải có chứa đựng ít nhiều tư-tưởng cao, ít nhiều mầu sắc triết-lý; nhưng kịch-nghệ phải hướng về cảm xúc nhiều hơn. Kịch là sự phát xuất đối-dào và trung-thực của thất tình. Người khán giả đến rạp hát, cốt để hưởng thụ những nỗi vui, buồn, giận, ghét, yêu thương, để cho lòng được cởi mở, để tìm một rung động sâu sắc làm gia vị cho cuộc đời hàng ngày. Kịch nói với tim nhiều hơn với óc.

Không phải kịch triết-lý cao hơn loại kịch khác, như nhiều người lầm tưởng. Xét giá trị một kịch-bản, điểm chính-yếu để định-đoạt, là kịch-tính của nó. Vở kịch thành công là vở kịch đã làm rung động lòng người, làm chỗi dậy phần sâu-kín ở bên trong tâm tư. Kịch triết-lý có thể thành công rực-rỡ, nếu tác-giả không lấy đề-tài triết-lý làm cứu cánh, và biết dùng tư-tưởng điểm-xuyết cho cảm xúc, làm phương tiện cho cảm-xúc nảy-nở đối-dào.

Đề-tài thông dụng nhất, có lẽ là đề-tài lịch-sử. Nhiều tác-giả đã cho rằng: « Kịch lịch-sử hay là không có kịch ». Chúng tôi công-nhận rằng đề-tài lịch-sử hay rất dễ hấp-dẫn người soạn-kịch. Tác giả hưởng-thụ được hương-vị say sưa của quá-khứ, lòng tôn sùng những bậc vĩ-nhân đang đi lẩn vào thần-thoại, và sự dễ-dãi của công chúng về phương-diện

tâm-lý nhân-vật. Ngoài ra, mọi sự đều có sẵn: bờ-cực, kết-cầu, động-tác. Về phần khán giả, một sự hẫnh-diện được đối-diện với những bậc anh hùng mà họ thường cảm-phục, đối diện gần như ngang hàng, vì có cảm-tưởng là đồng thời, đồng cảnh, sự hẫnh-diện làm cho khán-giả dễ có cảm tình với vở kịch.

Nhưng công việc tạo lại một thời xưa, với những nhân-vật lịch-sử đòi hỏi ở tác giả nhiều điểm nhận-định quan trọng. Sự thành công không phải dễ-dàng thu-lượm được. Không phải chỉ đặt đúng khung cảnh của thời-đại lịch-sử, thôi một ít sinh-khí vào nhân-vật, là đã hoàn thành vở kịch.

Trước hết, kịch lịch sử phải có tính cách thời-sự và cần thiết. Giai đoạn lịch sử đang sống đem đến cho khán giả những ao-ước, kỳ vọng hay là những tập quán, ý thức riêng của thời đại. Tác giả, nếu trình bày một vở kịch lịch sử trong đó khán giả được thấy tiếng vang của lòng ao-ước, kỳ-vọng, lối thoát của tập-quán, hậu-quả của ý-thức ấy của chính họ, thì tác-giả đã đáp đúng nhu-cầu về tình-cảm, cũng như về lý-trí của khán-giả. « Lịch sử là một sự tái-diễn thường xuyên », điều ấy có thể không đúng hẳn về phương diện chính-trị, hay kinh-tế, triết-lý, nhưng đúng về phương diện phản-ứng tâm-lý và tinh-thần con người. Cái gì cũng có thể tiên có thể đổi, nhưng căn-bản con người ít khi có những sự biến-đổi sâu-xa. Sống dưới một chính-thể độc tài chẳng hạn, khán-giả sẽ rất thỏa mãn khi thấy, — dù trên sân-khẩu, — sự đổ vỡ của chế-độ Tần-Thủy-Hoàng. Khán giả sẽ dễ-dàng thông-cảm với một Kinh-Kha mang dao qua sông Dịch.

Kịch là một sự thoát-ly, vì vậy yếu tố *nhu-cầu* rất cần thiết cho soạn-giả để tìm đề-tài trong lịch-sử. Tác giả sẽ bắc nhịp cầu thông cảm giữa hai giai đoạn lịch-sử. Lịch-sử ở đây, không phải bị lợi-dụng uy-hiệp, trái lại, lịch-sử được khái-thị, phân-tích như một dấu-hiệu tối cao, bỗng nhiên được khám phá bởi thế-hệ đương thời. Tài năng của soạn giả trực nhận sự liên-hệ ấy, và trình-bày nhân-vật lịch-sử với những triển-vọng vô cùng của họ.

Thứ đến, điều quyền rũ của kịch lịch-sử là sứ mệnh cao quý của nhân-vật. Bên cạnh cuộc đời oanh-liệt của nhân-vật, khán giả còn nhận thấy cả một tấn-kịch lớn lao hơn nữa. Nhân vật hình như không có quyền lựa chọn; trái lại, bị chi-phối bởi những hoàn cảnh khắc khe, tất cả gồm

lại trong danh từ Định-mệnh. Đời sống, hành động của nhân vật được phô bày như một dấu hiệu, một tỷ dụ bi-hùng. Khán giả sẽ khác khoải, âu lo, đem đôi chiều những tình cảm sẵn có của mình với thứ tình cảm đồng loại, nhưng tinh-vi, sâu sắc hơn của nhân-vật.

Một kịch lịch sử, chứa đựng một bản hùng-ca.

Sau cùng, sự mâu-thuẫn không còn ở giữa người và giai-đoạn lịch-sử, giữa người với chính bản tâm họ nữa. Sự xung-đột lên đến phạm-vi giữa người và vũ trụ. Nhân vật lịch-sử đụng chạm và phải chống đối với những lực lượng thiêngliêng, khuynh hoạt tất cả vào trong vòng trật tự siêu linh của vũ trụ. Nhân vật lịch-sử rất to lớn đối với khán giả thời hiện tại, nhưng rất bé nhỏ đối với cái vô cùng của vũ trụ. Sự tương phản ấy tô bối rất nhiều cho kịch-tính của vở.

« Kịch xã hội » thiết tưởng là một danh từ thừa, vì vở kịch nào, muốn được trường tồn, phải chứa đựng ý-thức xã-hội. Kịch lịch-sử, dự-phóng, triết-lý, đều phải như thế. Vì xã-hội, luôn luôn, dù có biến thiên vẫn là căn bản của đời sống con người. Kịch phẩm của Eschyle, Shakespeare, Molière,... đều là phản ảnh của các xã-hội đương thời. Nhưng cần nhận định rõ phần nào của xã-hội đáng được đưa vào kịch-phẩm. Nếu tác giả dùng vở kịch để tranh đấu cho một đường lối tổ chức xã-hội, cho một chủ-nghĩa xã-hội của mình, thì tác phẩm sẽ không còn giá trị, khi đường lối ấy, chủ-nghĩa ấy đã lỗi-thời. Và lại, tác giả phải xem nhẹ phần tâm-lý nhân-vật, và phải bỏ-trí cốt truyện để dẫn đến bờ cực mong muốn. Nhân vật, lúc ấy, sẽ là những hình nộm do tác giả dựng giầy. Mặt ông tư-bản phải phì-nộn, tâm hồn ông phải bi-ôi, hành-động ông phải vô nhân-đạo, bóc lột, dã-man... Vở kịch như vậy chỉ có giá-trị của một bản tuyên-truyền.

Tôi tưởng rằng sự đụng chạm giữa con người với xã-hội, phản ứng, khác khoải, kỳ vọng của con người trong sự đụng chạm ấy, sẽ hiện cho chúng ta nhiều đề-tài hấp-dẫn. Điều quan trọng vẫn là giá-trị nhân bản của con người trong xã-hội. Trong quyển Destin du Théâtre, ông J.R. Bloch cho rằng những giai-đoạn cách mạng xã-hội không lợi cho kịch-nghệ, mà trái lại, chính những giai-đoạn tiến-cách-mạng mới khai sinh được nhiều tác phẩm có giá trị. Trong những thời-kỳ ấy, con người đang sống trong một chế độ xã-hội lỗi thời, khác khoải hướng về một cơ-cấu xã-hội khác mà họ cho là lành mạnh hơn. Sự đụng chạm thiết thực của hai chế-độ,

ảnh hưởng trực tiếp đến tư-tưởng và tâm tư nhân vật, làm cho họ sống mạnh hơn, cảm-xúc nhiều hơn, tư tưởng sâu sắc hơn.

Xã hội là người; kịch xã hội phải biểu diễn con người liên với môi trường nền tảng của nó.

Để trở lại phần kịch-bản, ta có thể nói như ông Henri Gouhier đã viết trong quyển *Essence du Théâtre*, bản kịch chưa phải là tất cả tác-phẩm, dù rằng tất cả tác phẩm đều đã được chứa đựng trong bản kịch

Bản kịch là biểu-hiệu gắn nhất của tư tưởng, và của động-tác mà tư tưởng vẽ nên. Điều ấy, như trên đã nói, không có nghĩa bản kịch là tất cả: nó chỉ là một phần, nhưng phần cốt yếu. Bản kịch là nguyên liệu đầu-tiên được thành hình trong kịch-sự, là phần phát lộ đầu tiên của ý kịch. Động tác, dù không còn là hình-ảnh, nhưng cũng chưa thành hình-thể. Động tác không còn là phần diễn đạt bên trong, nhưng cũng chưa thể hiện ra ngoài trên sân khấu. Sự hòa thân nửa chừng ấy cho phép chúng ta nói rằng bản kịch là cốt yếu, nhưng chưa đầy đủ trong biên trình sáng tạo của một kịch phẩm. Cốt yếu, vì nó là trung tâm của sự tổng hợp các bộ môn trong kịch nghệ và tất cả đều phát huy từ nó. Chưa đầy đủ, nó chỉ là một sự kêu gọi, mời mọc sức trường sinh.

Vì vậy, mỗi thể-hệ khán giả đều có thể tìm thấy ở một bản kịch có chân giá trị, một hình ảnh thật sự của loài người, của đời sống luôn luôn mới mẻ. Những vở kịch của Molière chẳng hạn, đều có một đời sống vĩnh viễn, vì bao giờ còn có xã-hội loài người thì vẫn còn có những trường giả học làm sang (*le Bourgeois gentilhomme*), có những tên biển lận xem đồng tiền hơn sinh mạng, hơn tất cả ở đời (*Harpagon*)...

Trái lại, những vở kịch viết cho thị hiếu một thời, một số người, sẽ có đời sống ngắn ngủi, nếu không chứa đựng tính chất nhân loại ở trong đó. Bản kịch viết để tuyên-truyền cho một chủ nghĩa, cho một cá nhân, bản kịch luận đề cũng vậy. Nó chỉ có giá trị nhất thời của một bản tuyên truyền của một tư-tưởng và nó chỉ sống còn nếu nó có chứa đựng một sức sống thật sự của nhân vật, một hình thức thực sự của đời người. Tư-tưởng có thể qua đi, hoặc lỗi thời, nhưng nhân bản trong tác phẩm vẫn còn mãi mãi, và qua mỗi thế-hệ, mỗi mời mọc thêm lên. Tác phẩm về kịch-ngệ sống, và trường tồn nhờ đạt đến phần bên trong sâu xa và trung thực của con người, làm cho người khán giả dù ở thời đại nào, cũng có thể tìm

thầy tiếng vang của lòng mình, hoặc những hình bóng giống mình trong các nhân vật của tác phẩm.

Do đó, những kịch phẩm có giá trị, đều không bị lôi cuốn theo những trào lưu tư-tưởng, học thuyết và có thể hợp với tất cả các trào lưu, vì nó đã chứa đựng trong lòng tất cả những tư tưởng, lý thuyết mà loài người có thể tạo ra. Một tác phẩm của Molière chẳng hạn, có thể gọi là lãng mạn, tượng trưng, tả thực, hiện-thực, siêu-hình, v.v... tùy theo khía cạnh mà người ta phân tích tác phẩm ấy. Một tác phẩm về kịch nghệ là một sự mời mọc, một đề nghị, một tặng phẩm, tặng phẩm của chính tâm não người tác giả.

Không phải vì muốn kiếm nhiều tiền, không phải vì muốn đạt được sự thành công nhất thời mà nghệ-sĩ tạo nên tác phẩm ấy. Nhưng chính là vì lòng ham muốn được gặp gỡ khán giả của muôn đời, trên bình diện con người muôn thuở.

Một tác phẩm kịch nghệ không có chất truyền cảm mãnh-liệt, sẽ không được trường tồn. Cũng chung số mệnh ấy, một tác phẩm không gọi được một sự thức tỉnh, một nỗi khắc-khoái tự trong thẳm kín của trí óc và cõi lòng phát nguyên từ tác giả, truyền qua cho các tài tử, nghệ-sĩ sân khấu và cuối cùng truyền đến cho mỗi một khán giả trong khán trường.

Thái độ tiếp nhận một kịch phẩm, là một thái độ căng thẳng, tập trung, chứa đầy tình yêu. Như người khán giả mà Jean Giraudoux tả trong kịch phẩm « L'impromptu de Paris », chúng ta thương yêu, như vị Tồi Cao thương khi nhìn qua một lỗ thủng trong đám mây. « Nhìn thấy sự hoạt động của một số người hèn mọn hoặc cao quý... chúng ta sẽ thấy lòng tràn ngập tình thương và tri ân bọn người kia đang vì chúng ta mà đau khổ, sống và chết trên sân khấu đêm nay ».

Bản kịch phải chứa đựng một sức chuyển hóa tiềm tàng (un devenir) nó đòi hỏi một sự đi quá (un dépassement), để đạt đến tác phẩm hoàn toàn.

Công việc làm cho bản kịch đi quá khuôn khổ giấy tờ của nó thuộc về nhà đạo diễn, các diễn viên và khán giả.

C. — Động tác (action)

Một bản kịch là một động tác.

Ông Pierre-Aimé Touchard (*Dionysos, Apologie pour le théâtre*) có một định-nghĩa như sau: « Động tác, ấy là sự chuyển động cơ thể nhờ đó mà một tình thế trong bi kịch hay một cá tính trong hài kịch sinh ra, nảy nở, và sụp đổ suy tàn. Cốt truyện là sự vương vãn của những sự việc xảy ra, trong đó động tác được phổ diễn. Cốt truyện có thể giản-dị phức-tạp, đầy đủ. Động tác luôn luôn chỉ có một. » *L'action, c'est le mouvement organique par lequel une situation dans la tragédie — ou un caractère — dans la comédie — naissent, se développent et s'écroulent — L'intrigue, c'est l'enchevêtrement des événements au milieu desquels cette action se déroule — L'intrigue peut être simple ou complète. L'action est toujours une...*)

Ví như trong vở kịch *Le Cid* của Corneille, động tác khởi đầu và bị bao trùm bởi sự xung đột khốc liệt giữa danh dự và tình yêu trong tâm hồn chàng Rodrigue. Bao nhiêu những sự việc xảy ra, từ cái tát tai của Don Gormas tặng cho viên lão tướng Don Diègue, cuộc so gươm giữa chàng rể và nhạc phụ tương lai, sự cự tuyệt tình yêu của Chimène, trận đánh giặc Maures, v.v... đều là những tình tiết tạo thành cốt truyện, và trong bao nhiêu tình tiết ấy động tác được phổ diễn, và đồng thời làm động cơ hướng dẫn các nhân vật qua các tình-tiết rồi rầm ấy, để đưa đến một kết cục. Có thể nói: Động tác do một sự việc phát động rồi tạo nên những tình tiết, những sự việc lần lượt xảy ra, tất cả các tình-tiết và sự việc ấy lại tạo nên một hay nhiều tình thế (situation) đặt nhân vật trước một hay nhiều bài tình đồ mà động tác sẽ hướng họ đến đường lối giải quyết.

Nói tóm lại, động tác của một kịch phẩm là linh hồn và động cơ làm tiền triển vở kịch ấy.

Tính chất của động tác — Động tác có thể thuộc tâm-lý: như động tác trong các kịch phẩm của Molière. Động tác cũng có thể thuộc tình cảm: sự xung đột trong tâm hồn Titus giữa tình yêu nàng Bérénice và ý thức bổn phận làm vua, là động tác của vở kịch *Titus et Bérénice* của Racine, động tác cũng có thể dẫn sinh do sự mâu-thuân giữa các ngoại sự vật: tình trạng khẩn-trương lúng túng của xã-hội trưởng giả trong hồi sụp nát, trước sức tiến lên của những tư-tưởng mới, là động tác của kịch phẩm *Lôi-Vũ* (Tào Ngụ).

Động tác lại có thể thuộc loại lịch sử: kịch lịch sử. Nhưng dù là gì đi nữa, ta có thể nói rằng, trong căn-bản của nó, động tác là một sự xung đột. Xung đột đối với mình, xung đột đối với một cá tính khác, xung đột đối với hoàn cảnh quanh mình — sự xung đột ấy đòi hỏi một quyết định. Đền đây ta bắt gặp định nghĩa triết lý của hành động tự quyết (*acte volontaire*).

Một sinh viên ban triết học có thể phác họa sơ đồ của một hành động tự quyết qua bốn giai đoạn:

- 1) Tôi tự đặt một câu hỏi.
- 2) Tôi suy luận, nên hay không nên.
- 3) Tôi đi đến một quyết định.
- 4) Tôi thi hành quyết định ấy.

Bốn giai đoạn ấy cũng là bộ cục của một vở kịch, thường gồm có bốn hồi:

Hồi I. — Giới thiệu các nhân vật — trình bày hoàn cảnh đặc biệt nêu rõ tình trạng đòi hỏi sự giải quyết.

Hồi II. — Biến-chuyển của hoàn cảnh, phản ứng của từng mỗi nhân vật đang tìm lối thoát trong cuộc khủng hoảng chung.

Hồi III. — Tình trạng khủng hoảng lên đến mức độ tột cao, để dẫn đến một lối giải quyết.

Hồi IV. — Cuộc khủng hoảng được giải quyết. Các hoàn cảnh đặc biệt đi dần đến mức độ bình thường.

Bộ cục trên đây không riêng gì cho một trường kịch cổ điển. Đó là bộ cục tất nhiên, hợp lý, của tất cả các vở kịch, dù ở thời đại nào hay trường kịch nào.

Động tác như trên đã nói, là động cơ làm cho tầm kịch tiến triển qua các giai-đoạn trong bộ cục. Khi ta so sánh đồ biểu của một hành động tự quyết, với bộ cục của một vở kịch, ta thấy rõ rằng động tác của vở kịch là sự diễn biến của một ý chí (ý chí của các nhân vật chính), được biểu lộ ra bằng lời nói và hành động. Ông Henri Gouthier có thể nói: nguyên thủy của kịch nghệ, cũng như của vũ trụ, là lời và hành-động. Lời nói

vẽ ra cử chỉ, cử chỉ thoát ly khỏi lời nói... », để được hệ thống hóa trong một hành động tự quyết.

Nhưng hành động tự quyết trên sân khấu không phải là một hành động thực sự mà chính là một cảnh tượng hành động nhuộm bản chất không vụ lợi của mọi nghệ thuật phẩm.

Động tác cũng vậy, chỉ là biểu hiệu của thật tình (trụy lạc, ái, ồ...) phát triển mạnh mẽ và cô đọng trong thời gian và không gian ước lệ của thế giới sân khấu.

Chắt nó thật, nhưng căn cứ phát xuất và địa hạt phát triển của nó là giả tạo, vì địa hạt ấy chính là sân khấu, chứ không phải là đời.

Đền đây, một câu hỏi được nêu ra và đã làm tồn biệt bao nhiêu dòng mực.

Sân khấu có phải là cuộc đời không? Kịch sĩ có đem đặt lên sân khấu một « miếng đời » (une tranche de vie) như trong một thiên tiểu thuyết không?

Trong chương I, nói về « tinh túy của kịch nghệ », chúng tôi đã giải quyết phần nào câu hỏi ấy. Trong địa hạt này, — Động tác vở kịch — chúng tôi cũng đã nói rõ ở đoạn trên rằng vở kịch là một nghệ thuật phẩm, do đó, nó không có bản chất thiết thật, vụ lợi như ở trong đời.

Hơn nữa, luận lý của cuộc đời, của lý trí, của tình cảm, cái định luật tối cao về nhân quả đã ngự trị trong cuộc đời, chỉ có một giá trị tương đối trong địa hạt nghệ-thuật. Sự thật của đời, và sự thật diễn trên sân khấu, có thể chống chọi lên nhau, nhưng không hợp được làm một. Nghệ thuật là một sự biến dịch của thực tế (transposition du réel). Một kinh nghiệm về đời sống, sự hiểu biết về lòng người, về lịch sử, là khởi điểm, là nguyên liệu mà nghệ-thuật kịch trường sẽ biến chất. Trong một tác phẩm kịch nghệ, nhờ tài năng của nghệ-sĩ, và cũng nhờ sự chấp nhận các nguyên tắc ước lệ của kịch nghệ, điều « vô lý », hoặc « khó tin » có thể thành hữu lý và dễ chấp nhận, vì tài năng của kịch sĩ, các định luật của sân khấu đã tạo cho các điều ấy một vẻ thật, cao quý, nhất là cần thiết cho động tác của vở kịch — Yếu tố « Cần thiết » rất quan trọng trong việc thật sự hóa một điều có thể là vô lý, khó tin — Ví như trong thời đại khoa học cực thịnh này, ai

còn có thể tin ở sự xuất hiện của một hồn ma? Thề mà đọc Shakespeare, kịch Hamlet ta thấy sự xuất hiện hồn ma vua cha của Hamlet trên trường thành Elsenour không có gì quái đản — Trái lại. Đêm khuya, mây tên linh canh đi đi lại lại trước tòa lâu đài. Im lặng và khí lạnh bao trùm trên cảnh vật, tạo nên một cảnh tượng tẻ tái, huyền-bí, như một cảnh địa ngục, âm cung. Rồi hồn ma hiện lên. Thật là hợp tình, đúng cảnh. Khí lạnh làm cho quân canh Francisco đau nhói ở tim (I am sick at heart) đồng thời làm cho khán giả hay độc giả rùng mình lên da gà. Ai còn có thể mỉm cười hoài nghi trước cảnh đó? « Trường kịch » cổ điển Pháp (thế-kỷ XVII) theo các huấn điều của Aristote, chỉ đưa vào kịch phẩm những cái gì có thể có hoặc có thể tin được (le vraisemblable). Trường kịch tả chân (réaliste) của Ibsen, cuối thế-kỷ XIX, và đầu thế-kỷ XX, phản động lại và chỉ muốn đem vào kịch phẩm những cái gì là sự thật (le vrai). Kịch sĩ trường này cố gắng làm thế nào cho khán giả khi bước chân vào rạp hát, quên rằng mình đến để xem diễn kịch, mà chỉ tưởng rằng đến đây để chứng kiến một sự thật sẽ xảy ra. Nhưng, như ở chương đầu đã nói, trường này đã bị thất bại mau chóng trong việc phục hưng sự thật ấy. Cho đến nay, trải qua bao nhiêu trường kịch, các nhà kịch sĩ vẫn phải trở lại quan điểm trên kia về động tác của trường kịch cổ điển Pháp. Động tác vở kịch gồm những tình tiết, sự kiện, nếu thật sự không xảy ra trong đời, hay trong lịch sử, thì ít nhất cũng phải là những tình tiết hay sự kiện có thể xảy ra và không thoát ra ngoài tầm quan niệm của người đời. Do đó, mới có thỏa ước bất thành văn giữa kịch sĩ và khán giả, thỏa ước chấp nhận như là có thật, những gì đã diễn ra trên sân khấu, cũng như phần đông quần chúng tin ở trang sách in. Có người sẽ bảo: Trong các loại tiểu thuyết, có loại do tưởng tượng hoàn toàn đặt ra, như các loại thuộc dự biện pháp (Anticipation) của Jules Verne chẳng hạn. Như vậy cũng có thể có những vở kịch mà cốt truyện được hoàn toàn bịa đặt, như vở Faust của Goethe — Vở kịch ấy không phải là kịch chăng? Những tiểu-thuyết dự biện của Jules Verne được căn cứ trên hiện tình của khoa học, dùng hiện tình ấy làm bàn đạp, trí tưởng tượng của tác giả được tung lên không trung. Do đó, căn bản của dự biện pháp vẫn là sự thật. Tôi đồng ý rằng cốt truyện của vở kịch có thể hoàn toàn bịa đặt, có thể ra ngoài tầm hiểu biết của con người đương thời, và vở kịch ấy vẫn không mất tính chất kịch của nó, nếu sự tưởng-tượng ấy, cũng như mọi sự tưởng tượng

khác — lấy căn bản ở thực tế, và nếu những tình cảm phát huy trong vở kịch không khác xa tình cảm của loài người, ít nhất là về phẩm chất, cũng như đứa con không giống, có khi tương phản bổ mẹ.

Vào thời đại Elisabeth (kịch sĩ tiêu biểu của thời đại ấy là Shakespeare), trường kịch Anh không đếm xỉa gì đến luật nhân quả, tính cách dự chân (Vraisemblance) trong động tác vở kịch, nhưng trong căn bản, các nhà kịch sĩ ấy vẫn tạo tác với bản chất thiết thực và quý báu của tư tưởng, và kinh nghiệm quý giá về cuộc đời. Vở kịch thường có hai bộ mặt: Bộ mặt bên ngoài cụ thể có thể trông thấy, nghe thấy, lắm khi trái ngược với tập quán của chúng ta, làm lệch lạc lẽ thường của chúng ta, làm cho ta khó chịu. Nhưng đó chỉ là cái vỏ, bộ dạng bên ngoài, đó chỉ là phương tiện. Mà ai có thể tranh biện hay công kích nhà nghệ sĩ về phương tiện nghệ sĩ đã dùng? Phần khác, là ý nghĩa sâu xa của tác phẩm, kinh nghiệm hiểu biết về đời sống, hình ảnh cuộc đời thi vị hóa toát ra từ trong tác phẩm, phần cao quý thiêng-liêng, huyền bí, tất cả từng ấy thứ tạo thành nòng cốt tinh thần phần hàm súc nhất của vở kịch. Phần ấy mới là quan trọng. Người kịch sĩ có tài, chính là người đã thành tựu được phần quan trọng ấy. Cho nên, mặc dù cách cấu tạo phần nhiều vở kịch của Shakespeare đã rất lộn xộn, ra ngoài lý-trí, cách suy luận Aristote và Các-tê-Diêng, (Vua Lear, Macbeth...) thế-giới văn-học và nghệ-thuật ngày nay vẫn phải công nhận Shakespeare là tuyệt đích của thiên tài trong kịch giới.

Do điều nhận xét trên, chúng ta đi đến một quan niệm về giá trị các kết cấu của động tác: Phần nhiều các kịch sĩ muốn kết cục cho được đột ngột bất ngờ, để kích thích trí óc khán giả. Vì thế, họ thường áp dụng những sự xuất hiện một vài nhân vật hay tình thế rất bất ngờ, vào phút chót (in extrémis) để làm đảo lộn lại hoàn cảnh. Hoặc giả, họ phải dùng đến những mảnh khốe tiểu xảo (truc), (deus ex machina) để tạo ra một kết cuộc bất thần. Điều quan trọng định đoạt giá trị vở kịch theo Ông Henri Fulchère (trong quyển Shakespeare, Dramaturge élisabéthain) không phải ở sự bất ngờ của kết cuộc, mà chính là cách sử sự, phản ứng của nhân vật trước những hoàn cảnh éo le, và mớ kinh nghiệm về đời sống mà khán giả có thể học hỏi qua vở kịch.

Mặt khác, như Ông Elie Faure đã viết: « Tất cả lịch sử của nghệ thuật đều bị ngự trị và chi phối bởi ý thích bắt diệt giữ lại cuộc đời hằng ngày luôn luôn muốn thoát ly chúng ta, giữ lại trong một hình ảnh khả dĩ định

nghĩa cuộc đời ấy một cách vĩnh-cửu » (Toute l'histoire de l'art est dominée et conditionnée par l'impérissable désir de retenir la vie universelle qui nous échappe à tout instant dans l'image capable de la définir pour toujours). Hình thức luôn luôn biến đổi, điều ấy không cần thiết, cốt sao nghệ-sĩ dùng được nó trong ý thức nói trên. Từ những nghi-lễ tôn-giáo thời cổ-sơ, tề thần Dionysos, thần Apollon, đến những kịch phẩm cổ-diễn, luôn luôn kịch-sĩ vẫn cố gắng tạo lại cuộc đời huyền bí của cái vũ trụ ở ngoài mình, bao gồm cả chính mình, nhờ trực giác và ý thức tôn giáo tiềm tàng. Sau hành-động, đều cần thiết nhất cho trí óc là thấu nhận: nhìn, nghe, tìm hiểu cái gì mà nhờ đó cuộc đời được biểu lộ, cái gì nhờ đó mà chúng ta nắm chắc bản thể của ta và sự hòa hợp giữa ta và cuộc đời. Sự ưa thích kịch nghệ hợp làm một với ý thức căn bản của con người đang khắc khoải tự nhận chân.

Kịch không phải là đời, là cuộc sống, hay là một hình ảnh nô lệ cuộc sống. Kịch sĩ uốn nắn sự thật, làm nẩy nở cảm giác mạnh hơn, súc tích khúc chiết và cô đọng hơn những cảm giác hằng ngày. Khán giả dễ tâm hồn rung động nhưng sau khi ra về, có cảm tưởng nhẹ nhàng như đã thoát khỏi tình trạng éo-le, ví như đã qua khỏi một cơn tai nạn trong đó có mình mà lại không bị thương tích gì.

Khán-giả tìm thấy trên sân khấu tiếng vang của lòng ham muốn ,sợ hãi ,hy vọng ,tình thương của chính mình và rất chú ý ham thích theo dõi sự phát huy, diễn biến của các tình cảm ấy.

Kịch nghệ là... kịch-nghệ. Một bên là khán-giả ,bên kia là kịch-sĩ. Một ranh giới vô cùng phân chia, bắt họ đối diện với nhau, cách biệt nhau. Người nọ đèn xem người kia đau đớn, hoạt động, chết, một nỗi đau đớn giả tạo, hoạt động giả tạo , chết giả tạo. Tất cả đều là trò chơi: Kịch là một sở ước lệ nằm trong địa-hạt thi văn.

Soạn giả, kịch sĩ, khán giả, tất cả đều biết rằng những nhân vật trên sân khấu đều không thật, cũng như tất cả tình-tiết, sự việc xảy ra trên sân khấu đều không thật, nếu ta hiểu « thật » là bị chịu đựng hay được hưởng thụ thiết thực trong cuộc sống hằng ngày.

Các hạng người trên (soạn giả, kịch-sĩ, khán-giả) được liên kết trong một thỏa ước ! thỏa ước dễ tin, và đó là công thức chính của trò chơi. Thực tề chl còn là một hình ảnh đang cố thành sự thật. Diễn-viên không

còn là mình nữa. Diễn viên đi vào trong vai họ đóng. Soạn giả yêu cầu khán giả hãy tin những gì không thật đang được phổ diễn trên sân khấu, bằng cách mượn hình thức và nguyên liệu của sự thật. Cuối cùng là nhân vật, phân biệt với diễn viên, sống đời sống riêng, nhận chịu hoàn cảnh do tác giả đã sắp đặt, nuôi sống bằng lý trí và tình cảm mà tác giả đã gán vào cho họ. Tất cả đều dự trò chơi chung cho đến cuối cùng. Nhưng trò chơi rớt cuộc, trở lại lấy nhân vật làm đời tượng, vì đời sống của nhân vật đã đóng khung trong hai giờ, và kết cầu do tác giả đã định, không thể thoát ly ra ngoài thời gian và không gian, thế-giới ảo tưởng mà tác giả đã vạch rõ giới-hạn. Các nhân vật ấy, trong căn bản, đều không thực theo cách ăn mặc « phùng tuồng » nét mặt tô vẽ, những tình cảm quá chí lý, hoặc quá mạnh mẽ mà họ phải diễn tả, hoàn cảnh đặc biệt mà tác giả đã buộc vào cho họ, ngôn ngữ trác tuyệt mà họ dùng. Bí quyết của nghệ thuật là tạo cho chúng ta cảm giác rằng những nhân vật ấy đã thật và hoàn toàn hành-động tự do, không thấy bàn tay xếp đặt của tác giả. Đó là tất cả nghệ-thuật sân khấu tạo nên bằng lời dẫn cảnh, bằng lời nói văn chương.

Kịch nghệ là một nghệ thuật làm sống động những con người sinh ra trong tư tưởng của tác-giả. Con người với toàn-vẹn bản thể của nó, có đời sống vật chất, tinh thần, tâm lý, tôn giáo, con người toàn vẹn. Định nghĩa trên rất quan trọng, vì do đó, đã phát sinh ra vài nguyên tắc căn-bản trong kịch nghệ, về phương diện cấu tạo nhân vật.

Nhân-vật, trước hết, phải là con người, chứ không thể là những tư-tưởng nguyên-lý hay mệnh đề triết lý. Vì vậy kịch triết-lý, như đã nói ở đoạn trên, chỉ đưa ra những hình nộm, những ý-tưởng mặc áo người. Nó sẽ không thể gọi là kịch, nếu nó không làm sống được những con người đang vật-lộn, âu lo, thắc mắc trong mở tư tưởng triết-lý ấy. Để tài ngụ-ngôn cũng khó thành công trong kịch-phẩm, vì ở đó nhân vật là tượng trưng, không có đời sống thực, biểu lộ bằng những hành động tự chủ. Ý ngụ ở trong là cái giầy để làm cho nhân-vật cử động.

Đi đến một tình trạng quá độ khác, ta gặp một loại nhân vật gọi là điển hình, trên sân khấu: Harpagon, Othello, Turcaret, v.v... Loại nhân-vật này có cá tính chói-lọi, sâu-sắc, tập trung, khiến cho khán-giả dễ-dàng cho họ là hiện thân của một đức tính nào đó: Harpagon trở nên đồng-nghĩa với biển-lận, Othello đồng-nghĩa với ghen tương, v.v.. Nhìn thấy sự thành

công của những tác phẩm ấy, nhiều người cho rằng tài-nghệ của kịch-gia phải nhằm mục-đích cầu-tạo nên những nhân-vật có cá-tính đặc biệt để có thể thành điển hình. Điều này không đúng hay không hoàn toàn đúng. Sở dĩ có vài nhân vật như trên xuất hiện trong vài tác phẩm có giá trị, là nhờ tác giả đã khéo làm nổi bật lên những hoàn cảnh tâm lý đặc-biệt, đặt khung cho một động tác mạnh-mẽ, trong đó một đặc tính của nhân vật được dịp phát lộ dồi dào. Và đặc-tính ấy, trong sự biểu-lộ ó-ạt của nó, tô bồi thêm cho kịch-tính của động tác. Ta có thể nói mục đích chính của tác giả là kịch-tính, chứ không phải là tạo một nhân vật điển hình. Và lại, nếu ta công nhận rằng kịch là hình-ảnh của cuộc đời, thì ta phải nhận rằng những con người có thể đem làm điển hình là những nhân-vật hiếm có, không gặp được trên mỗi bước chân đi. Trong kịch phẩm, nhờ sự thành công của vở, mà nhân-vật ấy được nhắc nhở luôn, lâu ngày thành ra điển hình trong tư tưởng của công chúng. Điển hình cho con người cá ghen, chẳng hạn, đâu phải là chàng quân nhân da đen, Othello kia? Trái lại, chàng là một người ngay thẳng, chắt phác, dễ tin người nhất. Nhưng vì một số trường hợp rất đặc biệt, một số tình cờ oái-âm, dẫn dắt chàng đến sự nghi-ngờ. Và bản tính nóng nảy, sự trong sạch và cao quý của tâm-hồn chàng tác động trên sự nghi ngờ ấy, đem đến kết quả tai-hại về sau.

Harpagon có thể xem là điển hình cho loại người hà-tiện. Nhưng Harpagon là một nhân-vật của Plaute, trước khi được biến thân lẩn nữa dưới ngọn bút của Molière. Có thể nói rằng Molière đã lợi dụng nhân-vật của Plaute, theo dõi, nhận xét tinh vi hành động của nó để diễn một trò cười cho công chúng.

Nghệ-thuật kịch trường không nhằm mục đích tạo nên điển hình. Nghệ thuật ấy cốt cho chúng ta thấy tính cách chung của nhân loại qua mẫu đời sống thực tế của nhân vật, làm rung động bản ngã sâu xa, làm sống lên những mơ tưởng thẩm kín trong lòng mỗi người, tóm lại giúp cho chúng ta sống mãnh-liệt sâu sắc đời sống bên trong của chúng ta. Ông L. Jouvet đã phân biệt một cách rõ rệt nhân vật trong truyện với nhân-vật trong kịch. Ông cho rằng nhân vật trong truyện có một thiên mệnh nhất định, và sống trong những hoàn cảnh nhất định và riêng biệt. Trái lại nhân vật kịch đi quá cá thể của mình và sống trong những hoàn cảnh có giới-hạn không rõ-rệt. Với tính cách bóng ma của nó, nhân vật kịch gợi lên những giấc

mơ nhân bản (*rêves humaines*) mà mỗi một chúng ta đều mang sẵn trong lòng.

Cuối cùng, do định nghĩa trên về nhân vật kịch, và để đạt đến định nghĩa ấy, kịch phẩm đòi hỏi một động tác rõ-rệt và thiết thực. Kịch phải nhận những nhân vật ngụ ngôn và những tư-tưởng mặc áo người. Kịch chỉ thấu nhận những con người xác thực, có đời sống cá-nhân, có hành động tự chủ. Nhân vật ấy phải được sống như con người trong xã-hội đã sống. Vì vậy, biên cở, cốt truyện, hoàn cảnh, tình tiết, đều phải có liên hệ song phương với từng phản ứng của nhân vật. Đời sống nhân vật được cô đọng lại trong thời gian và không gian của sân khấu, và sự thiết thực của hoàn cảnh, tình-tiết với kịch. Nhịp sống của nhân-vật hòa với nhịp biến chuyển của động tác.

Đến đây, vấn-đề động tác duy nhất được nêu ra. Trường kịch cổ-diễn Pháp đặt thành định luật Tam-duy-nhất trong nghệ-thuật sân khấu. Chúng ta đã bàn về luật duy nhất thời gian và không gian. Phần duy nhất động tác có căn bản vững chắc hơn. Theo lẽ thường, một nghệ thuật-phẩm có giá-trị, phải được phát triển theo một đường lối duy nhất. Trong kịch-phẩm vì tính cách cô đọng của sân khấu, và để tô bồi cho kịch tính, động tác không thể phân tán được. Động tác chỉ là một, nhưng, như một cây to lớn, có thể trở ra vài nhánh ngang, hay đâm hoa, kết quả. Điều chính yếu là tác giả không theo đuổi mục đích nào ngoài việc đào sâu, phân tích ý chính của vở kịch. Nhiều tác giả làm cho động tác dôi lên bằng những cảnh bất ngờ, cở ý làm chậm trễ kết cấu, hay đưa đến một kết cấu đột ngột, thoát ra ngoài đường lối phát triển tất nhiên của động tác. Phương pháp này tuy có đem đến vài hồi hộp cho khán giả, nhưng không có lợi cho vở kịch, vì động tác sẽ bị loãng ra, và không gây được cho khán giả sự tập-trung tư tưởng và cảm xúc rất cần thiết trong việc thấu nhận một tác phẩm nghệ-thuật.

Tuy nhiên, mặc dù nhân vật kịch phải sống như đáng lẽ chúng được sống trong xã hội, chúng ta cũng không nên quên rằng, trong căn-bản, chúng chỉ là con đẻ của tư tưởng tác giả. Trong kịch-nghệ, tất cả đều giả tạo, nhưng mà tất cả đều *trung thực*, và đó là trật tự, là pháp điều của kịch nghệ.

Khán giả mặc nhiên công nhận những sự kiện ấy, như đã công nhận và tuân hành một nền trật tự sẵn có không biết tự bao giờ. Điều bộ, cử chỉ, cách bài trí có thể thay đổi tùy theo thời gian, không gian, nhưng điều ước lệ căn bản trên đây vẫn luôn luôn ngự trị trong nghệ thuật kịch trường.

Và để kết luận đoạn này, tôi xin mượn lời của O. Wilson Knight: « Chúng ta không nên tìm sự giống nhau hoàn toàn giữa đời sống thực-sự và sân-khấu. Chúng ta chỉ nên nhìn vở kịch như một ẩn-dụ diễn-tiên (an expanded metaphor) nhờ đó sự thật được chiếu ra bằng những hình ảnh tương đối trung thành với nguyên bản », và O. Knight lại thêm: « nhân vật của vở kịch, nếu phân tích đến cùng, không phải là giống người nữa, mà là những biểu tượng của một thị-quan ».

D. THỜI GIAN và KHÔNG GIAN

Không gian của sân khấu là một không gian lý tưởng, vì sân khấu có tính cách vô ngã (neutre). Nhờ cách bài trí tượng trưng, nó có thể biểu thị bất cứ điểm không gian nào. Khán giả biết rằng mình không phải đang ở La-Mã, I-pha-nho, mà chính đang ở trong rạp hát và điều này không quan trọng, vì nó nằm trong ước lệ căn bản của kịch-nghệ.

Trong một kịch-nghệ, không gian cần phải duy nhất như trong trường kịch cổ điển Pháp, hoặc không gian có thể thay đổi theo từng hồi, từng lớp không? Vì không gian của vở kịch là một không gian ước lệ, nên luật duy nhất không gian của trường kịch cổ điển Pháp không thể là một định luật của sân khấu. Chứng cứ là các trường kịch về sau đã đá phá định luật ấy. Trong bài tựa của vở kịch Cromwel (Préface de Cromwell), nhà thi hào kiêm kịch sĩ V. Hugo đã làm công việc đá phá ấy bằng một luận điệu hùng hồn và cứng rắn.

Nhưng cũng nên hiểu rằng nếu định luật không gian duy nhất đã ngự trị được sân khấu cổ điển Pháp, thì điều ấy cũng có nhiều lý do xác đáng.

Trước hết động tác các vở kịch cổ điển được cô đọng triệt để, nên yếu tố không gian không quan trọng mấy, nếu không là để giúp thêm phần cô đọng của động tác. Thứ đến, động tác kịch cổ điển Pháp thuộc tâm lý rất nhiều, cho nên địa hạt phổ diễn của nó không cốt ở không gian

bên ngoài, mà chính là ở nội tâm các nhân vật. Và kỹ thuật sân khấu (phần dàn cảnh) chưa được tinh xảo, nên sự thay đổi cảnh trí sẽ khó khăn và làm mất nhiều thì giờ có hại cho sự căng thẳng, nhất trí của động tác.

Tuy nhiên, luật này đã làm khó dễ không ít cho Corneille, Molière và cả đến Racine nữa.

Cũng trong thế-kỷ ấy, Shakespeare đã áp dụng một kỹ-thuật về không gian mềm dẻo, phóng túng. Nếu động tác của ông đòi hỏi, ông không ngần ngại gì mà thay đổi khung cảnh từng lớp một và có khi hai lần trong một lớp ngắn? Vì điểm ấy, mà nhiều nhà phê bình phẩm cho rằng kịch của Shakespeare là một loại kịch văn chương chỉ có thể đọc lên, chứ khó lòng đem diễn trên sân khấu. Không, kịch của Shakespeare đã hơn một lần được đem lên sân khấu, với các nhà đạo diễn tài hoa như George Pitoëff, Charles Dullin, Louis Jouvet, Gaston Baty... Dĩ nhiên những nhà đạo diễn ấy phải dùng đến các phương pháp tiểu xảo hoặc sân khấu quay (Plateau tournant) và trên phương diện này, kịch sĩ đi dần đến kỹ-thuật màn ảnh.

Trong cuối thế-kỷ XIX và đầu thế-kỷ XX, các kịch gia đã áp dụng một phương pháp dần dỉ và hợp lý hơn. Vở kịch được phân chia thành Hối, Màn, (hay cảnh) và lớp.

Hối là một giai đoạn lớn trong lịch trình tiến triển của động-tác, mỗi Hối là một thời gian, Màn hay cảnh là một khung không gian trong đó động tác được trình bày.

Lớp là sự phân chia cuối cùng của Màn hay Hối. Cứ mỗi lần có sự thay đổi nhân-vật, là đổi lớp. Vậy Hối thuộc thời gian, và Màn hay cảnh thuộc không gian.

Một Hối, hoặc hai, ba hối, có thể chỉ diễn ra trong một cảnh (Màn). Nhưng từ lớp này qua lớp khác trong một Hối thường không có sự thay đổi màn (cảnh). Theo cách bố cục và trình bày ấy, một vở kịch có thể xảy ra trong 1, 2, 3, hay 4 thời gian và trong 1 hay vài điểm không gian (số không gian này không quá số hối của vở kịch).

Luật thời gian và không gian đã được giải quyết một cách hợp lý và rộng rãi.

Vấn đề thời gian phức tạp hơn. Một câu chuyện kể lại, phải có hai thứ thời gian: thời gian kể chuyện, và thời gian thực sự câu chuyện đã diễn tiến. Một đời người, có thể kể lại trong vài phút, trái lại, một giờ buồn rầu có thể « đáng đáng ba thu » quan niệm về thời gian có liên quan đến trạng thái tâm hồn trong lúc thấu nhận thời gian ấy. Người ta thường nói: « Ngày vui ngắn chẳng đầy gang » hoặc « Ba thu dồn lại một ngày dài ghê ». Đó chỉ là quan niệm lý tưởng hóa, hay thi vị hóa thời gian. Điều ấy không đúng, vì sự vui sướng đầy đủ quá, có thể đến vĩnh cửu, và nỗi buồn chán có thể mất đi trong quên lãng khi cái cơ để buồn không còn nữa. Dù sao vấn đề thời gian quan trọng và huyền bí chính vì người đã nhận cho nó tính chất cơ giản.

Thời gian cần cho người để thắng không gian, cũng như cần cho đời sống để diễn biến. Nếu có giờ gọi là giờ G thì cũng có phút O. Trong cuộc đời cũng như trong động tác một kịch phẩm, có nhiều thời khắc rất xúc tích làm lu mờ, khuất lấp những thời khắc nghèo nàn hơn. Nhà kịch sĩ cổ-diễn (Pháp, thế kỷ XVII) đã nắm lấy thời khắc ấy nơi điểm thời gian cao độ nhất trong đó thị một cuộc đời tình cảm. Đó là trạng thái « khủng hoảng » làm nảy nở cơn giông tố, vang dậy trận sấm sét lôi đình, đưa giòng đời đến một kết cuộc; ở điểm này hai thứ thời gian trên kia (thời gian kể chuyện, và thời gian chuyện đã xảy ra) có thể lẫn lộn làm một. Trong hai giờ có thể buông màn trên một tấn kịch, nói cả nghĩa bóng và nghĩa đen. Trí óc được thỏa mãn, nhưng chỉ sau đó mà thôi, vì trong lúc động tác đang diễn tiến dồn dập, thời gian thật ra, đã đứng lại. Tâm trí mọi người bị thu hút trong cơn bão táp ấy, và khi kết liễu, tâm trí và giác quan, dường như để mê mệt mỗi như sau một cuộc chạy thi tốc lực. Khi người lực sĩ « rút » trong 10 giây để đến đích, thì chắc hẳn lực sĩ không thấy những giây phút đang trôi qua. Anh ta chỉ biết chạy, phóng mình ra đằng trước, không thấy gì hơn và cũng không biết gì hơn. Những giây phút ấy là một chuỗi thời khắc không. Dòng thời gian lưu thông lại khi cuộc đua đã chấm dứt. Nhưng trong một cuộc chạy đua dài, có nhiều vật ngăn trở, thì thời gian lấy lại ưu quyền của nó. Có những đường dài đặc, bằng phẳng; có đoạn đầy hiểm trở và gay go, trong đó người lực sĩ cảm thấy rõ rệt sự thúc đẩy của thời gian.

But at my back I always hear
Times winged chariot hurrying near
(Andrew Marvell)

Nhân vật của Shakespeare giống như người lực sĩ chạy đua ấy, « qua đèo qua suối, qua rừng » v.v... để rồi đi đến cuối cùng nhữn địa hạt cầm đoán trong đó chỉ có thắng hay chết. Do đó, quan điểm về thời gian của các nhân vật ấy cũng thay đổi tùy theo từng giai đoạn của động tác.

Nhà kịch-sĩ chọn nhữn thứ thách, sắp đặt nhữn chương ngại vật, uồn nắn con người lực sĩ, làm giám định cuộc đua. Dưới tay kịch sĩ, thời gian co giãn không chừng, và đối với khán giả chúng ta, quan niệm thời gian hợp nhất với sự thấu nhận động tác vở kịch. Kịch sĩ có thể cho thời gian một đôi giây 7 dặm, cho nó bay phớt qua vài giai đoạn không quan trọng, không màu sắc. Như vậy 10 năm đã qua với sự thông cảm của khán giả. Hoặc kịch-sĩ có thể cho thời gian bước chân của con rùa. Có lúc cốt truyện quanh co, khúc khuỷu làm trì hoãn động tác. Có lúc hoàn cảnh dồn dập như bão táp từ bốn phương kéo lại, làm cho động tác sôi nổi, hấp dẫn tâm trí của khán giả, khiến cho họ quên mất quan niệm về thời gian. Shakespeare đã đặt vào một nhân vật của ông trong tác phẩm « Le Conte d'hiver » (câu chuyện mùa đông) mấy lời sau đây rất đầy ý nghĩa: đừng quy tội cho tôi, nếu trong cuộc bay nhanh của tôi, tôi đã phớt lên trên một quãng 16 năm, và không kể đến nhữn gì đã trưởng thành trong khoảng trống lớn lao ấy, vì tôi có quyền không tuân luật-lệ... Hãy chịu cho tôi trút hết cát trong đồng hồ của tôi, và bày ra trên sân khấu một sự thay đổi vĩ đại cho đến nỗi bạn tưởng rằng mình đã ngủ mơ trong thời gian chuyển tiếp ».

Mục đích của kịch nghệ là trình bày trong một thời gian rất hạn định một biến cố diễn tiến bằng một cốt truyện với kết cấu của nó. Động cơ thúc đẩy động tác khiến cho nó biến chuyển theo đường lối này hay đường lối khác là tâm lý của nhân vật. Dù rằng có thể một số hoàn cảnh bên ngoài đặc biệt định đoạt được đường lối phát triển của động tác, nhưng số hoàn cảnh ấy phải tác động trước tiên trên tâm lý, tinh thần của nhân vật đã, rồi liền đó, do sự suy tư sự phản ứng riêng, nhân vật mới có nhữn hành động dẫn đạo cho động tác. Cuối cùng vẫn là sự diễn tiến của một vài trạng thái tâm lý, chiếu lên trên động tác bằng hành động và lời nói.

Mọi sự diễn tiến của một tình trạng tâm lý đều ghi trên một khoảng thời gian, gọi là thời gian sân khấu. Vì vậy để tránh khỏi sự vô lý, mỗi giai đoạn biến chuyển của tình trạng tâm lý ấy phải được ghi nhận trực tiếp hoặc gián tiếp. Từ tình yêu đến thù hận chẳng hạn, tác giả phải vạch

rõ đồ thị của sự biến chuyển ấy trong tâm hồn một nhân vật, mặc dầu thời gian sân khấu rất bị hạn chế. Tài năng của tác giả là cô đọng sự biến chuyển tâm lý ấy một cách hợp lý, nghĩa là không quên ghi những trạng thái trung gian trong phạm-vi thời-gian sân-khấu.

Nhịp thời gian càng tăng càng mau, càng làm tăng kịch-tính của vở. Nhịp « tâm-lý thời-gian » phải được hòa hợp mật thiết. Để giải quyết sự khó khăn ấy, nhiều tác giả đã cho diễn liên tiếp nhiều màn, mỗi màn theo một giai đoạn biến chuyển của tâm lý. Phương pháp ấy có hại cho sự cô đọng của động tác, và không tác động mạnh mẽ sâu sắc trên tâm tư khán giả được.

Kịch là một mẫu đời cô-động, và sự ước lệ căn bản của thời gian sân-khấu phải được liên hệ song phương với tâm lý nhân vật. Giraudoux đã có một câu đầy ý nghĩa : « Định mệnh là sự dón dập của thời gian » (Le destin est l'accélération du temps).

Một trong những nhược điểm của nền ca kịch nước ta là sự bất chấp ý nghĩa của thời gian sân khấu. Ta đã từng thấy trong một vở ca kịch (cải lương hay hát bội), cứ vài ba phút diễn xuất lại đổi phong cảnh và thời gian, không gian một lần. Điều ấy rất tai-hại cho sự nhất trí của động tác, và có thể phá tan bầu không khí ảo-tưởng của thế-giới sân khấu.

Giới hạn theo tâm-lý nhân vật, theo nhịp tiến triển của động tác, theo tinh thần của vở kịch, thời gian sân khấu tất nhiên phải có căn bản ước lệ, nhưng là một ước lệ mềm dẻo, rộng rãi, chứ không thể cứng-chấp như với luật 24 giờ của nền kịch cổ điển Pháp.

LÊ HỮU KHẢI

1) Kỳ sau: KỊCH, NGHỆ THUẬT TỔNG HỢP.

Nghệ thuật sơn mài

NGUYỄN PHI HÙNG

Một số người thủ-cựu trước đây, khi thấy nghệ SƠN TA được các nghệ-sĩ mình nâng lên khỏi địa-vị trang-trí đã kêu lên: « Phương tiện của sơn ta nghèo-nàn quá, không diễn tả một cách xác-thực. Nó đang được việc cho trang trí thì không nên đưa nó đi chỗ khác làm gì ». Nhưng thời-gian đã cho ta thấy từ cái tráp, cái khay, đôi guốc; đồ trấn-thiết như hoành-phi, câu đối, bình phong; đồ thờ như hương án, chân nến, đài ngũ quả v.v... Nó đã vượt lên bức họa lồng khung quý. Từ phương-tiện làm tôn vẻ đẹp của đồ-vật, nó đã trở nên một phương-tiện độc lập, diễn đạt tâm-hồn người nghệ-sĩ, rất phong-phú làm át cả sơn dầu.

Nghệ này trước kia gọi là SƠN TA (SƠN TÂN-HUNG — laque) Nhưng từ khi được ta biến-hóa hẳn do nghệ-thuật MÀI sơn, đã mang cái tên SƠN MÀI (Laque uni).

Sau hơn 20 năm chuyển-hướng, SƠN MÀI đã trưởng-thành và hiện đang chiếm một địa-vị quan trọng trong ngành nghệ-thuật tạo hình ở Việt-Nam. Liên-tiếp trong những năm vừa qua tại các phòng triển lãm trong nước và ngoại-quốc SƠN MÀI của ta luôn được đặc biệt chú-ý. Vậy để hiểu rõ chân giá-trị và bước tiến của SƠN MÀI, không gì bằng, trước tiên, chúng ta thử tìm hiểu SƠN TA là gì, lịch-sử và giá-trị SƠN TA đã.

SƠN TA LÀ GÌ ?

A. — Chât sơn (la laque)

1) *Sơn sòng*. — Sơn sòng là một thứ nhựa lấy ở cây sơn, miền Phú-thọ (Bắc-phần) trồng rất nhiều. Hàng năm chẳng những sản-xuất đủ dùng trong nước mà còn dư để xuất cảng. Hiện nay ở Lâm-đồng người

ta cũng trồng được mấy đôi sơn, chưa lấy nhựa. Cây sơn ươm bằng quả. Quả sơn chỉ nhỏ bằng hạt đỗ nành, mỗi chùm có tới hơn trăm quả. Người ta đào từng hồ sâu 30 phân rồi gieo vào vài quả. Khi cây mọc hơi cao mới tỉa bớt đi chỉ để có một. Cây sơn cao độ 4, 5 thước, trồng cách khoảng 3 thước. Thân cây nào lớn nhất, đường kính không được 20 phân. Mỗi năm phải dọn cỏ và bón hai lần từ khi trồng đến lúc lấy hết nhựa. Nếu bón bằng phân chuồng thì không dùng phân lợn vì thứ phân này làm cho vỏ cây ra cứng, sau này khó rạch. Cây sơn trồng 6 năm mới lấy được nhựa.

Lấy sơn bằng một thứ dao riêng rất sắc. Người thợ một tay cầm chuôi dao, tay kia dùng ngón cái tỳ lên sống dao, ấn vào thân cây là được. Những lần cắt ở hai bên thân cây, theo hình chữ V, càng sát nhau càng lấy được nhiều nhựa. Hứng sơn bằng vỏ trai cầm luôn vào thân cây ngay dưới những nét rạch. Sơn chảy rất ít, mỗi lần lấy không được đầy vỏ trai. Cây nào chảy nhiều nhựa lại là sơn xấu. Sơn lấy vào mùa tạnh ráo. Một người thợ trung-bình mỗi lần lấy được 800 cây. Cách hai ngày họ lấy một lần và phải lấy sớm để kịp xong trước khi nắng vì sơn gặp nắng không chảy nữa. Càng lên cao nhựa không tốt bằng dưới gốc. Mỗi cây rạch cao dần đến chỗ không lấy nhựa được cũng tới 15 năm.

Sơn sống để trong *sái* một thời-gian sau lắng xuống chia làm 5 loại khác nhau. Trên cùng, thứ tốt nhất là *sơn mặt dầu*, rồi đến *sơn nhứt*, *sơn nhì*, *sơn ba* và *nước thiếc*. *Sơn ba* trộn lẫn với *nước thiếc* dùng để *hom bó*. *Sơn nhì* để *sơn lót* và *sơn nhứt* dùng *ngá sơn chín* để vẽ. Sơn mặt dầu già hơn cả nên chỉ pha thêm vào những thứ dưới cho tốt hơn, chứ không dùng nguyên-chất bao giờ vì nó không khô. *Ngá sơn* vẽ mà nhiều *mặt dầu* quá, nước sơn thành ra đen, pha màu không tươi và *phủ* bị tồi.

II. — *Sơn chín*. — Sơn sống đổ vào thùng sơn dùng *mỏ vấy* mà quấy lên (công việc này gọi là *đánh sơn*) thì chất sơn thắm, mịn, trong và quánh dần dần như chất mật. Màu cũng trở nên đỏ nâu như mật. Và nếu quét một lớp mỏng lên vật gì trắng, ta thấy màu sơn giống như màu nâu ở cánh con dán. Vì thế mà có tên là SƠN CÁNH DÁN. SƠN THEN (đen) cũng là sơn sống nhưng được quấy bằng một thanh sắt trong cái chảo. Đầu thanh sắt miết mãi xuống lòng chảo, chất sắt thời ra gặp chất chất trong sơn làm cho màu sơn đen lại (Còn những sơn màu khác là do các thứ bột sơn và bột Nhật-bản pha với hai thứ sơn trên). Sơn đánh chín (chống

cũng 3 ngày), pha ít nhựa thông và dầu trầu vào, sơn thành ra dẻo, mịn hơn. Ngoài hai thứ sơn trên còn có SƠN CẨM, chỉ là sơn cánh dán pha nhiều dầu trầu cho lâu khô và rít mặt, dùng để thếp vàng, bạc. (Vàng bạc quý là vàng bạc thật được đập ra rất mỏng từng lá vuông cạnh 3 phân 5. Mỗi lá có lót một miếng giấy bản. Cứ 50 lá buộc thành một xấp, 10 xấp là một quỳ. Ở Hà-nội, khu phố Hàng Mành và Hàng Hòm rất nhiều thợ làm. Hiện giờ những xưởng làm sơn ở đây chỉ có vàng, bạc thếp Hồng-Kông và Nhật-bản. Những thứ vàng bạc này làm bằng máy, rất vuông vít, lạnh-lạnh nhưng lá mỏng quá, màu bẽnh-bạch và bị hau).

B. — ĐỒ SƠN (le laque)

Đồ sơn ta có thể phân loại như sau:

I. — Sơn đồ nét

1) Vẽ toàn bằng nét sơn thật mỏng, thếp bạc rồi phủ sơn lên là được. Thợ vẽ thường thuộc lòng kiểu, hoặc trông kiểu mà vẽ thẳng ngay vào như các điển-tích, bát tiên, tứ linh, tứ quý, tam đa, hoa giấy, lá lật v.v... Đồ sơn này cũng đẹp. Những nét thếp bạc ở trong lớp sơn phủ biến thành màu vàng trên nền sơn lò-lờ như đối-mối. Những đồ thờ như hương-án, chân nến, đài ngũ-quả, tráp, quả v.v... thường thấy vẽ lối này.

2) Làm nền đen, đỏ hay nâu rồi vẽ sơn màu lên. Vì vậy đồ sơn loại này thường là tráp, khay, hộp trang sức, bình hoa, đĩa chén, guốc v.v... sờ tay thấy gợn. Hiện nay hầu hết những đồ sơn Nhật đều làm loại này. Ở Thủ-đầu-Một hồi năm 1953-1954 cũng rất thịnh-hành, nhưng lại vẽ bằng sơn hộp, màu sắc lòe-loẹt chung quanh miêng ngà, có hình người gánh hay chiếc thuyền v.v... chẳng hòa hợp gì với cái nền đen cả.

II. — Sơn hình nổi

- 1) Đập bằng thứ đất bó (đất sét trộn sơn sòng và mặt cưa).
- 2) Đập bằng sơn chín.
- 3) Chạm vào gỗ rồi dự-bị các lớp sơn lên.
- 4) Chạm vào lớp đất bó trát đầy lên gỗ. Chỗ nào sâu nhất tới mặt gỗ.
- 5) Sơn sòng đã với giấy bản và bột đất; nhồi vào khuôn, lấy ra để khô rồi gán vào gỗ.

Những đồ-sơn hình nổi là hoành-phủ, câu-đôi, tượng, khung ảnh, tủ, bàn ghế, bình-khí v.v... tùy loại được áp- dụng một trong những cách làm trên.

III. — Sơn khắc

1) Khắc hình vẽ sâu xuống chừng một ly, lót một lượt bột trắng rồi vẽ các màu bột lên (gouache). Lần đầu tiên những đồ sơn loại này từ cửa biển Coromandel (Ấn-độ) nhập-cảng vào Âu-châu. Sau này, tuy biết chắc chắn là người Tàu làm, người Âu vẫn dùng danh từ Coromandel để chỉ những đồ sơn đó.

2) Khắc hình vẽ sâu xuống như thứ trên. Nhưng thay vì cho màu bột vào chỗ khắc, thì cho đầy màu sơn cao bằng mặt nền.

3) Khắc những nét mảnh và thếp vàng vào những nét đó. Rồi bôi kín màu sơn lên hình vẽ không để lọt xuống nét vàng. Như vậy thì một cái lá, đường viền và sông được khắc sâu xuống, có màu vàng nổi bật trên nền lá xanh. Trái lại hai thứ trên, khắc cả cái lá, để chứa sông lá có màu nền. Những loại sơn này chỉ khắc và cho màu hình vẽ mà thôi còn nền (có khi là trời, đất, nước) vẫn là màu căn-bản của đồ sơn.

Mặt tủ, bàn, bình-phong v.v... thường trang-trí bằng lối sơn này.

IV. — Sơn khảm xà cừ

Đồ sơn khảm (cán) xà-cừ chỉ là hoành-phủ, câu-đôi; còn bàn, ghế, khay, tráp, chân-dung, khung ảnh, tủ chè v.v... rất ít làm sơn. Thường những đồ này là gỗ gụ đánh bóng. Cách làm: khắc hình vẽ sâu bằng chiều dày xà-cừ. Cưa, đưa những miếng xà-cừ đã mài mỏng, khít với chỗ khắc và gắn bằng sơn.

Xem như thế thì nghệ sơn trước đây ở Việt-Nam cũng như hiện nay ở Tàu, ở Nhật vẫn không ngoài công dụng trang-trí. Giá-trị đồ sơn chỉ dựa vào công-phụ vẽ hay chạm-trổ tinh-tế mà thôi. Chưa có một nước nào tìm tòi phát-minh thêm khả-năng của nó bằng một kỹ-thuật khác; mặc dầu ở Nhật kỹ-thuật sơn có tinh-xảo hơn.

LỊCH SỬ SƠN TA

Ở Nhật bản. — Theo tiền-sử Nhật, sơn ta phát-minh vào triều Teikokono (130 trước T.Ch.). Một hoàng-tử đi săn trên dãy núi Akiyama, bẻ gãy một cành cây « Urushi » có thấy chảy ra một chất nhựa lỏng, màu trắng ngà, lúc khô thì đen, chắc và hơi bóng (sơn sòng). Hoàng tử lấy chất nhựa ấy để trang-hoàng những đồ trong triều. Về sau được biên-chế dần dần và phổ-biến cho dân-chúng.

Ở Trung hoa. — Ở Trung-hoa không thấy nói gì về thời phát-minh cả. Nhưng người Tàu cho hay là họ đã tìm thấy chất sơn trước Nhật. Trong một cuộc tìm kiếm những dấu vết cổ-tích ở Triều-Tiên và miền Nam Mông-cổ, họ thấy những bức họa bằng sơn ta làm từ đời nhà Tây-Hán (206 trước T.Ch.) về sau dưới triều nhà Tống đồ sơn thếp vàng, thếp bạc và khảm xà-cừ mới lại thịnh-hành. Qua những thế-ký XIV, XV, XVI (đời Minh) tuy vẫn áp-dụng làm những đồ-vật thường dùng nhưng nghệ-thuật và kỹ-thuật cũng không hơn gì trước. Sau này nhờ những sang-tác phẩm của Phúc-Châu nghề sơn của Tàu mới lại phát-triển mạnh.

Ở Việt-Nam. — Ngược giòng lịch-sử ta thấy đời Hồng-Bàng, theo tục văn-thân, dân chài lấy các màu sắc vẽ lên mình những hình-thú kỳ-quái để khi lặn xuống nước, những loài thủy-tộc trông thấy phải sợ không dám hại người. Chẳng biết hồi đó dân Giao-chỉ có dùng chất sơn ta không. Cho tới đời nhà Đinh (968-980) người ta được biết có một vị tướng lãnh truyền cho sĩ-tốt chẻ tre đan thuyền rồi lấy chất sơn trát vào cho kín. Sau này nhựa sơn được dân ta chế dùng nhưng kém phần tinh xảo đời với sơn Tàu.

Mãi đến đời vua Lê-nhân-Tôn (1443-1460) có ông Trần-thường-Công người làng Bình-vọng, phủ Thường-tín, tỉnh Hà-dông đi sứ sang Tàu. Qua tỉnh Hồ-nam ông học được cách-thức làm sơn và nghề dát vàng bạc thếp. Về nước ông mở trường dạy.

Ở Âu châu. — Hồi đầu thế-ký thứ XVII ở Âu-châu thấy có ít đồ sơn ta như tráp, quả, hộp nữ-trang, đồ gỗ v.v... do những vị-thừa-sai mang lại. Một trong những vị thừa-sai đồng Tên người Ý, cha Martino Martini đã cắt nghĩa và cho biết công-dụng của sơn ta; không những chỉ để làm và trang-hoàng những đồ thường dùng mà còn bài-trí cả một căn nhà nữa.

Sơn ta lại một lần nữa gọi thêm sự tò-mò tìm hiểu Á-đông mà người Bồ-đào-Nha nêu ra ở Âu-châu hồi thế-kỷ thứ XVI khi họ được phép buôn bán tại miền duyên-hải Trung-hoa.

Hồi đó các triều-đình Âu-châu như Pháp, Anh, Đức, Hòa-lan, Ý v.v... đều muốn thi thố tài-nghệ. Vì thế mà nền mỹ-thuật đã tiến-triển rất nhiều.

Sơn ta xuất hiện lần đầu tiên làm sồi nổi dư luận quần chúng. Người ta bắt đầu dùng sơn ta để sơn đồ-đạc, bàn ghế nhưng chưa để ý tới phẩm-giá của nó. Đầu tiên chỉ sơn những mặt phẳng sơ-sài; rồi sau ở Pháp, triều Louis XV (1715-1774) sơn ta mới được dùng trong những đường uốn-khúc và hình nổi.

Càng ngày chất sơn càng hiếm không đủ cung cấp cho sồ thợ làm đồ mộc mỹ-thuật bên ấy. Và từ hậu bán thế-kỷ XVIII kể như không có sơn nữa. Lúc đó họ xoay sang cách nhập-cảng đồ sơn để cắt ra từng miếng rồi gán vào đồ gỗ đã làm sẵn. Nhưng rồi họ sợ đồ sơn nhập-cảng vì thế sẽ hoàn toàn bị tiêu-hủy. Hơn nữa hai lỗi bài-trí không hòa-hợp và nhiều khi phải cắt mất phần vẽ quan-trọng, mảng sơn ấy mới vừa đúng chỗ. Vì vậy dưới triều Louis XVI, những người thợ-sơn Âu-châu, tuy vẫn áp-dụng làm cách thức trên nhưng đã gửi đồ sang Nhật để sơn và kèm cả kiểu cho thợ Nhật kẻ. Nhiều khi họ chỉ nhờ người Nhật làm *vóc* (dự-bị các lớp sơn — *Làm vóc* tốn nhiều sơn hơn vẽ) rồi lại mang về vẽ lấy. Sau này có mấy nước Tây-bắc Âu-châu, mượn ít thợ sơn Á-đông sang làm để tránh sự chuyển vận khó khăn trên. Nhưng họ vẫn bắt-mắc và cho rằng người Âu-châu không thể làm sơn ta được vì việc nhập-cảng sơn rất khó. Và lại cách làm sơn họ cũng còn hiểu lơ-mờ lắm. Họ có quan-niệm: người Âu-châu làm sơn ta rất có hại cho sức-khỏe và thể-xác — (chất sơn, nhất là sơn sồi, dầy vào người làm cho chỗ đó lở ra. Còn những người không quen đánh hay đứng hơn không hợp, hơi sơn cũng đủ làm cho lở khắp người. Thành ngữ ta có câu: « Sơn ăn từng mặt, ma bắt từng người » chính là thứ sơn này. Chỗ bị sơn ăn rất nóng và ngứa ngáy khó chịu. Nếu gãi và rửa nước nhiều chỗ lở có thể bị loét ra và mưng mủ. Cách chữa mau khỏi nhất của những thợ sơn là kiêng rửa nước, và vò lá khế lấy nước bôi vào chỗ lở. Có khi họ nuốt một chút sơn sồi hoặc ăn một vài lá cây sơn). — Hơn nữa người Á-đông đã không chịu xuất-cảng sơn lại còn giữ bí-mật nhà-nghề!

GIÁ TRỊ SƠN TA

Sơn ta có làm tôn vẻ lộng-lẫy các đồ sơn và có bền chắc không?

Trong cuốn « Văn minh Nhật » (Civilisation Japonnaise) ông Michel Reven có nói về màu sắc sơn ta như sau « ... Sơn ta có những màu sắc huyền-bí làm cho người ta mơ tưởng như lạc bước vào cõi bóng-lai... ». Chúng ta thử vào qua Nhà thờ Lớn hoặc chùa Quan-thánh Hà-nội, lăng Tả-Quần Lê-văn Duyệt ở Gia-định hay bất cứ một tư-thất nào bài-trí toàn bằng sơn ta, sẽ thấy sự nhận-xét này được diễn-tả bằng một câu ngắn nhưng rất khách-quan và thật đúng.

Năm 1874 một chuyến tàu mang theo đồ sơn ta sang Âu-châu bị đắm ở Vịnh Yokohama (Nhật). Sau nhiều tháng ngâm ở dưới biển, người ta đã vớt lên và thấy đồ sơn không hề bị suy-suyễn. Sự thật chất sơn ta mà ngâm dưới nước, dầu là nước mặn cũng không sao cả. Những thuyền bè người mình từ xưa vẫn chẳng gán bằng sơn ta là gì. Tại Âu-châu trước đây cũng đã dùng sơn ta để sơn đáy tàu.

Năm 1903 đoàn pháo binh thành Hà-nội đã cho sơn tất cả đại-được bằng sơn ta để khỏi bị ẩm-ướt.

Vài năm sau, với một công-dụng cao hơn, các nơi đều dùng sơn ta để sơn cánh quạt máy bay mà hổi đó toàn bằng gỗ. Họ đã giữ được những cánh quạt này không bị khí trời làm hư-hỏng.

Như trên ta đã biết thợ sơn Âu-châu phần không quen thường bị sơn ăn, phần không tinh-tường cách làm sơn cho lắm, và, nhất là không có sơn để làm, đã cố tìm kiếm một thứ Vernis bền chắc, mịn-màng thay thế cho sơn ta. Sau non hai thế-kỷ tìm kiếm (đầu thế-kỷ XVIII đến cuối thế-kỷ XIX), họ đã hoàn-toàn thất vọng và công-nhận rằng không có một thứ Vernis nào so-sánh được với sơn ta. Họ thấy chỉ có sơn ta mới bền-chắc, thế-chất sơn ta mới lộng-lẫy. Chỉ có sơn ta mới không bị thời-gian và thiên-nhiên (corrosion) làm hư-hỏng. Riêng sơn ta, Alcool, Acétone, Acide hay muối Alcalis không còn hiệu-lực để phá-hủy nữa (sự công-nhận này vẫn giá-trị với bất-cứ một thứ vernis nào hiện nay)

LỊCH SỬ SƠN MÀI

Khoảng năm 1931 tại trường Cao-đẳng Mỹ-thuật Đông-dương (Hà-nội), ban sơn ta bắt đầu khai-giảng. Thực ra chẳng có gì đáng gọi là giảng, vì cả Giáo-sư lẫn sinh viên cùng bắt đầu nghiên-cứu.

Hồi đó Giáo-sư Joseph Inguimberty dạy môn Trang-trí rất chú ý đến mảy hộp sơn của Nhật bày tại viện bảo-tàng Louis Finot (Hà-nội). Những hộp này đều có nền sơn mịn-màng, óng-chuốt, hình vẽ tinh-vi. Ông đưa sinh-viên đi xem và khuyên họ nên lưu-tâm đến nghề sơn của mình.

Công việc trù-liệu để tổ-chức ban sơn hoàn-toàn do Ông Đinh-văn-Thành (thường gọi là Phó-Thành), một tay thợ sơn đủ kinh-nghiệm và năng-lực đảm-nhận. Thoạt đầu nhóm sinh-viên mỹ-thuật này, với sự hiểu-biết « tài-tử » của Giáo-sư và với một kỹ-thuật làm sơn cổ-truyền của Phó Thành hướng dẫn, không ước vọng gì hơn là tìm được cách vẽ sơn khá-dĩ tạo được thứ sơn đồ nét như Nhật và những thứ sơn khác như Tàu. Nhưng với những khó-công tìm-tòi nghiên-cứu, họ đã từ con số không, bất-ngờ, mang lại một khởi-điểm đưa nghề sơn thoát khỏi địa-vị trang-trí.

Năm đó nhân có cuộc triển lãm quốc tế ở Paris, nghệ-sĩ Việt-Nam muốn trình-bày những tác phẩm có tính cách riêng biệt, đã gửi dự vài Tranh sơn. Những tác phẩm này đã thầy có ý-định thoát-ly sơn ta ra ngoài địa-vị trang trí. Nhưng ý-định còn ngán-ngừ chưa quả-quyết. Bút pháp tuy khác nhưng kỹ-thuật vẫn là kỹ-thuật sơn khay sơn tráp. Thực ra những tác-phẩm này chưa nhích chắt sơn ta ra ngoài ngàn tuổi.

Thầy nghề sơn chuyên-hướng, háu hết giới nghệ-sĩ hoan-nghênh và có một số bỏ sơn dầu để vẽ sơn ta. Nhờ sự tìm tòi tiếp tay của số họa-sĩ này mà SƠN MÀI đã đạt được kết-quả không ngờ như ta thấy ngày nay. Các Họa-sĩ Nhật chuyên vẽ sơn ta khi xem những tác-phẩm sơn mài đạo đồ cũng phải công nhận là nghề sơn Việt-Nam đã vượt quá xa giới hạn của nó.

CÁCH LÀM VÀ VẼ SƠN MÀI

Làm sơn mài rất phức tạp như ta thấy sau:

Gỗ vàng tâm trước đây thường dùng làm bảng vẽ. Đôi khi muốn chắc hơn, khỏi vênh và không biến-dạng, người ta ghép hai hoặc ba miếng

ván vàng tấm mỏng, thớ gỗ chéo nhau, lấy sơn gắn lại làm một. Những năm gần đây đã toàn dùng ván ép (*bois contre plaqué*) vì nó có những đặc tính như thớ gỗ trên, lại bớt cong và đỡ tồn. Cũng có thể dùng carton Isorel được nhưng hơi khó vì lúc mài lớp sơn đầu thường bị nước ngâm vào làm hỏng và góc giấy hay bị gãy.

Làm một tấm bảng, cái hộp, cái khay đều gọi là *làm vóc*, công việc dự bị cũng như nhau. Những chỗ sứt, mẻ, một lổm thì *bó* cho bằng với mặt gỗ. Đồ sơn có những chỗ chấp nôi, chỉ có sơn sòng trộn mặt cửa là thứ keo gắn tốt nhất. Những chỗ gắn này nếu là đồ không bọc vải được đều phải dán giấy bản lên để những lượt sơn ngoài rút lại, không thấy lổm nôi. Công-dụng vải bọc để giữ đồ sơn sau này khỏi biến-dạng và cũng để cho không hằn thớ gỗ. Dán vải bằng sơn sòng rồi rắc một lớp mỏng mặt cửa hay thạch-cao đoạn miết xuống cho kín thớ vải. Vải khô, dùng *bay xương* và *mo xừng bó nải* bằng sơn sòng trộn thạch-cao, thay thế cho trước đây trộn đất sét và mặt cửa. *Bó nải* là trát kín mặt. Còn *bó* cũng dùng thứ trên nhưng chỉ trát những chỗ sứt mẻ, một lổm cho bằng mặt gỗ mà thôi.

Đền đây đã có thể quét những lượt sơn sòng được. Đôi khi vì nhu-cầu của ít đồ sơn phải thay thế những lớp sơn sòng bằng lượt *sơn hom* (chua hoặc đất phủ-sa trộn với sơn sòng và nước lã). *Nước lã* này dần, mài qua cho đỡ gợn là bắt đầu *quang* (quét) *sơn Thỉ* được (sơn chín, xấu hơn thứ để vẽ và phủ). Quét sơn bằng một cây cọ gọi là *cái Thép*. *Thép sơn* làm bằng tóc hoặc lông đuôi bò, kẹp trong hai miếng tre mỏng, tất cả dày 5 ly, bản rộng chừng 6 phân, dài 20 phân. Và nếu cần thì chế ra làm nhiều thép nhỏ theo chiều bản rộng. Lúc dùng môn lại gọt ra như chuốt bút chì.

Nguyên trước kia làm đồ sơn ta dùng thứ sơn chín có pha nhựa thông và dầu trầu như đã thấy trên; vì chỉ *quang* một nước sơn nền hoặc MỘT nước sơn phủ mà không mài. Nhưng sau này khi phát-minh ra sơn mài, nhận thấy lớp nọ vẽ chồng lên lớp kia NHIỀU lần, lúc mài thường bị dộp và đánh không bóng. Bởi vậy họ chỉ pha nhựa thông (sơn đánh mặt hơn); nên mới chia sơn chín làm hai loại: Sơn QUANG DẦU và sơn NHỰA.

Cách dự-bị một cái VÓC sơn ta giống như sơn mài. Chỉ khác từ đây *cái vóc* sơn mài, sơn (sơn nhựa) thêm bền, năm lượt nữa mới vẽ được (mỗi nước sơn đều mài nhẵn mới sơn tiếp). Xem như thể thi bức vẽ sơn mài bền-bì hơn nhiều. Mỗi lần sơn phải ở một nơi kín gió và nhiều hơi

nước. Từ khi sơn đến lúc khô mài được, mất độ hai ngày. Mưa hanh mất 4, 5 ngày.

Mài sơn với nước. Có 3 loại đá mài dùng cho từng giai đoạn. Đá bột (ráp mặt nhát) mài lớp bỏ và bỏ nai. Đá gan gà mài nước lốt (sơn hom, sơn sống). Sau cùng là đá màu mài những lượt sơn thí, sơn vẽ và sơn phủ. Hiện nay phấn đồng hay dùng giấy nhám nước vì có nhiều sò lớn nhỏ khác nhau, tiện hơn nhưng cũng tốn hơn. Giấy nhám nước được cắt ra từng miếng nhỏ bọc vừa mặt nhai thời gỗ, có rất nhiều cỡ, để mài cho mặt sơn được phẳng.

Đến đây chúng tôi nhớ tới tác-phẩm U-HOÀI của Quốc-Sỹ. Ông tả về màu sắc và thể-chất sơn mài đúng quá. Nhưng có đoạn làm sơn, Ông — : « Mài những tấm gỗ đã dán một lần vải, đã trát ba lần sơn sống và ba lần sơn then. Màu sơn sống *thoạt* trắng ngà như sữa. Sau khi dùng một miếng gỗ để mài màu trắng sữa *trở nên* màu cánh dán và trong thâm thâm như hồ-phách » — đã chưa nắm vững được kỹ thuật.

Vẽ sơn mài nhiều công, khó hơn và lâu hơn vẽ các lời sơn ta khác. Nghệ-sĩ sơn mài ngoài cái vốn nghệ-thuật, biết từ cách ngả sơn, làm vóc, vẽ kiểu, vẽ sơn và mài. Như vậy họa-phẩm mới có thể trở thành kiệt-tác được. Nhiều người, tiếc rằng cũng có một số nghệ-sĩ, lắm tướng họ chỉ vẽ sơn được thôi còn phải mua kiểu và thuê thợ mài. Hoặc vẽ kiểu và vẽ sơn nhưng không ngả sơn, làm vóc và mài được. Đánh rằng nghề này có những thợ vẽ và thợ sơn nhưng chỉ tiếp tay với họ mà thôi. Họ không bao giờ phó mặc người thợ thực hiện một thảo-họa (esquisse) như kiểu vài nghệ-sĩ sơn dầu đã làm sơn mài (trừ trường hợp dùng sơn mài làm phương-tiện trang-trí, làm đồ tiểu-công-nghệ thợ vẽ tự thực hiện thảo-họa được).

Sơn màu không có sẵn, chỉ có sơn then và cánh dán như ta đã biết. Họa sĩ phải lấy bột màu quấy với sơn. Nhiều bột hay ít, lúc sơn còn ướt, màu không khác nhau như khi khô. Bởi vậy họa-sĩ phải pha lấy mới biết được độ màu đến đâu. Câu chuyện thật sau đây chứng minh điều đó: Tại một xưởng sơn mài làm đồ sơn tiểu-công-nghệ; ban sáng-tác gồm các họa sĩ không chuyên về sơn mài, ra kiểu. Ban thực hiện có những thợ vẽ và thợ sơn. Tuy phân chia riêng biệt nhưng họa-sĩ vẫn theo dõi thảo-họa của mình. Đồ sơn hoàn-thành, các họa-sĩ không tìm được nguyên nhân

khi thấy màu đỏ không tươi như màu thảo-họa. Họ thầy thợ vẽ sơn màu rất đúng.

Chất sơn vốn quánh, bết vào bút lông, cần tỏ đi tỏ lại một cách chậm chạp thì mảng sơn mới đều, nét vẽ mới nuốt-nà trơn bết. Một cái chằm, một nét mảnh, họa-sĩ phải vẽ cho đầy đều nhau để sau này mài, hiện ra được mặc dầu có nhiều lớp khác trùm lên. Trái với sơn dầu, chi-tiết bức tranh sơn mài, nói khác, bắt cứ cái gì thầy trước, ở ngoài thì phải vẽ trước. Thí-dụ cái mặt: Đầu tiên phải vẽ mắt, mũi, miệng; đợi khô rồi mới vẽ da mặt. Trong tầm tranh chỗ nào ít nhất cũng phải vẽ tới ba lớp. Mỗi lớp cao chừng 1/2 ly. Lướt sau chống lên cao được 1 ly. Mài mỏng đi đến khi thấy hiện rõ trên da mặt đủ mắt mũi miệng lớp sơn còn độ 1/3 ly. Như vậy màu nọ cạnh màu kia sờ tay không thấy gợn (laque uni). Thí-dụ vẽ con mắt từ trong ra ngoài, phía trong vì bút còn nhiều sơn, phải khéo để cho đầu nét vẽ cao hơn một chút thì cuối nét vẽ sơn dày vừa tẩm. Nếu trong vẽ cao 1/2 ly ngoài còn 1/4 ly chẳng hạn thì kẻ cả lớp sơn sau chống lên, chỗ đuôi mắt mới được 3/4 ly. Đem mài bằng mặt sơn (1/3 ly), đuôi mắt không hiện lên được vì vẫn bị lớp sau che mắt. Nếu mài hiện ra, mảng sơn quanh đuôi mắt trũng theo, còn mỏng lắm. Hòn đá nhỏ nhất là một phân vuông chỉ chạy qua thêm một hai lượt, đủ làm cho khoảng ấy mất đi. May mà mài chỗ đó không thủng, nhưng vì lớp sơn quá mỏng màu nền ánh lên làm nám da mặt. Mài lớp sơn vẽ còn căn-cứ vào tầm vóc. Tầm vóc dự-bị không thẳng, hoặc vì làm song để lâu không vẽ tới, lớp đất rút theo mặt gỗ sóng gợn, lướt sơn vẽ có dày đến đâu lúc mài cũng không sao khỏi thủng.

Sơn mài không những khó diễn-tả mà còn nhiều trở ngại bất chợt không tính trước được. Họa sĩ phải theo sát và để ý từ khi còn là cốt (gỗ) đến lúc hoàn thành bức tranh vì giai-đoạn nào cũng có thể hư-hỏng. Vẽ sơn có chỗ rắc bạc, trộn màu thường khô trước. Còn chỗ chưa khô, vô ý bỏ ra vẽ tiếp gặp lúc trời nóng quá (ngã lửa) hoặc lúc trời chuyển-gió (trúng gió) thì ít nhất phải ủ liên tiếp cả tuần lễ mới khô. Đang sơn nền đỏ một bức bình-phong lớn, chẳng may gặp mưa, phần sơn trước trước khi mưa và nửa sơn khi đang mưa màu sẽ khác nhau. Sự thay đổi thời tiết đột ngột khiến màu những miếng sơn sau đậm hơn vì khí trời ẩm-mát chống khô. Sơn ủ kỹ thì khô nhưng vì thế mà đôi khi mặt sơn nhăn lại, phải bỏ ra ngoài ngay cho dãn ra. Trường hợp nhăn vì sơn dày quá thì chỉ có cạo bỏ.

Sơn mài đòi nơi nghệ-sĩ rất nhiều **KIẾN NHẬN**. Bao công-lao đang-dang làm sơn, bao vất vả khó khăn để thể hiện sự rung-cảm đều như đua nhau biến biệt mặt hút. Để tới lúc chót, khi mài hình vẽ hiện lên mới biết kết quả. Nếu được thì thật là một nguồn an-ủi xứng đáng, một niềm vui sướng khôn tả. Nhưng, nếu hỏng thì... làm lại. Nghệ-sĩ sơn mài vì thế đã được mệnh danh là: « Người trần-gian làm việc âm-phủ ».

Đánh bóng bằng bột than soan hay thứ than nào mềm đánh lên không xước cũng được. Tầm tranh đã được mài nhẵn, bột than được xát lên (mền than) giúp cho mặt sơn mịn hơn và để khi thoa tay, chất sơn mau nóng và chóng bóng.

GIÁ TRỊ VÀ VAI TRÒ CỦA SƠN MÀI

Những tác-phẩm từ năm 1935 tới nay chứng tỏ sơn mài đã trưởng-thành. Kỹ-thuật vẽ sơn ngày nay như những tác-phẩm mới đây của Nguyễn-gia-Trí, có thể nói là tuyệt-mỹ. Phương-tiện sơn mài rất phong-phú, không những nó truyền lại được tạo vật mà truyền đến cả đời sống bên trong con người nghệ-sĩ cũng như lời vẽ sơn dầu và thủy mặc vậy. So với sơn ta, màu sắc sơn mài đẹp hơn, thể-chất lại quý hơn, sang hơn. Ta có thể tìm thấy « muôn màu » ánh lên ở một nền đỏ, một màu đen nhờ ưu-thế của sơn mài: vẽ được nhiều lớp và mài được. Bột xanh Nhật-bản, xừ-dụng làm phương-tiện sơn mài đã được Quốc-Sỹ, cũng trong tác-phẩm U-hoài, gọi là : « Màu xanh trong như ngọc, huyền bí như trắng, thâm thâm như biển cả ».

Theo Tô-ngọc Vân, một họa-sĩ đàn anh quá cò, sở trường vẽ sơn dầu, thì sơn mài chẳng những là một ngành Hội-họa đúng đường, mà còn là một ngành hội-họa **CÁCH MẠNG** hội-họa thế-giới hiện giờ đang mắc nghẽn trong một đường cụt không lối thoát. Trong bài nhan đề là **SƠN MÀI** (Việt-báo số 4 xuất-bản tại Sài-gòn trung tuần tháng 6-1949), ông đã dẫn-chứng qua lịch-sử sơn dầu như sau:

« Từ thời-kỳ phục-hưng bên Ý, nghệ-thuật Ý cứ theo chủ-đích đã vạch sẵn mà tiến. Nghiên-cứu và giải-phẫu con người theo định-luật xa gần (perspective), là cốt để thêm năng-lực cho hội-họa được **DIỄN TẢ TẠO VẬT** một cách hoàn toàn xác-thực ».

« Đèn khi nhiếp ảnh, truyết-thần đúng được tạo-vật ra đời thì, sơn dầu đang tiến trên đường tả-chân ngừng bước. Thầy cái đích tả-chân đã có nhiếp ảnh đạt được rồi, hội-họa ngập ngừng muốn chuyển hướng. Nhưng hướng về phương-nào ? Từ đây về trước, họa-sĩ tứ-phương đều hướng về Ý, coi nghệ-thuật của Michel Angelo Halffaelo, Leonardo da Vinci là tốt đích của hội-họa, tràn đầy nguồn sống cho tác-phẩm của mình, một nguồn sống ngày nay đã già yếu đi rồi, không hợp thời nữa ».

« Những nhà triết học Đức đồng-thời theo Camile Mauclin, tuyên-bồ rằng: « Tây Phương đã rút kiệt cái tinh túy la-tinh rồi. Muốn tìm cái sinh-lực mới phương tây phải hướng về Á-đông ». Tình trạng này xảy ra cuối thế-kỷ thứ 19. Giữa không khí hoang-mang ấy, anh em Goucourt đầu tiên giới thiệu với công-chúng Âu-châu một số tranh sơn khắc Nhật-bản ».

« Những tranh này vừa ra mắt hội-họa, hội-họa thầy ngay đó là một nguồn sống mới của mình. Thế rồi, một cuộc cách-mạng mới nổi lên, kéo hội-họa ra ngoài khuôn nếp cũ, đặt hội-họa vào con đường mới, đi từ chỗ chỉ vụ-thực một độ nào, đến chỗ không còn vụ thực một chút nào, đến chỗ SIÊU THỰC, mà hội-họa đang ở ngày nay. Trên đường phát khởi điểm là Manet, người Pháp. Đoạn đường đương ở ngày nay là Dali, người Ý, Gauguin, Matisse, người Pháp — Chagall, người Nga — Van Gogh, người Hòa-lan — Picasso, người Tây-ban-nha. Uy quyền của họa-phái mới lừng-lẫy, ảnh-hưởng tràn lan khắp Tây qua Đông, đến Nhật-bản và đến cả Việt-Nam từ trước trận đại-chiến vừa qua ».

« Nhưng trong thanh-thê họa-phái mới này mà người ta mệnh-danh là HỘI HỌA SỐNG đã mang cái mắM CHẾT của nó. Là vì nó vẫn chạy quanh cái vòng lẩn-quẩn Manet, Dali mà không thoát ra được ».

« Hội-họa kể trên, giờ chỉ đào-tạo những Manet nhỏ, Picasso khô héo, Van Gogh tẻ hơn mà thôi. Nghệ sĩ đã chán cái chắt sơn dầu để biến sơn dầu thành một thể chắt khác. Thay cho bút, người ta vẽ bằng ngón tay, bằng bàn chải, bằng dao để tạo nên một phẩm chắt mới ».

« Nhưng xoay sơn dầu theo chiều nào, người ta vẫn cứ bắt mãi. Và sau năm mươi năm biến cải, sơn dầu lại ở vào tình thế hoang-mang hồi

cuối thế-kỷ trước, lại không biết tìm sinh-lực mới ở phương nào, lại đứng ngừng trong một con đường cụt mới *

« Dư-luận Âu-châu thắc-mắc hỏi: « Hội-họa nên hướng về đâu? »

« Chúng tôi đáp: « Hội-họa nên hướng về Việt-Nam. »

« Hội-họa theo ý chúng tôi, sẽ lấy lại sinh-khí cho mình trong sơn mài. Thế-chất lỏng-lẫy của sơn mài cho nghệ-sĩ khát-khao đi tìm nghệ-thuật một chất-phẩm mới, ngon mắt và xúc-động mạnh mẽ hơn sơn dầu. Thế chất sơn: Cánh dán, đỏ, nâu, đen, vàng, bạc, vỏ trứng ở sơn mài linh-động không còn là thế-chất không hồn nữa. Màu của sơn mài đậm-thắm, sắc nhị, âm vang sâu rộng, rung tới tận đáy lòng người xem. Không một màu đỏ nào của sơn dầu đứng cạnh màu sơn sơn mài mà không bị phai nhạt; chưa thấy màu đen nào của sơn dầu đặt cạnh màu đen sơn mài mà không bị dè bẹp ».

« Sự tìm tòi chất-phẩm và sự tìm tòi màu sắc dung hợp, là hai đặc-điểm của hội-họa sơn dầu hiện-đại. Cả hai sau ảo-tưởng ban đầu, hội-họa sơn dầu không thể cung cấp đủ. Sự chia rẽ các họa-sĩ ra phái khuynh hướng về hình, phái thiên về sắc, phái trọng phẩm-chất sở dĩ xảy ra, cũng chỉ vì sơn dầu bất lực để dung nạp cả ba khuynh-hướng trong cùng một tác-phẩm. Bởi khi làm thỏa-mãn khuynh-hướng này thì lại vì thế làm bất khuynh-hướng khác đi ».

« Sơn mài có sắc-phẩm, có chất-phẩm đủ, năng lực để làm tan cái mâu-thuẫn giữa hình, sắc, chất, mâu-thuẫn đó từ non một thế-kỷ nay. Sơn mài, một ngành hội-họa mới do tay người Việt-Nam dựng lên, sẽ đem tới cho thế-giới hội-họa sự điều-hòa màu sắc đang mong đợi và sự điều hòa những khuynh-hướng trái ngược nhau cùng mật thiết với cuộc sống ra từng nhóm, cách biệt và mâu-thuẫn ».

Chúng tôi nghĩ Tô-ngọc Vân đã có lý và ngày nay càng có lý hơn khi mà, sơn dầu như một con hùm sa lưới, càng vùng vẫy càng bị xiết chặt, trong lúc sơn mài mỗi ngày càng làm cho thế-giới (cả Nhật-bản) phải chú ý và kinh-ngạc.

NGUYỄN PHI HÙNG

Explication d'un Poème de Saint-John Perse : NEIGES

*« Ô toutes choses à renaître, ô vous toute réponse !
Et la vision enfin sans faille et sans défaut »*

P. RIETSCH

« Neiges » fait partie d'un recueil de Quatre Poèmes, composés en Amérique pendant la deuxième guerre mondiale. Le titre collectif en est « Exil ». « Exil » est aussi le titre du premier poème, suivi par « Pluies », « Neiges » et « Poème à l'Etrangère ». L'histoire critique de la composition, de la publication et des traductions d'Exil n'offre qu'un intérêt de curiosité pour les bibliophiles. « Neiges » dont il sera question ici est daté de New York 1944, mais les émotions poétiques qui l'ont fait naître sont bien celles d'un poète, homme politique en disgrâce et en exil, séparé de sa mère et de son épouse. Ce sont les « premières neiges de l'absence » — « neiges prodigues de l'absence, neiges cruelles au cœur des femmes où s'épuise l'attente ».

Pourquoi avoir choisi pour une revue universitaire de haute tenue intellectuelle un poème relativement court et facile : « Neiges » et un titre assez modeste : « explication » alors que les essais critiques parus à ce jour prodiguent au poète Saint-John Perse et à son oeuvre des adjectifs ambitieux : cosmique, encyclopédique, rhétorique, rhétoriqueur, que sais-je ? Un seul poème aux humbles dimensions (4 parties, des strophes ?), le moins saint-john persien de ses poèmes, serait-on tenté de dire, nous permettrait-il d'embrasser toute l'oeuvre : celle qui s'étend d'Eloges (1911) à Chronique (1960), en passant par Anabase (1924), Vents (1946) et Amers (1957) ? Nous permettrait-il surtout de rendre compte du prodigieux mouvement épique qui soulève « l'Anabase », ou encore les « Vents » qui nous entraînent dans leur irrésistible poussée d'Est en Ouest du continent américain ?

C'est vrai « Neiges », voire tout le recueil « Exil » forme une parenthèse entre *Anabase* (1924) et *Vents* (1946); mais la deuxième guerre mondiale, qui l'oserait nommer une simple parenthèse dans la vie de l'humanité ou dans la carrière du poète? Les « Tristes » d'Ovide, seraient-elles moins émouvantes que ses « Métamorphoses »? Personne, en tout cas, n'oserait les appeler moins sincères ni Saint-John Perse lui-même, si anxieux de retrouver au terme des cavalcades effrénées de l'Histoire et du Progrès la place et la part de l'Homme. Témoin ce cri: « Mais c'est de l'homme qu'il s'agit » (*Vents* III. 4).

Si donc on venait à m'objecter que l'essentiel du Message poétique de Saint-John Perse n'est pas à chercher dans « Neiges » seulement ni même dans « Exil », je me justifierais en rappelant le cas de Gide à qui l'on reproche de n'avoir rien cité de Péguy, dans son *Anthologie de la Poésie Française*, sous prétexte qu'il faudrait tout citer. Le subterfuge du « tout ou rien » n'est pas de mise ni de saison avec un poète comme Saint-John Perse, dont aucun critique à ce jour (sauf Claudel, pour « Vents », et encore on ne se prive pas de le lui reprocher) ne s'est risqué à donner une interprétation totale, encore moins exhaustive. Il faut remarquer que même « Art Poétique » de Roger Caillois (1951), en dépit des analyses qui s'y trouvent, ne nous met pas à même de faire un commentaire suivi « d'*Anabase* » ou de « Vents ». Mieux vaut donc chercher d'abord une porte d'accès à cette oeuvre monumentale que Claudel appelait « un mont Saint-Michel démesurément accusé par le jasant. » (in « Cahiers de la Pléiade X Été-Automne 1950). Nous pourrions alors nous demander si l'un ou l'autre des détails architecturaux ou des motifs rencontrés dans « Neiges » ne reproduiraient point en miniature des ensembles plus vastes, répétés ici et là, plus solennellement, de manière plus grandiose.

I

Avec « Neiges », nous sommes en Amérique, au pays des gratte-ciel, des vastes étendues et d'immenses agglomérations industrielles; mais plus exactement à New York, au sommet d'une haute maison, dans une « chambre d'angle qu'environne un Océan de neiges », le matin, à la sixième heure. Premier hiver du poète dans le « Nouveau Monde » qui s'y sent un étranger. Ses Antilles natales, en effet, ne sont pas L'Amérique, mais bien plutôt

l'ancienne France, celle de ses ancêtres qui s'y sont installés au XVIII^e siècle. Un Antillais n'est ni un étranger ni un exilé.

Or voici qu'à notre insu, au cours de la nuit, l'Amérique, le Nouveau Monde, a pris sous la neige un visage encore plus étrange : celui d'un autre monde, et même un visage d'outre-monde. Il a neigé « sur les revêtements de bronze et sur les élancements d'acier chromé ... (I). Il neige sur les dieux de fonte et sur les aciéries cinglées de brèves liturgies... » « Il neige là-bas vers l'Ouest, sur les silos et sur les vastes plaines sans histoire enjambées de pylônes... (II) Il neigeait, il neige : crierons-nous au « miracle » comme le commun des mortels ? Le poète ne le fait pas.

« La part que prit l'esprit à ces choses insignes, nous ne l'ignorons ». Saint-John Perse aime certes le latin, mais pas le latin d'Eglise. L'esprit, ici, est employé au sens ambigu latin, de souffle. D'où son exclamation : « nul n'a surpris (remarquez aussi la rime intérieure avec esprit), nul n'a terni... cette buée d'un souffle à sa naissance ». Il faut le soupçonner même d'avoir amené cette « naissance de la neige » par l'intermédiaire tacite de l'expression latine : « natus ex Maria Virgine de Spiritu Santo » — né, par la vertu du Saint-Esprit, de la Vierge Marie ». On n'oserait point dire cela si, par la suite, il ne recourait explicitement au même procédé, en laïcisant la scène de l'Annonciation ainsi que la salutation angélique : l'Ave Maria. Ici, il lui suffit de dire :

« Il neigeait, et voici, nous en dirons merveilles ! l'aube muette dans sa plume, comme une grande chouette fabuleuse en proie aux souffles de l'esprit, enflait son corps de dahlia blanc.

Et de tous les côtés il nous était *prodige* et fête. Et le salut soit sur la face des terrasses... »

Libre à un Saint François d'Assise, le poète des Fioretti, d'accueillir la neige comme une messagère de Dieu. Libre à Richépin de lui demander par la bouche de Pierrot : « Qui donc là-haut plume la lune ? » Saint-John Perse est de son temps, d'un temps où les psychologues analysent les perceptions visuelles ou auditives. C'est ainsi que le poète se permet de voir les gratte-ciel « croître et exceller (au sens latin), dans l'oubli de leur poids », au lieu de regarder la neige simplement tomber. Mais plus d'apparition,

mais encore une vision poétique d'une réalité *seconde*, d'une *surréalité*, qu'il justifie ainsi :

« Et ceux-là seuls en surent quelque chose dont la mémoire est incertaine et le récit aberrant ».

II

« Nul n'a surpris... cette buée d'un souffle à sa naissance » ; mais depuis Rimbaud nous savons qu'il y a un mystère, de la secrète naissance des voyelles et même des consonnes. Nous surprenons Saint-John Perse tout au long de son poème, à développer — jusqu'à la lassitude presque — leurs « vertus cachées ». Nous n'ignorons pas comment « naissent » ces « grandes odes du silence » et ce « naissain pâle » : le brouillard qui couvre le port, comparé à un amas de larves de moules ou d'huitres, gélatine blanche de bestioles qui viennent de naître (naissain).

« Je sais que des *vaisseaux* en *peine* dans tout ce *naissain* pâle poussent leur meuglement de *bêtes* sourdes contre la cécité des hommes et des dieux ; et toute la *misère* du monde *appelle* le pilote au large des *estuaires* ».

Aurai-je mauvaise grâce à fouiller mon analyse prosodique, en signalant le procédé qui consiste à inverser consonne-voyelle en voyelle-consonne ? Exemples : sais — (v)aiss(eaux) (p)eine — naiss(ain). A signaler aussi les rimes intérieures *misère-estuaires* ; et encore la recette qui consiste à accumuler les consonnes d'une même série (labiales, liquides, etc). Exemples : v-p-b *vaisseaux* *peine* — *poussent-bêtes*.

misère — monde — (app)elle (estu)aires.

Un autre procédé enfin, moins apparent ici, consiste à interchanger les consonnes d'une même série : par exemple *aire-aile*. A l'occasion Saint-John Perse ne se prive pas de faire des calembours. Exemple : *pales d'hélices* et *délices*. C'est pour ces raisons qu'il est appelé « Grand Rhétoriqueur » par certains critiques, mais c'est un grand rhétoriqueur qui réussit à triompher de nos réserves et de nos répugnances. A preuve cette séduisante évocation d'un paysage industriel se détachant sur un ciel étoilé.

« où les chantiers illuminés toute la nuit tendent sur l'espallier du ciel une haute treille sidérale : *mille lampes choyées des choses grênes de la neige...* »

Ou encore cette évocation du métal en fusion par l'intermédiaire d'une rime tue: *métall-urgie* et *lit-urgie* :

« Il neige sur les dieux de fonte et sur les aciéries cinglées de brèves liturgies ».

Enfin, c'est encore la voyelle « *è* » avec la finale « *ence* » des *premières neiges de l'absence* » qui engendre le grand thème des strophes III et IV. Épouse du monde ma *présence*. Et quelque part au monde où le *silence éclaire* un songe de *mélèze*, la tristesse soulève son masque de servante (II).

... neiges cruelles au coeur des femmes où s'épuise l'attente... Neigeait-il, cette nuit, de ce côté du monde où vous joignez les mains ? (III).

III

Les neiges de l'absence ont aboli les distances.

Absence-présence, attente-patiente, (la neige) efface toute trace; trace entraîne race et... grâce: me pardonnera-t-on de révéler toute cette alchimie, ces patentes transmutations?

La première strophe préluait non seulement par « les neiges de l'absence », mais encore par « toute peine remise aux hommes de mémoire... comme en un lieu de grâce et de merci (au sens de pardon) ». Le poème a commencé par une vague allusion au pardon des péchés de la fin du Pater: pardonnez-nous comme nous pardonnons, autrement dit: faites-nous grâce de nos offenses. La neige réussit aussi le miracle que Charles Péguy attribuait à la nuit: celui de nous faire oublier les injures qui nous ont été faites. Saint-John Perse a été faussement accusé par Paul Reynaud d'avoir pris l'initiative de détruire les archives du Ministère des Affaires Étrangères, alors que c'est Reynaud lui-même qui lui en avait donné l'ordre; privé d'un poste qu'il avait occupé pendant de longues années, Saint-John Perse fut ensuite rayé par le gouvernement de Vichy des cadres de la Légion d'honneur:

ingratitude des hommes que la neige nous donne la grâce de pardonner. (Ingratitude et grâce ont même racine!).

« Sur la rive nouvelle où nous halons, charge croissante, le filet de nos routes, encore fallait-il tout ce plain-chant des neiges pour nous ravir la trace de nos pas ».

Et de la fin du Pater (toute peine remise) nous passons à « l'Ave Maria, gratia plena » que récite la mère du poète. Le seul souvenir qui reste à ce fils c'est celui d'une mère... toute présence... toute patience... » Le poète, lui aussi, prie à sa façon, un peu comme Saint - Exupéry écrivant à sa mère : « Savez-vous qu'on vous invoque, qu'on vous prie dans la détresse? »

« Et Celle à qui je pense *entre toutes femmes* de ma race, du fond de son grand âge lève à son Dieu sa face de douceur. Et c'est un pur lignage que tient sa grâce en moi ».

Nous nous trouvons ici devant un des plus beaux « éloges » de la Mère que puisse aligner la littérature française.

« comme un grand Ave de grâce » devient un leitmotiv trois fois répété :
comme un grand Ave de grâce

— sur nos pas chante tout bas le chant très pur de notre race,

— sur nos pas nous suit au loin le chant de pur lignage,

— sur nos pas, la grande roseraie blanche de toutes roses à la ronde,

Mais on ne sait ce qu'il faut admirer le plus : les sentiments quasi-religieux dont le poète entoure sa mère, ou plus simplement la nuance si délicate de son affection filiale ».

« Dame de haut parage fut votre âme muette à l'ombre de vos croix »,
Ces sentiments sont inspirés par le souvenir des tableaux du Stabat.
Toute mère digne de ce nom est une image de la Mère des Douleurs,
debout au pied de la croix du Fils unique.

« Et tout ce temps de mon silence en terre lointaine, aux roses pâles
des ronciers j'ai vu pâlir l'usure de vos yeux ».

Les poètes ont su chanter le cœur de la mère ; Saint-John Perse nous

livre ici, sous forme très poétique, son cœur du fils; le cœur du poète qui s'attriste à la vue des roses qui se fanent est le même que celui du fils qui souhaite désespérément que sa mère ne vieillisse jamais.

IV

Le fils-poète a peut-être des choses à se faire pardonner, et tout d'abord de ne pas partager et continuer la foi fervente d'une pareille mère. Il n'insiste pas. Une simple allusion: « et qui donc vous mènera, dans ce plus grand veuvage, à vos Eglises souterraines où la lampe est frugale, et l'abeille divine? » L'Eglise qui est une mère, elle aussi, en chantant le Cierge Pascal rappelle que la cire en a été produite par la mère-abeille; le Christ est né d'une Vierge-Mère. Mais ce que le poète demande avant tout à sa mère, c'est de lui pardonner ou plutôt de comprendre qu'il ne s'est pas rendu indigne d'elle en devenant poète. Sans doute ne prient-ils pas, elle et lui, la même prière, mais ils parlent bien le même langage:

« Qu'on nous laisse tous deux à ce langage sans paroles dont vous avez l'usage, ô vous, toute présence, ô vous toute patience! ».

Le poète est présent au monde comme la mère est présente à son fils. Le poète attend patiemment l'inspiration, comme la mère son fils.

« Ceux qui campent chaque jour plus loin du lieu de leur naissance... savent mieux chaque jour le cours des choses illisibles; et remontant les fleuves vers leur source, entre les vertes apparences, ils sont gagnés soudain de cet éclat sévère où toute langue perd ses armes ».

* * *

Langage hermétique? moins hermétique qu'il ne nous apparaît d'abord, puisque nous en avons surpris les secrètes correspondances. Odes du silence? mais justifiées par le silence intuitif de la mère et le silence interrogateur de l'enfant. Saint-John Perse pourra maintenant formuler son Art Poétique:

« voici que j'ai dessein d'errer parmi les plus vieilles couches du langage, parmi les plus hautes tranches phonétiques... nous nous frayons nos

voies nouvelles jusqu'à ces locutions inouïes, où l'aspiration recule au-delà des voyelles et la modulation du souffle se propage au gré de telles labiales mi-sonores, en quête de pures finales vocaliques ».

On croirait entendre, mais prestigieusement rythmées, les ambitieuses proclamations de Guillaume Apollinaire dans « la Jolie Rousse ».

Nous qui quêtions partout l'aventure
Nous ne sommes pas vos ennemis...
Pitié pour nous qui combattons toujours aux frontières
De l'illimité et de l'avenir... »

« Les neiges prodigues de l'absence » ne font pas du poète un fils prodigue ». « Neiges » s'achève sur une requête, mais non sur une excuse ou sur un appel à la pitié. Les neiges d'Amérique ont ramené le poète aux côtés de sa mère et de son épouse; mais la leçon qu'elles lui donnent, la grâce de l'apaisement qu'elles lui apportent, ne font pas de lui un absent.

Mais « Quelle navette d'os aux mains des femmes de grand âge, quelle amande d'ivoire aux mains des femmes de jeune âge nous tissera linge plus frais pour la brûlure des vivants? »

Le poète a oublié les injures, présent au monde, il est aussi présent au foyer, sans cesser d'être poète :

« Epouse du monde notre patience, épouse du monde notre attente!
Ah! tout l'hièble du songe à même notre visage! Et nous ravisse encore, ô monde! ta fraîche haleine de mensonge!... Là où les neiges sont encore guéables, nous passerons ce soir une âme non guéable... Et au-delà sont les grands lés du songe, et tout ce bien fongible où l'être engage sa fortune...

Désormais cette page où plus rien ne s'inscrit ».

P. RIETSCH (Sophia University) TOKYO

Hué le 9 Mars 1961.

Tiểu thuyết Việt - Nam

Thế hệ 1932-1945

THANH LÃNG

Không công-khai gọi tên tuổi Tiểu-thuyết thế-hệ 1932, nhiều nhà phê bình đã đề-cập đến tình-trạng tiểu-thuyết của thế-hệ này :

Dương-quảng Hàm, trong *Việt Nam Văn học Sử yếu* (1942), Năm thứ ba, chương thứ bảy, đã xếp các nhà tiểu-thuyết cận-đại thành bốn khuynh-hướng: khuynh-hướng học thuật, khuynh-hướng lãng mạn, khuynh hướng xã-hội, khuynh-hướng tả thực. Đối với mỗi khuynh-hướng, ông đan cử một vài đại diện tiêu biểu.

Vũ-ngọc Phan, trong *Nhà văn hiện đại* (1942), đã dành nhiều chương của cuốn I, cuốn II, cuốn III và toàn tập hai cuốn IV và cuốn V, để nói về tiểu thuyết.

Vũ-ngọc Phan không vẽ lược đồ tiến hóa của tiểu-thuyết mà chỉ tuần tự nói với chúng ta về một số nhà tiểu-thuyết.

Trong *Ba mươi năm văn học* (1941), ở ba chương III, chương IV và chương VI, sau khi phân chia tiểu thuyết cận đại ra làm hai thời kỳ, Kiểu Thanh Quẻ xếp các nhà tiểu thuyết thành: tiểu thuyết gia đình, tiểu thuyết phong tục, tiểu-thuyết hoạt kê, truyện ngắn, trường giang tiểu thuyết, phóng sự tiểu thuyết, tiểu thuyết ký sự, tiểu thuyết lịch-sử. Nhưng bởi không lưu ý đến yếu tố thời gian, sự phân chia của ông không nêu lên được những thời kỳ tiền triển của ngành nghệ thuật phong-phú nhất của thế hệ 1932-1945.

Lê Thanh, trong *Cuốn Sổ văn học* (1944), nơi bài khái-luận và hai chương I và chương V, phác họa qua đường diễn tiến của tiểu-thuyết chung quanh những năm 1942-1943.

Khảo cứu về lịch-sử văn-học Việt-Nam những năm 32-45, người ta phải bỏ ngõ trước sự bột phát của phong-trào tiểu-thuyết. Người ta càng phải bỏ ngõ hơn nữa nếu đem so sánh tiểu-thuyết của thế hệ này với thế hệ trước hay thế hệ sau. Thực thế, những nhà tiểu thuyết ra đời trong khoảng 1913 đến 1932 có thể đếm trên đầu ngón tay. Nhưng sau năm 1932, tiểu thuyết nảy nở một cách hết sức bùng nổ và ồ ạt đến nỗi hầu như đến chật hần từ sau năm 1945: cuộc đảo chánh 1945 đã làm xáo trộn tất cả tình thế văn học.

Lịch-sử tiểu-thuyết đã vẽ một đường pa-ra-bon rất đẹp mà điểm chót là những năm 40-43. Đối với thế-hệ 1932-1945, tiểu-thuyết giữ một địa-vị quan-trọng đến nỗi ta có thể coi lịch-sử văn-học Việt-Nam của thời-kỳ này là lịch-sử tiểu-thuyết. Vũ ngọc Phan viết năm cuốn về các nhà văn hiện đại, thì đến quá ba cuốn dành cho các nhà tiểu-thuyết. Có những nhà văn như Lê-văn Trương hay Lan Khai cho xuất bản trong không đầy 10 năm có tới mỗi người gần trăm tiểu thuyết.

Một điều đáng chú ý nữa là hầu hết các tiểu thuyết gia kia đều mới bắt đầu viết văn từ sau năm 32. Trừ Nhật-Linh, Hồ-biểu Chánh còn các tiểu-thuyết gia của thế hệ 13 đều rút lui vào bóng tối.

Có nhiều lý-do giải-thích sự bột phát của tiểu-thuyết trong thời kỳ này.

Trước tiên ta phải kể đến những ảnh-hưởng xã-hội. Những kỹ-thuật khoa-học dần dà canh tân xứ sở, xây dựng thêm nhiều thành-thị; đường xá giao-thông dễ-dãi rút vắn và thu nhỏ trái đất này lại. Cuộc sống như bị khuôn đúc và trở nên tẻ nhạt. Chán ngấy cái nếp sống chán chán kia, con người tự nhiên đi tìm giải-thoát, cái mà họ sẽ gặp thấy trong tiểu-thuyết.

Tiểu-thuyết đem trả lại cho họ tất cả những lạc thú, những cảm giác ly kỳ mà cuộc sống đúc khuôn đã cướp mất của họ. Ngoài ra, kỹ nghệ cũng đã tạo ra một giai cấp xã hội mới, giai cấp trưởng giả. Bọn trưởng giả tập sự này không còn phải nhọc nhằn về công việc tay chân nữa. Quá ư nhàn rồi, bọn họ cần phải tiêu phí thời giờ trong những cuộc viễn du tưởng tượng: tiểu thuyết là con đường giải-thoát của họ.

Đáng khác, số nhà trường tăng lên và cùng tăng lên luôn thể số người biết đọc sách: tiểu thuyết đối với bọn họ là món đồ ăn hợp giọng và dễ tiêu.

Ngán ầy sự kiện xã-hội sửa soạn và ủng hộ sự nảy nở tiểu thuyết.

Cái mộng viết tiểu thuyết cám dỗ nhiều người. Lắm người nhìn thấy trong tiểu thuyết một nghề dễ làm giàu: chỉ cần phải có một chút **táo** bạo để du nhỉnh những thị hiếu cuồng dại của đám đông đang khao khát những cảm giác rùng rợn. Loại tiểu-thuyết khiêu-dâm tràn ngập các hiệu sách làm say mê cả một thế hệ trẻ.

Có những người coi tiểu-thuyết như là một lợi khí hiệu-nghiệm trong chiến tranh tâm lý và tư-tưởng: họ dùng tiểu thuyết để đá phá những chề độ xã-hội cũ, giương cột đại gia đình, những ước lệ của xã-hội nho giáo, nhất là nền luân lý tập thể và độc đoán của Không Mạnh.

Và sau cùng không thiếu những người tôn thờ tiểu thuyết: đời với bọn này, tiểu thuyết là một hình thức nghệ thuật lý tưởng. Họ tự hiến cả đời họ cho nghệ thuật và tự xưng là môn đệ của tiểu thuyết - nghệ thuật vị nghệ thuật ».

Ầy là chưa kể đến những người, tuy không viết được tiểu-thuyết, nhưng lại có vốn to, muốn kinh-doanh trong cả nghề văn.

Họ cung phụng những nhà văn có tiếng, họ lập nhà in, mở nhà xuất bản, tung ra khắp nơi đủ mọi loại tiểu-thuyết để hàng tháng đứng ra thu lợi.

Tất cả ngán ầy thứ đều thôi thúc người ta viết tiểu thuyết.

Đời với những độc giả còn ít biết văn học thế giới, các tác giả không phải thắc mắc lắm về văn-đề chọn đề-tài: lắm khi họ chỉ cần thay cảnh sắc cho những tác phẩm ngoại quốc họ đã đọc hay mô phỏng những màn ảnh xi-nê họ đã xem. Người ta nhận thấy các tiểu thuyết Pháp để lại những ấn tượng thâm đậm đời với các văn nghệ-sĩ Việt-Nam.

Một hiện tượng khác cũng đáng cho ta chú ý là những văn-sĩ mới của Pháp như Colette, Bernanos, Duhamel, Malraux, Sartre, Saint-Exupéry, Camus, Gide... không có ảnh hưởng gì đến lịch-sử tiểu-thuyết Việt-Nam của thế-hệ 32-45. Thường những tiểu-thuyết gia đã để lại những ấn-tượng đậm đà là những nhà văn của cuối thế kỷ XIX, như André Maurois, Flaubert, Loti, Bourget, A. France, E. Zola, De Maupassant... Nói thế nghĩa là công nhận kỹ thuật tiểu-thuyết Việt-Nam từ 1945 trở về trước

hãy còn là những kỹ thuật cổ-diễn. Những trào lưu tư tưởng mới chưa đá động gì đến nghệ thuật tiểu thuyết Việt-Nam của thế-hệ này.

Ảnh hưởng của Tây phương không những giúp cho tiểu-thuyết Việt-Nam bột phát mà còn khiến cho nó tiến từ lượng đến phẩm nữa. Sự bắt chước nô lệ dần dà nhường chỗ cho sự linh hội sâu xa, khéo léo. Tất cả mọi thể triển đều được khai thác; mọi hình thức tiểu thuyết đều có những nghệ sĩ lành nghề phục vụ: huyền truyện, đoản thiên, tiểu-thuyết.

Tiểu-thuyết Việt-Nam bước vào thời kỳ toàn thịnh chung quanh những năm 36-37, là thời-kỳ thành-lập Hội Truyền Bá chữ Quốc-ngữ. Từ đây phối thai một phong-trào mới, « phong-trào trở về nguồn gốc, về với những truyền thống quốc gia ». Hai loại xuất bản lớn ra đời do những nhà văn thời danh chủ trương: chúng tôi muốn nói đến hai tủ sách: Sách *Truyền bá* và *Sách Hống*. Các nhà văn thi nhau mà lục lợi tìm tòi trong di sản cũ những truyện biền ngôn, những truyện hoang đường để mặc cho chúng những bộ áo mới duyên dáng và thi vị hơn. Ngay trong loại « *Sách Truyền Bá* » và « *Sách Hống* », ta cũng có thể gặp nhiều tác phẩm quả thực có giá trị lâu bền. Những huyền truyện trên đây gây trong dân chúng một tiếng vang to tát: chúng là món ăn tinh-thần hợp giọng của thanh thiếu niên đang ham mê những cảnh thần tiên, mơ mộng. Không nguyên giải trí, sách *Truyền bá* và *Sách Hống* còn là những phương tiện hiệu lực vô cùng để truyền bá chữ quốc ngữ và phổ thông vào trong dân chúng nghệ-thuật mới. So sánh với các huyền truyện của Huỳnh-Tĩnh Cù, của Trương-vĩnh Ký, hay của Phan-kê-Bính, các huyền-truyện trong hai tủ sách *Truyền bá* và *Sách hống* đã vượt hẳn lên một bậc: cách kết cấu chặt chẽ, mạch lạc; ý tưởng sâu sắc; văn từ dễ dãi, nhất là lưu loát.

Loại đoản thiên cũng tiến rất dữ. Các đoản thiên của Nguyễn-công Hoan, của Khái-Hưng, của Lan Khai, của Thê-Lữ, của Nguyễn Tuân,... đã làm lu mờ hẳn các đoản thiên của Phạm duy Tín, của Nguyễn-bá Học, Trương Phò,... Truyện của ba nhà văn sau này chỉ còn là những thứ đồ cổ để nhắc nhớ một thời đại. Người ta không ai tìm đọc họ để giải trí nữa mà chỉ đọc để khảo cứu.

Huyền truyện và đoản thiên, tuy có phát đạt, nhưng so sánh với tiểu thuyết, vẫn không thấm vào đâu. Lịch sử văn học Việt-Nam thế hệ 32 là lịch-sử tiểu-thuyết. Ta có thể ví tiểu thuyết Việt-Nam của thế hệ này

như một khu rừng cảm khi mùa xuân tới. Tất cả đều đâm chồi nảy lộc /à khua trương muôn màu sắc. Trong khu vườn tùm um ấy, tất có cỏ hoang, hoa dại, nhưng không thiếu gỗ quý hoa thơm.

Chẳng kỳ ở trong tiểu thuyết, hay ở trong huyền truyện hay ở trong đoàn thiên, chủ trương của các văn nghệ sĩ đều mang những sắc thái, những khuynh-hướng khác hẳn thế hệ trước. Những điều mà người xưa yêu thích mến mộ, nhưng vì lễ nghi phải đành tâm lên mặt đá phá, phải trẻ lớn tiếng ca ngợi. Lật đổ tất cả để làm lại tất cả, đó là mệnh lệnh chung của thế hệ mới. Họ tự cho có sứ mạng phải lật đổ khung cảnh gia đình và xã hội nho giáo mà họ coi là những lao tù đã trong bao nhiêu lâu giam hãm và trói buộc cá nhân khiến nó mất hết sáng kiến và lòng ham muốn sáng tác. Bất chấp các nhà văn hào Pháp, tiểu thuyết gia Việt-Nam cũng tuyên bố « Tự do trong nghệ thuật và tự do của nghệ thuật » (Liberté dans l'art et liberté de l'art). Người ta ít khi phải thắc mắc về vấn đề luân lý của câu truyện. Thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật được công bố và đã gây ra những cuộc bàn cãi khá sôi nổi trong khoảng những năm 1935-1940. Những bậc đàn anh của thế hệ trước đã rút lui khỏi văn đàn, nhường trường sở hoạt động cho phái trẻ với sứ mạng phải phục sinh nền văn học quốc gia. Từ đây họ tự dành lấy cho mình cái sứ mạng thiêng liêng: bảo toàn và nuôi dưỡng ngọn lửa thánh của văn hóa cũ mà đạo đức là yếu tố căn bản. Thuyết nghệ thuật vị nghệ thuật như khiêu khích họ, như đánh vào chính trái tim họ khiến họ có cảm tưởng như nhìn thấy sự sụp đổ nay mai của tất cả cái di sản ngàn đời của cha ông. Một lần nữa, tất cả bọn họ đều đập vỡ yên lặng, bỏ thái độ thụ động, hăng hái tuyên chiến với phái chủ trương nghệ thuật vị nghệ thuật. Cuộc tranh chấp có vẻ xôn xao nhưng rồi cũng lạnh dần: phái trẻ không thích tranh luận, họ chỉ chăm chú tôn thờ nghệ thuật ở trong trái tim cũng như ở trong văn phẩm của họ. Chiến tranh mới cũ kết liễu mà thắng lợi về phía các tay cách mạng. Cuộc thất bại cuối cùng này của phái già tuyên cáo sự đặc thắng tuyệt đối của văn hóa mới. Giật đứt được mọi trói buộc, tiểu thuyết tiên bộ rất nhanh. Tất cả mọi kỹ thuật tiểu thuyết tây phương đều được các văn nghệ sĩ Việt-Nam đem ra áp-dụng một cách khôn khéo. Sự bỏ cục tiểu thuyết được hoàn toàn đổi mới và thay đổi không những từ nhà văn này đến nhà văn khác mà còn từ văn phẩm này đến văn phẩm khác của cùng một nhà văn. Sự duy nhất của câu truyện được thực hiện hết sức chặt chẽ. Những

phần chuyển ý của truyện từ nay trở nên tài tình và kín đáo chứ không ngây ngô như trong các truyện của Nguyễn-bá Học, của Nguyễn-trọng Thuật, hay của Hoàng-ngọc Phách. Các tình tiết dồn dập nhiều hơn nhưng cũng hữu lý và tự nhiên hơn. Những câu than thở, những đoạn giảng giải, những bài học luân lý nhường chỗ cho những bức vẽ tả chân đặc thú hay những nét vẽ tâm lý âm thầm, nhưng sâu sắc. Việc phân tích nội tâm dần dà cảm dỗ không những nhà văn mà cả một số khá lớn độc giả.

Mặc dầu rối loạn như một trận cuồng phong, trong 13 năm, các xu hướng văn học, nhất là tiểu thuyết đã theo một lịch-trình rõ rệt. Lúc nhọc học lui dần vào bóng tối và óc duy lý cũng theo tình-trạng điêu tàn của nó mà suy bại, thì, đồng thời, trào lưu lãng mạn ủa đèn, gieo vãi trong tiểu thuyết nghệ thuật và ái tình. Nhưng đèn khi chán cả cảm xúc, người ta quay ra quan sát thực tế: chủ nghĩa tả chân nảy mầm và đưa đến văn chương tranh đấu. Những khuynh hướng này chúng ta sẽ gặp thấy ở khắp các địa hạt tiểu thuyết. Văn nghiệp họ, nơi ít người, đã cho ta thấy cái bản ngã cốt yếu; nơi phần đông, chỉ là một sức đang phát triển. Tuy cùng thuộc về một thể hệ, các nhà văn của hồi đầu thể hệ với các nhà văn của giữa thể hệ hay cuối thể hệ có nhiều cái khác nhau. Chẳng đầu, khoảng từ 1932-1937, là thời kỳ cực thịnh của phong-trào lãng mạn. Nói về văn chương của thời kỳ này mà ông gọi là văn chương dâm uế, Lê Thanh viết: « mấy tờ báo ở Hà-nội đua nhau trình bày những thể văn khơi tình, gợi dục; những nhà sản xuất thứ văn ấy tự nhận cho mình cái nhiệm vụ phơi ra ánh sáng hết những xấu xa, trụy lạc của xã-hội; những lời tình tự của bọn «cơm thấy cơm cô», những cử chỉ trơ trẽn của gái giang hồ, những hành-động hèn mạt của lớp người mục nát đều được dùng làm tài liệu văn chương. Họ đã vọng tưởng rằng có thể nói đến cái xấu để làm cho người ta sợ mà phòng ngừa cái xấu » (1). Sự nhận định của Lê Thanh có chiều quá ư nghiêm ngặt nhưng không phải là không có nền tảng. Thời ấy có những người chủ trương rằng muốn làm nghệ sĩ chân chính, không những không được kiêng nể một thứ dâm uế nào mà không nói tới mà còn không được kiêng nể một hình thức sa đọa trụy lạc nào mà không kinh-nghiệm, thứ thách: cái mình viết ra phải là cái mình đã sống. Có tình trạng đó là vì làn khí khó thở ngoài xã-hội. Sau những cuộc khởi nghĩa thất-bại của

(1) Lê Thanh, *Cuốn Sổ văn học*, trang 11

Việt-Nam quốc dân đảng, thực dân Pháp càng thi hành chính sách hà khắc, hung hãn: người dân không có quyền ăn nói gì hết. Mọi tự do dân chủ đều bị bóp chết, đàn áp. Có mỗi một thứ tự do được nâng đỡ, khuyến khích... đó là thứ tự do phơi bày những cái xấu xa, ô uế.

Nhưng từ năm 1937, một luồng gió mới thổi qua cánh đồng Việt-Nam. Bên Pháp, Mặt trận Bình dân thiên tả lên cầm quyền. Chính sách cai trị bên thuộc địa, không thay đổi, nhưng cũng có được một chút chỉnh đốn. Luật kiểm duyệt được bãi bỏ. Tư tưởng khuynh tả, tức là khuynh hướng xã-hội, có cơ phát triển.

Nhà văn nhà báo Việt-Nam, tuy có dè dặt, nhưng cũng đã dám tỏ thái độ. Phong trào lãng mạn, mặc dầu chưa cáo chung, cũng là đi vào con đường suy vong. Xu hướng xã hội được đặt ra... Hiện tượng đó để lại vết tích khá rõ rệt ở trong tiểu thuyết: phóng sự hay tiểu thuyết khuynh xã-hội ra đời. Nhiều vấn đề xã-hội được đặt ra như những dịp còi báo động. Tuy có thay đổi chất hướng, tiểu thuyết từ năm 1932 đến năm 1942 vẫn tiến bộ. Nhưng từ thế chiến thứ hai, nhất là từ sau 1942, tiểu thuyết tương đối như có chiều chùn lại. Không những các tiểu thuyết lãng mạn, ồm ồm yếu ớt đi, mà cả những tiểu thuyết khuynh-hướng xã-hội cũng sụt xuống. Nhiều người, nếu không ngừng viết, thì cũng xoay chiều, bỏ sáng tác mà quay sang con đường nghiên cứu, khảo luận như Trương Túu, Vũ-ngọc Phan, Kiều Thanh Quế, Ngô tất Tò, Phan Trán Chúc, Lê Thanh, Nguyễn Đồng Chi... Những cái làm cho con người bán khoán hay ham mê, không còn chỉ là tiếng gọi của yêu đương, mà là tất cả thân phận con người, không còn chỉ là sự hàng phục trước định mệnh khắt khe, mà là sức mạnh đi lên của khoa học hứa hẹn với con người sự giải phóng. Những ý tưởng « làm lại cuộc đời », « làm lại thế giới », xây dựng lại gia đình, tổ-quốc, đều là những tư tưởng mà Thông-chê Pê-tanh cần phải tung ra như những đạo bùa mê để an ủi dân tộc Pháp bị chiến bại nhục nhã. Những tư tưởng này cũng ảnh-hưởng khá sâu xa tới văn giới Việt-Nam. Một thứ triết-lý sức mạnh, tin-tưởng, vui tiền, bắt đầu phối thai với Lê-văn Trương và Trương Túu, ngày nay được đà tiến mạnh mẽ hơn nữa. Nói về lớp nhà văn mới này, Lê Thanh viết: « Một số nhà văn mà phần nhiều là những người có lương tâm, có ý thức rõ rệt về thân phận, xứng đáng là những người có trách nhiệm phải dự vào việc « làm lại cái linh hồn của thế hệ mới »,

giúp cái thế hệ này, có một căn bản về luân lý và tri thức mới để có thể vượt lên trên những thói quen ích kỷ và truy-lạc » (1).

Trung thành với phương pháp xếp chỗ đứng cho mỗi nhà văn trong văn học giới, đặt vị trí cho mỗi trào lưu tư tưởng và nghệ thuật trong xã hội tư tưởng, chúng tôi cố gắng trình bày một lời phân tích tình trạng tiểu thuyết cận đại ngõ hầu nêu lên được những sắc thái và biến dịch của tiểu thuyết trong vòng 13 năm (32-45). Để tiện cho công việc xếp chỗ đứng cho các nhà văn và ghi nhận sự diễn tiến của hiện tượng tiểu thuyết, chúng tôi sẽ chia các nhà tiểu thuyết theo ý hướng.

Nhưng ngay từ đây, chúng ta cũng cần lưu ý rằng những ý hướng này không có gì là tuyệt đối, dứt khoát, giữa nhà văn này với nhà văn khác, giữa tác phẩm này với tác phẩm khác. Một tác phẩm có thể có nhiều ý hướng khác nhau, tùy khía cạnh mà tác phẩm đặt ra. Một tác phẩm, bởi vậy, có thể vừa chủ trương tranh đấu, vừa nhằm mô tả tâm lý, vừa có ý gây xúc động...

Cũng như một nhà văn có thể thuộc nhiều thế-hệ, tùy sắc thái nhà văn này để lại ở mỗi thế hệ, thì một nhà văn có thể thuộc nhiều ý hướng tùy những mục đích mà nhà văn nhắm trong mỗi một tác phẩm. Có những nhà văn, do đây, có tác phẩm thuộc đủ mọi khuynh hướng. Xét về biên trình của tiểu thuyết thế hệ 32, chúng tôi tạm chia ra làm ý hướng:

- 1 — Ý-hướng đấu tranh
- 2 — Ý-hướng tình cảm
- 3 — Ý-hướng thi vị
- 4 — Ý-hướng truyền kỳ
- 5 — Ý-hướng hồi ký
- 6 — Ý-hướng hài hước
- 7 — Ý-hướng phong tục
- 8 — Ý-hướng tả thực

1. — Ý hướng đấu tranh

Ý-hướng đấu tranh là ý hướng mà nhà văn muốn bất độc giả phải suy tư về những vấn-đề trọng đại như về ý nghĩa cuộc sống, thân phận con

(1) Lê Thanh Cuồn Sô văn học, trang 9

người. Có những trường phái chủ trương tiểu-thuyết, tức tác phẩm văn nghệ, chỉ như là một hình ảnh của cuộc đời, cốt sao cho nó có tính cách khách quan. Nhà nghệ sĩ sẽ thất bại, nếu nhà nghệ sĩ muốn giảng dạy đạo đức, tư tưởng. Tuy nhiên, các trường tả thực, nghệ thuật vị nghệ thuật, không phải lúc nào cũng được mọi người vâng theo. Sở các nhà văn viết truyện theo chủ đề thời nào cũng vẫn có. Viết tiểu thuyết theo khuynh-hướng chủ đề là dùng câu chuyện để biện minh cho một chân lý hay một sai lầm luân lý, xã hội, hay triết học.

Tất cả các truyện cổ điển của ta thời xưa đều là những truyện theo ý hướng đấu tranh: người làm truyện bao giờ cũng nhằm đả phá một mớ những lỗi sòng và bệnh vực một mớ những lỗi tiếp xử khác.

Về văn học mới, trong thế hệ trước (1913-1932) ta đã có dịp được đọc những truyện có chủ đề tư tưởng như *Quá đura đỏ* biện minh có thuyết tiến thân, *Tổ Tâm*, đề nêu lên những nguy hiểm trong đường tình ái mà trai gái vì cuộc sống chung đụng năng gặp phải trong cuộc đời mới.

Nhưng tiểu thuyết chủ đề bột phát một cách ồ ạt từ sau năm 1932.

Mặc dầu phong phú, những ý hướng khác như ý hướng thơ, ý hướng tình cảm, khuynh hướng truyền kỳ, ý hướng hồi ký, một phần nào bị lấn át bởi ý hướng ý tưởng. Những nhà văn thuộc khuynh hướng này giữ một địa vị cực kỳ quan trọng đối với lịch sử văn học thế hệ 32 không nguyên vì họ đã sáng tác được những tác phẩm có giá trị gây uy tín mà nhất là vì họ đã xô đẩy một cuộc cách mạng toàn diện, cách mạng luân lý cũng như cách mạng tôn giáo và nghệ thuật.

Họ là những hạng « ương ngạnh, cứng đầu » trong việc đòi hỏi độc lập hoàn toàn cho con người cũng như cho nghệ sĩ.

Theo họ, cái xã hội mà họ đang sống là một xã hội thoái hóa. Chẳng kỳ thuộc khuynh-hướng nào, họ đều gặp nhau ở chỗ cùng theo đuổi những mục đích chung: lật đổ xã hội cũ, hạ bệ chế độ đại gia đình, bài trừ những mối dị đoan, đập tan những xiềng xích trói buộc của luân lý Khổng Mạnh: họ muốn phá vỡ tất cả để làm lại tất cả từ đầu. Xây dựng, đối với họ, có nghĩa là ly dị với dĩ vãng để chạy theo tây phương. Tất cả họ đều hăng hái và cương quyết đòi trả lại — với bất cứ giá nào — cho con cái, nhất là cho con gái quyền tự do chọn tình yêu, cho người quá phụ quyền tự do

cải giá, cho mọi người hạnh phúc cá nhân. Nói cách khác, trọng tâm của việc đấu tranh tư tưởng của thế hệ 32 này là ly dị với xã hội cũ, là đập vỡ lâu đài xưa, là phá hoại cái đang có. Lịch trình đấu tranh tư tưởng của thế hệ này đại để có thể chia làm ba giai đoạn: giai đoạn thứ nhất kể từ 32 đến 37, thời kỳ mở chiến dịch; sức đấu tranh tuy có hăng hái, nhưng tương đối hãy còn là do dự, cảm chứng.

Giai đoạn thứ hai kể từ 1937 đến 1941 là thời kỳ quyết liệt: chiến tranh toàn diện, tổng phản công. Giai đoạn thứ ba kể từ 1941 đến 1945 là thời kỳ cần quét để tiêu diệt những tàn tích phản động xem ra còn sót lại. Các chiến dịch, các cuộc tổng phản công hay cần quét đều nhằm năm mục tiêu sau đây:

— Đập vỡ chế độ gia đình để giải phóng con cái khỏi quyền áp bức của cha mẹ chú bác, phụ nữ khỏi quyền đàn áp của nam giới.

— Đánh vào nền giáo dục gò bó, giả hình, dồn ép của nho giáo.

— Tò cáo những chênh lệch, bất công trong xã hội đương thời.

— Vạch trần những hủ tục phản tiến hóa.

— Hô hào theo mới, mà theo mới một cách dứt khoát, triệt để, không một kiếng nề, e dè.

Đề xuất trận, các chiến sĩ dùng khí giới tranh đấu bằng tiểu thuyết thuần túy hay tiểu thuyết phóng sự.

Tuy dùng những hình thức nghệ thuật khác nhau, các nhà văn sau đây cũng chung một lập trường đấu tranh tư tưởng: phá cũ, xây mới.

1. — Giai đoạn mở chiến dịch

Cái luân lý chiết trung, cái triết lý điều hòa Âu-Á, cái chủ trương tham bác mới cũ mà thế hệ 13 đã từng ôm ấp, cổ vũ, tuyên dương, thế hệ 32 muốn đập vỡ cho nó tan tành. Năm 32 là năm mở đầu chiến dịch mới. Những phương thức tranh đấu của thế hệ 1913 có lắm rồi. Dịch thuật, tuy có ích lợi, nhưng không đặt thành ra các vấn đề Việt-Nam. Biên khảo, văn biết là để cập trực tiếp đến mọi vấn đề đây, nhưng nó lại khô khan, ít hấp dẫn, khó lòng lôi kéo được đại chúng. Cần phải đổi mới phương thức tranh đấu. Tiểu thuyết được chọn làm phương thức tranh đấu hữu hiệu

hơn cả. Biên khảo bị đánh trượt xuống hàng thứ hai. Mà tiểu thuyết cũng phải đổi mới chứ không thể viết cái lối tiểu thuyết như Nho Phong hay Người Quay Tơ của Nhật-Linh. Hối này, người ta đã từng trích và đề cao câu nói của Lương Khải Siêu mà sau này Trúc Khê dịch ra quốc âm: « Muốn làm mới một nước, cần phải hăng làm mới tiểu-thuyết nước ấy. Cho nên:

Muốn mới đạo đức, trước phải mới tiểu thuyết.

Muốn mới tôn giáo, trước phải mới tiểu thuyết.

Muốn mới chính trị, trước phải mới tiểu thuyết.

Muốn mới học thuật, trước phải mới tiểu thuyết.

Cho đến muốn mới nhân tâm, trước phải mới tiểu thuyết.

Muốn mới nhân cách, trước phải mới tiểu thuyết.

Vì sao vậy?

Vì tiểu-thuyết có một sức mạnh chi phối người ta » (1).

Thực vậy, với nhiều nỗ lực, từ sau 1932, tiểu thuyết đã bắt đầu đổi mới để biến thành chiến thuật tranh đấu. Trong giai đoạn mở chiến dịch này (32-37), các chiến sĩ cho rằng muốn đổi mới cần phải ra cho người ta thấy cái xã hội mà người ta đang sống, nếu không hư hỏng hoàn toàn, thì cũng phần lớn đã thối nát, bắt công, đáng ghét.

Vũ trọng Phụng, trong *Cạm bẫy người* (33), cho chúng ta thấy cái xã hội mà Phạm Quỳnh đã từng ca ngợi chỉ là một xã-hội giả dối, tội-lỗi, xâu xa.

Cái xã hội mà Vũ trọng Phụng mới đề cập phớt qua ấy trong *cạm bẫy người* (33), Trọng Lang đem phân tích nó, vạch trần nó ra dưới mắt chúng ta với tất cả bộ mặt bản thiêu của nó. Với *Trong làng chày* (35), Trọng Lang đã dùng ngòi bút phóng sự để lột trần xã hội Việt-Nam đương thời là một xã hội nghèo khổ, bất tiện, từ thành thị đến thôn quê, đâu đâu cũng thấy rặt một phường gian lận, xảo trá, ăn cắp. Cái xã hội đen tối ấy, khốn hơn nữa, lại là một xã hội mê tín, dị đoan (*Đông Bông* 35). Dân đã mê tín dị đoan, nhưng ít ra còn được cái thành thực, chắt phác, chứ bọn tu

(1) Trích theo *Kiểu Thanh Quê*, Ba mươi năm văn học, chương II.

hành mới thật là bi ối: họ dùng áo cà sa, nơi cửa thiền để mà nương thân hồng sông một đời xấu xa, ô uế, dâm dăng (*Đời bi mật của Sư, Vải 35*).

Nhưng trọng tâm của công cuộc đấu tranh tư tưởng trong giai đoạn thứ nhất này là đánh vào chế độ đại gia đình. Hai chiến sĩ chỉ huy tác chiến là Khái Hưng và Nhật Linh.

Vấn đề tình ái giữa trai gái, Tò Tăm (25), mới dám nêu nó lên như là một tiếng còi báo động, nhưng chưa dám có thái độ giải quyết dứt khoát. Khái Hưng đi thẳng vào vấn đề. Trong *Ntra chình xuân* (34) Khái Hưng đặt thẳng vấn đề tự do luyện ái của thanh niên nam nữ. Muốn cho người ta ghét cũ, căm hờn chế độ đại gia đình, rầy loạn trước những lễ luật cổ hủ, Khái Hưng không dùng chiến dịch đánh thẳng vào địch như Nhật Linh sau này. Ông làm cho người ta yêu mới mà đại biểu là Mai. Trước cũng như sau, Mai bao giờ cũng là một người đáng yêu. Là một thiếu nữ, Mai cao thượng, thẳng thắn với mọi người, hiền thảo với cha mẹ, hy sinh tận tụy đối với em trai.

Là một thiếu phụ, mặc dầu bị xử tàn tệ bởi người yêu, bị mạ lỵ bởi mẹ chồng, Mai lúc nào cũng chỉ nghĩ đến hy sinh: hy sinh tình yêu để chỉ nghĩ đến con dại, để lo cho đứa em mồ côi, để tha thứ cho người tình tệ bạc, cho người mẹ chồng hiểm độc. Trước cũng như sau, chưa một lúc nào nàng nghĩ đến nàng. Cả lúc Lộc hồi hận muốn trở về với nàng, nhưng nàng không muốn vì mình mà làm đau khổ thêm cho một người đàn bà khác, người đàn bà đã được bà án cưới làm vợ cho Lộc. Người ta yêu Mai, thương Mai. Lòng yêu và thương Mai ngấm chứa lòng ghét và thù chế độ cũ. Đây là chủ đề của Khái Hưng.

Nhật Linh cho rằng cái thứ khí giới ôn hòa của Khái Hưng chưa đủ hiệu lực để đánh đổ kẻ thù cũ còn đang mạnh lắm. Ông chủ trương phải tuyên chiến và đánh thẳng vào địch, hạ cho nó nằm xuống thì mới hồng cứu vãn được xã hội đang lâm nguy. Nhật Linh đã trình bày hai chiến lược: chiến lược của kẻ mạnh bạo, quyết liệt như Loan trong *Đoạn Tuyệt*, chiến lược của kẻ yếu đuối, nhu nhược như Nhung trong *Lạnh Lùng*. *Đoạn Tuyệt* và *Lạnh Lùng* là những bản cáo trạng dữ dội đánh vào gia đình cũ Việt-Nam. Loan và Nhung biểu hiện cho cái tâm lý, hay đúng hơn cái ý hướng của thế hệ 32: khao khát mới, đòi hỏi giải phóng, cứng rắn muốn đập đổ.

Lần đầu tiên, một người đàn bà, nhất nửa người đàn bà ấy là một người con dâu đã trả lời lại mẹ chồng những câu như câu:

« Mặt dạy là đánh người đàn bà yếu ớt, hèn nhát một lũ... » hay « Bà cũng là người, tôi cũng là người, không ai hơn kém ai. Bà đánh tôi, tôi không...(1) »

Và đây là lời của trạng sư bênh vực cho Loan trước tòa án: « Bà đổ cho Loan cái tội giết chồng, nhưng bà có biết đâu, con bà chết là lỗi ở bà, lỗi ở cái luân lý trái mùa và quá ư nghiêm ngặt kia. Người có tội chính là bà mẹ chồng Thị-Loan, và cái luân lý cổ hủ kia.

« Nhưng nếu vượt lên trên, và nghĩ rộng ra, không kể đến cá nhân nữa, thì bao nhiêu những việc xảy ra không phải lỗi ở người nào cả, mà là lỗi ở sự xung đột hiện thời đương khốc liệt của hai cái mới, cũ » (2)

Nhật Linh đã tuyên bố sự giải phóng của phụ nữ qua lời tuyên bố của Loan sau khi được tòa án tha bổng tội giết chồng: « Tôi nói cốt để chị em gái mới đến đây nghe, biết rằng nếu các chị em muốn được hạnh phúc với chồng con, thì điều trước nhất, các chị em phải tìm cách sống một đời riêng, một đời tự lập, tránh sự sống chung với bố mẹ, họ hàng nhà chồng và nhất là có vượt hẳn ra ngoài quyền của cha mẹ chồng thì mới mong gia đình được hòa thuận » (3).

Cùng một chủ trương như Nhật Linh, Nguyễn công Hoan viết *Cô Giáo Minh* (36). Cũng vì thế mà báo Phong Hóa số 180 ra ngày 27-3-1936, đã nêu ra « vụ án văn » cho rằng *Cô giáo Minh* (36) là mô phỏng *Đoạn tuyệt* (35). Tại đây ta chưa cần biết vội xem Nguyễn công Hoan có mô phỏng Nhật Linh hay không. Nhưng điều ta biết đó là hiệu lực của *Cô giáo Minh* cũng như của *Đoạn tuyệt* đã đánh bại chế độ đại gia đình. Trong *Đoạn tuyệt*, (35) cũng như trong *Cô giáo Minh* (36), cũng đều là tuyên cáo sự phá sản của cái cũ và sự đắc thắng của cái mới. Có điều ở trong *Đoạn Tuyệt*, lời tuyên cáo là do miệng Tòa án, còn ở trong *Cô giáo Minh*, lời tuyên cáo ấy lại phát ra từ miệng một bà án cổ lỗ, đột ngột cảm hóa, bỏ cũ để theo mới. Ở cả hai nơi, người đọc đều thấy cũ đáng ghét và mới đáng yêu.

(1) Nhật Linh, *Đoạn Tuyệt*, trang 162.

(2) Nhật Linh, *Đoạn Tuyệt* trang 183.

(3) Nhật Linh, *Đoạn Tuyệt* trang 186

Cùng một điệu với Đoạn Tuyệt và Lạnh Lùng, Tội Tăm (1936) của Nhật Linh, qua các truyện *Hai chị em*, *Hai cánh ngoài phố*, *Một kiếp người nghèo*, còn với một giọng văn hân học, kết án chế độ gia đình cũ, xã hội cũ đang bày ra la liệt đủ mọi cảnh đau lòng xót dạ.

2. — Giai đoạn tổng phản công

Qua sang giai-đoạn thứ hai, chiến trường không còn hạn hẹp trong một cương giới nào nữa mà trở thành toàn diện. Sức công phá từ năm 1937 đến 1941, ngoài những mặt trận đã xung kích, còn mở thêm nhiều chiến dịch mới. Việc bài bác, công kích chế độ đại gia đình vẫn chưa chấm dứt vì thù địch chưa giải giới.

Một bản tuyên ngôn của phe mới đã được công bố. Quyết liệt. Dứt khoát: *Mười điều tâm niệm của Hoàng Đạo* (39). Hoàng Đạo hô hào chẳng những phải tiêu diệt phái thủ cựu mà phải tiêu diệt cả phái trung dung. Không thể có sự điều hòa nào cả. Trong bài tựa bản tuyên ngôn, Hoàng Đạo hô hào:

« Hỡi các bạn trẻ, hăng hái, bóng bột, nhiệt thành với mọi việc.

« Hỡi những người tóc bạc mà trí vẫn sáng suốt, tâm hồn vẫn trẻ trung.

« Những người lúc nào cũng nghĩ đến tiền, tiền hơn lên, tiền hơn lên nữa!

« Cối đời cũ, cối đời cần cối, đọng lại như nước ao tù từ mấy ngàn năm của phái thủ cựu đã tiêu diệt như đêm tối tan đi trước ánh sáng của vùng thái dương.

« Cối đời của phái « trung dung » đã đến buổi tàn tạ. Công cuộc của phái ấy đã hoàn toàn thất bại và kết quả của chủ nghĩa điều hòa, chỉ là: hư không

« Vậy cần phải có một cuộc đời mới, với một tinh-thần, một linh hồn mới. Đó là cuộc đời của các bạn, của phái trẻ chúng ta » (1).

Sau bản tuyên ngôn ấy, Hoàng Đạo đặt ra cho tuổi trẻ mười điều cần phải tâm niệm:

(1) Hoàng Đạo, *Mười điều tâm niệm*

—Điều tâm niệm thứ nhất: *Theo mới, hoàn toàn theo mới, không chút do dự.* Hoàng Đạo không tin rằng có thể có sự dung hòa vào giữa mới với cũ: Phải trung dung « Ở trong nước ta rất thịnh hành và cũng rất có thể lực. Họ nêu ra cái thuyết dung hòa văn hóa cũ và văn hóa mới, lời lẽ như có vẻ Sâu sắc lắm. Còn gì hơn là giữ lại những điều hay của văn hóa Tàu làm vốn, thâu thập những cái hay của văn hóa Pháp để thêm thắt vào: như vậy, chẳng bao lâu ta sẽ có hai văn hóa, ta sẽ trở nên văn minh hơn hết thảy các nước trên hoàn cầu. Nhưng sự mong tưởng ấy chỉ là một ảo tưởng » (1).

— Điều tâm niệm thứ hai: *Tin ở sự tiến bộ, một ngày có thể một hơn của chính mình và của mọi người.*

— Điều tâm niệm thứ ba : *Sống theo một lý tưởng*

— Điều tâm niệm thứ bốn: *Làm việc xã hội*

— Điều tâm niệm thứ năm: *Luyện tính khí*

— Điều tâm niệm thứ sáu: *Phụ nữ và xã hội*

Hoàng Đạo hô hào phụ nữ « phải quả quyết bước qua ngưỡng cửa gia đình làm các công việc xã hội » (2).

— Điều tâm niệm thứ bảy: *Luyện lầy bộ óc khoa học*

— Điều tâm niệm thứ tám: *Cần sự nghiệp không cần công danh*

— Điều tâm niệm thứ chín: *Luyện thân thể cường tráng*

— Điều tâm niệm thứ mười: *Cần có trí xệp đặt*

Tập *Mười điều tâm niệm* của Hoàng Đạo nói cho chúng ta thấy một phần nào tâm trạng và ý hướng của thế hệ này, nhất là của giai đoạn thứ hai, giai đoạn tổng phản công của thế hệ 32, việc bài cũ, phá cũ, việc theo mới, xây mới được đặt thành chương trình, kế hoạch, chính sách. Đã hẳn là chẳng ai có chủ trương muốn phá để mà phá, nhưng vì phải đối phó với những sức chống đối còn mãnh liệt của phe thủ cựu, cho nên phải

(1) Hoàng Đạo, *Mười điều tâm niệm*, trang 8

(2) Hoàng Đạo, *Mười điều tâm niệm* trang 39

trẻ hăng nghị đền phá hoại, đập cho vỡ đá mà chưa nghĩ thấu đáo đền phải xây dựng cái gì.

Bởi đã có chủ trương theo mới như vậy, cho nên các chiến sĩ không phải chỉ muốn đập vỡ chế độ đại gia đình mà điều cốt yếu là chủ nghĩa phục tòng: con phục tòng cha mẹ, vợ phục tòng chồng, nữ giới phục tòng nam giới. Cái chương ngại vật ấy Khái Hưng, Nhật Linh, Nguyễn công Hoan, Trọng Lang... một phần nào đã đánh bại được rồi. Phe mới chưa lấy thế làm đủ. Nó còn muốn gia đình Việt-Nam phải đặt lại vấn đề giáo dục man nữ... không những họ chồng những hủ tục, bắt nam nữ thụ thụ bất thân, nam nữ hữu biệt, mà họ còn chồng cả cái lối giáo dục đóng kín, che đậy, không cho tuổi trẻ hiểu biết gì về những máu nhiệm cuộc sống. Và Trọng Phụng là người đầu tiên đề cập đến vấn đề giáo dục phái tính, một vấn đề mà ông cho rằng thiếu thốn hoàn toàn trong giáo dục gia đình Việt-Nam... *Giông tố* (37) và *Làm đi* (39) là hai bản cáo trạng gay gắt qui tội và kết án nền giáo dục cũ. Và Trọng Phụng đã đập thẳng vào nền tảng nền giáo dục cựu truyền, một nền giáo dục mà, theo ý ông, tất nhiên phải sản xuất ra những hạng người như thị Mịch trong *Giông tố* (39), như con Huyền trong *Làm đi* (39). Chịu ảnh hưởng của học thuyết Freud về chủ nghĩa « tính dục », Vũ trọng Phụng cho rằng mọi tội ác trên thế giới đều do sự đàn áp, dồn ép phi lý cái « tính dục » đó. Vũ trọng Phụng đòi phải có sự chỉ dẫn phái tính, nghĩa là sớm vạch cho tuổi trẻ bức màn bí mật của sự sống, chỉ cho họ thấy ngay từ hồi còn nhỏ những bí mật về người đàn ông, người đàn bà, và sự giao thiệp giữa hai phái. Sự đòi hỏi của Vũ trọng Phụng về giáo dục phái tính gây đã sôi nổi một đạo.

Nhưng trong giai đoạn tổng phản công vào chế độ cũ này, vấn đề giáo dục đặt ra như Vũ trọng Phụng, tuy nhận là cần thiết, vẫn ít được người ta chú ý và, thực ra, số người chủ trương, ngoài Vũ trọng Phụng, có lẽ cũng rất ít. Chứ vấn đề xã hội thì khác hẳn. Muốn qui tội, kết án, để đập vỡ chế độ hiện hành, các chiến sĩ cần phải vạch trần cho người ta thấy cái xã hội hiện hành là một xã hội căn cỗi, xấu xa, tội lỗi, bất công, phi lý. Mà tất cả những đau đớn, khổ sở, tội lỗi, đốn hèn đang tràn ngập xã hội đều sinh ra bởi cách tổ chức cơ hủ của cái xã hội và viú ầy. Những chiến sĩ của mặt trận xã hội đông lắm: Nguyễn Hồng trong *Bi Võ* (37), *Bảy Hạng* (40); Vũ trọng Phụng trong *Lục Sĩ* (37), *Cơm Thấy Cơm Cỏ* (37); Trọng Lang trong *Hà-nội lắm than* (38), *Làm dân*, (38), *Làm tiền*, (39),

Tam Lang trong *Đêm Sông Hương* (38), *Lọng cụt cân* (39), *Người ngợm* (40); Nguyễn đình Lạp trong *Ngoại ô Hà-nội*, (41), Trương Tửu trong *Một chiến sĩ* (38), *Khi chiếc yếm rơi xuống* (39), *Khi người ta dối* (40), *Đục nước béo cò* (40), *Một cô đôi ba tròng* (40), Nguyễn công Hoan trong *Bơ vơ* (38), *Bước đường cùng* (38); Tô Hoài trong *O chuột* (42).

Xã hội Việt-Nam hiện thời là một xã hội đáng nguyên rủa: nó hủ lậu, nó bất công, nó tội lỗi, nhất là nó nghèo khổ. Chính cái đời sống hủ lậu, dân đói, nghèo cực ấy đang đẩy con người sống trong xã hội ngã vào con đường tội lỗi: nghề mãi dâm, đi thõa và nghề gian lận, trộm cướp. Nạn đi thõa, nghề mãi dâm lan tràn trong xã hội, tạo nên cả một giai cấp dân đói, cực khổ, thâm nảo. Trạng thái bi đát ấy đã được tả bằng những hình ảnh đen tối của ngôi bút Nguyễn Hồng trong *Bí Vỡ* (37) tả cuộc đời truy lạc, dâm uế, tàn ác của bọn trộm cắp, trong *Bảy Hưu* (40), cũng tả cuộc đời táng tận lương tâm của bọn trai gái truy lạc, nghèo túng, trộm cắp; của Trọng Lang trong *Hà-nội lấm than* (38) tả cảnh đời bán thiu của bọn gái điếm, trong *Làm tiền* (39), tả kiếp sống gian lận, truy lạc của bọn trai gái nghèo khổ; của Tam Lang trong *Đêm Sông Hương* (38) vẽ cuộc sống xâu xa của các gái mãi dâm trên Sông Hương; của Trương Tửu trong *Khi chiếc yếm rơi xuống*, (39) cũng vẽ cái cảnh mặt kiếp của gái giang hồ, mãi dâm; của Vũ trọng Phụng trong *Lục Sĩ* (37) cũng lại vẽ sò phận của gái mãi dâm. Thật là những kiếp sống đen tối. Mà nguyên nhân của tình trạng sa đọa ấy là vì người ta dối: « chín mươi nhăm phần trăm các người gái đi điếm, hiện nay sống bên đia xã hội, đều bắt đầu cuộc đời lấm láp ở những trường hợp na ná như của Hậu. Họ dối. Họ bị hãm vào cảnh túng quẫn quá độ. Giữa lúc ấy, có người — mà hạng người này bao giờ chẳng có? — đưa tay giắt họ cho họ cơm ăn, áo mặc và giải quyết cho họ cái bồi rồi đang rẩy vò họ. Thi sao mà họ không theo người ấy — dù là bước xuống một đồng bùn - (1) Thề rồi Trương Tửu biện minh cho người có lỗi dễ qui tội cho xã hội: « Dối, người ta chỉ biết theo cái luân lý của kẻ dối. Không thể vịn vào cái luân lý của kẻ no mà kết tội người ta được».

Nhưng con đường làm đi, mãi dâm, đâu có phải giải quyết được vấn đề dối cho mọi người. Sò những hạng người dối mà không thể giải quyết bằng con đường làm đi là sò đồng vô cùng: bọn này, theo các nhà văn xã

(1) Trương Tửu, *Khi chiếc yếm rơi xuống*, trang 32

hội, đang sống lúc nhúc như họ ở giữa xã hội. Đời họ chỉ còn có hai lối thoát. Đời với bọn có một chút gan dạ, táo bạo thì là con đường trộm cướp; còn một sò khác, yếu đuối, đành sống bên dĩa xã hội cái cuộc sống ngang hàng hay có khi thấp hơn cuộc sống của loài vật. Trọng Lang, trong *Làm dân* (38), tả kiếp sống ngu muội, tối tăm, bản thù của người dân quê Việt-Nam; *Tam Lang*, trong *Lọng cụt cán* (39), tả những nỗi bất công, đau đớn, nhục nhã, tối bại mà người dân là nạn nhân, trong *Người ngợm* (40), vẽ những bộ mặt ghê tởm, xấu xa của các hạng người trong xã hội; Nguyễn đình Lạp, trong *Ngoại ô* (41), tả cuộc đời lầm than, bi đát của dân ngoại ô Hà-nội; Trương Túu, *Khi người ta đói* (40), tả cái cảnh đời đen tối, liều mạng của hạng dân nghèo; Nguyễn công Hoan, trong *Bơ Vơ* (38), tả sự tàn ác độc địa của xã hội đối với một đứa con hoang khiến cho đứa trẻ vô tội sau phải bắt đầu đi ngã vào con đường trộm cướp truy lạc, trong *Bước đường cùng* (38), cho chúng ta nhìn thấy sự bóc lột trắng trợn của kẻ quyền thế đối với bọn dân nghèo nàn; Tô Hoài, trong *O chuột* (41) cho độc giả thấy đời Cu Lặt và cái Hoa thật không khác gì đời của loài vật; Vũ trọng Phụng, trong *Cơm thấy Cơm Cối* (37), ghi nhận cái thân phận đen tối của bọn tối tăm. Đây ta hãy nghe lời Dự, vai truyện trong *Bước đường cùng* của Nguyễn công Hoan gào thét: « chúng ta sống để làm gì? không để ăn ngon, không để mặc đẹp, không để ở sướng, nhưng là để chịu những sự bóc lột của địa chủ tàn nhẫn, những nỗi áp bức của quan lại tham nhũng, những cái bất công của chế độ thời nát chồn hương thôn, để bước đường cùng là đi đến chỗ phá sản » (1). Đền như một tên cướp bị bắt, bị tra xét, y đã hiên ngang nói rõ lập trường ăn cướp của y:

— « Tại sao mày phải đi ăn cướp? Sao không kiếm nghề lương thiện mà làm ăn?

Chúa Cụt mỉm cười:

— Bẩm, tại con đói, đói với con, nghề nào nuôi được thân là lương thiện với con cả » (2)

— Mày nói như người có học, biết suy nghĩ. Nhưng muốn sống một cách hân hoi, thì ở đời thiếu gì cách, sao mày lại chọn nghề ăn cướp ?

1) Nguyễn Công Hoan, *Bước đường cùng*, trang 226

(2) Nguyễn Công Hoan, *Bơ Vơ*, trang 126

— Bẩm, con cũng biết nghề này rất nguy hiểm, mà ở đời còn biết bao cách kiếm ăn tử tế, song vì đời không cho con được ăn ở hiền lành, nên bắt đảc dĩ con mới phải ăn cướp.

— Mày nói lạ.

— Bẩm thật, con đã đi ở mà người ta không nuôi, con làm gì người ta cũng không cho làm. Gia đình nào cũng hắt hủi con. Vậy thì người đời chẳng tử tế với con, tất con phải là kẻ thù của người đời, bắt buộc người đời phải cho con những thứ cần để sống » (1).

Cái luân lý xã hội của *Bơ vơ* (Nguyễn công Hoan) cũng là cái luân lý của *Khi người ta đói* (Trương Túu). Thực vậy, Trương Túu đã để cho vai Kiệt bênh vực tên ăn cắp : « Đố mọi! ăn cắp có chiếc đèn xe đạp mà cũng để nó bắt được ». Rồi cũng Kiệt quan niệm về sự lương thiện : « Lương thiện làm cái gì? Mày có biết những đứa nào ở đời này được gọi là lương thiện không? Những thằng hèn! Những thằng yếu » (2)

Quan niệm luân lý như Trương Túu hay Nguyễn công Hoan còn có gì gọi là có thể có một chỗ đứng với luân lý của Không Mạnh? Xã hội này xấu xa. Cần phải đập vỡ nó. Người chiến sĩ ngày nay không còn phải người đánh đồng giặc tây, một nhà anh hùng nữa.

Người chiến sĩ của Trương Túu (*Một chiến sĩ*, 38) là người tự buộc « phải quên hẳn rằng mình là *một người yếu* và phải đinh ninh rằng mình là *một chiến sĩ*. Trái tim chàng phải đập theo điệu nhạc của chiến sĩ; trí não chàng phải suy nghĩ theo qui luật của đời chiến sĩ; lương tâm chàng phải xét xử theo luân lý của thời chiến sĩ. Bao nhiêu cái thông thường phải đập bẹp. Bao nhiêu thành kiến, phải phá đổ.

« Tranh đấu! chỉ có tranh đấu. Chỉ nghĩ đến tranh đấu. Cái gì làm ngừng tranh đấu là thù nghịch. Phải thu trờ tất cả những thù nghịch bắt kỳ ở mặt trận nào? » (3)

(1) Nguyễn Công Hoan, *Bơ vơ* trang 127-128

(2) Trích theo Vũ-ngọc Phan, *Nhà văn hiện đại*, II, trang 98-99.

(3) Trương Túu, *Một chiến sĩ*, trang 115.

Sở dĩ ý hướng xã hội bỗng phát sinh ra trong thời kỳ này là vì bên Pháp mới thành lập một chánh phủ do Mặt trận bình dân thiên tả chủ trương. Sách vở báo chí thời không còn bị kiểm duyệt như trước. Nhà văn ít than mây khóc gió để có cơ hội nhin vào cảnh lầm than mà đồng bào của họ đang phải dần thân vào...

3. — Giai đoạn cần quét

Sau gần mười năm chiến đấu quyết liệt, thành tri của chế độ cũ ở những nơi hiểm yếu, hầu như đã bị suy sụp. Kể từ 1942 trở đi, sức công phá không thấy cần phải quyết liệt như trước nữa. Chế độ đại gia đình đã nhượng bộ khá nhiều. Nền giáo dục gia đình cũng ít gò bó. Xét chung xã hội cũng đã đổi mới rất nhiều. Công việc chiến đấu đổi sang chiến dịch cần quét: đi vào chi tiết, công kích, đá phá những tục lệ cổ hủ còn rớt lại. Chính vì vậy mà ta thấy từ sau 1942, việc đấu tranh tư tưởng — mà tiểu thuyết chủ đề là khí giới — không đặt ra những vấn đề to tát nữa mà quay ra công kích những tục như tục đa thê, tục ăn uống, tục ma chay, tục khao vọng, tục ăn trên ngồi trước... Nhưng nhiều vấn đề to tát khác lại được đặt ra cho lịch sử tư tưởng Việt Nam. Có điều từ sau 1942, khuynh hướng không phải là dùng tiểu thuyết để mà giải quyết vấn đề mà là dùng khảo luận. Đó là những vấn đề nguồn gốc con người, nguồn gốc xã hội, thân phận con người... Cả một trường phái đứng ra hoạt động: nhóm Tân Văn Hóa với triết thuyết duy vật: Nguyễn Bách Khoa, Lương đức Thiệp, Đặng thái Mai, Đoàn như Khuê, Nguyễn đức Quỳnh, là những chiến sĩ mới. Tư tưởng của họ không những đập phá tư tưởng xưa mà đập phá ngay những người vừa đập phá người khác tức như Tự Lực Văn Đoàn. Những người vừa nhận là mới, chưa kịp trở tay đã lại bị coi là thoái trào rồi. Dòng tư tưởng con người biến đổi như chớp.

Cũng chính bởi ý hướng thay đổi mà mục tiêu tranh đấu cũng thay đổi rất mau. Các hệ thống tư tưởng, nhất là tư tưởng tranh đấu thường cũng chỉ có một thôi. Đã gọi là vấn đề thì vấn đề chỉ đặt ra trong một hoàn cảnh, ở một lúc. Rồi có lúc nó trở nên cũ. Vấn đề giải quyết xong rồi. Cuộc tranh luận cũng hết lý do. Nhin vào văn học sử Pháp ta cũng thấy thế. Đã có lúc người ta ham mê đọc Georges Sand và G. Sand chiến đấu cho ly dị. Vấn đề ly dị không còn làm say sưa người ta nữa, cái sức quyến rũ của nó cũng hết. Các tiểu thuyết của Zola về thuyết di truyền đã có lúc

làm người ta say mê, nhưng ngày nay ỨC thuyết của Zola trở nên phản khoa học, thì chẳng còn ai ham Zola nữa. Những Đoạn Tuyệt, Lạnh Lùng của Nhật Linh, Nửa chừng Xuân, Thoát Ly của Khải Hưng, Cô Giáo Minh của Nguyễn công Hoan,... rồi có lúc người ta không ham đọc nữa. Văn đề tự do luyện ái của nam nữ không còn là văn đề sôi nổi nữa.

Với thời thế, những văn đề khác sẽ đặt ra cho xã hội mới. Những điều mà Khải Hưng, Nhật Linh, Nguyễn công Hoan... tranh đấu, ngày nay đã thành những thực tại hiển nhiên được mọi người chấp nhận rồi. Văn đề đã giải quyết. Tiểu thuyết của các ông cũng hết gây hào hứng.

II. — Ý hướng tình cảm

Ở thế hệ trước (13-32), tiểu thuyết của ta nếu không là truyện phiêu lưu hoàn toàn thì hầu hết đều ngã theo phiêu lưu. Đó là loại truyện người ta dễ ham mê mà cũng dễ lãng quên. Lý do chỉ vì một thời đại có những bí hiểm riêng của nó. Những phiêu lưu theo kiểu Jules Verne, đối với thời đại ta, hầu như đã thực hiện được rồi: đáy biển, gấm núi, Bắc cực, Nam cực... không còn phải là những bí hiểm nữa. Lòng ham muốn của con người thời nay là ham mê khám phá các tầng trăng sao, là cuộc du lịch liên hành tinh.

Những sự nghiệp có tính cách lâu bền thường là những sự nghiệp gọi được những cái thú khác, như thú gọi cảm, thú tâm lý. Đó cũng là dấu hiệu của sự trưởng thành của văn nghệ sĩ vậy. Thực thế, từ sau năm 32, tiểu thuyết Việt Nam đã tiến về bề sâu.

Nhiều nhà tiểu thuyết Việt-Nam đã biết chú ý đến văn đề tâm lý. Vậy văn đề tâm lý là gì? Tâm hồn loài người không những tha thiết đến cuộc sống của những vật có thực mà cả đến đời sống của những vật tưởng tượng, với điều kiện là những vật tưởng tượng ấy phải cho ta có cảm giác chúng có thực. Đứng trước những vật có thực, ta hứng thú vì tưởng đã nhìn thấy những điều đã xảy ra bên trong chúng : hành động, ngôn ngữ của chúng chỉ là sự phát hiện của cái nếp sống kín đáo ở bên dưới. Chúng ta sẽ mò đi tìm cái bản tính và những hậu quả của các tư cách tốt xấu của con người, những lý do khiến nó sung sướng hay khổ sở; hay nói cách khác quan hơn, chúng ta ham muốn tìm hiểu những động lực thúc đẩy hành vi của con người, đoán trước những phản ứng của nó. Gây được cho người khác

cái thú tâm lý là khi ta khả dĩ tạo ra được những vai truyện mà đời sống tâm linh, phức tạp và huyền bí, cứ bị để lộ ra do những tiếp xúc, những hành động, những phản ứng. Độc giả càng thích thú khi gặp thấy ở vai truyện những vật quen thuộc hay có khi lại được dịp gặp lại chính bản thân mình.

Tâm lý, đó là một khu vực mà con người hiện tại đang say sưa đi tìm, vui thích làm công việc mở xé. Vậy tâm lý là gì?

Ngày nay, các nhà văn phân ra làm hai loại tâm lý.

a) *Quan niệm cổ điển về tâm lý*

Các nhà tâm lý cổ điển cho rằng, tất cả nội giới đều có thể hiểu và giải rõ ràng được. Những động cơ của các hành vi chúng ta, những năng lực thúc đẩy bên trong chúng ta, tất cả đều có thể kiểm điểm do ý thức hiển nhiên. Đã hẳn các vai truyện có thể bị xáo động sâu xa, có thể không nhìn nhận ra mình một cách rõ ràng. Nhưng rồi hoặc là nhà văn hay chính vai truyện sẽ lật tung cho ta thấy tâm tình của các vai truyện. Ta lấy một thí dụ ở trong văn học Pháp. Trong *Andromaque* của Racine, Hermione yêu Pyrrhus mà nàng đã đính ước cầu hôn. Nhưng nàng ngờ mình đã hết yêu và đâm ghét Pyrrhus vì chàng đã phụ nàng đem tình yêu dâng cho *Andromaque*. Nàng ra lệnh cho Oreste — người yêu nàng nhưng nàng không yêu lại — phải giết Pyrrhus. Oreste vâng lời nàng, thi hành thủ đoạn xong, sung sướng quay về báo tin cho nàng. Lúc ấy nàng mới nhận ra nàng còn yêu Pyrrhus. Nàng mắng nhiếc Oreste ngu xuẩn rồi tự tử ngay trên xác của Pyrrhus. Racine khám phá được cái tâm lý thâm kín của Oreste mà người thường có lẽ không nhận ra.

b) *Quan niệm mới về tâm lý*

Tâm sự của Hermione, tuy có thâm kín, nhưng rồi nhờ vào biên cô này hay biên cô khác, vai truyện vẫn có thể nhìn thấy, nhận ra.

Lúc này nó chưa hiện ra trên ý thức, nhưng rồi có lúc nó nổi lên, xuất hiện ra, và lúc đó nó trở thành hiện-thức. Theo quan niệm tâm lý mới, tất cả những cái ấy đều thuộc thành phần ý thức, nghĩa là thuộc địa hạt kiểm soát của ý thức. Nhưng những cái ấy dự một phần rất ít quan hệ

vào cuộc sống tâm linh của đương sự: nó là một phần nhỏ, một phần hầu như phụ thuộc, ít hào hứng của cuộc sống tâm linh. Ngược lại, ở bên trong chúng ta, lặn xuống bề sâu, không ai biết được kể cả đương sự, có những *• cuộc sống bí mật •*, có những *con vật đang ẩn trốn •*. Tâm lý cổ điển cho rằng những cuộc sống ấy chỉ bí mật, những con vật ấy chỉ nấp trốn đối với những con mắt lơ đãng không biết rọi ánh sáng vào tới nơi. Tâm lý mới cho rằng việc khám phá ra cái nội tâm kia là một việc nếu không bắt khả thi cũng là một việc vô cùng khó khăn. Người ta chỉ có thể phỏng đoán, mà muốn phỏng đoán nhà tâm lý cũng phải dùng đến những phương tiện gián tiếp. Chỉ những cái bất ngờ mới có thể khám phá ra những tâm trạng thâm kín bên trong, chỉ những ảnh hưởng đột ngột, không dễ phòng trước của chúng mới có thể giúp ta phỏng đoán sự hiện hữu ở nội giới những tâm trạng này hay tâm trạng khác. Thực là chúng ta mang chúng bên trong chúng ta mà chúng ta không ngờ. Chỉ nhà tâm lý chuyên môn mới có thể ghi nhận sự hiện hữu thâm kín của chúng chứ cũng hầu như không bao giờ khám phá ra chúng thực sự. Nhà tiểu thuyết tâm lý — đồng thời phải là nhà tâm lý — trong khi tìm hiểu những cuộc đời bí mật bên trong ấy, không nên có cao vọng muốn phân tích chúng vì làm như vậy chỉ tỏ xuyên tạc bộ mặt thực của nội giới. Thái độ của nhà tâm lý mới chỉ là thái độ dự trù, phỏng đoán: nhờ vào cái này mà phỏng đoán có cái kia theo định luật nhân quả liên hệ. Không có gì là minh bạch, dứt khoát, tuyệt đối trong sự tìm hiểu kia. Cái bí mật không được lật tung ra mà chỉ hơi lộ lộ ra. Như có một bức màn bí mật vẫn còn bao phủ đầy đủ. Cái hứng thú hơn hết là thái độ do dự trước cái bóng chấp chờn mà mỗi người phải tự cố gắng đâm thủng; chính cái bóng chấp chờn ấy gieo vào lòng ta một cảm giác bồn khoăn, nhưng tha thiết, say sưa đối với cái bí mật đầu kín ở dưới.

Ta lấy một thí dụ trong văn học Pháp, tức cuốn *L'Appel de la route* của Estaunié. Truyện một người con gái bình thường, nghèo túng, nhưng rất linh lợi và rất chăm làm. Nàng rất thẳng thắn, nghiêm nghị, nàng tự tin và tin chắc nàng chẳng thiết đến gì hết ngoài công việc mà nàng phải làm giúp người bố mà nàng yêu mến vô cùng. Ngày kia nàng gặp một người con trai ở ngoài phố. Bất thần, tình yêu ở nàng loé ra như một tia chớp. Mà cái cuồng tình đó, cái cuồng tình không bao giờ nàng ngờ mình có ở trong người ấy, đã đẩy nàng vào con đường tới lỗi mà sau muốn sám hối nàng đã đâm đầu vào tuồng đê chết ở đó.

Tiểu thuyết Việt-Nam, thuộc thẻ hệ 32, chưa đi vào con đường phân tích tâm lý theo phương pháp tâm phân học. Vẫn con đường hiểu tâm lý theo quan điểm cổ điển. Tâm lý, theo các nhà văn của ta, cũng như các nhà văn Pháp từ xưa cho đến thẻ kỷ XIX chỉ là trình bày cái tâm sự hữu thức của một vai truyện trước một trường hợp nào đấy. Ấy là chưa nói đến việc có những nhà tiểu thuyết Việt-Nam còn hiểu tâm lý một cách kém hơn nữa: tâm lý rút cục chỉ còn là một mớ xúc động. Đối với loại tiểu thuyết như vậy ta không gọi là tiểu thuyết tâm lý mà chỉ gọi là tiểu thuyết tình cảm hay tâm tình.

So sánh với tiểu thuyết ý tưởng ở trên, tiểu thuyết tâm tình không có được bộ mặt rõ rệt như vậy. Căn cứ vào mục tiêu và ý hướng của tiểu thuyết ý tưởng, ta có thể phân tích, chia đặt ra nhiều giai đoạn, nhiều lối đi.

Về loại tiểu thuyết tâm tình, chúng ta phải ghi trước tiên điều này: các sách đứng làm chứng nhân cho thẻ hệ mà các nhà phê bình còn ghi lại, và coi là có giá trị, đáng nghiên cứu, hình như đều xoay quanh những năm 1937-1942. Những sách ra đời từ 1932-1937 rất ít được nhắc nhở tới. Trong lúc viết những trang này, chúng tôi không có dưới tay các sách ra đời từ 32-37. Nhưng căn cứ vào những sách chúng tôi đọc thời xưa, và cũng do lời dẫn chứng của các nhà phê bình viết về văn học thẻ hệ 32, thì khoảng từ 32 đến 37 là thời kỳ xuất hiện « loạn xạ » tất cả một rừng văn chương hạ đẳng. Cái văn chương ấy, Lê Thanh đã gọi nó là văn chương đâm uế, tối bại. Thử văn chương đó rẽ tiến, tả những tình cảm yêu đuối, những hành động tội lỗi rạo rực, xô lỏng. Nói nôm na, tiểu thuyết thời kỳ này thiên hẳn về tình cảm, nó khiêu dâm, mà khiêu dâm một cách sống sượng, hạ đẳng. Cái đó cũng dễ hiểu. Nó như là một sự phản ứng quá độ đối với sự gò bó, miễn cưỡng của thẻ hệ trước. Nhưng cũng chính bởi nó chỉ được chủ trương do những người bắt tài, muốn chiếu thị hiếu, muốn phụng sự vật đục hơn là phụng sự nghệ thuật, cho nên ngày nay, địa vị của nền văn chương đó đã chẳng có gì đáng kể.

Như vậy, ở giai đoạn từ 1932 đến 1937, về loại tiểu thuyết tình cảm ta chỉ còn ghi lại được của Đồ-Đức Thu tập truyện ngắn *Ba* (35): tả tâm tình của một người chồng muốn đi xa để lặn giấu vì chán cái đời tẻ, quá quen; ham mê thay đổi, lạ...

Của Khải Hưng, tập truyện *Trông Mái* (36) là tâm thức lãng mạn của một cô gái tân thời đối với một anh chàng đánh cá quê mùa và mối tình chớm dậy của người sau này, đột ngột, quyết liệt, tan tành. Trông Mái của Khải Hưng có thể giống *L'appel de la route* của Estaunié với cái thời chưa gặp Hiến chỉ là một Vội giả, che đậy, giốn ép, đang ngủ, giấu kín; Hiến đã đánh thức dậy cái Vội đang ngủ và ghi nhận, qua cái mộc mạc, khô khan ấy, một cuộc bão tố đang nổi dậy.

Từ sau năm 1937, phong trào lãng mạn do phong trào xã hội tranh dành ảnh hưởng, có bị sụt xuống, những cảm xúc quá ư rạo rức, không phải tắt đi, nhưng lắng xuống bề sâu. Nhà văn, vì thế, cũng trưởng thành hơn. Trưởng thành vì đã có đủ thì giờ suy tư, chứ không phải chỉ sống bằng tình cảm phát phơ, nổi bình bông ở trên mặt. Sỡ những tác phẩm nghiêng về tình cảm, mà có một giá trị lâu dài, kể từ 1937 trở đi, tương đối khá nhiều. Chúng ta chỉ đan cử ra đây một vài đại diện tiêu biểu hơn cả.

Lưu trọng Lư

Lưu-trọng Lư, trong *Từ thiên đường đến địa ngục* (38) đã vẽ bộ mặt người thanh niên thời mới đang bị gió thời đại cuốn lôi xuống vực thẳm. Người thanh niên lý tưởng như Huy đã vì hoàn cảnh, thứ nhất là làn khí khó thở của gia đình, thứ hai là sự quyền rũ của chúng bạn, mà lao đầu vào truy lạc để đi đến chỗ tiêu diệt.

Lê văn Trương

Lê văn Trương đã viết một lô tiểu thuyết để là tâm lý xã hội mà thực ra chỉ là tiểu thuyết tình cảm với chủ đích luân lý đạo đức. Một điều đáng chú ý là một phần lớn các vai truyện của Lê văn Trương đều có một cuộc đời hùng khác hẳn thói thường, thái độ thì hung hãn, tình yêu thì kỳ quặc, lấy vợ thích lấy gái giang hồ hay những người đã hư hỏng một vài lần. Ngoài ra, hầu hết các truyện của ông đều là những tiểu thuyết ái tình có nhiều tình cách đau đớn, nhiều hiện tượng lãng mạn. Đó là trường hợp những cuốn như *Cô Tư Thung* (37), *Đứa cháu đồng bạc* (39), *Một người Cha* (P.T.B.N.S. số 12), *Một trái tim* (P.T.B.N.S. số 15), *Một lương tâm trong gió lốc* (P.T.B.N.S. số 21 và 22), *Ngựa đã thuần rồi, mời ngài lên* (P.T.B.N.S. số 31), *Cánh sen trong bùn* (P.T.N.S. B. số 51 và 52), *Tôi là*

mẹ (P.T.B.N.S. số 43 và 44), *Tiếng gọi của lòng* (P.T.B.N.S. số 106 và 107), *Lòng Mẹ* (P.T.B.N.S. số 113 và 114), *Một linh hồn đàn bà* (40), *Chống chúng ta* (41),...

Cái luân lý của Lê văn Trương không phải là cái luân lý của thời bình, đã có sẵn trong khuôn khổ. Đó là cái luân lý trong cảnh biến. Mà người anh hùng của ông toàn thấy là những người có ý chí cương cường muốn dùng đau khổ để huấn luyện đời sống của mình. Đây ý nghĩ của Đào, vai truyện trong *Ngựa đã thuần rồi*, mời ngài lên: - Theo sự kinh nghiệm của chàng, cái phương pháp máu nhiệm nhất, chỉ là những ngọn roi da của đời, chỉ là đau đơn.

« Đau đơn thị vị hóa sự sống. Đau đơn làm cho người ta nhìn sâu và hiểu rộng » (1).

Thạch Lam

Trong hầu hết các truyện của ông, Thạch Lam đều tả cái nếp sống bình dị, êm đềm, làm khi có vẻ đau thương, gọi cảm.

Nhượng-Tông

Còn như Nhượng Tông, trong *Lan Hữu* (40), chẳng hạn thì đề cao thứ tình yêu lãng mạn, phóng túng ngoài khuôn khổ gia đình.

Vũ trọng Phụng

Sau một thời gian cổ võ cho thứ luân lý lấy việc giáo dục tính dục làm căn bản, Vũ-trọng Phụng hình như có thay đổi lập trường. Trong *Dứt tình* (39), *Lây nhau vì tình* (41), Vũ-trọng Phụng đặt ra những trường hợp trong đó sự tự do luyện ái — cái mà ông cũng như các nhà văn khác đã từng chủ trương — đang bày ra làm cảnh thương tâm, chứ không giải quyết ổn thỏa hạnh phúc gia đình.

Nhật Linh

Với Đoạn Truyết, Lạnh Lùng, Nhật Linh muốn là một chiến sĩ xã hội, thích phá đổ, nghĩa là vào khoảng giữa thế hệ 32, chúng ta có một Nhật

(1) Lê văn Trương, *Ngựa đã thuần rồi*, mời ngài lên, trang 51

Linh động đạt. Nhưng từ 38 trở đi, tức là về phần cuối thể hệ 32, Nhật Linh như có khuynh trở về với chủ trương lúc mới viết văn: làm nghệ sĩ thuần túy. Thực vậy với Nho Phong (26), Người quay tơ (27), Nhật Linh đã viết một thứ tiểu thuyết tình cảm. Nghệ thuật trong hai cuốn truyện ấy tuy có kém, nhưng là thái độ thuần văn nghệ. Từ 32 đến 38, Nhật Linh hướng văn nghệ đi vào con đường tranh đấu: toàn là binh vực với dã phá. Nhưng từ 38 trở đi, Nhật Linh lại có chiều hướng thuần văn nghệ. Với Nàng Thu, Nhật Linh tả mối tình hồn nhiên, lãng mạn, trong sạch, đau đớn... của một sinh viên trí thức đối với một thiếu nữ cảm nhưng thông minh và nhan sắc.

Trong Đôi bạn (38), Nhật Linh tả tâm tình nóng nhiệt, đắm thắm, kín đáo, hy sinh của đôi bạn và những người bạn.

Trong Bướm Trắng (39), Nhật Linh tả tâm tình của một người mắc bệnh lao tưởng mình sắp chết, vì biết sắp chết cho nên muốn hưởng tình yêu một cách say sưa.

Nghệ thuật của Nhật Linh đối với ba cuốn sau, nhất là hai cuốn sau cùng này đã biến hóa rất nhiều. Sự động đạt nhường cho sự phân tích êm đềm, lặng lẽ.

Khái Hưng

Trong phần về tiểu thuyết tranh đấu, chúng ta đã nói đến Khải Hưng. Nhưng ý hướng tranh đấu, hình như, không phải là bản tính thông thường liên tục của Khải Hưng. Việc Khải Hưng viết tiểu thuyết theo ý hướng chủ đề, có lẽ chỉ là một biến cò. Chứ thực ra, bằng kê các sách xuất bản của ông, cho chúng ta nhận thấy thái độ của Khải Hưng, hơn cả Nhật Linh, là một thái độ văn nghệ thuần túy. Tác phẩm đầu tay của ông, Hồn Bướm mơ tiên (33), là một tác phẩm thuần văn nghệ, có tính cách thi vị hoàn toàn. Về cuốn này chúng ta sẽ nói đến khi khảo về tiểu thuyết theo chiều hướng thi vị. Từ 34 đến 37, Khải Hưng theo trào lưu đã viết mấy cuốn tiểu thuyết tranh đấu.

Sang đến giai đoạn thứ hai, nghĩa là từ 37 trở đi, trong lúc các nhà văn khác tung ra xã hội những cuốn tiểu thuyết sặc mùi tuyên truyền, thì Khải Hưng lặng lẽ giữ vai trò một nghệ sĩ thuần túy, dường như muốn

thoát ra ngoài mọi cuộc tranh dành đảng phái, chủ nghĩa. Cùng một chiều hướng như Hồn Bướm mơ tiên (33) hay Trông Mái (36), Khái Hưng cho xuất bản một thời một hồi những tiểu thuyết tình cảm.

Năm 38, ông viết *Gia đình* để tả trường hợp miễn cưỡng của người chồng vì vợ mà phải miễn cưỡng đi vào con đường sa đọa. Vì vợ chàng phải miễn cưỡng thì ra làm quan, vì làm quan chàng phải miễn cưỡng theo quan trên: cuộc sống miễn cưỡng không lý tưởng ấy đưa chàng vào con đường dốc, đi từ việc ăn hối lộ, đến cảnh sống sa đọa, hút xái khiến cho hạnh phúc gia đình bị tan vỡ.

Năm 40, ông cho xuất bản *Thừa tự* và *Hạnh*. Cuốn trên đề tả tâm tình của một người đàn bà keo cú không có con muốn tìm người để lập tự cho mình sau khi chết và sự tranh dành, kinh địch nhau, tuy có ngấm ngấm và kín đáo, giữa mấy anh em ruột thịt.

Cuốn sau là một tập truyện ngắn trong đó truyện *Hạnh*, là một truyện Khái Hưng tả tâm trạng nhút nhát, e lệ, tự ti mặc cảm của một ông giáo miền quê.

Năm 41, Khái Hưng viết *Đẹp* tả cuộc đời một họa sĩ cảm thấy đời chỉ đẹp khi người ta được tự do.

Năm 42, Khái Hưng viết cuốn tiểu thuyết cuối cùng của ông. *Bán khoán* là tâm trạng của hai cha con một già một trẻ cùng phải lòng một thiếu nữ đẹp.

Sự nhận định sơ lược trên đây, cho ta thấy, càng tiến, Khái Hưng càng bỏ sự động dạt để đi vào con đường phân tích tỉ mỉ, bình lặng, tình cảm...

Đỗ Đức Thu

Sau tập truyện ngắn *Ba* (1935), trong suốt mấy năm liền từ 35 đến 40, Đỗ Đức Thu hấu như nghỉ sáng tác. Nhưng từ 40 đến 42, Đỗ Đức Thu cho ra đời liên tiếp 4 cuốn tiểu thuyết.

Với tập truyện ngắn *Vỡ lòng*, (40), Đỗ Đức Thu tả lại sự biến đổi của một giáo viên miền quê đã theo đời những cách ăn chơi mà chàng tưởng là văn minh.

Đứa con (41), là tâm trạng của một người chị gái lấy chồng mà vì không có con nên cưới em gái cho chồng làm vợ lẽ, tưởng thế sẽ giữ được hạnh phúc. Chẳng ngờ hai người đã càng ghen ghét nhau hơn. Mà người ta càng ghét nhau vì đứa con của người vợ lẽ.

Bức đồng (42) là cuộc đời bừa bãi, ngông cuồng của bọn văn sĩ lãng mạn.

Nhà bên kia(42) tả một người tò mò nhìn sang bên nhà hàng xóm để nghe lỏm các câu truyện qua lỗ vách và dùng tưởng tượng để xây dựng thành những câu truyện có đầu đuôi.

Ngoài những nhà văn tiêu biểu trên đây, chúng ta còn có thể kể đến những nhà văn viết tiểu thuyết tình cảm sau đây nữa.

1) Thụy An viết *Một linh hồn* (39).

2) Nguyễn xuân Huy viết *Nắng đào* (39), *Chiều* (40).

3) Ngọc Giao viết *Phân Hương* (39), *Một đêm vui*, (37), *Cô gái làng Sơn Hạ* (42).

4) Lưu thị Hạnh viết *Một truyện tình mười lăm năm về trước* (42)

5) Hồ Dzênh viết *Chân trời cũ* (43).

Sau khi đan cứ ra đây một số đại biểu với tác phẩm của họ để biện minh cho loại tiểu thuyết theo khuynh hướng tình cảm, ta thấy loại này cũng như loại trên đều thịnh hành vào những năm 39-42. Những năm 39-42 là những năm tiểu thuyết Việt-Nam như bước vào thời kỳ trưởng thành. Văn đề tâm lý, tuy chưa đi sâu vào địa hạt tâm phân học, nhưng cũng đã có chiều tiên bộ. Buổi đầu thể hệ, những nhận định có chiều còn nhợt nhạt. Qua giai đoạn thứ hai (37-40), tiểu thuyết tình cảm đã ghi nhận được nhiều tác phẩm có giá trị. Ba cây bút đàn anh trong địa hạt này là Nhật Linh, Khải Hưng, Đồ đức Thu.

III. — Ý hướng thi-vị

Tuy chia ra làm nhiều ý hướng, ta cũng cần nhận định ngay rằng những ý hướng đó thực ra chỉ là những khía cạnh mà ta đứng để nhìn sang một tác phẩm. Không thể có, hay ít khi có ranh giới biệt lập giữa các ý hướng:

một tác phẩm có thể có nhiều khía cạnh. Qua mấy tiếng ý hướng thì vị chúng ta chỉ có ý ám thị một số tác phẩm, tuy không phải là thơ, nhưng có một phong vị thơ, một sức kêu gọi tình cảm nghệ thuật. Thơ có thể có nhiều thứ: có thứ thơ là những điệu hát của lòng mà cũng có thứ chỉ là những gọi cảm, những mơ màng. Nhưng dù thế nào, tất cả chúng đều có điểm này gặp nhau: đưa chúng ta từ một thế giới thực vào một thế giới lý tưởng không làm sao có thể hiện thực được trong cuộc sống của thế giới thực. Nó tạo nên trong ta một thứ xúc động, một thứ chiêm ngưỡng, một thứ mơ màng mà ngoài âm nhạc ra không gì có thể khởi động được.

Có những truyện mà mục đích trước tiên là một sự gọi cảm. Truyện đó có thể có thật, nhưng chất thơ hình như đã khéo léo biến cái chất thực đi. Có những truyện muốn trước hết là thơ, là đẹp.

Mục đích của nó là đưa ta vào một thế giới khác với thế giới thực hay ít ra có những cái bề ngoài xem ra khác. Trong đó những cuộc phiêu lưu tình cảm những bản khoán có chiều bị đất chiêm nhiều chỗ hơn cả.

Có thể có hai thứ tiểu thuyết thơ: có thứ chất thơ chiếm chỗ quan trọng đặc biệt; có thứ chất thơ như chỉ là một làn khí thơ không thể tách rời được ra khỏi câu truyện để làm tăng cường độ cho một ý hướng khác. Những tiểu thuyết đặc biệt thơ rất hiếm vì làm được thơ người ta thích làm thơ hơn là làm tiểu thuyết thơ. Tuy nhiên cũng có nhiều truyện quả thực là thơ.

Như truyện Sylvie của Gérard de Nerval cái thú của nó là vẽ cho ta thấy tâm hồn tươi trẻ của Sylvie, tâm hồn bản khoán của vai truyện là chính Gérard de Nerval... Giá trị tâm lý chỉ phớt qua. Cái phần chính yếu của truyện là một giấc mơ thơ vị, say sưa, hồn nhiên, mộc mạc...

Nhiều truyện của Pierre Loti cũng là những bài thơ bằng văn xuôi. Le Mariage de Loti thực ra chẳng có gì. Một sĩ quan thủy quân trẻ tuổi ghé tàu rất lâu tại Tahiti. Chàng phải lòng một cô gái Tahiti quê mùa và dốt nát. Giữa một khung cảnh thần tiên, một thiên nhiên chiếu khách tràn ngập ánh sáng, họ yêu nhau say sưa chẳng một ai nghĩ đến ngày mai. Nhưng rồi đến lúc phải ra đi. Loti đau khổ. Chàng thấy mình không thể ở lại được. Nhưng éo le thay, hạnh phúc của chàng chỉ có thể có ở một nơi, tức là Tahiti.

Vậy mà Loti phải ra đi. Rarahu bị bệnh lao và chết tiêu mòn. Do tưởng tượng của Loti, cuốn truyện trở thành một giấc mộng đẹp, một giấc mộng mê ly, thế lương trong đó Loti sống toàn bằng chiêm ngưỡng, bằng đùa nghịch, bằng yêu đương, không trói buộc, không lo âu,. Một khung cảnh huy hoàng mát dịu. Chính cái vẻ huy hoàng, cái vẻ tươi mát, cái sự ngọt ngào, cái vô tư làm nên chất thơ, làm nên linh hồn của cuốn truyện

Loại truyện thơ như vậy rất hiếm. Chứ loại truyện chỉ có không khí thơ thì nhiều hơn. Cái không khí thơ ấy tản mát, phảng phất, thâm nhập trong suốt cả truyện:

a) Do khung cảnh có vẻ thơ. Cái khung cảnh đó làm khi như chiếm phần lớn chất thơ của truyện. Như trong truyện *Le Mariage de Loti* thì mỗi tình của Loti, tâm hồn của Rarahu chỉ được nhìn thấy qua những hình ảnh kêu gọi của khung cảnh.

b) Có thể do những giờ phút thi vị. Chất thơ có thể hàm ẩn trong các tình tiết, trong sự vật. Từng lúc một, chất thơ như chảy chan hòa, hay thờ thờ hơi nhẹ.

c) Có thể dấu kín do những lúc thi vị hay trong chính tâm tình của các vai truyện.

Ỗ hướng thơ này là con đẻ của phong trào lãng mạn. Để chồng đời cổ điển, lãng mạn đã cách mạng cả lời cảm, nghĩ và viết. Với nó, phối thai ra nhiều tâm rạng mới: yêu thiên nhiên, bản khoán về vô tận, thích đau thương, thờ bản ngã, khao khát tình và mộng, tiếc nhớ dĩ vãng... Trong tiểu thuyết họ tôn thờ xác thịt; trong thi ca, ái tình; và trong cả hai, một giọng văn nhẹ nhàng, náo nuột, du dương...

Từ lãng mạn sang đến tượng trưng, ranh giới vô cùng mong manh: thực ra, tượng trưng chỉ là một bước táo bạo hơn của lãng mạn. Đối với cả hai, đẹp phải là cái gì phiêu diêu, không vướng bụi trần: nó chập chờn như khói thuốc phiện, mờ ảo như sương lam. Cái quan niệm về nghệ thuật của tượng trưng, bởi vậy, không phải ở chỗ diễn tả mà ở chỗ kêu gọi. Trong tiểu thuyết ta gặp những « tả ảo nhưng, cánh hoa hồng, người tiên nga ». Lãng mạn và tượng trưng, đó là hai chiều ngang và chiều dọc để các văn nghệ sĩ xây dựng những tiểu thuyết thi vị. Tác giả ít chú trọng đến việc cho bằng đèn những kêu gọi xa xăm cốt đưa độc giả bỏ cái hiện

tại ẽ chế để sông lùì vào dĩ vãng, một thứ dĩ vãng mờ nhạt, loang loãng, hay đẩy họ ra ngoài thực tẽ để chìm họ vào cõi mộng. Nhân vật của truyện chỉ có những cử chỉ, thái độ « ngập ngừng » bắt ta phải nghĩ ngợi mơ màng.

Trừ có Hồn Bướm mơ tiên ra đời năm 33, còn phần lớn, các truyện có ý hướng thơ đều xuất hiện vào khoảng 38-41. Đó là thời kỳ hình như các thứ cuồng nhiệt đang lắng xuống. Không phải là người ta thôi không ham mới nữa. Nhưng những cái cũ có vẻ đã tàn tạ cả, lùì sâu vào trong dĩ vãng rồi. Làm sống lại những thứ đó, chẳng ai muốn; nhưng vút bỏ đi một cách tàn nhẫn những cái đã từng quần quít lấy mình trong bao nhiêu lâu, lòng người không khỏi cảm thấy bùi ngùi, thương thương, nhớ nhớ, tiếng tiếc.

Đây là cái tâm trạng chung của xã hội trước sự đổ vỡ, tàn tạ của lâu đài văn hóa cũ. Chính cái tâm trạng ấy là nguyên nhân sinh ra khuynh hướng thi vị trong tiểu thuyết với những truyện bao bọc bằng làn khí lênh láng những thơ.

Một điều đáng chú ý là, trừ Khái Hưng và Nguyễn Tuân, còn hầu hết các nhà tiểu thuyết chiều hướng thơ đều là những thi sĩ có tên tuổi.

Thơ Lữ là bậc thầy của Thơ Mới. Nếu, trong thơ, Thơ Lữ thích những cảnh non bóng nước nhược, thần tiên mơ mộng, thì, ở trong tiểu thuyết, ông đưa chúng ta xa những cảnh động đật, âm tiếng truyền truyền, phá phách, máy móc để đi vào miền gió, trăng, ngàn... Thực vậy, với *Gió trăng ngàn* (40), Thơ Lữ muốn chúng ta tìm lại không phải cái nếp sống vừa mất đi như Nguyễn Tuân đã ghi nhận trong *Vang bóng một thời* (40) mà là mất đi đã từ lâu. Cuộc đời trầm lặng, ngầy thơ, hồn nhiên, hoang dại... của đồng bào miền sơn cước, cái đời ấy là cái đời của tổ tiên chúng ta ở một cái thời đã xa lắm. Cái đời ấy mới đẹp, mới say sưa. Những mối tình ở đây mới là những mối tình chân thật. Thơ Lữ đưa chúng ta trôi dạt trong cái thế giới mờ ảo của gió, của trăng, của rừng, của núi, của tất cả cái gì hoang dại.

Lưu Trọng Lư là thi sĩ của những âm thanh rền rĩ, êm đềm tản mát trong cỏ cây, trong tiếng gió đìu hiu, trong ánh trăng huyền ảo, trong lá vàng xào xạc, trong lòng người rạo rức... Lưu-Trọng Lư muốn đem đồ cái chất thơ mộng lung ầy vào truyện của ông, muốn cái tiếng rền rĩ từ

Huyền Không động'(35) ngân vang vào trong cái thế giới tẻ ngắt, đầy những tiếng cảm thụ, những bộ mặt ghen tương...

Xuân Diệu là một nhà thơ lãng mạn nhất, lãng mạn trong ý thơ, lãng mạn trong lời thơ, táo bạo trong cả lời lẫn ý. Ngán ấy thứ, táo bạo, lãng mạn, Xuân Diệu đã đem nó gửi thác trong Phần thông Vàng : xin đừng tìm trong « Phần Thông Vàng » những truyện có đầu đuôi, có công việc, có sáng hôm trước và chiều hôm sau. Ở đây chỉ có một ít đời và rất nhiều tâm hồn, hợp lại thành bao nhiêu nghĩ ngợi bằng khoảng, không cần để giải trí người ta mà, trái lại, để xui trí người thêm bận vẩn vơ, lưỡng lự... (1)

Thanh Tịnh là một nhà thơ êm đềm, phẳng lặng, xinh xinh, âu yếm, quyền rũ, không phải bởi cái gì tràn lan, ó ạt, xáo động mà bởi cái gì mềm yếu như sương chiều. Ngán ấy thứ mờ ảo, quen quen, thân thân, nhỏ nhỏ, ta gặp lại ở Quê mẹ (41). Ông đưa ta về quê mẹ ông nơi đóng què, bên giàn mướp trong thôn xóm, giữa cánh đồng bát ngát những lúa xanh, trên dòng sông lênh láng những nước, những gió, những sương, những khói, những tiếng côn trùng hòa chảy vào trong tiếng chuông chùa. Toàn những cảnh con con, thân yêu, buồn buồn...

Hàn Mạc Tử là nhà thơ kỳ lạ; máu sắc, như reo vang trong thơ của Hàn Mạc Tử. Cái gì ở trong con người kỳ lạ ấy đều kỳ lạ: lời sống, lời cảm, lời nghĩ, lời đau khổ, lời sáng tác, lời mơ mộng. Tìm giải thoát, đây là nguồn hy vọng, niềm sống, ý nghĩa cuộc đời đối với nhà thi sĩ mà bệnh tật luôn luôn bắt người sống trong thất vọng. *Chơi giữa mùa trăng* (44) là một bài thơ bằng văn xuôi. Thiên nhiên cũng như nhân vật trong truyện đều làm toàn bằng thơ, bằng trăng, bằng mơ mộng.

Còn hai nhà văn Nguyễn Tuân và Khái Hưng tuy không phải là thi sĩ mà tác phẩm của các ông không lai láng thơ như *Vang bóng một thời* (40) của Nguyễn Tuân ghi lại cho chúng ta hình ảnh đang chập chờn, sắp mất đi của một thời. Càng ngày, những thời ấy — cái thời mà Nguyễn Tuân đã phác vẽ — càng đi xa, càng mờ nhạt, càng chập chờn, càng biến thành hư không, huyền hoặc, lẫn cả với hoang đường, thì nó càng cảm ta, càng quyền rũ ta. Những tác phẩm trên của các nhà thơ trên.

(1) Xuân Diệu, *Phần thông vàng*, tr VII

Vang bóng một thời của Nguyễn Tuân nó thơ thứ nhất ở khung cảnh, một khung cảnh trong đó mọi cái đang tàn tạ, chập chờn; nó thơ ở trong quan niệm thời gian đang tiêu mòn, lá lứt; nó thơ ở trong lý tưởng và tình cảm nhớ tiếc, thương hại, những cảm giác mất, những tâm trạng phân vân, ngập ngừng của sự lựa chọn, định thái độ.

Ngoài *Vang bóng một thời* (40), Nguyễn Tuân còn viết nhiều tùy bút và hai tập tiểu thuyết cũng phảng phất cái chất thơ: *Thiếu quê hương* (40), *Một chuyến đi* (41). Quê hương của con người anh hùng của Nguyễn Tuân là sự di chuyển triển miên: đi, đi không một lúc nào ngừng bèn, đây là giấc mộng của Nguyễn Tuân.

Nhưng dấu sao, sáu nhà văn trên này không phải là người khai sinh ra lối tiểu thuyết thi vị. Ông tổ của lối tiểu thuyết điệu ảo đó là Khái Hưng với *Hồn bướm mơ tiên* (33).

Hồn bướm mơ tiên (1933) của Khái Hưng thơ ở cái không khí mơ hồ, huyền ảo buông rù trên chùa Long Giác. Tất cả cái chập chờn — cái ảo não, cái yếu đuối, cái đau đớn, là ở cái môi tình tục thái ngén nơi cảnh tịch mịch của chốn sắc không không sắc ấy của chùa Long-Giác.

Chúng ta đã đan cử ra bảy đại biểu cho ý hướng thơ trong lịch sử tiểu thuyết 32-45. Ta thấy ý hướng thơ khai mở cho lịch sử tiểu thuyết của thế hệ 32. *Hồn bướm mơ tiên* (1933) khép hẳn một thế hệ nghệ thuật và mở ra một thế hệ khác hẳn.

Khác hẳn về ý hướng. Trước kia làm văn, viết truyện là xây dựng được những truyện có cốt cách luân lý. Lần đầu tiên Khái Hưng đã cách mạng, mà cách mạng toàn diện: đưa người trần nhập cõi Phật và đưa Phật về trần. Một cuộc tình duyên say sưa, lãng mạn, nảy nở ngay dưới mắt Đức Từ Bi, ngay nơi nghiêm cấm không gì nghiêm ngặt bằng sắc dục. Không còn một ý hướng luân lý nào trong *Hồn bướm mơ tiên*.

Khác hẳn về nguồn hứng. Cuộc đời thực lại bị đập vỡ, thay vào đây một cuộc đời thơ mộng nơi đây ranh giới giữa thực và giả, tình và mê, có và không, cảm và không cảm, pha lẫn, chập chờn.

Nó khác hẳn ở nghệ thuật. Xây dựng truyện mới hẳn: tình tiết ít, một sự gợi cảm, một không khí đắm âm, những màu sắc phảng phất... Thế thôi!

Cả đến nguồn gốc câu truyện cho đến tên sách cũng nhiều khi lầy ở một sự tích hoang đường.

Nhưng sau khi khai mạc thể hệ bằng cái hình thức nghệ thuật thuần túy đó, ngay năm sau 1934, Khái Hưng lại quay ra viết tiểu thuyết chủ đề và cũng chính ông là ông khai sáng loại tiểu thuyết sau này.

Thề là lịm đi trong vòng mấy năm, người ta lao đầu vào con đường tranh đấu. Từ 32 đến 38, lịch sử tiểu thuyết ít ghi được những sự nghiệp có hơi thở dài. Cho đến khi nhà văn lại biết trở về con đường cũ. Mà hình cũng là Khái Hưng mở đường cho lối viết truyện ý hướng thơ trong giai đoạn thứ hai tức từ 1937-1938 trở đi. Những Đẹp, Trồng Mái của ông, tuy không hẳn là tiểu thuyết ý hướng thơ mà cũng là lấy nghệ thuật thuần túy làm mục đích. Các nhà văn hình như lại theo ông. Tiểu thuyết ý hướng thơ, vì vậy, mà ra phục hưng (1).

(còn tiếp)

THANH LĂNG

(1) Trích chương II trong cuốn Văn học thể hệ (1932-1945)

Thơ trong « cõi người ta »

ĐỖ LONG VÂN

Cũng một chữ. Mà bao nhiêu người là ngần ấy nghĩa. Ai cũng có một từ điển riêng. Hẳn có lần anh cũng như tôi đã tính làm một cuốn tự-điển cho riêng mình. Và định nghĩa những chữ của mình là một cách tự-định-nghĩa. Nhưng đâu chỉ có nghĩa không thôi! Còn tiếng thì-thào ấy nữa, không như một tiếng nào, và có một anh nghe thấy. Ai nói được tất cả những gì thấy trong một chữ? Một chữ là một phần đời mà một đời có chẳng mấy chữ. Vẫn có chữ chẳng bao giờ anh biết mặt và chữ anh ghét và chữ anh yêu. Ấy cũng tùy màu trời. Như chữ « giới hạn » (1) thì sao giờ làm tôi nghĩ đến cái chặt trong tù ? Nó bảo tôi là có một thế-giới người mới dựng. Không hẳn là một thế-giới có người ở. Một ngôi nhà chung giờ chỉ có thể là nơi của tất-cả những hiểu lầm. Ai cũng biết rằng, để tránh những hiểu lầm ấy, có người đã nhận sống ngoài tất-cả. Họ đổi ngôn ngữ làm một nơi tự đầy-ai. Và thế, giờ gọi là thơ.

Thơ cũng là một cách dùng ngôn-ngữ. Có ngôn-ngữ mới có hiểu nhau. Nhưng sự thật ai-chẳng-biết ấy là một sự thật giờ mặt. Vừa là một môi-trường ngôn-ngữ vừa là một quãng cách. Người và ta cách nhau một lời. Không nói thì không hiểu nhau. Nói là đòi ta ra ngôn-ngữ. Chẳng của ta mà cũng chẳng của người thì ngôn-ngữ chẳng là ai. Nó là cái « người-ta » trong ấy cả người lẫn ta đều mất. Có hiểu nhau chẳng nữa thì như thế cũng chỉ là hiểu lầm. Càng nói thì cái lầm ấy càng to. Người và ta càng xa nhau. Và càng sâu, giữa người và ta, cái hồ nguyên-thủy mà ngôn-ngữ vừa dẫu vừa đào. Như thế thì nói làm gì? Nói chỉ là nói dối. Là tự-phản, là đeo mặt nạ, là đóng kịch, và đòi-thoại là một canh bạc bịp chỉ có người thua. Và thơ bắt đầu khi tất-cả những chữ đều thừa.

(1) Giới hạn cũng là tập thơ đầu của Nhật Lê

Chưa có thơ, Mới có một con-người-thơ có một ý-thức và một thái-độ thơ. Nó từ-chối cái địa-ngục « người-ta » của ngôn-ngữ và, nhận quăng cách nguyên-thủy giữa người và ta, nó lúi trong cô-độc và yên-lặng. Rồi ra sao thì ra. « Làm thế nào được », như Nguyễn-Sa nói, và nếu không thích, « thì người ta không thích một mình » (1). Nó đành chịu. Gì cũng chịu cũng là chẳng chịu gì. Và ngôn-ngữ là cái nợ đời nó không trả. Cuộc đời là một vụ án trong ấy ai cũng muốn nói cho được. Nói là cãi cho ta một lý sống trong cõi người-ta này. Là bảo ta cũng như người và, như người, ta cũng đáng sống. Yên-lặng đòi con-người-thơ ra một kẻ sống thừa. Nó không có lý. Và cái tội sống của nó là cái tội đại-toàn. Nó chịu thua án. Tại nó biết rằng tất-cả những lý viện ra đều là những lý giả-hiệu. Chịu thua không cãi, trong vụ án trá-tác ấy, là cách độc-nhất để kêu oan và đòi cái tội đại-toàn ra ngày thơ tuyệt-đời.

Ai muốn tin nó thì tin cả. Nó không có chứng và số ra, vô-tội-vạ, như đá và những con giống. Yên-lặng của nó là bạo-động. Là thách, là rồi! là ăn vạ và gào lên rằng tôi như thế thì ai muốn làm gì thì làm. Một mặt một cón, nó không biết điều và, như người chơi bạc — nếu văn-xuôi đẹp như một ván cờ — nó giao đời mình chờ lòng người sắp-ngửa. Vẫn biết nó chỉ tự trối làm nạn-nhân cho người để không ai làm gì được nó nữa và giữ vẹn tự-do và cô-độc. Nhưng khi nó cô-độc nhất và kín như đá và xa anh nhất cũng là khi nó gần anh nhất và, chẳng giữ mình, để tất-cả tùy anh. Nó chỉ yên-lặng chờ. Và xin anh đừng hỏi. Sao cứ phải hỏi và trả lời? Ngôn-ngữ làm xa nhau. Ấy là « những đường tầu vương vãi như chỉ tay » trong ấy lạc những mặt người đi tìm nhau không thấy. Nó không nói để có lại thì tự-nhiên anh lại

*« ... bằng một lời rõ thật gần
bằng một lời gần hơn con đường cong
bằng một lời gần hơn con đường thẳng ».*

Con đường gần nhất ấy, con đường mà Nguyễn-Sa không dám gọi tên như e không thể có, con đường sét đánh ấy là con đường của thơ. Và của tình yêu.

ĐỖ LONG VÂN

(1) Thơ Nguyễn-Sa

Linh-hồn và thể-xác

BERGSON

CAO VĂN LUẬN dịch

Đầu đề của bài diễn-ván này là « Linh-hồn và thể-xác », nghĩa là vật-chất và tinh-thần, nghĩa là tất cả cái hiển hữu và ngay cả một cái gì có lẽ là không hiển-hữu, nếu chúng ta tin theo một thứ triết-lý mà chốc nữa chúng ta sẽ bàn đến. Nhưng xin các Ngài hãy yên tâm. Ý chúng tôi không phải là đi sâu vào bản tính của vật chất và bản tính của tinh-thần. Người ta có thể phân biệt hai sự vật với nhau và xác-định một phần nào các liên-quan của chúng mà không cần phải biết đến bản tính của mỗi một sự vật ấy. Chẳng hạn giờ đây tôi không thể biết hết những người ở chung quanh tôi, tuy nhiên tôi vẫn phân biệt được tôi với họ và tôi cũng nhận được vị-tri của họ đối với tôi. Về linh-hồn và thể-xác cũng thế: định-nghĩa yếu-tính của linh-hồn và thể-xác là một công việc sẽ đưa chúng ta đi quá xa; nhưng tìm cho biết những gì nối kết chúng và những gì phân biệt chúng là một chuyện dễ hơn vì sự nối-kết ấy và sự phân biệt ấy là những thực-tại kinh-nghiệm.

Trước hết kinh-nghiệm trực-tiếp và ngày-thơ của thường-thức cho chúng ta biết gì về điểm đó? Mỗi một chúng ta là một thể-xác, phải tuân theo cùng những định-luật như tất cả các phân-tử vật-chất khác. Thể-xác chúng ta sẽ tiến lên, nếu nó bị đẩy, nó sẽ thụt lùi, nếu nó bị kéo lại; nếu người ta nung nó lên rồi bỏ mặc nó, nó sẽ rơi xuống. Nhưng ngoài những chuyển động gây ra một cách máy móc bởi căn-do ngoại-tại ấy, còn có những chuyển động khác hình như phát-xuất từ bên trong và phân-biệt hẳn với những chuyển động trên bởi tính-cách bất ngờ của chúng: người ta gọi chúng là những chuyển động cờ ý. Căn do của chúng là gì? Chính là cái mà mỗi người chúng ta gọi là « tôi » hay là « bản ngã ». Mà bản ngã là gì? Bản ngã là một cái gì, hoặc đúng hoặc sai, hình như vượt ra ngoài thể-xác về mọi mặt, vượt ra trong không gian cũng như trong thời gian. Trước hết, vượt trong không gian vì thể-xác của mỗi một chúng ta bị giới

hạn trong những hình thù nhất định, đang khi chúng ta có thể nhờ khả-năng trí giác, nhất là khả-năng nhìn ngó, mà phóng xa ra ngoài thể-xác chúng ta; chúng ta đến tận các tinh-tú. Sau là, vượt trong thời-gian vì thể-xác là vật-chất mà vật-chất nằm trong hiện tại và đầu-quá-thực quá khứ có để lại nơi vật-chất một ít dấu-vết thì những dấu vết ấy cũng chỉ là dấu vết đối với một ý thức nhìn thấy chúng và giải-thích được những cái nó nhìn thấy nhờ ánh sáng những cái nó nhớ lại; trái lại, ý thức nắm giữ được quá-khứ, cuộn cho quá khứ tiếp tục dày thêm theo bước thời gian và, với quá khứ, chuẩn bị một tương lai mà ý thức sẽ góp phần sáng tạo ra. Ngay cả hành-vi cổ ý mà chúng ta vừa nói đến, cũng chỉ là một toàn bộ vận-động học-tập được trong những kinh-nghiệm về trước và được ý thức uốn theo một hướng luôn luôn mới, vai trò của ý thức hình như là luôn luôn sáng tạo ra một cái gì mới mẻ cho thể-giới. Phải, ý thức sáng tạo ra cái mới ở ngoài nó, vì nó gây ra trong không gian những chuyển động bất ngờ, không thể đoán trước được. Ý-thức cũng sáng tạo ra cái mới ngay trong chính nó, vì hành-động cổ ý ảnh-hưởng lại trên con người hành-động, nó biến đổi một phần nào tính tình con người hành-động, và bởi một thứ phép lạ, thực-hiện một sự sáng-tạo bản thân bởi bản thân, mà điều này hình như là chính đối-tượng của đời người. Vậy, tóm lại, bên cạnh thể-xác bị ràng buộc vào giây phút hiện tại trong thời gian, và bị giới-hạn ở chỗ nó chiếm cứ trong không gian, cứ động như bộ máy và phản-ứng lại các ảnh-hưởng ngoại tại một cách máy móc, chúng ta còn nhận thấy một cái gì vươn ra trong không gian xa hơn thể xác và tồn tục qua thời gian, một cái gì đòi hỏi hay bắt buộc thể-xác những chuyển-động không phải là máy móc và đã được biết trước, nhưng là những chuyển-động tự-do và không thể tiên-đoán được: cái vượt ra ngoài thể-xác về mọi phía ấy, cái tạo ra những hành-động bằng cách tự cái-tạo chính mình ấy, là bản ngã, là linh-hồn, là tinh-thần, tinh-thần chính là một năng-lực có thể tự lấy ở mình ra nhiều hơn là mình mang sẵn, có thể phân phát nhiều hơn là đã tiếp-nhận, cung-cấp nhiều hơn là cái mình có sẵn. Đó là điều chúng ta tin chúng ta nhìn thấy. Đó là bề ngoài. Người ta bảo: Đúng lắm, nhưng đó chỉ là bề ngoài. Ngài hãy nhìn vào gần hơn và hãy nghe khoa-học dạy gì. Trước hết chính Ngài, Ngài cũng phải nhận rằng linh-hồn kia không bao giờ tác động trước mặt Ngài mà lại không có thể-xác. Thể xác của nó luôn luôn đồng-hành với nó, từ lúc sinh ra cho đến lúc chết, và dấu rằng nó phân biệt thực

sự với thể-xác đi nữa, thì mọi sự cũng xảy ra như thể là nó được nối kết chặt-chẽ với thể-xác, không thể tách rời ra được. Ý-thức của Ngài sẽ biến tan, nếu Ngài hít phải thuốc mê; nó sẽ hưng lên, nếu Ngài uống rượu hay uống cà-phê. Một sự đau-độc nhẹ-nhẹ cũng có thể gây ra những hỗn loạn sâu rộng trong trí-tuệ, cảm quan và ý chí. Một sự đau-độc lâu dài như sự đau-độc do những thứ bệnh truyền-nhiễm để lại có thể gây ra bệnh mất trí và điên cuồng. Thực ra nếu lúc nghiệm-thi (autopsie) không phải là bao giờ người ta cũng tìm thấy những vết hư-hỏng nơi những người điên-cuồng, thì ít ra người ta cũng năng tìm thấy và đâu không có những vết hư-hỏng trông thấy được, thì chắc chắn là một sự biến đổi tính-chất hóa học ở các mô đã gây ra bệnh. Hơn nữa khoa-học đã hạn-chỉ ở một số não-hối nhất-định những chức-vụ rõ rệt của tinh-thần; chẳng hạn cơ-năng thực-hiện những chuyển-động tự-ý mà Ngài vừa nói đến hồi nãy. Những sự hư-hỏng một điểm nào đó thuộc vùng rô-lăng (zone rolandique) nghĩa là vùng ở giữa lá trán (lobe frontal) và lá cạnh (lobe pariétal) của óc làm cho người ta mất khả-năng vận-động tay, chân, mặt, và lưỡi. Ngay cả ký-ức mà Ngài cho là một chức-vụ cốt-yếu của tinh-thần, cũng đã được hạn chỉ một phần: phía dưới của não-hối thứ ba phía trán tả là trụ sở của các hoài-niệm vận-động phát-âm ngôn-ngữ; vùng liên-hệ với não-hối thứ nhất và thứ hai phía màng tang trái là nơi lưu-trữ ký-ức âm-thanh các từ ngữ; phần sau của não-hối thứ hai phía cạnh trái là chỗ chứa đựng các hình ảnh thị-giác, các tiếng và các chữ v.v... Chúng ta hãy đi xa hơn nữa. Ngài vừa nói rằng linh-hồn kết-hợp với thể-xác, nhưng vượt hẳn thể-xác trong không gian cũng như trong thời gian. Chúng ta hãy xét về không gian. Thực thì, thị-quan và thính-quan vượt ra ngoài giới-hạn thể-xác; nhưng vì sao? Vì những chấn-động, từ xa đến, đã kích động con mắt và lỗ tai, rồi chuyển vào óc, ở đó kích động đã biến thành cảm giác nghe và thấy, vậy thì tri-giác là ở bên trong thể-xác và không mở rộng nó ra ngoài. Bây giờ chúng ta hãy nói đến thời gian. Ngài bảo rằng tinh-thần bao-quát dĩ vãng còn thể-xác thì giới-hạn trong hiện tại luôn luôn tái diễn. Nhưng chúng ta chỉ nhớ được dĩ-vãng vì thể-xác chúng ta giữ lại vết tích còn hiện tại của dĩ vãng. Những ấn-tượng mà sự vật ghi vào óc não, đang tồn tại ở đó, cũng như những hình-ảnh ghi vào tấm kính ảnh, hoặc những âm-điệu ghi vào cái đĩa lưu-thanh; cũng như đĩa nhạc lặp lại bản nhạc, khi người ta cho vận máy lên, thì óc não sẽ làm cho hoài-niệm phục-hồi, khi có một chấn-động lay chuyển chỗ ấn-tượng đã được ghi vào. Vậy thì trong thời gian,

cũng như trong không gian, « linh-hồn » không vượt ra ngoài thể-xác. Nhưng có linh-hồn phân biệt với thể-xác thực không? Chúng ta vừa thấy rằng trong óc não luôn luôn xảy ra những sự đổi thay, hay nói một cách chính-xác hơn, luôn luôn có những chuyển dịch và những tập-hợp mới của các phân-tử và nguyên-tử óc não; có những cái được diễn ra bằng những cảm-giác, cũng có những cái khác lại được diễn ra bằng những hoài-niệm. Chắc chắn là tất cả các hiện tượng trí-tuệ, cảm quan và ý chí đều có những chuyển-dịch và tập-hợp tế-bào óc não tương-đối với: ý-thức chỉ thêm vào đó như một thứ lân-quang, nó giống như một vết ánh-sáng tiếp theo và phác họa cái chuyển động của cây diêm người ta cạch vào tường trong bóng tối. Lân lân-quang ấy có thể nói được là nó tự soi sáng cho chính mình, và gây ra cho mình những ngộ nhận nội tâm kỳ quái; ý thức cũng thế, nó tương-tượng là nó thay đổi, điều-khiển và tạo ra những vận-động mà kỳ-thực nó chỉ là kết-quả; sự tin tưởng có ý chí tự-do là tại đó. Thực ra nếu chúng ta có thể nhìn qua sọ để thấy những gì xảy ra trong bộ óc đang hoạt-động, nếu chúng ta có được những khí cụ có thể phóng đại ra từng triệu triệu lần, như những kính hiển vi mạnh nhất, để quan-sát bên trong vỏ não, và nhờ thế, chứng kiến được cuộc múa nhảy của các phân tử, nguyên tử và điện-tử tạo thành vỏ não, và nếu, đương khác, chúng ta có được cái bảng đối-chiều hiện-tượng óc não với hiện-tượng tính-thần, tôi muốn nói nếu chúng ta có được một bộ tự-điển cho phép dịch mỗi một hình thế của cuộc nhảy múa ấy ra tiếng tư-tưởng và tình cảm, thì chúng ta cũng biết được như « cái mạo danh là linh-hồn » ấy tất cả những gì nó suy-tưởng, cảm-nghĩ và ước muốn, biết được tất cả những gì nó tưởng là nó tự-do làm, mà kỳ thực nó làm một cách máy móc. Và chúng ta còn biết được rõ ràng hơn nó nữa, vì cái mạo danh là linh hồn hữu thức ấy chỉ chiếu sáng được một phần nhỏ của cuộc múa nhảy bên trong óc não, nó chỉ là một đám ma trôi phất phời trên những nhóm nguyên-tử ưu-tiên nào đó, còn chúng ta, chúng ta nhìn thấy tất cả các nhóm của tất cả các nguyên-tử, chúng ta nhìn thấy toàn thể cuộc nhảy múa não bộ. Cái « hồn thiêng » của Ngài, chẳng qua, chỉ là một hiệu-quả nhìn thấy những hiệu-quả, còn chúng tôi, chúng tôi nhìn thấy vừa hiệu-quả vừa nguyên-do.

Đó là những điều người ta thường nhân-danh khoa-học mà nói ra. Nhưng phải chăng đã rõ là nếu người ta gọi là khoa-học những gì đã được quan-sát và có thể quan-sát, đã được chứng-minh và có thể chứng-minh,

thì một câu kết-luận như câu người ta vừa trình-bày ở trên, chẳng có gì là khoa-học, bởi vì, trong hiện tình khoa-học ngày nay, chúng ta không thấy có phương-cách gì để kiểm-chứng nó cả. Thực ra, người ta cũng viện-chứng rằng luật bảo-tồn năng-lượng chồng lại với việc có một phần nhỏ năng-lực hoặc vận-động nào được tạo dựng ra trong vũ-trụ và nếu sự việc không xảy ra một cách máy móc như người ta vừa nói, nếu một ý-chí hữu hiệu can-thiệp vào để thực-hiện những hành-động tự-do, thì định-luật bảo-tồn năng-lượng sẽ bị vi-phạm. Nhưng lý-luận như thế, tức là chỉ chấp-nhận chính điều phải bàn cãi; vì định-luật bảo-tồn năng-lượng, cũng như tất cả các định luật vật-lý khác, nó chỉ là một công-thức gôm tóm lại những điều đã quan-sát về các hiện-tượng vật-lý; nó phát-biểu ra những điều xảy ra trong một phạm-vi mà ở đó không bao giờ có ai chủ-trương là có sự bất thường, sự lựa chọn hoặc tự-do cả, và chính điều phải biết ở đây, là phải chăng định-luật bảo-tồn năng-lượng còn được chứng-minh là đúng trong những trường-hợp mà ý-thức cảm thấy mình đang đứng trước một hoạt-động tự-do và nói cho cùng, ý-thức là một khả-năng quan-sát và nó có thể thí-nghiệm theo cách của nó. Tất cả những gì giác-quan, hoặc ý-thức trực-tiếp nhìn thấy được, tất cả những gì là đối-tượng của kinh-nghiệm hoặc nội-giới hoặc ngoại-giới, đều phải được coi là có thực, bao lâu người ta không chứng-minh được rằng đó chỉ là một vẻ bề ngoài. Thế mà, chắc chắn là chúng ta cảm thấy chúng ta tự do, đó là một cảm-tưởng trực-tiếp của ý-thức. Vậy những người chủ-trương cảm-tưởng đó là một ảo-tưởng, chính họ cần phải chứng-minh điều họ quả-quyết; nhưng thực ra họ không chứng-minh được như thế, họ chỉ độc-đoán áp-dụng cho các hành-động tự ý một định-luật chỉ được nhận chân trong các trường hợp ý-chí không can thiệp vào. Và chẳng rất có thể là nếu ý-chí có thể tạo ra năng-lượng, thì năng-lượng được tạo ra đó quá nhỏ nhen, không đủ để ảnh-hưởng, một cách rất rõ rệt, đến các khí-cụ đo-lường của chúng ta; tuy nhiên, hiệu-quả của các hành-động tự-ý ấy có thể là rất lớn lao, như ảnh-hưởng của tia lửa làm bùng nổ kho thuốc súng. Tôi xin miễn đi sâu vào điểm ấy. Tôi chỉ cần nói điều này: nếu người ta nhìn xét then máy của vận-động tự ý nói riêng và hoạt-động của thần-kinh-hệ nói chung, và sau hết, nhìn xét chính sự sống trong yếu tính của nó, thì người ta phải kết-luận rằng thủ-đoạn thường-xuyên của ý-thức, từ nguồn-gốc thấp-hèn nhất của nó và trong các thể sinh-vật đơn-giản nhất, là lợi dụng luật tất-định vật-lý để đạt đến cứu-cánh riêng của nó, hay đúng hơn, thủ-

đoạn của ý-thức là xoay tròn định-luật bảo-tồn năng-lượng bằng cách bắt vật-chất sản-xuất ra càng ngày càng nhiều những chất nổ, càng ngày càng hữu ích cho mình, lúc đó chỉ cần một hành-động hết sức yếu ớt, như hành-động bấm ngón tay vào cò súng lục, cũng đủ để giải-thoát, vào lúc mình muốn và theo hướng mình chọn, một số hết sức lớn năng-lượng đã tích trữ. Đường tổ chứa trong các bắp thịt quả là một chất nổ thực, nhờ nó mà vận-động tự ý được thực-hiện: hình như sản-xuất và sử dụng những chất-nổ như thế là mối lo-âu thường-xuyên và cốt-yếu của sự sống, kể từ lúc nó mới xuất-hiện đầu tiên trong các thể nguyên hình chất có thể biến-hình như ý, cho đến lúc nó đã phát-triển hoàn-toàn trong các cơ-thể có khả-năng hoạt-động tự-do. Nhưng một lần nữa, tôi không muốn nhấn mạnh ở đây về một điểm mà tôi đã bàn đến nhiều ở chỗ khác. Vậy tôi xin đóng cái vòng khép lại, mà lẽ ra tôi có thể không mở ra và tôi xin trở lại điều tôi đã nói trước, là chúng ta không thể gọi là khoa-học một giả-thuyết không được chứng-minh và cũng không được kinh-nghiệm gọi ra. Quả thế, kinh-nghiệm dạy gì cho chúng ta? Kinh-nghiệm cho chúng ta thấy rằng sự sống của linh-hồn, hay là sự sống của ý-thức nối kết với sự sống của thể-xác, giữa hai sự sống ấy có liên-đời chặt-chẽ, và chỉ có thể. Nhưng điều đó không có ai chỗi cái bao giờ; tuy nhiên, không thể dựa vào đó mà quả-quyết được rằng hiện-tượng óc não tương-đương với hiện-tượng tinh-thần, rằng người ta có thể đọc được, trong óc não, tất cả những gì xảy ra trong ý-thức đối chiều. Cái áo liên-đời với cái đinh treo áo; áo rơi, nếu đinh bị nhỏ, áo lung-lay, nếu đinh chuyển-động, áo lủng và rách, nếu đinh quá nhọn; tuy nhiên, không phải vì thế mà mỗi chi-tiết của đinh đối-chiều với mỗi chi-tiết của áo, hoặc đinh là tương-đương với áo, và lại rất càng không phải vì thế mà đinh với áo là một. Cũng thế, ý-thức, cố-nhiên, dính liền với óc não, nhưng không phải vì thế, mà óc não bao trùm được tất cả mọi chi-tiết của ý-thức và ý-thức là một chức-vụ của óc-não. Quan-sát, kinh-nghiệm và bởi đó, khoa-học, chỉ cho phép quả-quyết điều này: là giữa óc-não và ý-thức có một mối liên hệ nào đó.

Mối liên-hệ ấy thế nào? A! Đây là chỗ mà chúng ta có thể tự hỏi, phải chăng triết-học đã đem lại điều mà người ta có quyền chờ đợi ở nó. Triết-học có nhiệm-vụ khảo-cứu sinh-hoạt tâm linh trong tất cả mọi biểu-hiện của nó. Quen với quan-sát nội-tâm, nhà triết-học lẽ ra phải đi xuống, bước sâu vào bản thân, rồi đi lên, trở lại mặt ngoài, theo dõi cử-động của

ý thức, lúc nó dần dần tự giải, tự phóng và chuẩn-bị chuyển-vận trong không gian. Chứng-kiến việc vật-chất-hóa dần dần ấy của ý-thức, quan-sát đường đi nước bước của ý-thức, lúc nó ngoại-thể-hóa (s'exterioriser), nhà Triết-học, ít ra, cũng có được một trực-giác mơ hồ tinh-thần kết-hợp với vật-chất thể nào, thể-xác và linh-hồn liên-hệ với nhau làm sao. Có lẽ, đó chỉ sẽ là một tia sáng sơ-khai, không có gì hơn. Nhưng tia sáng ấy sẽ hướng-dẫn chúng ta giữa muôn ngàn thực tại mà khoa tâm-lý và khoa bệnh-lý biết được. Rồi ra, sửa chữa và bỏ-tức những sai lầm và thiếu sót của kinh-nghiệm nội-giới, các thực-tại ấy sẽ chỉnh-đòn được phương-pháp quan-sát nội-tâm. Như thế, nhờ liên-lạc giữa hai trung-tâm quan-sát, quan-sát bên trong và quan-sát bên ngoài, chúng ta sẽ tìm được một giải-pháp càng ngày càng sát với vắn-đề, một giải pháp không bao giờ hoàn-hảo, như các giải-pháp của nhà siêu-hình-học thường tự cho là hoàn-hảo, nhưng là một giải pháp có thể luôn luôn cải-tiến, như các giải-pháp của nhà khoa-học. Cờ nhiên là sự thúc đẩy đầu tiên phải phát-xuất từ bên trong, cái nhìn nội-tâm phải đem lại cho chúng ta những tia sáng sơ yếu, và bởi đó, vắn đề vắn phải là một vắn đề triết-lý.

Nhưng nhà siêu-hình-học không dễ-dàng từ bỏ những chỗ cao-siêu mà ông thích ở lại. Platon đã mời ông hướng lên thể-giới các ý-niệm. Đó là nơi ông muốn an-cư để đi lại giữa các ý-niệm thuần-túy, bất chúng nhượng-nhịn lẫn nhau và hòa-giải chúng một cách tạm-bợ; cố gắng thi-thò trong thể-giới tao-nhã ấy một chính-sách ngoại-giao khôn khéo. Ông ngần-ngại, không dám đụng đến các thực-tại, bất cứ là những thực-tại nào, huông hồ là các thực-tại như các thứ bệnh trí, ông lại càng không dám: Ông sợ bấn tay. Tóm lại, lý-thuyết mà khoa-học có quyền mong-đợi triết-học đem lại ở đây, một lý-thuyết mềm dẻo, có thể cải-tiến và căn cứ vào toàn-thể những thực tại đã được biết đến, triết-học đã không muốn, hoặc đã không biết đem lại cho khoa học.

Bởi vậy, tự-nhiên nhà Bác-học đã tự bảo: Vì triết-học không dựa vào thực-tại và lý-lẽ nào để bảo tôi phải hạn-chế sự đối-chiều giả-thiết giữa tinh-thần và óc-não cách nọ hay cách kia nhất-định, ở điểm nọ hay điểm kia nhất-định, cho nên tạm thời, tôi sẽ xử sự như thể là có sự đối-chiều hoàn-toàn, hoặc như thể là tinh-thần và thể-xác là tương-đương, hay có lẽ là đồng nhất nữa. Tôi là nhà sinh-lý-học, với những phương-pháp tôi sẵn có, nghĩa là với sự quan-sát và thí-nghiệm hoàn-toàn bên ngoài, tôi

chỉ thấy có óc não và tôi chỉ tác-động được trên óc-não, vậy tôi sẽ xử sự như thể là tinh-thần chỉ là một chức-vụ của óc-não, tôi sẽ mạnh dạn tiến bước như thế và như thế tôi sẽ có càng nhiều may mắn tiền xa; khi người ta không thấy quyền mình có giới-hạn, thì trước hết người ta có thể cho nó là không giới-hạn, người ta sẽ luôn luôn có thời giờ để lùi lại. Đó là điều nhà Bác-học đã tự nói với mình và Ông đã ngừng lại ở đó, nếu Ông đã bỏ được triết lý.

Nhưng người ta không thể bỏ được triết-lý. Đang lúc chờ đợi các triết-gia đem lại một thuyết-lý mềm dẻo, dễ dàng uốn-nắn theo kinh-nghiệm nội và ngoại-giới mà khoa-học cần đến, tự nhiên nhà bác-học đã tiếp nhận ở siêu-hình-học cũ một thuyết-lý sẵn có hoàn-toàn đặt-đế, rất hợp với qui-luật phương-pháp ông cho là lợi cho ông theo. Và chẳng, ông cũng không thể lựa chọn gì hơn. Cái giả-thuyết minh-bạch độc nhất mà siêu-hình-học của ba thế-kỷ vừa qua đã để lại cho chúng ta về điểm này, chính là giả-thuyết nhìn-nhận rằng linh-hồn và thể-xác hoàn-toàn song đôi, linh-hồn phát-biểu một sô trạng-thái của thể-xác, hoặc thể-xác phát-biểu linh-hồn, hoặc linh-hồn và thể-xác là hai bản dịch ra hai tiếng khác nhau, cùng một bản nguyên-văn khác với cả hai; mà cả trong ba trường-hợp, hiện-tượng óc não hoàn-toàn tương-đương với hiện-tượng tinh-thần. Triết-học thế-kỷ XVII đã đi đến giả-thuyết ấy làm sao? Cờ nhiên là không phải nhờ khoa giải-phẫu và khoa-sinh-lý về óc-não, là những khoa-học hầu như chưa có ở thời đó, và cũng không phải là nhờ sự khảo-cứu cơ-cấu, chức-vụ và những sự hư-hỏng của tinh-thần. Không, giả-thuyết ấy, cờ-nhiên, đã được suy-diễn ra từ những nguyên-tắc tổng-quát của một thứ siêu-hình người ta đã quan-niệm ra, ít là trong một phần lớn, để thực-hiện những hy-vọng của vật-lý-học thời nay. Những cuộc phát-minh sau thời phục-hưng, nhất là những phát-minh của Kepler và của Galilée, đã cho người ta thấy có thể rút các vấn-đề thiên-văn và vật-lý vào những vấn-đề cơ-học. Do đó đã phát-minh ra ý-nghĩ rằng toàn-thể vũ-trụ vật-chất, vô cơ và hữu cơ, là một bộ máy mệnh-móng, tuân theo những định-luật toán-học. Bởi đó các sinh-vật nói chung, và thân-xác con người nói riêng, phải được thắp lắp vào bộ máy ấy, như những bộ phận trong máy đồng-hồ; tất cả những gì chúng ta có thể làm, đều đã được xác-định trước, đã được tính-toán như toán-học cả. Như thế, linh-hồn người ta trở nên bất-lực, không thể sáng-tạo được; nếu có linh-hồn, thì nhất thiết các trạng-thái kế tiếp của

nó, chỉ diễn-tả ra, dưới hình-thức tư-tưởng và tình-cảm, chính những cái mà thể-xác của nó phát-biểu ra bằng không gian và chuyển-động. Thực ra, Descartes chưa đi xa đến thể; chú ý đến thực-thể, ông đã muốn dành lại cho ý-chí tự-do ít nhiều chỗ đứng, mặc cho lý-thuyết vì đó mà bớt phần chặt-chẽ. Và nếu, với Spinoza và Leibniz sự dè dặt của Descartes đã bị lý-luận của hệ-thống tư-tưởng quét sạch, nếu hai triết-gia này đã trình bày một cách rất chặt chẽ giả-thuyết nhìn nhận một sự song đôi bền vững giữa các trạng-thái thể-xác và các trạng-thái tinh-thần, thì ít ra họ đã không dám coi linh-hồn như là một hiệu-quả của thể-xác; mà có lẽ họ cũng nói được thể-xác là một hiệu-quả của linh-hồn. Nhưng họ đã mở đường cho một chủ-nghĩa Đê-các (Cartesianisme) suy-giảm, chặt hẹp nhìn nhận sinh-hoạt tinh-thần chỉ là một bộ mặt của hoạt-động óc-não, cái mạo-nhận là « linh-hồn » chẳng qua chỉ là toàn thể những hiện-tượng óc não và ý-thức được thêm vào đó như là một ánh lân-quang. Thực thì suốt cả thế-kỷ XVIII chúng ta có thể thấy rõ triết thuyết Đê-các đã dần dần bị giản lược như thế. Càng rút hẹp lại, triết thuyết ấy càng lần nhập vào sinh-lý-học, và sinh-lý-học, cò nhiên, là đã tìm thấy ở đó một triết-học rất có thể đem lại cho nó lòng tự tin mà nó cần phải có. Và vì thế nên những triết gia như Lamettrie, Helvétins, Charles Bonnet, Cabanis là những người mà ai cũng biết là theo chủ-nghĩa Đê-các, đã đem đèn cho khoa-học của thế-kỷ XIX những gì mà nó có thể lợi-dụng được nhất ở triết học của thế-kỷ XVII. Vậy các nhà-bác-học ngày nay, khi suy-luận về liên-quan giữa tâm-lý và vật-lý, nếu họ ngã theo giả thuyết song đôi, thì điều đó dễ hiểu, vì các triết-gia đã không cung-cấp cho họ cái gì khác. Mà họ có thích thuyết đối-chiều, hơn tất cả các thuyết, người ta có thể có được, nhờ cũng một phương pháp xây-dựng tiến nghiệm đi nữa, tôi cũng còn công nhận điều đó, vì họ tìm thấy, trong thuyết ấy, một sự khích-lệ dễ tiền xa. Nhưng, nếu trong họ, có ai đến nói với chúng ta rằng đó là khoa-học, rằng kinh-nghiệm cho chúng ta thấy có một sự song đôi chặt chẽ và đầy đủ giữa hoạt-động óc não và sinh-hoạt tinh-thần, thì không được, chúng ta sẽ ngừng người ấy lại và sẽ trả lời với ông: là nhà bác học, cò-nhiên, ông có thể bình-vực thuyết ấy, như nhà triết học bình-vực nó, nhưng lúc đó lời của ông không phải là lời một nhà bác học, mà là lời một nhà triết học. Ông chỉ trả lại cho chúng tôi cái chúng tôi đã cho ông mượn. Lý thuyết ông đem lại cho chúng tôi, chúng tôi biết nó rồi, nó ở xương chúng tôi mà ra, chính chúng tôi, là những triết-gia, đã sản tạo ra nó và đó là một món

hàng cũ, rất cũ. Cờ nhiên, không phải vì cũ mà nó kém giá trị, nhưng cũng không vì cũ mà nó quý hơn. Ông hãy xem nó cho vừa già nó và một thuyết-lý, trước thời sinh-lý và tâm-lý-học của chúng ta phát-xuất, đã có thể mặc lấy hình thể hoàn hảo và dứt khoát người ta thường nhận thấy ở một học-thuyết siêu-hình, xin ông đừng cho nó là một kết-quả của khoa-học, là một thuyết-ý đã được đắp khuôn theo các thực-tại và có thể uốn-nắn lại theo các thực tại.

Nay chúng ta có nên thử tìm ra một công-thức phát-biểu được mối liên-quan giữa hoạt-động tinh-thần với hoạt-động óc-não, đúng như nó xuất-hiện, lúc người ta vứt bỏ hết mọi ý-niệm tiền-kiến, để chỉ xét đến những thực tại đã được quan-sát không? Một công-thức như thế, tất nhiên là tạm-thời, nó sẽ chỉ có thể có tham vọng đạt đến một cái có lẽ đúng ít nhiều. Nhưng ít ra, cái có lẽ đúng ấy sẽ có thể dần dần tăng thêm và công-thức sẽ ngày càng trở nên chính xác hơn, khi sự hiểu-biết các thực-tại càng được nói rộng.

Vậy tôi sẽ nói với các ngài là chú ý khảo sát sinh-hoạt tinh-thần và hoạt-động sinh-lý đồng-hành, đã làm cho tôi tin rằng quan-niệm thường-thức là đúng, ý-thức con người cao rộng phong-phú hơn bộ óc đòi chiều với nó vô cùng. Và đại lược, đây là kết-luận tôi đã đi đến. Giả sử có người nào nhìn được vào trong bộ óc đang hoạt-động, theo dõi những bước đi lại của các nguyên-tử và giải-thích được các hành-động của chúng, thì chắc người ấy cũng biết được ít nhiều những gì xảy ra trong tinh-thần, nhưng là biết được rất ít. Người ấy chỉ biết được những cái có thể phát-biểu thành dáng-diệu, thái-độ và cử-chỉ của thân-xác, những cái mà trạng-thái tinh-thần bao hàm như hành-động sắp thực-hiện hay chỉ mới chớm phát. Đối với những tư-tưởng và tình-cảm diễn ra trong ý-thức, người ấy cũng ở trong hoàn-cảnh một khán-giả nhìn thấy rõ ràng tất cả những điều các kịch-sĩ làm trên sân khấu, nhưng không hiểu được một tiếng nào của những lời họ nói. Cờ nhiên, những bước đi lại, bộ điệu và cử chỉ của kịch-sĩ đều có lý-do trong tâm-tướng họ đóng và nếu chúng ta hiểu văn của bản kịch, chúng ta có thể đoán trước được gần đúng bộ điệu của kịch-sĩ, nhưng ngược lại không đúng; sự nhìn biết bộ điệu chỉ cho chúng ta hiểu được rất ít về bản kịch, vì một bản kịch tề-nhị chưa đựng biết bao ý-nghĩa phong-phú vượt hẳn những cử-động người ta dùng để phân-nhị nó; cho nên tôi tưởng, nếu chúng ta hoàn toàn hiểu biết then máy của óc não và

cũng hoàn toàn hiểu biết tâm-lý, chúng ta có thể đoán được những gì xảy ra trong óc-não, mỗi khi có một trạng-thái tâm-lý; nhưng chúng ta không thể làm ngược lại, vì đối với một trạng-thái óc-não nhất định, chúng ta có thể có vô số trạng-thái tâm-lý cũng đều thích-hợp cả. Nhưng xin các Ngài biết cho, tôi không nói bất cứ trạng-thái tinh-thần nào cũng có thể đối-xứng với một trạng-thái óc-não nhất định; các Ngài treo cái khuôn lên, nhưng không phải là các Ngài bỏ được vào khuôn ấy bất cứ bức họa nào. Cái khuôn xác định bức họa một phần nào, rõ loại trừ trước tất cả những bức nào không có cùng một hình-thể, cùng một kích-tắc; nhưng miễn là hình-thể và kích-tắc vừa vặn, thì bức họa nằm lọt vào khuôn được. Đối với óc não và ý-thức cũng thế. Một trạng-thái tinh-thần phức tạp sẽ giảm biến thành những hành-động tương-đồng đơn-giản như bộ-điệu, thái-độ, cử-động; nếu những hành-động này là chính những hành-động óc-não đang chuẩn-bị, thì trạng-thái tinh thần sẽ tháp nhập đúng vào trạng-thái óc-não. Nhưng có vô số bức họa khác nhau cũng đều có thể tháp nhập vào cái khuôn ấy và bởi đó óc não không xác-định tư-tưởng và như thế, tư-tưởng, ít ra là phần lớn, không lệ-thuộc óc não.

Sự khảo cứu các thực tại sẽ cho phép chúng ta diễn-tả một cách càng ngày càng chính-xác cái khía-cạnh đặc-biệt này của sinh-hoạt tinh-thần, là khía-cạnh độc nhất, theo thiên-ý chúng tôi, được đổ họa ra trong hoạt động óc não. Về khả-năng tri-giác và cảm-giác chẳng hạn, nằm trong thế-giới vật-chất, thân-xác chúng ta tiếp-nhận những kích-động mà nó phải đáp lại bằng những cử-động thích-hợp; óc não và hệ-thống tủy-não nối chung, sấm sủa các cử-động ấy, nhưng tri-giác là một cái gì hoàn toàn khác. Về khả-năng quyết-định cũng thế. Thê-xác thực-hiện những cử-động cố ý, nhờ một số then máy đã lên sẵn trong hệ-thống thần-kinh, các then máy này chỉ đợi một dấu hiệu để khởi-động và óc-não là điểm phát-xuất dấu-hiệu và khởi-động các then máy. Vùng « rô lăng » là vùng người ta cho là trụ-sở của cử-động cố ý, quả thực nó sánh được như một trạm bẻ ghi, từ đó người phu tàu có thể hướng dẫn đoàn tàu đang đến, vào đường nọ hay đường kia; hoặc còn có thể ví nó như một chuyển lộ khí (commutateur) nhờ đó một kích-động ngoại giới hiện tại có thể liên-lạc với một bộ-phận động-cơ nào đó tùy ý; nhưng bên cạnh những cơ-quan vận-động và cơ-quan lựa chọn, còn có cái gì khác, còn có chính sự lựa chọn. Sau hết về tư-tưởng cũng thế. Lúc chúng ta tư-tưởng, ít khi mà chúng

ta không tự nói với chính mình: nếu chúng ta không thực-hiện thực-sự, thì chúng ta cũng phát khởi hay là chuẩn-bị những cử-động phát âm nhờ đó tư-tưởng sẽ được phát biểu, và một chút gì của những cử-động ấy chắc chắn đã được phác họa trong óc não. Nhưng chúng ta tin rằng then máy óc não của tư-tưởng không phải chỉ có thế: đằng sau những cử-động phát âm bên trong là những cử-động và chẳng không cần thiết, còn có một cái gì tinh-vi hơn, cốt yếu hơn. Tôi muốn nói đến những cử-động mới chớm-phát là những cử-động tượng-trưng tất cả các hướng đi kế tiếp của tinh-thần. Xin chú ý rằng tư-tưởng hiện-thực, cụ thể, linh-động là cái mà đến nay các nhà tâm-lý-học rất ít nói đến, vì nó rất khó mà quan-sát được. Cái mà người ta khảo-cứu, dưới danh-từ tư-tưởng, không phải là chính tư-tưởng, nhưng là một mô phỏng giả tạo có được nhờ tập-hợp những ảnh-tượng và ngay cả với những ý tưởng, các Ngài sẽ không tạo ra tư-tưởng, cũng như với những vị-trí, các Ngài sẽ không tạo ra chuyển-động. Ý tưởng là tư-tưởng ngừng lại. Ý-tưởng phát-xuất, khi tư-tưởng không tiếp tục tiến, nhưng ngừng lại hay là quay trở về, cũng như sức nóng tự phát ra trong quả banh, lúc quả banh gặp phải chướng-ngại-vật. Nhưng cũng như sức nóng không sẵn có trước trong quả banh, ý-tưởng không phải là một bộ-phận thuộc về tư-tưởng. Ví dụ các Ngài hãy sắp kế tiếp nhau các ý-tưởng « sức nóng », « phát ra » « quả banh » và đặt xen vào chúng các ý-tưởng « nội tại » và « tự mình » bao hàm trong các tiếng « trong » và « tự », rồi thử tạo lại cái tư-tưởng mà tôi vừa phát-biểu trong câu « sức nóng tự phát ra trong quả banh ». Các Ngài sẽ thấy là không thể được, tư-tưởng là một chuyển-động, không phân chia được, và các ý-tưởng tương-đồng với một từ-ngữ chỉ là những quan-niệm xuất-hiện trong tinh-thần ở mỗi khoảng khác chuyển-vận của tư-tưởng, nếu tư-tưởng ngừng lại; nhưng tư-tưởng không ngừng lại. Vậy xin các Ngài dẹp lại một bên những xây-dựng giả-tạo tư-tưởng và hãy nhìn xét chính tư-tưởng; các Ngài sẽ tìm được ở đó không phải là những trạng thái phân biệt, nhưng là những chiều-hướng, và các Ngài sẽ thấy tư-tưởng chính là một sự thay đổi chiều hướng nội tâm, thường xuyên và liên-tục và sự thay đổi này luôn luôn có khuynh hướng diễn tả bằng những hành-động và những bộ-điệu có thể vạch ra trong không gian và phát-biểu ra, như thế bằng ăn-dụ, những lời đi lại của tinh-thần. Những chuyển-động được phác-họa hay chỉ mới được chuẩn-bị ấy, chúng ta không nhìn thấy, thường là vì chúng ta không có lợi-thú nào để biết đến chúng. Nhưng

nhất-thiết chúng ta phải để ý đến chúng, khi chúng ta theo rết tư-tưởng chúng ta cho thật sát để bắt sống lấy nó và làm cho nó nhập vào tâm-hồn kẻ khác lúc nó đang sống động. Các từ-ngữ, cho dầu được lựa chọn chu đáo đến đâu, cũng sẽ không nói ra được những gì chúng ta muốn cho chúng nói ra, nếu nhịp điệu, phép phân câu chiết-tự và tất cả nghệ-thuật diễn-đạt của bài văn không giúp được cho các từ-ngữ thể nào để làm cho độc giả, được một chuyển-động đang phát-nở hướng-dẫn, có thể vẽ ra một đường cong tư-tưởng và tình cảm đúng như đường cong chúng ta đang vẽ ra. Tất cả nghệ-thuật viết văn là ở đó. Đây là một cái gì tương-tự như nghệ-thuật của nhạc-sĩ, nhưng các Ngài đứng tường âm-nhạc nói đến đây, chỉ hướng về lỗ tai, như người ta thường nghĩ. Lỗ tai một người ngoại quốc, dầu là quen âm-nhạc đến đâu, cũng không phân biệt được loại Pháp-văn chúng ta cho là có âm-điệu với một loại không có, không phân biệt được thư Pháp-văn hoàn-toàn hay với thứ Pháp-văn tầm thường: đó là triệu chứng hiển-nhiên ở đây có cái gì khác hơn là một hòa-điệu vật-chất của các âm-thanh. Thực ra nghệ-thuật của văn-gia cốt ở sự làm cho chúng ta quên là Ông dùng từ-ngữ. Cái hòa-điệu ông tìm kiếm là một thứ đối xứng giữa những lời đi lại của tinh-thần với những lời đi lại của văn-từ, một thứ đối-xứng rất hoàn hảo, khiến cho những uyển-chuyển tư-tưởng của ông được câu văn chở theo và thông truyền vào tư-tưởng của chúng ta và lúc đó mỗi một từ-ngữ, tách riêng ra, không còn đáng kể: không còn gì khác ngoài cái ý-nghĩa linh-động lướt qua các từ-ngữ, không còn gì khác ngoài sự thông-cảm trực-tiếp, không trung-gian và đồng nhịp với nhau, giữa hai tâm-hồn. Vậy nhịp-điệu của ngôn-ngữ không có mục-dích nào khác hơn là tạo lại nhịp-điệu của tư-tưởng và nhịp-điệu của tư-tưởng là gì, nếu không phải là nhịp-điệu của những chuyển động chồm nở và hầu như còn vô thức, đồng-hành với tư-tưởng? Các chuyển-động nhờ đó tư-tưởng ngoại-thể hóa thành hành-động ấy phải được chuẩn-bị và phải được như là thành hình sẵn trước trong óc não.

Cái mà có lẽ chúng ta nhìn thấy được, nếu chúng ta có thể nhìn thấu vào một bộ óc đang làm việc, chính là những chuyển-động kèm theo tư-tưởng, chứ không phải là chính tư-tưởng.

Nói cách khác, tư-tưởng hướng về hành-động: và khi nào nó không đi đến một hành-động thực-sự, thì nó cũng phác-họa ra một hay nhiều hành-động tiềm-thể, những hành-động chỉ là có thể. Các hành-động hiện-thực

hay tiếm-thẻ ấy là hình ảnh suy giảm và giản lược của tư-tưởng phóng ra trong không-gian và biểu-thị các nhịp-điệu chuyển-vận của tư-tưởng; các hành-động ấy chính là cái được vẽ ra trong chất não. Vậy liên-quan giữa óc não và tư-tưởng quả là phiền-tạp và tẻ-nhị. Nếu các Ngài bảo tôi phải phát-biểu nó ra bằng một công-thức đơn-giản và tất-nhiên thô-sơ, thì tôi xin nói rằng: óc não là một cơ-quan làm tuồng cảm và chỉ làm tuồng cảm mà thôi. Vai trò của nó là múa máy bắt chước sinh-hoạt tinh-thần và múa máy bắt chước những hoàn-cảnh bên ngoài mà tinh-thần phải thích-nghĩ theo. Hoạt-động óc não đối với hoạt-động tinh-thần cũng sánh được như những chuyển-động của cái gậy ông nhạc-trưởng đối với khúc hòa nhạc. Về mọi mặt, khúc hòa-nhạc vượt hẳn những cử-động định nhịp của Ông nhạc-trưởng. Sinh-hoạt tinh-thần cũng thế, nó vượt hẳn sinh-hoạt óc não. Nhưng óc não, chính vì nó rút ở sinh-hoạt tinh-thần ra tất cả những gì có thể phát-xuất thành cử-động và có thể vật-chất-hóa; chính vì nó là chỗ tinh-thần thấp-nhập vào vật-chất, nên luôn luôn nó bắt-bắt cho tinh-thần thích-nghĩ với hoàn-cảnh, luôn luôn nó làm cho tinh-thần tiếp-xúc với thực thể. Vậy thì nói cho đúng, óc não không phải là cơ-quan tư-tưởng, cơ-quan tình-cảm hay cơ-quan ý-thức, nhưng nó làm cho ý-thức, tình-cảm và tư-tưởng nhắm thẳng vào cuộc sống hiện thực và bởi đó có thể hành-động hữu-hiệu. Nếu các Ngài muốn thì chúng ta hãy nói: óc não là cơ-quan để chú ý đến cuộc sống.

Bởi vậy, chỉ một sự biến-đổi chất não nhẹ nhẹ cũng đủ cho toàn thể tinh-thần hình như bị tổn-thương. Trên kia, chúng ta đã nói đến hiệu-quả một số chất độc gây ra nơi ý-thức và, một cách tổng-quát, ảnh-hưởng của bệnh óc não đối với sinh-hoạt tâm-linh. Trong những trường-hợp như thế, phải chăng chính tinh-thần bị phá rồi, hay đúng hơn, chỉ là then máy kết-hợp tinh-thần với sự vật bị ? Khi một người điên nói bậy, lý-luận của nó có thể là hợp với phép luận-lý hết sức chặt-chẽ: khi các Ngài nghe một người mắc bệnh tương mịa bị ngược đãi nói chuyện, các Ngài sẽ bảo rằng: nó sai-lạc vì lý-luận thái quá. Nó sai lỗi, không phải tại lý-luận không đúng, nhưng tại lý-luận bên cạnh thực-tế, ngoài thực-tế, như một người mơ. Giả sử là một sự đầu độc gây ra bệnh, mà điều đó có thể lắm, thì cũng không nên tưởng rằng chất độc đã đi tìm sự suy luận trong những tế-bào nào đó của óc não để phá, và bởi đó điểm nọ hay điểm kia trong óc não có những chuyển-động cộc nguyễn-tứ đối-chiều với sự-luận.

Không, có lẽ là tất cả óc não đã bị đầu độc, cũng như khi một cái nút giấy thật không đúng, thì tất cả giấy bị giãn ra, chứ không phải là phần nọ hay phần kia của giấy mà thôi. Nhưng, cũng như cái giấy cột thuyền nổi giãn ra ít nhiều, đã đủ làm cho con thuyền lay lắt trên mặt nước, thì một sự biến đổi toàn thể chất não, đầu là rất nhẹ, cũng có thể làm cho tinh-thần mất liên-lạc với toàn thể ngoại-vật nó thường dựa vào, và cảm thấy thực thể biến lộn đi, nó đảo-đảo và choáng-váng. Quả thế, trong nhiều trường-hợp, bệnh điên bắt đầu bằng một cảm giác tượng-tự như cảm-giác choáng-váng. Người bệnh ngỡ-ngác như lạc hướng và sẽ bảo các ngài là sự vật đối với nó không còn tính cách cứng vững, rõ ràng và hiện thực như trước. Trước kia, tinh-thần nhắm thẳng vào hay đúng hơn, chú ý vào cái phần ngoại-giới nó phải tiếp-xúc, thì nay sự nhắm thẳng ấy, sự chú ý ấy bị rời giãn ra, và quả thực, đó là kết quả trực-tiếp duy-nhất của sự hư-hỏng óc não, óc não là toàn thể những bộ-phận đã được thiết-bị để tinh-thần có thể đáp lại tác-dộng của sự vật bằng những phản-ứng vận-dộng hoặc thực-hiện ra thật, hoặc chỉ mới chớm nở và sự vờn vẩn khít khao của các bộ-phận ấy bảo-đảm cho tinh-thần nhập vào thực-thể hoàn-toàn.

Đại lược, liên-quan giữa tinh-thần và thể-xác là thế. Tôi không thể kể ra đây những thực-tại và những lý-lẽ căn-bản của quan-niệm này. Vậy mà tôi lại không thể xin các ngài tin tôi ở lời nói suông. Làm thế nào bây giờ? Thiết tưởng, trước hết, chúng ta cũng có cách chấm dứt mau chóng cái thuyết mà tôi đang phi bác là chứng-minh rằng giả-thuyết hiện-tượng óc não tương-đương với hiện-tượng tinh-thần là một giả-thuyết tự mâu-thuẫn với mình, nếu người ta nhìn xét nó trong tất cả lý-luận chặt-chẽ của nó, và giả-thuyết ấy bắt người ta đồng thời chấp-nhận hai quan-điểm trái-ngược và đồng thời dùng hai hệ-thống ký-hiệu tương-phản. Trước kia, tôi đã thử chứng-minh điều đó; nhưng mặc dầu sự chứng-minh ấy rất đơn-giản, nó cũng đòi hỏi một số nhận xét mở đầu về thuyết duy thực và duy tâm mà sự trình bày ra đây sẽ đưa chúng ta đi quá xa. Và chẳng tôi cũng nhìn nhận là trong trường-hợp người ta không đẩy nó vào nghĩa duy-vật, người ta có thể thu-xếp một cách nào đó để làm cho thuyết tâm-lý sinh-lý tương-đương có vẻ hiệu được. Đường khác, nếu lý-luận thuần-lý đủ để minh-chứng rằng thuyết ấy không chấp-nhận được, thì lý-luận ấy vẫn không nói và không thể nói cho chúng ta biết phải lấy gì

thay cho thuyết ấy. Cho nên, rút cục, chúng ta lại phải nhờ đến thực-nghiệm, như các ngài đã có thể đoán trước. Nhưng làm thế nào để kê-khai ra đây các hiện tượng bình-thường và các hiện-tượng bệnh-hoạn cần phải xét đến. Khảo sát tất cả các hiện-tượng ấy là một việc không thể làm được; khảo-sát chu-đáo một số các hiện-tượng ấy mà thôi, cũng là quá lâu dài. Tôi chỉ thấy một cách thoát được khó-khăn: đó là, trong các hiện-tượng được biết đến, chúng ta chỉ khảo-sát những hiện-tượng có vẻ thuận-lợi nhất cho thuyết đối chiều, những hiện-tượng độc-nhất thật ra có vẻ đã đem lại cho thuyết ấy đôi chút chứng-minh, tôi muốn nói các hiện-tượng thuộc ký-ức. Nếu chúng ta có thể tóm tắt, đây là một cách thiếu-sót và thô-sơ, chứng-minh được rằng một sự khảo-sát chu-đáo những hiện-tượng ấy sẽ đưa đến sự phủ-nhận thuyết đã triệu đến chúng và xác-nhận thuyết chúng ta đề-nghị, thì đã khá lắm. Chúng ta sẽ không có được một sự chứng-minh đầy-đủ, nó còn xa lắm; ít ra chúng ta cũng sẽ biết được phải tìm sự chứng-minh ấy ở đâu. Đó là điều chúng ta sẽ làm.

Cái cơ-năng độc-nhất của tư-tưởng mà người ta có thể chỉ-định cho một chỗ trong óc não, quả là ký-ức, và đặc-biệt hơn, là ký-ức từ-ngữ. Đầu bài này tôi đã nhắc lại sự khảo-cứu những bệnh ngôn-ngữ đã khiến người ta hạn chỉ được hình-thức nọ hay hình-thức kia của ký-ức từ-ngữ là nằm ở vùng nọ hay vùng kia ở óc não thế nào. Kể từ thời ông Broca là người đã cho chúng ta thấy sự quên các vận-động phát-âm ngôn-ngữ có thể là do một sự hư-hỏng não hồi thứ ba phía trán trái thế nào, người ta đã một nhọc xây dựng ra một lý-thuyết càng ngày càng phiền phức về bệnh mất trí nhớ ngôn-ngữ và về những sự kiện óc não của bệnh ấy. Về lý-thuyết ấy, có lẽ chúng ta có nhiều điều phải nói. Ngày nay, một số các nhà bác-học có thẩm-quyền vững chắc, dựa vào một sự quan-sát cẩn-thận những vết hư-hỏng óc não cùng xuất hiện với các bệnh ngôn-ngữ, đã bác bỏ lý-thuyết ấy. Cách đây gần hai mươi năm, chính chúng tôi cũng đã quá-quyết rằng cái lý-thuyết được coi là bất khả xâm-phạm kia, ít ra cũng cần phải sửa đổi lại. Cũng tôi nhắc lại chuyện này, không phải là để khoe mình, nhưng là để cho các ngài thấy rằng sự quan-sát nội-tâm có thể ăn-đứt những phương-pháp người ta tin là hữu hiệu hơn. Song không hề gì. Có một điểm mà ai ai cũng thuận nhận cả là căn do của các bệnh mất trí nhớ từ-ngữ, chính là những vết hư-hỏng ở óc não mà người ta có thể hạn chỉ ở càng ít nhiều. Vậy chúng ta hãy xem lý-thuyết nhận tư-tưởng là

một chức-vụ của óc não và, nói chung, những người tin có một sự đối chiều, hoặc một sự tương-đương giữa hoạt-động của óc não và hoạt-động tinh-thần đã giải-thích kết-quả trên thê nào.

Không có gì giản-dị hơn lời giải-thích của họ. Các hoài-niệm được lưu-trữ trong óc não dưới hình-thức những biến-đổi in vào những yếu-tố thê-chất của óc não; nếu các hoài-niệm biến đi, chính là tại các yếu-tố thê-chất, chứa-đựng chúng, đã biến-tính hay là đã hư-hỏng. Hối này chúng ta đã nói đến những kính chụp hình, những đĩa ghi âm là những ví dụ thường gặp trong các thuyết lấy óc não cất nghĩa ký-ức; các ấn-tượng gây ra bởi ngoại vật được tồn tại trong óc não, cũng như tồn-tại trong tấm kính chụp ảnh hay trong cái đĩa thu thanh. Nhưng nhìn gần vào, người ta sẽ thấy các ví dụ ấy sai-lạc biết bao! Nếu quả thật, hoài-niệm thị-giác của tôi về một sự vật chẳng hạn, là một ấn-tượng sự vật ấy in vào óc tôi, thì chẳng bao giờ tôi có hoài-niệm về một sự vật, tôi sẽ có hằng ngàn hằng triệu hoài-niệm về nó, vì sự vật đơn giản nhất, bền vững nhất cũng đổi hình thê, kích thước, màu sắc, tùy tôi nhìn nó từ chỗ nào. Trừ khi tôi bắt buộc mình phải hoàn toàn đứng yên một chỗ, lúc nhìn nó, trừ phi con mắt tôi không lay động chút nào trong lỗ mắt, vô sồ hình-ảnh của vật kia, không cái nào trùng hợp với cái nào, sẽ lần lượt in vào võng mạc mắt tôi, rồi được chuyển vào óc tôi. Nếu nói đến hình-ảnh thị-giác về một người, thì sẽ thê nào? Diện mạo người ấy thay đổi, thân-thể người ấy cử-động, áo-quần và cảnh-vật xung quanh người ấy cũng khác đi, mỗi lần tôi gặp người ấy lại. Vậy mà chắc-chắn là ý-thức chỉ có về vật ấy hay người ấy một hình-ảnh độc nhất, hay gần như độc nhất, một hoài-niệm, trong thực-tế, không bao giờ thay đổi: đó là triệu-chứng hiển-nhiên rằng ở đây có một cái gì khác, chứ không phải chỉ là một sự ghi ký máy móc. Về hoài-niệm thính-quan cũng thê. Cũng một từ-ngữ do nhiều người nói ra, hoặc do cũng một người nói ra, ở những lúc khác nhau, trong những câu khác nhau, thì nó phát ra những âm-thanh không trùng-hợp nhau được: làm sao mà so-sánh cái hoài-niệm tương-đổi bất-biến và độc-nhất về âm-thanh của từ-ngữ ấy với một âm-thanh ghi vào đĩa thu-thanh được? Chỉ một nhận xét này cũng đã đủ cho chúng ta hoài-ngĩ lý-thuyết cho các bệnh mất-trí-nhớ từ-ngữ là do một sự biến tính hay là một sự phá-hủy các hoài-niệm đã được vỏ não ghi ký một cách máy móc. Nhưng chúng ta hãy xem những gì xảy ra trong các bệnh ấy. Có những trường-hợp óc não bị hư-

hông nặng và trí nhớ các từ-ngữ bị tổn hại sâu xa, vậy mà một kích-động hơi hơi mạnh, như một cảm-xúc chẳng hạn, có thể làm cho hoài-niệm hình như đã hoàn-toàn biến mất kia, tái hồi được. Nếu hoài-niệm đã được ghi ký vào chất não, mà nay chất não đã biến-tính và hư-hỏng, thì chuyện tái-hồi hoài-niệm kia có thể có làm sao được? Đúng hơn, là sự việc xảy ra như thế là óc não giúp gọi lại hoài-niệm, chứ không phải là lưu-trữ hoài-niệm. Người bị bệnh mất trí nhớ từ ngữ trở nên bất kham, không thể tìm lại được cái từ-ngữ nó cần; hình như nó lẩn-quẩn xung-quanh, không có sức lực cần-thiết để đặt tay vào đúng chỗ phải đặt; quả thế, trong phạm-vi tâm-lý, dấu hiệu bề ngoài của sức-lực bao giờ cũng là sự chắc-chắn, chính-xác. Nhưng hoài-niệm hình như là có đó, vì nhiều khi nhờ đúng những lời nói quanh thay cho chính từ-ngữ nó tưởng đã biến mất, người bị bệnh mất trí nhớ có thể tìm lại được ngay từ ngữ đã mất ấy trong một lời nói quanh kia. Cái bị lệch-lạc đi ở đây, chính là sự sửa cho đúng tình-thế, một công việc mà then máy óc não phải bảo đảm. Đặc-biệt hơn, cái bị tổn-thương ở đây, chính là khả-năng làm cho hoài-niệm trở nên có ý-thức, nhờ phác-họa ra trước những vận-động có thể làm cho hoài-niệm phát-xuất thành hành-vi, nếu có ý-thức; khi chúng ta quên một tên riêng, chúng ta làm thế nào để nhớ lại? Chúng ta thử hết các chữ cái, chữ này đến chữ khác ban đầu chúng ta đọc thắm các chữ ấy, rồi nếu chưa đủ, thì chúng ta đọc to lên: lần lượt chúng ta đặt mình vào những hướng vận-động, những thái-độ mà chúng ta cần phải lựa chọn lấy một; một khi đã tìm được thái-độ cần-thiết, thì thanh-âm của danh-từ phải tìm kiếm, lướt vào đó như lướt vào một cái khuôn đã sẵn sẵn để tiếp-nhận nó. Sự múa máy hiện-thực hay tiềm-thế, được thi-hành hay chỉ mới chớm phát ấy, chính là công việc mà then máy óc não phải bảo-đảm và chắc-chắn chính đó là cái mà bệnh phá hỏng. Bây giờ xin các Ngài hãy nghĩ đến những điều mà người ta quan-sát được trong bệnh mất trí nhớ từ-ngữ dần dần nghĩa là trong các trường-hợp mà sự quên các từ-ngữ cứ tăng-gia mãi. Thường các từ-ngữ biến mất theo một thứ-tự nhất-định, như thế là bệnh nó biết văn-phạm: danh-từ riêng quên trước, rồi đến danh-từ chung, hình-dung-từ và sau hết là động-từ. Xét qua, thì hình như điều đó là một chứng lý bệnh-vực cho giả-thuyết nhìn nhận các hoài-niệm được tích-trữ trong chất não. Các danh-từ riêng, danh-từ chung, hình-dung-từ, động-từ, hình như được sắp đặt thành từng lớp, chồng lên nhau, và bệnh cứ dần dần làm hư hỏng, lớp này sau lớp khác. Phải, nhưng bệnh có thể

là do nhiều căn-cớ khác nhau, nó có thể mang những hình-thức khác nhau, bắt đầu ở bất cứ một điểm nào thuộc vùng não liên-hệ và tiến theo bất cứ hướng nào, tuy vậy, thứ-tự biến mất các hoài-niệm vẫn cứ thế. Nếu bệnh phá-hủy chính các hoài-niệm, thì điều đó sao mà có thể được? Vậy hiện-tượng này phải được giải-thích cách khác. Đây là cách giải-thích rất đơn-giản tôi đề-nghị. Trước hết nếu tên riêng bị quên trước tên chung, tên chung trước hình-dung-từ, hình-dung-từ trước động-từ là vì nhớ lại một tên riêng khó hơn một tên chung, một tên chung khó hơn một hình-dung-từ, một hình-dung-từ khó hơn một động-từ: vậy cơ-năng gọi lại hoài-niệm là một cơ-năng mà óc não có giúp vào thật sự, nó phải giới-hạn vào những trường-hợp càng ngày càng dễ hơn, lúc óc não càng bị hư-hỏng nặng thêm. Nhưng tại đâu mà sự nhớ lại gặp phải khó-khăn nhiều hay ít? Và tại đâu các động-từ lại là những từ-ngữ chúng ta ít gặp khó-khăn để nhớ lại hơn các từ-ngữ khác? Rất đơn giản, chính là vì các động-từ diễn-tả những hành-động, mà một hành-động lại có thể nhái được, bắt chước được bằng bộ-điệu. Động-từ có thể trực-tiếp múa máy bắt chước được; hình-dung-từ chỉ có thể múa máy bắt chước được qua trung-gian động-từ nó bao-hàm; danh-từ thì qua hai trung-gian là hình-dung-từ phát-biểu một tính-cách nào đó của danh-từ và động-từ bao-hàm trong hình-dung-từ, sau hết danh-từ riêng thì lại qua ba trung gian là danh-từ chung, hình-dung-từ và động-từ; vậy chúng ta càng đi từ động-từ đến danh-từ riêng, thì chúng ta càng xa với hành-động mà thân-xác có thể lập-tức múa máy bắt chước được, nhái được. Một thủ-đoạn càng ngày càng phiền-phức trở nên cần-thiết để biểu-thị bằng cử-động cái ý-tưởng bao-hàm trong từ-ngữ người ta đang tìm kiếm, mà vì óc có nhiệm-vụ chuẩn-bị các cử-động ấy, và hoạt-động của nó ở điểm này càng suy-giảm, thu hẹp và sơ-sài, khi cái vùng não liên-hệ càng bị tổn-thương nặng-nề hơn, nên một sự biến-tính, hoặc phá-hủy các mô, có thể làm cho người ta không thể nhớ lại các tên riêng mà vẫn nhớ được các động-từ, điều đó không có gì lạ lùng. Ở đây cũng như ở chỗ khác, thực-tại chỉ cho phép chúng ta coi hoạt-động của óc như là một sự múa máy bắt chước một phần nào hoạt-động của tinh-thần, chứ không phải là tương-đương với nó.

Nhưng, nếu hoài-niệm không được lưu-trữ trong óc não, thì nó được lưu-trữ ở đâu? Nói cho đúng, tôi không chắc là vấn-đề « ở đâu » còn có một ý-nghĩa, khi người ta không còn nói đến một thể-xác nữa. Kinh-chap

ảnh được cắt vào một cái tủ, đĩa thu-thanh xếp vào những ngăn hộc; còn các hoài-niệm không phải là những vật hữu-hình, đụng chạm được, sao lại cần phải có một cái gì để chứa đựng, và có thể nào được? Nếu các Ngài nhất định muốn thế, thì tôi cũng chấp-nhận là có một nơi chứa đựng hoài-niệm nhưng hiểu theo một nghĩa thuần bóng-bẩy và tôi xin nói một cách ngây-ngô rằng: các hoài-niệm được chứa-đựng trong tinh-thần. Tôi không bịa-đặt, không triệu đến một thực-thể huyền-nhiệm, tôi chỉ dựa vào sự quan-sát, bởi vì không có cái gì người ta biết được tức thì hơn ý-thức, không có gì là hiển-nhiên có thực hơn là ý-thức, và tinh-thần là chính ý-thức. Mà ý-thức trước hết, có nghĩa là trí nhớ. Giờ đây, tôi hầu chuyện các ngài, tôi nói ra chữ « causerie » (hầu chuyện). Rõ ràng là ý-thức của tôi quan-niệm chữ ấy liền lập-tức; nếu không, nó sẽ không thấy ở đó một chữ duy-nhất, và không gán cho chữ ý một ý-nghĩa. Tuy nhiên, khi tôi đọc lên cái vắn cuối cùng của chữ ấy, thì hai vắn đầu đã được đọc xong rồi; chúng đã thuộc về quá-khứ, so-sánh với vắn cuối này là vắn phải được coi như là hiện tại. Nhưng cái vắn « rie » cuối cùng này, tôi đã không đọc nó ra một cách chớp-nhoáng, tức-khắc: cái thời-gian tôi đọc nó ra, đầu là vắn đến đâu, cũng còn có thể phân ra nhiều phần và các phần này lại là quá-khứ đối với phần cuối cùng của chúng, mà phần cuối cùng này lẽ ra là hiện-tại dứt khoát, lại còn có thể phân ra nhiều phần nữa, nên dù làm thế nào đi nữa, các Ngài cũng không thể vạch được một đường ranh-giới chia quá-khứ và hiện-tại, và bởi đó không thể vạch được một đường ranh-giới phân-chia ký-ức với ý-thức. Nói cho đúng, khi tôi nói lên chữ « causerie », thì tôi có hiện tại trong trí tôi chẳng những là vắn đầu, vắn giữa và vắn cuối của tiếng ấy, mà là các tiếng đã nói trước và tất cả những gì thuộc về câu tôi đã nói: nếu không, tôi sẽ mất liên-tục của bài diễn văn. Bây giờ, nếu sự chậm câu của bài diễn-văn khác đi, thì câu của tôi có thể bắt đầu sớm hơn, nó có thể bao-trùm cả câu...trước và « hiện-tại » của tôi được nói rộng thêm lên trong quá-khứ. Chúng ta hãy đẩy lý-luận này cho đến kỳ cùng: hãy giả thiết rằng bài diễn-văn của tôi kéo dài đã từ mấy năm, từ lúc ý-thức tôi mới bắt đầu thức tỉnh; và nó tiếp-tục trong một câu duy-nhất; lại ý-thức tôi khá tách xa tương-lai, khá hững hờ với hành-động để chỉ chăm-chú cho bao quát được ý-nghĩa của câu ấy, như vậy tôi sẽ không còn tìm cách giải-thích câu ấy được bảo-tồn toàn vẹn thế nào, cũng như tôi không tìm cho biết hai vắn đầu của chữ causerie tồn-tại làm sao, khi tôi đọc lên vắn cuối cùng của chữ ấy. Vậy mà, tôi tin rằng toàn thể

sinh-hoạt nội-tâm của chúng ta là một cái gì ví được như một câu duy-nhất, bắt đầu từ lúc ý-thức mới chớm phát, mặt câu rải rác những phết, nhưng không chỗ nào có chấm. Và bởi đó, tôi cũng tin rằng toàn thể quá-khứ của chúng ta có đó, có trong tiềm thức, nghĩa là hiện-tại với chúng ta, khiến cho ý-thức của chúng ta không cần phải ra khỏi nó hay là thêm vào mình một cái gì xa lạ, để biết được quá khứ: muốn thấy rõ ràng tất cả những gì nó chứa đựng, hay đúng hơn muốn thấy nó là gì toàn thể, ý-thức chỉ cần đẩy lùi một chương-ngại, chỉ cần vén lên một tấm màn. Và chẳng, chương ngại may-mắn! tấm màn vô cùng quý hóa! Chính óc não giúp chúng ta tập-trung chú ý vào cuộc sống; và cuộc sống, nó nhìn vào phía trước; nó chỉ quay trở lại phía sau, lúc quá-khứ có thể giúp nó thấy rõ và chuẩn bị tương-lai. Đối với tinh-thần, sống, cốt-yếu, là tập-trung vào hành-vi cần thực hiện. Vậy sống là lặn mình vào sự vật nhờ một then máy là cái sẽ lấy ở ý-thức ra tất cả những gì hữu-ích cho hành-động, mặc cho phần lớn còn lại mờ đi trong bóng tối. Đó là vai trò của óc não trong tác-dụng ký-ức. Óc không dùng để lưu-trữ quá khứ, nhưng để che khuất quá-khứ, và cho phép những gì của quá khứ là thực tế hữu-ích được lộ xuất ra. Và vai trò của óc não đối với tinh-thần, nói chung, cũng là thế. Rút ở tinh-thần ra những gì có thể ngoại-thể-hóa thành vận-động và tháp-nhập tinh-thần vào khuôn-khổ vận-động ấy, óc não làm cho tinh-thần thường rút hẹp nhân-giới lại, nhưng hành-động hữu-hiệu hơn. Thể nghĩa là tinh-thần vượt hẳn óc não về mọi phía và hoạt-động óc não chỉ đòi-chiêu với một phần rất nhỏ của hoạt-động tinh-thần.

Nhưng thể cũng nghĩa là sinh-hoạt tinh-thần không thể là một hiệu-quả của sinh-hoạt thể-xác, trái lại mọi sự xảy ra như thể là thân xác chỉ là một dụng-cụ của tinh-thần và bởi đó chúng ta không có một lý do nào để giả thiết rằng thể xác và tinh-thần không thể tách lìa nhau được. Xin các Ngài đừng tưởng tôi sẽ tức-tức giải-quyết, trong nửa phút còn lại, một vấn-đề trọng-yếu nhất nhân-loại có thể đưa ra. Nhưng tôi cũng sẽ bực mình, nếu phải bỏ qua. Chúng ta bởi đâu đến? Chúng ta làm gì ở hạ giới này? Chúng ta đi về đâu? Nếu quá-thực triết-học không có gì để đáp lại những vấn-đề quan-trọng như thế, nếu nó không thể dần dần làm sáng tỏ được các vấn đề ấy như người ta làm sáng tỏ một vấn-đề sinh-lý-học hay sử-học, nếu nó không thể làm cho các vấn-đề ấy được hưởng-thụ một kinh-nghiệm càng ngày càng sâu rộng, một cái nhìn càng ngày càng thấu-

triệt thực-thể, nếu nó đành chịu để cho những người, vì những lý-lẽ lấy ở bản tính giả-định của linh-hồn và thể xác, công-nhận hay phủ-nhận sự bất-tử, phải mãi tranh-chấp nhau, thì hầu như là lúc phải nói ra lời của Pascal với một nghĩa đảo-ngược rằng tất cả triết-học không đáng giá một giờ khó nhọc. Cờ nhiên là không thể chứng-minh sự bất-tử của linh-hồn một cách thực-nghiệm được: thực-nghiệm chỉ áp-dụng cho một thời-gian hữu-hạn, và khi tôn-giáo nói đến sự bất-tử, thì tôn-giáo dựa vào mạc khải. Nhưng, nếu đứng ở lập-trường thực-nghiệm người ta có thể chứng minh được rằng sau khi xác tan rã, linh-hồn còn tồn tại một thời gian, là một điều có thể và cũng là có lẽ nữa, thì cũng đã là một chút gì, cũng đã là khá lắm. Rút hẹp vào mức-độ khiêm-tồn ấy, vấn-đề triết-lý về số mệnh linh-hồn đối với tôi, không còn là nan-giải chút nào. Đây một bộ óc đang hoạt-động. Đây một ý-thức đang cảm-nghị, đang suy-tư và đang ước-muốn. Nếu hoạt-động của óc não đối chiếu với toàn-thể ý-thức, nếu hiện-tượng óc-não tương-đương với hiện-tượng tinh-thần, thì ý-thức có lẽ cũng theo số-kiếp của óc não, và cái chết chậm dứt tất cả: ít nữa là kinh-nghiệm không nói ngược lại, và nhà triết-học, nếu muốn quá-cụ-yết là linh-hồn bất tử, sẽ phải xây đắp lý-thuyết của ông trên những lý-luận siêu-hình, một công việc thường là mỏng manh. Nhưng, như chúng ta đã thử chứng-minh, nếu sinh-hoạt tinh-thần vượt hẳn sinh-hoạt óc não, nếu óc não chỉ diễn ra thành vận-động một phần nhỏ những hiện-tượng tâm-linh, thì sự bất tử của linh-hồn trở nên có vẻ rất hữu-lý khiến cho nhiệm vụ chứng-minh ngược lại là phận-sự của người phủ-nhận chứ không phải là của người chấp nhận; vì lý-do duy-nhất để tin tinh-thần tan-biến, sau lúc đã chết, là người ta nhìn thấy thể xác tan rã; nhưng, nếu hầu như toàn-thể ý-thức không lệ-thuộc thể xác cũng là một hiện-trạng quan-sát được, thì lý do ấy không còn giá trị nữa.

Giải-quyết vấn-đề bất-tử của linh-hồn cách ấy, bắt nó từ bỏ những chỗ cao-siêu mà triết-học cổ-truyền đã đặt nó lên, và đem nó vào địa-hạt thực-nghiệm, làm như thế, cờ-nhiên là chúng ta từ chối không muốn có được lập-tức một giải-pháp thấu-đáo cho vấn-đề, nhưng biết làm sao? Trong triết-học, cần phải biết lựa chọn hoặc là lý-luận thuần-lý nhắm-đạt một kết-quả dứt-khoát, không thể cải-tiến vì được coi như là đã hoàn-hảo, hoặc là một sự quan-sát nhãn-nại, chỉ đem lại những kết-quả phòng-chừng, nhưng có thể sửa đổi và bỏ-tức mãi-mãi. Phương-pháp thứ nhất, vì muốn

đem lại cho chúng ta một sự xác-thực ngay lập-tức, nên nó làm cho chúng ta phải ở mãi trong cái chỉ là có lẽ (*le simple probable*) hay đúng hơn, trong cái thuần có thể (*le pur possible*) vì nhiều khi phương-pháp ấy có thể giúp để chứng-minh như nhau hai luận-đề đối-lập, cũng đều mạch-lạc, cũng đều nghe được cả.

Phương-pháp thứ hai, đầu tiên, chỉ nhằm đạt đến cái có lẽ, nhưng vì nó tác động trong một địa-hạt mà cái có lẽ có thể tăng thêm mãi không cùng, nên dần dần nó đưa chúng ta đến một trạng-thái thực ra cũng bằng sự xác thực. Trong hai lối triết-lý ấy, tôi đã chọn một. Tôi rất sung-sướng, nếu tôi đã có thể giúp vào việc hướng-dẫn sự lựa chọn của các Ngài một phần rào, dầu là rất ít.

BERGSON

Năng-lực tinh-thần. Mục II.

L.M. CAO VĂN LUẬN

dịch.

Xét về ngoại thương Việt-Nam

PHAN-VĂN

Ngoại thương Việt-Nam có ba đặc điểm liên quan đến cơ cấu xuất cảng, nhập cảng và cân mậu dịch.

A) Cơ cấu xuất cảng

Đặc điểm đáng chú ý ở đây là cơ cấu xuất cảng song-hợp gạo và cao-su chiếm gần 90% giá tổng quát của những sản phẩm Việt-Nam bán trên thị trường quốc tế. Xét những con số ngoại thương Việt-Nam từ 1956, chúng ta nhận thấy sự kiện này không thay đổi:

Xuất cảng 1956 — 7 tháng đầu 1959 (1000.000\$)

	Giá tổng quát xuất cảng	Gạo	Cao-su
1956 (1)	1578,833	13,1	1358,5
1957 (2)	2819,000	699,309	1707,093
1958 (3)	1914,000	471,081	1228,342
1959 (4) (7 tháng đầu	1210,690	439,158	689,209

Giá hàng hóa xuất cảng 1957-1958, định theo tỷ-lệ (5).

Hàng hóa	1957	1958
Gạo	25	25
Cao su	60	64
Hàng hóa khác	15	11
Tổng cộng	100	100

(1). cf Supplément au Bulletin de Statistiques 1959

(2) (3) và (5). cf Bulletin économique de la banque nationale du Việt-Nam 28 Février 1959.

(4). Cf B.E.B.N.V.N. octobre 1959

Cơ cấu xuất cảng phát hiện trong những con số kể trên chỉ rõ nhược điểm của nền kinh-tế Việt-Nam. Nếu chỉ xuất cảng một hay hai sản phẩm kinh-tế quốc gia sẽ phải đương đầu với tất cả hiểm tai của sự luân đảo giá nguyên liệu trên thị trường quốc tế. Đúng về mặt khác, ta có thể viết thêm: áp lực mội cá của một quốc gia (*pouvoir de marchandage*) hữu hiệu hay không là do cơ cấu xuất cảng. G. Myrdal đã nhấn mạnh ở điểm này và đưa thí dụ sau đây (6): phân nửa giá sản phẩm xuất cảng của nước Hy-lạp lệ thuộc vào sự xuất cảng thuốc hút; muốn giữ những thị-trường thuốc, nước Hy-lạp đành phải cho nhập cảng những sản phẩm tiêu thụ có thể sản xuất ngay trong nước; vì thế, năng lực sản xuất của nước Hy-lạp không được toàn dụng. Chúng ta nhận thấy cần phải đa dạng hóa xuất cảng. Một nước xuất cảng thiếu sản phẩm, khi bị vướng vào hai hậu quả kể trên. Cơ cấu kinh tế trở nên mềm dẻo: tuy theo thời vận thị trường quốc tế mỗi lúc, năng lực trong nước có thể chuyển sang qua những khu vực sản xuất đang phồn thịnh.

Vấn đề, trở nên cực kỳ quan trọng trong trường hợp của một quốc gia đang vận mình vào công cuộc mở mang kinh tế. Cơ cấu xuất cảng là một yếu tố quyết định trong trường hợp ngoại tệ dùng vào việc nhập cảng dụng cụ sản xuất.

B) Cơ cấu nhập cảng

Xem qua thông kê ngoại thương Việt-Nam, chúng ta nhận thấy mức nhập cảng quá cao và phần sản phẩm tiêu thụ quá nặng!

Mức nhập cảng quá cao. Giá trung bình hàng hóa nhập cảng mỗi năm từ 1956 đến 1959 là 8 tỷ bạc. Lợi tức quốc gia năm 1956 (7) là 75 tỷ. Phần suất nhập cảng trong lợi tức quốc gia hơn con số 10%. Sự kiện này không có nghĩa là Việt-Nam đóng góp một phần lớn lao vào phân công quốc tế: mức nhập cảng quá cao nhưng mức xuất cảng quá thấp! Trái lại, con số trên phản ánh tình trạng của một nền kinh-tế tiêu thụ mạnh hơn là sản xuất.

(6) Cf 6 Myrdal, *Une Economie Internationale*, trang 363

Giá tổng quát nhập cảng 1956 — 7 tháng đầu 1959 (1.000.000s).

1956	7.617,744 (8)
1957	10.104,119 (9)
1958	8.125,000 (10)
1959 (7 tháng đầu)	4.205,064 (11)

Chúng ta nhận thấy: giá tổng quát nhập cảng 1956 thấp hơn 1955 (9.211 triệu bạc). Nhưng chúng ta cần nhắc lại: mức xuất cảng giảm xuống trong thời gian 1955-1956 (12).

Chúng ta nhận thấy: mức nhập cảng 1958 thấp hơn 1959, nhưng đồng thời mức xuất cảng cũng giảm xuống. Tóm tắt, về giá trị tương đối, mức nhập cảng vẫn quá cao đối với số xuất cảng.

Đứng về mặt khác, chúng ta nhận thấy: phần sản phẩm tiêu thụ quá nặng trong số nhập cảng. Số nhập cảng hàng lụa vải sợi quá cao (13).

Năm	Số nhập cảng tổng quát (A) (1.000.000s)	Số nhập cảng hàng lụa vải sợi (1.000.000s) (B)	Phân suất $\frac{A}{B}$
1955	9.211	1.711	18,5%
1956	7.618	1.501	19,7%
1957	10.104	1.970	19,4%
1958	8.125	1.665	20,4%
1959 (7 tháng đầu)	4.205	723	17,4%

Cơ cấu nhập cảng cũng không thay đổi từ 6 năm nay. Chúng ta có thể căn cứ trên thành phần nhập cảng của một năm để tìm hiểu cơ cấu nhập

(7). Cf Supplément au B.E.B.N.V.N. No 3 1958

(8), (9), và (12). Cf Rapport du Secrétariat d'Etat à L'Economie Nationale.

(10). Cf B.E.B.N.V.N. du 28 Février 19459.

(11). Cf Statistiques du commerce extérieur B.E.B.N.V.N. octobre 1959.

cảng của Việt Nam. Thí dụ: 1958 là năm căn cứ. Thành phần nhập cảng 1958 gồm có (14):

Thực phẩm và sản phẩm thuộc loại " trang sức "	30,9%
Chè hóa phẩm	15,7%
Dụng cụ sản xuất	19,2%
Hóa phẩm	9,6%
Nguyên liệu	11,1%
Khí lực	5,3%

Dựa theo bản thông kê trên, chúng ta thử tìm phân số $\frac{\text{dụng cụ sản xuất}}{\text{sản phẩm tiêu thụ}}$. Nếu chúng ta sắp trong loại sản phẩm tiêu thụ thực

phẩm, " trang sức " và chè hóa phẩm, phân số $\frac{\text{Dụng cụ sản xuất}}{\text{sản phẩm tiêu thụ}} = \frac{19,2}{46,6}$.

Tóm tắt số ngoại tệ dùng để nhập cảng tiêu thụ cao hơn gấp hai số ngoại tệ dùng để trang bị sản xuất.

Đừng vé mặt kinh tế, một quốc gia, muốn xúc tiến công cuộc mở mang kinh tế, cần phải hạn chế nhập cảng sản phẩm tiêu thụ để dùng ngoại tệ mua dụng cụ sản xuất (14). Hơn nữa, mức nhập cảng quá cao những sản phẩm tiêu thụ có thể làm tổn hại những kỹ nghệ mới thành lập trong nước và công cuộc đa trạng hóa nông nghiệp. Hậu quả kể trên đã đảo lộn thị trường hàng vải và đường nội hóa trong năm 1958 (15).

C) Cân mậu dịch

Điểm đáng chú ý ở đây là bản chất cơ cấu của khiếm ngạch. Cân mậu dịch Việt-Nam nằm trong tình trạng khiếm ngạch bền bỉ. Sự kiện này phát hiện từ lâu; những chi phí chiến tranh gây ra một sự thịnh vượng

(13). Cf B.E.B.N.V.N. octobre 1959

(14). Cf " Evolution économique du Việt-Nam en 1958 " I.N.S.

(15) . Cf B.E.B.N.V.N. des 15 et 31 — 7 — 1958

lừa phỉnh (16). Năng lực sản xuất giảm xuống nhưng mức tiêu thụ gia tăng, bằng lời nhập cảng. « Chiến tranh Đông Dương » đã làm cho Việt-Nam quen tiêu thụ quá mức sản xuất. Số xuất cảng trung bình là 25% số nhập cảng (17) :

Năm	xuất cảng (A) (1.000.000s)	nhập cảng (B) (1.000.000)	$\frac{A}{B}$
1956	1.578	7.617	21%
1957	2.819	10.104	24%
1958	1.914	8.125	28%
1959 (7 tháng đầu)	1.210	4.205	29%

Dựa theo những thông kê kể trên, chúng ta biết:

$$\text{a) Phân số trung bình } \frac{\text{xuất cảng tổng quát}}{\text{nhập cảng sản phẩm tiêu thụ}} = \frac{5}{9}$$

$$\text{b) Phân số trung bình } \frac{\text{xuất cảng tổng quát}}{\text{nhập cảng dụng cụ sản xuất}} = \frac{5}{4}$$

(16). « Au cours de la période suivant la 2ème guerre mondiale, et notamment pendant les 5 premières années, la guerre qui a sévi en Indochine a radicalement modifié certains aspects de ce tableau général. Les excédents sains du solde de paiements se transformaient en déficits importants à mesure que la guerre bouleversait les exportations, surtout celles du riz. Toutefois, la diminution des recettes, provenant des exportations de marchandises était compensée par les bénéfices invisibles résultant des dépenses effectuées en Indochine par le corps Expéditionnaire français » (Nations — Unies — Les Perspectives du développement économique de la République du Việt-Nam — New-York 1959 p. 30).

(17). Cf: « Rapport du Secrétariat d'Etat à l'Economie Nationale — B.E.B.N.V.N. du 28 février 1959 B.E.B.N.V.N. octobre 1959.

Sở xuất cảng của Việt Nam chỉ vừa vặn đủ để nhập cảng dụng cụ sản xuất. Khiếm ngạch mậu dịch bao gồm những sản phẩm tiêu thụ và nguyên liệu nhập cảng vào Việt-Nam.

Cơ cấu ngoại thương chỉ là phản ảnh của cơ cấu kinh tế. Vấn đề thay đổi cơ cấu kinh tế nêu lên tất cả biện pháp nằm trong một kế hoạch mở mang dài hạn!

PHAN - VĂN

Hiện hữu của tiểu thuyết

LÊ TUYẾN

J.P. Sartre trong Situations tập II, trang 63, cho rằng nhiệm vụ của nhà văn là đi tìm ý nghĩa. Viết là đi tìm ý nghĩa từ những nhận định hoàn cảnh, từ những cảm thông có thực với cuộc đời. Viết là đi tìm sự sống, là đi tìm tự do, viết là một lời dẫn thân với cuộc đời và vào cuộc đời. Tiểu thuyết do vậy, có thể hiểu là một lời dẫn thân. Hiện hữu của tiểu thuyết trước hết là một lời dẫn thân, và văn chương là thái độ chủ quan của một xã hội cách mệnh không ngừng, vì con người luôn dẫn thân vào cuộc đời để hoàn thành những nhịp sống mới. (1)

Albert Camus trong « L'homme Révolté », trang 324 — cho rằng Tiểu thuyết là vũ trụ mà hành động tìm gặp hình thái thể hiện, nơi mà những tiếng nói cuối cùng được thốt nên, hoàn cảnh mà con người xâu xé con người, nơi mà tất cả cuộc đời được ngưng vế trong khuôn mặt sỗ phạm. Vũ trụ của tiểu thuyết chỉ là sự sửa đổi cuộc đời này theo dự trù sâu xa của con người muốn sống. Vì thật ra tiểu thuyết chính là cuộc đời này với bao nhiêu đau khổ cũng cùng như thế, và cũng cùng như thế giá trá hay tình thương. Các nhân vật cũng sử dụng ngôn ngữ của chúng ta, cũng có nghị lực hay yếu đuối như ta. Vũ trụ của họ không đẹp hơn, không siêu việt hơn cuộc đời ta. Nhưng ít ra, họ đã đi cho đến cùng số kiếp... « và dù có tuyệt vọng và kêu lên tuyệt vọng thì đã vượt qua tuyệt vọng rồi... »

Theo Camus với những nhận định trên, tiểu thuyết là một lời thể hiện cuộc đời, nhưng đã có can đảm đi đến mức cuối cùng của sỗ phạm. Tiểu thuyết là một vũ trụ mà con người đã có can đảm đi đến bước đường cùng dù đó là cái chết hay là một tiếng kêu thương hay là một lời than tuyệt vọng. Với cái « cùng » trong cuộc đời không cùng này, tiểu thuyết với

(1) A. Camus — L'homme Révolté

hiện hữu của mình đã giúp con người cự phóng. Tiểu thuyết là một hình thái giải thoát khỏi những gì con người không nói được với cuộc đời và ngay giữa cuộc đời. Dù tiểu thuyết chỉ gọi u hoài, chỉ kêu tuyệt vọng, chỉ nói bất thành, tiểu thuyết đã tạo nên hình thái và lời thoát. Kêu được tuyệt vọng là đã vượt qua tuyệt vọng rồi. *Si même le roman ne dit que la nostalgie, le désespoir, l'inachevé, il crée encore la forme et le salut. Nommer le désespoir, c'est le dépasser* - (2). Do đây với Camus, Tiểu thuyết là một hình thái vượt đời đi từ cuộc đời vì đã có gan kêu lên những tiếng lòng thành thật của con người.

Merleau Ponty quan niệm rằng tác phẩm của một văn hào lúc nào cũng bao gồm vài ba tư tưởng triết học, sờ di như vậy vì con người là một ý thức siêu hình. (3) Tiểu thuyết là một ý thức siêu hình, không thể hiện nên bằng hệ thống nhưng chính đã biểu dương ra bằng thái độ, bằng nhịp sống, bằng ngôn từ, bằng tình cảm, vì trong mỗi một chúng ta đều tiềm mặc một nhận định nào đó về cuộc đời và khi viết nên đã được qui về trong trang giấy. Do đây không còn vấn đề luân lý hay vô luân trong tác phẩm, vì một ý thức siêu hình vượt qua những phạm trù công lệ của đạo đức: ý thức siêu hình bao hàm sức sống và thái độ tự do để biểu dương sức sống đó, mặc dù trái chằng với những hoàn cảnh đạo đức đương thời. Tiểu thuyết là mối cảm thông thành thật giữa con người và con người, cho nên không thể lấy giới hạn của vài nguyên tắc luân lý mà phán xét được. Dù ta không thích, vấn đề đó không quan trọng. Điều quan trọng là tác giả đã nói thật và nói thẳng với tha nhân trong ý định thiết tha muốn gieo mầm thông cảm. Tiểu thuyết với ý thức siêu hình là sự can đảm của con người để đặt mối cảm thông trong bao nhiêu thành thật của tiếng nói ra, dù có bị tha nhân phán xét.

Hiện hữu của tiểu thuyết quan hệ như thế, nên Đình gia Trinh khi nhận định về tiểu thuyết Việt Nam Cận Đại trong Thanh Nghị số 26 đã nghĩ rằng: *"Viết một thiên tiểu thuyết để tiếng lại muôn đời sau, là một công việc cần đến nhiều thiên tài và rất nhiều trác luyện nghệ thuật. Mà tiểu-thuyết là một loại, vì sẵn có một nội dung tự do, nên khiến nhà văn diễn tả được tự nhiên sâu sắc những tư tưởng quan hệ, những chân lý lớn của nhân loại. Làm sống một nhân vật, cho nó một linh hồn mãnh liệt, làm xôn xao*

(2) A. Camus — *L'homme Révolté* trang 324, chú thích (1)

(3) M. Merleau Ponty — *Sens et Non Sens* trang 45

cả một hoàn cảnh, tạo một thế giới bởi sự tưởng tượng của mình và cho nó sinh khi, thiết tưởng việc đó không phải là việc của kẻ bắt tài ». Đi xa hơn Đinh Gia Trinh còn quan niệm rằng, muốn suy xét về một dân tộc, nên xét đến văn chương của nước ấy và nhất là môn tiểu thuyết của nước họ. Những nhận định trên kể ra không quá đáng vì như Baudelaire đã quan niệm « thiên tài của nhà văn vượt qua những biên giới » khi nhận định về tiểu thuyết của Victor Hugo.

Hiện hữu của tiểu thuyết vì vậy hàm chứa một sức sống mãnh liệt vượt thời gian và không gian sáng tạo để trở nên một hiện hữu vĩnh cửu giữa đời, đi từ lời kể một chuyện đời qua những lời dẫn thân, thể hiện những liên hệ cảm thông để biến thành một sức sống, một hiện hữu đương nhiên tất yếu cho cuộc đời mà không ai có quyền phủ nhận cả. Dù có nói như Valéry: « Tôi tự nhận không thể nào viết nổi một cuốn tiểu thuyết vì không thể nào giao trút được cho tờ giấy một câu về loại sau này — Chẳng bà, bà có được mạnh không? » hay mỉa mai như Oscar Wilde: « Tôi chắc chắn rằng bất cứ ai cũng viết được một pho tiểu thuyết ba quyển » hoặc đau buồn như Nguyễn Huy Tự dặn con cháu khi về già: « Xưa ta đọc lắm, loại sách ấy có thể đi họa tính tình, mà y cùng con cháu thì chớ nên, chớ nên » (4) tiểu thuyết vẫn giữ nguyên ý nghĩa hiện hữu mình. Với sự có mặt của mình ở trước cuộc đời, với hiện hữu của mình ở trong cuộc đời, tiểu thuyết là một hình thái của nghệ thuật, một lời diễn đạt của con người gắn với cuộc đời nhất. Và vì gắn bó chặt chẽ với con người và cuộc đời cho nên nghệ thuật tiểu thuyết có thể xem là một trong những hình thái nghệ thuật tượng hình (Figuratif). Thật ra thì danh từ nghệ thuật Tượng Hình chỉ dành cho điêu khắc và hội họa, nghĩa là những hình thái nghệ thuật thể hiện nên những tác phẩm mà thị giác của chúng ta có thể ý hội cùng đường nét hay màu sắc, mà xúc giác ta có thể trực tiếp thu nhận bằng cảm quan. Danh từ tượng hình do đây bao hàm không gian, nghĩa là tương quan với tri giác cảm nhận của chúng ta, một thứ tri giác phải ở trong không gian để có thể qui định vị trí của đối tượng. Nghệ thuật tượng hình vì vậy tương quan với tri giác không gian của chủ thể sáng tạo cũng như với chủ thể nhận thức.

Tiểu thuyết không chiếm cứ một không gian rộng lớn như hội họa và điêu-khắc. Vài phân khối để trên bàn, trong tủ sách nhà hàng, trong

(4) Nguyễn thị gia tàng.

thư viện dù dễ ngưng hết cả một chuyên đời. Do đây, người đời thường ít quan tâm xem tiểu thuyết như một sự vật lăn lóc ở đầu giường góc tủ, kệ sách, tấm thương và đôi khi vô nghĩa. Thật ra, tất cả những gì mà tiểu thuyết ngưng kết, mà nội dung tiểu thuyết bao hàm, trước một nhan đề chưa có gì để gọi nên một bản sắc. Đứa Con, Đoạn-Tuyệt, Gánh Hàng Hoa, làm sao nói rõ được với con người bằng nụ cười ham tiêu của La Joconde hay bức tượng mỹ miều của Venus de Milo? Hình tượng của hội họa và điêu khắc với cụ thể tinh của mình đã thu hút cái nhìn trực tiếp của con người, còn với tiểu thuyết, con người phải mở dần từng trang sách, phải vận dụng cái nhìn tâm giới trong cái nhìn nhục thể, phải vận dụng thời gian vào mới thấy rõ hoàn cảnh và con người, màu sắc và âm thanh, và lúc đó tất cả những gì của cuộc đời mới bắt đầu trời dậy giúp ta tri giác liên tục trong một môi trường. Cái nhìn không gian của ta chỉ có từ nhận định của nội tâm nên không gian cụ thể trong tiểu thuyết chỉ trời dậy trong ta từ ý thức nhận định ấy của tâm giới. Ta vừa đọc và vừa có thể thấy trong trí tưởng không gian với tất cả nội dung: đường nét, cảnh vật, con người, hoàn cảnh, cuộc đời, động tác... Không gian đến gần tiếp với chúng ta, nhưng mà vẫn đến. Từ tiểu thuyết ta vẫn bắt gặp không gian và nhất định phải bắt gặp vì không ý thức được các vị trí trong tiểu thuyết thì không thể nào đọc và hiểu tiểu thuyết nổi. Cho nên có thể quan niệm nghệ thuật tượng hình trên hai phương diện:

1) *Hình tượng Cụ Thể*: Hội họa Điêu khắc.

2) *Hình Tượng Trừu Tượng*: Tiểu Thuyết.

Sự khác biệt giữa Hội Họa, Điêu khắc và Tiểu thuyết là một sự khác biệt về hình thức chứ không phải nội dung vì trong nội dung đều bao hàm không gian hết thấy. Đây chỉ là một cách biệt giữa cụ thể và trừu tượng. Hội họa, điêu khắc sử dụng vật chất là những yếu tố của không gian cụ thể để biểu tượng trực tiếp, tiểu thuyết trái lại đã vận dụng một lời biểu tượng tương quan với những ký hiệu trừu tượng của con người, đây là ngôn ngữ (trừu tượng là một cách nói thôi, vì tiếng nói phát âm và truyền thành làn sóng, mà ký hiệu chỉ trừu tượng hóa tính cách hữu thực có không gian đó của con người). Vì chính nhờ thể hiện bằng ngôn ngữ cho nên tiểu thuyết phong phú hơn vì diễn đạt được đầy đủ hơn; sự khai thác ngôn ngữ con người có thể nói rằng không bao giờ hết vì do đây đã nói ra được, đã thể hiện được tất cả những gì mà những yếu tố vật chất cụ thể

ở ngoài không hoàn thành được. Vì thế cho nên hội họa cũng như điêu khắc phải đặt vị trí thời gian, không gian nhất định cho sự thể hiện tác phẩm mình, trong khi tiểu thuyết có thể đặt mối liên hệ phong phú hơn với những vị trí thời gian và không gian khác nhau qua cái nhìn bao hàm cả quá khứ, vị lai và hiện tại.

Điêu khắc thể hiện một vật thể lẻ loi, cô đơn, một khối vật thể cũng lẻ loi cô đơn để rồi đem về đặt trong một không gian trống trải: tác phẩm do đó không khối bị bỏ rơi. Tác động và đáng điệu bất biến, không thể nào đổi thay được. Đây là những duyên dáng độc nhất, mà nếu ta nhìn hóm hỉnh một chút thì ngoài cái Đẹp ra đôi khi còn có tính cách mỉa mai trăn tráo, kiểu hãnh ngạo ngề ngay trong cả những pho tượng từ bi nhất của cuộc đời này. Lẽ tất nhiên cũng có những đáng điệu thiết tha, nhưng cũng chỉ một lời thiết tha cô đọng, không bao giờ đạt được đến một cái gì ngoài thái độ đã có: *never, never can thou kist*, tuy vẫn biết rằng như thể thì *For ever wilt thou love and she be fair (5)*, nhưng trong cuộc đời, con người tục lụy muốn đạt đến nhiều hơn là đứng mình chiêm ngưỡng. Tiểu thuyết là sự vươn đạt ấy mà điêu khắc không thể nào thực hiện được. Hội họa tuy có tự do hơn, có không gian của mình, có màu sắc và sức sống của mình, nhưng vẫn bị gò bó lại trong một hiện hữu nhất định, cô đọng như điêu khắc. Ở đây, vẫn không có sự biến di của cuộc đời, vẫn không có động tác, cho nên dù có mang sức sống vẫn chưa phải là sức sống được hiện thể vì đây không phải, chưa phải là *Sự Sống*. Sự sống vì vậy chỉ ý thức được chứ không sống được và vì thiếu sự sống thực hữu, thiếu biến trôi, cho nên không mình định được sự sống nghĩa là không mình định được Thời Gian, vì thời gian không có nghĩa là cô đọng, cô đọng như tượng, như tranh, mà thời gian, sự sống chính là tác động, trôi chảy liên nhau, phối hợp trong nhau để đi từ nhịp đời này sang nhịp đời khác. Chỉ có tiểu thuyết mới thể hiện được sự biến trôi đó trong biến dịch của đời người, nghĩa là chỉ có tiểu thuyết mới thể hiện sự sống và nắm vững thời gian trong sự trôi chảy của thời gian, bằng sự trôi chảy của thời gian.

Điêu khắc và hội họa vì vậy là những hình thái của một lời nghệ thuật Tĩnh, một thứ nghệ thuật tượng hình Tĩnh của không gian và của tác động đồng thời.

Tiểu thuyết là một hình thái nghệ thuật Động của Thời-gian cho nên có tính cách kẻ tiếp và liên tục mà trong ấy không gian được thể hiện theo nhịp tiến của Thời gian.

Có người cho rằng Tiểu thuyết gắn với kiến trúc, vì viết tiểu thuyết cũng như xây dựng một ngôi nhà. Có lẽ tiểu thuyết cũng rất gắn với kiến trúc qua cái nhìn sơ đẳng đó, nhưng cũng có thể rất xa. Gắn trong ý hướng đòi hỏi căn bản, thành phần cấu tạo thể quán hình, óc xây dựng. Nhưng sáng tạo một cái gì mà lại không đòi hỏi những nguyên tắc căn bản như thế? Trái lại, tiểu thuyết rất xa kiến trúc vì kiến trúc không phải là một nghệ thuật tượng hình: tác phẩm của kiến trúc không biểu tượng một cái gì của sự vật ngoại giới ở ngoài phần sáng tạo của con người. Tác phẩm của kiến trúc không biểu dương một tương quan giữa những đối tượng độc lập của vũ trụ ngoại giới và con người. Kiến trúc chỉ là một lối thể hiện đơn phương của con người để đi vào ngoại giới. Kiến trúc đem thêm đối tượng vào cho thể giới bên ngoài, nghĩa là kiến trúc xây dựng sự vật, những đối tượng được thể hiện đó thêm vào cho cuộc đời, thêm vào cho vũ trụ một sự chiếm cứ mới mẻ của con người ở trong không gian do một ý hướng sáng tạo độc sáng mà ra. Do đó tác phẩm của kiến trúc không theo một kiểu mẫu nào có sẵn của vũ trụ ngoại giới, không theo một kiểu mẫu tự nhiên có sẵn nào cả, sự sáng tạo có tính cách đơn phương không bắt nguồn từ vũ trụ mà cũng không bắt nguồn từ cuộc đời. Cho nên lối sáng tạo thuần túy một ngôi đền, một ngôi nhà, một cột cờ, không giúp ta liên tưởng được đến một cái gì có sẵn ngoài đời cả, và như thế, kiến trúc như Nelly Cormeau quan niệm là một ý hướng sáng tạo tuyệt đối (6). Nhưng con người dễ dàng sợ cái tuyệt đối của mình, cho nên đã mở ra bao nhiêu cái nhìn từ sự vật của mình để tiếp nhận những khung trời của vũ trụ, không dám tự giam mình trong cái tuyệt đối hẹp vơi. Cửa, ngõ, cửa lớn, cửa nhỏ, những lối ra vào nhân tạo của một công trình kiến trúc, cho phép con người đo lường không gian giao tiếp với cuộc đời, với vũ trụ. Kiến trúc vì vậy cũng chỉ là một lối nhìn, một lối sáng tạo có tính cách không gian. Trái lại, con người thầy khó lòng giao tiếp với thời gian nên phải tìm một hình thái nghệ thuật đi từ vũ trụ vào, đi từ cuộc đời vào và tiểu thuyết chính là cái nhìn nhị nguyên đó của con người đã biết thu cuộc đời vào trong đôi mắt của mình để rồi từ nội giới sẽ phóng ra

thành tác phẩm phong phú hơn, biến đổi hơn, tế nhị hơn các các hình thái nghệ thuật khác.

Âm nhạc cũng thể hiện tình cảm và ý tưởng của con người, cũng chấp nhận cuộc đời và vũ trụ làm căn bản sáng tạo, nhưng đã tính toán với thời gian hơn là chấp nhận và thể hiện thời gian. Cuộc đời và vũ trụ đi vào trong âm thanh với thời gian của Nhạc cho nên sự biến động của một bản đàn song hành với một thứ thời gian toán học mà tâm tình chỉ được ý hội qua cung bậc nhất định của thanh âm. Nếu kiến trúc tính toán không gian, thì âm nhạc tính Toán thời gian và gắn với Thi Ca trong một vài phạm vi của lời diễn đạt. Kịch, nghệ thuật sân khấu cũng là một hình thái bao hàm không gian và thời gian. Đây là một nghệ thuật không gian vì sân khấu qui định cho chúng ta một vị trí không gian nhất định, và trong vị trí đó, nhà nghệ sĩ lần lượt làm sống dậy những không gian khác. Những sự chuyển vị của không gian trên sân khấu cho chúng ta thấy rằng Kịch bao hàm thời gian tính, có sự trôi chảy của cuộc đời, nhưng dù sao đó cũng chỉ là một hình thái đã xử dụng *chủ quan* không gian và thời gian không tuân theo định luật biến trời mà trái lại thu về, ngưng về cố tình cách giả tạo. Khán giả có thể có tất cả những rung cảm như khi xem một câu chuyện, nhưng trái lại không được tự mình sống lấy câu chuyện bằng cái nhìn không gian và thời gian của mình mà trái lại bị nhìn cái không gian và thời gian của nhà đạo diễn chi phối. Kịch gần với tiểu thuyết trong cái nhìn 2 mặt Thời gian, Không gian, nhưng chính cũng xa tiểu thuyết trong nội dung của cái nhìn đó. Một bên thu về, một bên dãn trải, nếu có người nghĩ rằng đọc tiểu thuyết ta thấy sống với cuộc đời hơn xem một vở kịch trong lời thể hiện đầy đủ của tiểu thuyết về cuộc đời.

*
* * *

Với tất cả những nhận định trên chúng ta có thể xem tiểu thuyết như một nghệ thuật hình tượng trong phạm vi bản chất về hình tượng như ta đã thấy. Tiểu thuyết, trong lời tự do diễn đạt không gian và thời gian của mình, trong lời tự do diễn đạt cuộc đời là một hình thái Động. Với tính cách động của mình, tiểu thuyết gắn bó với cuộc đời để kể lên một câu chuyện. Tất cả mọi nhà phê bình văn học và nghiên cứu tiểu thuyết đều

như Ngé Thờ Chi viết Hoàng Lê Nhất Thống Chí . Vì đây là làm lịch sử, viết lịch sử chứ không phải viết tiểu thuyết. Tiểu thuyết phải thoát cuộc đời một chút và chỉ có thể có thực với cuộc đời, vì cuộc đời có thể là như thế. Theo định nghĩa của Littré trong bộ từ điển của ông và Camus đã nhắc lại trong *«L'homme révolté»*, : *«le roman est une histoire feinte écrite en prose où l'auteur cherche à exciter l'intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures»* (tiểu thuyết là một câu chuyện giả tưởng viết bằng tản văn mà tác giả đã cố gắng để khơi gợi hào hứng bằng sự miêu tả các tình cảm, các phong tục hay sự kỳ lạ của những mẫu chuyện đời). Lời định nghĩa ấy tuy đơn giản và chưa làm ta thỏa mãn, nhưng chính cũng đã đặt được một vài căn bản cho sự sáng tạo tiểu thuyết và cho ta thấy rõ hiện hữu khách quan của tiểu thuyết trước hết như thế nào? Nhà tiểu thuyết trước hết đưa ra cho chúng ta một câu chuyện, không phải của tác giả, không phải ở ngoài đời, không phải của ai, không phải của ta. Đó trước hết phải là câu chuyện giả tưởng (histoire feinte). Câu chuyện ĐOẠN TUYỆT, không phải là chuyện riêng của Nhật Linh, cũng không phải chuyện của ai cả ở ngoài cuộc đời. Cho nên không nên có mối băn khoăn sơ ngộ khi đọc xong một tác phẩm: có phải chuyện của tác giả không, có thực không, những nhân vật ấy bây giờ ở đâu, còn sống hay đã chết? Loan và Dũng không thể là Nhật Linh, bao nhiêu nhân vật của Nhật Linh hay Khải Hưng chỉ là những nhân vật, không phải, không thể con người thật của tác giả ở ngoài đời và cũng không thể là ai hết cả. Sáng tạo một nhân vật, tác giả có tự do gần như Thượng Đế, cho sống, cho chết, cho buồn, cho vui, cho nên một nhà phê bình công giáo, ông Stanislas Fumet cho rằng: *«Nghệ thuật dù có mục đích gì cũng vẫn là một lời thi đua có tội cùng Thượng Đế»*. A. Thibaudet cũng nghĩ như thế khi bàn về tiểu thuyết của Balzac: *«Tập Comédie humaine là một sự bất chước Đức Chúa Cha»* (La Comédie humaine c'est L'IMITATION de Dieu le père). Sáng tạo nhân vật, nhưng chính nhân vật ấy lại là con người mang trên hai vai cả một cuộc đời: đây là tâm trạng của con người trong cuộc đời với bao nhiêu tình cảm có thực với bao nhiêu phong tục có thực nghĩa là tiểu thuyết bao hàm hiện hữu cuộc đời, hiện hữu hoàn cảnh và cái quan hệ không phải Loan hay Dũng có hay không có trong đời, mà chính cái tâm trạng của Loan Dũng có thật

thích của mình và cái sở thích đó đi đôi với tâm trạng mà mình ý thức được và đang sắp đưa vào trong nội tâm, trong sinh hoạt của một nhân vật. Đây có thể là cái sở thích của Vũ trọng Phụng khi sáng tạo Nghị Hách với cái tâm trạng ấy của con người, với tất cả vũ trụ sa đọa, truy lạc, tan nát đổ vỡ, gian dối của một cảnh đời mà chúng ta có thể tìm thấy ở ngoài xã hội. Tâm trạng rách nát của nghị Hách biểu dương được tâm trạng rách nát của con người là tác giả đã thành công chứ không phải tìm xem thử Nghị Hách có thật có hay không. Sở thích sáng tạo của Khải Hưng đã cho ta những tâm trạng như Hiến, Vội, như Hồng, Cảnh, như Ngọc như Lan, như Mai, Lộc, tuy không phải những con người đã đi vào đời mình để tạo nên con người tác giả, nhưng chính đây là tất cả những tâm trạng của bao nhiêu cảnh đời có thể có thực hoặc đã có thực mà khi ngưng vẽ trong khuôn mặt của nhân vật, nó chỉ có tính cách tiểu thuyết nghĩa là giả tưởng mà thôi. Thực hay không, không phải, không buộc tác giả phải nói ra, mà câu trả lời có thể tìm ngay trong lòng độc giả. Cho nên cái sở thích sáng tạo của tác giả đã giúp tác giả tạo lập nên một vũ trụ không phải của bản thân mà chính của cuộc đời mà tác giả đã từng ý hội. Lẽ tất nhiên giữa bao nhiêu vũ trụ do mình sáng khởi nên đời với tác giả vẫn phải có mối tương quan mật thiết. Dòng máu của cha mẹ thấm nhuần trong đứa con, thi huyết thông của một tác giả tất nhiên cũng chan hòa ở trong tác phẩm. Do đây, sở thích sáng tạo đi bên cạnh cuộc đời tác giả và bên cạnh cuộc sống nói chung, đã hôn phối sở kiếp và thân phận trong một cái nhìn tổng hợp để tạo thành tác phẩm. Tiểu thuyết do đây không phải là một chuyện lịch sử, không phải sự minh chứng cuộc đời tác giả, mà chính minh chứng một hay nhiều tâm trạng có thực giữa đời. Tác giả khi sáng tạo đã tách mình ra khỏi và chế ngự tác phẩm với cái nhìn sáng tạo của mình do đây mới có thể nghĩ đến để sáng tạo nên một xã hội mà những con người trong đó có một cuộc đời độc lập. Cũng đừng nên tưởng rằng tác giả luôn đồng ý với những nhân vật của mình đâu, vì có khi nhân vật cùng tâm trạng của nhân vật là một phản đề của tư tưởng và tâm tình tác giả. Do đây, tiểu thuyết hoặc có thể là sự thể hiện mình qua kẻ khác, trong kẻ khác, hoặc là sự đối kháng giữa kẻ khác và mình và sở dĩ nhà văn viết ra vì muốn nêu ra một vấn đề tranh chấp của hai cảm tình hay tư tưởng có thực trong tâm trạng con người. Vì thế nếu nhà văn thể hiện mình qua kẻ khác, trong kẻ khác và nếu khi kẻ khác đã là tha nhân thì phải là Loan, Dũng, Nhung, Ngọc, Mai, chứ không

thể là Khải Hưng hay Nhật Linh được. Trái lại, Nghị Hách, Xuân Tóc Đỏ không thể là Vũ trọng Phụng mà chính là sự đối kháng của cuộc đời với cái nhìn muốn sửa chữa của con người. Cho nên giống nhau hay khác nhau, nhân vật của tiểu thuyết vẫn là tha nhân, như Thượng Đế sáng tạo con người nhưng luôn luôn con người không phải Thượng Đế. Vì con người của cuộc đời không thể là con người tốt đẹp lý tưởng, nên tiểu thuyết hoặc miêu tả tâm trạng đó của con người qua bao nhiêu hoàn cảnh qua bao nhiêu tình tiết, hoặc đứng ra phản kháng cuộc đời trong những tiếng kêu chân thật. Muốn đạt đến sự thể hiện vũ trụ đó, nghĩa là muốn sáng tạo tiểu thuyết, con người đứng ra sáng tạo phải là kẻ biết chiêm ngưỡng, quan sát và suy nghĩ về bao nhiêu biến chuyển của cuộc đời và vũ trụ chung quanh ta. Nhà tiểu thuyết sống với cuộc đời và mỗi nhịp sống như thể là một căn bản sáng tạo. Chính vì tiểu thuyết bao hàm sự sống nên văn để sống đời với sáng tạo tiểu thuyết rất quan trọng vì có sống mới đưa được cuộc đời từ ngoại giới vào nội tâm để làm chất liệu sáng tạo. Do đây nhà tiểu thuyết không nhìn cuộc đời như chúng ta. Chúng ta sống « mặc kệ » sống ít lưu ý đến cuộc đời mà chỉ đeo đuổi theo một công việc nào đó, và chỉ biết một vài lời đi dẫn chúng ta đến kết quả. Ta chú ý đến sự thành công của ta hơn là biến đổi của cuộc đời. Do đây ta thụ động giữa đời biến đổi, nghĩa là ta chịu nhận sự biến đổi cùng tác dụng của những biến đổi. Nhà tiểu thuyết trái lại không nhìn cuộc đời như chúng ta mà cái nhìn của nhà tiểu thuyết là một cái nhìn biến cái. Họ thấu nhận cuộc đời, nhưng thấu nhận để mà biến cái. Họ chiêm lấy tất cả những cảnh đời để biến cái theo chủ điểm sáng tạo của mình: họ chiêm lấy tình yêu của hai người để biến cái tình yêu đó thành một tâm trạng. Họ chiêm lấy sự thất vọng của con người để biến cái thành một tiếng kêu tuyệt vọng hoặc một nỗi niềm an ủi ở tương lai. Thấu nhận một câu chuyện, một đáng điệu, một hành động, cuộc đời đời với họ là một tiểu thuyết lớn, mà họ lén lút thu về những tình tiết để qua cái nhìn của họ được biến cái đi thành truyện, thành tiểu thuyết. Đó là một con người đi tìm đến những thảm cảnh của đời để đưa vào trong nội dung tác phẩm của mình một sức sống. Nói như Nelly Corneau: « *Le romancier est bien en effet un chasseur d'images de drames et d'émotions* » (7) hay Robert Brasillach: « *C'est un voleur d'étincelles de la vie* ». Nhưng phải nhận định rằng, những tia sáng đó chính là do cái nhìn của nhà tiểu thuyết đốt lên cho nhịp đời bừng

(7) N. Corneau — *Physiologie du roman*.

cháy, đặt một tương quan từ mình đến cuộc sống để rồi từ tương quan đó vận dụng cái nhìn của mình đi đến sáng tạo. Cô đơn trong lòng cuộc đời mà mình luôn đi tìm gặp, nhà tiểu thuyết cũng là kẻ cô đơn đón nhận những tia sáng đỏ của cuộc đời để rồi vượt thoát cô đơn trong công trình sáng tạo. Công trình sáng tạo đó đây là sự sống lại của những con người chưa từng được sống trọn vẹn như chúng ta khi tương kiến cùng tác phẩm. Chúng ta là những kẻ được sống lại những trang đời của cuộc đời được ghi nhận thành tiểu thuyết. Nhưng phải nhận định rằng danh từ « Tiểu Thuyết » bao hàm tri tưởng và tác dụng của tri tưởng trên thực tại cho nên nhà tiểu thuyết ngoài cái nhìn tiếp thu cuộc sống, còn chú trọng đến quan điểm của mình trước biên cở và chú trọng đến nhân vật của mình trước kiểu mẫu. Vì thế tiểu thuyết không thể là sự ghi chép trung thành, không hoàn toàn là « tấm gương phản chiếu trên đại lộ » như quan điểm của Saint Réal, mà chính trong căn bản luôn là câu chuyện giả tưởng như lời định nghĩa của Littré vì những chất liệu, yếu tố, nhịp sống, tâm trạng nếu có thể có thật ngoài đời nhưng khi đã đi vào trong cái nhìn của tác giả thì đã được đốt lên, đã được biến cái đi thành một câu chuyện :

« Em hãy đốt đèn ánh trong mắt lửa » (8)

Do đây cái nhìn của nhà tiểu thuyết là một cái nhìn tiếp thu biến cái. Và vì tiếp thu để biến cái chứ không phải thu nhận trung thành cho nên tiểu thuyết như Nelly Cormeau quan niệm là một lời nói dối đẹp đẽ và hợp lý (*Le roman est toujours un mensonge, un beau mensonge cohérent*). Do đây, sự thật của nhà tiểu thuyết không phải là sự đồng nhất với những thực tại ngoài đời, mà chính là sự tựa chân (*vraisemblance*). Có người nghĩ rằng nói như thế thì không đúng hẳn vì có những tiểu thuyết xây dựng trên những sự thật, trên những thực tại có thực: Bà Chúa Chè của Nguyễn triều Luật, Cinq Mars của Vigny, và họ sẽ dùng thứ tiểu thuyết lịch sử này để chống đối với lập luận của chúng ta ở đây. Nhưng lẽ tất nhiên chúng ta phải vượt qua nhận định đó. Trong tiểu thuyết lịch sử bao hàm hai yếu tố:

— Tiểu Thuyết — Lịch sử

đều có giá trị trọng yếu như nhau. Nhưng nếu yếu tố lịch sử qui định một dấu đề nhất định, một khung cảnh nhất định thì yếu tố tiểu thuyết mở rộng

(8) Vũ Hoàng Chương — Quên — Mây-Thơ Say.

cảnh cửa cho tất cả mọi lời tự do trình bày của nhà văn sáng tạo. Vì thế không một tiểu thuyết lịch sử nào ghi chép trung thành lịch sử: do đây mà **HOÀNG LÊ NHẬT THỒNG CHỈ** là lịch sử mà bà Chúa Chè chỉ là tiểu thuyết vì Nguyễn triều Luật đã lấy chủ đề sáng tạo từ **HOÀNG LÊ** nhưng lại sáng tạo theo quan điểm của mình để dựng nên một câu chuyện nếu làm lịch sử thì không thoát được Hoàng Lê. Trong Bà Chúa Chè vì thế nếu yếu tố lịch sử của Hoàng Lê thì câu chuyện vẫn của tác giả với tình tiết, diễn tiến tâm lý, đối thoại của nhân vật. Nhà tiểu thuyết lịch sử nhìn lịch sử như nhà tiểu thuyết thường nhìn cuộc đời. Từ lịch sử nhà tiểu thuyết biến cái đi để đưa lịch sử như cuộc đời vào trong chủ điểm sáng tạo của mình, và cần phải ý thức sâu xa điểm tự do sáng tạo đó của một tài năng mới nắm trọn quan điểm phê bình tiểu thuyết lịch sử. Có lẽ vì không ý thức được phần lịch sử và phần sáng tạo cho nên có nhiều nhà phê bình đi tìm những chỗ sai lầm về tình tiết và tâm lý, cho rằng không đúng với lịch sử để phê phán nhà tiểu thuyết lịch sử. Đây là một cái nhìn hạn giới và hẹp hòi, không ý thức được rằng giữa tiểu thuyết và lịch sử vẫn có sự biệt dị về nội dung ý nghĩa. Điều cần phải tìm hiểu không phải là vạch ra những sai lầm đó mà phải tìm hiểu xem những lầm lẫn sáng tạo đó có đúng với nội dung ý nghĩa của quan điểm sáng tạo mà tác giả muốn đưa ra hay không? Vì tiểu thuyết lịch sử không phải là lịch sử cho nên nếu biến trình động tác và tâm lý của các nhân vật có thể đi qua những lầm lẫn đó, những lầm lẫn đó tất nhiên phải xảy ra trong một nhân sinh quan như thế, thì lầm lẫn sai lạc đó đáng cho chúng ta lưu ý chứ không phải để cho chúng ta chỉ trích vì những sai lầm dụng ý của cái nhìn biến cái đó bao hàm một giá trị nhân văn. Do đây lịch sử trong tiểu thuyết chỉ là một khởi điểm của sáng tạo, chỉ là chất liệu như cuộc đời này vậy mà nhà văn nghệ sĩ có thể sắp đặt tùy theo ý muốn, tùy theo sự xử dụng của mình, biến cái cho hợp với chủ điểm sáng tạo của mình, vì nếu không làm được như thế thì đã làm sử gia rồi chứ không làm nhà văn nghệ sĩ nữa. Nhà tiểu thuyết lịch sử do đây vẫn là nhà tiểu thuyết với cái nhìn biến cái chất liệu của mình và hợp lý với mình trong bao nhiêu biến cái đó. Do đây nhà tiểu thuyết lịch sử vẫn có quyền thêm bớt những yếu tố của một hoàn cảnh để có thể tạo nên một câu chuyện, một tiểu thuyết chứ không phải một sử liệu. Ở Việt Nam chúng ta, có lẽ vì không ý thức sâu xa một quan niệm về tiểu thuyết cho nên, như cứ muốn tiểu thuyết lịch sử là phải trung thành với lịch sử nên để đi đến những nhận định hay phán xét hồ đồ. Chỉ có ông Vũ Ngọc

Phan đã có lần ý thức được điều đó, có lẽ ông đã có cơ hội đọc nhiều học thuyết về thể sáng tạo này nên đã ghi lại ở nhà văn Hiện Đại quyển III một nhận định có thể gọi là chính xác: « *Viết lịch sử tiểu thuyết nhà văn chỉ phải căn cứ vào một vài việc còn con đã qua, rồi vẽ vờ cho ra một chuyện lớn, cốt giữ cho mọi việc đứng trái với thời đại, còn không cần phải hoàn toàn sự thật* ». Sự việc còn con đã qua rồi chính là chất liệu, vẽ ra một câu chuyện lớn chính là tiểu thuyết. Và một khi đã đặt mình vào thời đại lẽ tất nhiên cái nhìn hoàn cảnh của nhà văn phải là cái nhìn thời đại, nhưng từ cái nhìn thời đại với những sắc thái của riêng mình, nhà văn vẫn vươn lên để tạo thành câu chuyện. Nếu tôi còn nhớ rõ thì cũng chính trong nhà văn hiện đại, ông Phan đã đưa ra một ví dụ về trường hợp A. Dumas mà giai thoại sau đây ai học văn chương Pháp cũng đều biết cả. Một nhà phê bình, bình phẩm về các tác phẩm của A. Dumas đã nói: « *Ông đã ức hiếp lịch sử để tạo thành những đứa con hoang mạnh mẽ hơn những đứa con chính thức* » (Il a violé l'histoire et lui a donné des bâtards plus vivant que ses enfants légitimes) A. Dumas đã đáp lại: « *Lịch sử là gì? Đây chỉ là một cái đinh để tôi treo các bức họa của tôi* » (Qu'est ce que l'histoire ? C'est un clou auquel j'accroche mes tableaux).

A. de Vigny trong bài tựa tập tiểu thuyết Cinq Mars của ông đã phân biệt rất rõ ràng hai yếu tố:

- Sự thật của nghệ thuật (vérité de l'art)
- Sự thật của sự kiện (vérité du fait)

Một bên là đo trí tưởng sáng tạo, một bên là đo biên cò hằng ngày tạo nên. Trong một tiểu thuyết dù là lịch sử, theo Vigny, chính là sự thật của nghệ thuật mà nhà văn nghệ đã xức dụng để sáng tác vì sự thật đó là chút Tâm; là linh hồn của nghệ thuật, mất sự thật của tâm thức đi thì không còn là công trình nghệ thuật nữa. Sự thật đó, theo ý chúng tôi chính là nội dung ý nghĩa hay nội dung giá trị đã thoát ra từ một tâm hồn nghệ sĩ trước cuộc đời hay trước lịch sử. Không có cái hướng thoát ra đó của tâm thức thì tác phẩm chỉ là một sự khô gầy thiếu sự sống. Vì sự sống không phải tự nó sống lại được, mà chính phải nhờ chút tâm của nhà văn nghệ sĩ truyền vào. Có sự truyền hưởng đó mới có sự sáng tạo, mới có nghệ thuật. Cũng trong bài tựa Cinq Mars, Vigny nghĩ rằng: « *Nghệ thuật có ích gì khi chỉ là sự ghi chép hay tạo thành một phụ bản của cuộc đời. Sự kiện đưa*

vào trong nghệ thuật luôn được xây dựng với một ý nghĩa khác hơn, và sẽ đi được đưa vào là chính vì nó sẽ được sống hơn sự kiện thật. Nghệ thuật chỉ có thể quan niệm được trong mối tương quan luôn đặt ra giữa công trình văn nghệ và cái nhìn hướng về lý tưởng. Cho nên cái gì có thật chỉ là phụ thuộc, và chân lý của nghệ thuật chính là khả năng, tài năng quan sát bản chất và tâm trạng của sự kiện ngoài đời, của thân phận con người chứ không phải là sự thật chính xác của sự kiện-(9) Cho nên không phải nhìn lá rụng để chỉ thấy lá rụng, mà phải nhìn thấy tất cả cái chua xót tâm trạng của những chữ lá rụng cuối những trang truyện Hồn Bướm Mơ Tiên. Đây không còn là một sự kiện được ghi chép trung thành như ta chụp ảnh mà chính một sự kiện áp ú một sự thật của nội giới con người đang bùng lên một chân lý, chân lý của nội tâm mà tác giả muốn hòa trong sự kiện. Điều đó cũng đã được Lan Khai nói ra khi giới thiệu Bà Chúa Chè của Nguyễn-triều Luật: *«Đọc nó, ta thấy lòng rạo rạt một xót thương đối với ức vạn người đàn bà, đời này qua đời khác, phải bắt buộc làm vật hy sinh cho sự ích kỷ của các vua chúa, xót thương đến cả những lám lỏi, những mưu mô phản trắc những ga-h ty nhỏ nhen của một hạng đàn bà không hiểu cảnh ngộ thế thân của mình...»* Do đây chủ đề của Bà Chúa Chè không phải là câu chuyện lịch sử mà chính một ý thức bao hàm nhân văn tinh chứ không phải về sử tình mà thôi. Cho nên làm sáng được ý thức xót thương đó là công trình của nhà văn nghệ sĩ mà lịch sử chỉ là một yếu tố chất liệu đã mờ bụi thời gian mà nhà nghệ sĩ đã truyền vào sức sống của ý thức sáng tạo mình để dựng thành tiểu thuyết.

Lịch sử tiểu thuyết do đây cũng chỉ là sự tựa chân vì hướng qui về không phải thuần lịch sử mà chính muốn nêu lên một tâm trạng. Tiểu thuyết do đây không phải đi ngang trên một bình diện với cuộc đời, ngay cả những tiểu thuyết tả chân mà chính đã từ đời vượt lên để minh định một ý nghĩa, một giá trị, một tâm trạng, vì mọi hình thái nghệ thuật chính là cái nhìn lên đó của con người chứ không phải một sự gục đầu yếu hèn trên biển cò và chấp nhận biển cò như chân lý muôn đời. Tôi vừa mới nói: ngay cả những tiểu thuyết tả chân cũng vậy. Vì sao? vì luôn luôn cái nhìn hiện thực đó vẫn là một cái nhìn chủ quan cô đơn của một vũ trụ linh hồn, cho nên một tiểu thuyết tả chân đến đâu cũng vẫn là cái nhìn sáng tạo từ một tâm hồn từ một vũ trụ. Một nhà phê bình văn học Pháp khi nói về

(9) A. de Vigny — Cinq Mars — Préface.

các tiểu thuyết tả chân đã cho đây là cuộc đời và vũ trụ được hiểu qua một tâm trạng (*la nature vue à travers un tempérament*) như Nguyễn Du cũng đã nhận định trong Đoạn Trường Tân Thanh: *“Người buồn cảnh có vui đâu bao giờ”*. Cho nên cuộc đời trong tiểu thuyết tả chân, không khác mấy thi ảnh trong thi ca về nội dung ý nghĩa là biểu dương tâm trạng chủ quan từ sự vật khách quan. Vì vậy tiểu thuyết không phải là họa bản lại cuộc đời mà chính sức sáng tạo của con người chủ quan tác giả đã qui định cho sự kiện và biến cố một chiều hướng diễn đạt nhất định. Cho nên ký ức của nhà văn nghệ sĩ không phải một bản máy chụp hình mà chính là một ký ức biến cải qua cái nhìn của một chủ thể hiện hữu và chỉ hoàn thành trong bản ngã văn nhân. Do đây ký ức sáng tạo của con người chỉ đưa ra nhiên liệu, còn lời xây dựng hình thái tinh tiết nhân vật đều do trí tưởng và tâm thức của nhà văn nghệ sĩ tạo ra. Cho nên nếu ký ức trung thành thì ký ức của văn nghệ sĩ lại là sáng tạo. Ký ức nghệ sĩ ấy đã sang đoạt hoài niệm trung thành trong ký ức con người để chuyển vị sang vũ trụ của các tha nhân, nhân vật, tạo thành tiểu thuyết. Cho nên, sự thành công của công trình sáng tạo là ý thức sâu xa của nhà tiểu thuyết trong công cuộc chuyển vị cuộc đời thế nào cho thành tác phẩm. Và với sự chuyển vị đó, tiểu thuyết đã tự tạo cho mình một cái nhìn luận lý riêng biệt, cho nên đã tạo lập ra được một vũ trụ riêng biệt, khác với tác giả hay những kẻ đã sống ngoài đời. Sự chuyển vị đó đã được ý thức như ta đã thấy từ sở thích đến giải thích và luận lý làm cho tác giả biến cải và qui định cho cuộc đời những ý nghĩa mới và nhận định mới. Chính trong hướng nội dung đó mà tiểu thuyết có khi đã gặp thi ca trong những cái nhìn nền thơ như *“Hồn Bướm Mơ Tiên”*, *“Graziella Raphaël”*, *Nàng Thu...* Với nhận định thứ hai này của chúng ta, chúng ta có thể tóm tắt lại rằng, tiểu thuyết diễn đạt, biểu dương một biến trình tác động, một hoàn cảnh đời trôi chảy với thời gian và được qui định trong không gian, bao hàm những sắc thái cùng tâm tính của những nhịp đời vốn có thể rằng hiện thực. Trong biến trình đó, tiểu thuyết gần bó với đời vì đó là hình ảnh của đời, nhưng xa cuộc đời, vì không phải là cuộc đời đơn thuần trung thành mà chính là hình ảnh đang bao hàm một nội dung ý nghĩa mới. Do đây, nhà tiểu thuyết gia cũng như nhà thi sĩ, luôn qui định những hướng đời, những giá trị, những ý nghĩa và trong cái nhìn này thì không riêng gì thi sĩ, mà tất cả văn nghệ sĩ đều tương xứng, tương ngộ với nhau trong cái nhìn hướng về sáng tạo đó.

*
* *

người ta có thể cho tiểu thuyết là một hình thái nghệ thuật khá nguy hiểm. Đó là nhận định của nhà phê bình văn học Cioran trong tập - *La tentation d'exister* ». Cioran đã quan niệm tiểu thuyết như thế nào? tiểu Ông nghĩ rằng: - *Làm bằng chiêm đoạt, đục vào trong sự cá biệt của mình, thuyết hằng sống trong sai lạc cướp bóc, và bán mình cho mọi chuyện. Tiểu thuyết là cô gái giương hồ của văn chương. Không quan tâm đến sự đoan chính, vì không có cái gì là thâm kín của tâm tình mà tiểu thuyết không ỉu hiếp, chiêm cù. Với thái độ khinh khi của mình, tiểu thuyết sang đoạt mọi ý thức, mọi cận bả của cuộc đời. Nghệ thuật của nhà tiểu thuyết là chôn mạch và ngồi lê nói vạch, đã biến cái sự im lặng của chúng ta thành một cuộc xáo trộn ồn ào... Về một điểm này, nên công bình với nhà tiểu thuyết là anh ta có can đảm kéo dài đó... Kéo dài từ trang này đến trang khác, chôn chặt những cái vô vị lại với nhau. Tiểu thuyết trường thiên chỉ là chữ với chữ. Kể lại cuộc đời trong những chi tiết khôn ngoan, nhà tiểu thuyết làm cho trí thức của ta chịu cả một cực hình. Cực hình đó, nhà tiểu thuyết không cảm thấy, cũng như ông ta không cảm thấy cái vô nghĩa hay cái khờ khạo của câu chuyện mà ông ta cho là kỳ dị hay hào hứng. Khi mà trong các hiệu sách không còn trưng tiểu thuyết nữa, thì con người đã bước được thêm một bước, đến trước hay ra sau không quan hệ, cái quan hệ là thoát ra được một thế nghệ thuật nội quan của những cảm tính vụn vặt chỉ đưa nhân loại đến chỗ tàn suy sụp đó» (10)*

Ấu cũng là chỉ một nhận định có tính cách cá biệt để làm nổi bật tính cách độc sáng của mình, nhưng qua tập sách của Cioran, tôi không thấy chỉ có thế, mà chính ông muốn qui định thế văn cũng chất liệu của tiểu thuyết là một hình thái sáng tạo khiêm nhã, vô sĩ (impudeur), lời diễn đạt và ý nghĩa của tiểu thuyết chỉ là một sự khoắc lác vô ích? Cioran muốn nói gì, và chúng ta phải bình luận thế nào để bảo vệ hiện hữu tiểu thuyết của chúng ta, vì nhận định của Cioran chính muốn phi bác trong nội dung hiện hữu của tiểu thuyết. Trước hết, không chú quan bên vực hiện hữu của tiểu thuyết, tôi muốn nhìn qua quan điểm của Cioran những giá trị đáng trọng của quan điểm ông. Phải đặt cái nhìn này vào trong văn học Pháp mới thấy rõ: thế văn xứ dụng để viết tiểu thuyết, người ta thường cho là hạ đẳng; vì trọng văn tự La-tinh cho nên từ trước thế kỷ XVII và ngay cả thế kỷ XVII người ta không cho tiểu thuyết là văn chương. Đó là dựa

(10) E.M. Cioran — *La tentation d'exister* — Gallimard.

con hoang của văn học. Trong lịch trình văn học Việt Nam cũng vậy. Chúng ta đã có một thời kỳ vĩ đại trọng văn tự Trung-Hoa và xem những gì của từ ngữ ta là nôm na mách quế. Ta còn phi bác tiểu thuyết như một ôn dịch, ngay cả tiểu thuyết Trung hoa mà cha ông ta đọc đều cho là di hại đến tinh thần, mà trái lại phải tu dưỡng con người bằng lý thuyết của kinh sách và thi ca không có tinh cách truyện. Thế hệ văn học đầu thế kỷ XX của chúng ta cũng có người phi bác tiểu thuyết trên cương vị của một ý thức hệ như Ngô-đức Kế, Huỳnh-thúc Kháng... Tiểu thuyết với lối thể hiện quá tự do, không tuân theo qui tắc nào đã lung đoạn nghệ thuật văn chương là một nghệ thuật có qui tắc, và sự lung đoạn này không phải trong hình thái mà thôi, mà còn trong chất liệu nữa. Trong chất liệu, chỉ một mình tiểu thuyết là nói ra được hết tất cả mọi chuyện của cuộc đời mà không có một hình thái nghệ thuật nào thể hiện nổi. Tiểu thuyết vì vậy đào bởi cuộc đời trong muôn chiều muôn hướng với cái nhìn nông hời và si đại của nhà tiểu thuyết để tạo thành tác phẩm. Tuy có sự chuyển vị, nhưng cũng là bản chất của cuộc đời. Hòn than đốt cháy thành ngọn lửa, nguyên chất của nó vẫn là hòn than, và tâm hồn của cô gái giang hồ có thanh cao bao nhiêu, trong thực thể vẫn là cô gái giang hồ, không chời cái được. Tiểu thuyết theo Cioran là cô gái giang hồ đó của văn nghệ vì đã dẫn mình vào mọi ngõ của cuộc đời: xã hội, tình cảm, lịch sử, chính trị, đi vào với cái nhìn thiện chí, nhưng vẫn cái nhìn đong đưa, vì Địa Ngục bao giờ cũng là cái nhìn đong đưa thiện chí đó. Vì đong đưa cho nên đã dễ đổi thay theo với biến cải của cuộc đời, như cô gái giang hồ đổi đổi tượng của tình mình trong cuộc sống. Đi từ môn phái văn học này đến môn phái văn học khác, tiểu thuyết không còn giữ nguyên vẹn cái trình thơ của mình nữa mà trái lại đã chịu kiếp phong trần của cuộc đời. Cái nhìn của tiểu thuyết theo Cioran vì vậy là một cái nhìn trần tục, trần tục như *Bỉ Vô* của Nguyên Hồng, như *Lâm Đi* của Vũ trọng Phụng, *Nằm Vạ* của Bùi Hiền, *Khao* của Đỗ Phấn với câu nói thiết tha của tác giả: "*Gió bão đã đi qua, rơm rác lại hoàn rơm rác. Vì lẽ ấy tôi lại ném Khao ra đời...*" Tiểu thuyết là cái nhìn rơm rác ấy. Rơm rác đến nỗi có khi ta phải lợm giọng vì cái nhìn sắc bén trần tục của Balzac, của Zola, của Nguyên Hồng, của Đỗ Phấn, của Vũ trọng Phụng. Tiểu thuyết không chứa bất cứ một vấn đề gì: cái gì cuộc đời có là tiểu thuyết có, những gì hạ cấp nhất, súc vật nhất của cuộc đời vẫn có trong tiểu thuyết, cho nên Cioran cho đây là "*poubelle*", giỏ rác hời hời của văn nghệ. Cho nên, với cái nhìn ấy của Cioran, tiểu thuyết

không hướng con người khỏi xa trần tục của đời, mà trái lại bắt con người gục đầu, cúi gằm đầu trên những vũng bùn nhân thế, và như vậy thì những tiểu thuyết của Sartre hay Sagan ngày nay chỉ có giá trị nói ra cái man rợ sức vật của con người. Cioran nói rằng: « *Tôi không quan niệm được rằng người ta cứ nói mãi về con người, sao không nói về Thượng Đế có phải cao cả hơn không?* » Thánh Augustin cũng nghĩ như thế: « *Nhìn mãi rồi phải chịu đựng, chịu đựng mãi thì phải chịu nhận* » Do đây tiểu thuyết với cái nhìn phân xét như vậy vừa phản bội nghệ thuật, cuộc đời và ngay cả con người.

Phản bội con người trong văn thể cũng như trong cái nhìn về cuộc đời của mình, tiểu thuyết còn là cả một sự kéo dài khôn nạn. Cắt xén cuộc đời, thể hiện cuộc đời, trình bày tâm trạng hay thể hiện tâm trạng tiểu thuyết là một sự miêu tả khôn cùng và không bao giờ muốn chấm dứt cả. Những pho tiểu thuyết như *Comédie humaine* của Balzac hay *A la recherche du temps perdu* của Marcel Proust tưởng chừng như không bao giờ muốn dứt. Một bên miêu tả cuộc đời, một bên miêu tả tâm trạng, hai bên đều trường thiên vĩ đại như nhau. Sở dĩ như vậy, vì tiểu thuyết là một lời kể lẽ khôn nạn. Nhìn vào chi tiết của các pho tiểu thuyết, chúng ta lại còn thấy rối ren phức tạp hơn, vì muốn trình bày một nhân vật nào, nhà tiểu thuyết cũng đều luôn xức dụng cả một lần ba phương pháp: bắt nhân vật nói, để một nhân vật này nói về một nhân vật khác, rồi tự mình bàn thêm vào nữa làm cho người ta phải rối trí lên vì cuộc đời trong chuyện. Hơn nữa cũng trong câu chuyện nhà tiểu thuyết ở một vị trí này lại đi tìm con người ở một vị trí khác, và mỗi khi đã đi tìm như thế lại phải miêu tả: Malraux trong *Thân phận Con Người* đã tả con người Trung Hoa và xã hội cách mệnh Trung Hoa, trong *Hy vọng* miêu tả xã hội Tây ban Nha và những người cách mệnh ấy, trong *Vương Đạo* miêu tả Cao Mên với cuộc săn tìm châu báu... làm cho chúng ta thấy nhà tiểu thuyết là một kẻ tọc mạch và lắm lời hay đi đào bới một cách vô duyên cuộc đời xa muôn dặm... Do đó tiểu thuyết có tính cách vô độ, vì đã nói quá nhiều về cái thế giới này. Do đó theo Cioran tiểu thuyết có lẽ được đàn bà yêu chuộng vì đàn bà là những kẻ lắm lời, còn những người suy tư chắc khó mà ưa tiểu thuyết vì suy tư cần yên tĩnh của tâm hồn trong khi tiểu thuyết lại khuấy động tâm hồn dậy.

Thi Ca gợi lên một tâm trạng trong một số ngôn từ ít ỏi, tiểu thuyết lại chủ trương dài lời; tư tưởng qui kết cuộc đời lại trong

ý niệm trừu tượng kín đáo và khôn ngoan trong khi tiểu thuyết phổ thông ra mà không biết hổ thẹn. Do đây tiểu thuyết phản bội nghệ thuật và tư tưởng con người, phản bội lời thoát của con người vì nếu nói con người muốn thoát mà lại viết tiểu thuyết thì chính đang gục đầu trên cuộc đời chứ có thoát được đâu? Hơn nữa, và đây là vấn đề trọng đại mà Cioran muốn nêu ra là tiểu thuyết làm sa đọa tất cả những gì mà mình chạm đến. Trong khi phân tích hành động và tình cảm của con người, tiểu thuyết đã tỏ ra không kính trọng con người. Nếu thi ca làm cho tình cảm con người đẹp lên, dù có gán bó với đời nay, trong thi ca vẫn là một điều đẹp để:

*• Đánh muôn kiếp chữ tình đã vậy
Theo kiếp này hơn thầy kiếp sau
(Chinh Phụ Ngâm)*

Không có một ngôn từ nào làm cho sự gán bó đó hoen ố cả, con người có thể gán bó thế nào tùy thích, trái lại sự gán bó của tiểu thuyết có tính cách trần tráo, thiếu trang nhã ngay trong cả những môi tình trang nhã nhất, dù đó là của Mai với Lộc hay của Lamartine với Elvire. Le Lac, Le Crucifix cao đẹp biết bao thì Raphael lại trần tục chừng ấy, đó là chưa kể đến những cực đoan nhục thể của kiếp người này mà trong các tiểu thuyết tả chân của Zola, của Vũ trọng Phụng, trong các tiểu thuyết hiện sinh của Sartre, Simone de Beauvoir, Sagan, con người đã không biết góm tay đưa vào làm cho cuộc đời này vốn đã tối tăm lại còn chưa chát tăm tối hơn. Cho nên tiểu thuyết có ý nghĩa gì nếu không phải là một sự nhục mạ con người, chà đạp cuộc đời, không cho con người thấy đâu là ánh sáng nữa. Những nhà triết học như Pascal hay Montaigne có nêu ra con người bị thâm chấp thì cũng không phải cái nhìn trần tục như nhà tiểu thuyết, mà trái lại đã nêu ra những nguyên tắc của sự bi thảm để đi đến con người cao cả. Với nhà tiểu thuyết con người hết đường cao cả mà chỉ thấy mình là một con vật đang càng ngày càng đi đến sa đọa mà thôi. Nếu trong tiểu thuyết chúng ta chưa thấy rõ biến trình như vậy, chứ trong tiểu thuyết Pháp chẳng hạn, từ Bordeaux, Bourget, Mauriac, đến nay, ta chỉ thấy một con đường đi từ lý tưởng để dần sa xuống cuộc đời. Nếu đã đọc *« Le Mur »* của Sartre hay *« Dans un mois dans un an »* của Sagan thì sẽ thấy điều tôi nói là đúng. Tiểu thuyết do đây không cho con người biết nên sống như thế nào, mà trái lại chỉ cho con người thấy con người đang sống như thế nào: không có một tiếng kêu khẩn thiết, không có một sự biểu dương cái đẹp để

cho con người lập lại cuộc đời, một cuộc đời ở trọ cần được lập lại hơn là chỉ đứng chiêm ngưỡng xem chơi. Nhà tiểu thuyết gia là gì nếu không không phải con người đứng xem chơi đó, và tự xem chơi chưa đủ còn khuyên dụ kẻ khác xem chơi. Tiểu thuyết làm hư cuộc đời. Tiểu thuyết không tập cho con người suy nghĩ được vì hiếm khi mà con người có cái can đảm đọc nhiều lần một câu chuyện. Dù có một vài tư tưởng đi nữa, cũng chỉ là một mớ ý tưởng có tính cách vụn vặt chấp nôi, không kết thành hệ thống thì khó cho người ta biết tác giả muốn nói cái gì: hầu hết đọc tiểu thuyết là để biết câu chuyện chứ không biết nghĩ về tư tưởng; nếu phải cần những nhà thông ngôn là những kẻ làm phê bình văn học nói lại cho người ta nghe thì tại sao không nói thẳng ra mà lại đi qua nhiều giai đoạn phức tạp như thế? Hơn nữa nhân vật tiểu thuyết bao giờ cũng hành động có tính cách tiểu thuyết, có tính cách *mơ vẽ* hơn là thật sự, có tính cách bù nhìn hơn là thực hữu vì ở trong quyển sinh sát, ghét thương của tác giả, nên khó để người ta bắt chước được trong đời. Thành thử những tiểu thuyết gia có tính cách hướng đời một chút vẫn là những đồ giả tạo khó dùng, vì nếu đưa dùng thì thế nào cũng bị rách nát.

Maurice Nadeau, trong tập « Littérature présente » khi nói về Cioran đã cho đây là một nhà suy tư xê bóng (11), vì cái nhìn quá bi thảm của Cioran ở trước cuộc đời. Cioran là một kẻ không chấp nhận cuộc đời. Và vì không chấp nhận cuộc đời mà lại không có cái can đảm tự hủy tự diệt cho nên mới ray rứt với những gì mà cuộc đời đang có, đang mãi có. Cuộc đời vốn xấu. Sửa lại cuộc đời ư? Chỉ phi Thượng Đế, chứ con người không làm nổi. Vì sao? Vì Thượng Đế đã tạo ra con người thanh bình, an vui, không tội lỗi, con người không chịu chấp nhận cảnh đời như thế, đã cán vào trái tội lỗi để tự biết mình. Tất cả ý nghĩa hiện hữu của con người có lẽ là ở đó: luôn muốn biết mình, và hằng thiết tha được biết. Làm bất cứ một cái gì, con người cũng như được muốn nhìn mình để thấy và chỉ có một điều mà chưa bao giờ con người thấy được là cái chết của mình. Con người muốn biết mình, không phải biết tất cả những gì cao đẹp, mà chính còn biết mình tội lỗi biết mình đã sống ra sao, sẽ chết như thế nào để từ sự biết mình thành thật và khẩn thiết đó tìm ra cho đời mình một ý nghĩa. Làm sao có thể biết

(11) M. Nadeau — Littérature présente: « Un penseur crépusculaire: E.M. Cioran », trang 252—256.

được ý nghĩa của cuộc đời, nếu không biết mình đang làm gì trong cuộc đời này, nếu không biết các tha nhân khác đang làm gì và liên hệ cảm tình của họ với ta sẽ như, đã như, đang như thế nào trong cuộc sống. Tất nhiên con người ước ao cao đẹp, khát vọng cao đẹp, nhưng liệu tất cả cao đẹp đó khi đem vào đời có còn cao đẹp nữa không, hay từ cái cao đẹp của nội tâm phải làm sao cho cuộc đời khi thực hiện tuy xấu xa nhưng vẫn còn ý nghĩa cao đẹp của nó. Con người sống dù có mơ về vô biên tuyệt đối cũng vẫn không thể nào thoát cái hữu hạn của mình là cuộc đời tục lụy. Một cảm tình dù cao đẹp đến đâu mà gán vào tục lụy cũng phải vươn lầy cái nhìn tục lụy của cuộc đời:

** Khi tỉnh dậy buồn như nơi hạ giới*

*Đề dâng lên ngộp quá nửa linh hồn * (12)*

Đã như thế thì tại sao con người cứ muốn lần tròn tục lụy? Có lần tròn cũng không được kia mà, có kêu lên vô biên vẫn thấy mình là hữu hạn, có kêu lên tinh thần cũng vẫn thấy còn thể chất thì tại sao lại cứ ương ngạnh muốn thoát ra? Muốn thoát ra nghĩa là từ khước, nghĩa là tự tử, nhưng tự tử cũng vẫn không thoát được vì cái chết của người tự tử vẫn là một thực trạng mà con người muốn thoát không thể vượt qua. Cho nên càng muốn vượt qua bị đất càng thấy bị đất lôi dáu gục xuống. Cho nên thái độ từ khước cuộc đời là một thái độ phi lý dù cho cuộc đời có phi lý. Con người nếu là cả một ý thức về mình và luôn muốn thiết tha thành khẩn biết mình thì không có một hình thái nào có thể giúp cho người biết mình biết cuộc đời, biết tha nhân bằng tiểu thuyết. Tiểu thuyết vì thế không phải thể hiện cuộc đời cận bả, mà chính vì cuộc đời cận bả và con người đang muốn biết khía cạnh cận bả đó như con người đã từng cắn vào trái tội lỗi để xem sao. Dù con người có hổ thẹn vì mình đi nữa thì đó là một thành công của tiểu thuyết, vì nếu con người biết hổ thẹn vì tội lỗi, vì cái xấu xa của cuộc đời thì con người sẽ tự hoán cải làm sao cho đời đẹp lại chứ cần chi phải chỉ đâu là đẹp để con người theo? Cuộc đời không phải là cái thấy ma đang tan rã, đang thối nát, mà chính là sự sống thì làm sao có thể bảo rằng con người không tự hoán cải được mình từ những cái xấu của mình. Có đặt mình trước tội lỗi và xấu xa mới mơ về

(12) Vũ Hoàng Chương — Tội Tàn Hồn — Mây Thơ Say

đẹp, chứ làm sao có thể mơ về đẹp đẽ nếu không có trước mắt cả một cái gì bất mãn là cuộc đời? Tiểu thuyết là những bức tranh bất mãn đó do chính con người là nhà tiểu thuyết đã ý thức sâu xa và đang đưa ra để cho đồng loại cùng xé chia những nhận định của mình về cuộc sống. Sao lại lên án một ý thức muốn chia ngọt xé bùi, sao lại lên án con người đã dám nói ra sự thật, dù sự thật đó là sự thật phụ phàng của chính cuộc đời này. Con người biết sống, là con người không sợ đời dù đời có phụ phàng tẻ bạc, dù đời có dễ dàng thay trắng đổi đen. Con người biết sống là con người dám cá gan đi vào trong tất cả mọi lĩnh vực của cuộc đời với tất cả cái gì con người đang làm với cái gì mà con người đang sống. Đi vào cuộc đời, làm tất cả mọi nghề để mà sống còn, không phải là con người giang hồ nghề nghiệp, mà chính đang muốn nói ra khát vọng mình muốn sống với đời. Tiểu thuyết vì vậy là chứng nhân của cuộc đời này, một chứng nhân tự do, can đảm, đã nhất định nói ra tất cả những lời sống của cuộc đời đó. Nói ra không có nghĩa là khuyến khích người ta làm thế, nhưng nói ra để đặt con người ở trước thân phận làm người của mình. Lẽ tất nhiên, những điều mà Cioran nói không phải là sai, nhưng nó chỉ dùng cho một con người nhìn đời tuyệt vọng. Nhìn đời tuyệt vọng cho nên mới thấy tất cả đều phản bội mình kể cả tiểu thuyết, nhìn đời bề tặc cho nên trước những cảnh đời bề tặc mà tiểu thuyết nêu ra ông lại càng tuyệt vọng hơn. Ông muốn đi tìm một ánh sáng giữa cái hỗn loạn của đời này, ông cứ tìm đi, việc gì phải kêu gào sự thật là phản bội? Sự thật không bao giờ phản bội, chỉ có người không dám nhìn thẳng sự thật vào mắt, mới phản bội mình và phản bội cuộc đời. Làm sao buộc cho tiểu thuyết phải theo một lẽ nào nhất định trong khi chính con người cũng chưa chịu nhận một lẽ nào? Từ người Thái cổ, đèn chế độ mẫu hệ qua phụ hệ, từ bộ lạc đèn quân chủ sang dân chủ, thứ hỏi con người đã dừng tuyệt đời ở một lẽ nào chưa hay vẫn mình nhân loại chỉ là một cái Dịch trở thành, luôn đổi thay, luôn đi tìm nghĩa sống vì chưa bao giờ thỏa mãn với một nghĩa sống nào cả? Làm sao buộc tiểu thuyết phải dừng lại trong khi con người và cuộc đời vốn phải biến đi? Tiểu thuyết dừng lại, làm sao có thể cho con người tự muốn biết mình, biết cuộc đời, biết tha nhân trong cái dịch biến đi đó được. Nếu cuộc đời là sự trở thành, thì tiểu thuyết luôn phải là sự trở thành đó. Còn nói rằng chỉ có đàn bà mới ưa đọc tiểu thuyết là một sự sai lầm, vì chính đàn ông mới là người đọc nhiều tiểu thuyết, không phải là đọc nhiều quyển mà chính đã đọc

nhieu lần một quyển để tìm ra ý nghĩa mà tác giả muốn nói với con người sau khi đã đặt con người trước cuộc sống. Cho nên đặt con người trước tội lỗi không phải là sỉ nhục con người mà chính giúp con người ý thức về trách nhiệm cuộc đời. Tình yêu trong Hồn Bướm Mơ Tiên là một tình yêu có tội, vì nó đã núp lén dưới bóng Từ bi. Nhưng phải đặt con người trước tình yêu có tội ấy để con người biết mình có tội mà thoát ra, tìm một lối thoát cho tình yêu mà vẫn yêu nhau. Cuộc đời phức tạp như thế đó: muốn thoát ra mà vẫn vươn vắn vào, vươn vắn vào mà phải cố thoát ra, đó là tất cả cái xót xa của chúng ta, vật thể hữu hạn đang luôn muốn dần thân vào vô hạn. Ta không phải là thiên thần, ta không phải là súc vật, mà ta chính là cả hai, thì hoàn thành hai phương diện ấy của con người là ta đã biết sống với cuộc đời, chứ vội vàng chỉ lánh tục trong một hình hài còn tục lụy ? Do đó, những cái vô nghĩa nhất của cuộc đời và của tiểu thuyết đã bật ra những cái có ý nghĩa nhất không ngờ. Những con người như Lan như Ngọc, như Lộc như Mai, như Nghị Hách, Xuân Tóc Đỏ, như Trọng, Nhung, Loan, Dũng, sẽ chìm đi trong dòng đời và không có ý nghĩa gì vì cuộc đời là thế, nhưng tiểu thuyết lại, và với hiện hữu mình bỗng để lên một ý nghĩa mà khi ta đọc, cảm thấy xót xa, mà khi ta đọc, thấy sống được với cuộc đời, những mảnh đời chưa sống. Những lời giải đáp do họ đưa ra nếu không thỏa mãn chúng ta hoàn toàn thì ít nhất cũng để lại cho chúng ta một điểm khởi đầu để tìm thêm về sau cho cuộc đời những lời giải đáp mới. Còn nếu tiểu thuyết là một tiếng kêu thất thanh của con người thì chính từ tiếng kêu đó con người lại càng thành khẩn cùng nhau đi tìm giải đáp. Do đó đừng lấy cái nhìn của con người tuyệt vọng để nhìn cuộc đời, vì nếu đã tuyệt vọng rồi thì cuộc đời không cứu chuộc nổi. Phải thấy cuộc đời là tuyệt vọng để vươn lên thoát qua tuyệt vọng, chứ tuyệt vọng đã có từ cái nhìn, thì ở đâu cũng chỉ thấy bi thảm mà thôi. Đi xa hơn, chúng ta thấy rằng cuộc đời trôi chảy không sao giữ lại được, mà tiểu thuyết lại có thể giữ lại cho ta một phần của sự trôi chảy đó bằng sự trôi chảy của chính mình: do đó tiểu thuyết mới dài dòng, tiểu thuyết mới toàn những chữ. Càng dài bao nhiêu càng có thể giữ lại sự trôi chảy nhiều bấy nhiêu, và con người nhờ đó có thể thấy cuộc đời rõ hơn vì trong cuộc sống hàng ngày mình bận sống cho đời mình hơn là sống cho cuộc sống. Cái nhìn hiện thực của chúng ta vì thế bị giới hạn, tiểu thuyết với hiện hữu của mình đã phá cái giới hạn đó đi để nhìn cuộc đời rõ hơn, đầy đủ hơn, nhìn vượt không gian thời gian để

mình định cuộc đời phổ quát, cuộc đời đầu cũng vậy với những thác mắc lo âu, tội lỗi, và ở đâu con người cũng đang có ý thức về đời, cũng đang muốn biết mình để hy vọng cái hóa. Biết đời, biết người, biết mình, có lẽ chúng ta sẽ thương xót cuộc đời và đồng loại nhiều hơn là dùng cái nhìn vị kỷ vào bản thân. Bao nhiêu những cảnh khổ mà ta chưa mục kích, tiểu thuyết đã thể hiện nên, bao nhiêu rách nát mà ta chưa sống qua, tiểu thuyết đều nói rõ. Cái gì cuộc đời có là tiểu thuyết có, vì cái gì cuộc đời có, con người cần biết các hiện hữu đó, phải đặt mình xót xa trước các thực hữu đó để xót xa cho đời. Và nếu cái nhìn của con người sáng lên từ cuộc thế, tất nhiên phải cùng nhau đi tìm lối thoát vì không ai ước ao sống trong rách nát làm chi. Nói như Valéry, một người không ưa gì tiểu thuyết : « *Souffrez ce beau reflet des désordres humains* » tất đã trả lời cho Cioran được một phần rồi. Con người đau khổ trước cuộc đời thường là con người đi tìm lối thoát cho nhân loại. Thích Ca đã đau khổ trước cuộc đời để rồi dần dần tìm chân lý, Jésus đã chịu chết trên cây Thánh Giá để nhân loại có thể thương yêu nhau hơn, có phải là đã lấy khổ đau của cuộc đời để cứu rỗi con người hay không? Không thể xóa bỏ khổ đau mà phải đi từ khổ đau để tìm đường cứu rỗi. Tiểu thuyết trong phạm vi hiện hữu của mình chắc chắn đã tự mình định được nghĩa đời đó vì đã không làm sai lạc cuộc đời. Tiểu thuyết do đây có thể vừa thể hiện cuộc đời, vừa có một cái nhìn trung chính về đời trong tiết độ, vì thật ra không bao giờ nói cho hết được cuộc đời thì làm sao mà vô độ được? Rơm rác thật ra bao giờ cũng là rơm rác, nhưng cuộc đời đâu thuần rơm rác, mà chính còn có bao nhiêu nghĩa cứ tha thiết, đẹp đẽ mà tiểu thuyết đã thể hiện nên. Trong một tiểu thuyết dù có xấu xa bao nhiêu cũng vẫn có những cái nhìn lên thành khăn đó, dù một cái ngược nhìn để rồi chìm lặng với cuộc đời, cũng còn để cho con người hy vọng rằng nhân loại còn có một chút Tâm. Những tiểu thuyết vĩ đại của Tolstoi, của Dostoievsky, của Victor Hugo đã chứng minh điều đó, cho chúng ta thấy rằng không nên quá sớm tuyệt vọng trước cuộc đời. Ví dụ hùng hồn mà Camus đưa ra trong thần thoại Sisyphée cho chúng ta thấy sâu xa vấn đề cuộc sống và giúp ta như Sisyphée nâng tảng đá để không bao giờ thấy cô đơn, thấy xa lạ vì cùng đồng hành đi với con người ở giữa cuộc đời. Camus viết : « *Je vois cet homme redescendre d'un pas lourd mais égal vers le tourment dont il ne connaîtra pas la fin* ». (13)

(13) A. Camus, *Le Mythe de Sisyphée*

Nhà văn cũng vậy, là kẻ luôn trở lại với cuộc đời sau khi đã có cái nhìn vượt qua gian khổ, vượt qua tội lỗi, vì cuộc đời không phải là sự lãnh mặt, mà chính phải luôn làm lại, luôn can đảm trở lại với đời để cùng lại tiến lên. Một nhọc ở đâu nếu mỗi phút từ tục lụy cặm cùi xót xa tiến lên như thế là mỗi lần hy vọng. Con người không bao giờ toại nguyện vì một hy vọng nào cả, mà sau khi đạt tới lại càng cò tiến thêm hơn, do đó cuộc đời không bao giờ xa lìa với nghệ sĩ. Mỗi một lần đi về với cuộc đời trong tác phẩm mình, là nhà tiểu thuyết nghĩ đến thân phận mình như kẻ khác, muốn vượt qua thân phận đó không phải phi bác nó mà có thể được, mà chính phải nhận như một điều kiện phải có để đi lên. Làm sao phủ nhận cuộc đời khi ta vẫn hằng ngày sống. Ta nói không tr, cũng không được, vì ta ở trong thân phận làm người. Tiểu thuyết chính là cái nhìn về thân phận đó, chính lối đi về thân phận đó của con người cho nên hiện hữu của tiểu thuyết cần cho sự biết mình của con người trong cuộc sống. Oedipe phạm tội nhưng không biết, và nếu không bao giờ biết cả thì chẳng biết mình đã phạm tội. Đến khi biết, thì lúc ấy cuộc sống mới thật bắt đầu: mù và tuyệt vọng, Oedipe đã nghĩ rằng tất cả đều tốt trong đời kể cả những tội lỗi vì chính nhờ tội lỗi mà con người có thể phản xét về mình. Thành thử phải nhìn tiểu thuyết như một phương tiện chứ không phải như một cứu cánh. Nó là thể chất của cuộc đời, một thể chất cần thiết để biết có linh hồn, để biết có hiện hữu, để biết có tâm có trí. Đây là cái nhìn từ Vật đến Tâm, còn thậm cả máu thịt của cuộc đời, nhưng chính từ đó đang bắt đầu thoát ra lối suy tư về mình bằng tâm bằng trí. Cái nhìn là nhục thể, nhưng nội dung của cái nhìn là ý nghĩa, và giá trị của cuộc đời. Tiểu thuyết là cái nhìn có nội dung đó. Cho nên, tôi nghĩ khó mà đồng ý với nhận định của Thánh Augustin cho rằng : *Nhìn mãi rồi phải chịu đựng, chịu đựng mãi rồi phải chịu nhận* ». Thật ra trong thực tế chúng ta thấy rằng con người chịu đựng nhưng không có nghĩa là con người chịu nhận. Qua suốt lịch trình nhân loại chúng ta đã từng nói **KHÔNG** với cuộc đời, con người đã từng phản kháng và trong phản kháng tiểu thuyết đã đóng một vai trò quyết định vì chính tiểu thuyết làm cho con người thức tỉnh bằng cách đặt con người trước cuộc đời để từ cuộc tiếp giao đó con người đứng ra phản kháng. Cho nên, chúng ta thật ra cũng không nên quan tâm nhiều đến nhận định của Cioran mặc dù những nhận định của ông có là sự thật. Nhưng sự thật ấy không chỉ có giá trị tiêu cực như ông nghĩ mà chính có giá trị tích cực như chúng ta thấy. Maurice Nadeau khi nói về ông đã

viết như thế này : « *Ce n'est ni un monstre, ni un phénomène, à peine un provocateur et peut être pas du tout un « suicidé » en sursis, mais c'est sûrement un être submergé de honte et de dégoût qui souffre. Sur le bord de la voie triomphale qui mène à la destruction atomique, il pose le sac et s'assied, fourbu, refusant toutes les consolations et toutes les pitiés* » (14)

•••

Với những nhận định trên về hiện hữu của tiểu thuyết, một hiện hữu đương nhiên và tất yếu trong ý hướng sâu xa gắn bó với cuộc đời, chúng ta có thể nghĩ rằng tiểu thuyết là những tác phẩm hướng đến những cứu cánh nào đây, tự tìm đạt một đối tượng gì để vươn lên, bao hàm một cái nhìn về cuộc đời với những vấn đề khẩn thiết do chính cuộc đời ấy tạo ra. Do đây, tiểu thuyết không phải chỉ một hình thái sáng tạo có tính cách văn chương, mà trái lại hình thức văn chương chỉ là sự biểu dương của một nội dung ý nghĩa. Bút pháp của một tác phẩm vì vậy không có tính cách tự tại noi theo những qui luật về hình thức mà trái lại thoát ra từ nội dung của tác phẩm. Đây là một trong những đặc tính về hình thức của tiểu thuyết mà trong chương thứ nhất này (15) chúng ta không thể bỏ qua trước khi đi đến một lời định nghĩa về tiểu thuyết. Bút pháp thoát ra từ nội dung ý nghĩa. Tôi quan niệm như vậy chắc có người tự nghĩ đây là một nhận định khó chấp nhận. Nhưng thực tại của bút pháp trong tiểu thuyết là như thế. Cái nhìn của chúng ta trong phạm vi này là cái nhìn trực phát của thị quan và tiếp thu của nội giới. Người ta không nghe một tiểu thuyết như nghe một bản đàn, nghe một bài thơ, mà chính người ta đọc tiểu thuyết. Thính quan có vận dụng vào thì chính là thính quan nội giới chứ không phải thính quan nhục thể ta thường xử dụng hằng ngày. Im lặng cần cho lời đọc và tiếp thu một tác phẩm. Và đọc tiểu thuyết có nghĩa là tiếp thu cho nên hình thái của tiểu thuyết phụ thuộc sâu xa nội dung của câu chuyện. Nói một cách khác, bút pháp tương ứng với nội dung ý nghĩa của chuyện, cho nên hình thức văn chương gắn bó với cuộc đời nhiều hơn là cái nhìn thẩm mỹ của nghệ thuật. Nói một cách khác, cuộc đời được mỹ hóa mà vẫn giữ nguyên vẹn sức sống của cuộc đời. Do đây, đọc một tiểu thuyết là nghe tiếng nói của cuộc đời đang trôi dạt trong tâm chứ

(14) M.Nadeau — Litterature présente trang 256.

(15) Phần « Hiện hữu của tiểu thuyết » chỉ là chương thứ I của tập « Khái luận về tiểu thuyết » gồm có 3 chương. L.T.S.

không phải như chỉ đọc một bài thuyết trình hay một giáo trình khô khan, thiếu sự sống. Như thế nghĩa là thuyết trình hay giáo trình không thể nào đi vào trong thời gian nội giới của chúng ta vì vốn không tiềm một thời gian tính, không hòa vào được trong sức sống hàng ngày của tình cảm chúng ta, không biểu dương được một hướng diễn tiến về nội dung, mà trái lại chỉ trình bày những gì đã có theo một lối lập luận ngoại quan, ở ngoài chủ thể nhận thức. Do đây, chúng bao hàm khách qua tình và khách quan tính đó đang đối lập sừng sững với chủ quan tính của chúng ta. Tiểu thuyết trái lại mặc nhận một thời gian và khi đọc tiểu thuyết ta chuyển vị thời gian của ta vào trong tác phẩm, và thời gian ngoại giới như dừng lại với chúng ta để chúng ta hòa mình vào thời gian của tác phẩm. Tiểu thuyết biểu dương một hướng diễn tiến theo với nhịp đời đang được thu về trong tác phẩm nên sa thải những câu thúc của hình thái để chú trọng về cuộc đời, và vì thế cái nhìn bút pháp của tiểu thuyết không phải chỉ xem văn chương có hay không mà chính văn chương có diễn tả, biểu dương đầy đủ sức sống của đời trong nội dung của tác phẩm. Do đây khi chúng ta đọc một tác phẩm, không phải chỉ phân văn chương đáng cho chúng ta lưu ý, nhưng chính nội dung ý nghĩa mà văn chương chỉ là cái bánh xe lỏi cuốn ta đi theo nội dung đó. Chúng ta trực tiếp bắt gặp sự kiện, biến cố, cuộc sống, chứ không phải cần phải hiểu qua một sự phân tích ngôn từ như ở trong Thi Ca. Vẫn biết bài thơ, khi ta đọc, ta ngâm, ta ý hội với tình ý, nhưng một sự phân tích sâu xa bao giờ cũng vẫn khẩn thiết, còn với một tiểu thuyết dù chưa hiểu nội dung, cứu cánh, nhưng ít ra người ta khi đọc cũng lĩnh hội được ngay tất cả những tình cảm, tâm trạng và ý tưởng. Cuộc đời được hiện thể qua ngôn từ, và bút pháp chính là sức mạnh, năng lực của nhà văn để có thể nắm trọn cuộc đời đó.

Trong Thi Ca, chúng ta thông cảm và nhận định tương ứng theo với lối diễn đạt bằng thi ảnh:

• Dăm gã thư sinh vừa lạc đệ,

Mười nàng trinh nữ sòm chìm châu • (16)

hay • Có nghĩa gì đâu một buổi chiều,
 Nó chiếm hồn ta bằng nắng nhạt,
 Bằng mây nhẹ nhẹ gió hiu hiu • (17)

Ý nghĩa ẩn kín sau ngôn từ, trong ngôn từ, tạo nên một thứ ngôn từ trong ngôn từ. Trong tiểu thuyết, ngôn từ được hiểu đồng thời với ý tưởng :
 • Trong khi lòng tôi bồi rối như vậy, nhiều lần tôi đã dám nghĩ đến chuyện đem nàng đi trốn một chỗ thắm sơn cùng cốc, hay góc bẽ chân trời nào, không ai biết đến, để cùng nhau hưởng cuộc ân ái trăm năm, tôi sẽ đem hết sức mà kiếm đủ cho nàng được no ấm, đem hết tình yêu mà âu yếm cho nàng được thỏa lòng, không tưởng gì đến đời nữa, bỏ cả sách vở, công danh, mà mặc cho đời bình phẩm. (18) Không có một cái gì ẩn kín ngoài tâm trạng điên cuồng của một con người đang muốn thể hiện tình yêu trong cuộc sống, cho ta thấy rằng, nhà tiểu thuyết đặt độc giả thẳng, ngay, trong lòng tâm trạng, và độc giả đọc, cảm như nhà tiểu thuyết cảm, viết. Lời giao tiếp đó có thể viết thành công thức:

$$\underbrace{\text{Độc} + \text{Cảm}}_{\text{Độc giả}} = \underbrace{\text{Cảm} + \text{Viết}}_{\text{Tác giả}}$$

Nhà tiểu thuyết gia do đó luôn đặt hiện hữu ý nghĩa trực tiếp trong ngôn từ để ý nghĩa đó có thể bật ra ngay trong lòng người đọc, trước mắt người đọc, song hành khi đọc, chứ không phải đọc rồi mới thấy ý nghĩa :
 • Nàng có một ông cậu tinh sốt sáng thích cái lương, làm việc ở Hà-nội thầy chuyện lời thôi bảo bà ăn rằng : — Con Lan nó không bằng lòng thì ép nó làm gì, bắt nó lấy rồi để chúng nó ghét nhau ư? — Bà Án giả lời rằng : Tôi giờ yếu, sinh con ra nhón lên thì tính đường dựng vợ gả chồng cho chúng nó, có người hỏi đến đáng gả thì gả đi, còn yếu với ghét là tự lòng nó và ở duyên trời, chứ tôi làm thế nào được, ai cũng không bằng lòng cả thì lấy ai ? » (Tô Tâm trang 67) Lời diễn đạt của tiểu thuyết có tính cách trực phát từ ngôn từ của cuộc đời cho nên có tính cách song quan giữa những gì muốn hiện thể cùng hậu quả ý tưởng của sự hiện thể đó. Bút pháp trong tiểu thuyết do đây qui định hai thực tại:

(17) Xuân Diệu — Thơ thơ

(18) Hoàng ngọc Phách — Tô Tâm trang 62

1) Chiếm cứ ý tưởng, sang đoạt ý tưởng từ tha nhân tác giả đến chủ thể độc giả;

2) Sự sáng tỏ của các ý tưởng đó trong liên hệ song quan.

Nội dung bút pháp của tiểu thuyết chính là tính cách hiện thể trực tiếp qua ý tưởng, chính là ý nghĩa biểu thị qua ngôn từ, chứ không phải một thứ ngôn từ phong kín mà cần phải đào sâu mới hiểu được. Cho nên không thể có một bút pháp chung cho thể tiểu thuyết mà chính mỗi nhà văn đã sáng tạo ra bút pháp của riêng mình để thể hiện cảnh đời đã gọi cảm mình, đã rung động mình, và chính sự gọi cảm và rung động ấy đã trào ra đầu ngọn bút thành một thứ ngôn từ độc sáng : *“ Long quay ra phía khác, thì ở đầu phòng kia, một cô đắm lai, mặt mũi xanh xao nằm với một con chó tây xinh xinh, cứ vừa vồ về con vật như âu yếm đưa con mới đẻ và vừa làm nhảm nói một mình, để khoe với mọi người nhưng là con nằm ngoan nhé, Toto nhé, con ngủ đi nhé... Tội nghiệp mỗi ngày 5 hào khám bệnh, hai hào súp bò, mà cứ quật quẹo luôn ... ”* (19). Từ Hoàng ngọc Phách đến Vũ trọng Phụng ta đã thấy hai cái nhìn khác nhau về cuộc đời cho nên đã để thoát ra hai lời thể hiện văn chương khác biệt. Nếu cái nhìn của Tô Tâm bị hiện thực tính cảm vấy phủ bao nhiêu thì cái nhìn của Giông Tô mở ra trước một cuộc đời hiện thực xót xa bi đát. Nội dung ý nghĩa thoát ra từ trong ngôn từ, và bút pháp do đây chỉ hiện thể của nội dung ý nghĩa đó. Cho nên có thể nói rằng bút pháp của tiểu thuyết là một ý thức thức tỉnh trước cuộc đời, và vì là một ý thức thức tỉnh cho nên đã như ngọn đèn chiếuọi vào cuộc đời ánh sáng nhận thức của mình để rồi chuyển vị sang nhận thức của tha nhân bằng những trang đời trong tiểu thuyết. Do cái đây cái nhìn của tiểu thuyết không chỉ khái quát như thi ca : *“ Trời mơ trong cánh thật huyền mơ ”* (20) mà chính một cái nhìn phân tích. Cái nhìn phân tích vì thế đòi hỏi nhiều chính xác để có thể đạt đến bằng ngôn từ một sự thể hiện gần thành như cuộc đời, như chính cuộc đời đang được sống, được cảm : *“ Loan đưa mắt nhìn quanh phòng; đôi gòitheo song song đặt ở đầu giường với chiếc mền lụa đỏ viền hoa lý ẩn sau bức màn thiên thanh, diễn ra một quang cảnh êm ả, một cảnh bóng lai phảng phất hương thơm. Loan nhắm mắt lại,*

(19) Vũ trọng Phụng — Giông Tô trang 189.

ràng mình nghĩ đến rằng đó là nơi chôn cái đời ngây thơ, trong sạch của nàng ... (21) : lời diễn đạt của Nhật Linh trong Đoạn Tuyệt là một cái nhìn phân tích căng thẳng biểu dương một tâm trạng chồng đời đang chịu đựng cuộc đời. Bút pháp do đây gợi nên tính cách tương phản giữa tâm trạng con người và thực hữu của cuộc đời cho chúng ta thấy sự tranh chấp giữa hai thực hữu vô cùng chua chát. Bút pháp của Khái Hưng trái lại là một lời đi về với cuộc đời dù trong cuộc đời ấy có hàm chứa bao nhiêu đau thương tàn tạ:

« Chiều hôm ấy trời mưa phùn âm u, giá rét, tuy gió rít dài trong hàng phi lao xơ xác, tuy biển dữ dội văng sóng bạc lên móm đá hà, người ta vẫn thấy một anh chàng đánh cá đi đi lại lại trên bãi cát. Chàng chấp tay sau lưng, ngửa mặt nhìn trời. Quấn áo chàng ướt đầm. Hai má chàng ướt đầm. Chàng biết đó là nước mưa hay nước mắt ? » (22).

Bút pháp của Camus lại là một diễn tiến của một hướng phản kháng không ngưng để đạt đến một tiêu chuẩn cuộc đời mà mình muốn tìm ra để thể hiện : *« Oui, il suffit d'un soir de Provence, d'une colline parfaite, d'une odeur de sel, pour apercevoir que tout est encore à refaire. Nous avons à réinventer le feu, à réinventer les métiers pour apaiser la faim du corps »*. Cái nhìn triết lý đó chính vì do thực trạng đời bất mãn đã gây nên trong lòng nhà văn và nhà văn đang trực tiếp nói lại với con người cũng đang cùng bất mãn và lẩm than như thế. Vì thế nhận định của chúng tôi trong phạm vi này là bút pháp của tiểu thuyết không có tính cách đơn phương và duy nhất. Không có một thể tiểu thuyết tuyệt đối mà chỉ có nhiều lời trình diễn cuộc đời, và mỗi lời đều làm sáng tỏ nên một nội dung ý nghĩa mà ngôn từ, bút pháp chỉ là hình thái để chuyển vị cốt truyện vào. Hay nói cách khác, bút pháp chính là sự vận dụng ngôn từ để làm sáng lên nội dung ý nghĩa mà nhà văn đang muốn đặt con người trực tiếp liên hệ vào.



Trong cái nhìn bút pháp như vậy, nhà tiểu thuyết nói chung, muốn biểu dương, diễn đạt cái gì? Hay nói một cách khác, tiểu thuyết là gì qua hiện hữu mà chúng ta đã minh định từ trước đến nay? Hai thể gắn với

tiểu thuyết nhất là *tiểu thoại* (conte) và đoản thiên hay *truyện ngắn* (nouvelle). Tiểu thoại phần nhiều là những cốt chuyện mà trong ấy hành động chiếm một phần quan trọng; tình tiết cũng có, nhưng thiên về câu chuyện nhiều hơn. Tất nhiên có những tiểu thoại bao hàm một ý nghĩa, nhưng ý nghĩa ấy chỉ có thể tìm ra từ câu chuyện chứ không phải trong câu chuyện. Có những tiểu thoại có tính cách triết lý như *Zadig* của Voltaire, nhưng triết lý hay ý nghĩa tiềm ẩn do chính độc giả phải tìm ra, chứ tác giả không nói đến. Ý tưởng ở trong tiểu thoại không ngưng vế trong ngôn từ mà trái lại núp sau ngôn từ, tiểu thoại vì thế chỉ có dụng ý về nội dung chứ không có nội dung rõ rệt. Tiểu thoại không có cái nhìn phân tích tâm lý như tiểu thuyết, không có cái nhìn phân tích cuộc đời như tiểu thuyết và do đây có thể *không thật*: tiểu thoại có thể không tựa chân, hoang đường, chính do tác giả bịa đặt ra, cho nên thiếu bề sâu tâm lý, thiếu cái nhìn hiện thực về đời, trong khi những đặc tính ấy vốn là của tiểu thuyết. Cho nên đừng lẫn tiểu thoại với tiểu thuyết vì hai lối diễn đạt về nội dung cũng như về hình thức hoàn toàn khác biệt nhau.

Nếu xa tiểu thoại thì tiểu thuyết rất gần với đoản thiên mà ta thường gọi là truyện ngắn. Cái đặc biệt ở đây là tính cách tương phản giữa hai từ ngữ *truyện* và *ngắn*. Vì có truyện ngắn, cho nên ta thường gán cho tiểu thuyết danh từ truyện dài. Và vì nghĩ tác phẩm là truyện, cho nên ta không quan tâm đến văn để để danh từ cho đúng. Tác phẩm không chỉ là câu chuyện, mà chính như chúng ta đã định nghĩa với Littré trước đây, còn bao hàm nhiều hạng từ khác và qua hiện hữu mà chúng ta đã qui định chúng ta thấy rằng tiểu thuyết với nội dung ý nghĩa của mình có tính cách phức tạp hơn, nên nếu chỉ thu về trong từ ngữ truyện dài thì không đủ nghĩa. Danh từ tiểu thuyết vì thế rộng hơn, vì thuyết có nghĩa *nói rõ ra*, *nói rõ ra* cuộc đời, *nói rõ ra* con người, nhưng sự *nói rõ* ấy lại thu về trong một phạm vi giới hạn là tác phẩm: đây là cuộc đời, con người, được thu nhỏ lại trong một sự *nói rõ* ra sáng tỏ như chính mình được thức tỉnh trước đời. *Đoản thiên*: (đoản là ngắn, thiên là một phần) hợp lại, ông Đào Duy Anh dịch là tiểu thuyết ngắn. Chữ đoản thiên thật ra hàm chứa ý nghĩa hơn chữ truyện ngắn để đối lập với tiểu thuyết. Đoản thiên miêu tả một trường hợp tâm lý của một nhân vật trong một hoàn cảnh nhất định hay

cảnh nhất định của cuộc đời. Dù có động tác, động tác cũng hướng về ý hướng tâm lý đó. Phải đi mau để đạt đến hoàn cảnh hay tâm trạng. Trong chuyện *"Tháng ngày qua"* : đi mau về nhận định đó: *"Tháng ngày qua... sắc đẹp phai tàn... nhưng cái hương thơm của tình thương tuyệt vọng, u uẩn của nàng đời với Giao còn phảng phất không bao giờ phai"*. Nhận định: tương phản của cuộc đời ngoại giới và tình cảm nội tâm. Đi nhanh về đó qui định một phần của cuộc đời. *Dưới bóng hoa đào* : qui định sự tàn nhạt của tình yêu : *"Còn cô Mai chiều chiều nhớ đến người mua hoa, vẫn đứng dựa gốc cây đào trông ngóng. Nhưng người đi không trở lại. Rồi Tết hết, xuân qua, tình cô cũng một ngày một phai như hoa đào dần dần tàn rụng trước gió"* - tương hợp giữa tình cảm và ngoại giới, tâm trạng ấy cần phải được đạt đến, nội dung ý nghĩa ấy cần phải tìm gặp cho ra, dù đây chỉ là một phần của cuộc sống. Đoán thiên là tiếng giục giã, là cái nhìn phóng vào từng mảnh tâm hồn. Vũ trụ cuộc đời được thu ngắn lại, đơn giản hóa đi để đi đến một hiện thể tâm hồn đang muốn biểu dương một tâm trạng. Cái nhìn cuộc đời của đoán thiên vì vậy là cái nhìn một phần, một phần nhỏ, một phần ngắn của những tâm trạng và của những nhịp đời. Đoán thiên vì vậy ít phiến toái, nhưng đậm đà trong cái nhìn xiềng ngang ngắn ngủi ấy, đoán thiên hứa hẹn với chúng ta một ý nghĩa qui định qua một tâm trạng, một nhịp sống hay một cảnh ngộ của con người. Đoán thiên ngưng lại một phần nhỏ ấy của cuộc đời để biểu dương ý nghĩa cũng nhanh cũng gấp, cũng vội vàng mà mình muốn đạt đến liền ngay. Đó là một cái nhìn bề ngang của tâm trạng, một cái nhìn bề ngang phóng vào cuộc đời. Đoán thiên vì thế không đi cho đến cuối đời của một nhân vật, chỉ bắt đầu đột ngột khi vừa có tâm trạng, và cái kết thúc cũng vừa đến khi tâm trạng lắng đọng xuống rồi. *Giục đường gió bụi* của Khái Hưng, *Hoa vô vọng* của Đỗ Tôn là những cái nhìn xiềng ngang tâm trạng, xiềng ngang cuộc đời đó của đoán thiên, cái nhìn một phần, đôi khi chỉ một nụ cười, đôi khi chỉ một sự đợi chờ, đôi khi chỉ một tiếng kêu thương tuyệt vọng... Tiểu thuyết trái lại là một cái nhìn bề sâu, diễn tả không phải một mảnh đời mà chính một cuộc đời. Tiểu thuyết do đó bao hàm hai đặc tính nữa: bề sâu tâm lý và kỳ gian biến cố. Tất cả sự trạng xảy ra đều theo một phương diện tiền

trong tiểu thuyết đều dồn vào trong lời dẫn thân đó: Xuân tóc đỏ dần thân vào đời với những tâm trạng, ngẫu nhiên, lưu manh của mình chứ không dừng lại ở một tâm trạng cố hữu. Trái lại với một đoàn thiên cái nhìn như chôn chặt lại và chỉ cho phép chúng ta xiềng ngang một tâm trạng mà thôi cho nên đoàn thiên phần nhiều chưa xót đáng cay hơn tiểu thuyết. Trong tiểu thuyết, một kết luận dù có đau đớn bao nhiêu cũng được minh định ngay trong những nhịp đời từ trước. Lời thoát nhiều khi bất ngờ nhưng vẫn một lời thoát đã tiềm mặc, trái lại với đoàn thiên, thiếu sự diễn tiến đó, cho nên chỉ qui về trong một cái nhìn sắc bén đôi khi không xoa dịu kịp những đau thương. Khải Hưng trong tựa *« Gió đầu mùa »* của Thạch Lam đã nói rõ tính cách đó của đoàn thiên:

... « Một sự xảy ra ngoài phở làm rung động trái tim ta, một câu chuyện thuật trong phòng khách làm nở một nụ cười khoái trá trên môi ta, một khu rừng âm u lạnh lẽo, một xóm nhà tranh rã rác dưới chân đồi, một cối quán bán nước, một cái xe với anh phu kéo,... hay không cái gì cả, sự trông rỗng một phút, một giây của tâm hồn ». Đoàn thiên là cái nhìn ngưng về trong khi tiểu thuyết là cái nhìn dần trải.

Tôi nghĩ rằng những nhận định đó đã giúp chúng ta minh định rõ hiện hữu của tiểu thuyết với tất cả những đặc tính mà chúng ta đã cùng nhau tham luận từ trước đến nay. Tôi nghĩ rằng chúng ta đã có thể chấp nhận có một hình thái nghệ thuật mệnh danh tiểu thuyết được quan niệm như một lời diễn đạt tượng hình trong ý hướng gán bó mật thiết với cuộc đời và thân phận làm người, tạo thành một lời dẫn thân vào hiện thực luôn bao hàm một nội dung ý nghĩa.

Đây có lẽ là lời định nghĩa hơi khác biệt tất cả những lời định nghĩa đã có, nhưng phải chăng đây là chủ đích mà chúng ta muốn đạt đến khi đặt vấn đề hiện hữu của tiểu thuyết trong phạm vi tìm hiểu này.

LÊ TUYẾN

HỘP THƯ TÒA-SOẠN

Tạp-Chí Đại-Học đã nhận được :

— KHÂM-ĐỊNH VIỆT-SỬ THÔNG-GIÁM CƯƠNG-MỤC
(quyển đầu)

Một tài liệu đầy đủ và quý giá về sử Việt Nam

— LE PARLER VIETNAMEEN (tái bản) của tác-giả Lê-văn-Lý,
Tiền-sĩ văn-chương.

Hai cuốn sách trên do Viện Khảo-Cổ Việt-Nam ấn hành.

— Ô-CHÂU CẬN-LỤC, tác-giả Võ-Danh, do cụ Cử-Bài-Lương dịch,
Hội Văn-Hóa Á-Châu xuất bản.

— LUẬN-ĐÀM SỒ III, cơ quan ngôn luận của Tổng Hội Giáo-Giới Việt-Nam. Giá 15\$

Chúng tôi xin thành thật cảm ơn và ân cần giới thiệu cùng độc-giả Đại-Học.

Tạp-chí Nghiên-cứu ĐẠI-HỌC

NHÀ XUẤT-BẢN ĐẠI-HỌC

ĐÃ PHÁT HÀNH :

VI TRÙNG HỌC TẬP II

của Bác-sĩ NGUYỄN-VAN-ÀI
Viện-Trưởng Viện Pasteur Việt-Nam

Giá 60\$

SẴN PHÁT HÀNH :

NGUYỄN-BÌNH-KHIÊM

và

Thăm trạng Trí thức thân trong phận làm người
của LÊ TUYẾN

CHINH-PHỤ-NGÃM

và

Tâm thức Lãng-mạn của kẻ lưu đày
của LÊ TUYẾN

Nhà in ĐẠI-HỌC, 1 Nguyễn-trường-Tổ — HUẾ