



Giáo sư **NGUYỄN VĂN TRUNG**

Sinh năm 1930 tại Hà Nam
Bút hiệu khác: Phan Mai, Hoàng Thái Linh

1950 - 1955, du học tại Pháp và Bỉ,
ngành Triết học

Cuối năm 1955 về Sài Gòn, dạy Triết học
tại Trường Chu Văn An

Từ 1957, dạy Triết học tại Viện Đại học Huế

Năm 1961 lấy bằng Tiến sĩ Triết học
Đại học Louvain (Bỉ)

1961 - 1975, dạy Triết học và Văn chương
tại Đại học Văn khoa Sài Gòn

Vừa giảng dạy Đại học, ông còn tham gia
các hoạt động xã hội, viết sách, báo.

Ông chủ trương các tờ báo, tạp chí: *Đại học*
(Huế), *Sống đạo, Hành trình, Đất nước*
(Sài Gòn), lập tủ sách "Đạo và Đời", viết bài
đăng trên các tạp chí như: *Sáng tạo,*
Bách khoa...

Sau 1975 ông tiếp tục nghiên cứu văn hóa,
văn học tại Thành phố Hồ Chí Minh

Từ 1994 đến nay ông sang định cư ở
Montréal, Canada

LƯỢC KHẢO VĂN HỌC II

Ngôn ngữ Văn chương và Kịch

NGUYỄN VĂN TRUNG

Chịu trách nhiệm xuất bản:

Giám đốc - Tổng Biên tập
ĐINH THỊ THANH THỦY

Biên tập : **HỒ CÔNG HOÀI DŨNG**

Sửa bản in : **VỊNH NGHI**

Trình bày : **MẠNH HẢI**

Bìa : **NGỌC KHÔI**

NHÀ XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh
ĐT: 028.38225340 - 028.38296764 - 028.38247225 - 028.38256713

Fax: 028.38222726 - Email: tonghop@nxbhcm.com.vn

Sách online: www.nxbhcm.com.vn - Ebook: www.sachweb.vn

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 1

62 Nguyễn Thị Minh Khai, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh • ĐT: 028.38256804

NHÀ SÁCH TỔNG HỢP 2

86 - 88 Nguyễn Tất Thành, Quận 4, Thành phố Hồ Chí Minh • ĐT: 028.39433868

GIAN HÀNG M01 - ĐƯỜNG SÁCH THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

Đường Nguyễn Văn Bình, Quận 1, Thành phố Hồ Chí Minh

In số lượng 1.500 cuốn. Khổ 16 x 24 cm

Tại: Xi nghiệp in FAHASA - 774 Trường Chinh, P. 15, Q. Tân Bình, Thành phố Hồ Chí Minh

XNĐKXB: 557-2018/CXBIPH/06-37/THTPHCM cấp ngày 09/2/2018

QĐXB số: 1509/QĐ-THTPHCM-2018 ngày 28/12/2018

ISBN: 9 7 8 - 6 0 4 - 5 8 - 7 4 3 6 - 3

In xong và nộp lưu chiểu Quý I năm 2019

LƯỢC KHẢO
VĂN HỌC
II
Ngôn ngữ Văn chương và Kịch



NGUYỄN VĂN TRUNG

LƯỢC KHẢO VĂN HỌC II

Ngôn ngữ Văn chương và Kịch



NHA XUẤT BẢN TỔNG HỢP THÀNH PHỐ HỒ CHÍ MINH

LỜI NÓI ĐẦU

Nội dung cuốn *Lược khảo văn học tập II* này cũng là kết quả những suy nghĩ tìm kiếm đã được trình bày trong một lớp về văn học ở Trường Đại học Văn khoa. Chương đầu bàn về ngôn ngữ văn chương, ngôn ngữ của thơ và của tiểu thuyết, hay là vấn đề văn văn văn xuôi. Ngôn ngữ văn chương là một sự kiện ngôn ngữ. Do đó, việc tìm hiểu ngôn ngữ văn chương không thể không dựa trên những khoa học về ngôn ngữ như ngữ học tổng quát, cổ ngữ học, ngữ âm học, ngữ pháp học v.v... Đó là văn chương nói chung. Nếu muốn tìm hiểu ngôn ngữ văn chương Việt Nam thì lại phải dựa vào những công trình nghiên cứu về ngữ học, ngữ pháp, ngữ âm Việt Nam. Ngôn ngữ, là một phương tiện biểu hiện của văn chương, sở dĩ có thể có ngôn ngữ văn chương nói chung, là vì chính ngôn ngữ có những khả năng văn chương, và sở dĩ có ngôn ngữ văn chương Việt Nam hiểu như một văn chương có những cá tính, đặc điểm khác với những văn chương nước ngoài, thì cũng là vì chính tiếng Việt có những khả năng văn chương riêng biệt.

Từ trước đến nay, hình như chưa có những cố gắng tìm hiểu văn chương một cách qui mô dựa trên những dữ kiện ngữ học, ngữ pháp, ngữ âm của tiếng Việt nói riêng và của ngôn ngữ nói chung. Điều đó không có gì lạ, vì làm sao có thể đòi hỏi những nhà nghiên

cứu phê bình văn chương Việt Nam đi vào hướng tìm hiểu trên khi chưa có một ngữ học, ngữ âm, ngữ pháp Việt Nam. Hiện nay việc xây dựng những bộ môn này mới chỉ ở bước đầu. Tuy nhiên, trong khung cảnh tìm hiểu văn học hiện nay trên thế giới, người ta nhận thấy không thể làm công trình trên một cách nghiêm túc mà lại nhãng bỏ không xét đến ngữ học: vì rằng làm sao có thể giải thích một câu văn hay, nếu không hiểu rõ những tính chất của ngôn ngữ về ngữ pháp, ngữ âm, ngữ thái v.v... Roman Jakobson một nhà ngữ học nổi tiếng hiện nay trong một bài thuyết trình về ngữ học và thi ca ở hội nghị bàn về bút pháp tại Đại học Indiana (Mỹ) gồm đồng đủ đại diện các nhà ngữ học, tâm lý học và phê bình văn học, sau khi nhắc lại một ý nghĩ của Hollander “hình như không có lý do nào chính đáng để phân cách những vấn đề văn học ra khỏi những vấn đề ngữ học tổng quát” đã kết luận: “Mỗi người trong chúng ta ở đây, đã dứt khoát hiểu rằng một nhà ngữ học không thềm biết đến chức năng thơ văn của ngôn ngữ, cũng như một nhà chuyên môn về văn chương lãnh đạm với những vấn đề và mù tịt về những phương pháp ngữ học thì cả hai đều quả thật là lỗi thời.”⁽¹⁾

Mấy nhận xét về khả năng của văn chương nói chung và của văn chương Việt Nam nêu lên trong chương này chỉ nhằm đặt vấn đề và bày tỏ một mong ước các nhà ngữ học và văn học Việt Nam sớm gặp nhau để trao đổi những kiến thức chuyên môn của mình về vấn đề trên.⁽²⁾

Chương hai bàn về kịch. Chúng tôi sẽ đề cập đến vấn đề kịch là bộ môn văn chương hay là bộ môn nghệ thuật tạo hình. Việc định nghĩa kịch trở thành cần thiết để có căn bản nhận định về những loại kịch mới, như kịch vô tuyến truyền hình, kịch vô tuyến truyền thanh hay tiểu thuyết kịch. Sau đó xác định những phạm trù kịch

(1) *Essais de Linguistique générale*, E. de Minuit, 1963, trang 248.

(2) Như ông Nguyễn Đình Hòa cũng đã bày tỏ trong bài “Khoa Ngữ học và Quốc văn”, *Văn Hóa Nguyệt san*, số 70, 1962.

và những quan niệm xây dựng sân khấu. Việc tìm hiểu ngôn ngữ văn chương, ngôn ngữ kịch, nghĩa là vấn đề hình thức, kỹ thuật không thể tách rời việc tìm hiểu nội dung văn chương, nghệ thuật. Xác định nội dung của văn chương, nghệ thuật là trình bày những tương quan giữa văn chương và cuộc đời, giữa văn chương và chính trị, xã hội, giữa nhà văn và độc giả, là bàn đến mục đích, ý nghĩa và công dụng của văn chương... Chương ba nhằm phác họa một đôi nét lớn về những vấn đề trên, dựa vào những ý kiến mới nhất đã được nêu lên trong những cuộc tranh luận gần đây giữa các nhà phê bình.

Sài Gòn, hè 1965

Chương I

NGÔN NGỮ
VĂN CHƯƠNG
(Thơ và tiểu thuyết)

Mỗi khi có cố gắng về bút pháp là có thi pháp
(Chaque fois qu'il y a effort sur le style, il y a versification)

Mallarmé

Xét về phương diện kỹ thuật xây dựng, hình thức diễn tả, văn chương dùng ngôn ngữ, văn tự.

Nhưng phải chăng có hai thứ ngôn ngữ văn chương khác hẳn nhau về bản chất: văn vần và văn xuôi mà thơ và tiểu thuyết là hai thể tiêu biểu.

Hiện nay, không ai đặt vấn đề phân biệt trên vì quan niệm phân biệt hình như được coi như sự kiện hiển nhiên, **đã hẳn là thể rồi** do đó còn cần gì thắc mắc nữa: thơ **khác** tiểu thuyết, văn vần đối lập với văn xuôi. Nếu hỏi khác nhau, hoặc đối lập nhau thế nào, thì người ta sẽ đưa ngay ra những tiêu chuẩn cũng được coi như rõ ràng, hiển nhiên văn vần là thể văn có nhịp điệu, niêm luật, bố cục chặt chẽ, và nhất là có vần, còn văn xuôi không có.

Nhưng vấn đề là thử hỏi xem sự phân biệt trên thực sự có dứt khoát, hiển nhiên không, hay chẳng qua việc phân biệt văn vần văn xuôi cũng chỉ là **một** quan niệm xây dựng ngôn ngữ văn chương nghĩa là một trong những quan niệm xây dựng khác, chứ không phản ánh bản chất của chính ngôn ngữ văn chương?

Căn cứ vào nguồn gốc lịch sử văn chương, có thể đưa ra một vài sự kiện gợi ý để đặt lại vấn đề phân biệt trên:

1. Văn chương cổ Trung Quốc và Việt Nam có phân biệt văn vần với văn xuôi không?
2. Phải chăng sự phân biệt này chỉ rõ rệt và dứt khoát từ khi văn chương hiện đại Việt Nam chịu ảnh hưởng văn chương Tây phương, đặc biệt là văn chương Pháp? (chẳng hạn quan niệm phân biệt của nhóm Xuân Thu Nhã Tập mà chúng tôi sẽ nói đến sau này).
3. Văn chương Pháp chủ trương phân biệt, thì dựa vào những luận chứng nào, đặc biệt quan niệm của Valéry Breton, Sartre.
4. Gần đây, ở Pháp có khuynh hướng coi tiểu thuyết là thơ chẳng hạn quan niệm của nhà tiểu thuyết Pháp hiện đại, Michel Butor, và quan niệm của một số nhà triết học suy nghĩ về ngôn ngữ văn chương đã dựa vào một vài ý niệm mới của ngành ngữ học hiện đại, và đi đến kết luận không thể phân biệt văn vần và văn xuôi, như hai ngôn ngữ văn chương khác hẳn nhau về **bản chất**.
5. Phong trào thơ tự do không chú trọng đến niêm luật không công nhận vần là yếu tố căn bản cốt yếu của thơ, mà vẫn gọi những bài thơ không vần của mình là thơ, thì phải hiểu thế nào về sự phân biệt cổ điển văn vần văn xuôi vẫn lấy vần như là yếu tố chính để phân biệt?
6. Theo dõi sự tiến triển về kỹ thuật xây dựng tiểu thuyết, thơ, người ta nhận thấy một sự **diễn biến ngược chiều** của thơ và tiểu thuyết. Một đằng thơ bắt đầu từ hình thức rất gần văn xuôi, rồi dần dần tiến tới những hình thức đòi hỏi bố cục rất chặt chẽ (thơ cổ) sau đó dần dần lại phá vỡ khuôn khổ chặt chẽ, trở lại gần gũi với văn xuôi (thơ mới, thơ tự do). đằng khác tiểu thuyết là một thể văn xuôi lúc đầu rất gần với tiếng nói hàng ngày, rồi dần dần tiến tới những bố cục chặt chẽ mà sự xây dựng bút pháp cho thấy không còn khác gì sự xây dựng bút pháp trong thơ.

Sau khi đã khảo sát những sự kiện trên, chúng ta không thể không thấy tính cách **tương đối** của sự phân biệt cổ điển.

Tuy nhiên, sự phân biệt văn chính đáng miễn là coi sự phân biệt chỉ như một trong những quan niệm có thể có để xây dựng ngôn ngữ văn chương.

Vậy vấn đề chủ yếu ở đây là phải tìm hiểu ngay chính bản chất của ngôn ngữ văn chương để dễ dàng nhận thấy rằng một đảng có thể có nhiều quan niệm về thơ, về tiểu thuyết, và do đó bất cứ quan niệm nào về thơ, về tiểu thuyết cũng chỉ là **một** quan niệm về thơ, về tiểu thuyết, chứ không phải là quan niệm về thơ về tiểu thuyết; đảng khác ngay chính sự phân biệt thơ và tiểu thuyết cũng chỉ là **một** quan niệm về ngôn ngữ văn chương mà thôi.

Đứng trong viễn tượng đó, chúng ta đi đến một thái độ cởi mở, một quan niệm đa tạp về loại thể văn chương.

I

PHÂN BIỆT VĂN VẤN VÀ VĂN XUÔI

A. NHÌN LẠI VĂN CHƯƠNG CỔ TÀU VÀ TA

Nhìn lại văn chương cổ điển của Trung Quốc và Việt Nam, người ta nhận thấy một điểm rất đặc biệt này là hầu hết những tác phẩm còn lại đều bằng văn vần. Ngay những thế kỷ sơ khởi, khi chưa có chữ viết để ghi chép, những bản văn truyền miệng phần lớn cũng bằng văn vần, trừ một số những truyện cổ tích, tiểu lâm chẳng hạn được kể theo **lời nói** xuôi, nghĩa là không chú trọng tới cách xây dựng bố cục ngôn ngữ. Chúng tôi phân biệt **lời nói** xuôi với **văn xuôi**, gần với văn vần vì đã có đòi hỏi bố cục, xây dựng lời nói, câu cú cho thành văn.

Theo quan niệm xưa, khi nói đến **văn** là hiểu như đồng nghĩa với thơ “*Tiếng thơ bởi chữ **Thi** mà ra. Từ đời Chu về trước, ca dao chép vào một bộ sách, chia ra làm Phong, Nhã, Tung gọi là **Kinh Thi**.*”

Chữ Thi lúc bấy giờ dùng để gọi chung các thứ văn vần.”⁽¹⁾

Làm văn tức là làm thơ, hay nói cách khác văn chương thiết yếu có tính chất thơ. Do đó hễ gọi là văn, đều bao hàm, đòi hỏi bố cục, xây dựng ngôn ngữ, làm văn, hành văn...

Không có sự phân biệt nhà văn với nhà thơ như ngày nay: nhà văn chỉ thị người làm văn xuôi, viết tiểu thuyết và nhà thơ, người làm văn vần vì người viết tiểu thuyết viết truyện thời xưa cũng là nhà thơ, viết truyện bằng văn vần (*Truyện Kiều*, *Truyện Chinh Phụ Ngâm*).

Văn là thơ và thơ là một bộ phận trong các ngành nghệ thuật khác: cầm kỳ, **thi**, họa.

Đến khi có chữ viết, văn tự, thì hầu hết các tác phẩm văn chương nhất là trường hợp văn học Việt Nam, cũng đều bằng văn vần. Do đó có thể nói, ngoài văn vần ra, hình như không còn có gì gọi là văn, hay không có văn xuôi trong thời kỳ văn học cổ sử (cho đến thế kỷ XVII, khi chữ Nôm xuất hiện).

Nếu bây giờ trở về nguồn gốc văn thơ Trung Quốc từ thời cổ sơ, khởi điểm nghĩa là quãng mười thế kỷ trước Tây lịch đến mười thế kỷ sau Tây lịch, người ta nhận thấy văn học Trung Quốc trong thời kỳ đó chủ yếu là thơ.⁽²⁾

Trước khi đạt tới thể thơ Đường tiêu biểu cho thời kỳ trường thành thơ văn Trung Quốc đã trải qua một giai đoạn hình thành và phát triển lâu dài.

Một ít bài thơ còn lại hình như đã có cách đây gần 35 thế kỷ, là những bài thơ được khắc vào các **mu** **rùa** hoặc **xương thú** mà người Tàu thường gọi là **văn giáp cốt** hoặc **bốc tử**. Theo Nguyễn Năm: “*gọi là bốc tử vì những câu văn ấy đều dùng vào việc bói quẻ*”⁽³⁾ là một **thời** quen rất thịnh ở thời còn tin ở quỷ thần. “*Người thường*

(1) Bùi Kỳ, *Quốc văn cụ thể*, Hà Nội, năm 1932, trang 35.

(2) Theo Nguyễn Năm, “*Tìm hiểu thời kỳ hình thành của thơ Trung Quốc*”, tạp chí *Nghiên cứu văn học*, tháng 6, 1963, Viện Văn học Hà Nội.

(3) Bài trên, trang 67.

rất trọng quý thần” (thế kỷ thứ 14 trước Tây lịch). Hạng người xem bói toán, cúng tế quý thần cũng là hạng người biết chữ nghĩa, nắm giữ khoa học, giáo dục, nghệ thuật ở thời kỳ đó.

Thơ bốc từ giáp cốt hình thức còn rất sơ khai, ý tứ rất mộc mạc chưa phân biệt rõ vần điệu, chẳng hạn:

Kim nhật vũ nghĩa là: Hôm nay mưa.
 Kỳ tự tây lai vũ? nghĩa là: Mưa từ phía tây lại?
 Kỳ tự đông lai vũ? nghĩa là: Mưa từ phía đông lại?
 Kỳ tự bắc lai vũ? nghĩa là: Mưa từ phía bắc lại?
 Kỳ tự nam lai vũ? nghĩa là: Mưa từ phía nam lại?⁽¹⁾

Câu văn đã có một nhịp điệu nào đó, nhưng chưa có hình ảnh và vần chưa rõ rệt. Số câu trong bài, số chữ trong câu cũng chưa nhất định. Nếu vần là yếu tố chính của thơ, thì ở đây vần mới là vần lặp (lặp đi lặp lại cùng một chữ). Vần lặp là vần đơn giản nhất, biểu lộ thời kỳ thơ ấu của thơ.

Sau thơ bốc từ, văn giáp cốt, đến văn *Kinh Dịch*. Đến đây, đã có tiến bộ hơn, vì đã có hình ảnh, miêu tả, số chữ hạn định, nhưng vần vẫn chưa được rõ rệt hẳn.

Ví dụ bài thơ tả tình yêu trai gái:

Mình hạc tại âm nghĩa là: Chim hạc cái đậu trên cành hát líu lo.
 Kỳ tử hòa chi nghĩa là: Chim đực hát hòa theo.
 Ngô hữu hảo tước nghĩa là: Tôi có rượu ngon.
 Ngô dữ nhĩ mị chi nghĩa là: Chúng ta cùng uống với nhau.⁽²⁾

Sau văn *Kinh Dịch* đến *Kinh Thi*; *Kinh Thi* là tập thơ được ghi chép sớm nhất, theo Nguyễn Năm, vào khoảng thế kỷ thứ 6 trước Tây lịch (giữa Chiến Quốc và Xuân Thu).

(1) Trích theo Nguyễn Năm, bdd.

(2) Trích theo Nguyễn Năm, bdd.

Câu thơ của *Kinh Thi* đã đạt đến một trạng thái ổn định đầu tiên. Số chữ trong câu thường là bốn, tuy cũng có câu dài đến tám và ngắn đến hai, vần gieo đã chỉnh hơn và đã có thể tỷ, thể hứng, và cũng đã có thể phân loại thơ thành tự sự, trữ tình, châm biếm...

Đến thơ Đường, câu thơ thực sự đã được bố cục chặt chẽ theo những quy luật nhất định về số chữ, số câu, về cách gieo vần, và niêm luật.

Như trên đã nói, hầu hết văn cổ đại Trung Quốc đều là văn vần. Văn vần chia thành hai thể lớn: vận văn là thơ có vần, và biến văn: văn không cần vần, nhưng buộc phải có đối, đối ý, đối chữ, hay đối tiếng, đối nghĩa.

Văn học Trung Quốc cũng phân biệt văn vần và văn xuôi. Văn xuôi hay tản văn là lối văn trên nguyên tắc không có vần, không đối nhau như:

Tự (bài kể nguyên ủy một việc gì như *tựa* ngày nay, thí dụ *Tự để quyền Đoạn Trường Tân Thanh*).

Ký (ghi chép sự thực, một cuộc du lịch, với ghi luận, ví dụ *Nhạc lương lân ký*).

Truyện (kể tính hạnh của mình cho mình, hay của người cho người như: *Ngũ liễu Tiên sinh truyện*).

Bi (hay *bìa*: bài kể kỷ niệm một người, một việc gì).

Luận (bài văn đem tư tưởng ra bàn về một đề mục, dùng trong kỳ thi hội).

Trên nguyên tắc, văn xuôi không cần vần, đối, nhưng trong thực tế, vẫn có đối, nghĩa là vẫn phải chú ý tới xây dựng câu văn: sử dụng chữ đơn, chữ kép, sao cho cân xứng, hoặc chú ý đến âm luật, tiếng bằng, tiếng trắc, thanh phú trầm, để câu văn đọc lên êm tai, nhịp nhàng hay hùng tráng, bi ai, không khó nghe, cộc lốc. Nói cách khác ngay cả câu văn xuôi, cũng vẫn là văn, nghĩa là có sự xây dựng ngôn ngữ, không phải là lời nói xuôi.

Đằng khác, những thể văn xuôi này rất ít khi được dùng đến cho nên số lượng thường nghèo nàn, vì nhà văn ngày xưa, làm văn là làm thơ, phú. Trong văn chương cổ Việt Nam sự phân biệt văn vần, văn xuôi lại càng có tính cách lý thuyết, lấy lệ, vì ngoài những thể văn vần hoàn toàn Việt Nam hay bắt chước Trung Quốc thì thực ra không có văn xuôi. Khi cần viết những loại tự, ký, truyện, bi, luận, thì lại viết bằng chữ Hán thôi.

Còn loại tác phẩm liên quan đến sử ký hay địa lý mà xếp vào văn học thể văn xuôi thì sợ hiểu quá rộng lãnh vực văn chương.

Nói tóm lại, trong quan niệm văn chương xưa của cả Trung Hoa lẫn Việt Nam, làm văn chủ yếu là làm thơ - văn, thơ là một. Sự phân biệt văn vần văn xuôi không có một tầm quan trọng và có tính cách dứt khoát, rõ rệt như ngày nay vì trong thực tế sáng tác, các nhà văn không chú ý tới thể văn xuôi, và dù là tự sự, kể chuyện, tả cảnh hay trữ tình, châm biếm cũng đều dùng thể thơ để diễn tả.

Và ngay cả khi làm văn xuôi, cũng vẫn có cố gắng xây dựng ngôn ngữ. Do đó có thể nói không có văn xuôi nếu hiểu theo nghĩa một xây dựng ngôn ngữ nhằm tác dụng gợi ý, gợi tình khác hẳn với lời nói xuôi hàng ngày.

B. SỰ PHÂN BIỆT VĂN VẦN, VĂN XUÔI TRONG VĂN CHƯƠNG PHÁP

Muốn hiểu sự phân biệt văn vần, văn xuôi trong văn chương Việt Nam hiện đại, thiết tưởng cần phải tìm hiểu sự phân biệt trên trong văn chương Pháp cũng như phải tìm hiểu văn chương cổ đại Trung Quốc mới hiểu được văn chương cổ điển Việt Nam. Vì tiếp xúc và hơn nữa được đào tạo trong khuôn khổ và tinh thần văn hóa Pháp, có thể nói mỗi nhà văn hiện đại Việt Nam đều chịu ảnh hưởng ít nhiều văn chương Pháp nói chung, và một nhà văn Pháp nói riêng.

Về vấn đề phân biệt văn vần, văn xuôi, quan niệm được xây dựng thành lý luận hẳn hoi hơn cả có lẽ là quan niệm của nhóm

Xuân Thu Nhã Tập. Nhưng nếu liên hệ quan niệm của nhóm này với những quan niệm của Valéry, của nhóm Siêu thực, rõ ràng có thể khẳng định nhóm Xuân Thu Nhã Tập chịu ảnh hưởng của những quan niệm Pháp kể trên.

Dưới đây chúng tôi chỉ tìm hiểu một vài quan niệm Pháp gần đây và có vẻ tiêu biểu hơn cả.

1. Quan niệm của Paul Valéry

Theo Valéry, văn vần và văn xuôi khác biệt vì ngôn ngữ đóng hai vai trò khác nhau trong hai thể văn trên. Đối với nhà thơ, ngôn ngữ không phải là một **phương tiện** biểu lộ diễn tả ý **nghĩa**, mà chính là cứu cánh của nhà thơ. Nhà thơ sáng tạo ngôn ngữ, bằng ngôn ngữ, cho ngôn ngữ. Trong khi đó, với nhà viết văn xuôi, những chữ, tiếng chỉ là phương tiện diễn tả ý nghĩa, hay chỉ thị sự vật, và mục đích của nhà văn, người đọc là nhằm diễn tả hay lãnh hội ý nghĩa.

Do đó khi đọc văn xuôi, người ta không chú ý tới lời văn, mà chỉ chú ý tới ý, sự việc mà lời văn bày tỏ. Nói cách khác, trong văn xuôi chú ý đến **cái được** diễn tả chứ không phải **cái để** diễn tả. Cũng như trong lời nói hàng ngày, người ta không để ý tới **tiếng nói** mà chỉ chú ý đến **nói cái gì**. Tiếng nói, chữ viết là phương tiện diễn tả dùng để diễn tả, và sau khi dùng xong rồi thì bỏ đi.

Trái lại, theo Valéry, trong văn vần, người đọc không lướt qua lời thơ để tìm ý nghĩa, mà phải dừng lại ở lời thơ, ở ngôn ngữ để như thể bị mê hoặc, quyến rũ bởi ngôn ngữ, lời thơ. Làm thơ, là ở trong vũ trụ của ngôn ngữ, và coi ngôn ngữ như một cứu cánh tự tại.

Có thể dùng một ví dụ để diễn tả sự phân biệt của Valéry.

Nhà thơ, nhà văn cũng như khách đi đò ngang. Hoặc là chỉ mong sang sông đến bến cho nhanh để đi tới địa điểm đã định mà không chú ý tới con đò, và khi đã qua sông rồi cũng quên đò, sông. Hoặc là ngược lại, dừng lại ngay ở chính việc đi đò, lấy việc qua

sông không phải để đi đến đâu, mà là đi dò để đi dò nghĩa là lấy chính việc đi dò với con dò làm thích thú như thể đi dò là mục đích của việc đi dò.

Hiểu thơ như thế nên P. Valéry gọi thơ là một ngôn ngữ trong một ngôn ngữ (*Un langage dans le langage*) nghĩa là nhà thơ **không dùng** ngôn ngữ, mà là **phát huy** những khả năng sáng tạo, những tính cách đặc biệt của ngôn ngữ (âm, điệu, nhịp v.v...) và coi đó là mục đích của thi ca.

Ông xác định bốn phận của nhà thơ như sau:

“Bốn phận, việc làm và chức năng của nhà thơ là làm nổi bật lên và biến thành động tác những khả năng vận động lồi cuồn (của ngôn ngữ) những yếu tố kích thích của đời sống tình cảm và của cảm xúc tri thức bị hòa đồng trong ngôn ngữ thông dụng với những ký hiệu và những phương tiện trao đổi của đời sống hàng ngày, hơi hợt.

Vậy nhà thơ sẽ phải toàn toàn tận lực vào việc xây dựng và xác định một ngôn ngữ trong ngôn ngữ.

Lời thơ lạ lùng đó sẽ được phân biệt bằng nhịp điệu và những hòa âm; những hòa âm này phải mật thiết gắn liền một cách hầu như bí nhiệm với sự phát sinh ra lời thơ đến nỗi âm thanh và ý nghĩa không thể tách rời nhau được và phải vang dội, quện lấy nhau một cách vô hạn trong trí nhớ.”⁽¹⁾

Theo quan niệm của P. Valéry, trong thơ không còn phân biệt chữ với nghĩa, hình thức với nội dung, như trong văn xuôi tiểu thuyết.

* * *

Trong một bài khảo luận “Thơ và tư tưởng trừu tượng” (xem *Variété* trong *Oeuvres complètes Collection Pléiade*, trang 1330), Valéry so sánh văn vần, văn xuôi với đi và nhảy (vũ).

(1) *Variété II.*

“Bước đi, cũng như văn xuôi, nhằm một đối tượng rõ rệt. Đó là một cử động hướng về một cái gì mà mục đích của ta là nhằm đạt tới.”

“Nhảy (vũ) thật khác hẳn. Đó cũng là một hệ thống những cử động, nhưng có một cứu cánh tự tại.”

“Nó không đưa tới đâu cả... Và nếu nó có theo đuổi một đối tượng thì lúc đó chỉ là một đối tượng lý tưởng, một trạng thái, một sự say sưa, một bóng ma hoa, (un fantôme de fleur) một thái cực cuộc đời, một nụ cười, một đối tượng, hình thành ngay trên khuôn mặt của người đòi hỏi đối tượng đó trong không gian trống rỗng...”

Nhưng, dù nhảy khác với bước đi và với những chuyển động vị lợi đến đâu đi nữa, cũng cần chú ý rằng nó cũng dùng những cơ quan những ống xương, những bắp thịt, chúng chỉ được bố trí và sử dụng khác nhau thôi.

“Văn vần và văn xuôi cũng mâu thuẫn như vậy. Văn vần và văn xuôi đều dùng cùng những tiếng, một cú pháp, những hình thức, những âm thanh, nhưng chúng được xếp đặt và kích động khác nhau.”

Chuyển động trong bước đi chỉ là phương tiện vì người ta thường không chú ý tới việc đi, mà chỉ chú ý tới đích đang nhắm hướng tới. Trái lại, chuyển động trong vũ điệu là cứu cánh của ngành nghệ thuật này. Coi, ngắm, nhìn là nhằm chính những bộ điệu và người ta cũng căn cứ vào bộ điệu mà đánh giá mức độ tài ba, nghệ thuật. Ngôn ngữ cũng vậy.

Ngôn ngữ hằng ngày, văn xuôi, dùng để diễn tả cho người khác hiểu (ý nghĩa). Khi đã hiểu thì không còn cần ngôn ngữ nữa (ngôn ngữ biến mất) hay bị quên đi. **Hiểu là gì?**, theo Valéry là thay thế nhanh chóng một tổng số ký hiệu ngôn ngữ bằng những ý nghĩa

mà nó chuyên chở... khi tôi nói, anh hiểu lời tôi nói rồi, thì những lời đó bị xóa bỏ đi (trang 1325) vì nó đã làm tròn nhiệm vụ của nó (chuyên chở, truyền đạt ý nghĩa).

Trái lại, trong thi ca, “*Bài thơ không chết đi sau khi đã sống*” (*Le Poème ne meurt pas pour avoir vécu*) (đọc xong không phải là hết) nó đã được tạo nên chính để sống lại từ những tro tàn của nó và trở thành mãi mãi cái mà nó vừa trở thành (*il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu’il vient d’être*), (trang 1331).

Đọc thơ, người ta phải biết dừng lại ở những chữ, những tiếng, để thưởng thức, hưởng thụ ngay những vẻ đặc biệt của tiếng, chữ, câu, hình ảnh. Valéry đưa ra một câu thơ làm ví dụ:

“*Mère des souvenirs, maîtresse des maîtresses.*”

Hay, “*Sois sages, O ma douleur et tiens-toi plus tranquille.*”

Những lời đó làm rung động tâm tình chúng ta mà chẳng dạy cho ta biết gì lắm về kiến thức: “*Có lẽ chúng chỉ dạy cho chúng ta biết rằng chúng chẳng dạy cho chúng ta gì cả, vì bằng cùng những phương tiện thường dùng để dạy cho chúng ta một điều gì, chúng đã dùng để thực hiện một nhiệm vụ khác.*”

Nhà thơ, theo Valéry, là người chỉ chăm lo tìm chữ, tiếng và sắp xếp thế nào để chúng gây được một tác dụng “*bùa chú*” nhờ chính những khả năng khêu gợi đặc biệt của ngôn ngữ tuy đôi khi có thể chúng chẳng có nghĩa gì.

“*Những công thức bùa chú thường chẳng có nghĩa gì nhưng người ta cho rằng khả năng quyến rũ của chúng không lệ thuộc vào nội dung tư tưởng của chúng.*”

Một tiếng khi được dùng trong ngôn ngữ hàng ngày như một phương tiện diễn tả luôn luôn bị vượt qua, không được để ý tới như là mục đích nghe, vì điều được để ý là nghĩa. Nhưng cùng cũng

tiếng đó, nếu được chú ý, nó như đòi lại những vẻ đặc biệt của nó, những đặc tính kỳ diệu của nó và do đó trở thành đầy huyền bí, P. Valéry lấy ví dụ, chẳng hạn chữ “*thời gian*.”

“*Chữ đó thật hoàn toàn trong sáng, rõ rệt liêm chính, xác thực và trung thành trong khi được dùng để diễn tả một ý kiến gì và được một người đọc lên để nói một điều gì. Nhưng nếu bây giờ nó đứng một mình. Nó mới trả thù, vì nó mới làm cho ta tưởng rằng nó không còn nghĩa cũng chẳng còn công dụng.*”

Trước đây nó chỉ là một phương tiện, bây giờ nó trở thành một cứu cánh, trở nên đối tượng của một ước muốn triết học ghê gớm. Nó biến đổi thành bí nhiệm, vực thẳm, nỗi niềm quặn quại của tư duy.”

Nếu nhà thơ chỉ là người bận bịu tìm những chữ, và làm thơ là làm nổi bật lên những khả năng gợi cảm gợi ý của ngôn ngữ thì yếu tố quan trọng trong thơ là chữ, chứ không phải tư tưởng.

Valéry thuật lại giai thoại giữa họa sĩ Degas với thi sĩ Mallarmé, Degas nói với Mallarmé: “*Nghề của anh thật ghê gớm. Tôi không thể làm được, mặc dầu tôi đầy ý tưởng*”, Mallarmé trả lời: “*Người ta làm thơ không phải với những ý tưởng nhưng là với những chữ.*”

Vậy không thể phân biệt trong thơ, chữ với nghĩa, hình thức với nội dung và cũng không thể đem thơ ra mà phân tách, giảng dạy. Thơ chỉ để đọc, ngâm như một toàn thể và với thái độ hòa đồng.

“*Không thể coi thơ như những sự vật để mổ xẻ như thế sự bố cục, cấu tạo không là gì cả.*”

“*Càng không thể coi thơ như những bài để học thuộc lòng để viết chính tả.*”

“*Trái lại, văn xuôi là một lối văn dùng ngôn ngữ để kể về những sự kiện, để mô tả, hay để diễn đạt tư tưởng.*”

“*Thơ đối lập với thể mô tả và kể về biến cố, một kể về có vẻ cho người ta ảo tưởng về sự thực, nghĩa là thơ đối lập với tiểu*

thuyết, thể ký, khi đối tượng của chúng là nhằm gán cho những câu chuyện, những mô tả, những biểu diễn đời sống thực tế một sức mạnh của chân thực.

Thơ và tiểu thuyết còn khác nhau về **thái độ** đọc nữa.

Người đọc tiểu thuyết chìm đắm trong vũ trụ của câu chuyện, hoàn toàn bị lôi cuốn vào cốt truyện và chỉ mong đi tới chỗ kết thúc, mà không để ý đến câu văn. Còn người đọc thơ hòa mình vào bài thơ, không mong đợi cho chóng xong và chỉ muốn dừng lại thật lâu ở từng câu, từng chữ để hưởng thụ tất cả những rung động của mỗi từ, mỗi hình ảnh. Hơn nữa có thể đọc, ngâm nhiều lần với mục đích không phải để hiểu ý, mà là để thưởng thức những thú vị của lời thơ.

Trong một bài khác “Sáng tạo thẩm mỹ”, (trang 1113), P. Valéry lược tóm thành mấy điểm chính quan niệm của ông về thơ đối lập với văn xuôi:

1. “*Thơ là một nghệ thuật của ngôn ngữ.*”
2. “*Nhưng vì ngôn ngữ là một dụng cụ thực tiễn, nhất là khi nó gần bó gần gũi với cái tôi mà nó nhằm diễn tả những tâm trạng thì những đặc điểm thẩm mỹ riêng biệt của ngôn ngữ (âm thanh, nhịp điệu, vang dội, hình ảnh v.v...) lại bị bỏ rơi mà không được chú ý đến.*”
3. “*Cho nên thơ, nghệ thuật của ngôn ngữ buộc phải chống lại sự lợi dụng và sự hấp tấp lợi dụng ngôn ngữ của con người hiện đại, và nó phải làm nổi bật lên tất cả những gì xác định thơ khác hẳn với văn xuôi.*”
4. “*Nhà thơ phải tạo ra một vũ trụ thơ, nghĩa là một trạng thái tâm tình, tình cảm trong đó ngôn ngữ có thể đóng một vai trò khác hẳn vai trò bày tỏ ý nghĩa của một cái gì đang có hay đã có, sẽ có. Và trong khi ngôn ngữ thực dụng bị tiêu diệt thu hút đi một khi đã đạt tới mục đích (hiểu ý) thì ngôn ngữ thơ phải hướng tới việc bảo tồn hình thức.*”

5. Do đó, “*Ý nghĩa không phải là yếu tố chính đối với nhà thơ và càng không phải là yếu tố độc nhất của ngôn ngữ, mà chỉ là một trong những yếu tố cấu tạo*” trong khi đối với nhà viết văn xuôi, thì ý nghĩa là chính yếu.

6. Sau cùng, “*những hậu quả của lời thơ phải tự nhiên như mọi hậu quả thẩm mỹ khác, hay như mọi hậu quả của giác quan.*” Nghĩa là thơ để cảm, chứ không phải để phân tích.

Đang khác, “*Thơ chỉ là thơ nếu được đọc, ngâm lên. Bài thơ chỉ có lúc được đọc lên và giá trị thực sự của nó không thể bị tách khỏi những điều kiện thực hiện nó. Điều đó có nghĩa là việc giảng dạy thơ thật phi lý đến tuyệt mức, vì việc giảng dạy bất chấp việc đọc lên, ngâm lên lời thơ.*”

2. André Breton

Trong tuyên ngôn đầu tiên của nhóm Siêu thực (1924) André Breton trường nhóm đã phân biệt thơ và tiểu thuyết với một thái độ khinh bỉ thậm tệ tiểu thuyết, văn xuôi mà ông cho rằng không phải là văn, vì nó giống như tiếng nói hàng ngày. Văn xuôi cũng như tiếng nói hàng ngày thật là dễ dàng trong việc sử dụng và lại có thể dùng vào bất cứ việc gì cũng được: tả cảnh, tả tình, phóng sự, điều tra, tranh đấu chính trị, bút chiến. Tệ hơn cả là dùng văn xuôi để tả chân nghĩa là tả những cái mà người ta coi là thực của đời sống hàng ngày. Nhưng cái hàng ngày là cái tầm thường, cái nhàm tai vô vị không thể lấy làm đề tài của văn chương được. Breton nhắc lại một câu mà người ta thường gán cho Valéry: “*Bà Bá Tước đi ra hồi năm giờ*” (*La marquise sortit à cinq heures*) để chế giễu nhà văn viết tiểu thuyết. Có cái gì là văn hoa trong câu nói tầm thường đó, thế mà nhà văn kể chuyện lại chỉ biết viết ra những câu như vậy.

Breton chia cuộc đời người ta thành hai loại khoảnh khắc: loại tầm thường, vô nghĩa (*moments nuls*) và loại đặc biệt, khác thường, văn xuôi chỉ nhằm nói lên những khoảnh khắc tầm thường nghĩa

là nhắc lại những điểm chung (*lieux communs*) ai cũng đã biết và có thể đồng ý.

Trái lại thơ phải gạt bỏ việc mô tả cái tầm thường và chỉ tìm nói lên cái đặc biệt, cái khác thường vì chỉ cái khác thường mới có ý nghĩa đặc biệt đáng nói đáng kể.

Breton viết: “Đối với tôi, thái độ tả chân có vẻ chống lại mọi tiến bộ tinh thần và tri thức. Tôi ghét thái độ đó, vì nó tầm thường, tự mãn một cách thấp hèn. Chính thái độ đó đã đẻ ra những tác phẩm lỗi bịch, những vở kịch hỗn xược. Càng ngày thái độ đó càng bành trướng mạnh trong báo chí, làm tê liệt khoa học, nghệ thuật bằng cách nịnh hót dư luận và chiều theo những thị hiếu dễ tiện nhất của nó... Một hậu quả khời hài của tình trạng trên là sự tràn ngập tiểu thuyết trong văn chương. Ai cũng viết truyện để có thể đưa ra một “nhận xét” nhỏ mọn của mình. Nhận thấy cần phải thanh lọc văn chương. P. Valéry đã đề nghị gom góp thành lập càng nhiều càng hay, những phần đầu của các tiểu thuyết, để xem chúng phô bày những điều dỏm đến thế nào. Những tác giả “danh tiếng nhất” sẽ phải chịu góp phần vào việc làm đó. Ý tưởng trên vẫn còn làm cho Valéry ghê tởm khi gần đây bàn về tiểu thuyết với tôi, ông nói ông luôn luôn từ chối không bao giờ chịu viết một câu như: bà Bá Tước đi ra hồi năm giờ. Nhưng ông có giữ lời không?”⁽¹⁾

Sau đó, Breton chỉ trích lối văn xuôi kể lể tỉ mỉ những chuyện lặt vặt, những mảnh tình tự, vụn vặt mệnh danh là phân tích tâm lý, hay tả thực. Đó là lối văn có tính cách “thông tin” đưa chúng ta vào một thế giới nhạt nhẽo và làm cho chúng ta đồng ý với tác giả ở những ý lời sáo:

“Còn những mô tả. Thật không gì sánh được với cái hư vô của những mô tả đó. Chỉ là chống xếp những hình ảnh đã ấn định như trong một sổ kê hàng mà tác giả có thể dễ dàng rút ra

(1) A. Breton, *Manifeste du Surréalisme*, Collection *Idées*, Gallimard, 1963, trang 15.

tùy ý hay tìm dịp chia ra những tấm hình ảnh để làm cho tôi đồng ý với tác giả về những “sáo ngữ”, (trang 16).

Rồi Breton đưa ra một đoạn văn dẫn chứng trích trong cuốn tiểu thuyết nổi tiếng của Dostoevsky (*Crime et châtiment*). Đoạn văn này mô tả một căn phòng có màn, cửa, ánh sáng mặt trời chiếu rọi vào đồ đạc, bàn ghế bằng gỗ cũ kỹ, mấy bức tranh treo trên tường, đó là tất cả những đồ trang trí căn phòng.

“Chàng thanh niên được dẫn đưa vào căn phòng nhỏ lát bằng giấy vàng: có những cây phong lữ thảo và màn che bằng vải mỏng ở các cửa sổ, mặt trời lặn chiếu vào tất cả những đồ vật trên một thứ ánh sáng sống sượng... Căn phòng chả có gì đặc biệt. Đồ đạc, bằng gỗ màu ngà vàng, đều rất cũ kỹ. Một chiếc đi-văng nệm dựa lưng để lộn ngược, một cái bàn hình bầu dục kê trước đi-văng, một bàn rửa mặt và một chiếc gương soi dựa vào một khung gỗ, nhiều ghế kê theo dọc tường, hai hay ba bức tranh tầm thường vẽ mấy cô thiếu nữ đưa tay cầm những con chim, đó là tất cả trang trí của căn phòng.”

Breton nhận định: tả những cái tầm thường như vậy để làm gì. Vậy hãy xin nhà văn xuôi, nhà viết tiểu thuyết để tôi yên đừng bắt tôi phải đọc những câu nói tầm thường vô vị đó. Những khoảnh khắc vô nghĩa cuộc đời, tôi chỉ muốn quên chúng đi, cho khỏi bận trí, mệt óc, để tôi có thể nghĩ đến những giây phút đặc biệt, hiếm có và do đó quý giá mà cuộc sống dâng hiến cho tôi.

“Vì có một ý niệm rất mỏng mảnh vì sự liên tục cuộc sống, nên tôi không thể coi những giây phút buồn nản, yếu ớt của tôi cũng như những giây phút đẹp đẽ nhất. Tôi muốn rằng người ta hãy im đi khi người ta không cảm thấy những giây phút đó. Nhưng xin đừng hiểu rằng tôi chê trách người thiếu độc đáo chỉ vì họ thiếu độc đáo. Tôi chỉ nói rằng tôi không muốn nhắc tới những lúc trống rỗng của đời tôi và đối với con người, tôi cho rằng thật là bất xứng nếu nó muốn cô đọng, kết tinh những lúc

trống rỗng đó. Vậy chỉ xin cho tôi khỏi phải đọc đoạn mô tả căn phòng trên và cả những đoạn khác như thế”, (trang 16 - 17).

Đó là phân biệt thơ và văn xuôi về nội dung. Về hình thức diễn tả, kỹ thuật xây dựng ngôn ngữ, thơ và tiểu thuyết, văn xuôi cũng khác hẳn nhau.

Thơ là tiếng nói của tiềm thức, của bản năng thẩm kín bị chà đạp, của sự phản kháng, sự phủ nhận, sự đả phá, của tự do sáng tạo. Lòng, trí nghĩ gì thì nói lên điều đó như Jean Cayrol đã viết: *“Tôi nói tất cả những gì chợt đến trong đầu óc tôi.”* Tất cả những gì đến trong đầu óc đều được ghi trung thành lên giấy, không cần xét tới liên lạc luận lý hay đòi hỏi luân lý. Không một luật lệ gì có thể kiểm tỏa lời thơ, dù là luật của lý trí, luân lý hay là của ngôn ngữ, âm điệu, vần nhịp. Sự liên lạc giữa các hình ảnh, các ý tưởng, các âm điệu, vần nhịp trong lời thơ là bột phát, tự nó tạo lấy theo những qui luật của chính những hình ảnh, ý tưởng âm điệu vần nhịp đó. Sự bột phát này có thể là từ vô ý thức, do một đòi hỏi âm thẩm, mù quáng của óc não, ước muốn đã bị dồn ép từ lâu trong vô thức. Cho nên làm thơ, là giải thoát những ước mơ, khát vọng cho nó được tự do bộc lộ.

Trái lại, văn xuôi là hình thức bộc lộ của trật tự hợp lý, của những liên lạc luận lý do trí óc qui định, chi phối, thiết lập. Tiểu thuyết văn xuôi nhằm thỏa mãn nhu cầu đòi hỏi cái *“hợp lý”* của người đọc. Khi kể một câu chuyện, người ta không thể không trình bày cho những sự việc xảy ra theo một thứ tự hợp lý nào đó theo những nguyên tắc như nhân quả, cứu cánh v.v...

Chẳng hạn vì yêu, nên phải đi tìm. Đi tìm mà không thấy, do đó khổ v.v...

Thơ phá vỡ cái trật tự hợp lý đó và tìm nói lên cái bất ngờ cái đột nhiên, cái ngang ngược; thơ là một sự **bùng nổ**, một sáng tạo những ý mới, hình ảnh mới, tương quan mới... Vậy lối viết của thơ là tự động, nghĩa là gặp gì nói nấy (*écriture automatique*).

“Tự động tâm lý là một lối diễn tả bằng lời hoặc bằng chữ, hoặc bằng bất cứ cách nào khác sự diễn tiến thực của tư tưởng. Tư tưởng tung ra không cần bất cứ một sự kiểm soát nào của lý trí và cũng không thêm đếm xỉa đến bất cứ một lo lắng nào vì thẩm mỹ hay luân lý.” Hoặc rõ hơn nữa:

“Lối viết tự động, cách mô tả mơ mộng, việc sử dụng mọi hình thức say sưa, điên cuồng, tự động, ảo giác trở thành những dụng cụ mới của nhà thơ”

“Đồng thời với lối viết mới đó, mà người ta có thể gọi là “bùng nổ” là cả một định nghĩa mới về thơ. thơ bây giờ trở thành việc ghi chú một cách tự nhiên những tâm trạng mau qua, không chịu đóng khung vào một hình thức diễn tả nào, nhưng là sự bùng sáng, chói lóe, kêu la, ngậy ngất, là miếng thịt tươi đỏ hồng vừa xé khỏi đồng cảm giác hỗn độn được thả lỏng tha hồ phiêu lưu và còn ở tình trạng tiềm thức, nhưng đủ được quần bọc bằng những viên mơ hồ của ý thức mà các nhà tâm lý học cuối thế kỷ trước đã phân tách.”

Đĩ nhiên những bài thơ của nhóm Siêu thực làm trong tình thần trên thật khó hiểu. Chẳng hạn bài sau đây được “sáng tác” bằng cách cắt những chữ ở báo hàng ngày rồi xếp lại:

<i>Encore des histoires⁽¹⁾</i>	<i>Còn nhiều chuyện</i>
<i>Une fois pour toutes</i>	<i>Một lần là đủ</i>
<i>La fin d'un monde prend</i>	<i>Ngày tận thế</i>
<i>la fuite</i>	<i>chạy trốn</i>
<i>La main qui foudroie</i>	<i>Bàn tay tác oai</i>
<i>au pays de l'expiation</i>	<i>ở xứ đến tội</i>
<i>Du sang de la boue</i>	<i>Bằng máu, bằng bùn</i>
<i>De l'or et de la fièvre</i>	<i>Bằng vàng và bằng sốt rét</i>

(1) Trong bản in những chữ này được xếp theo đúng khổ chữ của nó trong bài báo bị cắt. Qua bài thơ “tự do” trên người ta thấy sự **phân biệt** không còn phải là giữa văn vần với văn xuôi, mà là giữa thơ với văn xuôi hay giữa thơ với tiểu thuyết mà thôi, vì thơ không cần phải là văn vần mà chỉ là một phá đổ mọi ý nghĩa có sẵn, mọi trật tự của luận lý, thẩm mỹ hay ngôn ngữ.

<i>Ment</i>	<i>Nói dối</i>
<i>Que peut-on contre elle</i>	<i>Nhưng làm gì chống lại được nó</i>
<i>A la découverte</i>	<i>Khám phá ra</i>
<i>Sur les feux</i>	<i>Dưới ánh lửa</i>
<i>De ses émissaires</i>	<i>Của các điệp viên</i>
<i>Les aventures</i>	<i>Những cuộc phiêu lưu</i>
<i>Mieux vaut douceur</i>	<i>Sự êm đềm đáng giá hơn</i>
<i>L'horrible mort</i>	<i>Cái chết khủng khiếp</i>

Qua bài thơ “tự do” trên người ta thấy sự phân biệt không còn phải là giữa văn vần với văn xuôi, mà là giữa thơ với văn xuôi hay giữa thơ với tiểu thuyết mà thôi, vì thơ không cần phải là văn vần mà chỉ là một phá đổ mọi ý nghĩa có sẵn, mọi trật tự của luận lý, thẩm mỹ hay ngôn ngữ.

Thái độ của nhóm Siêu thực là một thái độ có thể gọi là loạn, là “du côn văn nghệ” vì nó chống đối mọi hình thức, qui tắc, lý thuyết về mọi phương diện bằng vắng tục, chửi rủa, đập phá... vắng tục, chửi rủa đập phá người khác và sau cùng... lẫn nhau.

Người ta kể lại hồi đầu mới thành lập một câu chuyện đập phá như sau:

Trong một bữa tiệc do tạp chí *Tin Văn (Nouvelles littéraires)* tổ chức, có những nhân vật bảo thủ mà nhóm Siêu thực rất ghét cũng được mời tới dự. Khi ăn, Rachilde, một người bảo thủ nói: “Đàn bà Pháp không nên lấy thanh niên Đức.” Lúc đó, nhóm Siêu thực rất có cảm tình với nước Đức chỉ vì nước Đức bị thua trận (1914 - 1918) và bị bóc lột tài nhục, nghĩa là vì thái độ ngược đời (*non conformisme*) hể đa số thích, nghĩ gì thì mình nghĩ, thích ngược lại. Aragon lúc đó chưa bỏ nhóm theo Cộng sản đã nói: “Chúng ta là những người sẽ bắt tay với kẻ thù.” Còn Breton thì đứng dậy la lớn cho rằng ý kiến của Rachilde là hỗn xược xúc phạm tới Max Ernst, một nhà văn Đức được mời hiện có mặt, Rồi bỗng nhiên những

trái cây được ném tung lên trúng vào mặt mấy ông lớn đồng thời có những tiếng la hét: “Hoan hô nước Đức.” Thế là loạn. Philippe Soupault nhảy lên, bám vào lơ đèn treo ở giữa nhà, đánh đu, đập đổ tất cả bàn ăn, còn Michel Leiris thì mở cửa gào thét: “Đả đảo nước Pháp.” Sau đó là ẩu đả và tiếp tục ẩu đả ngoài đường cho đến khi cảnh binh đến giải tán.

Nhóm Siêu thực chửi mọi người không trừ ai: linh mục, giáo hoàng, bác sĩ, giáo sư, nhà văn, thi sĩ, triết gia, nhà báo, quan tòa, luật sư, cảnh binh, ông Hàn lâm viện. (...).

Nhóm Siêu thực theo bất cứ phong trào chính trị nào, miễn là phong trào có tính cách chống đối, phản kháng. Lúc đó Cộng sản là một trong những phong trào có mang hình thái phủ nhận triệt để hơn cả trong mọi lãnh vực. Họ theo Cộng sản, nhưng theo vì thái độ phản kháng để mà phản kháng, chứ không phải để làm cách mạng với một kỷ luật, tổ chức chặt chẽ nào đó. Cho nên chẳng bao lâu họ lại chống Cộng sản theo Đệ tứ, bênh Trosky vì Trosky chống đối Đệ tam đã trở thành tổ chức, chế lập (*institution*).

Không phải họ chỉ “du côn” với người khác nhóm mà ngay cả với nhau.

Đây là những mẫu trích trong một lá thư xin nhập bọn, và một lá thư khác khai trừ khỏi nhóm, tiêu biểu “tác phong” của nhóm nhà thơ Siêu thực.

Thư xin gia nhập:

“Những ngày gần đây, một chàng thanh niên định tự tử... Chàng thanh niên đó, cách đây một năm chính là linh mục Gengenbach thuộc Dòng Tên... Chàng thanh niên đó, là tôi... một năm trước đây, tôi còn thuộc Dòng Tên ở Paris. Nhưng một đêm dạ hội ở nhà hát Athenée, mặc áo đổi, tôi đã mê một nữ tài tử... Sau đó vài hôm, tôi dẫn nàng đi ăn ở một tiệm lớn phố Caumartin. Ngày hôm sau, nhà dòng đuổi tôi, để mặc tôi cô đơn

ngoài hè phố... Tôi phải xuất... Nhưng người bạn gái của tôi lại chỉ muốn lấy tôi nếu tôi tiếp tục được mặc áo thầy tu... và bỏ tôi nếu tôi trở thành một anh bố đời tầm thường...

Tôi đâm điên và không còn tin tưởng gì nữa... Tôi nguyên rủa tất cả, linh mục, giám mục, thấy dòng, đã làm tan vỡ tương lai của tôi vì tôi bị đàn bà ám ảnh, và vì một linh mục không được nghĩ đến đàn bà... Tiên sư đồ ghét đàn bà, mỡ trắng, bộ xương khô.”⁽¹⁾

Thơ khai trừ

Breton gửi cho J. Delteil:

“Nói thật giữa chúng ta, tác phẩm Jeanne d’ Arc của mày là cả một thứ ô uế, bẩn thỉu. Vấn đề là xem mày có phải là con heo hay con chó hay vừa là heo vừa là chó... Trong khi chờ đợi, tao không muốn thấy mặt mày, hay nghĩ tới hoàn cảnh của mày...”⁽²⁾

Trong một số báo “Cách mạng Siêu thực” khác A. Breton và P. Eluard đã trình bày quan niệm “ngang ngược” của họ về thơ:

“Một bài thơ phải là một sự phá sản tâm trí. Và không thể hiểu khác được.”

Trong nhà thơ:

tai cười

mồm chữi

Chính lý trí, sự thức tỉnh giết chết

Chính giấc ngủ, mơ mộng thấy rõ;

Chính hình ảnh bị mất lại

và chính sự thiếu sót được sáng tạo

(1) Báo *La Révolution Surréaliste*, nos 5, 1925.

(2) *Rév. Surr.*, nos 4, 1925.

Thơ trái ngược hẳn với văn chương...

Thơ là một cái điếu (La poésie est une pipe).

Thật là hãnh diện viết mà không biết tiếng nói, động từ, đối ngữ những thay đổi ý tưởng, giọng nói là gì. Càng không hiểu cơ cấu của thời gian tác phẩm hay những điều kiện kết thúc của nó, cũng chẳng cần biết tại sao thế nào...

Chúng ta luôn luôn, ngay cả khi làm văn xuôi, bị đưa đến chỗ ứng thuận viết điếu ta không muốn viết hay không muốn những điếu ta muốn

Sự trọn hảo

Chính là sự lười biếng.⁽¹⁾

3. Jean-Paul Sartre

Sartre cũng đề cập đến sự phân biệt thơ và văn xuôi trong một cuốn khảo luận về văn học⁽²⁾. Vấn đề ông muốn nêu lên là sự dẫn thân của nhà văn vào thời cuộc. Đó là vấn đề đã được các nhà văn Pháp đặt ra một cách khá sôi nổi sau đại chiến thế giới lần thứ hai. Sartre thuộc phe chủ trương nhà văn không thể lãnh đạm với những biến cố chính trị, với những vấn đề sống còn của dân tộc, của thời đại của mình. Nhưng nhà văn có phải dẫn thân hay không? và nếu có thì dẫn thân **thế nào**? Có phải cũng như người làm chính trị? Và sự dẫn thân thực ra có đưa đến kết quả gì không? Đó là những điểm thảo luận cho đến bây giờ vẫn chưa dứt khoát.⁽³⁾

Theo Sartre, văn chương phải là dẫn thân, nhưng chỉ nhà văn, người viết văn xuôi thôi, còn nhà thơ không phải dẫn thân, vì thơ cùng loại thể với các ngành nghệ thuật khác như hội họa, điêu khắc, kiến trúc, âm nhạc. Sartre phân biệt nhà văn, nhà thơ bằng cách

(1) *Rév. Surréaliste*, “Notes sur la Poésie”, nos 12, 1925.

(2) *Qu’est ce que la littérature, Situation II.*

(3) Xem chương: *Nhà văn, người là ai?*

căn cứ vào công dụng khác nhau của ngôn ngữ trong hai hoạt động sáng tạo trên. Thực ra, quan niệm của Sartre không khác quan niệm của Paul Valéry là bao.

Quan niệm của Sartre dựa trên hai khái niệm chính sau đây: sự vật và dấu hiệu. Sự vật (*chose*) có một **nghĩa** và nghĩa gắn liền với sự vật nội tại trong chính sự vật, ví dụ: hoa huệ, **nghĩa** của sự vật này nằm ngay trong chính sự vật. Dấu hiệu (*signe*) là một sự vật dùng để **chỉ thị** một nghĩa khác, ở ngoài nó. Ví dụ: hoa huệ để **chỉ thị** lòng trinh tiết⁽¹⁾.

Sự vật	(nghĩa)
dấu hiệu	nghĩa
(ngữ hiệu)	

Đối với họa sĩ, nhạc sĩ, chẳng hạn, những nốt nhạc, những màu sắc, những đường nét là **sự vật**, chứ không phải là dấu hiệu để chỉ thị một cái gì khác (một nghĩa khác nào đó).

“Đối với nghệ sĩ, màu sắc, bó hoa, tiếng rung leng keng của chiếc thìa hay cái đĩa là những sự vật, ở mức độ cao nhất. Nghệ sĩ dừng lại ở đặc tính của âm thanh hay của hình thức, anh ta luôn luôn trở lại với những đặc tính đó và lấy làm thích thú với chúng, cũng chính màu sắc sự vật đó được nghệ sĩ đem lên vải vẽ và điều thay đổi duy nhất nghệ sĩ thực hiện chỉ là biến màu sắc sự vật đó thành một sự vật tưởng tượng.

Vậy nghệ sĩ là người không hề coi màu sắc, âm thanh như một “ngôn ngữ.”⁽²⁾

Chẳng hạn bức họa *Đồi Golgotha* của Le Tintoret. Khoảng trời rách nát vàng trên đỉnh ngọn Golgotha không phải là dấu hiệu để

(1) Sự phân biệt của Sartre rất tương đối vì sự vật mà Sartre coi là đối tượng mô tả của thơ, hội họa, âm nhạc, cũng có thể trở thành dấu hiệu như văn xuôi vậy. Xem nhận định ở cuối chương.

(2) *Situation II*, trang 61.

chỉ thị sự xao xuyến, nhưng “*nó là xao xuyến, đồng thời là khoảng trời vàng. Không phải là bầu trời của sự xao xuyến hay bầu trời bị xao xuyến, nhưng là chính sự xao xuyến đã thành sự vật.*” (trang 61).

Trước một bức họa vẽ túp lều lụp xụp, đối với nghệ sĩ, đó là một **cái nhà lụp xụp** tưởng tượng chứ không phải là **dấu hiệu** của một cái nhà:

“Nhà văn có thể chỉ dẫn cho bạn và nếu anh ta bảo đó là một túp lều lụp xụp, tượng trưng cho những bất công xã hội, có thể làm cho bạn nổi giận. Còn họa sĩ, chàng ta im lặng: chàng ta giới thiệu với bạn một cái lều tranh, có thể thôi tùy anh muốn thấy gì trong cái nhà đó cũng được. Cái nhà lụp xụp kia không bao giờ là tượng trưng cho sự nghèo cực vì nếu như thế, nó phải là một dấu hiệu trong khi nó là sự vật.”

Từ, ngữ, chữ viết là chất liệu của nhà văn, nhà thơ. Với nhà văn xuôi, từ, ngữ là **dấu hiệu** để chỉ thị những **nghĩa**, còn với nhà thơ, từ, ngữ là **sự vật** (từ vật: *mets choses*).

Nói cách khác, như P. Valéry đã trình bày ở trên, đối với nhà văn xuôi, ngôn ngữ là một **phương tiện** diễn tả ý nghĩa, chữ chuyên chở nghĩa, và nhà văn **dùng** ngôn ngữ, để bày tỏ nghĩa, ý định. Và nói đến ý định, ý nghĩa là nói đến nhận định lập trường. Chính vì thế mà Sartre coi nhà văn, người viết tiểu thuyết như một người **dẫn thân**, vì thế giới của nhà văn, là thế giới những ý nghĩa. Nhà văn bày tỏ những lập trường của mình trước cuộc đời bằng chính ngôn ngữ diễn tả những quan niệm, ý nghĩa về cuộc đời.

Trái lại, với nhà thơ, ngôn ngữ là một cứu cánh tự tại, vì nhà thơ không **dùng** ngôn ngữ, mà chính là phục vụ ngôn ngữ.

“Những nhà thơ là những người từ chối dùng ngôn ngữ”, (trang 63); hay trong thực tế sáng tác: *“thực ra nhà thơ ra khỏi lãnh vực của ngôn ngữ dụng cụ (langage instrument) anh ta đã chọn thái độ thi ca, một thái độ coi những từ như là sự vật, chứ không phải dấu hiệu.”*, (trang 64).

Tuy vậy không phải nhà thơ phủ nhận nghĩa của chữ để chỉ giữ lấy cái phần **vật chất**, cái xác không hồn của ngôn ngữ. Nhà thơ không xóa bỏ nghĩa của chữ, chỉ **không tách rời** chúng thôi.

Chữ nghĩa, và nhất là không coi từ, chữ, như là cái xác, còn nghĩa là cái hồn trong một tinh thần phân biệt kiểu Descartes coi vật chất và tinh thần như hai thực thể biệt lập. Trái lại, đối với nhà thơ, nghĩa cũng là vật chất, **sự vật** gắn liền với hình thù của chữ viết, âm thanh giọng điệu của từ như một **đặc tính** của từ, chữ.

“Nhưng nếu nhà thơ dừng lại ở từ ngữ, như họa sĩ ở màu sắc và nhạc sĩ ở âm thanh, điều đó không có nghĩa là những từ ngữ (tiếng) mất nghĩa đối với nhà thơ. Vì nghĩa là chính cái làm cho những tiếng có một sự thống nhất, không nghĩa, tiếng sẽ tàn mạt thành âm thanh hay nét bút. Chỉ khác một điều là ở đây cả nghĩa cũng trở thành tự nhiên. Nó không còn phải mục tiêu, luôn luôn vượt tầm lãnh hội luôn luôn chỉ là cái để con người nhằm hướng tới. Trái lại đó là một đặc tính của mỗi từ ngữ, giống như sắc mặt, nghĩa buồn hoặc vui của âm thanh hay của màu sắc.”, (trang 65).

Đối với nhà thơ, ngôn ngữ biến thành sự vật, do đó những chức năng diễn tả thông thường của ngôn ngữ như tra hỏi, đối đáp, liên kết giải thích, nối liền đều không còn được xét tới trong thơ.

Chẳng hạn trong hai câu thơ sau đây của Rimbaud:

O saisons; O Châteaux

Quelle âme est sans défaut?

Sartre giải thích, không có ai hỏi, cũng không có ai bị hỏi, và cũng không cần trả lời. Trong ngôn ngữ thông thường hay của văn xuôi, hỏi là một hình thức muốn tìm biết một điều gì chưa biết. Phải có người hỏi và phải hỏi ai rõ rệt, và nhất là hỏi **cốt để** được trả lời. Nếu hỏi mà không mong được trả lời, thì hỏi không có lý do tồn tại. Cho nên hỏi chỉ là một phần của lược đồ ngôn ngữ: hỏi-đáp.

Trái lại, trong hai câu thơ trên, câu hỏi không nhằm vào ai nhất định và nhất là không có trả lời. Câu hỏi không còn phải một phần, một vế của lược đồ ngôn ngữ mà đã trở thành một tuyệt đối, một biểu hiệu độc lập tự mãn. Hỏi để hỏi, để cho thường thức những đặc tính nào đó của câu hỏi mà nhà thơ muốn gán cho.

Do đó, câu hỏi không nhằm đưa tới một kiến thức gì. Rimbaud không có ngụ ý nói rằng mọi người đều có lỗi cũng không có ý muốn nói khác.

“Rimbaud đã thực hiện một sự tra hỏi tuyệt đối đã gán cho chữ “tâm hồn” một hiện hữu tra hỏi. Đó là một tra hỏi trở thành sự vật, như nỗi xao xuyến của Tintoret trở thành khoảng trời vàng.”

Như thế, không thể nói đến “dẫn thân” với nhà thơ vì ngôn ngữ thơ không phải để bày tỏ ý nghĩa, biểu lộ lập trường, vì ý nghĩ, tình cảm gắn liền với lời thơ đều trở thành sự vật.

Trái lại trong văn xuôi, tiếng chữ là dụng cụ. Vậy “*Văn xuôi tự bản chất, là vị lợi, tôi định nghĩa nhà viết văn xuôi như một người dùng những chữ. Ông Jourdain dùng văn xuôi để hỏi xem những chiếc giấy của ông ở đâu, và Hitler để tuyên chiến với Ba Lan. Nhà văn là người hay nói: anh ta chỉ định, minh chứng, truyền lệnh, từ chối, kêu gọi, van nài, chửi bới, thuyết phục, ngụ ý...*”

“Văn xuôi, trước hết là một thái độ tinh thần: Là văn xuôi khi nói như P. Valéry, tiếng đi qua cái nhìn của ta như kính để lọt ánh mặt trời. Khi người ta gặp nguy hiểm, khó khăn, người ta vô bất cứ dụng cụ gì. Khi nguy hiểm đã qua, người ta không còn nhớ là đã cầm cái búa hay khúc củi... Đối với ngôn ngữ cũng vậy. Nó như là cái mộc che, những “cột thu thanh” của ta, nó che đỡ ta khi phải đối phó với người khác, hay cho ta tin tức về họ; nói là một tiếp nối giác quan của ta. Chúng ta ở trong ngôn ngữ như ở trong thân thể, chúng ta cảm thấy ngôn ngữ một cách tự nhiên bằng cách vượt khỏi nó để hướng tới những mục tiêu

khác, như chúng ta cảm thấy chân tay chúng ta, chúng ta chỉ thấy ngôn ngữ khi người khác dùng cũng như ta chỉ nhìn thấy chân tay người khác.”, (trang 71).

Nhà văn dùng ngôn ngữ cũng như ta dùng chân tay, chỉ để ý đến việc làm, mục đích đạt tới mà không để ý đến chân tay hay ngôn ngữ. Nếu trong văn xuôi, cũng phải chú ý đến xây dựng câu văn, phải có bút pháp thì sự trọn hảo của bút pháp chính là làm như thể **không có** bút pháp vì người đọc, qua bút pháp trọn hảo, lãnh hội được dễ dàng, sâu sắc những ý tưởng, tình tự mà nhà văn muốn bày tỏ mà không cảm thấy vướng mắc, bận bịu về lối hành văn. Nói cách khác, bút pháp, ngôn ngữ chỉ là phương tiện để bày tỏ ý nghĩa trong văn xuôi.

C. NHÓM XUÂN THU NHẢ TẬP

Sự phân biệt văn vần văn xuôi trong văn học Việt Nam hiện đại hình như được coi là một nguyên tắc hiển nhiên, hay một qui ước dứt khoát trong việc giảng dạy, hoặc trong việc biên khảo.

Theo chỗ chúng tôi biết, hình như chỉ có nhóm Xuân Thu Nhã Tập là đã đặt sự phân biệt thành một vấn đề lý luận văn học và đưa ra một **quan niệm** về sự phân biệt.⁽¹⁾

Trong một tập văn nghệ do một nhóm sáu người chủ trương (Nguyễn Đỗ Cung, Phan Văn Hạnh, Nguyễn Xuân Khoát, Nguyễn Lương Ngọc, Nguyễn Xuân Sanh, Đoàn Phú Tứ) nhan đề *Xuân Thu Nhã Tập* in ở Hà Nội vào quăng 1943, người ta thấy ngoài những bài sáng tác, còn có những bài lý luận về văn, thơ và về cả hội họa, âm nhạc...

Nhóm Xuân Thu Nhã Tập là một khuynh hướng tiêu biểu giai đoạn chót của một thứ văn chương lãng mạn, đã đến thời kỳ tuyệt độ bế tắc. Sự bế tắc văn nghệ trên phản ảnh những bế tắc về chính trị thời đó. Những nghệ sĩ thuộc nhóm này muốn thoát ly khỏi thực tế,

(1) Nếu độc giả nào thấy có những lý luận khác về vấn đề trên; chúng tôi sẽ rất cảm ơn được báo cho biết.

cái thực tế chính trị “loạn bát nháo” do những mâu thuẫn của một nền thống trị ngoại bang hai mặt: thực dân và đế quốc Nhật.

“Trong cái bát nháo của người, ta tự vạch con đường, soi sáng cái đạo thực.”⁽¹⁾

Nhóm chủ trương đi tìm một con đường giải thoát bằng thoát ly thực tế, để cứu vãn Trí thức, tìm tới cái “Ta thuần túy” nhằm phục vụ Đạo vô vị lợi bằng thơ, nhạc thanh cao, trong sáng...

Về sáng tác, họ muốn đưa ra một lý thuyết dựa vào một triết lý nghĩa là một quan niệm về cuộc đời (phần này họ gọi là *Đại thừa*).

Còn lý thuyết để sáng tác nghệ thuật gọi là *Tiểu thừa*.

Quan niệm triết lý văn nghệ của nhóm Xuân Thu Nhã Tập, phối hợp ảnh hưởng về hình thức những trào lưu siêu hình, trừu tượng của mấy khuynh hướng thơ Pháp (phái tượng trưng, siêu thực) và ảnh hưởng về tinh thần của Lão giáo, Phật giáo (Phần vô vi, thoát ly, yếm thế).

Họ muốn làm một thứ “Thích Ca” giác ngộ và muốn coi thơ như một thứ “Tôn giáo” mới mà giáo sĩ là một nhà thơ, tạo nên bài thơ giác ngộ.

Nhà thi sĩ, đạo sĩ này khinh đời ô trọc, đi tìm Đạo thanh cao, chứ không tìm hạnh phúc, vì hạnh phúc đã là nguồn gốc những lăm than của con người. “**Cái lăm lờ nhất của loài người, tai hại nhất và bi thảm nhất có lẽ là cuộc đi tìm hạnh phúc.**” André Gide cũng lăm nôt: “*Que l’homme est né pour le bonheur, certes toute la nature l’enseigne*” (*Les nouvelles nourritures*). Cái lăm ấy đã làm bao nhiêu cuộc đời trở nên bao nhiêu thảm kịch. Người ta cuống đại xô nhau đi tìm hạnh phúc cái mẫm đau khổ.

“*Ta muốn quan niệm một cuộc sống không lấy hạnh phúc làm đích.*”⁽²⁾

(1) Bài *Quan niệm*, trang 11.

(2) Đoàn Phú Tứ, *Thanh Khí*, trang 15.

Trong một bài lý luận văn học về “thơ” do ba người viết chung: Đoàn Phú Tứ, Phan Văn Hạnh, Nguyễn Xuân Sanh, bài “chủ lực” của cả tập văn, có nói rõ về sự phân biệt thơ và văn xuôi, dựa trên một quan niệm về ngôn ngữ thơ, nhiều điểm giống quan niệm của Valéry.

1. Thơ là cái gì không thể *giải nghĩa* được. thơ là cái gì để *cảm*, chứ không phải để *hiểu*, như đứng trước một người đẹp, người ta có thể cảm thấy đẹp, chứ không thể giảng giải phân tích cái đẹp được.

“Người ta đã thử và chưa từng giải nghĩa được thơ. Như giai nhân, như Đẹp, như Trời. Người ta cảm thấy một cái gì siêu thoát, ra ngoài ước lệ, ở trên lý trí, nó rung động ta theo nhịp điệu vũ trụ, hỗn nhiên, nó hòa hợp ta trong cái Đẹp và ấp ta nằm trong sự thật.

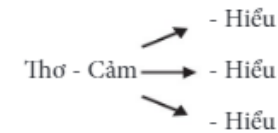
Một cái gì không thể giải thích được và không cần giải thích. Nó chiếm đoạt ta tất nhiên, hoàn toàn tức khắc. Đột nhiên ta nhận thấy cửa Trời như nhào vô lòng Mẹ, không xét suy.”, (trang 27).

2. Sở dĩ thơ là cái gì không thể giải thích được vì nó không thuộc lãnh vực của Trí tuệ, mà thuộc lãnh vực Tình cảm, do đó phải lấy trực quan mà lãnh hội không phải bằng lý luận. Hiểu bằng trực quan là hòa đồng vào điều muốn hiểu. Trực quan là một ý niệm đã được Bergson nói đến rất nhiều, là ý niệm chủ yếu trong triết học của ông ta. Muốn hiểu dòng sông với tư cách một dòng nước đang chảy thì không nên đứng trên bờ mà nhìn, trái lại phải xuống trôi theo với dòng sông.

“Thi sĩ cảm trong một chiếc lá, khi đã nằm trong chiếc lá hòa trộn cùng cái lẽ thật muôn đời, là cái tinh túy muôn vật, là chất thơ muôn nguồn gốc, Thi sĩ từ trong chiếc lá mà rung động ra ngoài vì đã chiếm đoạt hoàn toàn chiếc lá, đã cùng nó hợp một, có một phút thi sĩ đã là chiếc lá. Chứ không phải đứng bên ngoài nó, đi vòng quanh mà siêng năng tìm kiếm xét dần dần nhưng lãnh hội được, để mô tả, giải bày, ca tụng, một cách vụn vặt nông cạn thiếu thốn.

Hãy nằm trong thơ, đắm trong nhạc, đừng vội muốn “hiểu” trước khi xúc cảm. Rồi ta sẽ hiểu, nhất là sẽ biết cái biết đầy đủ trong trẻo trọn vẹn, nhịp nhàng. Đừng lý luận với thơ, cũng đừng lý luận với người yêu, với giáo điều...”

3. Dĩ nhiên không phải chủ trương gạt bỏ hẳn phần trí tuệ, ý nghĩa, và do đó cái hiểu, nhưng chỉ muốn nhấn mạnh phải hiểu thơ **trước hết** bằng trực giác và vì thế, có thể hiểu theo nhiều cách sau khi đã cảm thơ. Trước hết phải cảm thơ và cảm thì chỉ có **một** cách duy nhất. Sau đó có thể hiểu thơ; và có thể hiểu theo nhiều cách, nhiều nghĩa khác nhau.



“Sau khi cảm thấy thơ một cách trực tiếp, vẫn có thể tìm “hiểu” những nghĩa trên bằng sự suy nghĩ.

Vậy một bài thơ có thể hiểu ra nhiều lối, dù có “cảm” một cách duy nhất. Nên đọc giả tùy theo trình độ tri thức mình mà hưởng thụ ít hay nhiều. Cùng một cảnh trăng, cùng một nụ cười, cùng một tiếng đồn, kẻ dụng phu, hay người tài tử có lẽ chung một thứ cảm (rung động là rung động) nhưng phong phú không bằng nhau. Nên Thi ca cũng phân nhiều bậc.”

4. Nhưng cảm cái gì trong thơ? Cái chất thơ. Chất thơ là cái trong trẻo vô tư, đẹp, thực. Nó bằng bạc trong cuộc đời, vũ trụ, trong mọi cử chỉ. Thái độ sống. Bất cứ cái gì dù nhỏ bé, tầm thường đến đâu, cũng có thể chứa đựng chất thơ.

“Thơ trước hết phải là sự trong trẻo, sự vô tư lợi, sự khêu gợi không cùng, sự rung động tức khắc, sự gặp gỡ đột nhiên, sự hiển dâng không nghĩ đến trở về. “Văn” nói chuyện đời, nhưng thơ chính là tiếng đồn u huyền, trực tiếp. Có thể viết theo Toán pháp:

THƠ = TRONG = ĐẸP = THẬT:

Cái gì trong trẻo là đẹp: hương hoa, chất ngọc, lòng bằng, một ý tưởng vô tư lợi, một cử chỉ vô lý do, không cần chứa cái gì, để làm gì, biết thế nào tự nó có ý nghĩa, có cấu cánh ở nó... và cái gì đẹp là thật.

Thơ chính là một cách trí thức cao cấp. Nó đã bắt gặp Hình nhi Thượng, đưa đến Tôn giáo, và thực hiện ái tình, nghĩa là vô biên.

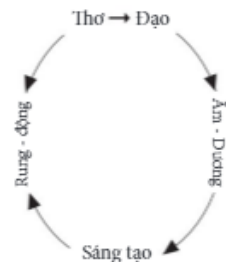
Thơ, Tình yêu, Tôn giáo đều nổ bùng trong tuệ giác.

Thi sĩ cùng cung bậc với giáo sĩ, với tình nhân, mà một lời thơ, một lời cầu, một lời than, là lời nói của vô cùng, dấu hiệu của tuyệt đối."

5. Do đó, thơ có tính chất siêu hình, đồng nghĩa với Tôn giáo, gần liền với Đạo, mà Đạo là cái sâu xa, cao siêu phản ánh những nguyên lý căn bản của vũ trụ cuộc sống.

"Thơ là Đạo, cái đệ nhất nguyên lý sẽ sáng tạo được vạn vật khi đã chia âm dương. Âm dương phải tương phối mới có sáng tạo, phát huy được cái Đạo nguyên thủy, có thể viết thành cái vòng tương sinh:

ĐẠO – ÂM + DƯƠNG → SÁNG TẠO → RUNG ĐỘNG → THƠ → ĐẠO



6. Nếu hiểu thơ như thế, thì không những thơ khác hẳn và còn đối lập với văn xuôi. Thơ là cái cao siêu, vô vị lợi, dùng trực giác mà lãnh hội.

Trái lại văn xuôi là cái tầm thường, vị lợi dùng quan sát trí óc để mô tả, kể lể, lý luận, thuyết phục. Văn xuôi coi trọng lý trí, trật tự vì lý trí là khả năng phân tách, phê phán.⁽¹⁾

"Nghĩa xuôi câu thơ, cảnh tả, chuyện thật, hay tình kể lẽ trong ấy, cái gì giải bày, thứ tự rõ rệt đều không phải cốt thơ, vì không thuần túy, không vượt trên cách thông dụng vụ lợi của trí não, và ngôn ngữ là lợi khí thứ nhất của trí não. Những nghệ thuật ngoài văn chương như âm nhạc, ca vũ, hội họa, điêu khắc có thuần túy hơn. Mỗi tiếng, vật thể, không phải vào tay ai cũng nảy ra nhịp nhàng tươi đẹp. Còn văn chương hình như ai cũng tự nhận có quyền vào đây, vì lợi khí là ngôn ngữ ở trong cửa miệng mọi người hàng ngày. Ngôn ngữ lại chính là lợi khí của trí não cần đối phó luôn luôn với sự sống, dùng để trao đổi ý tưởng cho nhau, giải thích sự vật, hiểu biết và hành động, nghĩa là có chức phận vụ lợi thực tế xa bản cốt của Đẹp là thứ rung động xa vời, vô tư lợi, cảm thông với cái vô cùng tuyệt đối.

Về hình thức, văn vần và văn xuôi là hai thể chính của văn chương xưa nay. Về tinh thần văn chương có hai tính chất có thể ở cả trong hai hình thể. Một là tính chất giải bày, thuộc lý trí vụ ích lợi, nói gộp là tính chất "Văn." Hai là tính chất hàm súc, tiềm thức, thuần túy, gọi là tính chất "Thơ." Quan niệm thật về "Thơ" phải suy nguyên ở tính chất này.⁽²⁾

7. Về hình thức, thơ không buộc phải đóng trong những khung khổ nhất định. Do đó, yếu tố vần không còn phải là yếu tố căn bản. Nhóm Xuân Thu cũng như Valéry, Breton, Sartre đều đối lập thơ với văn xuôi, chứ không phải văn vần với văn xuôi.

"Một bài thơ là do sự phối hợp những âm thanh, chữ, hình ảnh, biểu hiện, theo những niêm luật rõ rệt hay tiềm tàng,

(1) Thấy rõ ảnh hưởng của Valéry, Breton và học thuyết Bergson.

(2) Nhóm Xuân Thu đã phân biệt văn với thơ, giống Tây phương khác với quan niệm xưa của văn chương Trung Hoa và Việt Nam coi văn-thơ là một.

để khơi nguồn lưu thông cái run rẩy huyền diệu của thơ... Sự sáng tác không cần phải lúng túng trong những khuôn khổ bất di dịch.”

8. Căn cứ vào sự phân biệt thơ và văn xuôi ở trên nhóm chủ trương không nên bắt chước Tây phương về thơ vì nếu thơ là Đạo, phải lấy trực quan mà lãnh hội thì thơ phù hợp với tinh thần Á Đông với khả năng sáng tạo của ngôn ngữ Á Đông là ngôn ngữ tượng hình, lấy hình ảnh, ẩn dụ mà gợi ý, không trực tiếp diễn tả bằng ý niệm. Trái lại, vì văn xuôi là một thể đòi hỏi tinh thần phân tách mạch lạc, sáng sủa nếu có thể chịu ảnh hưởng của văn chương Tây phương.

“Tinh chất của “Thơ” tự nhiên đưa đến tính cách hàm súc tĩnh mịch, tổng hợp, đặc tính của Á Đông và tất cả nền văn minh ấy. Ngôn ngữ, cú pháp Á Đông rất thích hợp cho thơ, bởi phát hiện bằng toàn hình ảnh, hương sắc, xếp đặt một cách u uẩn huyền diệu. Từ thơ thường ưa động lại trong những bài thơ ngắn, cốt gợi hơn là những tình ý đẹp...”

Ảnh hưởng phương Tây có thể tốt cho “Văn” hơn cho “Thơ”. Luận điệu phương Tây có thể giúp lối diễn tả tư tưởng của ta được phương pháp, nhưng không thể và không nên chen vào lối diễn cảm giác riêng của ta, cái đẹp riêng của ta. Phần trên là phần chung phổ thông được, phần “Văn”. Nhưng phần dưới là đặc biệt từng dân tộc, linh khí từng giang sơn, phần “Thơ”.

Quan niệm của nhóm Xuân Thu bao gồm nhiều mâu thuẫn, bề tặc, chẳng hạn:

- Chủ trương duy trì truyền thống dân tộc, ngăn chặn ảnh hưởng ngoại bang, thì tự mình lại tiếp nhận những hình thức phân biệt của Tây phương (văn khác thơ).
- Nhảm rung động, truyền cảm cho người khác, tự coi thi nhân như giáo sĩ và bài thơ, một bài Kinh, thì lại chủ trương

những hình thức tối tăm, và coi cái tối tăm chủ quan đó là cao siêu, là Đạo vì thế không thể hiểu hay giải thích được, những thực ra thơ của nhóm chẳng những khó hiểu được mà cũng khó cảm, dù là bằng trực quan.

II DIỄN BIẾN NGƯỢC CHIỀU CỦA THƠ VÀ TIỂU THUYẾT

Sự phân biệt văn vần với văn xuôi hay thơ với văn xuôi, tiểu thuyết rất tương đối vì những yếu tố để ra để xác định sự phân biệt không có tính cách bất dịch, tuyệt đối. Chẳng hạn văn không phải là yếu tố căn bản của thơ, vì có những thể thơ tự do không vần mà vẫn gọi là thơ. Ngay cả sự phân biệt căn cứ vào ngôn ngữ cũng rất tương đối, vì những tiếng, chữ không phải luôn luôn bao giờ cũng là những sự vật như thể tự bản chất, bó buộc phải là thế. Hoặc thơ bao giờ cũng có tính cách vị lợi, thường ngoạn mà thôi, do đó không thể nói tới dẫn thân đối với nhà thơ. Ngược lại văn xuôi không phải bao giờ cũng là vị lợi, thực dụng và do đó không có tính cách thường ngoạn, tính chất thơ.

Nếu nhận xét lịch trình diễn tiến của thơ và tiểu thuyết, người ta sẽ thay những quan niệm về thơ thực ra chỉ là **những** quan niệm chứ không phải là quan niệm về thơ, chẳng khác những quan niệm khác nhau đó còn bày tỏ một khuynh hướng cởi mở, giải thoát dần dần khỏi mọi khuôn khổ chật hẹp cố định. thơ cũ có vần điệu, niêm luật rất chặt chẽ, đến thơ mới đã phá thể, được tự do gieo vần, và không hạn định số chữ số câu, nhưng vẫn còn giữ vần điệu. Tới thơ tự do, không còn cần vần và lời thơ được tự do xây dựng theo những khuôn khổ mới do chính nhà thơ ấn định.

Ngược lại, về tiểu thuyết lúc đầu, người ta thấy một quan niệm viết tiểu thuyết có hơi dễ dãi, gần gũi với những lời ghi chép như trong tiếng nói hàng ngày, không chú trọng đến bố cục chặt chẽ, xây

dựng câu văn theo một bút pháp độc đáo. Sau dần dần, tiểu thuyết tiến tới quan niệm coi văn xuôi cũng là một hình thức thơ vừa đòi hỏi bố cục, xây dựng câu văn, vừa bao hàm những đặc tính từ trước vẫn được dành riêng cho thơ.

Sự diễn tiến ngược chiều trên: một đằng, đòi hỏi cởi mở, thả lỏng, một đằng, đòi hỏi chặt chẽ, qui mô, đưa đến một giao điểm thơ và tiểu thuyết gặp nhau ở những đòi hỏi về nghệ thuật giống nhau. Những đòi hỏi đó là gì? Chỉ có thể trả lời nếu tìm hiểu ngay chính bản chất của ngôn ngữ văn chương.

A. SỰ BIẾN ĐỔI TRONG CÁC THỂ THƠ

Ai cũng đồng ý cho rằng thơ cũ quá gò bó chặt chẽ vì phải tuân theo những luật lệ nhất định về vần điệu, niêm luật, tiết tấu.

Phong trào thơ mới nhằm phá vỡ những khuôn khổ chặt chẽ của thơ cũ để nhà thơ bớt bị ràng buộc và được tự do sáng tạo hơn. Chẳng hạn, thơ mới không hạn định số câu trong bài thơ, số chữ trong câu, số câu có thể hoặc đặt liên tiếp nhau, hay đặt theo từng khổ (Strophes). Số chữ từ hai đến mười hai, nhưng năm, bảy, tám thường được dùng hơn cả.

Cách gieo vần cũng không nhất định như thơ cũ: cuối câu đầu và cuối các câu chẵn, có thể hiệp theo nhiều vần (vừa bằng vừa trắc) chứ không buộc phải chỉ theo một loại vần (nếu đã bằng thì bằng mãi, hoặc trắc thì trắc hết cả bài thơ). Cách hiệp vần cũng phong phú bất cứ theo thơ Pháp. Chẳng hạn: vần liên tiếp (hai bằng với hai trắc).

- Vần gián cách (một bằng một trắc).
- Vần ôm nhau (một bằng hai trắc, một bằng hay ngược lại).
- Vần hỗn tạp (lung tung).

Về điệu, không nhất định phải gieo bằng trắc trong câu như trong thơ Đường nhưng tùy ý, tùy tiếng mà gieo. Về tiết tấu (nghĩa là cách ngắt thơ thành từng đoạn, nhịp ngắn) cũng không nhất định.

Thơ cũ ngũ ngôn	2/3	Thất ngôn	4/3	Bước tới đèo Ngang/ bóng xế tà
	1/4			
	/1	2/5	Nhớ nước / đau lòng con cuốc cuốc...	

Theo thơ mới, ngắt theo từng ý, hơn nữa còn có thể đem xuống câu dưới một vài chữ để làm cho người đọc chú ý tới:

Anh thấy chẳng / tôi chỉ hát / chỉ cười

Như vui sướng mãi / trong vòng sung sướng.

Thơ mới khác thơ cũ ở chỗ phá thể nhưng vẫn giống thơ cũ ở điểm coi **vần**, điệu như yêu cầu đặc biệt và chính yếu của thơ (khác văn xuôi).

Quả thật thơ cũ có gò bó trong những khuôn khổ chặt chẽ. Nhưng điều đó, không có nghĩa là sự gò bó hoàn toàn ngăn cản việc sáng tạo thơ hay và chân thực. Khuôn khổ khách quan nhất định trở thành tuyệt hảo khi nó phù hợp một cách **tự nhiên** với cảm hứng của nhà thơ. Vậy có những bài thơ cũ thật hay và thực, không thể so sánh thay thế được. Nó đẹp, hay, trong khuôn khổ, hình thức nghệ thuật của thơ cũ.

Tuy nhiên, khuôn khổ cố định sẽ trở thành chương ngại và có thể đưa đến khách sáo khi **nó không** phù hợp tự nhiên với cảm tưởng của nhà thơ, vì khuôn khổ là chung mà cảm hứng là riêng. thơ cũ dễ rơi vào khách sáo, và do đó không xác thực còn vì thói quen hay dùng điển cố, hình ảnh cổ điển (tuyết, mai, lệ, vân, hạc v.v...). Một khuyết điểm nữa của thơ cũ là thường chỉ nhằm mô tả những tâm tình, hoàn cảnh chung, cho nên thơ có vẻ "vô ngã."

Trái lại thơ mới, thường xác thực hơn, và dễ rung cảm hơn vì nói đến cái riêng tư, chủ quan của cái tôi: không phải là một nỗi buồn chung chung, nhưng là nỗi buồn **của tôi**. Lời thơ trực tiếp hơn, và dĩ nhiên những điển cố, hình ảnh, sáo ngữ không còn cần thiết nữa⁽¹⁾.

Đến thơ tự do, không những chỉ là phá thể, mà còn là phủ nhận văn như yếu tố chính của lời thơ. thơ mới dù cho tự do gieo vần, định điệu, nhưng vẫn yêu cầu có vần điệu. Nói cách khác **câu** vẫn là đơn vị chủ yếu của thơ mới. Chỉ khác thơ cũ về cách xây dựng không bó buộc nhất định, nhưng vẫn nhận câu và điệu vẫn như những đòi hỏi không thể không có... Bài thơ vẫn là một liên kết những **câu thơ**, tuy vần điệu, tiết tấu được tự do, nhưng vẫn bị qui định bằng vần điệu, tiết tấu.

Trong thơ tự do, vần không còn phải là yếu tố *chủ yếu* nữa. Tuy nhiên thơ tự do không chủ trương triệt để bỏ vần, mà chỉ chủ trương có vần cũng được, mà không vần cũng vẫn là thơ.

Bài thơ có vần
nhưng gieo lung
tung, và nhiều
vần trong một bài

XANH

*Ngày mở mắt
Sáng hôm sau
Tôi nhìn ra ánh lửa
Cuộc đời ơi
Và đây nguồn vú sữa
Và đây ngàn cánh cửa
Tôi nghe gió thổi ạt ào
Những người đi
Và tiếng nói lao xao
Những chân bước
Cung đất cười huyền ảo*

(1) Tính cách riêng tư của thơ mới, thường bày tỏ được sự chân thực, nhưng không phải *luôn* bao giờ cũng là chân thực, vì có thể có những cảm nghĩ, lối sống riêng tư mà thực rất giả tạo, qui ước, vay mượn.

*Nắng chảy tuôn trào
Tôi bỗng thấy
Những ngày xanh
Trong cặp mắt xanh
Những mầm vui ở cặp môi anh
Dạt vào lòng sóng vỗ đại dương xanh*

Quách Thoại

Bài không vần:

*Tôi buồn thức như buồn ngủ
Dù tôi đứng trên bờ sông
Nước đen sâu thao thức
Tôi hét tên tôi cho người giận
Đêm đã ngã xuống thì thâm tội lỗi
Em bé quàng khăn đỏ ối
Ngày một con chó sói
Thứ chó sói lang thang*

Thanh Tâm Tuyền

Vẫn không phải là điều quan trọng trong thơ nên đơn vị căn bản của thơ tự do là khổ, từ khúc (*strophes*) chứ không phải câu. Nhịp điệu của thơ không dựa vào vần, mà vào những chuyển động bên trong của tâm hồn. Nhịp điệu đó được diễn tả bằng một số câu không nhất định. Mỗi một số câu nhằm diễn tả một nhịp điệu của tâm hồn gọi là một từ khúc. Bài thơ là một liên kết những từ khúc không nhất định số câu trong một từ khúc, và cũng không nhất định số từ khúc trong bài thơ. Đó là điều khác nhau về nhịp điệu trong thơ mới thơ cũ và thơ tự do.

Nhịp thơ cũ đã được qui định sẵn do niêm luật vần đối. Niêm luật đưa ta vào một bầu khí nhất định, có thể đoán trước được. Do đó đọc thơ ta không thể ngờ ngàng, ngạc nhiên hay lạc lõng trong những nhịp điệu bất ngờ “giật gân.”

Tiếng khoan như gió thoảng ngoài

Tiếng mau sấm sập như trời đổ mưa

Nhịp “khoan thai” và “sấm sập” ở đây có gì là khác nhau. Nhịp điệu của thể lục bát đã được ấn định như một nhịp điệu êm ái, đều đặn, hiền hòa. Vậy không thể dùng nó để diễn tả, những nhịp điệu không khoan thai, êm ái chút nào, và nếu cứ dùng để diễn tả, tất nhiên xóa bỏ tính chất đặc biệt của nhịp điệu muốn diễn tả.

Trong thơ tự do, nhịp chỉ lệ thuộc vào ý tưởng tình cảm của nhà thơ, nên nhà thơ không thể bị ràng buộc bởi những liên hệ niêm luật.

Do đó, có thể tự do tìm ra nhịp điệu phù hợp với ý tưởng tình cảm muốn diễn tả.

Yếu tố cấu tạo căn bản trong thơ tự do là **hình ảnh**.

Các nhà thơ tự do rất hãnh diện về những hình ảnh tân kỳ của thơ tự do. Người ta phải thừa nhận rằng đôi khi những hình ảnh trong thơ tự do rất **độc đáo khiến người đọc thơ phải suy tư**, chứ không thể để lòng mình rung rung theo nhịp thơ lúc mới đọc lên được. Tuy nhiên ở đây, điều nên chú trọng không phải sự mới lạ độc đáo cho bằng sự **nhất trí của hình ảnh** dựa trên một ý tưởng, một tình cảm muốn diễn tả.

Đọc thơ tự do người ta cảm thấy một cái gì rời rạc, không ăn khớp với nhau theo cách kỳ dị. Phải chăng thơ rất lộn xộn? Nguyên Sa đã trả lời: *“Tất cả những gì nhà thơ muốn nói đều xuất hiện toàn khối. Tất cả vốn liếng tâm hồn nhà thơ đều nằm trong từng chữ, từng vần điệu hòa hợp trên bài thơ như âm điệu hợp tấu trên một nhạc phẩm.”*

Người ta lại thấy những hình ảnh so sánh, những màu sắc đột ngột lạ lùng và nhiều khi như rời rạc không ăn ý với nhau theo một thú vị thông thường, đang nói đến hình ảnh này nhảy sang một hình ảnh khác, một cảm giác khác xa vời, tương lai như bài thơ

không ăn ý gì với nhau. Nhưng chính đó lại là đặc điểm của thơ hôm nay. Bề ngoài coi thế, nhưng thực sự nó có **một sự nhất trí trong toàn thể**. Sau đây là một ví dụ:

LÀM THẾ NÀO ĐƯỢC

Làm thế nào được chúng tôi giữa đường Catinat và khám đường

Làm thế nào được gió lạnh về đêm

Làm thế nào được tối lửa tắt đèn

Làm thế nào được ngã ba lính gác

Làm thế nào được mắt nhìn ngơ ngác

Làm thế nào được đôi tay lạnh lẽo

Làm thế nào được đi ở nhà thuê

Làm thế nào được nhà không có cửa

Làm thế nào được đôi chân bị trói

Làm thế nào được chúng tôi yêu nhau

Nguyễn Sa

Mỗi câu bày tỏ một hình ảnh riêng, không ăn khớp với hình ảnh câu dưới. Nhưng sự nhất trí các hình ảnh trong câu ở tại một ý **tưởng** hay một thái độ mà nhà thơ muốn bày tỏ.

Vút mẩu thuốc cuối cùng xuống dòng sông

Mà lòng mình phơi trên hè đá

Chiều không xanh, không tím không hồng

Những ống khói tàn mệt là

Thanh Tâm Tuyền

Hình ảnh trong bài thơ trên cũng rất lộn xộn, nhưng vẫn nhất trí vì đều nhằm diễn tả một thái độ của nhà thơ.

Khi nói thơ tự do coi hình ảnh như yếu tố chủ yếu của lời thơ điều đó có nghĩa là thơ tự do chú trọng tới **tư tưởng** hơn là **ngôn ngữ**, và do đó khác hẳn với thơ cũ, thơ mới lấy vần điệu làm chính nên nhà thơ phải để ý tận dụng khai thác những khả năng đặc biệt

của tiếng, chữ như âm thanh, tiết điệu, và nhất là để ý thiết lập những khuôn khổ, luật lệ qui định các tương quan, liên hệ giữa những đặc tính trên của ngôn ngữ.

Tuy nhiên, đây là một điểm quan trọng cần được nhấn mạnh: thơ tự do là phá thể thực sự, điều đó chỉ có nghĩa thơ tự do không tuân theo những hình thức, khuôn khổ nhất định, và cố định, chứ không phải là không có hình thức gì cả. Vì nhà thơ vẫn phải tạo ra hình thức mới và thiết tưởng đó mới là đòi hỏi gắt gao, khó khăn hơn cả thơ cũ, thơ mới. Khó hơn vì khi làm thơ cũ, thơ mới, với những hình thức nhất định, nếu theo đúng thể thức gieo vần, niêm luật, tiết tấu tức là làm được bài thơ (tuy chưa hẳn là bài thơ đó hay, có hồn).

Trái lại trong thơ tự do, phải hoàn toàn tạo ra cái **chưa có**, những hình thức mới, và đã hẳn đó là một điều khó.

Nhưng từ khi có phong trào thơ tự do, đã có nhiều ngộ nhận vì thể thơ này: người bên kia chê đều nhiều và đôi khi đưa ra những luận điệu tàn nhẫn để khen hoặc chê.

Phải chăng một phần lớn trách nhiệm gây ra những ngộ nhận về thơ tự do là ở tại những tác giả thơ này? (Dĩ nhiên độc giả, nhà phê bình cũng có phần trách nhiệm vì cố chấp, thiên kiến, không chịu tìm hiểu một cách vô tư).

Có lẽ nguồn gốc sự ngộ nhận là ở chữ tự do, vì chữ đó rất hàm hồ. Nếu định nghĩa thơ tự do là một thể thơ không bị một luật lệ **nhất định** nào (nội dung, hình thức) chi phối cả, thì đúng, nhưng nếu hiểu thơ tự do là không có luật lệ gì cả thì sai nhầm. Thơ tự do không bị những luật lệ khách quan, cố định chi phối, nhưng vẫn có luật lệ, khuôn khổ và đây là luật lệ khuôn khổ do chính nhà thơ tạo ra. Như vậy có thể nói trong thực tế sáng tác, thơ tự do thật rất khó làm.

Nguyễn Sa trong bài viết “Kinh nghiệm thi ca” cho rằng điểm hay, thành công của thơ tự do là ở các trường trong những bích báo, hay trong các báo văn nghệ, rất nhiều người trẻ (kể cả học sinh) làm thơ.

Sự thực thì ngược lại có thể nói sự kiện đông đảo người trẻ làm thơ tự do chính là giết thơ tự do, bôi nhọ thơ tự do vì đã rõ những người làm thơ tự do phần đông chẳng hiểu thơ tự do là gì, hay cho rằng thơ tự do là thơ không luật lệ, do đó quan niệm làm thơ một cách quá dễ dàng, trong khi thực ra, làm thơ tự do rất khó như đã nói ở trên.

Nếu nhìn nhận có tiến bộ trong lịch sử văn học nghệ thuật, thì phải coi giai đoạn sau cao hơn, đòi hỏi nghệ thuật gắt gao hơn, do đó chỉ những người ý thức được những đòi hỏi đó mới **đám** làm, và chưa chắc là làm đã thành công.

Nghệ thuật không bao giờ là một sự dễ dãi và bao giờ cũng là thành quả của một sự bó buộc. Thiết tưởng về điểm này có thể nhắc lại câu nói của André Gide để gửi tới những người quan niệm tự do trong sáng tạo nghệ thuật là muốn làm gì thì làm, không cần luật lệ, ngay cả luật lệ của chính mình để ra:

“Tìn rằng được buông thả, nghệ thuật càng cao siêu thì chẳng khác nào tưởng nhầm rằng chính sợi dây kia đã hãm không cho chiếc diều bay bổng. Nghệ thuật sinh ra do sự bó buộc, sống nhờ phần dẫu và chết vì tự do.”

Một lý do gây ra ngộ nhận nữa về thơ tự do, có lẽ là thiên kiến riêng của người Việt, vẫn quan niệm làm thơ dễ, viết tiểu thuyết khó nên bắt đầu tập viết văn bằng làm thơ, và việc tập viết văn càng dễ hơn nếu thơ không cần vần điệu, luật lệ gì cả, nếu thơ là thơ tự do.

Thơ tự do thực ra bắt đầu từ 1945, rồi phổ biến mạnh trong kháng chiến.

Trong kháng chiến có một cuộc tranh luận văn nghệ ở Việt Bắc về thơ tự do, tiêu biểu hơn cả là Nguyễn Đình Thi. Hồi đó dư luận (các nhà thơ) cũng đã kích thơ tự do rất dữ, ý kiến chung đều cho rằng nói đến thơ là phải có **nhịp điệu** và **vần**.

Trái lại thơ tự do của Nguyễn Đình Thi là thơ không vần. Nguyễn Đình Thi có phát biểu ý kiến bênh vực thơ tự do:

“Vẫn là lợi khí rất đắc lực cho sự truyền cảm, nhưng không phải hết vẫn là hết thơ, khi làm thơ thái độ của người làm là ghi cho đúng cảm xúc. Nếu cảm xúc gặp được vần thì càng hay. Nhưng gặp khi có gò bó hay vượt lên nó đã. Hình thức nghệ thuật (luật bằng trắc) phải tự thân nó ra. Khi gạt luật bên ngoài đi phải có luật bên trong rất mạnh.”

Hội nghị đã lấy bài *Đêm mít tinh* của Nguyễn Đình Thi làm đề tài. Dưới đây là trích một đoạn:

Muôn ngàn đêm hẹn nhau họp đêm nay
Yên lặng nép ngối
Tia vàng vút bay
Tung lên hoa lửa
Lên lên mãi
Một vắng sao ngời muôn vắng sao
Bụi ngọc ngợp trời
Rơi trên đầu trên cổ
Trên ngón tay
Triệu triệu sao
Rừng Việt Bắc

Trong bài thơ trên của Nguyễn Đình Thi, người ta thấy điểm chính là hình ảnh, chứ không phải vần.

Tuy nhiên cũng có những bài thơ tự do có vần, nhưng reo lung tung như một đoạn trong một bài thơ của Hồng Nguyên:

Chúng tôi đi
Nắng mưa dồn ép ba lô
Tháng năm bạn cùng thôn xóm
Nghỉ lại lưng đeo
Nằm trên dốc nắng

Kỳ hộ lưng nhau bên cát trắng
Quờ chân tìm hơi ấm đêm mưa
- Đẳng nở vợ chưa?
- Đẳng nở?
- Tở còn chờ Độc lập.
Cả lũ cười vang bên ruộng bắp
Nhìn o thôn nữ cuối nương dâu.

Trong những cuộc thảo luận ở ngoài Bắc, chưa thấy xác định rõ đặc điểm của thơ tự do là hình ảnh, hay đúng hơn nữa, sự liên kết hình ảnh chứ không phải là vần để vần hay không vần.⁽¹⁾

(1) Cuộc tranh luận này đăng trong tạp chí *Văn nghệ*, số 2, 12-1949. Hiện nay tôi không có số báo đó. Nhưng khi viết xong tập sách này tôi được đọc một lược tóm cuộc tranh luận trong *Giáo trình lịch sử văn học Việt Nam*, tập VI (1945 - 1960) của Huỳnh Lý, Trần Văn Hối, từ sách Đại học Sư Phạm Hà Nội, (trang 173); và những nhận xét về cuộc tranh luận trong văn học Việt Nam hiện đại (1945 - 1960), Từ sách Đại học Tổng hợp. Hoàng Như Mai.

Vấn đề nêu lên là tại sao thơ Nguyễn Đình Thi không được quần chúng hiểu và ưa thích? Xuân Trường, Thế Lữ, Xuân Thủy cho rằng thơ Nguyễn Đình Thi khó hiểu, vì cảm xúc riêng của tác giả không ăn khớp với cảm xúc chung của quần chúng trong kháng chiến. Nguyễn Đình Thi trả lời: “Vì thơ của tôi không phải là những bài thơ vui. Đó là những bài thơ đau đớn. Lúc tôi làm ra nó, tôi cũng đã nghĩ rằng trong lúc này có nên đưa ra cái đau đớn đó không? Vì cuộc kháng chiến của ta có bao nhiêu cái đau đớn. Những đau đớn chính đáng, miễn là cái đau thương không phải là cái đau thương đi xuống. Rất đau thương mà không nói, đó là thái độ nội dung của tôi. Khi tôi nói cái đau thương của tôi ra nó ẩn ở một chỗ rất kín. Ví dụ trong bài *Không nói*: “môi em, đôi mắt còn ồm đày.” Nhưng nội dung ấy khách quan mà xét thì nó không đúng với cuộc kháng chiến bấy giờ. Cái đau đớn của kháng chiến không giống cái đau đớn trong thơ tôi. Ở nhiều chỗ của kháng chiến, còn đau đớn hơn nhiều, nhưng cái đau đớn không như thế!”

Xuân Diệu cho rằng thơ của Nguyễn Đình Thi rời rạc, “từng bộ phận thì hay, nhưng chấp lại không thành ra hay” và có tính cách trí óc, không có vần, không chấm câu, khó ngâm, khó hiểu.

Tổ Hữu kết thúc hội nghị: không thể lấy “cái tôi làm tiêu chuẩn, mà phải lấy quần chúng làm tiêu chuẩn sáng tác và đánh giá nghệ thuật.” Thiết tưởng, thực ra, vấn đề không phải là đối lập cái tôi với cái ta, như thế cái tôi là xấu và cái ta bao giờ cũng tốt, nhưng là xác định những đòi hỏi chính đáng của cái tôi và cái ta. Nói cách khác có thể có những đòi hỏi chính đáng của cái tôi và có thể có những đòi hỏi không chính đáng của cái ta. Rồi còn có vấn đề giai đoạn, cái cấp bách nhiều, cái ít cấp bách. Nói lấy quần chúng, kháng chiến làm tiêu chuẩn mà không xác định như trên rất dễ đưa đến giáo điều, mệnh lệnh, gò ép, giả tạo...

Lý luận của Xuân Diệu giống hệt lý luận của những người ở đây chê thơ tự do. Nhưng Xuân Diệu đã dừng ở một quan niệm thơ (thơ mới yêu cầu có vần) để phê phán một quan niệm khác về thơ lấy hình ảnh, ý thức làm chính. Tôi không có ý bênh vực thơ tự do. Tôi chỉ muốn nói: Mỗi quan niệm thơ có tiêu chuẩn nghệ thuật của nó và phải căn cứ vào tiêu chuẩn của nó để đánh giá nó.

Ở Miền Nam, thơ tự do được phát triển mạnh với nhóm Sáng tạo. Ở đây không phải chỗ nhận định về giá trị nghệ thuật của thơ tự do đã có một số lượng đáng kể trên văn đàn. Trừ một số ít am hiểu và có khả năng thực sự, chắc rằng việc phê bình sau này sẽ phải gạt đi rất nhiều “sản phẩm” thơ tự do mà sự bành trướng quá mạnh biểu lộ một hiện tượng bất chước vô ý thức, hoặc a dua xu thời. Cho nên những phản ứng chống đối thơ tự do, ngoài những lý do không chính đáng: thiếu cận, thiếu kiến, ghen tuông... có thể coi như những phản ứng hợp lý cần thiết khi nhằm chống lại sự lập dị, để lập dị, sự a dua, xu thời vô ý thức...

CHIÊU NIỆM QUÁI THƠ⁽¹⁾

(Nhớ gì hơn nhớ những bài thơ tự do quái đản)

Hãy về đây

Những bài thơ

Một chữ

Hai chữ

Mười lăm chữ

Chúng mày chưa khai sinh

Đã vội gì khai tử

Cha chúng mày

Đọc sách Tây

Khoái dữ

Một ý dật ngang tai

Một ý cài dưới khố

Là thơ

Tự do

của thời đại Cộng hòa

(1) Trích trong bài đăng trên nhật báo *Tự Do*, ngày 13-9-1958.

Vượt lên chữ nghĩa thông thường

mèo vẩn lạc hậu

Vượt lên tất cả

trơ còn

rỗng không

hãy về đây

những bài thơ

Con hoang thời đại

Cha chúng mày trót đại

đề chúng mày thiếu tháng thiếu năm

dù bện tơ dệt lụa chúng mày nằm

dù mặc áo trăm màu sắc sỡ

kỳ dị quái gở

đời nhìn phút chốc quên ngay

bấm đốt ngón tay

thương chúng mày trẻ đại

muốn hú vía dựng chúng mày sống lại

đọc bài thơ chiêu niệm chúng mày nghe

bảo là về

hay ký sự

Gì cũng tốt miễn chúng mày biết chữ

biết lòng ta thương nhớ chúng mày

Như thương nhớ bàn tay ăn mày

ngoài phố

mưa rơi trên ngõ

lấy

Hà Thượng Nhân

Những nhận xét trên chỉ liên quan đến kỹ thuật làm thơ, ngôn ngữ thơ. Sự thay đổi khác biệt về cách sử dụng ngôn ngữ thơ thực ra tùy thuộc những thái độ làm thơ. Tại sao có thơ tự do? Vì có sự thay đổi về thái độ cảm nghĩ trước cuộc đời. Thái độ của người làm thơ tự do trước cuộc đời là gì? Theo Thanh Tâm Tuyền, một nhà văn vừa làm thơ tự do vừa lý luận về thơ tự do thì thơ mới, không phải là một cách mạng trong thơ Việt Nam mà chỉ là một “biến dạng” của thơ cũ mà thôi vì trong thơ mới cái tâm hồn thi nhân của quá khứ vẫn còn được lưu truyền.⁽¹⁾

Tâm hồn nhà thơ mới giống tâm hồn nhà thơ cũ, nghĩa là cùng có một thái độ cảm nghĩ trước cuộc đời. Đó là thái độ muốn hòa đồng, thông cảm với thiên nhiên cảnh vật. Và sở dĩ có thể hòa đồng thông cảm với cảnh vật bên ngoài để tạo nên lời thơ là vì chính cảnh vật có tính chất thơ, **nên thơ**. Cho nên nhà thơ xúc cảm rung động trước một cảnh nên thơ: cái hồ lặng ở giữa rừng núi, hoàng hôn ngoài biển hay trước cả một sự kiện, sự vật, cử chỉ nên thơ (một cái nhìn nên thơ, một điệu bộ nên thơ). Tính chất nên thơ của cảnh vật bên ngoài được nhân cách hóa, đàn bà hóa, trở thành **Nàng thơ**. Làm thơ là rung cảm với nàng thơ hòa đồng với nàng thơ. Nhà thơ thương nhớ nàng thơ, hy vọng thất vọng vì nàng thơ.

“Người ta thường nói những giây phút nên thơ là những giây phút mà thiên nhiên hình như gắn liền với chúng ta, và ru bề chúng ta: một cái hồ mùa thu, một cơn bão, một cảnh mặt trời lặn. Người ta còn đi đến chỗ nói: “Một đồng bằng lúc hoàng hôn còn nên thơ hơn tất cả những tập thơ của các bạn.” Và từ bài thơ đến đồng bằng, có đủ mọi trung gian như người ta muốn. Có những chữ, những lời câu, những cuốn truyện, những biên khảo, những tiếng kêu và ngay cả những nụ cười, giọt lệ cũng có thể nên thơ. Tóm lại, chỉ cần có thông cảm ru bề, trao đổi là có thơ.”⁽²⁾

(1) Thanh Tâm Tuyền, “Nỗi buồn trong thơ hôm nay”, *Sáng Tạo*, số 31, tháng 9, năm 1959.
(2) Jean Paulhan. *Clef de la poésie*, Gallimard, 1944, trang 23.

Trái lại với thơ tự do không còn nàng thơ để ca tụng, hòa hợp, hay than khóc, thương nhớ. **thơ là ý thức**. Nhà thơ không đi tìm thiên nhiên để “ru với gió, vờ vẩn cùng mây” như khách si tình, với cây đàn muôn điệu, nhà thơ bỏ cả thiên nhiên bỏ cả ái tình lãng mạn để trở về với thực tại trước mặt.

“Trong thơ hôm nay, hoặc là thiên nhiên, không được nhắc đến, nhường chỗ cho những via hè, cột đèn, gạch ngói, khối sắt, khối thép, da thịt, tay chân, mặt mũi, hoặc là hiện ra thân nhiên lạnh lùng khó chịu nếu không muốn nhập vào ý thức.”⁽¹⁾

Dĩ nhiên, thơ tự do không phải là không còn nói đến ái tình, nhưng chỉ không nói đến ái tình với một thái độ đi tìm tình ái để ca tụng, tôn sùng nó như nguồn gốc hạnh phúc hay của đau khổ, trái lại coi tình ái cũng chỉ là một trong những con đường khám phá ý thức, thức tỉnh trước cuộc đời. Tình ái không còn phải là một thần tượng vì “*Tình ái cũng bị dùng làm phương tiện khám phá đời sống, khai quật ý thức.*”⁽²⁾

Coi thơ là phương tiện khám phá ý nghĩa cuộc đời, không phải là cứu cánh cuộc đời, cho nên nhà thơ không thể mơ mộng mà chỉ muốn “*nhìn thực tế bằng con mắt tròn tròn căng thẳng, phá vỡ hết mọi hình dáng để sự vật hiện ra với cái thực chất hỗn loạn không che đậy.*”⁽³⁾

Mơ mộng, thông cảm, hòa đồng với cảnh vật là một thái độ tự lừa dối, vì chúng ta đã ném lòng ta vào thiên nhiên cảnh vật, mặc cho nó một tính tình, một tâm trạng của lòng ta, để rồi lại chiêm ngưỡng thông cảm, hòa đồng với chính cái tính tình, tâm trạng đã gán cho thiên nhiên cảnh vật.

Paulhan gọi thái độ tự lừa dối trên là một thái độ do “ảo tưởng của phóng ngoại” (*illusion de projection*) gây nên. Tôi đi vào rừng

(1) Thanh Tâm Tuyền, bdd.
(2) Thanh Tâm Tuyền, bdd.
(3) Thanh Tâm Tuyền, bdd.

hoang vắng, có một mình. Tôi lên tiếng gọi, gọi mãi không thấy trả lời, tôi cảm thấy cô độc lẻ loi bị bỏ rơi. Sở dĩ tôi kêu gọi là vì cứ tưởng rằng có ai, có đối vật để đáp lại tiếng gọi của tôi, và tin sự tưởng tượng đó là thật. Cho nên, khi không được đáp lại không được thông cảm, hòa đồng, tôi mới thấy đau khổ, buồn sầu vì cô độc.

Thơ tự do nhằm phá đổ những ảo tưởng đó, chống lại thái độ **đồng lõa** thông cảm, và chủ trương một thái độ “khắc khổ” phản kháng.

Nếu thơ là vợ vẫn **cùng** mây, thì thơ tự do không phải là thơ và nhà thơ tự do không phải là thi sĩ như Thanh Tâm Tuyền đã xin “*Đừng ai gọi tôi là thi sĩ vì thơ là từ chối mơ mộng phá vỡ ảo tưởng*” ngoảnh mặt với thiên nhiên, chim chóc hoa suối, nguồn sông rộng mây trắng trời xanh “để bước sâu vào ý thức thăm thẳm muốn xô động tới những giới hạn siêu hình.”

Thơ tự do không vấn về hình thức, không hòa đồng về nội dung về thái độ làm thơ, vẫn còn là thơ, và thi sĩ “*xin đừng gọi tôi là thi sĩ*” cũng vẫn là thi sĩ. Điều đó có nghĩa rằng chỉ có những quan niệm thơ, chứ không có quan niệm thơ. thơ là thơ trong cả thái độ phủ nhận thơ, nghĩa là thơ phủ nhận hay thơ bị phủ nhận đều chỉ là **những** quan niệm về thơ.

B. SỰ BIẾN ĐỔI TRONG TIỂU THUYẾT

Trong quan niệm xưa, truyện cũng được viết bằng thơ (*Truyện Kiều*). Nhưng từ khi vì ảnh hưởng văn chương **Pháp**, có sự phân biệt thơ và tiểu thuyết, thì tiểu thuyết được coi như một thể văn xuôi.

Thoạt đầu người ta ít chủ trương đến việc xây dựng, câu văn bút pháp vì coi viết tiểu thuyết chỉ là sự ghi chú bằng một ngôn ngữ giống như ngôn ngữ hàng ngày để kể lể, mô tả những câu chuyện đời, có thể có thực trong cuộc sống hàng ngày.

Một lối viết thường được dùng trong văn tiểu thuyết là lối đối thoại. Đó là lối viết dễ nhất vì chỉ cần ghi chú trực tiếp những câu nói như trong ngôn ngữ hàng ngày.

Quan niệm coi tiểu thuyết **cốt yếu** để kể câu chuyện nên ít chú trọng đến lời văn.

Rồi dần dần, nhà văn chú trọng đến bố cục hơn (để ý lựa chọn chữ, hình ảnh, nhiều khả năng gợi cảm, gợi ý) nhất là khi xây dựng những truyện ngắn. Với một số truyện ngắn nổi tiếng của Nguyễn Tuân hay Thạch Lam, người ta có cảm tưởng đó là những bài thơ bằng văn xuôi. Gần đây, một nhà văn Pháp, Michel Butor đã chủ trương tiểu thuyết là thơ, và hơn nữa, theo ông, tiểu thuyết còn có khả năng giải quyết những đòi hỏi nghệ thuật bị hạn chế trong tất cả những thể thơ từ trước đến nay.⁽¹⁾

Nếu nhà văn, trong khi xây dựng tiểu thuyết, đặc biệt chú ý đến bút pháp, thì hẳn đã có bút pháp là có thơ. Butor thường nhắc lại một ý tưởng của Mallarmé về điểm trên: “*Hễ khi nào có cố gắng về bút pháp là có thi pháp*.”

Hiểu theo nghĩa hẹp, bút pháp là xây dựng ngôn ngữ, chọn tiếng, hình ảnh; cách xếp đặt tiếng, hình ảnh trong câu, cách liên kết các câu trong đoạn; cách chấm phẩy xuống dòng theo một kiến trúc riêng tư của nhà văn.

Hiểu theo nghĩa rộng, bút pháp là tất cả những gì trong lời văn làm cho một nhà văn này **khác** nhà văn kia.

Vậy bút pháp, là đòi hỏi chung cho cả nhà văn và nhà thơ; không còn sự phân biệt giữa thơ và tiểu thuyết mà chỉ có sự phân biệt bút pháp này với bút pháp kia, nghĩa là giữa những hình thức xây dựng, kiến trúc ngôn ngữ khác nhau mà thôi.

(1) M. Butor, “Le Roman et la Poésie” trong tạp chí *Les Lettres Nouvelles*, Février, 1961, pages 47. Xem bài *Tiểu thuyết là thơ*, theo M. Butor trong *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết*, phần *Phụ lục*, xin miễn nhắc lại ở đây những điểm đã nêu lên trong bài giới thiệu trên.

Theo Butor: “Một bài thơ điều đó chỉ thị một bản văn được trình bày khác hẳn với những bản văn khác **trước khi người ta hiểu ý nghĩa bản văn đó**. Điều đó còn chỉ thị trong cuốn sách đọc, một bản văn được xếp đặt với những hàng chữ **không đều**, và ở ngoài cuốn sách đọc, được nhìn nhận là **khác hẳn**, những lời nói thông thường, vì một **nhịp điệu nào đó**.”⁽¹⁾

Nói cách khác, ngôn ngữ văn chương khác với ngôn ngữ hàng ngày vì bút pháp, và bút pháp là cái để phân biệt văn của nhà văn này với nhà văn kia, sau cùng mọi bút pháp đều bao hàm tính chất thơ.

“Bút pháp là gì? Đó chính là điều làm cho ta nhận ra một tác giả, và phân biệt tác giả đó với những người khác. Đó là một nguyên tắc lựa chọn ở bên trong những khả năng của ngôn ngữ, của tự vựng và của những hình thức ngữ pháp...”

“Một thi sĩ thoạt đầu tưởng rằng rất xa lạ với những bận tâm về tiểu thuyết, Stéphane Mallarmé, trong tập khảo luận *Cơ khủng hoảng của văn thơ do sự xuất hiện của thể thơ tự do*, đã soi sáng chúng ta “**hình thức gọi là câu thơ chẳng qua cũng là văn chương, hễ có cách đọc (cú điệu) là có câu thơ, và hễ có bút pháp là có nhịp điệu...**”

“Nhưng bút pháp, không phải chỉ là cách những tiếng, chữ được lựa chọn trong câu, mà còn là cách những câu kế tiếp nhau, và cả những đoạn thần kế tiếp nhau nữa. Vậy ở mọi thứ bậc của một cơ cấu vĩ đại là tiểu thuyết có thể có bút pháp, nghĩa là hình thức, suy tưởng về hình thức, và do đó, có âm luật. Đó là cái mà người ta gọi trong tiểu thuyết hiện đại: **kỹ thuật**.”⁽²⁾

Bút pháp của một câu, bút pháp của một đoạn, bút pháp của cả cuốn truyện, và sau cùng bút pháp toàn bộ tác phẩm của tác giả.

(1) Bài trích dẫn trên, trang 54.

(1) Bài trích dẫn trên, trang 62, 63.

Đó là về hình thức ngôn ngữ. Còn về nội dung, những nhận định của Breton, Valéry cho rằng thơ nhằm thể hiện cái đặc biệt, còn tiểu thuyết nhằm nói lên những khoảnh khắc tầm thường, trống rỗng, vô nghĩa cũng không đúng.

Thực ra trong đời sống hàng ngày, không có gì tự nó là tầm thường hay đặc biệt. Tính cách đặc biệt, tầm quan trọng của một biến cố, sự kiện thường là tại ta **gán cho** chúng mà thôi.

Nhà văn, nhà thơ không phải chỉ chú ý đến cái đặc biệt vì nó là đặc biệt, mà là làm cho trở thành đặc biệt, ngay cả những cái tầm thường vì **muốn** như thế. Đó là quyền sáng tạo và quyền được tự do nhìn cuộc đời theo tầm mắt, nhãn giới của mỗi người. Do đó, nhà văn nhà thơ có thể nói tới những cái rất tầm thường, vô nghĩa, và đưa nó lên một “phẩm giá” nào đó, bày tỏ một ý nghĩa nào đó của nó mà từ trước chưa ai thấy và nói lên. Chẳng hạn cái này là cái tầm thường, đúng rồi, nhưng **tại sao** có cái tầm thường? Với Camus, cuộc sống hàng ngày dẹt bằng những cái rất tầm thường vô nghĩa, nhưng chính cái tầm thường đó mới là điểm lạ, **làm kinh ngạc** và sự thức tỉnh về vấn đề tại sao cuộc đời lại tầm thường, vô nghĩa đã biến sự trả lời đó thành điểm đặc biệt, vấn đề triết lý quan trọng hơn cả.

Hoặc Breton đã cho rằng thơ khác văn xuôi, tiểu thuyết vì tiểu thuyết thường nhằm mô tả đời sống thực, nhất là với khuynh hướng tả chân, hay hiện thực xã hội.

Nếu hiểu tả chân, hiện thực là nói đúng được **hết** sự thực cuộc đời thì không bao giờ có tả chân, hiện thực, vì làm sao nói hết được một cuộc đời trong vài trăm trang giấy, hay trong một cuốn phim, vở kịch.

Nếu hiểu tả chân là nói thẳng như ngôn ngữ hàng ngày thì cũng là một sai lầm, vì hễ bao giờ có xây dựng ngôn ngữ thì không còn phải ghi chú, nói trực tiếp như trong ngôn ngữ hàng ngày nữa.

Rất có thể nhiều nhà tiểu thuyết tự xưng là tả chân hay hiện thực đã tưởng và mơ ước như trên. Nhưng nếu những mơ ước đó là sai lầm, ảo tưởng thì sự phê bình chê bai của Breton cũng hết hiệu nghiệm.

Nhà văn cũng như nhà thơ, đi vào cuộc đời, vẫn phải lựa chọn gạt lọc thực tại, điển hình hóa, tượng trưng hóa thực tại, và do đó biến cuộc đời trong đời sống hằng ngày thành một cuộc đời **tượng tượng** được trình bày bằng một kiến trúc ngôn ngữ nào đó, bằng một bút pháp nào đó.

Vậy cuộc đời trong tác phẩm (thơ hay tiểu thuyết cũng vậy) không bao giờ là cuộc đời thực, của đời sống hằng ngày, đồng thời ngôn ngữ văn chương cũng luôn luôn **khác biệt** với tiếng nói hằng ngày.

Camus trong *Sứ mệnh văn nghệ hiện đại*⁽¹⁾ đã nhận xét rất đúng về vấn đề tả chân:

“Ta hãy tự hỏi ngay rằng chủ nghĩa tả chân thuần túy có thể thực hiện được vì nghệ thuật không? Theo tuyên ngôn của nhóm văn sĩ theo chủ nghĩa thiên nhiên của thế kỷ XIX thì tả chân có nghĩa là tường thuật đúng theo thực tại. Như thế tả chân đối với nghệ thuật cũng như nhiếp ảnh, đối với hội họa: cái thứ nhất là pho bản, cái thứ hai là sự lựa chọn. Nhưng nó là pho bản của cái gì mà thực tại là cái gì? Ngay cả những tấm hình rõ nhất cũng không phải là pho bản đủ trung thực, cũng vẫn chưa đủ tả chân...”

Ngoài ra: *“Phải tưởng tượng có một ống kính lý tưởng chiếu ngày đêm vào cuộc đời một người, và ghi chép không ngừng những cử động nhỏ nhất của y. Kết quả, sẽ có một cuốn phim mà khi chiếu lại nó dài bằng cả một đời người và chỉ có những người dám phí bỏ đời mình, để chỉ theo dõi từng chi tiết cuộc đời của*

(1) Bản dịch của Trần Phong Giao, Giao Điểm, 1963, trang 41.

một người khác, mới có thể xem được. Cho dù có đủ những điều kiện cuốn phim cũng không phải là hiện thực.

Như vậy thì chỉ có thể có một cuốn phim tả chân, do một bộ máy vô hình chiếu không ngừng trên màn bạc của cuộc đời. Và chỉ có thượng đế, nếu Ngài có thực, mới là nghệ sĩ tả chân độc nhất mà thôi. Còn bao nhiêu nghệ sĩ khác, đều bị bắt buộc không trung thành được với sự thực.”

* * *

III NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG

Căn cứ vào sự diễn tiến ngược chiều của thơ và tiểu thuyết, người ta thấy thơ và tiểu thuyết hay thơ và văn xuôi không còn khác biệt nhau, nếu cả hai đều đòi hỏi có xây dựng ngôn ngữ nghĩa là bút pháp. Rút cục, các thể thơ (cũ, mới, tự do) hay các khuynh hướng tiểu thuyết (tả chân, thơ văn xuôi) đều cùng chung một đặc điểm: có bút pháp và do đó chỉ khác nhau ở mức độ xây dựng bút pháp (chặt chẽ hay lỏng lẻo, nhỏ hẹp hay rộng lớn). Hơn nữa, hễ có bút pháp là có tính chất thơ, nghĩa là ngôn ngữ văn chương khác hẳn ngôn ngữ hằng ngày.

Vậy thế nào là ngôn ngữ văn chương?

A. NHỮNG ĐẶC TÍNH CỦA NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG

Có nhà văn như Stendhal đã mơ ước viết văn như theo lối viết “Dân luật” (*Code civil*) nghĩa là như ngôn ngữ hằng ngày, nhưng nếu đã muốn coi một bài viết là văn chứ không phải dân luật thì ngôn ngữ của bài viết đó cũng đã khác hẳn ngôn ngữ bản viết dân luật thực sự, vì một **cách nói** cách dùng hình ảnh, và nhất là vì chức năng (*fonction*) mà người ta muốn gán cho bản văn trên.

Để chứng minh sự khác biệt giữa ngôn ngữ văn chương và ngôn ngữ hàng ngày, có thể lấy ngay một bài văn xuôi rất tầm thường, rất “gần” với ngôn ngữ hàng ngày hơn là những bài thơ để thấy rõ sự khác biệt.

Một cảnh chùa

“Đình vắng sân gạch khô, cửa gỗ mốc trắng, gồm cảnh tượng sao làm não lòng.

Mở một cánh cửa ra: âm u tối tăm. Tôi không muốn bước qua ngưỡng cửa.

Cỏ mọc chen vào khe những hòn gạch. Tường trắng đã rêu bần những bậc gỗ như để tiết ra một tình nản. Bát hương nguội, hương tàn, chân hương xiêu đổ.

Chùa hẻo lánh trên đồi. Cũng sân gạch, cũng cửa gỗ bạc phếch, cũng nường sần, sau chùa khiến tôi nghĩ đến văn của Khái Hưng. Trời đã chiều, cảnh u tịch càng thêm u tịch. Luống rau cải, luống rau xớ xác.

Mở chiếu, chuông chiều và mùi hương như vời tôi cầu nguyện.

Một chú tiểu ở cuối hành lang tối nhô ra trong chỗ sáng tối mập mờ, như một nhân vật Liễu trai. Những pho tượng đặt trên bàn thờ, lớn nhỏ vào tôi thâm cung và ngồi hai dãy hành lang, như linh động và quả có chi phối việc đời. Một tính tình vừa sợ, vừa kinh, vừa như cảm thông với một cái gì là linh thiêng, khiến ta bước chân dè dặt, hô hấp kín đáo. Một vị sư già đạo mạo như một mâu ni để tôi trông chiều nghiêng một bộ mặt lợt lạt, lạnh lùng.

Ra khỏi chùa thấy gió, cây, trẻ dắt trâu về, tường mình vừa tỉnh một giấc mơ.”

Đinh Gia Trinh

Đang khi đọc, nếu tôi để ý xem có gì thay đổi trong thái độ nhận thức của tôi, tôi thấy hiện tượng lạ này: Tự nhiên, tôi cứ dần dần quên **cảnh** trước mắt và bị thu hút vào cảnh tả trong truyện. Khi đọc mắt tôi như thể đang trông thấy cái đình vắng, sân gạch khô, luống rau cải, chú tiểu, pho tượng, hành lang của chùa v.v...

Và như không còn thấy cái bàn, cái ghế, đồng hồ trước mặt tôi. Bỗng nhiên cảnh tường tượng kia xuất hiện trong tâm trí tôi rất **thực** và linh động hơn cả cảnh trước mắt, với những tình tự, ý nghĩ kèm theo cảnh tường tượng đó. Nói tóm lại, tôi đang sống thực một tri giác, một tình tự tường tượng bằng cách bỏ quên, đăng trí với cảnh thực chung quanh mình.

Cảnh tường tượng đó không những chỉ hạn định vào những gì tôi thấy, mà còn đưa tôi về với cả những kỷ niệm hình ảnh, rung động xa xưa, kỷ niệm về cái âm u, tăm tối, cảm giác về sự hẻo lánh, linh thiêng mà tôi đã có trong đời sống, hay trong khi đọc những chuyện tiểu thuyết như truyện *Liễu Trai*...

Giả sử thay vì ngồi trong căn phòng ở nhà, tôi đang ngồi trong một ngôi chùa thật, rồi đọc đoạn tả cảnh trên, thì hiện tượng trên cũng vẫn xảy ra: nghĩa là tôi vẫn quên cảnh chùa thực trước mặt, để lòng trí mình trôi dạt về một cảnh chùa tường tượng được mô tả trong truyện.

Tại sao những sự vật, người, cảnh tường tượng đó lại có vẻ quan trọng, có thực đối với tôi lúc **đọc truyện** hơn là cảnh thực? Vì **khả năng** khêu gợi của những **chữ** mà ta có thể gọi là một khả năng bùa chú (nó kích động, mê hoặc quyến rũ ta). Nói cho đúng vì những **chữ** trong bài văn đã được lựa chọn, xếp đặt gần với nhau theo một trật tự nào đó (tâm lý, lịch sử, truyền thoại) một nhu cầu nào đó. Chính mối liên lạc, chính kiến trúc những chữ, câu hình ảnh trong một toàn thể nào đó có khả năng khêu gợi và mê hoặc trên. Bát hương **nguội**, hương **tàn** chân hương **xiêu vẹo**, chùa **hẻo lánh** (một

loạt những hình dung từ định tính được lựa chọn để nói lên sự cô tịch, vắng vẻ của một ngôi chùa).

“*Một người nhô ra trong chỗ sáng tối mập mờ.*” Nếu chỉ viết như vậy chưa đủ sức kích động, nhưng nếu thêm: như một nhân vật Liễu Trai, chẳng khác nào lấy hết cả kho kỷ niệm về những rung động sợ sệt, ghê rợn, của những lần đọc, nghe truyện *Liễu Trai* để mô tả tính cách **huyền ảo** linh thiêng của cảnh chùa.

Tuy nhiên, chính thế giới tưởng tượng mà tôi đang sống và coi như thực, linh động hơn cả thế giới đang ở trước mặt rút cục vẫn chỉ là tưởng tượng. Nó làm cho ta có cảm tưởng nó rất thực mà lại không đưa tới một sự thực cụ thể hành động nào.

Khi tôi đọc, một chú tiểu ở cuối hành lang tối **nhô ra** tôi tưởng hình như chú tiểu đi ra **thực**, nhưng sự **thực** thì có ai đi ra đâu (không có chú tiểu, mà cũng không có việc chú tiểu đi ra).

Văn chương đưa chúng ta vào một tình cảnh nghịch lý: Nó vừa nhằm thể hiện một cảnh đời như sống thực, đồng thời như vừa che dấu, hư vô hóa cảnh đời đó⁽¹⁾.

Đó là điểm làm cho văn chương khác hẳn ngôn ngữ hằng ngày, vì ngôn ngữ hằng ngày đưa tới hành động. Khi nói “đưa tôi cái bánh”, thì có cái bánh thực, có tôi và người tôi nhờ thật, và sau cùng có sự di chuyển của người tôi nhờ đi về phía tôi đứng và đưa cho tôi cái bánh thật. Lời nói gắn liền với việc làm và để đưa tới hành động.

Hoặc trong một đoạn tả cảnh chùa, cũng có sự **kê khai** những đồ vật bàn ghế v.v...

Nhưng vẫn khác hẳn với sự kê khai trong đời sống hằng ngày: Có người hỏi, cần biết và biết để làm gì (kiểm soát trình cấp trên, mua thêm v.v...) và có người trả lời kê khai... Trái lại việc kê khai

(1) Xem thêm *Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết*, trang 50.

trong truyện không vì những lý do trên và cũng không đưa đến những hành động gì.

Trong ngôn ngữ hằng ngày, người nói đi từ những tiếng câu, qua ngôn ngữ để tới sự vật thực sự.

Còn trong ngôn ngữ văn chương, người nói, viết đi từ những tiếng, chữ, qua ngôn ngữ cũng để tới sự vật nhưng là **sự vật tưởng tượng**. Nói cách khác, nhà văn, nhà thơ không ra khỏi ngôn ngữ, vì thực tại, sự vật họ nhằm nói lên là một thực tại **tưởng tượng**, sự vật tưởng tượng biểu lộ bằng những hình ảnh, tiếng, chữ.

Tuy nhiên, không gì ngăn cản tôi cảm thấy những sự vật trong văn chương, sống thực, linh động hơn cả những sự vật thực sự, dù tôi biết **trước khi** đọc và sau khi đọc, thực tại trong văn chương chỉ là tưởng tượng. Nhưng khi tôi bắt đầu đọc, bắt đầu đi vào thế giới của văn chương tôi dần dần tưởng thế giới của văn chương là thực và tin như vậy.

Đó là một thái độ cần thiết để có thể có văn chương, Sartre gọi là thái độ *ngụy tín* (*mauvaise foi*) giả vờ tự lừa dối, rồi cuối cùng tin là thật sự tự lừa dối.

Ngôn ngữ văn chương khác ngôn ngữ hằng ngày vì tính cách tưởng tượng và thái độ *ngụy tín* của cả người viết, và người đọc. thơ hay tiểu thuyết đều bao hàm những điều kiện trên: tưởng tượng, *ngụy tín*, và do đó đều cùng chung một ngôn ngữ diễn tả: Ngôn ngữ văn chương.

Căn cứ vào những nhận xét trên, có thể đi tới hai kết luận này:

1. Khi một ngôn ngữ được xây dựng thế nào để thể hiện được khả năng bùa chú, kêu gọi và diu người đọc vào một thế giới tưởng tượng mà như lại sống thực hơn cả thế giới thực sự trước mắt, chung quanh người đọc, ngôn ngữ đó là ngôn ngữ văn chương.

2. Một ngôn ngữ là văn chương khi nó thiết yếu bao hàm sự xây dựng **sáng tạo** ngôn ngữ và một ngôn ngữ sáng tạo cũng là một ngôn ngữ có tính chất thơ.

Vậy bất cứ bản văn nào, dù không xây dựng theo một qui ước nhất định (vần, điệu, v.v...) vẫn chứa đựng tính chất thơ. Thơ văn là một. Văn có tính chất thơ. Văn là thơ và ngược lại.

Nhà văn, nhà thơ là người xây dựng ngôn ngữ. Họ cũng đi từ những chữ, những tiếng rất thông thường, dùng trong câu nói, giao dịch hàng ngày, nhưng đã tạo ra những **nghĩa mới**, những hình ảnh mới, chưa ai nghĩ đến, chưa ai nói ra bằng cách ghép, nối, liên hệ các tiếng chữ đó.

Chẳng hạn: Màn (đồ vật, để che, phủ đầy).
 Trời (bầu trời, ông trời).
 Chiều (đồ vật trải ra để nằm).
 Đất (chỗ đứng, chỗ tựa, chỗ nghỉ, cái nền của mọi hành động).

Khi muốn nói về những người có nhà cửa, những nhà vừa bị cháy, động đất, câu chuyện hàng ngày, nói: *“Họ là những người không nhà cửa để trú ngụ và nằm ngủ.”*

Trong văn chương: Họ lâm vào cảnh “màn trời chiếu đất.”

Câu đó bây giờ cũng trở thành một sáo ngữ. Nhưng người đầu tiên viết, nói câu trên đã sáng tạo một hình ảnh một câu văn rất đẹp. Xuân Diệu:

Đôi giếng mắt đôi bờ tai. Vài miếng đêm u uất ẩn trong cành.
 Giếng nước, bờ đê, bờ ruộng, bờ sông, miếng cơm, miếng đất, miếng bánh...

Từ những tiếng thường đó. Xuân Diệu đã ghép chúng với những tiếng thường khác tai, mắt, đêm, tạo ra những hình ảnh văn chương rất mới.

Vậy văn chương là một ngôn ngữ tạo ra cái mới để nói lên một cái gì chưa bao giờ được bày tỏ ra. Ngôn ngữ văn chương sáng tạo cũng có tính chất thơ vì khi nói: “Màn trời chiếu đất”, “Đôi giếng mắt”, “Đôi bờ tai”, không ai nghĩ rằng thực sự tai có bờ, mắt có giếng, đất là chiếu, mà hình như vẫn tưởng tượng như thế thực. Một sự thực không thực mà lại có vẻ rất thực, có tác dụng bùa chú mê hoặc, quyến rũ ta vào một thế giới như thực, thế giới của tưởng tượng. Nhưng sở dĩ văn chương tạo được hình ảnh, chữ mới và do đó ý nghĩa mới là vì ngôn ngữ *tự nó*, chứa đựng những khả năng sáng tạo và cho phép nhà văn thực hiện những khả năng đó.

Nói cách khác, ngôn ngữ có những khả năng văn chương, những khả năng làm cho *có thể có* văn chương. Vậy phải tìm hiểu những khả năng đó của ngôn ngữ nói chung và nếu nhìn nhận có những văn chương quốc gia như Việt Nam, Pháp... khác nhau vì những đặc điểm, cá tính nào đó, thì cũng phải tìm hiểu những khả năng riêng biệt của tiếng Việt làm cho có thể có văn chương Việt khác hẳn với văn chương Pháp. Việc phân tách khả năng văn chương của ngôn ngữ rất cần thiết, vì không những nó giúp ta hiểu thế nào là văn chương, ý nghĩa và giới hạn của những phân biệt thơ, tiểu thuyết, văn vần, văn xuôi mà còn đưa ra những mốc then chốt để giải đáp tận căn bản một số vấn đề vẫn đặt ra trong sinh hoạt phê bình văn học.

B. KHẢ NĂNG VĂN CHƯƠNG CỦA NGÔN NGỮ

Xét trên phương diện thực hành, ngôn ngữ của đời sống hàng ngày hay của văn chương không phải là ngôn ngữ của nhà ngữ học hay ngữ pháp. Đối với nhà ngữ học, ngữ pháp ngôn ngữ chỉ là một sự vật, một đối tượng để phân tích, mổ xẻ. Trái lại với người nói hay viết văn, ngôn ngữ là một thực tại sống động gắn liền với người nói trong cách nói và chủ đích nói của người đó. Tuy nhiên, thái độ phân tích theo tinh thần khoa học khách quan, mà lý tưởng là đạt

tới cái không còn phân tích được nữa bằng cách chia cắt, tách biệt ra thành những đơn vị, yếu tố bé nhỏ, đơn thuần nhất cũng chỉ là một đòi hỏi về phương pháp luận (*methodologique*). Vì sau khi đã phân tách đến cùng độ, nhà ngữ học muốn hiểu ngôn ngữ, cũng phải tổng hợp lại, nhìn ngôn ngữ như một toàn thể và như người *nói viết đã sử dụng*, mà không phân tách gì cả.

Vậy đối với nhà ngữ học hay ngữ pháp phân tách, thì đơn vị nhỏ nhất của ngôn ngữ là một ngữ tố (*morphème*). Ngữ tố có thể gồm một hay nhiều âm tố (*phonème* - âm tố phân chia thành hai âm: âm chính, âm phụ). Ngữ tố là một tiếng phát thành âm được và có nghĩa. Ta có thể phân tách những âm tố của một ngữ tố, nhưng không thể phân tách nghĩa của ngữ tố. Chẳng hạn: *thơ* có ba âm tố *th*, *ơ* và thanh nặng, nhưng chỉ diễn tả ý độc nhất không thể phân tách được.

Trong một câu, đơn vị nhỏ nhất là từ (có nghĩa). Từ là âm có nghĩa, diễn tả một ý đơn giản nhất không thể phân tách được. Trong trường hợp chỉ có một âm gọi là từ đơn.

Trong trường hợp có nhiều âm, tất cả tổ hợp chỉ diễn tả một ý đơn giản gọi là từ kép:

- Từ kép thuần túy (gồm những âm và nghĩa). *Đuôi ươi* (1 nghĩa).

- Từ kép điệp ý (gồm những âm có nghĩa giống nhau) tìm kiếm, dấu vết, bằng phẳng. Từ có thể có nhiều âm nhưng vẫn chỉ có một nghĩa: *Ngũ* là nhiều từ để chỉ nghĩa phức tạp: *tàu bay, người đánh cá, tinh thần dân tộc, chính sách chia để trị...*

Còn đối với người nói và viết (dùng tiếng) thì **câu là đơn vị của lời nói**, nghĩa là nghĩa và ý của lời nói không phải ở mỗi tiếng, chữ (từ hoặc ngữ) mà là ở toàn thể câu nói, ở chỗ những tiếng, chữ đó liên kết, sắp xếp gần nhau theo một trật tự, một cơ cấu nào đó.

Nói cách khác, trong câu nói, nghĩa của một tiếng không phải thiết yếu gắn liền một cách cố định với tiếng đó (như trong tự điển)

mà thường là tùy ở vị trí, chỗ đứng của nó trong câu (tùy ở vai trò của nó: từ vụ) và hơn nữa ý của câu nói cũng có thể không thiết yếu gắn liền với nghĩa trực tiếp của câu, mà là tùy ở toàn thể lời nói.

Chữ → nghĩa → ý.

Câu: chữ → nghĩa của câu.

Lời nói: chữ → nghĩa của câu → ý của lời nói.

Nếu ý nghĩa của lời nói là ở toàn câu hay hơn nữa ở toàn thể những câu, nghĩa là những tiếng trong câu, những câu trong lời được xếp đặt theo một cơ cấu nào đó, thì có thể rút ra một nguyên tắc rất quan trọng, dựa vào một nhận xét căn bản của F. Saussure, nhà ngữ học danh tiếng: *mỗi tiếng, mỗi chữ chỉ có nghĩa nhất định khi được đặt ở trong một câu* và do đó trước khi được đặt vào trong câu, chữ tiếng chưa có nghĩa nhất định, còn vô định trống rỗng, hãy còn ở tình trạng chờ đợi, “triển hạn” theo một kiểu nói của Merleau Ponty.

Chữ	→	nghĩa	
(vô định)	→	nghĩa	
Trước	→	nghĩa	trong câu
Khi nói	→	nghĩa mới	

Trong lời nói một tiếng hay một từ ngữ không phải là một ngữ hiệu chuyên chở một nghĩa nhất định như đã được kê khai trong tự điển, mà sẽ có một nghĩa tùy theo vị trí của nó được ấn định trong câu.

Ví dụ: Chữ *áo*: trước khi nói, nghĩa là đặt nó và trong một câu, thực ra, chữ *áo* chưa thể xác định cho nó một nghĩa nào nhất định.

Trong hai câu: *Tôi đi nước Áo.*

Cái áo này của tôi.

Chữ *áo* đứng sau chữ *nước* chỉ thị một quốc gia, còn đứng sau chữ *cái* chỉ thị một đồ dùng bằng vải để mặc che thân.

Vậy mỗi tiếng chỉ có nghĩa trong *tương quan* với những tiếng khác trong câu chứ không có nghĩa độc lập, đứng một mình. Cho nên khi nói, không phải chỉ xếp đặt một số chữ, tiếng có những nghĩa nhất định như thể nghĩa của câu là *tổng số nghĩa* của các chữ trong câu, mà trái lại chính là thiết lập những tương quan mà những chữ sẽ mặc một nghĩa tùy ở vị trí được xếp trong những tương quan đó.

Nhất là với tiếng Việt, một thứ tiếng không thay đổi hình thể tiếng, chữ để thực hiện một từ vựng, chẳng hạn thay đổi phần cuối tiếng để chỉ định số nhiều số ít, giống đực, giống cái hay ngôi thứ trong động từ, đằng khác cũng không hay dùng những quan hệ từ (liên từ) để nối các tiếng (bàn gỗ: table en bois) nên vị trí của tiếng, chữ trong câu càng có một tầm quan trọng đặc biệt vì nếu thay đổi vị trí của tiếng trong câu, là thay đổi ngay nghĩa của câu

Nhà trong Trong nhà
Ba tháng Tháng Ba

Một câu như: “*Tôi thấy anh tôi đến*” có thể có nhiều nghĩa khác nếu thay đổi vị trí của năm tiếng trong câu.

Tôi thấy anh tôi đến *Tôi đến tôi thấy anh* Anh tôi thấy tôi đến
Tôi thấy anh, tôi đến *Tôi thấy anh đến tôi* Anh tôi đến thấy tôi
 Tôi đến anh thấy tôi
 Tôi thấy tôi đến anh

Hoặc một ví dụ khác⁽¹⁾

Sao nó bảo không đến?	<i>Nó đến không bảo sao?</i>	Bảo nó: sao không đến?
Sao bảo nó không đến?	<i>Nó đến bảo: không sao.</i>	Bảo nó đến không sao.
Sao không bảo nó đến?	<i>Nó bảo sao không đến.</i>	Bảo sao nó không đến.
Sao không đến bảo nó?	<i>Nó đến bảo: sao không?</i>	Bảo nó đến sao không.

(1) Của Lê Văn Lý, *Le Parler Vietnamien*, trang 280.

Sao nó không bảo đến?	<i>Nó bảo đến không sao.</i>	Bảo nó không đến sao?
Sao? Đến bảo nó không?	<i>Nó bảo: không đến sao?</i>	Bảo không, sao nó đến?
Sao? Bảo nó đến không?	<i>Nó không bảo sao đến.</i>	Bảo sao, nó đến không?
Nó đến, sao không bảo?	<i>Nó không bảo đến sao?</i>	
	<i>Nó không đến bảo sao?</i>	
Không bảo, sao nó đến?	<i>Đến bảo nó không sao.</i>	
Không đến bảo nó sao?	<i>Đến không bảo nó sao?</i>	
Không sao, bảo nó đến.	<i>Đến không? Nó bảo sao?</i>	
Không bảo nó đến sao?	<i>Đến sao không bảo nó?</i>	
Không đến bảo nó sao?	<i>Đến bảo nó, sao không?</i>	
Không đến, nó bảo sao?	<i>Đến, sao nó không bảo?</i>	
	<i>Đến, nó bảo không sao.</i>	
	<i>Đến, nó không bảo sao?</i>	
	<i>Đến, sao bảo nó không?</i>	

Trong tiếng Việt, nhiều từ kép, hay ngữ chỉ có nghĩa nhất định tùy sự ghép nối, liên kết, hay tùy từ vựng của nó.

Chẳng hạn:

Dấu – vết	→	xí
Xấu	→	xa
Yêu – dấu	→	hổ

- *chân tay* (nghĩa đen), *chân tay* (nghĩa bóng: “người tin cẩn”) tùy ở từ vựng trong câu. Mỗi tiếng đứng một mình chưa có nghĩa nhất định. Nghĩa của nó ở tại sự ghép chữ. Chữ *xấu* có ba nghĩa khác nhau trong ba tổ hợp khác nhau. Không những tiếng, chữ chỉ có nghĩa nhất định trong câu, mà câu cũng chỉ có nghĩa trong *tương quan* với những câu khác. Hơn nữa, những câu còn đôi khi chỉ có nghĩa trong tương quan với những yếu tố không phải là ngôn ngữ (hoàn cảnh nói, địa vị người nói, ý định người nói, địa vị người mình nói với v.v...).

Chẳng hạn câu chuyện đối thoại giữa hai vợ chồng ở nhà quê.

Vợ: Ai về mà ăn cơm!

Chồng: Cơm ai thổi!

Vợ gắt yêu lại: Thối, chứ còn ai?

Chữ *ai* có ba nghĩa trong ba câu: *ai* chỉ thị *chồng* (1)

ai chỉ thị *vợ* (2)

ai chỉ thị ai đó, vô định (3)

Những nghĩa đó cũng chỉ có thể được ấn định trong tương quan (hiểu ngầm) với địa vị của những người nói. Ở trong một hoàn cảnh khác, với những người khác không phải là cặp vợ chồng, không thể có câu chuyện trên, với ba nghĩa khác nhau của chữ *ai*.

Một ví dụ khác: Trong một câu chuyện, mô tả hai người sắp sửa soạn đi xem chớp bóng.

Một người hỏi: Anh đã xong chưa?

Người kia đáp: Chưa, hoặc: Anh có ăn cơm không?

- Có.

Chữ *chưa*, có ở đây cũng là một câu đù ý. Vì khi nói, luôn luôn người ta phải đặt những câu vào những tương quan. Cho nên chữ “chưa, có” ở đây thiết yếu liên hệ đến câu trên và do đó có nghĩa. Chưa sẵn, có ăn; trong khi ở trường hợp khác, nó sẽ mang một nghĩa khác.

Vậy có thể quả quyết: nói bao giờ cũng là một xây dựng ngôn ngữ. Nhưng trong lời nói hàng ngày, những nghĩa được dùng đã sẵn, người ta chỉ việc lắp. Trái lại trong ngôn ngữ văn chương, nhà văn là người phải tạo ra nghĩa mới bằng những ghép nối, liên kết, phối hợp mới vượt khỏi những nghĩa đã có sẵn.

giếng nước - giếng mát

giếng cá

→ trắng
Tóc → đen - tóc sương
→ bạc

(ngôn ngữ hàng ngày) (ngôn ngữ văn chương)

Tuy nhiên, những hình ảnh, nghĩa mới này về sau cũng trở thành sáo ngữ, nghĩa đã có sẵn, và đòi hỏi những nhà văn đến sau phải tạo ra những hình ảnh mới, hoặc đặt sáo ngữ vào một phối hợp mới để nghĩa của sáo ngữ có thể bày tỏ một khía cạnh mới khác.

Nhưng đã rõ, người nói, nhà văn sở dĩ có thể xây dựng ngôn ngữ, lắp nghĩa, sáng tạo nghĩa mới là nhờ những khả năng đặc biệt của ngôn ngữ: Tiếng, chữ có một khả năng bày tỏ, diễn tả phong phú vô hạn, nghĩa là có khả năng liên kết bằng rất nhiều cách thế để tạo ra những phối hợp mới. Và sở dĩ tiếng chữ có khả năng liên kết vô hạn, là vì nó luôn luôn vẫn còn là **vô định**. Nó đi tìm cấu kết để có nghĩa, nhưng không một cấu kết nào làm cho nó tận lực, bắt nó dừng lại vĩnh viễn ở cấu kết đó. Nó rất “trung thành” với mỗi cấu kết, nhưng đồng thời không “tự hiến” trọn vẹn cho một cấu kết nào.

Chia sẻ trách nhiệm đầy đủ trong mọi cấu kết, mà vẫn vượt mọi cấu kết như thế những khả năng sáng tạo của nó là vô hạn đòi hỏi thực hiện những cấu kết khác trong tương lai. Nói một cách triết học, tiếng, chữ có tính chất siêu việt (*transcendant*) chữ siêu việt hiểu theo nghĩa hiện tượng học của Husserl; chỉ thị khả năng của một sự vật luôn luôn vượt khỏi những nỗ lực lãnh hội của tri giác con người. Vì khi nhìn sự vật, ta chỉ nhìn thấy một, hai chiều, chứ không phải toàn thể sự vật. Do đó, sự vật, như một toàn thể, luôn luôn vượt khỏi mọi cái nhìn theo chiều cạnh của ta.

* * *

Những nhận xét trên dựa vào một quan niệm về ngữ học gọi là ngữ học cơ cấu (*linguistique structurale*). Người đầu tiên sáng lập ra quan niệm này là Ferdinand de Saussure khi ông coi tiếng nói như một hệ thống trong đó các phần chỉ có nghĩa tùy theo cái toàn thể mạch lạc. Khi tìm hiểu ngôn ngữ nói, viết, phải căn cứ vào cái toàn thể, toàn thể của câu hay của những câu. Cái toàn thể dĩ nhiên bao hàm một tổ chức, một kiến trúc một cơ cấu (*structure*) mạch lạc do những yếu tố tạo thành theo một trật tự nào đó.

Vậy không thể nghiên cứu những hạng từ (*terme*) của câu như những đơn vị độc lập mà trái lại phải căn cứ vào tương quan giữa các trạng từ như một căn bản để tìm hiểu ý nghĩa. Nói cách khác yếu tố chỉ có nghĩa trong toàn thể, cơ cấu, do đó bao giờ cũng phải chú ý từ vụ (*fonction*) của yếu tố trong toàn thể câu.

Theo Saussure, một đặc điểm cơ bản của ngữ hiệu (*signe linguistique*) là tính cách tự tiện của nó “*Le signe linguistique est arbitraire*”⁽¹⁾ vì nó không bị ràng buộc với một nghĩa nhất định, nên có thể sẵn sàng đón nhận những phối hợp mới.

Vậy trong lời nói, cũng cùng những ngữ hiệu, có thể mặc nhiều nghĩa khác nhau tùy theo những phối hợp mới xây dựng dựa trên những cơ cấu, kiến trúc, hệ thống do người nói quan niệm ra.

Trong viễn tượng đó, không thể coi một câu như sợi dây chuyền gồm những đoạn phần có nghĩa độc lập, mà phải coi như một toàn thể trong đó mỗi phần chỉ có nghĩa khi thiết yếu liên quan với những phần khác.

“Do đó, trong ngôn ngữ, mọi sự đều dựa trên những tương quan”⁽²⁾ hay “Trong ngôn ngữ, chỉ có những dị biệt” (*Dans la langue, il n’y a que des différences*). Dù người ta có xét theo ngữ ý (*le signifié*) hay ngữ thái (*le signifiant*), tiếng nói không bao giờ gồm những ý tưởng

(1) *Cours de linguistique générale*, Payot, trang 100.

(2) *Cours de linguistique générale*, Payot, trang 171.

hay âm thanh có trước hệ thống ngữ học, mà chỉ gồm những dị biệt ý niệm hay dị biệt ký âm thoát thai từ hệ thống đó. Cái gì là ý tưởng hay chất liệu ký âm chứa đựng trong một ngữ hiệu ít quan trọng hơn cái gì ở chung quanh nó được chứa đựng trong các ngữ hiệu khác. Bằng chứng là giá trị của một hạng từ (*terme*) có thể bị thay đổi mà không hề đụng đến nghĩa hay âm của nó, mà chỉ vì sự kiện một trạng từ bên cạnh nó đã thay đổi.⁽¹⁾

Ý niệm “cơ cấu” là căn bản trong quan niệm ngữ học của Saussure. Quan niệm của Saussure không những có ảnh hưởng lớn tới những khuynh hướng ngữ học hiện đại, mà còn vượt khỏi phạm vi ngữ học, ảnh hưởng tới những khoa học nhân văn xã hội. Chẳng hạn, Claude Lévi Strauss, một nhà nhân chủng học nổi tiếng của Pháp ngày nay, đã đem áp dụng phương pháp phân tách dựa vào ý niệm cơ cấu (*Analyse structurale*) vào địa hạt nhân chủng. Vì cho rằng những hiện tượng xã hội được thiết lập theo những cơ cấu, vậy cũng phải khảo sát chúng trong một viễn tượng toàn thể có ý nghĩa, chứ không phải là phân tách thành những yếu tố độc lập rời rạc.

Ngoài ra, nếu mọi hiện tượng xã hội đều có nghĩa: thông tin, truyền đạt, tương giao trao đổi, thông cảm, thì đã hẳn ngôn ngữ là một phương tiện thông tin, tương giao, truyền đạt (*communiquer*) điển hình nhất, hoàn hảo hơn cả. Do đó các khoa học nhân văn vì cùng chung một đối tượng nghiên cứu với ngữ học (các cơ cấu xã hội), nên có thể dùng phương pháp của ngữ học.⁽²⁾ Bây giờ ở Pháp, chỗ nào cũng nói đến phân tách cơ cấu, cả trong lĩnh vực phê bình văn học.⁽³⁾

(1) *Cours de linguistique générale*, Payot, trang 167.

(2) Xem *Anthropologie structurale*, Plon, 1963 của C. Lévi Strauss. Nhất là những bài *d’Analyse structurale en linguistique et en anthropologie*; *Language et Société*, *Linguistique et Anthropologie*.

(3) Xem những công trình của Roland Barthes (*Essais critiques*), Lucien Goldman, (*Pour une sociologie du Roman*); bài *structuralisme et critique littéraire* của Gérard Genette trong tạp chí *Arc*, nos. 25, 1963.

Nếu cơ cấu là yếu tố căn bản của ngôn ngữ nói, viết, thì sự thiết lập những cơ cấu trong câu hay trong toàn thể những câu của bài bao hàm những tiếng chữ phải có khả năng phối hợp sáng tạo vô hạn. Và nếu nhìn nhận như Merleau Ponty bất cứ một văn xuôi nào có sáng tạo ngôn ngữ, đều có tính chất thơ, thì người ta có thể nói: hễ có sáng tạo ngôn ngữ, có nói lên cái gì mới là có ngôn ngữ văn chương, và văn chương đó là thơ. Trong một buổi thảo luận ở Hội nghị Quốc tế Genève năm 1951 về đề tài: “Sự hiểu biết của con người ở thế kỷ XX” (La connaissance de l’homme XX^e siècle. Rencontres internationales de Genève. Ed. Baconnière. Neuchatel, Suisse), Merleau Ponty đã đưa ra quan niệm về ngôn ngữ văn chương là thơ; ông nói: “Mọi văn xuôi, và khi nói thế, tôi hiểu là mọi bản văn diễn tả một điều gì chưa bao giờ được diễn tả, thiết yếu là thơ.” Cái gọi là văn xuôi thực ra không có, vì hễ đã có làm văn, có nỗ lực nói lên cái gì mới, thì đã là văn có tính chất thơ rồi. Do đó không có văn xuôi, vì có văn là có xây dựng ngôn ngữ, mà chỉ có *lời* xuôi nghĩa, là tiếng nói hàng ngày vị lợi, dùng vào những việc giao thiệp thực dụng.

“Tôi nghĩ rằng hình như sự phân tách văn xuôi sẽ làm cho người ta thấy mỗi nhà văn xuôi đều khám phá lại ngôn ngữ, hay đưa vào lại ngôn ngữ điều mà Malraux gọi là một sự biến dạng mạch lạc (*déformation cohérente*). Malraux đã dùng kiểu nói đó trong khi bàn về hội họa; nhưng người ta cũng có thể dùng nó khi nói về ngôn ngữ... Trên nguyên tắc, tôi công nhận ý tưởng này là mọi ngôn ngữ đều là thơ, với điều kiện ngôn ngữ đó tìm diễn tả một cái gì mới.”, (trang 226).

Cũng trong buổi thảo luận trên, Samuel Band-Bovy đã đưa ra những nhận xét về âm nhạc, phù hợp với quan điểm của M. Ponty. Chẳng hạn một “đo” không có một ý nghĩa, giá trị nhất định bất dịch nhưng có ý nghĩa giá trị khác nhau tùy theo mỗi âm giai (*gamme*) nghĩa là tùy theo mỗi toàn thể được thiết lập theo một cơ cấu nào đó. Samuel B. Bovy nhận xét: “Nếu bạn gặp một âm giai “đỏ” trong nhạc

phẩm của Strawinski, thì âm giai “đỏ” không giữ một vai trò tương tự như âm giai “đỏ” trong nhạc phẩm của Bach.”, (trang 235).

Trong lời nói, không những phải để ý tìm hiểu nghĩa của câu, mà còn phải tìm ý của lời nói. Và ở đây, ý niệm cơ cấu vẫn là một ý niệm cơ bản của việc tìm hiểu ý trong lời nói.

Những nhận xét trên cho ta thấy:

1. Nghĩa của một tiếng, chữ tùy thuộc vào nghĩa của toàn câu.
2. Nghĩa của câu tùy thuộc vào cơ cấu của câu, vào những tương quan.

Những tiếng trong câu do người nói, viết thiết lập. Câu nói có nghĩa, nhưng nhắm chủ đích gì khi được nói lên? Đó là ý của lời nói. Ý của lời nói có thể được bày tỏ bằng chính cái nghĩa của câu, hoặc bằng cách phủ nhận cái nghĩa của câu.⁽¹⁾

Chẳng hạn câu: **Chị hát hay quá!**

Những chữ trong câu đưa tới một nghĩa trực tiếp, rõ rệt nhưng khi tôi nói câu đó, tôi có thể có hai ý:

1. hoặc là ý khen. Trong trường hợp này, ý của lời nói được bày tỏ bằng chính cái nghĩa của câu.
2. hoặc là ý chê. Trong trường hợp chê, ý của lời nói được bày tỏ bằng cách phủ nhận nghĩa của câu.

Nhưng làm thế nào tìm được ý, nhất là ý chê, vì không có gì trong câu nói ra bày tỏ ý chê cả? Phải căn cứ vào hoàn cảnh nói, thái độ nói lúc đó (buổi trình diễn nhạc, hát hồng thật, điệu bộ, chân tay, nét mặt, cái nhìn, giọng nói, khi nói câu trên).

Vậy lời nói không phải chỉ là những **tương quan giữa những yếu tố ngôn ngữ với nhau**, mà còn là **tương quan giữa ngôn ngữ với những yếu tố không phải ngôn ngữ**. Lời nói không những là

(1) Xem lại phần: *Ngôn ngữ văn chương trong chương: Viết là gì, Lược khảo Văn học*, tập I, trang 61. Ở đây trình bày thêm cho rõ hơn.

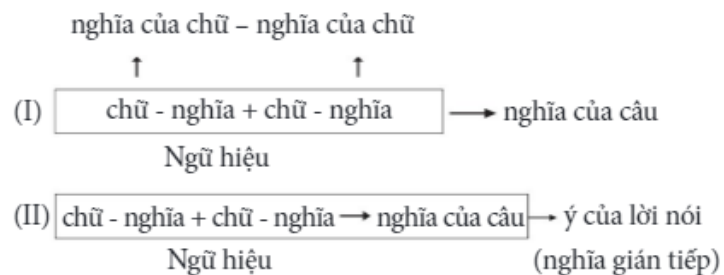
một toàn thể về ngữ pháp, mà còn gắn liền với **một toàn thể của thân xác, một toàn thể văn hóa.**

Tuy nhiên ý của lời nói không phải luôn luôn rõ rệt, chính vì nó là cái không được diễn tả một cách trực tiếp. Nó là chủ đích của lời nói. Khi nói tức là cốt yếu muốn nói lên ý đó, nhưng lại nói bằng cách không nói ra. Hay cái nói ra (nghĩa trực tiếp của câu) lại không phải là cái ý muốn nói.

Vậy chỉ **có thể** đoán ra ý của lời nói. Nói: có thể, vì có thể đoán lắm, vì không thể quả quyết dứt khoát về ý định lời nói của một người, dù những cái bề ngoài (những cái nói ra, bày tỏ ra ngoài: lời nói, cử chỉ, thái độ, giọng nói) có vẻ nhằm bày tỏ ý định đó.⁽¹⁾

Nhưng sở dĩ lời nói có thể bày tỏ bằng cách phủ nhận cái nói ra, cái nghĩa trực tiếp của câu nói, là vì khả năng kỳ diệu của ngôn ngữ.

Những yếu tố của ngôn ngữ: chữ, nghĩa, câu, ngữ hiệu, ý, v.v... không bao giờ là cố định, bất dịch, trường tồn; không phải chỉ những tiếng, chữ là có tính cách vô định, cởi mở, triển hạn, chờ đợi... để có thể gia nhập vào những tổ hợp mới một cách vô hạn, mà cả những câu, những nghĩa của câu cũng có thể trở thành vô định, triển hạn, chờ đợi như thể từ bỏ nghĩa của mình, để sẵn sàng mặc lấy những nghĩa khác, ngay cả nghĩa trái ngược, mâu thuẫn với nghĩa nguyên ủy của mình.



(1) Đó là tính cách hàm hồ của ngôn ngữ, của mọi dấu hiệu nhằm bày tỏ.

Trong trường hợp I:

a) Mỗi chữ mặc một nghĩa tùy vị trí trong câu.

b) Toàn thể những chữ nghĩa trong câu, được xếp đặt theo một cơ cấu nhất định là một ngữ hiệu bày tỏ một nghĩa của câu.

Trong trường hợp II:

Nghĩa nhất định của câu trở thành một ngữ hiệu (vô định, chờ đợi, triển hạn) để có thể bày tỏ một nghĩa khác (nghĩa gián tiếp) hay ý của lời nói. Nghĩa của câu (Trường hợp I) là đích của lời nói đã trở thành phương tiện, dấu hiệu đưa tới một đích khác (Trường hợp II).

Vậy người ta có thể hiểu một lời nói bằng cách vượt qua tất cả những tiếng, câu nói, bằng cách phủ nhận câu nói; nhưng đã hẳn, toàn thể những tiếng, những câu đó đã phải được xếp đặt trong những tương quan nào đó (tương quan giữa những yếu tố ngôn ngữ, tương quan với những yếu tố ngoài ngôn ngữ) mới có thể cho phép tìm hiểu bằng cách vượt qua, phủ nhận trên.

Không có dẫn chứng nào hứng thú hơn đặc điểm trên của ngôn ngữ bằng những câu đố, nhất là câu đố tục giảng thanh trong văn chương Việt Nam.

*Xưa kia em trắng như ngà
Bờ chàng ngủ lăm nên đà em thâm
Lúc bản chàng đánh chàng dâm
Đến khi rửa mặt, chàng nằm lên trên.*

Mỗi câu trong 4 câu đều có một nghĩa trực tiếp của câu, và toàn thể 4 câu cũng có một nghĩa trực tiếp của toàn thể bài thơ. Nhưng đã rõ khi nói, đọc 4 câu đó, người nói đọc không nhằm bày tỏ cái nghĩa trực tiếp của mỗi câu hay của toàn thể 4 câu; mà nhằm bày tỏ một nghĩa khác, không nói ra; bày tỏ cái muốn nói bằng cách,

không nói ra, hay bằng cách phủ nhận cái nói ra. Vậy ý của câu đố (hay nghĩa gián tiếp) lý do tồn tại của câu đố chỉ có thể tìm ra bằng cách vượt qua, phủ nhận nghĩa trực tiếp của 4 câu: Vượt qua mà vẫn thiết yếu phải dựa vào cái nghĩa bị vượt:

C â u đ ố	chữ - nghĩa + chữ - nghĩa + chữ - nghĩa	- nghĩa
	chữ - nghĩa + chữ - nghĩa + chữ - nghĩa	- nghĩa
	chữ - nghĩa + chữ - nghĩa + chữ - nghĩa	- nghĩa
	chữ - nghĩa + chữ - nghĩa + chữ - nghĩa	- nghĩa
	Ngữ hiệu	Ý của câu đố (nghĩa gián tiếp)

Khả năng sáng tạo kỳ diệu của ngôn ngữ là ở chỗ nó không bị giới hạn trong những ý nghĩa hoàn tất nhất định. Những tiếng, chữ, câu, nghĩa của câu như sống một cuộc đời phiêu lưu, vô định, giang hồ, luôn luôn ở trên đường, có dừng lại ở một tổ chức nào, thì cũng chỉ là tạm thời rồi lại lên đường, chờ đợi được đón nhận trong những tổ chức tương lai chưa thành hình.

Ngôn ngữ là để nói. Nhưng có muôn ngàn cách nói. Nói thẳng, nói quanh queo, nói ám chỉ, nói bóng gió: nói bằng cách không nói ra hay bằng cách từ chối không nói. Vì ngay cả sự im lặng, không trả lời hay khoảng trống trong đàm thoại, đối thoại cũng là một cách nói như Merleau Ponty đã viết: *"Ngôn ngữ nói một cách thật quyết đoán ngay cả khi nó từ chối nói điều muốn nói."*⁽¹⁾

Nhưng khả năng kỳ diệu trên của ngôn ngữ có liên quan gì đến ngôn ngữ văn chương? Có liên quan; vì chính khả năng đó làm cho có thể có văn chương. Ngôn ngữ văn chương là một ngôn ngữ ám

(1) *Le langage indirect et les voix du silence*, trong *Signes*, Gallimard, 1960, trang 55.

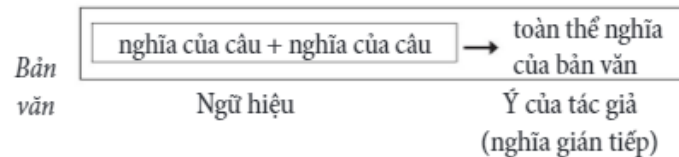
chỉ, gián tiếp, nghĩa là tất cả sự cấu tạo câu, những câu trong toàn bản văn với một nghĩa trực tiếp có thể chỉ nhằm diễn tả một ý mà nhà văn muốn nói lên bằng cách yêu cầu người đọc phủ nhận tất cả những nghĩa đã trình bày trong bài văn.

Khi một tác giả dựng một câu chuyện, đã rõ là nhà văn chỉ mô tả những sự việc, nhân vật, cảm tưởng, tình tự, cảm nghĩ v.v... Mỗi câu bày tỏ một phần nghĩa của câu chuyện, và toàn thể những câu bày tỏ cái nghĩa toàn thể của câu chuyện. Rất có thể nhà văn chỉ muốn nói lên cái nghĩa trực tiếp đó của câu chuyện. Nhưng cũng rất có thể ông chỉ mượn câu chuyện kể như một cơ hội để nói lên một nghĩa khác, một nghĩa gián tiếp ông không nói ra mà lại có ý nói ra như lý do tồn tại của việc xây dựng cuốn truyện. Ý muốn nói ra, người đọc không tìm thấy ở **chỗ nào** cả trong truyện, nghĩa là nó không ở trong một câu nào, cũng chẳng ở trong toàn thể những câu, mà là ở **ngoài** những câu đó. Nếu ý muốn nói ra đó là chủ đích thực sự của nhà văn thì tất cả công trình xây dựng ngôn ngữ cho cuốn truyện chẳng qua chỉ là để cho người đọc dựa vào nó mà vượt nó, phủ nhận nó để tìm ra cái ý ở ngoài những câu mà lại thiết yếu liên quan tới những câu, vì đã chỉ có thể tìm thấy nó trong tương quan với nghĩa trực tiếp của những câu.

Trong trường hợp sau này, nói bằng cách không nói ra, hay nói bằng cách phủ nhận những cái nói ra là một đòi hỏi nghệ thuật của văn chương; vì nếu nói thẳng ra cái ý của câu chuyện, thì không còn hứng thú gì nữa! Văn chương nghệ thuật không bao giờ là nói thẳng. Nói thẳng là mong muốn một sự hoàn tất có nghĩa như một sự ngưng đọng, sự chết. Văn chương nghệ thuật là một sáng tạo, và vẫn còn là một sáng tạo ngay cả sau khi tác phẩm đã hoàn thành đối với tác giả.⁽¹⁾ Nếu văn chương là một ngôn ngữ gián tiếp, thì cũng theo lược đồ trên, tất cả những câu, nghĩa của câu, tất cả kiến trúc

(1) Sẽ đề cập đến trong phần *Ngôn ngữ và Phê bình văn học*.

ngôn ngữ của toàn thể bản văn đều trở thành một ngữ hiệu để chỉ thị ý của tác giả hay nghĩa gián tiếp của bản văn.



Nhận định trên không phải chỉ áp dụng cho tiểu thuyết văn xuôi mà cả cho thơ vì thơ cũng có thể là một ngôn ngữ ám chỉ, gián tiếp như tiểu thuyết.

Theo Sartre (xem phần trên), thơ là một ngành nghệ thuật cùng một loại với hội họa, kiến trúc, âm nhạc; đó là những nghệ thuật không diễn nghĩa, còn tiểu thuyết văn xuôi là một nghệ thuật diễn nghĩa, bằng ngôn ngữ.

Nói cách khác, thơ không phải là một nghệ thuật của ngôn ngữ vì với Sartre, ngôn ngữ chỉ có một công dụng là diễn nghĩa (signifiant) và chỉ văn xuôi mới để diễn nghĩa, còn thơ thì không, do đó thơ không phải là nghệ thuật của ngôn ngữ.

“Đối với tôi, nghệ sĩ khác nhà văn ở điểm anh ta xây dựng những nghệ thuật không diễn nghĩa” (L'artiste se distingue pour moi du littérateur en ce qu'il cultive des arts non signifiants).

Sở dĩ thơ không phải là nghệ thuật của ngôn ngữ là vì nhà thơ không dùng ngôn ngữ để diễn tả ý nghĩa, vì nếu thế phải coi tiếng chữ là dấu hiệu, ngữ hiệu, trong khi với nhà thơ tiếng chữ không phải là ngữ hiệu, dấu hiệu (signe) mà là sự vật (chose), (chữ nghĩa = sự vật) như âm thanh của nhạc sĩ, màu sắc đường nét của họa sĩ.

Sự phân biệt trên của Sartre bao hàm một quan niệm nhìn nhận tính cách cố định, bất biến của dấu hiệu, hay của sự vật. Đã là sự vật, thì sẽ mãi mãi là sự vật, và dù là dấu hiệu, ngữ hiệu thì luôn luôn sẽ vẫn phải là ngữ hiệu, dấu hiệu.

Nhưng thực ra, như trên đã chứng minh, không có cái gì là cố định, dứt khoát. Chữ nghĩa có thể trở thành dấu hiệu sự vật cũng có thể trở thành dấu hiệu. Vậy không có gì bắt buộc những chữ nghĩa trong lời thơ sẽ chỉ có thể là sự vật, và không có thể trở thành ngữ hiệu, đồng thời cả những sự vật (màu sắc, âm thanh, hình thù) trong hội họa âm nhạc cũng có thể trở thành dấu hiệu để diễn nghĩa.

Nói như vậy, không có ý bảo không thể có lời thơ hay bức họa, bản nhạc có thể coi như không diễn nghĩa nhưng chỉ có ý nói rằng tính cách không diễn nghĩa của thơ, hội họa, âm nhạc chỉ là tạm thời, tương đối, và luôn luôn có thể biến sang tính cách diễn nghĩa (signifiant).

Chẳng hạn khi Thế Lữ làm bài thơ *Nhớ rừng* rất có thể Thế Lữ chỉ muốn vẽ lên bằng chữ nghĩa (sự vật) một cảnh con hổ bị giam ở sở thú nhớ rừng. Nhưng cũng rất có thể bài thơ trên chỉ là một cái có để than thở tình cảnh mất nước của một người bị giam cầm trong chế độ nô lệ. Trong trường hợp sau, toàn thể bài ở đây đã trở thành một ngữ hiệu để diễn nghĩa, để nói lên một ý không nói ra của tác giả.

Ai cấm tác giả không được làm như thế và ai cấm độc giả không được nghĩ như thế (nghĩa thứ hai) khi đọc bài thơ của Thế Lữ? Hoặc đứng trước một bức tranh vẽ túp lều lụp xụp cũng vậy. Đó có thể chỉ là cái nhà lụp xụp như một sự vật, nhưng cái nhà (sự vật thật) hay sự vật tưởng tượng (như Sartre muốn) cũng có thể là một dấu hiệu để nói lên một ý không nói ra của họa sĩ (bày tỏ sự lăm than bất công xã hội v.v...).

* * *

Những phân tích trên đưa đến một nhận xét rất tầm thường này nhưng lại bao hàm những hậu quả rất hệ trọng:

Tất cả mọi sự vật (kể cả ngôn ngữ) đều có thể trở thành dấu hiệu. Dấu hiệu là cái để chỉ thị cái gì khác nó. Một vật khi trở thành dấu hiệu là sự vật bị tước đoạt ý nghĩa nguyên thủy của nó, trở

thành một sự vật tự nó không có ý nghĩa để chỉ thị ý nghĩa của một sự vật khác.

Nếu dấu hiệu hay hệ thống dấu hiệu nhằm thông tin, truyền đạt, trao đổi, thông cảm diễn tả ý nghĩa v.v... thì ngôn ngữ nói chung là một hệ thống ngữ hiệu. Ngôn ngữ văn chương cũng là một hệ thống ngữ hiệu, rồi đến các ngành nghệ thuật khác (họa, nhạc, điện ảnh, kịch...) và sau cùng mọi sự vật đồ vật (thân xác, cây cối, nước non...).

Và nếu gọi chung mọi hệ thống dấu hiệu đều là một thứ ngôn ngữ, thì có thể nói có một ngôn ngữ của hội họa, của âm nhạc, của điện ảnh v.v... (bức tranh đó nói lên..., bản nhạc đó nói lên...).

Trong viễn tượng đó, ngôn ngữ chỉ là một hệ thống dấu hiệu, bên cạnh những hệ thống dấu hiệu khác của đời sống xã hội, và do đó muốn hiểu đến cùng ngôn ngữ nói chung, ngôn ngữ văn chương nói riêng, phải tìm hiểu dấu hiệu học (*Sémiologie*). Saussure cũng là người đầu tiên nhận ra tầm quan trọng của dấu hiệu học, vì ông cho rằng ngữ học chỉ là một phần của khoa học tổng quát về dấu hiệu, là dấu hiệu học⁽¹⁾.

Một đặc tính của dấu hiệu là **hàm hồ**. Có thể hiểu thế này, mà cũng có thể hiểu thế kia. Hàm hồ, chính vì dấu hiệu đưa về một ý nghĩa không trực tiếp được bày tỏ cho nên hàm hồ là nguồn gốc những ngộ nhận...

Sống một cuộc đời bằng dấu hiệu, tình cảnh đó tạo ra những say mê; thú vị; tìm kiếm đồng thời cũng tạo ra những bi kịch vì ngộ nhận. Dấu hiệu, đó là một trong những điều làm nên sự cao cả hay lảm than của con người ở đời và sống với những người khác.

(1) Saussure mới mơ ước có một khoa dấu hiệu học hay tín hiệu học nhằm khảo sát đời sống các dấu hiệu trong đời sống xã hội (*Cours de linguistique gén.*, trang 33). Hiện nay, đang có những nỗ lực xây dựng khoa học quan trọng này. Chẳng hạn cố gắng của nhóm thuộc Trung tâm nghiên cứu những: Truyền đạt quần chúng, nhằm khảo sát tất cả những phương tiện truyền đạt hiện đại như văn chương, điện ảnh v.v... Trung tâm xuất bản một Tạp chí *Communications*, Seoul. Đặc biệt số 4 về "Recnerches Sémiologiques", 1964, có bài của R.Barthes phân tích những nét chính của dấu hiệu học: "Eléments de sémiologie."

- Phụ lục -

NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG VIỆT NAM

Nếu phải nghiên cứu những khả năng đặc biệt của ngôn ngữ làm cho có thể có ngôn ngữ văn chương nói chung, thì cũng phải nghiên cứu những khả năng đặc biệt ngôn ngữ của một nước để tìm hiểu những đặc điểm ngôn ngữ văn chương của nước đó.

Vậy tiếng Việt có những đặc điểm gì xác định văn chương Việt Nam khác với văn chương của những quốc gia khác.⁽¹⁾

Những đặc điểm tiếng nói của một dân tộc phản ánh tinh thần của dân tộc đó. Chẳng hạn, trong tiếng Việt, ít dùng danh từ hay thể từ nhất là những danh từ trừu tượng.

Tinh thần Việt	Chịu ảnh hưởng ngữ pháp Tây phương
Tiếng máy nổ	(<i>le bruit du moteur</i> = tiếng nổ của máy).
Ông X có mặt	(<i>la présence de Mr. X</i> = sự có mặt của ông X).
Toàn dân chống đối	(<i>L'opposition de tout un peuple</i> = sự chống đối của toàn dân).

Danh từ có tính cách trừu tượng và tĩnh. Trái lại trạng từ có tính cách động tự nhiên, phù hợp với trạng thái của sự việc, cử động, hành động... mà tiếng nói nhằm bày tỏ.

Tiếng Việt không ưa biểu lộ những thực tại vô hình bằng những khái niệm trừu tượng, (danh từ), như *sự công bằng*, *sự vâng lời*, *tình anh em* nhưng dùng những kiểu nói để gợi ý niệm.

Anh em như thể chân tay (tình anh em).

Cá không ăn muối cá ươn,

Con cãi cha mẹ trăm đường con hư (sự vâng lời cha mẹ).

(1) Đây mới chỉ là phác họa vài nét bước đầu cho những công trình khảo cứu sau đây đủ hơn.

Đã hẳn những đặc điểm trên đều có lý do, ý nghĩa cả; chúng bày tỏ những quan niệm, thái độ của người Việt Nam trước sự vật, cuộc đời. Ngôn ngữ là *một cách thế ở đời của con người biết nói*. Chẳng hạn tại sao người Việt hay dùng lối ví để gợi ý về những thực tại vô hình: vì cho rằng đó là những thực tại không thể diễn tả trực tiếp và đầy đủ được bằng những cái hữu hình nên chỉ có thể gợi ý, nghĩa là nhằm đưa người khác bằng con đường cụ thể, hữu hình đến ngưỡng cửa cái vô hình, trừu tượng, để người đó “hiểu nó” trong trí, mà không cần diễn tả trực tiếp ra.

Những đặc tính cũng như những cách cấu tạo ngôn ngữ đều có ý nghĩa cả, và do đó có thể khai triển nghĩa tâm lý, triết lý bao hàm trong đó. Cách dùng tiếng *sau*, *trước* bao hàm một quan niệm về thời gian, sự kiện lấy kinh nghiệm về thân xác để diễn tả bằng những từ ngữ liên quan đến thân xác tất cả những sinh hoạt tâm lý, tinh thần cũng bao hàm một triết lý về con người rất đặc biệt.⁽¹⁾

Ở đây không nói đến phần ý nghĩa của những đặc điểm của tiếng Việt, nhưng chỉ nhận xét những đặc điểm đó trên phương diện xác định tính chất của những đặc điểm đó và cách cấu tạo chúng (phương diện ngữ học, ngữ pháp học hay âm học).

A. TÍNH CHẤT ĐẶC BIỆT CỦA NGÔN NGỮ VIỆT NAM

Văn chương là một hình thức diễn đạt tư tưởng, biểu lộ tình cảm, không phải bằng ý niệm, suy luận, nhưng bằng hình ảnh, hiện thực. Một ngôn ngữ càng giàu tính chất văn chương, nếu chứa đựng nhiều khả năng gợi cảm. Trong phạm vi cái hữu hình (âm thanh, màu sắc, hình thù, chuyển động, cử chỉ, thái độ v.v...) khả năng gợi cảm của ngôn ngữ tùy thuộc mức độ *bắt chước* cái hữu hình. Trong phạm vi cái vô hình (những thực tại tinh thần, trừu tượng), khả năng gợi cảm tùy thuộc mức độ cụ thể hóa cái vô hình.

(1) Đây mới chỉ là phác họa vài nét bước đầu cho những công trình khảo cứu sau đây đủ hơn.

Có thể nói tiếng Việt là một tiếng rất giàu khả năng gợi cảm vì tính cách tượng thanh và cụ thể của nó.

Tiếng Việt là một tiếng tượng thanh nghĩa là dùng âm thanh mà diễn đạt, mô tả. Người ta thấy nhiều từ Việt gợi ý, gợi cảm ngay ở cách phát âm thành tiếng, cách phát âm này còn có bổng trầm, giọng điệu. Do đó người ta cũng nhận định rằng tiếng Việt là tiếng giàu nhạc tính, vì cách phát âm của tiếng Việt không phải chỉ theo một âm bằng như nhiều thứ tiếng khác nhau. Tiếng Việt có sáu thanh. Sáu thanh này tạo thành một hệ thống cung bậc rất tế nhị; người ngoại quốc nhất là người nói tiếng chỉ có âm bằng rất khó phát âm đúng sáu thanh của tiếng Việt, và khi họ nghe người Việt nói đọc ngâm thơ, họ cảm tưởng như nghe *hát*, chứ không phải nghe *nói*.

Tính cách bổng trầm, cao thấp, mạnh mẽ... đều gắn liền với khả năng gợi tả rất sát thực.

Có nhà nghiên cứu đã gọi tiếng Việt là một tiếng có nhiều những cảm từ.⁽¹⁾ “*Cảm từ là một tiếng gợi lên một tiếng động, một chuyển vận, một cảm giác, một tâm trạng hơn là một ý niệm rõ ràng.*”

Nói cách khác một từ ngữ Việt bắt chước diễn tả những sự kiện hữu hình hay vô hình sự vật bằng những âm thanh làm cho ta trông thấy, hay cảm thấy đúng như thật.

Trước hết, những nghĩ thanh từ (*Onomatopée*) là những cảm từ bắt chước những tiếng động tiếng kêu của đồ vật, hay sự vật trong thiên nhiên:

(*nói*) the thé, (*rên*) khừ khừ, (*ăn*) tốp tếp, (*chạy*) rầm rầm, (*gió thổi*) ào ào, ù ù, (*tát nhau*) bôm bốp, (*chim hót*) ríu rít, (*chuông kêu*) bong bong v.v...

(1) Durand, “Les impressifs en Vietnamien”, *Bulletin des Etudes indochinoises*, no.36, 1961 dịch theo Nguyễn Khắc Xuyên, trong bài giới thiệu Durand, *Văn Hóa*, số 70, 1962.

Durand cũng như nhiều nhà nghiên cứu khác (Trương Văn Chình, Lê Văn Siêu v.v...) đều nhận thấy những vần cuối phát âm thường tương ứng với sự kiện, sự việc chúng nhằm diễn đạt.

Những vần cuối bằng e, a, o là thứ vần mở, diễn tả những cái gì tỏa ra, qua thị giác, thính giác hay xúc giác. Thí dụ: *loe loét, lòe loét, toe toét, lòe xòa, lòe xòe, lao xao, lảo xào, tõe, tỏa, xỏa...*

Những vần cuối là ép, ẹp chỉ thị cái gì mỏng bị dón ép: *dẹp lép, lép kẹp, lép nhép, lép nhẹp, khép nép; ọp ẹp, xọp xẹp...*

Vần cuối ôn cho ta cảm giác cái gì vô trật tự, xáo động: *bế bộn, lộn xộn, hỗn độn, lộn nhộn, nhộn nhạo...*

Vần cuối ắn, ắt chỉ những cái gì mạnh mẽ, bạo động: *bắn, rần, chấn, nắn, phắt, tắt, ngắt, vắt, trắt, cắt...*

Vần ông đọc cong môi và phồng miệng, chỉ những cái gì cong: *ông ẹp, cái nông, vòng tròn, cái lọng...*

Vận cuối eo, êu, iu, u: *eo óc, nheo nhóc, nheo nhèo, veo véo...* (eo: cảm giác do tiếng reo lên); *yểu điệu, phiêu diêu, dịu dàng, dịu hiu, nâng niu, hiu hiu...* cho cảm giác về những chuyển động nhẹ nhàng, mềm mại.

Vận cuối ang, anh chỉ thị sự sáng bóng: *sáng láng, lóng lánh, óng ánh, nhóng nhánh...*

Vận cuối bằng âm chỉ thị sự thắm, ngấm: *dầm dầm, dầm dăn, dầm dẽ, dầm đĩa...*

Vận cuối bằng ờ, ơ, ừ chỉ thị sự tối tăm: *lờ lờ, mờ mờ, lờ mờ, lù mù, tù mù...*

Những vận đầu như *qua, cu, khoa, khu, Ph... B.*

Qua: *quần quại, quẩn quít, quẩn queo, quặt quẹo, lẩn quẩn, quanh queo, quanh quẩn...* (cái gì không thẳng).

Cu: *cuốn cuộn, luống cuống, cuống quít...* (cái gì không yên).

Khu: *khù khụ, lụ khụ, lum khum, lúm khúm, khúm núm, lom khom, lợm khộm...* (cái gì già yếu, quy. lụy...).

Ph: *phệ, phì, phình phính, phủng phủng, phất phơ, phật phùng, phật phồng, phất phồng, phong phanh...*

L. l: *lung lay, lung lạc, lúc lắc, lục lạo...* (cái gì không yên, giao động).

R.r: *rung rinh, rùng rợn, rụng rời...*

B.b: *bếp bênh, bập bênh, bình bồng, bống bênh...*

Một số từ khi phát âm phải cử động mồm như cử động mà chính những từ đó biểu hiệu.

Như: *ngậm, nuốt, ọc, khạc, phun...*

Những cảm từ có khả năng gợi tả đặc biệt đã làm cho nhiều câu thơ văn Việt “hiện thực” sát thực đến mức độ tuyệt hảo:

- Sè sè nắm đất bên đường
- Rầu rầu ngọn cỏ nửa vàng nửa xanh
- Vó câu khắp khênh bánh xe gập ghềnh.
- Giọt nước hữu tình rơi lồm bồm.

Những từ (*sè sè, rầu rầu, gập ghềnh, khắp khênh, lồm bồm*) đọc lên làm cho ta như thể thấy trước mặt những cảnh vật, những chuyển động của bánh xe, hay tiếng động của giọt nước rơi trong cái vẻ đặc biệt của chúng.

Tính cách sát thực của tiếng Việt còn ở khả năng diễn tả những sắc thái (*nuances*) phong phú của cùng một sự kiện hay một cử động.

Chẳng hạn: Những từ gần với tiếng kêu: *la, hét, thét, quát, hò, hô, hổ, reo hú, réo, gào, rống, tru tréo, rít, cắt ngắt, chặt, gặt, xắt, đẽo, dẫn, tiện, lạng, thái, chẻ, xẻo, pha, xén, rọc...*

- mang đội, gánh gồng, bế, cồng, cẩm, đeo, xách, chõ, khiêng, vác, bế, cắp, đèo, quấy, bồng, khuôn, bưng, đeo, cặp...

Những cái vô hình trừu tượng khó lãnh hội, cảm thấy, tiếng Việt cụ thể hóa những cái vô hình đó bằng những cái hữu hình, vật chất: hỏi *vấn* mấy câu, vào *vấn* đáp, bị "*quay*" dữ quá, nói *xỏ* nói *xiên*, *chọc* tức, thì *trượt*.

- Ghép một tiếng cụ thể với một tiếng trừu tượng để diễn tả một cử động tinh thần, một thái độ tâm lý: *buộc* tội, *nuốt* giận làm lạnh, *ăn* gian, *đi* ngang về tắt, *gỡ* tội, *nuốt* lời, *ngậm* hờn, *làm* người, *làm* khách...

- Dùng những tiếng diễn tả những đặc tính của sự vật hữu hình để diễn tả những ý tưởng, tâm tình: lời *đường mật*, nghĩa *đá vàng*, ý *tối*, tình *ngang trái*, đầu *bò*, lên *nước*, làm *cao*, *thêu dệt*, *hóc búa*, *đanh thép*, *cứng cỏi*...

- Dùng lối so sánh để cụ thể hóa cái trừu tượng: *mềm* như *bún*, *cảm* như *hến*, *yếu* như *sên*, *rắn* như *đá*, *khôn* như *rận*...

- Dựa vào kinh nghiệm về thân xác và dùng những từ liên quan đến thân xác (mô tả cử chỉ, bộ phận), để diễn tả những gì là tư tưởng, tình cảm, thái độ sống hoặc cả thế giới bên ngoài nữa: *lòng* thương, *bụng* tốt, *tối dạ*, *đề đầu* *đề cổ*, *miệng* chén, *thân* thuộc, *ăn* gian, *ăn* cháo *đãi* bát, *ăn* to *nói* lớn, *lộn ruột*⁽¹⁾...

Đây là một điểm rất đặc sắc trong tiếng Việt. Nó bao hàm một quan niệm của người Việt trước cuộc đời.

Vì dùng kinh nghiệm thân xác để diễn tả mọi tư tưởng tình cảm, nên đã hằn trong văn chương nhất là khi nhằm biểu lộ tình cảm, ngữ ngôn Việt Nam còn có nhiều khả năng gợi cảm do tính cách cụ thể và trực tiếp liên hệ mật thiết với xúc cảm của những từ biểu lộ thân xác.

(1) Xem chương *Ngôn ngữ và thân xác* trong *Ca tụng thân xác* của tác giả.

Lời nói ngọt ngào	ngon con mắt	ngheñ lời
chua cay	con bé ngon quá	tiếng thơm muôn đời
ăn nói không <i>ngửi</i> được	xanh <i>mịn</i>	tính nóng
		tiếp đón <i>lạnh nhạt</i>

Nếu gặp những sự vật, tình cảm, ý tưởng nào không gợi hình, gợi cảm, thì tiếng Việt đặt trước từ chỉ thị nó một loại từ thích hợp, có tính cách cụ thể, để mô tả hình thù, trạng thái của chúng.

Nói **núi** thì không gợi tả bằng nói: **ngọn núi**

mổ, - nắm mổ	thư, - lá thư
đổi, - quả đổi	đồng, - cánh đồng
sầu, - khối sầu	tình, - mảnh tình
cười, - nụ cười	lòng, - cỏi lòng

Một vài câu thơ trong muôn vàn bày tỏ tính cách cụ thể của ngôn ngữ Việt.

- *Trách lòng hờ hững với lòng*
Lửa hương chốc để lạnh lòng bấy lâu.
- *Đàn bà dễ có mấy tay*
Đời xưa mấy mặt đời này mấy gan.
- *Như nung gan sắt, như bào lòng son.*
- *Đã buồn cả ruột, mà dơ cả đời.*

(*Truyện Kiều*)

B. CÁCH CẤU TẠO TỪ, CÚ, CÂU

Những đặc điểm của ngôn ngữ Việt Nam, và ngôn ngữ văn chương Việt Nam còn tùy thuộc những cách cấu tạo từ, cú, câu. Xây dựng câu văn, phải dựa vào những khả năng sáng tạo cái mới của từ ở chỗ những từ có thể ghép, sắp xếp với những âm, từ khác

để tạo nên những tiếng mới có nghĩa mới hay để bày tỏ những sắc thái (*nuances*) của cùng một sự kiện, sự trạng, sự việc.

Chẳng hạn nếu không có *từ kép* với rất nhiều cách ghép nối, thì thơ văn, tiếng nói Việt Nam mất hẳn một trong những điểm đặc sắc nhất của nó.

- *Đừng chéo trông theo cảnh hắt heo*

- *Đường đi thiên theo, quán cheo leo*

Hồ Xuân Hương

hay *Ao thu lạnh lẽo nước trong veo,*

Một chiếc thuyền câu bé tẻo teo

Nguyễn Khuyến

Nếu trong những câu thơ trên, không có những từ kép để diễn tả một cách tượng hình, tượng thanh những trạng thái, tính chất của sự vật thì câu thơ sẽ ít khả năng gợi cảm đi biết bao nhiêu:

Ao thu lạnh lẽo nước trong

Một chiếc thuyền câu bé

đọc lên gợi tả sao bằng *lạnh lẽo, trong veo, bé tẻo teo*.

Một từ có khả năng gợi tả mạnh là từ như có thể làm cho ta cảm thấy, trông thấy, ngửi thấy, nghe thấy, sờ thấy những sự vật với những đặc tính khả xúc của chúng (*qualités sensibles*) về màu sắc, hình thù, âm thanh. Từ đơn thuần túy không thể thực hiện được đòi hỏi trên. Trong tiếng Việt, từ kép, ngữ là một yếu tố ngữ ngôn rất thông thường, và khả năng cấu tạo của nó cũng rất phong phú. Người ta có thể hỏi tại sao tiếng Việt có nhiều từ kép?

Theo các nhà ngữ pháp⁽¹⁾, vì nhiều lý do:

1. Tiếng Việt là một tiếng cách thể, nên có nhiều từ đơn đồng âm dị nghĩa, do đó để phân biệt, phải đặt ra từ kép:

(1) Xem Trương Văn Chính, *Khảo luận về ngữ pháp Việt Nam*, trang 62.

già nua dấu vết

già giặn yêu dấu

2. Thuận miệng, xuôi tai, cân đối, tránh cái cụt đứt đoạn đột ngột. Đây là một đòi hỏi nhịp điệu của tiếng nói giàu nhạc tính, và do đó cũng giàu khả năng gợi cảm.

mùa xuân ấm - mùa xuân ấm áp

(vừa tránh cảm giác cụt, vừa cho cân đối).

danh lừng - danh tiếng lừng lẫy

lung tung, chông chênh, bấp bênh, chầm chậm... trong những từ này, thấy rõ đòi hỏi và âm điệu cho thuận miệng.

3. Để tả những sắc thái của cùng một sự vật, sự trạng: bày tỏ mức độ, hay cường độ của một đặc tính, một chuyển động.

Trắng: *trắng xóa* (nhấn mạnh mức độ).

trắng trắng (giảm bớt mức độ).

Xanh: *xanh biếc* (nhấn mạnh).

xanh xanh (giảm bớt).

Lạnh: *lạnh lùng, lạnh lẽo, lạnh lạnh.*

Nhanh: *nhanh vút, nhanh nhanh.*

4. Để đưa ra một phán đoán giá trị, khen chê, châm biếm, chế giễu, đả kích.

người người ngợm cô cô lô

hát hát hòong cậu cậu lậu

chơi chơi chiếc hay hay ho

đàn đàn địch thấy thấy thiệc

Từ kép được cấu tạo theo ý nghĩa hay theo thanh âm.⁽¹⁾

(1) Theo Trương Văn Chính, trang 65.

a. Theo ý nghĩa

Có:

1. Từ kép thuần túy: gồm hai âm, mỗi âm riêng không có nghĩa, hay có nghĩa mà không liên quan gì đến nghĩa của từ kép: *ba láp, bàng quơ, bủn xỉn, tò mò, đuôi ươi*.
2. Từ kép điệp ý: gồm hai từ đơn đồng nghĩa: *dấu vết, bằng phẳng, nghỉ ngơi, tìm kiếm, danh tiếng*.
3. Từ kép đơn ý: gồm hai âm lập lại: *xanh xanh, chậm chậm, thường thường*.

b. Theo thanh âm

1. Tiếng đôi điệp âm đầu: cùng phụ âm đầu, khác vần, cùng thanh (bổng hay trầm).

thanh bổng: âm bằng : *bôn ba, lung lay*

hỏi hỏi : *đồng đánh, khoắc khoải*

sắc sắc : *xấu xí*

thanh trầm: huyền : *nồng nàn*

ngã : *dễ dãi*

2. Tiếng đôi điệp vần: khác phụ âm đầu, cùng vần, cùng thanh.

bón chon : lau nhau

lấy nhấy : bấy hấy

bẽn lên : lôm bôm

lúng túng : suốt suốt

3. Tiếng đôi điệp từ: từ kép thuần túy hay từ kép đơn ý có hai âm giống nhau: *ba ba, chuẩn chuẩn, rành rành, chậm chậm... bưng bưng, dùng dùng...* không những từ kép chỉ có hai âm, mà còn có thể ba, bốn...

Tiếng ba điệp vần: *tơ lơ mơ, lung tung beng...*

Tiếng ba điệp từ : *té tè te, lỏ lỏ loe...*

- *Tai nghe gà gáy té tè te.*

- *Tách ra một lỗ hòm hòm hom.*

Hồ Xuân Hương

Sạch sành sanh vét cho đầy túi tham.

Nguyễn Du

Tiếng tư điệp âm đầu: *nu na nu nống, xúc xắc xúc xẻ...*

Tiếng tư điệp vần: *bông bông bang lang...*

Tiếng tư điệp từ: *bộp cha bộp chớp...*

(tiếng đôi điệp vần + tiếng đôi điệp âm đầu).

Chí cha chí chất khua giấy dếp

Trần Tế Xương

Về từ loại, có lẽ cũng phải để ý những loại từ như trợ từ⁽¹⁾ rất nhiều và đặc biệt trong tiếng Việt. Trợ từ là một từ loại không có thực nghĩa hoặc đã mất thực nghĩa và không có chức vụ ngữ pháp trong câu, nhưng là tiếng cảm thán, hay để gọi ai, hoặc để nhấn mạnh vào ý, hay chỉ để kéo dài hơi, đỡ dịp trong câu thơ lời hát, khỏi lạc nhịp, cộc lốc.

- *Ru con a hà a hà*

Con nín mẹ hả, con la mẹ buồn

- *Ô hay, cảnh cũng như người nhi*

Bà Huyện Thanh Quan

- *Đời trước làm quan cũng thế ư?*

Yên Đỗ

(1) Xem Trương Văn Chính, trang 180.

Từ vựng, trong tiếng Việt rất quan trọng vì mỗi tiếng, chữ có nghĩa tùy ở vị trí, chức năng của nó trong câu. Sự thay đổi chỗ, vị trí kèm theo thay đổi nghĩa là một đặc điểm của tiếng Việt.

người đời: người ở đời

đời người: cuộc đời của một người (mục đích đời người).

Nhưng đặc biệt hơn cả là khả năng đảo lộn cả một tổ ngữ bằng cách thay đổi vần, phụ âm, vẫn giữ thanh để nói một ý thường là tục, để châm biếm, đả kích. Đó là lối nói lái chơi chữ rất thông dụng trong văn học trào phúng Việt Nam.

Truyện Trạng Quỳnh xỏ bà Chúa chua ngoa.

Bà Chúa con gái họ Trịnh rất hách dịch. Một hôm bà ngồi kiệu sắp đi qua một cái hồ. Quỳnh xuống hồ lấy chân đá nước chơi. Thấy Quỳnh, bà hỏi đứng dưới nước làm gì? Quỳnh bình tĩnh đáp: - Hôm nay nhàn rồi, xuống nước đá bèo chơi (đ... bà).

Hay thơ Hồ Xuân Hương:

Quán sứ sao mà khách vắng teo.

Hỏi thăm sứ cù đảo nơi nao (đ... nơi nao)

Chảy kinh tiểu để sông không đấm (đâm không sông)

Tràng hạt vãi lán đếm lại đeo (đ... lại đêm)

Dưới đây là một bài thơ bày tỏ khả năng đảo ngược của toàn thể những câu.

Thuận nghịch đọc

Đến Ngọc Sơn

vô danh

Đọc xuôi

Linh uy tiếng nổi thật là đây

Nước chấn, hoa rào, một khóa mây

*Xanh biếc nước soi, hồ lồng bóng
Tím bầm rêu mọc, đá tròn xoay
Canh tàn lúc đánh chuông âm tiếng
Khách vắng khi đưa xạ ngát bay
Thành thị tiếng vang đồn vui thú
Rành rành nọ bút với nghiêng này.*

Bài đọc ngược:

*Này nghiêng với bút nọ rành rành
Thú vui đồn vang tiếng thị thành
Bay ngát xạ đưa khi vắng khách
Tiếng âm chuông đánh lúc tàn canh
Xoay tròn đá mọc rêu bầm tím
Bóng lồng hồ soi nước biếc xanh
Mây khóa một rào hoa chấn nước
Đây là thật nổi tiếng uy linh.*

* * *

Ngoài cách cấu tạo từ, còn phải để ý những đặc điểm của cách cấu tạo câu. Chẳng hạn, tiếng Việt, nhất là trong thơ, ca dao, tục ngữ, thường có lối cấu tạo lược ý chủ từ hay thuật từ. Chính vì thế mà có người nói trong câu tiếng Việt không có chủ từ.⁽¹⁾

Rượu cúc, nhãn đem, hàng biếng quấy

Trà sen, ươm hời, giá còn kiêu

Trần Tế Xương

Trong ngôn ngữ hàng ngày, cũng rất nhiều câu nói trống:

Đi đây, đây, lại đây, đi mau lên.

(1) Trương Văn Chính, trang 510.

Trong ca dao tục ngữ:

- Ăn quả nhớ kẻ trồng cây.
- Cười người chớ vội cười lâu,
- Cười người hôm trước hôm sau người cười.

Trong những câu trên, đúng ra chỉ là hiểu ngầm chủ từ, chứ không phải không có chủ từ. Đó là xét về mặt ngữ pháp. Nhưng điểm đáng làm ta ngạc nhiên là chính ở chỗ có thể hiểu ngầm, hoặc bỏ chủ từ mà câu vẫn thành câu, và người nghe vẫn hiểu được.

Nói thường đòi hỏi có ai nói, và nói với ai. Ở đây không có ai, và cũng chẳng nói với ai rõ rệt. Do đó câu nói trở thành một thực tại độc lập, vô ngã, như thể tách rời khỏi chủ quan của người nói, và người nghe. Đó là một chân lý khách quan: “Ăn quả nhớ kẻ trồng cây” mà giá trị không tùy thuộc một chút nào vào địa vị, uy quyền, tuổi tác của người nói, vì đôi khi người ta nói điều gì là chân lý chỉ vì nể sợ, mến phục người nói. Trong trường hợp câu thơ trên của Trần Tế Xương, lối nói lược chủ từ còn có thể phản ánh một tinh thần không ưa nói đến cái tôi trong tư tưởng cũng như trong văn thơ xưa.

Nhưng cũng có những câu thực sự không có chủ từ vì không thể đoán ra chủ từ rõ rệt nên cũng không phải là lược ý hiểu ngầm.

- Ví dụ: - Còn trời, còn nước, còn non,
Còn mây, còn gió, hãy còn đó đây.
- Vì đâu nên nỗi dở dang

Nguyễn Gia Thiều

Không thể biết được ai còn ở đây.

Tiếng Việt cũng còn hay lược thuật từ, hoặc những quan hệ từ.

- Đứa khoe vẫn hoạt, đứa vẫn già

Trần Tế Xương

- Lỗi ai (lỗi tại ai).
- Quyển sách này có 100 trang.

Vì khả năng lược ý, lược tiếng trong câu, nên câu trong tiếng Việt được cấu tạo một cách rất súc tích (nhất là trong thơ). Không cần phải có đủ những yếu tố (chủ từ, thuật từ, bổ từ, giải từ, phó từ, quan hệ từ) mới tạo câu thành công. Ngôn ngữ có một khả năng kỳ quặc là có thể nói bằng cả những chỗ trống, lược qua, mà vẫn hiểu được **như thế** có nói ra.

Nhà này bốn buồng cũng hiểu như Nhà này có bốn buồng.

Trong tiếng nói hàng ngày, nhất là trong văn chương, khuynh hướng lập câu càng cô đọng, súc tích, bằng cách lược chủ từ, (thuật từ, quan hệ từ v.v...) không những không vì thế mà tối nghĩa trái lại còn tăng thêm sự gọn ghẽ, cân đối và dĩ nhiên vẫn có thể hiểu ý nghĩa như có nói ra vậy.

Chương II

NGÔN NGỮ KỊCH

Kịch là gì? Có lẽ hơn cả thơ, tiểu thuyết, thật khó mà định nghĩa ngay được một cách hoàn tất thế nào là kịch. Dĩ nhiên ở đây chỉ xét kịch như một hình thức nghệ thuật, một cách biểu hiện. Nếu hiểu ngôn ngữ theo nghĩa rộng, chỉ thị bất cứ cái gì biểu hiện (nói chung) và bất cứ ngành nghệ thuật nào (nói riêng) thì có thể nói có một ngôn ngữ kịch. Nhưng ngôn ngữ kịch là gì? Có khác biệt với ngôn ngữ của văn chương hay của các bộ môn nghệ thuật khác như hội họa, âm nhạc, ca vũ không? Sở dĩ khó định nghĩa kịch là vì chính kịch phân hóa thành nhiều loại phức tạp: nhạc kịch, ca vũ nhạc kịch, kịch nói, kịch câm, kịch phim, kịch vô tuyến truyền thanh, kịch vô tuyến truyền hình, tiểu thuyết kịch... Qua những loại kịch trên, người ta thấy kịch vay mượn hầu như toàn thể các ngành nghệ thuật khác. Vậy kịch chỉ là một thứ nghệ thuật “tạp pí lù” tổng hợp, vay mượn, do đó không có sắc thái, cá tính riêng hay kịch là một nghệ thuật độc lập, tự trị, có yếu tính đặc trưng khác biệt hẳn với các ngành nghệ thuật, nhất là khác hẳn với văn chương? Về điểm sau này, các người làm hay suy nghĩ về kịch ở Âu châu đã tranh luận rất nhiều. Đó là một vấn đề không thể tránh được, vì sự kiện có những “sáng kiến” mới như kịch phim, kịch vô tuyến, và gần đây, có nhà văn đã tung ra “**tiểu thuyết kịch**” không thể không đưa người ta đến chỗ phải tìm hiểu “**yếu tính**” của kịch. Hay nói cách khác, kịch có một yếu tính không? Có những đặc trưng xác định nó là một cách biểu hiện độc đáo, riêng biệt so với những cách biểu hiện nghệ thuật khác không?

Thiết tưởng không hề giải đáp thích đáng vấn đề trên bằng những định nghĩa tiên nghiệm, nhưng là bằng cách **mô tả** sự hình thành một vở kịch từ khởi điểm đến chỗ nó được thực hiện trọn vẹn.

Sự mô tả đó dựa trên hai nhận xét sau đây:

1. Sự phân loại kịch dựa vào những yếu tố trội bật vay mượn ở các ngành nghệ thuật khác và không phản ánh những đặc trưng của yếu tính, nhưng phản ánh những đặc trưng của mỗi loại kịch.
2. Có những yếu tố tổng quát, thường xuyên phản ánh những đặc trưng của mọi loại kịch, của kịch hiểu như một bộ môn nghệ thuật **khác biệt**.

Ở giữa ngành kịch, và trong nhiều loại kịch kể trên, người ta còn tìm thấy có thể có **nhieu** quan niệm xây dựng kịch dựa vào những phạm trù kịch và những kỹ thuật khác nhau. Đó là hai vấn đề lớn, đối tượng tìm hiểu của chương này.

I TRANH LUẬN VỀ KỊCH LÀ KỊCH BẢN HAY LÀ TRÌNH DIỄN

Hãy bắt đầu bằng sự kê khai những yếu tố cấu tạo kịch

kịch bản	kịch trường
trang trí	khán giả
sân khấu	lời nói
hóa trang	hát
dàn cảnh	múa
diễn viên	nhạc
ánh sáng	

A. PHÂN BIỆT NHẠC KỊCH, TUỒNG CHÈO, KỊCH NÓI

Kịch có nhiều loại và khác nhau ở chỗ mỗi loại nhấn mạnh vào một hay hai yếu tố cấu tạo trên; chẳng hạn:

Nhạc kịch. Một số ca nhạc kịch phương Tây như đại nhạc kịch (*opéra*) nhạc kịch nhỏ (*opérette*) nhạc kịch nhẹ (*vaudeville*) tuy gọi là kịch, nhưng thực ra là một thể loại của âm nhạc. Nó chỉ vay mượn hình thức sân khấu để hỗ trợ cho việc phát triển đến mức độ cao nhất của âm nhạc. Phương tiện diễn tả của loại ca nhạc kịch này thuần túy là ca nhạc: đơn ca, song ca, hợp ca, phối hợp với dàn nhạc giao hưởng. Những động tác của nhân vật cũng đều được biểu lộ bằng âm nhạc và do âm nhạc quyết định. Nói cách khác, động tác (múa) nhân vật không phải là động tác nhân vật của sân khấu.

Tuồng chèo. Trong tuồng chèo cũng có hát múa, nhưng vai trò của ca nhạc, vũ trong tuồng chèo khác hẳn vai trò của chúng trong nhạc kịch Tây phương. Một đằng chủ đề là âm nhạc, ca múa và động tác chỉ là phương tiện biểu hiện, một đằng động tác là chủ đề và ca múa, nhạc là phương tiện biểu hiện. Chẳng hạn múa trong tuồng không nhằm thể hiện một chủ đề âm nhạc mà nhằm thể hiện một động tác: múa lên xe, múa đi ngựa, múa uống rượu, múa vuốt râu, múa chào nhau... Múa thay vì làm những điệu bộ thường và tự nhiên.

Nhạc trong tuồng chèo giữ một vai trò đệm, bổ sung cho hát, múa, động tác và nhất là giữ vai trò thực hiện **tiết tấu** bằng bộ gõ trong đó phải kể trống là bộ phận chủ yếu: “**không trống khó mà mở miệng ra tuồng - trò nào trống ấy.**”

Hát là một phương tiện khác để thực hiện động tác trong tuồng, chèo. Nhưng cũng như múa ở trên, hát tuồng không phải là một bài ca được xây dựng một cách chặt chẽ theo đúng những quy luật của âm giai: Trái lại hát tuồng mang nhiều tính cách ngâm, **xướng** hơn là ca, dựa vào những đặc điểm đa thanh của tiếng Việt. Ngâm xướng vâng theo những quy luật về âm thanh của giọng nói: đó là

nguyên tắc ngữ khí trong tuồng. Hát tuồng đòi hỏi phải phát âm đúng dấu, đúng vần (tròn vành, rõ chữ) và phải tránh những **cấn** (cùng dấu không hát giống nhau) **mắc** (láy lên hoặc láy xuống mà nghịch gọi là **mắc**) **điệp trùng** (tránh cùng một cao độ).

Diễn viên phải biết vận dụng nghệ thuật **ngữ khí** (cường độ, sắc thái của giọng) để có thể diễn tả được giọng nịnh, khác với giọng trung, giọng trẻ khác với giọng già, và mọi tình cảm phức tạp (buồn mà không ai oán, thất vọng khác với buồn mà ai oán, thất vọng)...

Tuồng chèo đều có hát, nhưng hát quan trọng hơn trong chèo; vì thế người ta thường nói **xem** hát tuồng, **nghe** hát chèo, vì trong tuồng chủ yếu là động tác, khán giả chú ý nhiều hơn về điệu bộ, và xiêm giáp của diễn viên, trái lại, tuồng chèo, chú ý tới nghe hát nhiều hơn.

Hát liên quan đến văn thơ. **Lời nói** trong tuồng chèo thường không phải là lời nói hàng ngày, lời nói xuôi, mà là lời nói có **xây dựng ngôn ngữ**, có tính chất thơ.

Văn tuồng gồm ba thể chính:

- Văn xuôi trong **lời hướng** (Những câu bị chú chỉ nói chú không hát nhằm làm cho câu thơ rõ ý hơn).
- Văn vần (biến ngẫu) trong lời nói **lối**.
- Thơ đủ thể trong **lời hát**.

Thơ văn giữ một vai trò quan trọng trong tuồng chèo, vì khán giả vừa xem tuồng chèo, nghĩa là thưởng thức nghệ thuật diễn hình hóa nhân vật qua những động tác được vũ điệu hóa, vừa **nghe** hát tuồng chèo, nghĩa là thưởng thức ý thơ lời kịch qua tài diễn đạt ngâm xướng hát của những diễn viên.

Kịch nói là một loại kịch không còn chú trọng đến ca, xướng, nhạc, vũ mà chỉ chú trọng đến động tác, lời nói thường nhằm diễn tả một cảnh thực. Câu chuyện lấy ở cuộc đời, không phải ở thần thoại dã sử. Trang trí cũng cố sát thực và lời nói giống với lời nói

hàng ngày. Trong kịch nói, **đối thoại** giữa các nhân vật trên sân khấu là một yếu tố chính, trỗi bật. Thứ kịch này mới có ở Việt Nam khoảng bốn mươi, năm mươi năm nay... Trước đó chúng ta chỉ có tuồng chèo rồi cải lương.

Những vở kịch nói đầu tiên được viết ra vào quãng 1921 - 1930: *Chén thuốc độc* (1921); *Tòa án lương tâm* (1924) của Vũ Đình Long; *Hoàng Mộng Diệp, Kim tiền* (1928) của Vi Huyền Đắc; *Ông Tây Annam* (1930) của Nam Xương... Những vở kịch này còn nặng về luân lý. Từ 1930 những vở kịch của Vũ Trọng Phụng, Đoàn Phú Tứ, Khái Hưng... đã chú ý nhiều hơn tới khía cạnh xã hội, tâm lý. Quãng từ 1940, kịch lịch sử (dưới hình thức thơ hay văn xuôi) được phổ biến với Nguyễn Huy Tưởng, Huy Thông, Thao Thao...

Điều đáng để ý là với loại kịch nói, người ta thấy có **tác giả** soạn thảo, **kịch bản** hẳn hoi, nhưng nhiều khi những vở kịch đó lại không được trình diễn hay chỉ trình diễn một hai lần. Vì thế phần lớn những vở kịch trên chỉ **tồn tại** như một **bản văn**.

Nêu lên sự kiện trên để đưa ra một số vấn đề sau: nếu lược tóm những yếu tố cấu tạo kịch, người ta có thể phân chia kịch thành hai phần lớn: kịch bản và sự trình diễn (trình diễn gồm trang trí, sân khấu, khán giả, diễn viên, dàn cảnh, nhạc, vũ, ánh sáng...). Vậy phần nào là chính, **cốt yếu** trong kịch? Trong kịch, kịch bản là cốt yếu hay sự trình diễn? Nói cách khác, kịch là một loại thể văn chương hay là một bộ môn nghệ thuật riêng biệt? Và do đó, **tác giả** vở kịch là quan trọng hay nhà dàn cảnh, diễn viên? Trong trường hợp coi tác giả là quan trọng, điều đó cũng còn có nghĩa chỉ tác giả vở kịch mới có quyền sáng tạo, còn nhà dàn cảnh, diễn viên chỉ là người **thừa hành**, đóng vai trò diễn xuất (interprétation) và lý tưởng là phải làm sao trung thành với kịch bản. Trong trường hợp coi nhà dàn cảnh, diễn viên là quan trọng, tất nhiên cũng phải công nhận họ có quyền sáng tạo và không buộc phải tuyệt đối trung thành với bản văn.

Những vấn đề trên (kịch bản, trình diễn) thực ra không đặt ra trong kịch cổ điển (tuồng chèo chẳng hạn) vì tuồng chèo, tuy rất chú ý tới văn thơ, nhưng là văn thơ được trình diễn trên sân khấu. Tuồng chèo là kịch để **xem, nghe**, chứ không để **đọc**.

Vấn đề tranh luận chỉ đặt ra khi có thoại kịch. Hình như vì hai hiện tượng song song và trái ngược nhau. Một đằng kịch mới được soạn thảo hẳn hoi thành một bản văn; có một **tác giả** nhất định rõ rệt của vở kịch. Đôi khi kịch bản được viết ra với tất cả nghệ thuật làm văn của tác giả và do đó được coi như một tác phẩm văn chương hoàn tất, trọn hảo **trước khi** trình diễn và nếu có trình diễn, thì đó chỉ là việc phụ. Kịch vô tuyến truyền thanh chỉ để **nghe**, không còn phải để xem. Đến tiểu thuyết kịch thì kịch cũng không còn phải để nghe nữa, mà chỉ còn để **đọc** như tiểu thuyết.

Đằng khác, khuynh hướng để cao sự trình diễn lại do sự xuất hiện của nhà dàn cảnh. Việc xây dựng sân khấu hiện đại, cũng như xây dựng phim ảnh đòi hỏi có một nhà dàn cảnh (*metteur en scène*) và trong thực tế xây dựng, phải công nhận vai trò của nhà dàn cảnh thật là quan trọng.

Vấn đề này đã được thảo luận nhiều trong các giới suy nghĩ hay làm kịch ở Tây phương. Theo dõi lý luận của những phe đối lập người ta thấy **cách đặt** vấn đề của họ không thể giải quyết gì được vì nó là một vấn đề giả tạo. Đào sâu tìm hiểu **tại sao** họ tranh luận với một tinh thần phân biệt, rồi để cao yếu tố này hay yếu tố kia, người ta mới thấy tinh thần đó dựa trên một nhân bản, bắt nguồn từ một ý thức hệ và vấn đề là thử hỏi xem nhân bản đó, ý thức hệ đó là gì, có còn đúng hay không, nghĩa là có hợp lý hay không?

Trước khi trở lại cuộc tranh luận trên, thiết tưởng có thể nhận định qua tuồng chèo để thấy rằng vấn đề không đặt ra với loại kịch xưa cũ này.

B. TUỔNG CHÈO CHỦ YẾU LÀ MỘT TRÌNH DIỄN

Về tuồng, chèo, dĩ nhiên ai cũng thấy sự trình diễn là quan trọng. Nói cách khác, vở tuồng, vở chèo không quan trọng bằng vai tuồng, vai chèo. Trong tuồng, chèo thường không có tác giả kịch bản. Hay nói cho đúng, tác giả là tập thể hoặc không coi tác giả là quan trọng lắm. Sự kiện đó trái ngược hẳn với kịch mới hiện đại. Từ bốn mươi năm nay, khi nói đến thoại kịch, là người ta nhắc tới tên những tác giả như Vi Huyền Đắc, Đoàn Phú Thứ, Vũ Đình Long, và nhớ tới tên họ hơn cả tên vở kịch, nhất là hơn những diễn viên gánh hát đã trình diễn những vở kịch của họ. Tuy nhiên sự nhắc nhở này không phải hoàn toàn vì lý do coi tác giả của vở kịch là quan trọng, mà trái lại có lẽ vì trình diễn quá ít hay không có trình diễn gì cả, nên người ta chỉ có thể căn cứ vào **kịch bản** để nhắc nhở tới, hoặc để phê phán trong công trình biên soạn văn học sử.

Trái lại trong tuồng chèo - thường một nho sĩ chỉ soạn cái “cốt kịch”, rồi các gánh tuồng chèo dựa vào đó mà biến chế, cải biến mãi mãi. Cho nên tuồng chèo thường không có tác giả rõ rệt, hay là vô danh. Sự kiện đó chứng minh quan niệm cho rằng tác giả không phải là quan trọng trong tuồng chèo. Vở chèo, vở tuồng thường chỉ là những sườn, “thân trò” mà cũng không được ghi chép cẩn thận, chỉ truyền miệng, nhằm phác họa những điểm nét chính và dành cho vai tuồng chèo quyền tự do tùy tiện ứng diễn vô hạn định, theo khả năng nghệ thuật trình diễn của mỗi diễn viên, theo phong cách, khả năng sân khấu của từng địa phương và sau cùng theo nhu cầu, sở thích của quần chúng từng vùng.

Sự tự do ứng biến, thích nghi trong tuồng chèo, không những được áp dụng trong lời hát, điệu múa mà cả trong những chi tiết thuộc về tích trò. Cùng một tích trò, phường chèo địa phương này có thể diễn không giống về rất nhiều điểm với phường chèo ở một địa phương khác, chính vì thế mà diễn viên trong tuồng, chèo giữ một vai trò quan trọng. Vai tuồng, chèo là một nghệ sĩ thực theo

nghĩa phải biết **sáng tạo**. Nhiều đoạn, phần trong tích tuồng, chèo không được ghi chú hay dặn dò cẩn thận về lời, sự việc, mà chỉ được dặn: tùy ý.

Tính cách “**sáng tạo**” trong tuồng, chèo biểu lộ rõ rệt hơn cả qua nhân vật hề. Những vai hề thường thường chỉ là vai phụ, bổ túc nhưng nhiều lúc có thể trở thành vai chính, một mình diễn xuất trên sân khấu, đôi khi hàng giờ. Không một vở chèo, vở tuồng nào diễn mà lại không có vai hề ra trở tài, đôi khi làm mưa làm gió lôi cuốn khán giả vào những chuỗi cười lý thú bằng những lời nói pha trò bóng gió, xỏ xiên, đả kích hoặc là dựa vào những tình huống đang diễn của vở tuồng, chèo hoặc chẳng liên quan gì đến tích tuồng, chèo. Do đó vai hề có thể **độc lập hẳn** với tích tuồng, chèo, không những độc lập mà đôi khi còn đối lập nữa. Dĩ nhiên mức độ hoạt kê, châm biếm của những lớp hề hoàn toàn tùy thuộc vào **tài ba**, khả năng sáng tạo của vai hề. Một lý do nữa cho thấy việc trình diễn là cốt yếu trong tuồng chèo. Cốt truyện, tích tuồng ai cũng đã biết trước khi đi xem hát tuồng, nghe hát chèo. Chuyện *Lưu Bình Dương Lễ*, chuyện *Tam Quốc, Quan Âm Thị Kính*... ai cũng đã biết cả. Vậy khi xem hát tuồng, nghe hát chèo, thì mục đích không phải là để tìm đi hiểu tích chuyện vì đã biết, nhưng là để thưởng thức sự trình diễn; và không phải chỉ một một lần trình diễn, mà càng nhiều càng hay, và không chán, vì càng xem càng thích, càng nghe càng mê. Mỗi tối, cùng một vai đó có thể đóng khác, hay hơn lần trình diễn một tối khác. Hoặc cùng một tích truyện đó, gánh này, phường này đóng khác, độc đáo hơn gánh, phường kia.

Phim ảnh hay tiểu thuyết thì không thể xem, đọc nhiều lần, nhất là phim, tiểu thuyết phiêu lưu, trinh thám. Vì cái thú khi xem phim, đọc tiểu thuyết là đợi chờ cái **sắp đến, chưa biết**. Vậy nếu cái sắp đến đã biết, không còn cái bất ngờ, thì hết thú vị. Nếu phim, truyện thật hay, có lẽ cũng chỉ có thể xem, đọc hai ba lần, không thể đọc, xem đi xem lại mãi mãi.

Cũng vì xem tuồng chèo không phải để tìm hiểu cốt chuyện ý chuyện như trong phim, tiểu thuyết, mà chỉ là để xem trình diễn, nên phản ứng sau khi xem trình diễn của khán giả cũng khác nhau. Sau khi xem phim, đọc truyện, khán giả, độc giả có thể thảo luận về nghệ thuật diễn xuất phim, bố cục truyện, nhưng không thể không thảo luận về cốt truyện, ý chuyện (luân lý, triết lý, xã hội v.v...). Trái lại khán giả của tuồng chèo, sau khi ra khỏi rạp, kịch trường không ai thảo luận về tư tưởng, vì đã biết cả nội dung đạo đức hay tâm lý của tích truyện, mà chỉ tranh luận với nhau về vai nào đóng hay, vai nào hát, múa giỏi... nghĩa là tranh luận về sự trình diễn vở tuồng, chèo mà thôi. Người ta đi xem hát tuồng, nghe hát chèo, chứ không đi xem vở tuồng, nghe tích chèo.

Tuy nhiên, tuồng chèo cũng rất chú trọng đến văn thơ: “**Vạn sự tùng văn giả xuất**”, nghĩa là phải căn cứ vào văn thơ mà gây dựng tuồng chèo; lời nói trong tuồng chèo không phải là lời nói thường, nhưng là lời thơ, lời hát dựa vào định luật của thơ. Vậy tính chất thơ văn cũng là thiết yếu của tuồng chèo. Nhưng thơ văn ở đây không phải hoàn toàn do một tác giả sáng tạo và qui định, trái lại diễn viên có quyền sáng tạo, cải biên, thích nghi, nghĩa là diễn viên cũng làm văn, cũng ít nhiều giữ vai trò “tác giả” vở kịch.

Căn cứ vào những nhận xét trên, người ta có thể dễ dàng quả quyết tuồng chèo cốt yếu ở sự trình diễn và trong trình diễn, người diễn trò đã đóng một vai quan trọng, không những diễn xuất mà còn cả về sáng tác: về chi tiết tích trò, về lời văn, điệu hát...; tuy nhiên sự tự do ứng biến, sáng tạo ở đây, nếu một mặt phản ánh tinh thần phóng khoáng tôn trọng nghệ sĩ, không khỏi đôi khi bày tỏ, một mặt khác, thói quen luộm thuộm, cẩu thả, “**thế nào xong thôi**” rất hại cho nghệ thuật, một thói quen rất Việt Nam do đời sống nghèo túng, đơn giản của xã hội nông thôn xưa của ta.

Do đó, tuồng chèo đã có những hạn chế, nếu nhân danh những đòi hỏi nghệ thuật mà xét kỹ thuật xây dựng và trình diễn sân khấu

của tuồng chèo. Chẳng hạn về sân khấu chèo. Có thể nói tổ chức sân khấu chèo thường rất đơn giản đến mức độ thô sơ: một cái chiếu, hai cái chiếu là đủ, nhưng ba, bốn cái cũng chẳng sao. Chẳng khác, diễn chèo ở chỗ nào cũng được. Vì thế, xét về phương diện mỹ thuật, trang trí, sân khấu, kể là không có gì. Và những ngành nghệ thuật liên hệ như kiến trúc, hội họa v.v... đều không được chú ý.

Còn lời hát, lời thơ, thường không thống nhất. Trừ một số vở đã được cô đọng, xây dựng tập thể và được trình diễn nhiều, nên bản văn, điệu hát có phần được thống nhất và đạt tới mức độ hoàn thiện như ca dao tục ngữ. Còn đa số kịch bản văn thơ chèo tuồng cổ đều rất khác nhau do tính chất tùy tiện ứng biến đã nói trên kia, hoặc ngược lại lẫn lộn lung tung cả. Cùng một đoạn văn, một lớp tuồng chèo có thể gặp ở nhiều trò khác nhau. Tính cách lẫn lộn hoặc giá trị nghệ thuật khác nhau giữa nhiều bản văn quả thật là một hạn chế đáng tiếc. Sự thiếu sót đó đòi hỏi có một kịch bản nhất định hay những lớp tuồng rõ rệt không dẫm chân lên nhau.

Do đó, cần **cải biên** và **chỉnh lý** tuồng chèo cũ.⁽¹⁾

Về nội dung, cá biệt hóa những lớp tuồng, tránh hiện tượng lẫn lộn tên tuổi. Về hình thức, cố gắng tiến tới thống nhất vở chèo, tuồng thành một kịch bản, hoặc hai, ba kịch bản có giá trị nhất. Sự thống nhất bản văn không chống lại truyền thống sáng tạo của diễn viên mà chỉ nhằm duy trì và bảo đảm cho vở chèo tuồng ở mức độ những đòi hỏi nghệ thuật hiện tại **cao nhất** của nó. Nếu diễn viên có tài nghệ thuật sáng tác **hay hơn** bản văn, vở tuồng đã được quy định, không ai cấm diễn viên trở tài nghệ. Nhưng nếu diễn viên không đủ tài nghệ sáng tạo hay hơn, ít ra vẫn có thể cố gắng trung thành với bản văn, vở kịch đã được cải biên, chỉnh lý ở mức độ cao nhất hiện nay của nó.

(1) Xem bài: “Về mặt kịch bản văn học chèo cổ, cần viết lại một số tích cũ”, Lộng Chương, tạp chí Văn Học, Viện Văn học Hà Nội, số tháng 2 – 1963.

C. KỊCH LÀ KỊCH BẢN HAY SỰ TRÌNH DIỄN

I TRANH LUẬN Ở TÂY PHƯƠNG

Cuộc tranh luận xoay quanh vấn đề then chốt định nghĩa kịch: kịch là một bộ môn văn chương hay là một bộ môn nghệ thuật khác văn chương? Về yếu tố cấu tạo kịch, kịch **chủ yếu** là kịch bản hay là sự trình diễn; về vai trò của những người xây dựng kịch, kịch chủ yếu là công trình sáng tạo của tác giả kịch bản và trình diễn chỉ là phụ thuộc, hay kịch chủ yếu là công trình vừa sáng tạo vừa diễn xuất của nhà dàn cảnh, diễn viên?

Cuộc tranh luận dựa vào những luận chứng lịch sử, nguồn gốc nghệ thuật và sau cùng vào những lý luận thuần túy thẩm mỹ.

1. Những người chủ trương kịch là văn chương

Lucien Dubech, một nhà sử học về nghệ thuật, trong cuốn *Lịch sử có tranh ảnh về kịch* đã nhận định: “Kịch, theo quy tắc của tất cả những bộ môn cao, đã bắt đầu bằng thi ca.” Ở khởi điểm mọi ngành nghệ thuật là thơ “bộ môn kịch đã là kết cục một hình thức trữ tình đặc biệt của Hy Lạp. đó là trữ tình đồng ca.” Khi nghiên cứu lịch trình diễn tiến tư tưởng nhân loại, Auguste Comte cũng cho rằng kịch không phải là một nghệ thuật đầu tiên, nhưng chỉ là một hình thức của thơ; hơn nữa kịch chỉ tồn tại một cách tạm thời vì nó sẽ phải tiêu ma khi nhân loại bước hẳn vào thời kỳ thực nghiệm. Comte chia lịch sử tư tưởng nhân loại thành ba thời kỳ: Thần học, Siêu hình, Thực nghiệm. Trong thời kỳ đầu, lúc nhân loại còn tin ở thần linh có cúng tế, lễ bái và sự tế lễ này gồm một số những biểu diễn có tính chất kịch. Sau đó những biểu diễn trên tách khỏi tế lễ và trở thành một ngành nghệ thuật. Nhưng bởi vì ngôn ngữ bằng động tác là một ngôn ngữ thấp kém so với ngôn ngữ thơ ca nên một khi nhân loại đã tiến tới chỗ mọi người đều biết đọc sẽ không còn cần **diễn kịch** nữa; ai cũng có thể đọc thưởng thức những kịch bản

đã trở thành những tuyệt tác văn chương vì sự trình diễn không thêm gì cho việc thưởng thức bằng cách đọc tác phẩm.

Jean Hytier, trong *Những nghệ thuật của văn chương*⁽¹⁾ đã dựa vào công dụng của kịch để chứng minh tính cách “lịch sử” tạm thời của kịch. Trước đây, kịch là một biểu diễn xã hội nhằm đạt tới một thông cảm tập thể của một cộng đồng còn gắn liền với tôn giáo hay với những ước lệ xã hội rất chặt chẽ. Bây giờ sự thông cảm đó không còn nữa, hay ít ra không cần phải có sân khấu, kịch trường để thực hiện sự thông cảm đó vì mỗi cá nhân đã có thể đọc tác phẩm và thực hiện trong trí những gì mình có thể cảm nghĩ như khi xem kịch.

Một số nhà biên khảo khác dựa vào những lý do thẩm mỹ để minh chứng kịch chủ yếu là một bộ môn văn chương.

Những người này cho rằng kịch chủ yếu là kịch bản, nghĩa là ý nghĩa và giá trị của kịch đều ở tại kịch bản. Khi một tác giả soạn thảo một vở kịch - và khi đã được viết ra, thì vở kịch phải được kể là **hoàn tất**. Kịch là **vở kịch**, là tác phẩm văn học. Tại sao? Vì những gì tác phẩm muốn diễn tả, muốn thể hiện:

- a. Hoặc là ý tưởng, quan niệm.
- b. Hoặc là giới thiệu nhân vật (tâm lý), khung cảnh lịch sử, địa lý, xã hội... thì khi viết ra xong, tức là đã thực hiện được đầy đủ sự diễn tả đó.

Hamlet, một nhân vật được dựng lên trong tác phẩm viết kể là đã có, hiện hữu đúng như một nhân vật kịch và do đó, gây được những tác dụng như tác giả muốn. Cho nên không cần phải thêm vào cho nhân vật một sự có mặt bằng **thân xác** chỉ là **phụ thuộc**.

Người đọc có thể bằng tưởng tượng theo dõi, **xem** bằng tâm trí những động tác lời nói của nhân vật, mà không cần qua trung gian của diễn viên.

(1) *Les Arts de la littérature*, E. Charlot, Alger, 1941.

André Villiers gọi sự tham dự của diễn viên, đóng vai nhân vật là một sự “*tiếm vị, một sự xuyên tạc, hãm hiếp*” (*prostitution de l'acteur*). Ông tự hỏi khi xây dựng một nhân vật, tại sao không làm như nhà hội họa, chỉ cần vài nét đơn giản hay như nhà thơ, vài chữ, vì bất cứ một tác phẩm nghệ thuật nào cũng là tưởng tượng - và do đó muốn rung động hay truyền cảm, chỉ cần bản văn cũng có đủ khả năng đặc tả, truyền cảm rồi, không cần diễn viên, động tác trên sân khấu. Nhiều người còn đi xa hơn nữa, khi cho rằng việc trình diễn không những không **biểu lộ** được vở kịch mà còn **xuyên tạc** vở kịch, trong khi bằng yên lặng, người đọc có thể thưởng thức đầy đủ và một cách trung thành vở kịch.

Sở dĩ diễn viên có thể xuyên tạc vở kịch là vì:

1. Hoặc không đủ tài năng để biểu diễn.
2. Hoặc lợi dụng nhân vật mình đóng để phô trương chính mình, làm cho người ta chú ý đến mình. Trong khi diễn viên là phương tiện phải tự xóa trước nhân vật, thì ngược lại chính những người đóng kịch lại muốn được nổi bật, mượn nhân vật mình đóng để quảng cáo cho mình.
3. Hoặc chính người xem cũng có thể hiểu lệch lạc - chú trọng tới diễn viên nhiều hơn là vở kịch. Khán giả có thể đi xem không phải để thưởng thức chính vở kịch mà là để ngắm diễn viên hay khán giả khác.⁽¹⁾

Trong cuốn *Dàn cảnh sân khấu và điều kiện thẩm mỹ của nó*⁽²⁾, André Weisstein đã lược tóm ý kiến của những người như Becq de Fonquières chủ trương tất cả giá trị trình diễn của một vở kịch đều ở tại công trình sáng tạo của nhà văn nhà thơ như sau:

1) Chỉ có tư tưởng trong văn chương. Do đó chỉ có văn chương mới thực sự là nghệ thuật, hay ít ra cũng là nghệ thuật cao đẳng hơn cả.

(1) Xem bài: “Áo ảnh Thanh Thúy” của tác giả. Trong *Hành Trình*, số 1, *Văn Học*, số 38, Sài Gòn, 1965.

(2) *La Mise en scène théâtrale et sa Condition esthétique*, Flammarion, 1955, trang 56.

Nếu nghệ thuật là một phương tiện nhằm thể hiện tư tưởng thì ngôn ngữ văn chương là phương tiện trọn hảo nhất. Bằng chứng là chỉ những nhà văn, những tác phẩm văn chương nổi tiếng mới thực sự tiêu biểu cho tư tưởng nhân loại một thời đại.

“*Hãy thử coi ảnh hưởng của một Barrès, một Bergson, một Maurras, một Claudel, một Gide. Ở những người đó là văn chương, nghệ thuật và tư tưởng.*”

Paul Acker

“*Không ai chối cãi được rằng những thành quả tốt đẹp nhất của kịch chỉ mặc một giá trị thực sự ở ngoài sân khấu.*”

Fagus

“*Điều mình chứng cuốn sách cao hơn sân khấu là ở điểm một vở kịch chỉ hay và có may mắn tồn tại lâu dài nếu nó có thể đọc được. Một vở kịch chỉ đáng giá nếu nó có thể trở thành một cuốn sách.*”

Rachilde

2) Việc đọc bản văn là một hiện tượng thuộc lãnh vực tinh thần. Nếu nghệ thuật nhằm tạo ra một lạc thú tinh thần thì chỉ cần đọc bản văn cũng đủ tìm được sự lạc thú đó. Hơn nữa việc trình diễn đôi khi còn có thể làm cho sự lạc thú tinh thần vẫn đục hay sút kém hẳn đi.

“*Với sự dàn cảnh, lạc thú tinh thần không còn trong sạch nữa.*”

Becq de Fonquières

3) Sân khấu do những phương tiện vật chất, thấp kém tạm bợ gây dựng.

“*Sân khấu, với những buổi trình diễn, chỉ tương xứng với những, năng khiếu thấp kém của trí óc con người.*”

Barbey d'Aurevilly

Sân khấu là một nghệ thuật thấp kém vì tư tưởng phải vay mượn những phương tiện vật chất rất xa tinh thần (không gần tinh thần như ngôn ngữ) để diễn tả. Hơn nữa, những phương tiện đó lại rất tạm thời. Trình diễn xong là không còn gì nữa.

4) Kịch chỉ tác dụng trên giác quan và làm hư hỏng giác quan “kịch có tính cách tiêu hóa” (Paul Acker), kịch còn là một hưởng thụ hoàn toàn thụ động, “khán giả hết” như con cừu người ta dẫn đi.

“Kịch là một trường dạy những thói xấu đủ mọi nghĩa; nó không dạy cho người ta biết suy nghĩ. Ai không suy nghĩ và mắt bị cháy bỏng vì những ánh đèn chiếu rọi, sẵn sàng chịu đựng những “cú” xấu về luân lý, hay thể xác: người đó say.”

Rachilde

5) Văn chương là một nghệ thuật của thượng lưu.

Ai có khiếu đọc, và mê đọc hơn là mê xem kịch, là người trưởng thành về trí thức.

“Trong hoàn cảnh hiện nay, người mê đọc là người cao quý hơn người mê xem kịch.”

René Boylesve

“Khiếu đọc sách là triệu chứng trưởng thành về trí thức là dấu hiệu của sự quý phái, tinh tế.”

G. Lecomte

6) Sân khấu là một nghệ thuật của quần chúng và đó là một trong những nguyên nhân kém cỏi của nó.

“Kịch thực ra là một hình thức thấp kém của văn chương vì nó chỉ dành cho đám đông thay vì nhằm nhân vật cô độc.”

Barbey d'Aurevilly

Ngược lại, vì quần chúng dốt nát, không có khiếu thẩm mỹ là bao, nên không thể hiểu nổi những tác phẩm văn chương sâu sắc thâm trầm và do đó chỉ muốn xem kịch, nghĩa là thưởng thức cái gì cụ thể, hữu hình, thô鄙.

“Vì kịch là kém cỏi về vật chất, mà quần chúng đông đảo thích kịch hơn là những tác phẩm quá tế nhị, quá vĩ đại mà họ không hiểu. Thiên tài của những nhà soạn kịch nổi tiếng đã bị suy biến

vì những khiếu thẩm mỹ luôn luôn thô鄙 và những say mê luôn luôn thấp hèn của những quần chúng tinh thần nhất.”

Barbey d'Aurevilly

Những người chủ trương kịch chủ yếu là kịch bản nên không coi việc trình diễn là quan trọng. Nếu kịch bản được trình diễn, họ đòi hỏi nhà dàn cảnh và diễn viên phải tuyệt đối tôn trọng kịch bản vì vai trò của họ không phải là sáng tạo mà là diễn xuất. Lý tưởng của diễn xuất là phản ánh trung thực điều nó muốn diễn tả. Nhưng trong thực tế xây dựng sân khấu, nhà dàn cảnh, hay diễn viên thường không để ý thực hiện lý tưởng trên, do đó làm hại đến giá trị nghệ thuật của vở kịch, một giá trị đã có ngay trong chính vở kịch dù được trình diễn hay không.

Charles Maurice tố cáo nhà dàn cảnh: *“người này không phải nhà văn, họa sĩ, cũng không phải thợ may, thợ sửa đèn dầu, nhưng là một người quấy rối lấy cô là sốt sắng, để bắt khán giả phải chịu đựng những điều ngu ngốc.”* Người ta trách nhà dàn cảnh “tự coi mình là quan trọng” là nhà sáng tạo; trong khi chỉ là một người đỡ đần nhưng lại tưởng là cha đẻ.

“Sự chuyên chế của nhà đạo diễn đung tới ngay cả chính phẩm chất của tác phẩm, đến nền tảng tinh thần, ý nghĩa vở kịch và hy sinh tất cả những cái đó vì trang trí.”

Pierre Emmanuel

Sở dĩ nhà dàn cảnh dễ “xuyên tạc” vở kịch là vì chỉ để ý đến trang trí, hóa trang, đến quần áo, ánh sáng, đến tất cả những cái không phải là kịch bản và coi những cái đó là quan trọng hơn việc lo diễn xuất cho đúng với tinh thần và lời văn của kịch bản.

André Villiers nhận xét về những sai lầm tai hại mà diễn viên có thể rơi vào khi họ quá chú trọng chỉ muốn cho người ta coi mình là nghệ sĩ sáng tạo và bỏ quên vai trò thực sự của mình là *“những diễn viên, thông ngôn khiêm tốn, những người thợ liềm chính, của nghệ thuật.”*

Qua những sai lầm trên, nhà dàn cảnh và diễn viên đã “*hy sinh cái chính cho cái phụ, yếu tính cho cái bề mặt, đã chống lại tinh thần và vô ý duy trì ngành kịch ở mức độ nghèo nàn trí thức.*” (Farnoux Reynaud).

2. Những người chủ trương kịch chủ yếu ở tại trình diễn

Với khuynh hướng này, kịch chỉ là kịch thực sự nếu được trình diễn, vì đặc điểm cốt yếu của kịch là **động tác**, nên chỉ khi nào có động tác, mới kể là có kịch. Kịch không phải viết ra để đọc mà là để xem, nghe, để được trình diễn. Chính mục đích xem nghe đó xác định **kịch**, chủ yếu là ở tại sự trình diễn. Mà muốn có trình diễn phải có: nhà dàn cảnh, diễn viên, sân khấu. Cho nên cái gì không diễn được hay chưa diễn đều không phải là kịch. Vở kịch chưa phải hoàn toàn là kịch, và sẽ không bao giờ là kịch thực sự nếu không được trình diễn. Người ta chỉ có thể phê phán một vở kịch khi nó được trình diễn vì ý nghĩa và giá trị, nghệ thuật của nó không phải ở trong kịch bản mà là ở trong việc trình diễn kịch bản đó. Chẳng hạn cũng một khúc đối thoại trong kịch và trong tiểu thuyết. Một đằng là đọc trong im lặng để thưởng thức một cách hoàn toàn tưởng tượng. Một đằng là đọc lên thành **tiếng**, với một giọng điệu nào đó, và nhất là phải **đọc như thế nào**; theo những tiêu chuẩn nghệ thuật gì để thưởng thức một cách cụ thể những âm thanh, tiếng động, giọng điệu. đằng khác người ta cũng chỉ căn cứ vào **cách nói, giọng nói** của diễn viên đã thực hiện những tiêu chuẩn nghệ thuật để ra đến mức độ nào để phê phán giá trị của vở kịch.

Người diễn kịch không phải lợi dụng nhân vật mình đóng mà trái lại là hiện thân của nhân vật. Diễn viên hòa đồng với nhân vật và cố gắng diễn tả rất đúng, rất sát tâm tính, thái độ của nhân vật như chấp nhận một tình trạng “vong thân” (theo nghĩa của Hegel, Marx) đối với nhân vật. Vong thân vì diễn viên đã hoàn toàn bỏ cái “mình” của mình để lấy cái “mình” của nhân vật làm cái “mình” của mình.

Một số đông nhà văn nhà thơ, và nhất là đạo diễn nổi tiếng như Antonin Arthaud, Cordon Craig, Vilar v.v... đã cho rằng kịch chủ yếu là một công trình xây dựng của nhà đạo diễn, kịch là một ngành nghệ thuật độc lập, và trong lịch sử đã bị văn chương, hay các ngành nghệ thuật khác lấn át, nên phải tranh đấu cho kịch được thực sự trở thành một bộ môn nghệ thuật tự trị.

Họ cũng dựa vào những luận chứng lịch sử, và thẩm mỹ để biện hộ cho quan điểm sân khấu là chính trong sinh hoạt kịch.

Cordon Craig đã nhận định trái hẳn với Dubech ở trên: nguồn gốc kịch không phải là văn chương mà là vũ điệu.

“Nghệ thuật sân khấu do cử chỉ, chuyển động - múa nhảy mà ra cha đẻ của nhà soạn kịch là vũ sư.”⁽¹⁾

René Chavance, Robert Pignarre, nghiên cứu về lịch sử sân khấu cũng đồng ý với Cordon Craig về nguồn gốc kịch. Khi khảo sát kịch cổ phương Tây cũng như phương Đông (Trung Hoa, Nhật Bản, Bali, Nam Dương) và dựa vào nhân chủng học, để khảo sát những sinh hoạt nghệ thuật của các dân tộc sơ khai, các tác giả trên đều thấy vũ điệu đã giữ một vai trò quan trọng và là ngành nghệ thuật đầu tiên, chính yếu của dân tộc đó. Kịch bắt nguồn từ vũ điệu, chứ không phải thơ. Về phương diện văn học sử, những kịch bản nổi tiếng của thời cổ điển cũng không phải viết ra để đọc, và chủ yếu là để trình diễn và chính nhờ sự trình diễn mà được nổi tiếng.

Các người suy nghĩ hay dựng kịch thuộc khuynh hướng này cũng dựa vào những lý luận thuộc phạm vi nghệ thuật để bác bỏ quan điểm của khuynh hướng đối lập.

Vấn đề nghệ thuật không phải chỉ là vấn đề tư tưởng. Vì nghệ thuật nào cũng có thể nhằm biểu hiện những tư tưởng. Nhưng các ngành nghệ thuật khác nhau là ở tại **cách** biểu hiện tư tưởng. Văn chương là một cách biểu hiện, kịch là một cách biểu hiện khác. Cho nên đi xem kịch, không phải để tìm hiểu ý tưởng mà là thưởng thức

(1) *Art du théâtre*, trang 104 - 105.

cách biểu hiện tư tưởng đó như Paul Claudel đã viết: “Đôi khi điều làm cho chúng ta cảm động nhất ở nơi diễn viên, không phải hẳn là điều diễn viên nói, mà là điều người ta cảm thấy diễn viên sắp nói.”

Đằng khác, sự trình diễn là cần thiết vì kịch bản không thể gây được những tác dụng mà sân khấu nhằm thực hiện chỉ bằng cách đọc tác phẩm. Đối với những nhà dàn cảnh, kịch bản chỉ được coi như một yếu tố cấu tạo của sân khấu, bên cạnh những yếu tố khác. Hơn nữa có nhà dàn cảnh còn mong ước “có ngày sân khấu sẽ không còn phải dựa vào những vở kịch để có thể trình diễn, mà sẽ làm lấy những tác phẩm riêng, phù hợp với nghệ thuật của mình” (Cordon Craig). Sân khấu không những không cần dựa vào văn chương mà còn phải làm sao tách biệt khỏi văn chương, với tất cả những gì là ngôn ngữ viết và cố định. “Tôi tin rằng sẽ đến lúc chúng tôi có thể tạo ra những tác phẩm nghệ thuật của sân khấu mà không còn cần dùng tới những vở kịch viết nữa.” (Cordon Craig).

Sở dĩ các nhà dàn cảnh đã chủ trương sự trình diễn là chủ yếu, đồng thời cũng gián tiếp tự coi là quan trọng là vì sự “tiến bộ” về những đòi hỏi nghệ thuật trong tổ chức xây dựng sân khấu. Sân khấu càng được xây dựng qui mô theo đuổi những đòi hỏi nghệ thuật càng ngày càng cao thì vai trò “chuyên môn” của nhà đạo diễn càng trở nên quan trọng, lấn áp vai trò của tác giả vở kịch. Và sở dĩ tác giả bị lấn áp, lu mờ là vì tác giả “không quen thuộc, am hiểu những vấn đề chuyên môn rất phức tạp thuộc sân khấu (hóa trang, âm thanh, ánh sáng, diễn xuất). Làm sao tác giả có thể chỉ dẫn cách đóng kịch, nếu tác giả không từng trải những kỹ thuật chuyên môn.”

Thành ra tác giả chỉ biết viết ra, còn trình diễn phải phó thác cho người dàn cảnh có khả năng, kinh nghiệm hơn. Cho nên sự mất giá của tác giả, như Max Reinhardt nhận xét, ở tại “các tác giả càng ngày càng mất liên lạc với sân khấu và nhà dàn cảnh chẳng qua là đã thoát thai từ sự thiếu sót những tác giả thực sự của sân khấu.”

Chính những nhà văn danh tiếng như Francois Mauriac cũng phải nhận rằng xây dựng sân khấu có những qui luật riêng của nó và nhà tiểu thuyết không dám liều phiêu lưu vào địa hạt đó:

“Chính ý tưởng cho rằng kỹ thuật sân khấu rất khó lãnh hội, đã làm cho nhiều nhà viết tiểu thuyết không dám thử phiêu lưu một phen. Trong thời niên thiếu của tôi, người ta đều nhìn nhận rằng sân khấu là một lãnh vực riêng của một số ít người thấu hiểu những mảnh khóc nhà nghề.”

Hầu hết những nhà dàn cảnh nổi tiếng ở Âu châu gần đây đều cho rằng dàn cảnh là quan trọng và nhà dàn cảnh là tác giả của kịch.

“Nhà dàn cảnh là chính kịch.”

Firmier Gémier

“Nhà dàn cảnh, vị chúa tể, tập hợp tất cả những chất liệu, bắt đầu là vở kịch để thể hiện diễn xuất bằng biểu lộ nghệ thuật sân khấu là bí quyết riêng của mình.”

Georges Pitoeff

Jean Vilar, một nhà dàn cảnh hiện đại người Pháp, trong cuốn *Về truyền thống sân khấu*⁽¹⁾ dựa vào kinh nghiệm của mình, dựa vào sự thành công của kịch do các nhà đạo diễn gây dựng đã quả quyết:

“Tôi đưa ra ý kiến riêng sau đây: những nhà sáng tạo sân khấu đích thực trong vòng ba mươi năm nay không phải là những tác giả, mà là những nhà dàn cảnh.

Tôi nói điều đó không hề có ý mỉa mai, và hơn nữa, cũng không lấy điều đó làm thích thú...

Lịch sử sân khấu ba mươi năm qua tập trung quanh những tên Copeau, Gémier, Lugné Poe, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoeff, nghĩa là những nhà dàn cảnh. đằng khác, không chắc gì những năm sắp tới sẽ cống hiến cho chúng ta những thi sĩ sân khấu đích thực. Chúng ta đã trải qua một thời kỳ sân khấu rất độc đáo,

(1) *De la Tradition théâtrale, Collection Idées, Gallimard, 1963.*

không có điểm nào so sánh được với quá khứ. Và tôi nhớ rằng sự kiện đó không phải là riêng cho sân khấu Pháp hiện đại. Nước Đức với Rheinhardt, nước Nga với Stanislavski, Meyerhold...

Nước Anh với Cordon Craig, dân tộc Do Thái với những nhà chủ trương sân khấu Do Thái, đều chứng tỏ rõ tính chất quan trọng ưu tiên của nhà dàn cảnh so với tác giả.” (trang 77 - 79).

Sau đó Vilar tự hỏi điều đáng kể nhất trong kịch là gì: phải chăng là tư tưởng của tác giả.

Nhưng trong thực tế kinh nghiệm tập kịch, Vilar nhận thấy tác giả vở kịch thường kinh ngạc về diễn xuất có thể mang lại cho tác phẩm của mình **khuôn mặt khác hẳn** khuôn mặt mình nghĩ, đôi khi còn hay hơn mà tác giả không ngờ. Phản ứng của Racine lấy lại vở kịch *Andromaque* không để cho đoàn kịch của Molière diễn và đem đến cho một đoàn kịch khác, vì diễn xuất có tính cách sáng tạo của Molière chứng tỏ vai trò quan trọng của nhà dàn cảnh. Vậy tại sao nhà dàn cảnh chỉ được giữ vai trò “*thông ngôn*” lệ thuộc người khác và không tự chỉ lệ thuộc chính mình? Tại sao không coi vở kịch chỉ như kịch bản (*scénario*), một cái sườn tổng quát để có chỗ dựa mà sáng tác theo ý mình muốn? Vì nhà dàn cảnh cũng phải là người sáng tác? Vì nhu cầu của kịch tính đòi hỏi như thế; vì giữa kịch như một bản viết, và kịch như một động tác, có những cách biệt như thể sự trình diễn vâng theo những luật lệ riêng của nó mà chỉ người dàn cảnh (và diễn viên) mới thấy. Dĩ nhiên lý tưởng hơn cả là tác giả cũng là nhà dàn cảnh nhưng trong trường hợp không có thể, thì nhà dàn cảnh phải giữ “*quyền sáng tạo*.”

Đến đây Vilar dựa vào ý kiến của một thi sĩ, Antonin Arthaud, đã khẳng định dứt khoát vai trò của dàn cảnh là cốt yếu trong công trình xây dựng kịch trong cuốn nổi tiếng *le Théâtre et son Double* mà một nhà dàn cảnh danh tiếng khác Barrault đã coi cuốn đó là “*một tác phẩm quan trọng nhất, không ai chối cãi được, đã viết về kịch ở thế kỷ XX*”:

“Tôi đặt vấn đề này: Tại sao trong lãnh vực sân khấu, ít nhất là sân khấu Âu châu mà chúng ta được biết, hay hơn nữa ở phương Tây, tất cả những gì là đặc điểm của kịch, nghĩa là tất cả những gì không vâng phục sự diễn tả bằng lời nói, chữ viết, hoặc nếu người ta muốn, tất cả những gì không hàm chứa trong đối thoại lại bị ném về đằng sau? Đối thoại, là cái gì viết ra nay nói lên, thực ra không đặc biệt thuộc về sân khấu, như thuộc về sách vở...”

Tôi nói rằng sân khấu là một nơi hữu hình, cụ thể đòi hỏi người ta phải lấp đầy, phải để cho sân khấu nói lên ngôn ngữ cụ thể của nó.

Tôi nói rằng thứ ngôn ngữ cụ thể đó dành cho giác quan và độc lập đối với lời nói, trước tiên phải thỏa mãn giác quan đã, rằng có một thứ thơ cho giác quan cũng như có một thứ thơ cho ngôn ngữ, rằng thứ ngôn ngữ hữu hình, cụ thể mà tôi nói tới trên chỉ có tính chất kịch khi nào những tư tưởng mà nó diễn tả thoát khỏi ngôn ngữ nói.”

Rồi Arthaud xác định thế nào là “*Tính chất thơ của kịch*”: “*Thứ thơ này rất khó tả và phức tạp vì nó mặc muôn ngàn khía cạnh, trước hết nó bao gồm tất cả những phương tiện diễn tả có thể dùng được trên sân khấu, như âm nhạc, vũ, tạo hình, bắt chước, hể, ngâm nga, kiến trúc, ánh sáng và trang trí*.”

Tóm lại, đối với Antonin, Arthaud, muốn xây dựng sân khấu, cần phải biết giải thoát khỏi sự nô lệ kịch bản mà người ta coi như hoàn tất, linh thiêng không thể sửa chữa một chữ, để sáng tạo một ngôn ngữ diễn tả bằng động tác trong **không gian**.

Việc trình diễn còn quan trọng vì một lý do cuối cùng:

“*Sân khấu là nhà thơ mà cảm xúc là hơn hết*.”

Mục đích của sân khấu là gây những xúc cảm. Nhưng xúc cảm của sân khấu không phải do ý tưởng, cũng không do lời nói trong đối thoại, nhưng chủ yếu là do “*ca nhạc, nhịp điệu*.”⁽¹⁾

(1) Sđd, trang 101.

Nói tóm lại khuynh hướng của những nhà dàn cảnh kể trên về vấn đề kịch là văn chương hay một bộ môn nghệ thuật riêng biệt là khuynh hướng tách kịch ra khỏi văn chương. Họ không phủ nhận tầm quan trọng của văn chương trong kịch, nhưng chỉ coi văn chương như một yếu tố cấu tạo kịch bên cạnh những yếu tố khác, và hơn nữa còn coi văn chương phải do nhà dàn cảnh tạo lấy vì chỉ nhà dàn cảnh nắm vững những đòi hỏi của toàn thể sân khấu, mới sáng tạo văn chương thích ứng với đòi hỏi chung của sân khấu.

Sân khấu không phải là một bộ môn văn chương nhưng như Jean Vilar đã quả quyết: *"Sân khấu, vì những liên quan mật thiết với sự sống của nó, là một bộ môn thuộc về ngành nghệ thuật tạo hình."*⁽¹⁾

II

MÔ TẢ NHỮNG YẾU TỐ CẤU TẠO TÁC PHẨM KỊCH

Người ta chỉ có thể giải quyết vấn đề tranh luận trên bằng một mô tả sự hình thành của tác phẩm kịch từ chỗ nó còn là một dự định, được biên soạn thành vở kịch để đọc, đến chỗ nó được đóng, diễn viên sân khấu cho khán giả xem nhằm trình bày những yếu tố cấu tạo kịch thuộc hai loại:

1. Yếu tố trội bật của mỗi thứ kịch, nhưng không phải là yếu tố thường xuyên của kịch.
2. Yếu tố thường xuyên của kịch.

Yếu tố trội bật là yếu tố được nhấn mạnh hơn cả trong một loại kịch, nhưng có thể không phải là yếu tố cốt yếu, thường xuyên xác định yếu tính kịch.

Chẳng hạn nhạc, vũ, ca trong nhạc kịch, hay trong ca vũ nhạc kịch, hoặc lời thơ, bản văn trong kịch thơ, kịch nói. Dĩ nhiên nhạc, vũ, ca hay văn thơ là quan trọng trong những loại kịch trên, đòi hỏi được diễn xuất trung thực với bản nhạc, bài ca, điệu vũ, hay bản

(1) Sdd, trang 11.

văn. Nhưng đó chỉ là những yếu tố trội bật thay đổi tùy theo loại kịch. Trong kịch nói, nhạc, vũ, ca hầu như không có, hay không quan trọng mà chỉ đối thoại, lời văn là quan trọng, vì yếu tố quan trọng ở đây là điệu bộ, cử chỉ mà thôi.

Do đó, chính vì nhầm lẫn yếu tố trội bật riêng cho một loại kịch với yếu tố thường xuyên, chung cho mọi loại kịch mà người ta tranh luận một cách giả tạo như đã thấy ở trên. Mấu chốt của cuộc tranh luận là giá trị kịch bản. Nhưng trong thực tế người ta thấy giá trị của kịch bản không cố định. Trong trường hợp một bản văn nổi tiếng như của Shakespeare, Racine, Claudel... dĩ nhiên văn thơ là **quan trọng**: vở kịch khi đọc đã có một giá trị văn chương nào đó và nếu đem trình diễn, phải cố gắng làm sao thể hiện được hết giá trị văn chương của vở kịch. Trong trường hợp này, sự trình diễn có thể làm **tăng** vẻ đẹp của vở kịch, đưa nó tới chỗ tuyệt hảo, nếu diễn xuất khéo, nhưng cũng có thể giảm bớt hoặc xuyên tạc vẻ đẹp bản văn nếu dàn cảnh hay diễn xuất vụng... Nhưng đó không phải là một đòi hỏi phổ quát, vì trong nhiều trường hợp khác, nhà dàn cảnh hoàn toàn có quyền coi bản văn chỉ như một kịch bản (*scénario*), dù là bản văn của một tác giả hay của chính nhà dàn cảnh tạo ra. Trong trường hợp này, kịch bản cũng chỉ có giá trị như truyện phim, không ai viết truyện phim để đọc vì truyện phim chẳng qua chỉ là một cái sườn để nhà dàn cảnh dựa vào mà xây dựng phim. Trong trường hợp này, sự trình diễn động tác là quan trọng. Do đó, phải đi tìm những yếu tố thường xuyên đặc biệt xác định kịch là kịch khác với các bộ môn nghệ thuật khác. Trong viễn tượng đó, người ta thấy:

- 1) Kịch là một bộ môn nghệ thuật mà sự thực hiện thường không phải do chính tác giả vở kịch đảm nhiệm.
- 2) Đặc điểm quan trọng nhất của kịch là động tác.
- 3) Sự cần thiết không thể không có một sân khấu, và khán giả.
- 4) Tính chất **ước lệ** của kịch, đặc biệt ở mức độ thật cao trong nghệ thuật hát bội, tuồng cổ.

* * *

Nghệ thuật sân khấu có những điểm tương tự với nghệ thuật âm nhạc. Nhạc sĩ ghi trên giấy những nốt nhạc, khi ghi đến nốt cuối cùng, có thể coi như sáng tác xong bản nhạc, và có thể đem in, đem bán. Tôi có thể mua bản nhạc đó. Nếu tôi không biết ký âm pháp, bài nhạc đối với tôi chỉ là những nốt đen chẳng chịt chẳng nghĩa lý gì. Tôi phải hát lên hoặc đàn lên bài nhạc đó; và chỉ khi nào nó được “trình diễn”, bản nhạc mới có ý nghĩa (buồn, vui, hùng, yếu) và có giá trị nghệ thuật đến một mức độ nào đó.

Vậy cái xác định bản nhạc là nghệ thuật, không phải ở trong tờ giấy ghi nốt nhạc nhưng là ở những âm thanh được xếp đặt theo một âm giai, cung điệu nào đó, được hát lên đàn lên.

Với kịch cũng vậy. Nhà soạn kịch suy nghĩ và ghi bằng chữ trên giấy những lớp kịch. Nhưng nếu kịch mới chỉ là vở kịch, chưa phải là kịch, vì kịch không phải viết ra để đọc, mà là để trình diễn trên sân khấu trước khán giả, xem nghe với ý hướng nghệ thuật. Sự trình diễn vở kịch (hay bản nhạc) thường không do tác giả làm. Tác giả ngồi đằng sau sân khấu hay với khán giả, ở dưới sân khấu.

Cũng như bản nhạc, cái xác định kịch là nghệ thuật, không phải ở tại vở kịch, mà là ở tại sự trình diễn, nghĩa là ở tại những âm thanh, giọng hát, điệu nhạc, màu sắc, ánh sáng được xếp đặt thành một tổng hợp nào đó nhằm rung động khiêu thẩm mỹ giác quan của người xem.

Tác phẩm kịch như một tác phẩm nghệ thuật không phải ở những chữ viết ghi trên giấy, mà ở những âm thanh, động tác nghe thấy xem thấy.

Vậy đặc điểm thường xuyên của kịch với tư cách là một bộ môn nghệ thuật phân biệt với các bộ môn nghệ thuật khác là sự trình diễn như Henri Gouhier đã viết: “sự trình diễn không phải chỉ là một thứ phụ thuộc thêm vào tác phẩm. Nhưng trình diễn là yếu tính của tác phẩm. Vở kịch được viết ra để được diễn: ý hướng đó xác định

thế nào là kịch. Không có ý hướng đó, sẽ có đối thoại, bản văn ghi trên giấy có vẻ như một tác phẩm kịch, thế thôi.”⁽¹⁾

Nói như Pierre Brisson: “những tác phẩm kịch lớn bao giờ cũng vẫn là những tác phẩm của thư viện, đối với chúng sự trình diễn chỉ là điều phụ thuộc, thêm vào mà thôi” là phủ nhận yếu tính của kịch. Vì nếu kịch là văn chương tại sao còn gọi thứ văn chương đó là kịch làm gì? Một từ ngữ chỉ có nghĩa và có lý do tồn tại khi chỉ thị một sự kiện, một thực tại khác biệt.

Vậy kịch là một bộ môn khác văn chương, tuy không loại bỏ văn chương, vì có thể bao gồm văn chương như một trong nhiều yếu tố cấu tạo kịch.

Và điểm khác biệt đó ở tại sự trình diễn. Sở dĩ kịch chủ yếu là sự trình diễn trong đó nhà dàn cảnh, diễn viên đóng vai trò chính, là vì họ cảm thấy họ cần thiết cho tác phẩm.

Sở dĩ cần thiết, vì một đòi hỏi căn bản của trình diễn là động tác. Kịch là một trình diễn, nghĩa là một phát triển liên tục những động tác.

Diễn kịch không phải là ngồi im đọc trong thâm lặng hay kể chuyện. Ngôn ngữ của tiểu thuyết là ngôn ngữ viết để đọc bằng tưởng tượng. Ngôn ngữ kịch là ngôn ngữ của động tác, của nhân vật. Nhân vật vừa diễn vừa nói hay nói bằng cách diễn (kịch câm). Ví dụ đọc “tôi đi ra” trong tiểu thuyết thì phải tưởng tượng cử động đi ra. Trong kịch có thể vừa nói vừa có cử động thật, hay không cần nói nhưng có cử động đứng lên đi ra.

Lời nói trong tiểu thuyết khác lời nói trong kịch. Khi đọc: “Lan bảo em gái cầm cái ly ở dưới bếp lên phòng khách” thì người đọc không nghe thấy tiếng Lan sai bảo em, không trông thấy ai cử động gì cả, cũng không thấy ly, bếp, phòng khách thực sự. Trong tiểu thuyết, tiếng nói, nhân vật, sự vật, đồ vật, đều vô hình, tưởng tượng hết.

(1) *L'Essence du théâtre*, Plon, 1943, trang 15.

Trái lại trong đời sống hàng ngày, lời nói gắn liền với hành động, nhằm một biến đổi thực sự. Trước khi nói, em gái Lan đang ngồi ở bàn học chẳng hạn, còn cái ly ở dưới bếp. Sau khi nói, có sự di chuyển của em gái Lan từ bàn học xuống bếp và từ bếp lên phòng khách với những tiếng động của bước chân...

Có sự di chuyển của ly từ bếp (vị trí A) lên phòng khách (vị trí B).

Lời nói hàng ngày nhằm một hành động đưa tới một tác dụng cụ thể: **thay đổi** và có một mục đích vị lợi nào đó (mang ly lên phòng khách để uống nước).

Trong kịch, lời nói cũng gắn liền với hành động đưa tới một biến đổi, nhưng không nhằm mục đích vị lợi như trong lời nói hàng ngày.

Có những nhân vật đóng vai Lan và em gái Lan, có phòng khách, nhà bếp, ly, có sự di chuyển của nhân vật và đồ vật, nhưng động tác của kịch chỉ giữ cái **về bề ngoài** của hành động thực sự vì nó không nhằm mục đích vị lợi nào cả.

Nhân vật có gọi, sai bảo, hay tuân lệnh, mang ly lên, nhưng lời nói cử chỉ không nhằm đáp lại một đòi hỏi thực sự như trong đời sống hàng ngày. Diễn viên chỉ đóng vai các nhân vật và sai bảo nhau trên sân khấu để **diễn kịch**, nghĩa là trình bày một động tác **thực mà không thực**.

Tiểu thuyết cũng như kịch đều có thể nhằm giới thiệu một câu chuyện đời, một kịch đời. Nhưng trong tiểu thuyết, mọi lời nói cử chỉ, động tác đều là tưởng tượng cả. Trái lại trên sân khấu, câu chuyện được trình diễn như xảy ra trong đời sống thực: Có quang cảnh thật trước mắt. Có nhân vật thật bằng xương thịt, có thể xem thấy. Có tiếng nói thật có thể nghe thấy. Có cử chỉ hành động thật có thể trông thấy... Như trong đời sống thực, mà đồng thời lại không phải thực. Sân khấu **bày tỏ** hành động, chứ không **thực hiện** hành động. Sân khấu **biểu diễn** một cuộc đời, chứ không **sống** cuộc đời

đó. Có sân khấu, điều đó chứng tỏ con người có thể **giả vờ** sống; trên sân khấu, nhân vật A đang hấp hối mà thực ra vẫn rất khỏe mạnh: Chỉ làm **ra vẻ** hấp hối thôi. Hay B uống nước mà không uống thật, hoặc có uống nước thật nhưng không phải vì khát. Chỉ giả vờ uống. Ý định là giả vờ, nhưng động tác thì như thật. Kịch là giả vờ, nhưng đòi hỏi được coi như thật. Đó là một ước lệ, nền tảng của kịch, điều kiện làm cho có thể có kịch; một ước lệ mà cả người đóng lẫn người xem đều nhìn nhận.

Khán giả là một yếu tố cấu tạo kịch. Không thể có kịch nếu không có khán giả, vì diễn kịch thiết yếu là để cho khán giả xem. Và khán giả xem có một thái độ chấp thuận ước lệ trên: **coi cái giả vờ thực là thực**.

Khán giả nhìn lên sân khấu, đang say mê theo dõi một diễn viên; chẳng hạn vai Quan Công hay Tào Tháo đang nói, hát, quát, ra lệnh. Vai Quan Công rất oai vệ, rất giống Quan Công thật; nhưng dù sao cũng không phải là Quan Công thật vì diễn viên X đã chỉ đóng vai Quan Công, giả vờ làm Quan Công.

Tuy nhiên, khi tôi thấy vai Quan Công đang ra lệnh cho binh lính oai phong lẫm liệt trên sân khấu, tôi không nghĩ rằng vai Quan Công giả vờ chỉ huy mà cứ tưởng đó là chính Quan Công đang chỉ huy. Tôi đã quên không còn nhớ đến diễn viên chỉ đóng vai Quan Công, diễn viên chỉ là diễn viên và đã coi diễn viên là chính nhân vật họ đang đóng. Tuy nhiên, khi tôi thấy quân lính hai bên đánh nhau như thật, và khi thấy một tướng bị đâm chảy máu, tôi không ngây thơ, hốt hoảng chạy đi tìm bác sĩ, vì biết đó chỉ là **giả vờ**, tưởng tượng, chỉ là **đóng kịch** và tôi là người đang xem kịch.

Nhưng dù tôi không chạy đi tìm bác sĩ để cứu chữa người bị thương, tôi cũng không khỏi bùi ngùi cảm động, hoặc tức giận, thương hại, tùy như tôi đứng một trong hai phe, tuy tôi vẫn biết đó chỉ là giả vì cảnh đâm chém đang diễn ra trước mắt tôi chỉ là cảnh trên sân khấu. Và nhất là khi ra khỏi rạp, trở về đời sống thực, tôi

càng cảm thấy là mình vừa đi xem kịch, mình như tỉnh giấc, khỏi “mơ mộng.”

Thái độ có vẻ mâu thuẫn đó: thực mà không thực, không thực mà như thực là thái độ tưởng tượng; và tưởng tượng là yếu tính của mọi nghệ thuật, kể cả sân khấu.

Tưởng tượng dựa vào thực tại, nhưng đồng thời cũng vượt khỏi thực tại. Đó là lãnh vực của cái ở giữa cái thực và cái không thực. Không phải là không thực hoàn toàn vì có dựa vào thực tại; cũng không phải là hoàn toàn thực vì vượt khỏi thực tại. Tưởng tượng là cái **đường như** thực không hẳn là thực, nhưng dường như thực; không hẳn là phi thực, nhưng dường như phi thực.

Nghệ thuật nằm trong lãnh vực của cái **đường như** và thái độ trước cái dường như là một thái độ nguy tín (*mauvaise foi*). Nguy tín là thái độ tự lừa dối không biết, hay biết rồi cố ý giả vờ quên, sau cùng lại quên thực là đã giả vờ.

Trước khi xem kịch, tôi biết những gì sắp diễn ra trên sân khấu đều chỉ là **giả vờ**. Nhưng khi bắt đầu xem, tôi dần dần cứ giả vờ coi cái giả vờ trên sân khấu là thực và rút cục đến lúc tôi quên rằng tôi đã giả vờ coi là thực, và quên luôn cái giả vờ trên sân khấu chỉ là giả vờ. Tuy nhiên, đã hẳn là không thể có kịch, nếu không có thái độ nguy tín đó.

Thái độ nguy tín dựa vào tính cách quy ước của kịch. Quy ước không phải nói dối, đánh lừa, mà chỉ là giả tạo. Hay nói đúng một đánh lừa được người bị lừa ứng thuận trước. Cho nên có thể nói: Kịch hoàn toàn được xây dựng bằng những ước lệ. Ở khởi điểm nhà dàn cảnh, diễn viên, khán giả đều thỏa thuận chấp nhận như một ước lệ rằng:

Khi diễn viên X đóng vai Quan Công trên sân khấu, thì phải tin X là Quan Công thật.

- Phong cảnh có nhà bằng bìa giấy thì phải tin đó là cảnh nhà thật, cảnh núi sông, rừng cây thật.
- Khi đập thanh la, chớp đèn lập lòe, thì phải coi đó là sấm chớp thật.
- Ngừng 10 phút giữa hai màn phải coi như 10 năm vừa qua thật.
- Khi tắt đèn thì phải coi là đêm thật.

Toàn bộ sân khấu đều là giả vờ, ước lệ.

Quy luật của sân khấu là xóa bỏ thực tại, đồ dùng, sự vật, sự kiện, mà không xóa bỏ niềm tin những thực tại, đồ dùng, sự vật, sự kiện đó vẫn có.

Ví dụ: Uống nước trên sân khấu. Diễn viên không cần có **nước thật** (uống giả vờ) nghĩa là xóa bỏ thực tại, sự vật, ở đây là nước uống, nhưng vẫn đòi hỏi niềm tin có uống nước thật.

Niềm tin vào ước lệ coi như thật ở đây là điều kiện căn bản để có thể có **kịch**. Không có niềm tin đó không thể trình diễn kịch được. Vì đã rõ, nếu người xem không chấp thuận ước lệ, luôn luôn phản kháng sự giả vờ, giả tạo, thì người đó chỉ có cách đứng dậy ra về với thực tế, không thể ở lại thế giới của kịch là thế giới giả tạo theo qui ước.

Tính cách ước lệ đóng kịch có nhiều mức độ.

- Trong kịch nói (thoại kịch), kịch hiện đại, chủ ý tới đối thoại nhiều và có thể ít động tác, nên về nội dung kịch, cũng nhằm chuyển những tình tự, lời nói, cử chỉ của đời sống thực lên sân khấu.

Sân khấu trong thoại kịch ít có tính cách ước lệ vì phản ánh khá trung thực đời sống thực tế:

Chẳng hạn: uống nước - có thể uống nước thật (có nước rượu thật, ly thật) đi đúng - đi đúng thật như ngoài sân khấu, chạy, chạy thật - như ở ngoài đời.

Tuy nhiên đó vẫn là quy ước, vì vẫn không nhằm một mục đích vị lợi: uống vì khát thật.

Trong tuồng hát bội, mức độ ước lệ thật cao hầu như đến tuyệt đỉnh; tuy tuồng hát bội đòi hỏi rất nhiều động tác. Động tác của tuồng có tính cách **tượng trưng**.

Tượng trưng là lấy một cái gì để chỉ định một cái gì khác, và sự lựa chọn đó hoàn toàn ước lệ, nghĩa là người ta công nhận với nhau thôi, chứ giữa cái làm tượng trưng và cái được tượng trưng chẳng liên quan gì với nhau về bản chất.

Ví dụ: Cái cân tượng trưng cho công lý, chim bồ câu tượng trưng cho sự ngây thơ trong trắng.

Trong tuồng hát bội xưa, trang trí, màn kéo, ánh sáng, đều rất sơ sài. Một vài tấm gỗ, trần làm phong, hai lối ra vào (xuất tuồng, nhập tuồng).

Trên sân khấu, hầu như không có đồ đạc, hoặc rất ít. Cùng lắm có một cái bàn, vài chiếc ghế, trên có mấy cái ly, cái kiếm mạ vàng.

Mọi sự đều giản dị vì tuồng hoàn toàn có tính cách ước lệ.

Diễn viên, các vai tuồng cũng phải vâng phục những luật lệ quy định lối nói, **điệu bộ**, rất tỉ mỉ hoàn toàn ước lệ, mà khán giả phải biết những luật lệ đó mới hiểu được tuồng.

Đi ba bước coi như đi muôn dặm:

Đường dài muôn dặm, đi ba bước

Ngựa chạy hai chân, quất một roi.

Một vai tuồng vào sân khấu vừa đi vừa nhảy, vừa múa cái chổi lông: đó là chỉ thị chàng kỵ mã đang rong ruổi, vì cái chổi lông tượng trưng cho con ngựa. Cũng cái chổi lông đó, mà múa một cách nào đó lại có nghĩa là con ngựa **bất kham** không chịu bước. Những việc đi đứng của vai tuồng chẳng hạn trèo núi, bơi thuyền, mở cửa đều chỉ cần vài điệu bộ, cử chỉ tượng trưng để biểu lộ như

cầm một cái chèo ngụ ý đi thuyền. Sự vật, đồ vật cũng tượng trưng: cột vài cành lá vào chiếc ghế chỉ thị khu rừng; hai ghế chống lên nhau là cái đối.

Đến cải lương, đã cố gắng cho điệu bộ, phong cảnh gần thực tế hơn; kịch nói lại càng gần thực tế hơn nữa.

- Hóa trang trong tuồng cũng tượng trưng.

Mặt tuồng không phải mặt thật và có tính chất nhân loại; phải vẽ cho nó khác lạ, dữ tợn, quái đản, kẻ đen đỏ trắng như mặt quỷ. Sở dĩ như vậy là vì tuồng diễn kịch lịch sử, hoang đường, những nhân vật đều là siêu nhân, xuất chúng cả, nên mặt phải đeo mặt nạ cho khác thường. Mỗi một kiểu vẽ tô tượng trưng cho một hạng người.

Chẳng hạn, chàng kỵ mã oai hùng bao giờ cũng phải có mặt đỏ hồng, râu dài (Kim Lân).

Còn nhân vật thôn dã, phải có khuôn mặt đen sạm, râu thưa thớt (Linh Tả).

Bộ râu giữ một vai trò rất quan trọng. Râu làm bằng đuôi ngựa.

Có nhiều thứ râu: { râu tuồng, râu nịnh, râu vua,
râu trung, râu tướng v.v..

Râu oai phong lẫm liệt của Quan Công; râu dữ tợn của Sở Bá Vương; râu hiền hòa, khoan dung của Lưu Bị; râu gian hùng với Tào Tháo...

Râu tuồng thường rất dài, vì phải cân xứng với mặt tuồng, quần áo tuồng là thứ quần áo rất sắc sỡ, rộng rãi, lấm màu; rồi còn cả mũ, măng, hia, bào. Nếu râu không dài thì sẽ bị át đi so với tấm thước của mặt và quần áo tuồng. Râu tuồng thường dài đến bụng - do đó rất hợp.

Vì điệu bộ của tuồng là múa, múa lên xe, đi ngựa, uống rượu, múa chào nhau, xăn ống tay, thì vuốt râu cũng phải múa.

- Vuốt râu gồm nhiều kiểu chỉ thị nhiều thái độ khác nhau:

Vai tuồng chìa râu ra là ngụ ý hỏi tâm sự mình.

Vai tuồng nắm và vút râu vào mặt kẻ thù tức là có ý khinh bỉ.

Vuốt phanh râu ra làm hai là tỏ vẻ giận tức lắm, hay để thách thức.

Hất râu sang hai bên vai là để tỏ tự lượng sức mình.

Thổi phì phì râu có ý bày tỏ lúc nóng nảy.

Vuốt tia từng sợi một là để tỏ vẻ đắc ý, hài lòng.

- Màu sắc râu cũng có ý nghĩa nhất định:

Người trung lương hiền hậu thì râu dài, đen hoặc trắng, nhưng phải mượt.

Đứa gian nịnh thì râu xám.

Tên yêu quái thì râu đỏ, hoặc vừa đỏ vừa xanh.

Người ngay thẳng, nóng nảy thì râu xoăn, hơi ngắn...

Còn không râu thì đó chính là anh học trò!

Trống tuồng cũng có qui ước:

Trống là nhạc cụ chủ chốt để diễn tả tình cảm, động tác, thời gian, không gian, trên sân khấu theo những qui ước nhất định.

Do đó khi trống tuồng nổi lên trong đêm diễn, ngay từ lúc đầu, nó đã làm cho người ta sống lại ngay cái thời xa xưa của các anh hùng đang chiến đấu...

Trống tuồng không những chỉ có vai trò gõ đơn thuần về tiết tấu, mà còn tượng trưng rất nhiều ý nghĩa, sự kiện tâm lý.

Chẳng hạn tiếng thùng **đổ hồi** (theo với tiếng giậm chân) chỉ thị lòng cảm giận.

Tiếng “hừ” của Tô Định phải kèm theo tiếng trống đánh “rụp” một cái: đó là cái hừ gian hùng, nếu không đánh “rụp”, thì “cái hừ”

nó thành “cái ứ” mất tính cách gian hùng. Ngược lại tiếng “ứ” mà đánh “rụp” sẽ biến thành tiếng “hừ”, khô khan, cần cỗi.

Trống tuồng đổ hồi dài ngụ ý canh tàn trăng lặn (trống tàn canh).

Đánh ba tiếng một, nhẹ nhàng thưa thớt là trống thu không.

Khi diễn viên làm động tác ngủ trên sân khấu, trống phải đổ đánh liên hồi, vào mặt thùng rất nhẹ.

Tiếng trống tiến binh phải hùng hồn, sôi nổi.

Còn tiếng trống báo hiệu có phản nghịch thì công phần, rộn rã...

Trống đánh có nhịp, hồi theo những ước lệ rõ rệt như thế, nên người nằm ở nhà, không đi xem tuồng vẫn có thể biết tuồng diễn đến đâu, nhân vật nào sắp ra, bằng cách chỉ nghe tiếng trống tuồng.

Tóm lại tuồng là **kịch thuần túy** nhất, theo đúng nghĩa trọn vẹn của nó. Vì tuồng từ chối mọi “**thực tế**” để bước vào lãnh vực hoàn toàn **ước lệ**.

Không có cái gì ở tuồng giống cái thật ở ngoài đời.

Vì về nội dung tuồng, sự tích tuồng thường siêu phàm, siêu nhân; về kỹ thuật xây dựng tuồng lại hoàn toàn qui ước, tượng trưng.

Các cụ ngày xưa thường nói:

“*Tuồng là võ ca. Chèo là văn ca*”, vì tuồng diễn tích đánh nhau rất dữ, cái gì cũng khác đời đặc biệt cả.

Tách tuồng rõ từng phần, từng yếu tố để so sánh với ngoài đời, thì thấy rất giả tạo. Nhưng toàn bộ những phần, yếu tố ta thấy là giả tạo, đứng bên nhau, phối hợp với nhau để xây dựng thành tuồng, hòa hợp nhau thì lại tạo ra những cái ta cảm thấy rất thực.

Tuồng có tính chất ước lệ ở mức độ tuyệt đỉnh đồng thời cũng bày tỏ tính cách hiện hữu ở mức độ thật cao. Do đó nghệ thuật không bao giờ là tả chân, nói thẳng, chép lại thực tế, nhưng là “hiện thực”, và có thể hiện thực bằng những cách diễn tả rất xa thực tế.

* * *

Sau những mô tả trên, có thể rút ra một vài đòi hỏi căn bản của kịch:

1. Kịch là một bộ môn nghệ thuật được thực hiện bằng trình diễn và trình diễn do nhiều người đảm nhiệm. Không thể quan niệm kịch không có động tác, nhân vật và cũng không thể quan niệm kịch chỉ có một vai. Một người có thể đóng nhiều vai, nhưng không thể chỉ có một vai; vì kịch là cách thể biểu lộ của một tập thể liên quan và liên hệ với nhau. Sở dĩ có chuyện, có kịch là vì có sống chung, sống với; hoặc để đối lập nhau, hoặc để giao thiệp với nhau hay chỉ vì cần có người khác, sự biểu lộ ước muốn, tình cảm mới có ý nghĩa. Sân khấu kịch là một thế giới nhỏ, mà những nhân vật trong đó liên quan với nhau, qua tương giao tạo thành chuyện người và kịch đời.
2. Kịch thiết yếu đòi hỏi có quần chúng xem kịch. Không những chấp nhận tính cách qui ước của sân khấu, mà còn tham dự tích cực vào sự trình diễn: đồng hóa với nhân vật, chấp nhận nhân vật hay chống lại nhân vật. Không có quần chúng khán giả, kịch không còn lý do tồn tại. Kịch để **diễn cho khán giả xem**. Diễn viên vừa giao liên với nhân vật trên sân khấu, vừa giao liên với khán giả ngồi trước sân khấu. Diễn viên ra tự giới thiệu với khán giả, đôi khi phân bua hoặc đối thoại với khán giả (hỏi ý kiến) như trong kịch của Brecht. Khán giả can thiệp vào sự trình diễn bày tỏ ủng hộ hay phản đối. Chẳng hạn trong tuồng hiệu trống gõ vào tang là có chuyện, diễn xuất phải ngừng lại để phê phán, hoặc để ca tụng một câu hát hay, một lời nói ý nghĩa đặc sắc...

Quần chúng đến xem kịch, và càng đông càng tăng sự **thừa nhận** (*consécration*) vở kịch. Diễn viên được nâng đỡ, kích thích, cổ vũ trong những cố gắng trình diễn, như thể mong đợi sự chấp nhận, ủng hộ của khán giả. Những tràng vỗ tay bày tỏ sự thông cảm lẫn nhau của một cộng đồng tạm thời, đoàn tụ trên những tình tự,

ước muốn giống nhau trong một bầu khí đặc biệt của ánh đèn sân khấu, dàn nhạc...

* * *

Sau khi đã mô tả những yếu tố căn bản cấu tạo kịch như một bộ môn nghệ thuật riêng biệt, chúng tôi thấy cuộc tranh luận về kịch là kịch bản, văn chương, hay là sự trình diễn theo lối đặt vấn đề và tình thần đặt vấn đề của phe đối lập như đã trình bày ở trên, không thể đưa đến những giải đáp ổn thỏa được:

1. Lối phân tách sự kiện thành nhiều yếu tố rồi đề cao một yếu tố không bày tỏ được hết sự thật của sự kiện vì hoặc là sự kiện đòi hỏi một cái nhìn tổng hợp trong đó mọi yếu tố được coi như liên quan thiết yếu với nhau, hoặc là những yếu tố cấu tạo sự kiện không phải cùng ở một bình diện. Chẳng hạn, về kịch, thiết tưởng phải phân biệt hai loại yếu tố cấu tạo: yếu tố trội bật nhưng có thể không thiết yếu cho kịch, và yếu tố thiết yếu, thuộc về bản chất kịch, xác định kịch như là kịch khác với các bộ môn khác.

Chính vì lẫn lộn không phân biệt giá trị của những yếu tố cấu tạo mà các phe đối lập trong cuộc tranh luận trên không thể nhận ra sự phân hóa của kịch (chia thành nhiều loại kịch) dựa trên sự nhấn mạnh vào một yếu tố trội bật, nhưng vẫn phải có những yếu tố thường xuyên: Ngoài ra, có lẽ khả năng chuyên môn cũng có thể làm cho người ta nhận định lệch lạc. Tác giả, người viết kịch bản, để đi đến chỗ chủ trương kịch bản là quan trọng; còn nhà dàn cảnh, lo gây dựng sân khấu cũng dễ đề cao quá đáng tầm quan trọng của việc trình diễn.

2. Cuộc tranh luận về kịch là văn chương hay là nghệ thuật tạo hình rút cục trở thành tranh luận về vai trò của tác giả vở kịch và của nhà dàn cảnh. Một bên cho tác giả giữ vai trò chủ yếu, bên kia ngược lại, nhà dàn cảnh. Không thể giải quyết được, vì không có ai hoàn toàn sai cả. Nhưng bế tắc.

Thiết tưởng một cách đặt vấn đề như trên đã dựa vào một tinh thần; Tinh thần này bắt nguồn từ một quan niệm về con người, từ một ý thức hệ. Ở đây, là quan niệm anh hùng cá nhân, ý thức hệ cá nhân chủ nghĩa. Một văn hóa chủ trương đề cao vai trò của cá nhân, và coi danh dự, phẩm giá của cá nhân ở tại chỗ cá nhân khác biệt và đối lập với người khác trong công trình xây dựng sự nghiệp có lẽ đã là cái **nền** của cuộc tranh luận trên.

Vậy phải đặt vấn đề trong một tinh thần khác, trên một quan niệm khác về cá nhân, mới tránh mọi sự bế tắc. Nếu coi nghệ thuật sân khấu là một **công trình sáng tạo tập thể** và sự thành công hay thất bại là của tập thể, thì vấn đề trên không còn đặt ra nữa. Một nhà soạn kịch có ý định viết một vở kịch về chủ đề nào đó. Sau khi suy nghĩ cẩn thận, đem bàn với những bạn soạn kịch khác, rồi bàn với cả nhà dàn cảnh, diễn viên. Viết xong, lại trao cho anh em góp ý kiến, và còn **cộng tác** mật thiết với nhà dàn cảnh trong thời gian xây dựng vở kịch. Nếu tất cả (tác giả, nhà dàn cảnh, diễn viên...) đều coi đó là công trình tập thể hoặc tham gia góp ý kiến xây dựng hoặc tích cực tiếp thu những ý kiến của người khác, trong một tinh thần trách nhiệm chung và với một ý định phục vụ quần chúng nghệ thuật thì không còn vấn đề ai trọng ai khinh nữa.

* * *

Kịch truyền thanh, tiểu thuyết kịch

Kỹ thuật khoa học tiến bộ đã bành trướng những phương tiện thông tin và truyền đạt tư tưởng, nghệ thuật. Trước đây, sách vở hầu như giữ một vai trò chủ chốt trong nhiệm vụ thông tin, truyền đạt trên. Nhưng ngày càng kỹ nghệ, sách vở càng bị đe dọa mất độc quyền vì những kỹ nghệ điện ảnh, vô tuyến truyền thanh, vô tuyến truyền hình. Người ta nói nhiều về một nền văn minh hình ảnh đang lấn át nền văn minh “từ ngữ”. Trong đà phát triển của kỹ nghệ điện ảnh, vô tuyến, kịch cũng bị đe dọa như văn chương, vì kịch

và văn chương đều có những hạn chế (mất nhiều thời giờ để học, đi xem kịch, tốn tiền, chỉ dành cho một số người); trong khi phim ảnh, máy truyền thanh, truyền hình đi tới một quần chúng rộng rãi với những điều kiện thuận tiện hơn nhiều (nằm ở nhà có thể nghe, xem được chỉ cần vặn bấm một cái nút).

Với kịch vô tuyến truyền hình, khán giả vẫn có thể **nghe và xem** kịch, nhưng chỉ là xem thấy hình ảnh của sân khấu mà thôi. Kịch truyền hình chẳng qua cũng chỉ là một hình thức phim ảnh, hay kịch ảnh.

Với kịch vô tuyến truyền thanh, khán giả chỉ còn có thể **nghe** kịch, không thấy kịch, ngay cả hình ảnh của kịch.

Khán giả phải **tưởng tượng** tất cả những yếu tố cấu tạo kịch (nhân vật, động tác, tiếng nói, sân khấu v.v...) như khi nghe đọc tiểu thuyết vậy.

Trong cả hai loại kịch trên, đều thiếu hẳn những đặc điểm của kịch đã kê khai ở trên: khán giả trực tiếp tham gia vào sự trình diễn trước mặt, ở trong một bầu khí kịch của kịch trường.

Điểm khác biệt hơn cả giữa kịch có sân khấu và kịch truyền thanh là một đàng, những **hình ảnh** về kịch trong kịch có sân khấu do chính những diễn viên sửa soạn sẵn cho khán giả, khán giả chỉ việc xem, tiếp thu, một đàng, trong kịch truyền thanh, khán giả phải tự tạo ra những hình ảnh về kịch, nhờ khả năng khêu gợi của âm thanh tiếng nói...

Người Đức phân biệt kịch truyền thanh, chỉ để **nghe** (*horspiel*) khác hẳn với kịch có sân khấu, để **xem như một quang cảnh trước mặt** (*schauspiel*).

Nói tóm lại, kịch truyền thanh hay truyền hình có ưu điểm ở chỗ phổ biến được rộng rãi hơn trong những điều kiện thuận tiện hơn, nhưng lại bị hạn chế về mức độ **kịch tính**. Người mê kịch chắc hẳn chọn đi xem kịch ở rạp hơn là nằm ở nhà nghe kịch

truyền thanh; và có lẽ người đó chỉ **đành** nằm ở nhà **nghe** kịch khi không thể đi xem được. Điều đó phải chẳng chứng tỏ sân khấu, động tác hữu hình của nhân vật, bầu không khí kịch là những đòi hỏi thiết yếu của kịch.

* * *

Trong công trình xây dựng một cuốn phim, việc làm đầu tiên là viết một truyện phim (*scénario*): Nhưng truyện phim chỉ là cái sườn để dựng phim. Không ai ngó ngàng coi truyện phim đã như một “tác phẩm nghệ thuật”. Tính chất nghệ thuật của phim, một bộ môn nghệ thuật mới, đều ở trong cuốn phim được chiếu trên màn ảnh. Chưa thấy nhà phê bình phim nào lại ngó ngàng chỉ căn cứ vào truyện phim để làm việc phê bình. Nhưng gần đây có người đã viết truyện phim và để là “tiểu thuyết phim”: Phải chăng để đọc thay vì để chiếu xem. Ai thích đọc tiểu thuyết phim hơn là đi xem phim!

Rồi Nhật Tiến cũng cho xuất bản một tác phẩm nhỏ *Người kéo màn*⁽¹⁾ dưới có chú thích: tiểu thuyết kịch.

Chắc Nhật Tiến khi viết *Người kéo màn* không biết đến cuộc tranh luận ở trên kịch là văn chương hay không phải văn chương; nhưng khách quan một cách vô tình Nhật Tiến đã coi kịch là một thứ văn chương để đọc, là một thứ tiểu thuyết được bổ sung bằng một vài đặc điểm của kịch.

Trong một thư riêng, Nhật Tiến có đưa ra một vài nhận xét giải thích thế nào là tiểu thuyết kịch.⁽²⁾ Ý định của Nhật Tiến là muốn lợi dụng những khả năng đặc biệt của tiểu thuyết, của kịch đồng thời vượt những hạn chế riêng của mỗi bộ môn trên.

Nhưng ý định tốt đẹp đó có thực sự làm cho nghệ thuật phong phú thêm hay chỉ gây nên sự lẫn lộn các loại thể nghệ thuật bằng cách chối bỏ những đặc điểm của mỗi bộ môn.

(1) Huyền Trân xuất bản, 1962.

(2) Thư trả lời để ngày 30-11-1964. Cám ơn tác giả đã cho trích đăng thư này.

“Còn về vấn đề tiểu thuyết kịch, đáng lẽ tôi phải viết riêng một bài tiểu luận dài gửi anh về vấn đề ấy. Nhưng tôi ngần ngại vì hai lẽ: Một là vì thời gian eo hẹp, cấp bách như anh giục trong thư, lại cũng không còn đâu óc gì mà suy nghĩ trước nhiều việc như anh đã thấy xảy ra trong mấy ngày gần đây dồn dập. Hai là tôi sợ anh em sinh viên hiểu lầm, cho đó là một cái “tuyên ngôn” về tiểu thuyết kịch của tôi, điều mà tôi rất sợ.

Trước hết, tôi xin mạn phép anh nhắc qua lại về quan niệm của tôi trước một vài bộ môn văn nghệ. Theo ý tôi, đứng trên phương diện kỹ thuật sáng tác thì mỗi tác phẩm văn nghệ có một lối trình bày. Mỗi cách trình bày mang một tên gọi khác nhau. Do đó mới có những bộ môn tiểu thuyết, thơ, kịch, họa, nhạc v.v... Về bộ môn tiểu thuyết tuy có nhiều khuynh hướng, nhưng tất cả đều dựa trên một qui luật căn bản: đó là tác giả dùng thể văn mô tả để diễn tả tâm lý, tâm trạng của các nhân vật. Ở điểm này, tiểu thuyết có một tầm hoạt động rất rộng lớn. Người viết không bị gò bó bởi yếu tố thời gian hay không gian thu hẹp nào. Hơn nữa, để hỗ trợ cho những chi tiết tình cảm của nhân vật được nổi bật, người viết còn có thể ngoại cảnh làm tiết điệu điều hòa, do đó có thêm phương tiện làm tăng thêm phần hiệu quả của việc gây cảm xúc cho người đọc.

Trái lại, bộ môn kịch lại khắt khe hơn nhiều. Thời gian, không gian phải là một mẫu sống hiển hiện trước mắt người xem. Qua lời đối thoại của các nhân vật, dĩ vãng được ôn lại, hiện tại vẫn đang tiếp diễn và đồng thời cũng ở đó, những gút thắt, mở được sửa soạn cho một tương lai gần gũi dẫn đến hồi kết cục càng bất ngờ bao nhiêu, càng thú vị bấy nhiêu. Bởi thế, kịch bản phải mang nhiều tình tiết dồn dập, thường thường đó là hồi kết cục của một câu chuyện tích lũy đầy những biến cố đã xảy ra từ trước cái thời gian người viết đem trình diễn với khán giả. Do đó, theo ý tôi nghĩ, viết kịch khó hơn viết tiểu thuyết nhiều lắm.

Gần đây, theo sự tiến triển của phim ảnh, một vài tác giả có trình bày một vài bản văn hoặc dịch, hoặc sáng tác lấy tên là tiểu thuyết phim. Tôi cũng đã đọc và lĩnh hội được một vài kinh nghiệm về kỹ thuật viết truyện phim. Theo ý tôi, tiểu thuyết phim có cái ưu điểm hơn kịch ở chỗ là có chiều hoạt động rộng rãi như tiểu thuyết (ống kính di chuyển được khắp nơi) nhưng lại có cái khuyết điểm nặng nề là phải đeo theo phần ghi chú kỹ thuật, bắt người đọc vừa phải theo dõi cốt truyện, vừa phải xem cả phần dành cho các chuyên viên khi mang tác phẩm ấy lên màn bạc.

Ở giữa những sự kiện ấy, tôi khởi sự viết thử một tác phẩm lấy tên là “tiểu thuyết kịch”. Tiểu thuyết kịch được dung hòa cả ba kỹ thuật tiểu thuyết, kịch bản và phim ảnh (nhưng thật ra phim ảnh là sự dung hòa của cả sáu bộ môn văn nghệ kia). Ở trong tiểu thuyết kịch, kỹ thuật viết tiểu thuyết vẫn được duy trì. Người viết có thể dùng loại văn tả cảnh, tả tâm trạng, tâm lý, tả cả ý nghĩ nhân vật cũng được nữa. Nhưng xen vào đó, nhiều đoạn trong tác phẩm sẽ trở nên rườm rà, mất hứng thú nếu cứ viết theo giọng văn tiểu thuyết. Để theo kịp những tình tiết sôi nổi diễn tiến trong câu truyện, tôi xen vào lối đối thoại ngắn và gọn của kỹ thuật viết kịch bản. Nhưng có nhiều khi, trong cùng một khoảng thời gian ngắn ngủi, có nhiều sự kiện xảy ra một lúc, ở nhiều chỗ khác nhau. Để diễn tả trọn vẹn được cái đó, không gì bằng áp dụng kỹ thuật của phim ảnh. Ngòi bút của người viết không khác gì ống kính của caméraman, đưa người đọc qua một mẫu sống ở chỗ này qua một mẫu sống ở chỗ kia, và tất cả những mẫu sống đó, xoáy tròn chung quanh một thời gian nhất định, một sự việc mẫu chốt mà người viết định trình bày với độc giả. Tôi còn nhớ, sau khi đọc xong tác phẩm *Người kéo màn*, cụ Vi Huyền Đắc có nói với tôi là phải đặt cho nó cái tên là tiểu thuyết đối thoại hơn là dùng chữ tiểu thuyết kịch. Tôi đã suy nghĩ và thấy rằng dùng chữ “tiểu thuyết đối thoại”, cũng không đúng lắm, vì tiểu thuyết mà không có đối thoại, cũng như toàn bộ tác phẩm không phải

chỉ toàn là đối thoại cả. Vì thế, trong khi chưa tìm được danh từ nào xác đáng hơn, tôi vẫn nghĩ là nên để chữ “tiểu thuyết kịch”, bởi vì không những ở phần kỹ thuật, tác phẩm mang nhiều kịch tính, mà ngay phần cấu tạo nhân vật, người viết có thể xây dựng những nhân vật rất kịch (nghĩa là méo mó theo sự cố ý của tác giả) để làm tăng thêm phần sáng tỏ cái ý định tác giả định viết ra (như trong *Người kéo màn*, nhân vật Mạnh thường quân và Đạo diễn là hai nhân vật đầy kịch tính).

Sau đây, tôi cắt ra một đoạn (chép lại ngai quá) trong *Người kéo màn* có tính chất của một loại tiểu thuyết mà tôi gọi là “tiểu thuyết kịch” để anh coi thử. Những đoạn gạch đỏ là lời tác giả, là kỹ thuật tiểu thuyết. Những đoạn chuyển qua chỗ này, chỗ kia là kỹ thuật phim ảnh.

Lời đối thoại là kỹ thuật kịch bản. Trong một vài dòng ngắn ngủi, tôi đã cố gắng tóm tắt qua về quan niệm của tôi, mong mọi góp được với anh một đôi chút ý kiến về vấn đề mà anh cho các sinh viên của anh thảo luận.”

TRÊN SÂN KHẤU

Nga: Tôi hiểu rồi! Bây giờ tôi mới thấy mặt trái khốn nạn của anh.

Tiếng Người nhắc vở: Tôi đại!

Nga: Tôi đại!

Tiếng Người nhắc vở: Tôi đại thật! Thực là một bài học đắt giá.

Nga: Tôi đại thật! Thực là một bài học đắt tiền!...

Ở SAU CÁNH GÀ

Nhà Đạo diễn: (giơ hai tay lên trời) Ôi trời đất ơi!

Gã ném mạnh điều thuốc xuống chân và giẫm nát một cách hằn thù. Trong lúc ấy tiếng xô xát nổi lên dữ dội và vai Nga đầu tóc rã rượi chạy vào.

TRONG HẬU TRƯỜNG

Nhà Mạnh thường quân: Ô! Cô diễn xuất thật là tài tình. Cô làm tôi muốn khóc.

Diễn viên sắm vai Nga: Trời ơi! Thật ư! Ông nói thật đấy ư?

Nhà Mạnh thường quân: Còn hơn mức cô tưởng ấy nữa. Cô không biết rằng tôi đã say mê theo dõi từng cử chỉ, từng điệu bộ của cô hay sao. Ô! Cô yên chí, thế nào cô cũng sẽ trở nên một ngôi sao sáng trong tương lai.

Diễn viên sắm vai Nga: Ông làm tôi cảm động quá. Thật không ngờ, chính tôi cũng không ngờ tôi lại được đến thế.

Nhà Đạo diễn: (xen vào): Vâng! Chính tôi cũng không ngờ cô lại đến thế được.

Diễn viên sắm vai Nga: Ô! ô! Tôi sung sướng quá đi mất.

Nhà đạo diễn bật lên cười. Nụ cười cực cần, thô lỗ như muốn tặc lại trong cổ họng. Gã hít thật dài. Bầu không khí trong hậu trường cứ mỗi lúc một ngọt ngào thêm. Gã thông thả tiến lại phía cửa sổ và trèo lên ngói vát vào.

Đang sau gã, nhà Mạnh thường quân đang trịnh trọng cầm tay nữ diễn viên sắm vai Nga và **điều đi như người ta điều một mình tinh đã nổi tiếng thực thụ**. Hai người đi khuất vào phòng hóa trang.

TRONG PHÒNG HÓA TRANG

vân vân...

* * *

Nếu chúng tôi hiểu đúng được ý của Nhật Tiến, thì theo anh, tiểu thuyết bị hạn chế ở điểm động tác kém linh động (thiếu kịch tính) nhưng lại có ưu điểm ở chỗ đặc tả. Vì là thể mô tả, tiểu thuyết tha hồ giảng giải cái phần nguyên nhân, bên dưới của câu chuyện, biến cố mô tả (lý do tâm lý, xã hội, hoàn cảnh gia đình, tôn giáo v.v...).

Còn kịch bị hạn chế ở điểm đặc tả; nhưng lại có ưu điểm ở chỗ động tác linh hoạt nhất là qua hình thức đối thoại.

Nhưng chúng tôi sợ rằng Nhật Tiến không vượt được hạn chế và cũng không lợi dụng được những ưu điểm để xây dựng một nghệ thuật tổng hợp tiểu thuyết kịch.

1. Nếu coi tiểu thuyết là thể kể chuyện (*récit*) mô tả, thì tiểu thuyết không thể vượt được những hạn chế của thể kể chuyện.

Tiểu thuyết diễn tiến theo một thứ tự liên tiếp trình bày việc nọ, rồi mới đến việc kia, kể lời nói này, rồi mới đến lời nói sau, hoặc trình bày sự kiện, biến cố xảy ra, rồi mới giới thiệu tâm trạng hoàn cảnh hay giải thích nguyên nhân tâm lý, xã hội. Đã hẳn, trong kịch, không thể giới thiệu bình luận như vậy. Cùng lắm thì chỉ có thể giáo đầu qua loa trước khi trình diễn, hay làm như Brecht, viết những sự kiện lịch sử, mô tả hoàn cảnh làm nền cho “động tác” đang diễn trên sân khấu vào những tấm bảng (*panneau*) trên phông lúc hạ màn hay cử để nguyên đấy trong lúc diễn.

Nhưng kịch lại linh hoạt vì không những có động tác thực sự có thể xem thấy, chứ không phải tưởng tượng ra như khi đọc truyện, mà những động tác kịch còn có thể xảy ra **đồng thời**: chẳng hạn diễn tả được hai người cùng nói một lúc, hoặc hai biến cố cùng ra một lúc.

Trái lại thể mô tả, kể chuyện không thể xóa bỏ được sự **tuần tự mô tả trong thời gian**, một vài nhà tiểu thuyết đã muốn xóa bỏ sự tuần tự bằng kỹ thuật đồng xuất (*simultanéisme*) nhưng cũng không làm nổi. Trong thực tế, hai biến cố có thể xảy ra cùng một lúc; trong tiểu thuyết kể chuyện, phải mô tả lần lượt **trước sau**. Chẳng hạn Sartre trong một tiểu thuyết, đang kể Hitler nói trước máy vi âm, đột nhiên cắt đứt để xen vào giữa một vài câu phản ứng của khán giả, rồi lại tiếp tục kể.

Dù sao vẫn không thực hiện được sự đồng thời, vì người kể cũng như người nghe không thể nói hai câu một lượt.

Ngoài ra, đối thoại không phải là một đặc điểm cốt yếu của kịch. Kịch cần có lời nói đâu! Và lại tiểu thuyết có sử dụng đối thoại, thì cũng vẫn phải kể tuần tự, không thể thực hiện được sự kiện hai người cùng nói một lúc như đối thoại trong kịch.

2. Tiểu thuyết và kịch không khác nhau về nội dung diễn tả, chỉ khác nhau về hình thức diễn tả. Vậy khi nói tiểu thuyết có kịch tính thì chỉ có thể hiểu tính chất kịch về phương diện nội dung. Tiểu thuyết hay kịch đều nhằm giới thiệu một câu chuyện đời, một tấn kịch (*drame*). Vậy kịch tính của tiểu thuyết là tính chất kịch của câu chuyện đời mô tả, chứ không phải là tính chất kịch hiểu như là những đặc điểm diễn tả của kỹ thuật kịch. Kịch tính xét về phương diện hình thức, là những tính chất liên quan đến sân khấu, động tác, sự trình diễn mà thôi.

3. Không bao giờ tiểu thuyết tiếp thu được những **cách thể** diễn tả đặc biệt của kịch đối khán giả. Một bài thơ, một cuốn truyện viết ra nhằm gửi tới từng độc giả cô đơn. Giữa độc giả và tác giả, có thể không bao giờ họ gặp nhau hay quen biết nhau, nhưng vẫn thiết lập được một sự gắn gũi, đối thoại thầm lặng, vô hình, vô danh! Có thể đông người đọc truyện, nhưng việc đi tới tác phẩm, tiếp xúc với tác giả bao giờ cũng là **đơn lẻ**: mỗi người tìm đến tác phẩm **một mình**, và trong im lặng, cô độc, đọc lấy một mình, cho mình.

Trái lại kịch là một nghệ thuật của “không gian” của gặp gỡ tập thể. Kịch đòi hỏi có một chỗ **hẹn hò** để thực hiện một sự tụ họp, gặp gỡ, không những giữa những người trình diễn với khán giả, mà còn giữa khán giả với nhau. Mỗi người đi xem kịch là ra khỏi cảnh cô đơn của mình, để hòa hợp với quần chúng khán giả, và với tập đoàn trình diễn: cùng xem, cùng thưởng thức, cùng thông cảm trong những tình tự chung. Kịch không phải là một cuốn sách để ngồi đọc một mình, nhưng là một **quang cảnh** (*spectacle*) ngồi xem chung với những người khác. *Kịch là một hội vui (une fête), của một cộng đồng.*

4. Vì kịch là một quang cảnh, nên đòi hỏi căn bản của kịch là sự trình diễn. Vở kịch cũng như bản nhạc chỉ là những phương tiện **ghi**. Trước khi phát minh ra văn tự, ký âm pháp, văn đã có sinh hoạt sân khấu, nhạc cổ, truyền tụng bằng miệng, khi có ký âm pháp, văn tự, người ta dùng nốt nhạc, âm giai, chữ viết để ghi chú để truyền đạt dễ dàng và có đảm bảo hơn truyền miệng. Nhưng ghi chú truyền đạt để trình diễn.

Do đó, không nên gọi “tiểu thuyết kịch”, vì làm như thế chỉ đưa đến sự lẫn lộn bộ môn đồng thời xóa bỏ khả năng đặc biệt của bộ môn bị **sát nhập**. Ở đây, nạn nhân bị sát nhập vào tiểu thuyết đã bị tước bỏ yếu tố cơ bản nhất của nó là động tác, sự trình diễn.

Một nhận xét sau cùng: lý do nghệ thuật đôi khi phải chăng chỉ là cái cớ vô tình hay hữu ý được đưa ra để che đậy một nguyên nhân không phải nghệ thuật? Tại sao phải viết tiểu thuyết phim, tiểu thuyết kịch? Phải chăng vì sự nghèo nàn, bế tắc của sinh hoạt phim, sân khấu. Từ mười năm nay nghệ thuật phim ảnh ở Miền Nam Việt Nam mới phôi thai đã bị bóp nghẹt như thế nào vì lý do kinh tế, tài chính, chính trị. Làm sao có thể làm phim nghệ thuật được với vài trăm nghìn chịu bỏ ra nhằm mục đích duy nhất là thương mại.

Cũng từ mười năm nay, Miền Nam kể như không có sinh hoạt sân khấu (thoại kịch) trừ tuồng cải lương. Nhưng dân chúng Miền Nam còn cần gì đi xem kịch, cái giả tạo, khi toàn thể sinh hoạt xã hội, chính trị, đã là kịch. Thành người chỉ cần đôi lúc giả vờ sống khi đã sống thực. Còn nếu ở mọi lãnh vực, nhất là lãnh vực xã hội, chính trị, đã luôn luôn buộc phải giả vờ sống, thì khát vọng của nó, không phải cái giả tạo là kịch mà là được sống thực. Thật là đầy ý nghĩa khi người ta lấy Nhà Hát lớn làm trụ sở Quốc hội, rồi làm Nhà văn hóa. Quần chúng đã có kịch Quốc hội, có chính khách diễn kịch, không còn cần Nhà Hát lớn, vì những nhà soạn kịch làm kịch thất nghiệp. Đành phải viết tiểu thuyết kịch để đọc vậy!

III

PHẠM TRÙ KỊCH VÀ QUAN NIỆM SÂN KHẤU

Phần đầu chương này, nhằm xác định những yếu tố cấu tạo tác phẩm kịch gồm: yếu tố trội bật, yếu tố thường xuyên hay kịch bản, và sự trình diễn toàn bộ những yếu tố đó có nghĩa như một ngôn ngữ, ngôn ngữ kịch gồm ngôn ngữ nói và ngôn ngữ của động tác.

Ngôn ngữ kịch bày tỏ một tình tự, một tâm trạng hay một hoàn cảnh đời. Tình tự, tâm trạng, hoàn cảnh đời có tính chất bi đát, khôi hài, hay lạ lùng. Bi đát, khôi hài, lạ lùng là kết luận của một phán đoán, một lối nhìn đời.

Các nhà lý luận về kịch gọi cái xác định tính chất của kịch là phạm trù và phân loại kịch căn cứ vào bốn phạm trù lớn⁽¹⁾:

1. Cái bi đát (*le tragique*).
2. Cái đau thương (*le dramatique*).
3. Cái khôi hài (*le comique*).
4. Cái lạ lùng (*le merveilleux*).

Cái lạ lùng không đặt vấn đề gì. Cái đau thương và cái bi đát thực ra không khác nhau. Henri Gouhier phân biệt cái bi đát khác cái đau thương ở chỗ cái bi đát có liên quan đến một siêu việt (*transcendance*) còn cái đau thương chỉ liên quan đến cái chết (đau khổ). “*Có bi kịch khi đứng trước một siêu việt, có thảm kịch khi đứng trước cái chết.*”⁽²⁾ Nhưng nếu hiểu cái bi đát theo một nghĩa thật rộng mà chúng tôi sẽ trình bày sau này, thì cái thảm kịch, cái đau thương cũng nằm trong phạm trù bi đát.

Do đó, thiết tưởng chỉ có hai phạm trù chính: cái bi đát và cái khôi hài. Nhưng trong thực tế, người ta nhận thấy:

(1) Chẳng hạn, sự phân loại của Henri Gouhier trong *Le théâtre et l'existence*, Aubier, 1952.

(2) Henri Gouhier, Sđđ, trang 69.

1. Ngay trong cái bi đát hay cái khôi hài có rất nhiều mức độ khác nhau. Do đó đã đưa đến nhiều quan niệm không những khác nhau mà còn phủ nhận nhau về bi đát hay khôi hài (người này định nghĩa thế này là bi, hài, người kia lại cho định nghĩa như thế **không** phải là bi, hài).

Sự kiện trên chứng tỏ thật khó xác định một cách rõ ràng, dứt khoát nội dung ý niệm bi đát hay khôi hài.

2. Không những chỉ biên giới phân biệt các mức độ của bi, hài không rõ rệt, mà cả biên giới phân biệt bi với hài cũng không rõ rệt nữa.

Cái bi có thể lẫn lộn với cái hài trong cùng một hoàn cảnh, một tâm trạng hay một tình tự. Hoặc là lẫn lộn nhưng còn có **thể tạm** phân biệt được như **có lúc bi, có lúc hài**, hoặc là lẫn lộn hoàn toàn như thể đồng hóa với nhau: bi là hài; hài là bi, và như thế thì phải gọi là gì một thực tại vừa bi vừa hài? Bi và hài đối lập nhau mà lại hợp làm một thì phải hóa ra một cái gì khác hay phải tiêu diệt nhau trở thành một phạm trù: cái không bi không hài.

Cho đến ngày nay, hình như tất cả các quan niệm kịch đều không thoát ra ngoài ba phạm trù lớn: cái bi đát, cái khôi hài, và cái bi đát khôi hài.

Nhưng có thể có một quan niệm kịch thoát khỏi được ba phạm trù lớn trên không? Nếu có một quan niệm như thế, tất nhiên nó sẽ thay đổi hẳn cả mục đích và **công dụng** của kịch và phải gọi sự thay đổi đó là một cách mạng trong kịch. Theo chỗ chúng tôi nhận định, nghệ thuật kịch của Bertolt Brecht; một nhà soạn kịch kiêm dàn cảnh, giám đốc gánh hát và lý luận về kịch, rất nổi tiếng trong ngành sân khấu Âu Mỹ hiện đại, có thể được coi là quan niệm kịch cách mạng trên.

Nếu phải xác định cho kịch của Brecht một phạm trù, thì có thể gọi phạm trù đó là cái thực tiễn, cái phê phán.

* * *

A. CÁI BI ĐẤT

Khi nói tới bi kịch, người ta nghĩ ngay đến bi kịch Hy Lạp. Một số nhà lý luận về kịch cho rằng tìm hiểu bi kịch là tìm hiểu bi kịch Hy Lạp, vì bi kịch là Hy Lạp, theo nghĩa bi kịch Hy Lạp là **nguồn gốc** khuôn mẫu của mọi bi kịch. Sau bi kịch Hy Lạp, sẽ chỉ có bi kịch nếu **giống** với bi kịch Hy Lạp hay bắt nguồn từ bi kịch đó. Nietzsche đã chủ trương như vậy, và gần đây là Gerhard Nebel trong một cuốn biên khảo về bi kịch.⁽¹⁾ Nhìn vấn đề bi kịch trong một viễn tượng Hy Lạp là gương ép, giản lược nội dung của ý niệm bi đất. Thiết tưởng phải làm ngược lại bằng cách bắt đầu mô tả, khai triển nội dung của ý niệm bi đất nhằm bày tỏ những đặc tính có thể coi như thiết yếu của bi kịch và nhìn trong viễn tượng đó, người ta thấy bi kịch Hy Lạp chỉ là một thứ bi kịch tuy là một **thứ** bi kịch đạt tới mức độ gần như trọn hảo cả về nội dung lẫn kỹ thuật biểu hiện.

Ở khởi điểm mọi ý niệm về cái bi đất có ý niệm về **tương quan** và **ý thức**. Đất động, núi phun lửa, bão lụt chẳng hạn là những hiện tượng địa chất, vật lý. Trước khi có con người trên mặt đất, vẫn xảy ra những hiện tượng trên và dĩ nhiên không bi đất, đau thương gì cả. Những hiện tượng đó chỉ trở thành một thiên tai, một cảnh **tàn phá** khi có dân chúng hay của cải, đồ vật của con người bị thiệt hại. Nói cách khác, biến cố động đất chỉ trở thành bi đất khi liên quan đến con người. Nhưng con người có thể chịu đựng một cảnh tượng bi đất mà **không biết**, hay biết nó bi đất. Sự phân biệt này cho thấy, trên sân khấu, có thể trình bày những nhân vật sống trong những tâm trạng, hoàn cảnh bi đất mà không biết. Trong trường hợp đó, kịch là bi đất nhưng chỉ bi đất trong **ý thức** của khán giả.

(1) *Weltangst und Götterzorn*, Stuttgart, 1951.

Căn cứ vào ý niệm **tương quan**. Hầu hết các nhà khảo sát về bi kịch đều định nghĩa cái bi đất như một tương quan của con người với cái siêu việt. Hiểu theo một nghĩa rộng, siêu việt chỉ thị một thực tại, ở trên con người, khác con người: có thể là các thần linh, thượng đế, định mệnh, số kiếp, hay những sức lực huyền bí nào... Theo định nghĩa đó, bi kịch thiết yếu gắn liền với sự tin có thần linh, thượng đế, số mệnh, và do đó khi không còn tin có thần thánh, số mệnh, thì cũng hết bi kịch, bi đất. Nghiên cứu về kịch hiện đại, George Steiner⁽¹⁾ đã nhận định thời đại hiện nay không còn bi kịch vì nó là thời đại vô thần: thời đại của tư bản, cộng sản, phân tâm học, khoa học kỹ thuật. Nhưng có những ý kiến khác chống lại quan điểm trên. Theo những ý kiến này, không những bi kịch vẫn còn trong thời đại hiện nay dưới hình thức **cải biên** những khuôn mẫu điển hình bi kịch Hy Lạp và cổ điển, mà còn dưới hình thức **đối lập** với những khuôn mẫu điển hình trên. Những tác giả như Giraudoux, Gide, Claudel, Cocteau, Sartre, Camus thuộc trường hợp thứ nhất; và những tác giả như Ionesco, Beckett thuộc trường hợp thứ hai.

Với Ionesco, Beckett, vẫn còn bi kịch, một bi kịch **khác** bi kịch cổ điển, nhưng lại lẫn lộn với hài kịch ở mức độ đồng hóa: bi là hài⁽²⁾.

* * *

Hiểu một cách thật rộng, cái bi đất bao quát tất cả những gì là trắc trở, oan trái, thất bại, làm cho con người đau khổ, chết chóc.

Kiểu và Kim Trọng đã đính hôn, sắp sửa lấy nhau. Đột nhiên ông bố Kiểu bị vu oan. Kiểu phải bán mình chuộc cha. Do đó phải xa cách Kim Trọng. Rồi bao nỗ lực vượt những khó khăn, vẫn rơi

(1) Trong cuốn *The Death of Tragedy*, Faber, London, 1961.

(2) Xem: "Les mythes grecs et le Renouveau de la tragédie" của Simone Fraisse và "Résurrection de la Tragédie" của J.M. Domenach trong tạp chí *Esprit*. Số đặc biệt về kịch: *Notre théâtre, théâtre moderne et populaire*, tháng 5, 1965.

vào cảnh lưu đầy nhục nhã... Cái gì là bi đát trong *Truyện Kiều*? Là việc gặp nạn, nỗi oan trái, cảnh phân ly. Có một dự định yêu đương, nhưng không thực hiện được vì hoàn cảnh éo le không cho phép.

Vậy trước hết, bi đát bày tỏ một cách quăng, một giằng co, một phân ly giữa một ước muốn của con người với thực tại bên ngoài. Con người ước muốn, hướng tới một giá trị chưa có hay ước muốn bảo vệ, duy trì một giá trị đã có, nhưng không được. Thực tế cuộc đời không dâng hiến những điều kiện thuận tiện để thỏa mãn ước muốn của con người. Muốn gần nhau, lại phải xa nhau. Muốn yên ổn lại bị chiến tranh, muốn yêu không được yêu. Nhưng chỉ là bi đát nếu dự định, ước muốn và cố gắng quyết tâm đạt tới, chịu đựng mọi khó khăn mà vẫn bị trắc trở, và sau cùng bị thất bại. Chứ nếu trước hoàn cảnh éo le, trước thất bại, không thể đạt được điều mong ước người ta nhượng bộ, bằng lòng chấp nhận sự thất bại thì thất bại không còn tính cách bi đát nữa. Người ta có thể chấp nhận thất bại, hoặc coi đó như là do Trời, Thượng đế an bài, hay chỉ tại cái số, cái phận của mình. Chỉ là cái bi đát ngay cả khi thất bại mà vẫn nhất định không chịu chấp nhận sự thất bại đó. Sự thất bại bi đát ở chỗ con người muốn mà lại **bất lực**, không thực hiện được ý muốn dù đã cố gắng tận lực hết khả năng của mình. Hình thức tổng quát của bi đát là tương quan **Ý chí - Định mệnh**. Người ta gọi là Định Mệnh, tất cả những sức lực bên ngoài ngăn cản hay tiêu diệt dự định con người mà con người **bất lực**, không thể chống lại được những sức lực bên ngoài đó. Định mệnh có tính cách **tất yếu**. Tất yếu là cái gì **phải như thế**, một cách mù quáng, không thể cưỡng lại được. Như Jankelévith đã nói: “*Có bi kịch mỗi khi cái không thể gần liền với cái tất yếu.*”

Định mệnh cũng có tính cách **đối lập**, mâu thuẫn với dự định con người. Cái đáng lẽ phải như thế này, thì lại không xảy ra như vậy, và xảy ra ngược hẳn lại như Bergson đã nhận xét: “*Bi kịch trước hết là một mâu thuẫn tất yếu.*”

Nhưng sở dĩ có bi đát là vì con người có tự do. Tự do là khả năng phủ nhận cái đang có, cái đã có để vươn tới cái chưa có, là dự

định, ước muốn. Nói cách khác, bi đát thuộc lãnh vực của tự do. Nếu con người thuộc lãnh vực cái tất yếu như trường hợp sự vật thì không có bi đát. Vì **biết** ước muốn, và **có thể** dự định, nhưng không thực hiện được, mới có đau khổ, bi đát. Nếu không biết, cũng không muốn gì cả, thì không có chuyện, bi kịch... Bi kịch vì cái muốn thì không được và cái không muốn thì lại phải chịu.

Cho nên nguồn gốc bi đát cũng ở tại chính con người là một ý thức, một tự do. Cái bi đát ở ngay trong con người và sở dĩ con người có định mệnh vì nó là người như Hegel đã nói một cách thật sâu xa: “*Định mệnh, đó chính vì là con người*” (*le destin c'est ce que l'homme est*)⁽¹⁾. Nói cách khác, định mệnh là tự do, hoặc tự do là định mệnh. Tự do, đó là chiều cạnh chủ quan của bi đát. Chiều cạnh khách quan là những thực tại bên ngoài.

Những thực tại này có thể là các Thần linh, Thượng đế, Định mệnh. Trong các bi kịch Hy Lạp thời xưa, Thần linh thường là tác giả gây nên bi kịch vì có mâu thuẫn giữa ý chí Thần linh và ý chí của con người; mâu thuẫn giữa luật lệ của Thần linh và luật lệ nhân loại. Có bi đát vì con người muốn chống lại Thần linh nhưng rút cục bị Thần linh đè bẹp.

Vở *Prométhée* của Eschyle là một bi kịch phản ánh sự chống đối Thần linh của con người. Vì muốn giúp đỡ những người mà thần Zeus định tiêu diệt, nên chàng khổng lồ đã bị Thần giam giữ ở vùng sa mạc Caucase. Dù chân tay bị trói chặt, và bị những móc sắt làm trầy thịt, chàng khổng lồ vẫn không chịu đầu hàng, vâng phục Thần linh. Sau cùng, tức giận vì chàng khổng lồ bướng bỉnh, bất khuất, Thần linh làm sấm sét và chôn vùi người bất tử dưới những hòn núi bị sụp đổ.⁽²⁾

Prométhée tiêu biểu cho ý chí bênh vực con người, chống lại sự thống trị tàn bạo của Thần linh; là một hy vọng của mọi nhân bản vô thần mong muốn thực hiện một “thời đại Prométhée”, nghĩa là một

(1) J. Hyppolite, *Genèse et structure de la Phénoménologie de l'esprit de Hegel*, trang 342.

(2) Thuật theo Simone Fraisse trong bài dẫn trên.

thời đại con người **làm chủ** cuộc đời mình, trần gian này. Oreste trong vở *Les mouches* của Sartre là một thứ Prométhée. Oreste cũng như Prométhée, có tội với thần Jupiter chỉ vì muốn cứu dân thành Argos. Oreste phản đối lễ luật của Jupiter, chống lại sự bạo tàn của Jupiter và bị cực hình vẫn không chịu nhận uy quyền của Jupiter.

Đến vở *Antigone* của Sophocle, bi kịch không phải ở tại Thần linh mà là do xã hội, quyền bính công cộng. Antigone không phải đương đầu với Thần linh mà là với cậu mình: Créon, cai quản xứ sở. Antigone đứng về phía những người hèn yếu bị áp bức, nhân danh công lý, chống lại bạo quyền, áp bức. Nhưng thất bại. Một điểm đáng chú ý là Antigone hay Prométhée, tuy bị thất bại, nhưng ít ra việc chống đối, phản kháng của họ còn có một ý **nghĩa**; Tính chất bi đát chỉ ở trong sự thất bại, chứ không ở trong ý định phản kháng của họ. Nói cách khác, cái bi đát ở đây còn **có thể hiểu** được.

Trái lại, trong trường hợp Oedipe, bi kịch thật là triệt để vì cái bi đát, ở đây hoàn toàn phi lý, không thể hiểu được.

Oedipe, lúc hai mươi tuổi bỏ triều đình Corinthe để trốn tránh một tai họa đã được bói toán nói trước. Lúc ra đi, Oedipe còn lương tâm và bàn tay trong sạch. Nhưng chàng không hề biết mình là **con nuôi** của vua. Trong khi đi đường, chàng cãi lộn và giết một ông già xô đẩy mình mà không biết rằng người đó chính là cha đẻ của mình. Khi đến một thành phố, không ai biết chàng và chàng cũng không quen biết ai, chàng lấy một người đàn bà góa mà không biết người đó là mẹ đẻ của mình.

Việc giết cha, loạn luân chưa hẳn là bi đát; nó trở thành bi đát khi không thể tránh được dù muốn tránh.

Sự thất bại của Oedipe hoàn toàn phi lý không thể hiểu được, vì không có ý định nào của Thần thánh, xã hội nhằm chống lại ý định của Oedipe. Sự thất bại chỉ là do tình cờ, ngộ nhận, phi lý gây nên như thế một cách vô tình.

Sức lực theo đuổi, làm khổ và cuối cùng đè bẹp Oedipe không phải một sức lực có tên tuổi, khuôn mặt nhất định (Thần linh, Bạo vương) nhưng là một sức lực vô hình, vô định, không hình thù, không khuôn mặt. Người ta có thể gọi sức lực đó là Định mệnh, một guồng máy mù quáng, vô tình đè bẹp, nghiền nát con người mà không **biết**, không **muốn**. Tính cách phi lý của bi đát là ở tại sự đè bẹp một cách vô tình của Định mệnh.

Định mệnh là vô tình, điều đó có nghĩa là sự đau khổ, tai nạn không do một nguyên nhân, chủ ý nào, nhất là một chủ ý độc ác muốn làm hại như trong trường hợp các Thần linh là những vật độc ác, bạo tàn, thù ghét, xấu xa, hay nổi giận và muốn làm hại con người:

“Thần linh tàn nhẫn, chỉ mình mi đã làm mọi sự”.

(Impitoyable Dieu toi seul as tout conduit).

Racine trong *Athlie*

Mức độ bi đát trong bi kịch còn ở chỗ bi kịch có hậu hay không có hậu. Chính cái bi đát không có hậu mới hoàn toàn là bi đát; vì cái bi đát có hậu chỉ bi đát lúc nổ ra mâu thuẫn, lúc tranh đấu để vượt khó khăn, thử thách; có thể cũng thất bại, nhưng chỉ là thất bại tạm thời, và cuối cùng thế nào cũng thắng, hay vượt được khó khăn. Cho nên bi đát mà rút cục vẫn lạc quan, tin tưởng và bi đát chỉ là dịp thử thách, tôi luyện kẻ anh hùng, vĩ nhân, người công chính cho sự thành công thêm vẻ vang, cao cả.

Bi kịch Hy Lạp thường là thứ bi kịch không có hậu. Nó chứng minh sự bất lực và thất bại hoàn toàn của con người trước Thần linh, Định mệnh.

Bi kịch cổ điển thoát thai từ Thiên chúa giáo (như tướng *Polyeucte*) ở Âu châu hay tướng hát bội của ta là thứ bi kịch có hậu. Có hậu vì bao hàm một niềm tin Chiến thắng sau cùng, kẻ lành sẽ thành công, kẻ dữ sẽ bị phạt.

Tuồng là một thứ bi hùng kịch. Người anh hùng trong tuồng chiến đấu, hy sinh, dũng cảm như một siêu nhân để bảo vệ một lý tưởng của thời đại, quyết chiến quyết thắng. Những bi kịch có thể xảy ra rất khắc nghiệt, gay gắt trong thời gian tranh đấu. Số phận của các anh hùng đôi khi cũng có thể rất thảm hại. Nhưng rút cục, họ vẫn thắng, chính nghĩa vẫn thắng, dù họ có thể chết. Cái chết của họ là cái chết đầy tin tưởng, hứa hẹn, không phải bày tỏ một thất bại đã hoàn tất, mà chỉ như điều kiện đưa tới thành công, sửa soạn cho chính nghĩa toàn thắng. Do đó, cái chết của những anh hùng như Khương Linh Tả trong tuồng *Sơn hậu*, Tạ Ngọc Lân, Thủy Lão, không mang một tính chất bi đát tuyệt vọng nào, mà trái lại chỉ là cái chết đầy khí thế, lạc quan, tin tưởng vào tương lai. Khương Linh Tả bị giặc giết, đầu một nơi mình một nẻo, nhưng khí thiêng của chính nghĩa đã làm cho Linh Tả tự lập đầu vào để có thể tiếp tục tranh đấu cho chính nghĩa đến cùng; Linh Tả tìm đến bạn là Đồng Kim Lân và hóa thành bó đuốc dẫn bạn trên đường tranh đấu, giúp bạn thoát nạn, tiêu diệt gian thần xây dựng lại được giang sơn cũ.

B. CÁI KHÔI HÀI

Đời có nhiều cảnh đáng cười. Do đó nên mang những cảnh đó lên sân khấu làm trò cười cho khán giả cười.

Những cái đáng cười là cái rờm, máy móc, cứng nhắc, lỗ bịch, ngộ nghĩnh, ngớ ngẩn, tàn tật, thiếu sót vụng về, lệch lạc... trong cử chỉ lời nói, cách ăn mặc, đi đứng, thân hình thấy ở nơi người khác.

Cái cười thông thường là cười người. Hoặc có tính cách chế giễu, châm biếm, đả kích, hoặc có tính cách hài hước. Cười người biểu lộ cái khôi hài thuần túy vì cái cười mình, cười cái lỗ bịch, thiếu sót của chính mình, của con người như cái cười trên sân khấu kịch của Ionesco, không còn phải là cái khôi hài nữa, vì nó đã trở

thành cái khôi hài bi đát. Cho nên cái khôi hài theo nghĩa cười người chống lại cái bi đát vì nó là một thái độ của tinh thần “*vươn lên trên những đối lập, hoặc là nó để cho những đối lập đó xuất hiện một lúc như những cái bóng rồi làm tiêu tan chúng bằng một niềm tự tin ở chính mình; hoặc tinh thần lặn vào trong những đối lập, dẫn thân vào cái vô hạn đến nỗi làm cho cái tuyệt đối xuất hiện trước tinh thần như hư vô, ảo ảnh.*”⁽¹⁾

Trong khi đối với bi đát, có vấn đề đặt ra, và không có giải đáp, thì đối với cái khôi hài, không có vấn đề gì đặt ra cho đương sự. Cái khôi hài dựa trên một tự tin, một chỗ đứng chắc chắn là bản thân, để chỉ nghĩ đến người khác, đến cái thiếu sót của người khác. Cho nên hình thức phổ thông nhất của cười người là chê cười. Một người đàn bà ít ăn học đến ty cảnh sát làm thẻ căn cước. Người ta hỏi: “Chị sinh ở đâu?”, “Thưa, Má sinh cháu ở trong buồng kín ạ!”. Nhân viên, những người đứng bên cạnh đều bật cười. Cái cười trong những trường hợp trên ngụ ý chế giễu, chê cười. Xã hội đòi hỏi mọi người phải giữ một trật tự, một lễ nghi, một lễ phải, một phong cách phù hợp với tục lệ của xã hội đó, do nó qui định, và dùng cái cười để cảnh cáo, “chỉnh lý”, giễu cợt, đả phá những người đáng trí, vô tình hay hữu ý phá rối trật tự, đi trái ngược với những qui ước của xã hội về mọi mặt.

Người ta đi đứng như thường, anh đi nhảy cẫ từng, đi chữ bát, tức là lệch, đáng cười! Người ta đội mũ trên đầu, vuông vắn, anh đội xệch che lấp cả trán, tức là lệch, đáng cười. Người ta mặc áo cài khuy, cái nào vào đúng chỗ cái ấy, anh cài lung tung, hay mặc áo trái, tức là lỗ bịch, đáng cười.

Nói thì phải nói xuôi. Nói lắp, ngọng làm buồn cười. Mắt trông phải nhìn thẳng, mắt lé hay mắt ti hí, hay mắt ốc nhồi, đều quá đáng lệch lạc, đáng cười.

(1) J. Hyppolite, Sdd, trang 338.

Cái cười người, chê cười không phải lúc nào cũng có lý, hiểu theo nghĩa khách quan, phổ biến. Nó chỉ có nghĩa nhằm chống lại cái khác thường, ra khỏi lẽ lối, thói quen của một xã hội. Cười người về: **cái méo mó, tàn tật**: mũi dài, tẹt, bụng to, chân thọt...

Cái vụng về, đãng trí: mãi trông phố, hai người đi đâm xỏ vào nhau, trượt vỏ chuối ngã.

Cái lập đi lập lại, trở thành cái ngộ nghĩnh. Hai người thân lâu năm tình cờ gặp nhau lại ở ngoài phố lúc 9 giờ sáng, tay bắt mặt mừng, hôn hờ chảy cả nước mắt. Rồi bắt tay từ giả. 12 giờ trưa vào tiệm ăn tình cờ lại gặp lại. Tối đi xem chiếu bóng lại thấy người bạn đứng bên cạnh cũng đợi lấy vé. Thế là buồn cười...

Cái đảo ngược, lộn tùng phèo, cái ngược đời, mất trật tự luận lý.

ĐỀ NGƯỢC

Con: Bố ơi, ai đẻ ra bố hở?

Bố: Ông nội chứ còn ai.

Con: Thế ai đẻ ra mẹ, hở bố?

Bố: Bà ngoại mày.

Con: Thế ai đẻ ra con?

Bố: Bố mày chứ còn ai nữa.

Con: Thế con đẻ ra ai hở bố?

Bố: Đẻ ra cái "Con mẹ mày"!

Cái hủ lậu, lỗi thời: mặc áo cụ lý, búi tóc.

Cái máy móc, cứng nhắc: đi đứng người thẳng đờ như khúc gỗ, chân đờ cứng đờ như lính Đức quốc xã duyệt binh.

Cái nết xấu: hà tiện, ngốc mà lại kiêu, khoe khoang.

Cái bất chước: tự nó, những cái trên đã buồn cười, nếu bắt chước thì lại càng buồn cười hơn nữa. Chính vì thế mà trên sân khấu diễn viên bắt chước càng khéo bao nhiêu càng pha trò hơn bấy nhiêu.

Điều kiện để cười: Ta chỉ có thể cười - khi ta coi là quan trọng chấp nhận lẽ phải, trật tự, nề nếp cái hợp thời, cái thông thường của xã hội. Ta nhân danh những cái đó mà chê cười người khác đồng thời việc cười người cũng bao hàm ta là phải, hợp thời, hơn người bị cười. Ta chỉ có thể cười người khác, khi cho rằng chính mình không phải là cái mình cười. Nếu chính tôi trượt ngã, lè, lác mắt, đi chữ bát, tôi đâu có cười tôi.

Do đó việc cười người theo nghĩa chê người đòi hỏi:

1. Ta không dính líu đến người ta chê cười. Ta không phải là cái ta cười người khác. Ta đang ở trong tình trạng hợp pháp, trong trật tự, cái hoàn hảo.

2. Ta gạt bỏ người bị cười, ta không thương hân, không động lòng trắc ẩn trước những lỗi bịch của hân cho nên cười chỉ có thể là hành động của lý trí, không phải của tình cảm, thiện cảm. Nếu tôi xúc động, thương hại người bị tai nạn, bị cười thì tôi không thể cười được nữa.

Chẳng hạn, trước cảnh một người què, trượt ngã, nếu tôi động lòng trắc ẩn: tội nghiệp cho người đó, tôi lo lắng không biết người đó có đau lắm không, và tôi muốn chạy ngay đến nâng đỡ người đó dậy, thì làm sao tôi có thể cười được nữa. Hơn nữa khi ta cười, ta còn phải, **trừu tượng hóa cuộc đời** chính con người của nạn nhân bị cười và chỉ coi người đó như là một **cử chỉ, lời nói, việc làm** đáng cười; thế thôi. Nghĩa là coi những cái đó tách khỏi con người nạn nhân, khỏi lịch sử cuộc đời của họ. Chẳng hạn trước cảnh một người nói ngọng, nói lắp...

Sở dĩ tôi có thể cười được - là vì tôi chỉ nhìn người ngọng lúc đó **thuần túy** chỉ như một **lời nói ngọng** - và chỉ cái ngọng đó như

một sự kiện tách khỏi toàn thể con người anh ta làm cho tôi cười. Trái lại, nếu tôi biết rõ đời anh ta; như biết từ lúc bé, tại sao anh ta bị ngọng, và bây giờ vẫn mang tật đó vì một tai nạn, bệnh hoạn; tôi vẫn thương hại khi trông thấy anh ta. Trong trường hợp đó, khi tôi nghe anh ta nói ngọng, tôi không thể cười vì cái ngọng của anh ta đã được lãnh hội trên một nền tảng, một phong là: **lịch sử cuộc đời của anh ta**. Tôi không thể chê cười một thiếu sót gắn liền với toàn thể cuộc đời một người.

Đây là anh chàng Harpagon, anh chàng hà tiện nổi tiếng của Molière.

Có nhiều sen rất ngộ diễn Harpagon chạy la như điên cuồng khi thấy mất trộm: *"Tiền của tôi đâu rồi, ơ tiền ơ là tiền, bạn thân yêu ơ! Tôi không còn biết làm gì nữa, tôi chết mất thôi!"*.

Khán giả cười khi nghe Harpagon kêu la. Nhưng chỉ có thể cười nếu nhìn Harpagon chỉ như một người **hà tiện**, một tính tình hà tiện và hơn nữa, một **cử chỉ** hà tiện, một lời nói hà tiện. Chính sự hà tiện, như một nét xấu dõm làm cho ta cười. Nhưng nếu ta gắn liền cử chỉ đó vào cuộc đời Harpagon: chẳng hạn giả sử Harpagon là một người đã đành là hà tiện, nhưng trước đây đã nghèo khổ lắm, phải làm ăn rất vất vả lương thiện mới để dành được ít tiền, nên rất quý đồng tiền, thì khi nghe Harpagon la lối ta có thể không cười mà lại thương hại, thông cảm với sự đau khổ của Harpagon. Trái lại, nếu ta tách hành động hà tiện của Harpagon ra khỏi lịch sử cuộc đời anh ta hay làm như không biết gì đến cuộc đời đó, thì chính sự đau khổ của Harpagon lại càng làm cho ta buồn cười hơn.

Đó là điểm cần chú ý. Trên sân khấu hài kịch cũng như trong cuộc sống hằng ngày, ta chỉ có thể cười khi đứng trước một cử chỉ, một lời nói, một hành động hà tiện **tách khỏi** cuộc đời của nạn nhân, mà ta không biết hay làm như không biết đến. Hoặc hiểu

rộng hơn, ta có thể cười **một người** hà tiện, **một cuộc đời** hà tiện, nhưng vẫn là cười một tính tình một khía cạnh cuộc đời tách khỏi, con người toàn diện (nhiều tính tình), cuộc đời toàn diện (bao gồm nhiều cuộc đời). Trên sân khấu, con người, cuộc đời hà tiện của Harpagon đáng cười vì tác giả đã chỉ giới hạn con người toàn diện cuộc đời toàn diện với muôn ngàn khía cạnh khác của Harpagon vào khía cạnh con người hà tiện mà thôi. Nếu lại trình bày cuộc đời toàn diện trong đó có cuộc đời hà tiện, thì không thể gây cười được nữa. Chẳng hạn nếu người ta trình bày Harpagon, trước khi là người hà tiện, đã là một người làm ăn cần cù, vất vả, rồi có tiền, quý tiền, dầm ra hà tiện. Sau đó, việc ăn trộm mới xảy ra và Harpagon la lối om xòm như trên. Khán giả có thể không cười mà lại thương hại vì liên tưởng đến cuộc đời toàn diện của Harpagon. Do đó, điều kiện gây cười là **phải tách biệt cái đáng cười khỏi những cái không đáng cười của một người hay của một cuộc đời**.

Cái khôi hài theo nghĩa chê cười, cười người có tính cách độc ác, vô nhân đạo. Nó đưa đến chỗ chia rẽ giữa người với người, vì người cười tự coi mình hơn người bị cười và chế giễu sự thua kém đó của người bị cười. Cái chê cười loại bỏ người khác và từ chối thông cảm. Nhưng coi chừng vị trí ưu đãi của người cười rất tạm thời, mỏng manh:

Cười người chờ vội cười lâu

Cười người hôm trước, hôm sau người cười.

Cười người, chê người có tính cách **phi nhân**. Người bị cười cảm thấy cô độc, bị ném ra khỏi đoàn thể xã hội; một người trượt ngã giữa phố, mọi người đều cười. Người bị cười cảm thấy sự trợ trọi của mình, sự thấp kém của mình trước cái cười của những người khác.

Cái cười người cũng có vẻ bất nhân vì cười sự thấp kém, thiếu sót của người khác: lấy cái đau khổ của người khác làm cái thích

thú, vui cười của mình. Cái cười có vẻ bệnh vực chân lý, vì nó nhân danh trật tự, lẽ phải, cái hoàn toàn để cười cái mất trật tự, cái thiếu sót, lệch lạc... nhưng lại làm tổn thương bác ái, tình nhân loại.

Cái cười người không những có thể làm cho con người xa nhau, không thông cảm nhau, mà còn có thể làm cho con người đấu tranh với nhau; nhằm tiêu diệt nhau, như trong cái cười đả kích. Cái cười có thể là chê cười, nhưng không ngụ ý độc ác, tàn nhẫn, mà chỉ muốn gây vui, nhưng cũng có thể là đả kích, làm cho người bị cười đau đớn, tê tái người, gây căm thù giữa người với người.

Trong tuồng chèo, vai hề tuy chỉ là vai phụ, nhưng rất cần thiết. Nhất là tuồng chèo ngày xưa thường diễn suốt ngày, hay mấy ngày liền, không có giờ giải lao như kịch mới, nên để thay đổi không khí, cần đưa lên sân khấu vai hề để pha trò. Vai hề có thể chỉ nói bóng gió, nói lái, nói kháy nhẹ nhàng, nhưng cũng có thể nói chọc, xỏ xiên, chửi đổng, châm biếm, đả kích rất độc ác tàn nhẫn.

Hề thường đóng những vai: người đi ở, lính hầu, quân canh, thằng mõ, người bán quán, nghĩa là vai những người cùng đinh trong xã hội. Trong một xã hội phân giai cấp, người cai trị, kẻ bị trị, người giàu kẻ nghèo, người áp bức, kẻ bị áp bức, thì tất nhiên phải có bất mãn, phản kháng đấu tranh. Nhưng không phải lúc nào cũng biểu lộ được, những tình tự đó bằng lời nói, hành động sống trong đời sống hằng ngày. Bị cấm đoán hay hạn chế trong đời sống hằng ngày, thì mang lên sân khấu để biểu lộ vậy. Vì sân khấu là qui ước, nghĩa là không thật, mà chỉ là giả vờ thật, đóng kịch nên đả kích mà không sợ; do đó mới có luật: **khôi hài bất chấp vì tiểu** nghĩa là khi khôi hài, pha trò trên sân khấu, thì chỉ là đóng kịch cho vui, chứ không có ý đả kích thật, nên không thể bắt bỏ hay trừng phạt người hề. Dĩ nhiên đó là một nguy tín, vì đã rõ **thực sự** người ta muốn đả kích và chỉ dựa vào quy ước của sân khấu để che đậy dụng ý mà thôi. Nhờ qui ước đó, mà có những ông quan gian ác nổi tiếng, bị

nói móc xỏ xiên đau đớn người mà vẫn phải làm ngơ, cười xòa, trong khi quần chúng khán giả thì hả hê.

Vai hề trong tuồng chèo có tính chất giai cấp rất rõ rệt. Khán giả hầu hết là bình dân, thuộc những tầng lớp cùng đinh nên rất thích vai hề, vì vai hề đại diện cho họ để bày tỏ những bất mãn, oan ức mà trong thực tế họ đã không dám hay không thể nói lên được.

Những người giàu có hà tiện, bọn cường hào ác bá, quan lại tham nhũng, vua chúa bạo tàn, đồ nho, sư vãi giả hình, ngụy trang v.v... tất cả những người thuộc tầng lớp thống trị về kinh tế, chính trị, văn hóa, gian ác đều là đối tượng đả kích của vai hề.

Chính vì vai hề thường nhằm đả kích vua quan, nên những vở tuồng gọi là “*ngự*” để hầu vua quan, bao giờ cũng hạn chế vai hề hoặc chỉ cho làm trò ngô nghê, vui đùa thôi. Dù vậy, vẫn còn lo ngại, sợ những cái bất ngờ, nên phải đưa ra nguyên tắc “đồng tất” nghĩa là các vở có vai hề đều bị kiểm duyệt trước.

* * *

Thường thường sân khấu hài kịch chỉ nhằm pha trò để cười chế giễu hay đả kích, ít khi có hài hước (*humour*). Hài hước là một cái cười khác hẳn chê cười. Ví dụ trong một lớp học đang nghiêm trang, làm việc. một người đến chậm, rón rén sợ sệt còn ngập ngừng ngoài cửa chưa dám vào. Giáo sư liếc mắt trông thấy, thay vì nghiêm sắc mặt, tỏ vẻ khó chịu, gắt mắng thì lại nói đùa: “Có chỗ tốt nhất trên kia cả lớp vẫn còn để dành đợi anh đến ngồi; mời vào!”. Ở đây người ta cũng cười, cười vì sự đi trễ, vì lỗi lầm, thiếu sót, mất trật tự nhưng không nhằm chế giễu đả kích **người** có lỗi, mà trái lại hình như người ta lại chế giễu trật tự, kỷ luật và đồng lõa với lỗi lầm, mất trật tự... Trong cái chê cười, người ta nhân danh trật tự, lẽ phải để đả kích chế giễu cái lệch lạc, thiếu sót, lầm lỗi và loại bỏ, cô lập người bị cười. Trong cái cười hài hước, dường như người ta lại không coi

những giá trị đó là quan trọng. Không phải hài hước chối bỏ, hay khinh bỉ những giá trị đó; nhưng ý nghĩa thâm trầm của hài hước là: Trên con đường đi tới điều thiện, người ta chỉ có thể cố gắng vươn tới và gần đạt tới, nên phải biết khiêm tốn công nhận mình luôn luôn còn thiếu sót, sai lầm, và lỗi lầm sa ngã chính là những dịp cho ta thấu hiểu sự thực đó. Nếu không bao giờ ta tới được toàn thiện, và đòi hỏi căn bản là lúc nào cũng phải luôn luôn hướng về cái toàn thiện mặc dầu thiếu sót, lỗi lầm, thì điều làm cho người ta xa cái toàn thiện hơn cả là **tưởng** rằng mình hoàn toàn, nhất là khi mình thực sự có cố gắng sống đạo đức và được **tiếng** khen là người đạo đức. Chính lúc đó, có nguy hiểm rơi vào tự đắc tự cao. Cái cười hài hước nhằm chống lại sự tự cao tự đắc, cảnh giác con người tu đức phải coi chừng, đừng tưởng mình là thánh nhân, chống lại bằng cách **làm như thể** coi thường đạo đức, giấu cợt đạo đức. Cái cười hài hước không chia rẽ, đối lập người với người, trái lại đoàn tụ, gây thông cảm, thân ái, cảm phục. Người bị cười ở đây không phải là nạn nhân, bị loại khỏi đoàn thể loài người cô đơn và cô độc, trái lại được người khác dường như gần gũi mình hơn để chia sẻ lỗi lầm, khuyết điểm của mình.

Trong viễn tượng đó, hài hước có một ý nghĩa nhân loại và hơn nữa có giá trị thiêng liêng không những trong đời sống luân lý mà cả trong đời sống tu trì tôn giáo. Hài hước là một khí giới cảnh giác cần thiết cho đời sống tu đức. Nó bày tỏ sự lạnh mạnh, tính cách chân thực của một đời sống tu trì đích thực. Do đó, có thể nói một đời sống tu đức, tu trì thiếu hài hước không phải là đời sống đạo đức thật.

Ít dân tộc có tinh thần hài hước và ít người có tài hài hước, vì hài hước theo nghĩa trên, là một đức tính, phải có một đời sống thế nào mới có thể hài hước; trong khi chê cười, châm biếm, chỉ nhằm đã kích người khác và bao hàm niềm tin rằng mình là **không sai lầm, hoàn toàn** nghĩa là không đạo đức, kiêu ngạo, tự đắc tự phụ.

Trên sân khấu dựng những chuyện về Don Camillo của Guareschi, có thể rút ra một giai thoại ngắn bày tỏ thế nào là hài hước tôn giáo. Ông cha sở (Don Camillo) chống Cộng rất hăng, và tưởng rằng mình là người công chính đã có công bênh vực đạo, chống lại tà thần. Don Camillo đến quỳ trước bàn thờ nói chuyện với Chúa về thành tích vừa lập được trong công tác phá những âm mưu của Peppone, chủ tịch xã, đảng viên Cộng sản. Chúa hiện ra trả lời Don Camillo: *"Thật may phúc cho con lắm đấy!"*. Khi nghe Chúa nói thế, Don Camillo lại tưởng Chúa khen mình đã có phúc làm được nhiều việc lành thánh. Don Camillo mừng rỡ hớn hở ra mặt, có vẻ hãnh diện, bằng lòng về mình, bám víu vào sự nghiệp, tưởng mình là Thánh rồi! Chúa thấy thế phải giải thích: *"Ta nói con may phúc là ta có ý nói chân ta bị đóng đinh, không thì đã đá cho con một cú để cho con tỉnh ngộ, mất tự cao tự đắc!"*.

C. CÁI BI ĐẤT KHÔI HÀI

Ít khi có bi kịch hay hài kịch thuần túy. Thường thường là bi hài kịch. Pha trộn mà vẫn còn có thể phân biệt được, đôi khi một cách khá rõ rệt, là trường hợp tuồng cổ.

Nhưng cũng có trường hợp bi hài lẫn lộn đến mức độ đồng hóa, không thể phân biệt được nữa, và do đó tính chất đối lập cũng biến mất trong sự đồng hóa đó. Kịch của E. Ionesco và Samuel Beckett trên sân khấu Âu châu hiện đại có thể coi là một thứ kịch bi mà hài, hài mà bi như một nhà phê bình đã nhận xét: *"một hiện tượng lạ lùng của thời đại chúng ta là thứ hài kịch thay thế cho bi kịch, đánh cắp của phạm trù bi đất cái đặc điểm của nó."*⁽¹⁾ Nói cách khác, chúng ta đứng trước một thứ bi kịch chống bi kịch, một bi kịch vắng bóng bi kịch, phủ nhận những đặc điểm của bi kịch, một phủ nhận có tính cách khôi hài, nhưng là một thứ khôi hài bi đất vì tính cách bi đất của sự phủ nhận.

(1) Rosette Lamont, "La farce métaphysique de S. Beckett" trong tạp chí *Configuration critique*, nos. 8, Lettres modernes.

Trong bi kịch cổ điển, sở dĩ có bi kịch là vì một đảng có dự định, ước muốn của con người tự do, một đảng có sự chống đối vô tình hay hữu ý của những sức lực bên ngoài, ở trên con người. Bi kịch vì có mâu thuẫn, căng thẳng, nỗ lực chiến đấu để vượt qua, lướt thắng, mà vẫn thất bại. Mâu thuẫn giữa luật Trời và luật Đất, mâu thuẫn giữa những giá trị tinh thần mà không có tiêu chuẩn để định đoạt, lựa chọn (*tinh* và *hiếu* chẳng hạn), để chấm dứt mâu thuẫn.

Trong kịch của Beckett, Ionesco, không còn dự định ước muốn, cũng không còn mâu thuẫn, nỗ lực chiến đấu. Không có Thần linh độc ác, thù ghét con người hay những sức lực huyền bí nào đó của vũ trụ, trời đất công khai can thiệp vào đời sống con người và chà đạp, dẫm nát con người bằng vũ lực tàn bạo của Thần linh hay của Định mệnh vô tình!

Mặc dầu sự vắng bóng của những sức lực trên, người ta vẫn cảm thấy cái bi đát gắn liền với cuộc đời những nhân vật được dựng lên trên sân khấu của hai nhà soạn kịch trên. Cái bi đát ở chỗ không có vũ lực bạo động, mà là sự trôi chảy tầm thường trống rỗng, vô nghĩa của thời gian, Trong vở kịch *En Attendant Godot*, chủ đề là sự chờ đợi. Nhưng không phải chờ đợi ai đến, hay cái gì sẽ xảy đến, vì sẽ không có cái gì xảy ra cả. Cho nên sự chờ đợi không có nghĩa là hy vọng hay thất vọng, là vui hay buồn; vì lý do sự có mặt của những nhân vật chờ đợi trên sân khấu chỉ là ở đó, một cách vô ích, không quá khứ, tương lai, cho đến khi màn kéo xuống kết liễu sân khấu.

Do đó, có thể nói như Domenach, cái bi đát trong kịch của Beckett là ở hư vô, cái trống rỗng, vô nghĩa: "*Trong kịch cổ điển, đó là những cái gì đẩy chống đối nhau: những đam mê, giá trị, hiện diện. Trong phân bi kịch hiện đại, đó là những cái gì rỗng: những vắng bóng, phi giá trị, vô nghĩa.*"⁽¹⁾

(1) *Résurrection de la Tragédie, Esprit Mai*, 1965. trang 1007.

Không còn bi kịch theo nghĩa cổ điển, vì con người không có dự định, ước muốn, và "coi là quan trọng" điều mình ước muốn, và cố gắng nhằm đạt tới. Nhân vật kịch của Beckett không phải là siêu nhân, vĩ nhân, không phải cả là người **thường** nữa, mà chỉ là xác người, cặn bã người, người vật vờ (*épave*) tàn phế, vong thân xã hội (*aliénés sociaux*); không còn bi kịch theo nghĩa cổ điển vì không câu chuyện, động tác, đam mê, ý chí, cố gắng, anh hùng; động tác của nhân vật trên sân khấu hầu như là không có gì, như thể đặc điểm duy nhất của nó, chỉ là có mặt, ở đây mà thôi; cũng không có lời nói ý nghĩa, đối thoại để trao đổi ý nghĩ và do đó có nhiều hiểu lầm ngộ nhận.

Có lúc, nhân vật như Hamm còn hoài nghi về sự vắng bóng ý nghĩa trong cuộc đời mình: "*không phải người ta đang... có ý nghĩa gì đó sao?*"... Clov tức khắc trấn an anh ta: "*Có ý nghĩa? Chúng ta, có ý nghĩa hờ?*" (cười nhanh), (trong *Fin de Partie*).

Lời nói của nhân vật chỉ là những bập bẹ, những lẫn lộn ý nghĩa như thể "ông nói gà bà nói vịt", hay chỉ còn là những tiếng đã bị tước bỏ nghĩa, mục đích, công dụng của ngôn ngữ.

Con người chỉ còn là xác người, vật vờ, thân tàn ma dại không thể có ngôn ngữ hợp lý, hay nghĩa lý; Người ta có thể đưa lên sân khấu những cảnh đời phi lý, vô nghĩa, nhưng vẫn dùng một ngôn ngữ hợp lý, mạch lạc, để diễn tả cái trống rỗng, vô nghĩa, Sartre và Camus đã làm như vậy. Như thế, nghĩa là hãy còn tô điểm cho cái trống rỗng, cái vô nghĩa những hào nhoáng của văn chương, hùng biện, âm nhạc... Với Samuel Beckett, phải tước bỏ tất cả những hào nhoáng giả dối đó đi, như Winnie, một nhân vật trong vở *Oh! les beaux jours* đã nói: phải thủ tiêu "*phong cách đẹp đẽ*", "*bút pháp cũ kỹ*" để cái vô nghĩa, trống rỗng được lộ nguyên vẹn, trần trụi, tro tro, bằng sự có mặt, ở đây của những con người chỉ là "*Thân tàn ma dại*." Chẳng hạn trong vở kịch gần đây của Beckett: *Ôi, những ngày*

đẹp, người ta tìm thấy lại những đặc điểm của loại kịch phản kịch: không có câu chuyện lý thú hay ly kỳ, đau thương, không có nhân vật điển hình, anh hùng, không có những động tác dồn dập, tình tiết éo le, không có đối thoại, hay tranh luận thắc mắc siêu hình, không có trang trí lộng lẫy, đầy vẻ nghệ thuật, thẩm mỹ. Khi khán giả vào rạp, khán giả ngạc nhiên vì không thấy có màn che sân khấu; Trang trí cũng không có gì: một bãi cỏ cháy, thỉnh thoảng có những nắm đất nhô lên. Khán giả được đưa vào một cảnh hoang vu, vắng vẻ.

Kịch bắt đầu. Một người đàn bà cao lớn bị che lấp sau những mô đất, cô độc, trơ trọi ở giữa sa mạc hoang vắng. Winnie, tên người đàn bà, bắt đầu ngày của mình: vừa nói một mình vừa rửa mặt. Bên cạnh chỉ có cái túi dệt to đựng những thứ lật vật như bàn chải, lược, gương, kính... Thỉnh thoảng Winnie nói với một người khác **không** có đó, chắc hẳn là với chồng, vì người ta chỉ thấy cánh tay thò ra cầm tờ báo, và nghe thấy tiếng ho, khạc nhỏ.

Kịch gồm hai hồi, hầu như chỉ toàn là độc thoại của Winnie. Nàng nói gì trong hơn một tiếng đồng hồ? Nói mọi sự mà thực ra chẳng nói gì cả, cũng chẳng nói để làm gì, với ai. Chỉ là những bập bẹ, những câu lộn xộn, không liên hệ luận lý gì với nhau, hay với thực tế. Nàng nói câu gì chợt đến trong trí, nói đi nói lại, nói để mà nói như thể con người lúc đó chỉ còn là ngôn ngữ, tiếng nói và chỉ là người vì còn biết nói; nhưng không phải nói để bày tỏ một cái gì, để kêu gọi, chỉ thị hay để trao đổi tâm tình, đối thoại, thông cảm với người khác; cũng không phải nói để thắc mắc, tra hỏi về ý nghĩa cuộc đời, hoặc để than trách số phận mình. Nói để mà nói, để cảm thấy được yên tâm, để khỏi thấy sự bơ vơ, cô đơn, nói như để lấp đầy sự trống rỗng, vắng vẻ quanh nàng và như thể nàng sẽ sợ hãi khi không nói nữa, do đó nàng thường nhắc đi nhắc lại: *"khi những tiếng buông tôi ra"* (*Quand les mots me lâcheront*)... Con người tàn ma dại, cô độc trơ trọi, không còn gì khác để chứng tỏ rằng

mình có ở đời, và hơn nữa để che chở, bảo vệ một chút cho bớt sợ hãi vì cô độc, trơ trọi, ngoài **lời nói**.

"Thưa ông, ông muốn gì! Đó là những tiếng, người ta không còn gì khác." Không có gì khác ngoài tiếng nói: nhưng là tiếng nói không cần nghĩa; *"Không có gì để nói. Nhưng tôi vẫn phải nói thêm"* (*Plus rien dire. Mais je dois dire plus*).

Sang hồi hai, Winnie cũng không nói nữa và càng vui mình sâu hơn vào sự cô đơn, im lặng. Chỉ còn thấy cái đầu lò ra, bất động. Tuy nhiên, nàng vẫn can đảm, và mặt đôi khi lại lộ vẻ vui sướng khi thấy một con sâu bò qua, hay mỗi khi thò tay vào túi dệt tìm kiếm, kiểm điểm những đồ dùng lật vật đựng trong túi. Nàng rút ra cầm giơ lên và làm như cố cầm lâu để cảm thấy nỗi vui sướng của sự tìm thấy, sự có mặt của những đồ vật bên cạnh mình. Thật là những niềm vui bé nhỏ. Nhưng những niềm vui đó không làm cho khán giả bị lừa; trái lại càng làm cho khán giả cảm thấy sự nghèo nàn, trơ trọi của thân phận con người vì đã chỉ có thể có những vui sướng không đầu đó.

* * *

Trong kịch của Beckett, người ta cảm thấy một cái bi đát đặc biệt do sự trống rỗng cuộc đời hay thái độ thụ động một cách thanh bình của con người trước sự trống rỗng đó. Cái bi đát trên trở thành khôi hài trong kịch của Ionesco.

Kịch của Ionesco, tương tự như kịch của Beckett, nhưng lại làm cho ta cười. Dĩ nhiên đây là một cái cười khác hẳn cái cười người, cái chê cười, vì nó là cái cười mình, cái cười bi đát.

Kịch của Ionesco cũng là một thứ phản kịch (*antithéâtre*) theo nghĩa vẫn có sân khấu, nhân vật, động tác, ngôn ngữ, nhưng là một

sân khấu phủ nhận sân khấu, nhân vật phủ nhận nhân vật, ngôn ngữ thủ tiêu ngôn ngữ.

Kịch nhằm trình bày sự trống rỗng, phân hóa, phá sản thì chính kịch (với tất cả những xây dựng của nó) cũng phải là một sự phân hóa, phá sản.

“Mục đích đầu tiên của loại kịch tan rã, sẽ là sự tan rã của kịch” (Le premier but d'un théâtre de décomposition sera la décomposition du théâtre).

Không còn nhân vật có một bản ngã, một tính tình hay một tâm trạng nhất định vì con người ở đây chỉ là người ta vô danh, vô ngã, hoặc tệ hơn nữa, con người thân tàn ma dại như của Beckett. Cũng không có truyện tình tiết eo le, thắt nút hay mở nút... Ionesco gọi kịch của mình là phản kịch (*anti - pièce*), (vở *La Cantatrice chauve*); kịch khôi hài (*drame comique*), (vở *La Leçon*); bi hê kịch (*farce tragique*), (vở *Les chaises*) hay giả tạo kịch (*pseudo - drame*), (vở *Victimes du Devoir*). Không có đối thoại, lời nói nghĩa lý tôn trọng liên lạc luận lý hay những nguyên tắc của lý luận, như nguyên tắc đồng nhất.

Một ông và một bà nào đó nói chuyện với nhau lâu gần hai mươi phút; sau đó thấy rằng hai người cùng ở một thành phố, rồi cùng ở một nhà lầu, cùng một tầng lầu và cuối cùng mới nhận ra là vợ chồng!

Đưa cho một cốc cà phê, thì lại trả lời: “Cảm ơn, nước chè ngon lắm!”

Đồng hồ treo trên tường không phải để chỉ giờ vì kim không chạy hay lại chạy chỉ một thứ giờ rất khác với giờ thực.

Thực tại con người, ngôn ngữ, sự vật, vũ trụ, luân lý đều bị phá vỡ, đảo lộn. Hơn nữa, vũ trụ con người càng ngày càng phân hóa, tiêu ma, thì vũ trụ, đồ vật, sự vật hỗn độn lại càng tăng lên, lẫn át và

sau cùng chiếm đoạt luôn thế giới của con người. Trong vở *Những chiếc ghế* hay *Con tê giác*, sân khấu cứ dần dần vắng bóng người, và ghế dần dần đùn lên đài, sân khấu, hay tê giác kéo về tràn ngập phổ xá... như chỉ sự vật, động vật mới hiện diện, có thực.

Đồ đạc trong kịch của Ionesco không đóng một vai trò phụ thuộc, như một trang trí, mà là **yếu tố cấu tạo sân khấu**. Sự có mặt càng ngày càng đông đảo của đồ vật do con người tạo ra (ghế, ly) không những như thể tố cáo sự vắng bóng con người, mà còn như thể chứng tỏ con người không còn làm chủ được thế giới đồ vật nữa.

Con người trong nhân vật kịch của Ionesco là con người ngớ ngẩn, lơ bịch, lẫn lộn và những cái ngớ ngẩn, lơ bịch, lẫn lộn đó làm ta buồn cười. Nhưng không phải là cười những cái đó ở nơi **người khác**; mà là ở ngay chính mình. Sự khác biệt giữa cái cười người thông thường phân tách ở trên với cái cười của Ionesco là người bị cười ở đây không phải chỉ là một cá nhân tách khỏi xã hội, và cái lỗi lầm, thiếu sót, lơ bịch của người đó không phải chỉ là một **trường hợp nhất thời, lúc đó**, đã chỉ xảy ra với cá nhân đó. Nhưng người bị cười chính là tiêu biểu cho **mọi người**, cho con người nói chung, và vì tôi là người, nên cũng ở **trong** số người đó, chia sẻ phận làm người với mọi người.

Do đó, cười cái lơ bịch của một nhân vật trên sân khấu không phải là cái lơ bịch của một cá nhân **khác** tôi, mà là cái cười lơ bịch của con người, nghĩa là cười chính mình. Trong hài kịch cổ điển, cười một người hà tiện, là cười người khác theo nghĩa khán giả **khác hẳn** nhân vật hà tiện trên sân khấu, vì khán giả không phải là người hà tiện lúc cười người khác hà tiện. Nhưng trong kịch của Ionesco, cười một người nói ngọng nói lắp, không phải chỉ là cười một tật có tính cách lẻ loi chỉ xảy đến cho một cá nhân, nhưng là cười về một sự bất lực của con người không thể diễn tả gì được, cười về một sự thất bại, phá sản của chính con người. Không còn sự cách biệt giữa khán giả và sân khấu, vì **bi kịch** trên sân khấu là bi

kịch của khán giả, vì sân khấu đã trở thành tấm gương phản chiếu ý thức của chính khán giả.

Cái cười **người** ở đây không phải là cười **người khác**, mà là cười **con người**, cười mình, một cái cười đượm chua chát, xấu hổ khó chịu, đau đớn.

“Mọi sự phải gây nên ở khán giả một cảm tưởng khó thở, một khó chịu, một xấu hổ”, (lời chỉ dẫn của tác giả ở cuối vở *Jacques*).

Thành ra cái cười bi đát là cái cười vì **buồn** mà cười, và cười chính mình.

Cái bi đát trở thành khôi hài, và cái khôi hài là bi đát như Ionesco đã viết:

“Cái khôi hài, như là trực quan về cái phi lý, đối với tôi có vẻ tuyệt vọng hơn cả cái bi đát. Cái khôi hài không bày tỏ một lối thoát nào. Tôi nói nó có vẻ tuyệt vọng nhưng thực ra nó còn ở bên kia, hay ở bên này tuyệt vọng hay hy vọng. Không còn kịch, cũng không còn bi kịch. Cái bi đát trở thành khôi hài và cái khôi hài trở thành bi đát.”

D. KỊCH PHÊ PHÁN VÀ THỰC TIỄN

Đi tìm một phạm trù cho kịch của Bertolt Brecht⁽¹⁾ có thể gọi kịch của ông là phê phán và thực tiễn. Nó không phải bi kịch, hài kịch, hay bi hài kịch. Bi, hài, đều là những thái độ thuần túy trí thức và không giải quyết được gì cả vì nó mới chỉ dừng lại ở lãnh vực nhận định, ý thức: Đời là thế, đáng buồn hay đáng cười, bi kịch, hài kịch đặt vấn đề mà không giải quyết, hay chỉ giải quyết bằng hư vô hóa vấn đề. Vai hề pha trò, châm biếm, đả kích trên sân khấu. Khán giả rất thích thú vì đã được thỏa mãn **bằng trí thức** những điều mong muốn. Trước cảnh bất công áp bức, trong **thực tế**, không thể

(1) Xem *Nghệ thuật kịch của Bertolt Brecht* của tác giả, *Nhận định*, tập III. Ở đây chỉ đào thêm một vài khía cạnh chưa nói tới trong bài giới thiệu trên.

nói và tố cáo; nhưng có thể nói tố cáo trên sân khấu, và người ta có thể bằng lòng với sự thỏa mãn bằng trí tuệ đó thay vì một thỏa mãn bằng **thay đổi thực sự tình trạng bất mãn**. Người ta bị đè nén, áp bức bị coi là thấp kém, và đây không phải chỉ là một đè nén, áp bức bằng **lời nói**, nhưng bằng một chế độ chính trị, kinh tế, văn hóa.

Trước tình cảnh đó, người bị áp bức, đè nén có thái độ châm biếm khinh bỉ những kẻ đàn áp, làm chủ mình bằng những lời nói móc xa xôi, xỏ xiên, chế giễu (thằng Tây, thằng Tàu) và có thể bằng lòng với thái độ chống đối, bất phục bằng tinh thần đó thay vì thái độ chống đối thực sự bằng hành động. Chẳng khác gì thái độ một người muốn trèo lên cây hái quả, nhưng không thể trèo được, lại xí xóa sự thất bại bằng một thái độ an ủi tinh thần bất cần, không thèm ăn: Quả còn xanh và cũng chẳng ra gì!

Ôc trào phúng, châm biếm, khí giới của kẻ yếu, đã hẳn bày tỏ một tinh thần chống đối; nhưng đôi khi rất hại khi nó chỉ đưa đến chỗ tạo ra ảo tưởng: cứ ngồi yên, bất phục, phê phán bằng trào phúng mọi sự không hay chung quanh mình, của thời đại mình, là đủ yên lương tâm vì vẫn giữ được bàn tay sạch (kiểu kẻ sĩ ẩn dật hay trí thức trùm chần ngày nay). Ngược lại, bi đát hóa cuộc đời cũng chẳng làm cho cuộc đời khỏi biến thành bi kịch.

Với Brecht, tất cả những người muốn tra hỏi ý nghĩa cuộc đời một cách triệt để, đi tìm “căn bản mọi sự” yếu tính của con người đều là những kẻ huyền diệu. Cuộc đời là thế này, thế nọ, không phải vì **tự nó vốn thế**, như là bản tính trường tồn bất biến; nhưng là do con người và hoàn cảnh tạo nên. Và vấn đề là chỉ nên tìm hiểu những cuộc đời, con người trong những hoàn cảnh cụ thể đó và làm thế nào thay đổi đi nếu cần. Đi tìm bản tính, rồi bi quan hay lạc quan đều là đứng bên lề cuộc sống, và lạc đế! Thật là may mắn cho những người nông dân sống trong những hoàn cảnh “éo le” vừa bi đát vừa khôi hài hay bi đát là khôi hài, là hoàn cảnh

chiến tranh hiện nay, một hoàn cảnh phản ánh thế giới theo Kafka mô tả, đã không biết Kafka là ai và cũng chẳng biết Sartre, Camus, Ionesco hay Beckett. Cuộc đời là phi lý hay có lý? Nếu họ ý thức và đặt ra những vấn đề theo tinh thần trên, họ chỉ còn cách đi tự tử. Dĩ nhiên phải đặt thành vấn đề mới tìm ra lối thoát nhưng không phải đặt một cách thuần túy trí thức, chỉ như là một bi kịch hay bi hài kịch.

Kịch của Brecht không phải là bi, hay hài mà là **phê bình**. Nhưng hiểu phê bình theo nghĩa (nhận xét, phán đoán, tố cáo...) thì rất nhiều thứ kịch đều có thể gọi là phê bình. Hài kịch, chẳng hạn bao hàm tính chất phê phán, đôi khi rất gắt gao với thái độ đả kích, chế giễu...

Một quan niệm kịch như của Sartre chủ yếu cũng là kịch phê phán. Theo Sartre, con người thường ít sống thực theo bản chất của mình (là thế nào thì sống như thế) nhưng chỉ là giả vờ sống, sống theo cái nhìn của người khác, sống như những nhân vật: đóng vai giáo sư, sinh viên, bộ trưởng, thầy thuốc...

Cứ đóng mãi (ăn mặc, cư xử theo phong cách giáo sư) rồi sau cùng tưởng thật mình là vai trò mình đóng và phải chẳng lịch sự, luân lý là làm sao ngụy trang đóng cho khéo, và đúng chỗ. Như thế tất cả đời sống đều giả tạo, vẻ hành động cũng như tình cảm. Người ta không chân thành, mà chỉ giả vờ chân thành: Vạy đời đã là kịch rồi, sân khấu chỉ có mục đích bày tỏ đời là kịch và tố cáo tính cách kịch của cuộc đời. Sartre dùng kịch để tố cáo kịch. Sự phê phán những ảo tưởng của Sartre có vẻ **triệt để** vì nó nhằm tố cáo ngay chính bản chất của con người là một vật không bao giờ sống như nó là nó (*il est ce qu'il est*) Và sự không thể đó có tính cách siêu hình, nghĩa là gắn liền với bản chất con người. Nhưng vì ngụy tín, con người có thể quên thân phận đó. Suy nghĩ triết lý, kịch triết lý nhằm phơi bày sự thật về con người nhằm tố cáo thái độ ngụy tín của con

người trong mọi sinh hoạt của nó. Nhưng dù kịch là phê bình tâm lý, xã hội hay siêu hình, nghĩa là có tính cách **triệt để** như trường hợp kịch của Sartre, thì sự phê bình vẫn chỉ là một **lời nói** trực tiếp hay gián tiếp (bằng động tác) đòi hỏi sự vận dụng khả năng suy tưởng của khán giả và nhất là **gắn liền** với toàn thể xây dựng kịch. Nói cách khác sự phê phán được xếp đặt một cách hợp lý với trật tự chung của toàn vở kịch, ăn khớp với những sự kiện, hành động khác thành một khối **thống nhất** cũng nhằm chứng minh hoặc bày tỏ **quan niệm** phê phán của tác giả.

Vậy kịch phê phán của Brecht không giống những loại kịch phê phán khác ở chỗ nào? Ở chỗ phê phán được quan niệm như một **kỹ thuật xây dựng kịch**, chứ không phải như một **ý tưởng** phê phán. Kỹ thuật xây dựng nhằm tạo những điều kiện cụ thể, hữu hình, cho sự phê phán. Kỹ thuật xây dựng này dựa vào nguyên tắc: **đứng xa mà nhìn**, tách biệt, khác với nguyên tắc **đồng hóa** của mỗi loại kịch. Kể cả loại kịch phê phán không phải của Brecht.

Căn cứ vào nguyên tắc cách biệt, **kỹ thuật** xây dựng kịch phê phán đưa tới:

1. Sự tách biệt giữa khán giả với diễn viên.
2. Sự tách biệt giữa diễn viên với vai mình đóng.
3. Và sau cùng, sự tách biệt ngay cả giữa những yếu tố cấu tạo chủ đề của vở kịch.

Nguyên tắc đồng hóa nhằm mê hoặc, lôi cuốn khán giả và do đó tiêu diệt khả năng phê phán của khán giả.

Trong những quan niệm kịch dựa vào nguyên tắc đồng hóa, lý tưởng của diễn viên là diễn một cách trung thực vai mình đóng, và khán giả ngay từ khởi điểm đã đồng hóa mình với một hay những nhân vật trên sân khấu, theo dõi và như thể thực hiện lại trong tâm trí hành động, cảm nghĩ, phản ứng của nhân vật. Thực hiện được sự đồng hóa đó tức là vở kịch thành công, vì đã làm cho khán giả

yêu ghét, chấp nhận hay phản kháng theo chủ đích và sự diễn tiến của vở kịch. Tuy nhiên sự thông cảm nhờ đồng hóa giữa khán giả với vở kịch chỉ có thể thực hiện được nếu chính vở kịch được cấu tạo trong một thứ tự xếp đặt mạch lạc và thống nhất: nghĩa là mỗi hoàn cảnh, tâm trạng, hành động, lời nói... đều ăn khớp với nhau để diễn tả, minh chứng chủ đề của kịch.

Trong kịch căn cứ vào nguyên tắc đồng hóa, sự thông cảm của khán giả với nhân vật trên sân khấu bao hàm sự thông cảm, đồng ý về ý thức hệ. Cảnh đời và cuộc sống của nhân vật trên sân khấu **phản ánh ý thức** của khán giả dưới này. Trên hay dưới đều cùng một vũ trụ quan, một nhân sinh quan; sân khấu chẳng qua chỉ là cụ thể hóa hình ảnh, niềm tin, quan niệm, của chính khán giả. Do đó có thể nói, ngay từ đầu khán giả **đã là vở kịch** và xem kịch là xem cuộc đời mình, vì kịch không bao giờ dẫn khán giả **ra ngoài** thế giới của khán giả. Nói cách khác, nghệ thuật ở đây là một nghệ thuật phản ánh.

Vậy làm thế nào để tạo nên cho khán giả một **ý thức mới**, làm sao cho khán giả **ra khỏi** được thế giới của mình để có thể đối chiếu, duyệt lại, phê phán nó, và giác ngộ trước những ảo tưởng của thế giới mình. Bằng cách đặt thế giới quan, nhân sinh quan đó vào trong hoàn cảnh khách quan của nó là điều kiện kinh tế, chính trị, vật chất, lịch sử...

Quan niệm về cuộc đời mà sân khấu thể hiện, là một ý thức hệ. Chỉ có thể nhận định, phê phán ý thức hệ bằng cách đối chiếu nó với môi trường, lịch sử của nó.

Trong kịch cổ điển, thường tập trung diễn xuất vào một nhân vật chính; có một nút kịch mà toàn bộ vở kịch nhằm đưa tới đồng thời nút kịch **cắt nghĩa** toàn vở kịch, nghĩa là mọi lời nói, hành động đều được nhìn và phê phán **theo** qui luật của nút kịch. Do đó kịch đòi hỏi sự **liên tục** và **thống nhất**.

Muốn phê phán, phải có đối chiếu, và cái tạo điều kiện đối chiếu là trình bày những sự kiện, động tác **không ăn khớp** với nút: hay nói cách khác, kịch không có nút, vì một đằng những hành động của một nhân vật không ăn khớp với nhau, đằng khác số phận của nhân vật đó cũng không ăn khớp với hoàn cảnh bên ngoài. Người mẹ can đảm trong một vở kịch của Brecht, không phải chỉ can đảm vì liễu mình chết vì bốn phận nuôi gia đình mà cũng vì sợ mất của, tham tiền nữa. Bà ghét chiến tranh vì giết con bà, nhưng lại cần chiến tranh vì chiến tranh nuôi sống bà. Bà vừa là nạn nhân của chiến tranh vừa trách nhiệm về chiến tranh. Tấn kịch riêng của đời bà với những mâu thuẫn như trên cũng không hoàn toàn ăn khớp với hoàn cảnh chiến tranh nói chung, như một guồng máy vô tình do bọn chính trị tham quyền hay bọn đầu cơ trục lợi gây nên và duy trì. Có phải vì phản đối, than khóc nhân danh công lý, lòng nhân đạo mà chấm dứt được chiến tranh đâu? Do đó phải trình bày những qui luật khách quan của chiến tranh, thực chất của chiến tranh. Kịch tạo điều kiện phê phán không phải bằng sự thống nhất, liên tục, mà bằng sự đứt quãng, chống chọi nhiều tính tình, nhiều hoàn cảnh, nhiều động tác trái ngược vâng theo những qui luật khác nhau để làm nổi bật sự mâu thuẫn và do đó gây thức tỉnh, giác ngộ.

Giác ngộ dựa trên sự đối chiếu giữa nhiều ý thức hệ, và phê phán ý thức hệ dựa vào hoàn cảnh khách quan qui định nó. Giác ngộ đưa tới ý thức về sự cần thiết **thay đổi** hoàn cảnh, cơ cấu.

Nhưng chỉ có thể thay đổi nếu tin rằng mọi hoàn cảnh đều **có thể** thay đổi và hoàn cảnh thay đổi có thể thay đổi con người. Galy Gay trong vở *Người cho người*, đang là người dân hiền lành, một buổi sáng đi chợ mua cá, thế mà lại có thể trở thành một người lính độc ác, tàn nhẫn khi bị bắt buộc thay thế cho một người lính.

Vấn đề không phải là than phiền về tính cách bi đát của số phận Galy Gay hay kết án hoàn cảnh, môi trường đã làm cho Galy Gay

xấu. Vấn đề không đặt ra, với Brecht, trên bình diện bi kịch hay luân lý, nhưng trên bình diện thực tiễn: **Làm sao thay đổi được hoàn cảnh xấu bằng hành động.**

Muốn thay đổi, phải từ chối không tin có định mệnh. Nếu coi mọi sự là do định mệnh, trời định, tại số, như một tất yếu, thì không thể thay đổi gì được.

Định mệnh thường là một huyền thoại người ta đưa ra để che đậy và duy trì một tình trạng thực ra tạm thời, có tính cách lịch sử, có thể thay đổi, nhưng đã được người ta gán cho tính chất trường tồn, bất biến:

“Cần phải tra hỏi mọi sự về những tính cách tạm thời và hay thay đổi của chúng. Vì những người nắm chính quyền thường thù ghét những thay đổi; họ muốn mọi sự cứ im lìm, bất động, hàng nghìn năm nếu được, muốn mặt trăng dừng lại và mặt trời ngừng quay. Như thế sẽ không còn ai đói và thêm ăn, không còn ai chống lại khi họ nổ súng... Vậy mà mỗi điều đều tùy thuộc vào trăm nghìn điều khác luôn luôn thay đổi. Chân lý đó rất nguy hiểm đối với các chế độ độc tài... Những chính phủ đưa người ta đến cảnh lâm than muốn tránh hết sức không để người ta nghĩ đến chính phủ trong cảnh lâm than. Do đó họ nói nhiều đến số mệnh. Nhưng có thể từ chối những ý sao về số mệnh và chứng minh rằng chính con người tạo số mệnh của mình.”

Kịch của Brecht chống lại định mệnh, nhằm tố cáo tính cách huyền hoặc của niềm tin vào định mệnh. Nhưng sự phê phán, tố cáo có tính cách **thực tiễn** nghĩa là trình bày cho thấy con đường đưa tới giải pháp. Sau mỗi vở kịch Brecht thường để cho một nhân vật hay đoàn hợp xướng rút ra bài học từ những nhận thức do đối chiếu những hành động với hành động, những hành động với hoàn cảnh và những hoàn cảnh với hoàn cảnh. Con đường đưa tới giải pháp là ý thức được rằng sự tham dự của một người với tư

cách cá nhân vào một hoàn cảnh khách quan sẽ tiêu diệt người đó, cho nên họ phải từ chối sự tham dự mù quáng vô thức và quyết định cùng tranh đấu với những người khác thay đổi hoàn cảnh khách quan đi.

Trong viễn tượng đó, kịch không có mục đích dựng một nhân vật, nhưng bày tỏ một khoảnh khắc lịch sử. Kịch không phải là một tình tình, một đam mê liên tục, nhưng là một **biến đổi**; động tác không tiếp nối thành một khung khoảng từ mức độ thấp đến mức độ cao, thất nút, rồi lại gỡ nút nhưng là những mâu thuẫn, cách quãng, đối lập nhau; kịch không phải là diễn tiến của một thế giới khép kín, nhưng là diễn tiến của một thế giới tương quan với những thế giới khác, trở thành đối chiếu điều kiện giác ngộ, phê phán.

Trong một quan niệm sân khấu như thế, diễn viên không được đồng hóa với nhân vật mình đóng, để có thể tra hỏi, thắc mắc, nêu vấn đề từ những động tác, cử chỉ của nhân vật vừa diễn.

Khán giả cũng không đồng hóa với nhân vật. Khán giả không đi xem kịch như một khán giả, để có dịp nhận lại mình về ý thức hệ nhờ diễn xuất trên sân khấu, nhưng đi xem như một diễn viên để có dịp tạo cho mình **một ý thức về con người mới**, về thế giới mới nhờ sự phê phán do chính những kỹ thuật xây dựng sân khấu gây nên.

Kịch phê phán có tính cách thực tiễn vì nó nhằm đưa khán giả vào đời hành động với một ý thức mới, như một diễn viên của cuộc đời thực.

“Kịch nhằm tạo một khán giả mới; đó là diễn viên bắt đầu khi kịch chấm dứt, vì diễn viên chỉ bắt đầu diễn để hoàn thành diễn xuất, nhưng là hoàn thành trong đời sống.”⁽¹⁾

(1) Louis Althusser, “Bertolazzi et Brecht”, *Esprit*, tháng Chạp, 1962, trang 965.

Kịch dựa vào nguyên tắc đồng hóa thường đưa tới những huyền diệu vì không giải quyết được gì cả. Kịch làm cho khán giả vui, buồn, thông cảm với nhân vật, cảnh đời trên sân khấu và coi là đã thành công khi đạt tới được những tác dụng trên. Khi thấy người mẹ “can đảm” đau khổ vì bị mất con, nhưng vẫn phải can chiến tranh để sống, khán giả chỉ thấy thương hại và cảm thấy **như** người mẹ can đảm, nạn nhân của chiến tranh, rằng chiến tranh là một thứ định mệnh, đành phải chịu không biết làm sao tránh khỏi. Đó là kịch **phản ánh**, kịch có tính cách bi đát. Với Brecht, chiến tranh chỉ là định mệnh với người mẹ can đảm, chịu đựng một cách mù quáng mà không hiểu tại sao; nhưng không **phải** với khán giả, vì khán giả **thấy** người mẹ can đảm chịu đựng một cách mù quáng và biết **tại sao** có chiến tranh. Muốn thế, phải dựng sân khấu thế nào để khán giả không hoàn toàn đồng hóa với nhân vật, để cũng mù quáng như nhân vật trên sân khấu. Làm sao cho khán giả cảm động trước tình cảnh người mẹ, nạn nhân chiến tranh đồng thời không triển miên, dừng lại trong tình tự thương hại. Sân khấu kích động mà lại không được mê hoặc khán giả. Sân khấu không nhằm phản ánh, mà nhằm **giải thích, cắt nghĩa**. Sân khấu là một tòa án: trình bày, giải thích, kết án và tìm cách giải quyết. Trước cảnh chiến tranh, sân khấu không phải chỉ trình bày những thảm trạng bi đát, nhưng là giải thích tại sao và làm thế nào để chấm dứt được chiến tranh. Bao giờ, Brecht cũng đưa khán giả đến câu hỏi cuối cùng: Phải làm gì để thay đổi hoàn cảnh vừa được trình diễn? Nhưng dĩ nhiên tính cách phê phán, thực tiễn, cách mạng, giáo hóa của sân khấu không phải ở trong lý luận, mà ở trong kỹ thuật xây dựng sân khấu (âm nhạc, hợp xướng, hóa trang). Do đó kịch của Brecht vẫn là nghệ thuật, không phải kịch đạo đức tuyên truyền chật hẹp, độc đoán, như Roland Barthes đã nhận xét rất đúng: “*Brecht đã thực hiện được một tổng hợp giữa sự chặt chẽ của một dự định chính trị (theo nghĩa cao cả nhất của danh từ) và sự tự do hoàn toàn của sân*

khẩu: kịch của Brecht vừa có tính chất luân lý vừa có tính cách đảo lộn: nó đưa khán giả tới một ý thức sâu sắc về lịch sử, mà không phải do một thuyết phục bằng lý luận hay một rao giảng hăm dọa, nhưng do chính động tác của sân khấu.”

Chương III

**VĂN CHƯƠNG
VÀ CHÍNH TRỊ**

(Nhà văn, người là ai, với ai, cho ai?)

Trước đây, nhà văn khi cầm bút có lẽ chỉ lo *viết cái gì* và phải *viết thế nào*, nói cách khác lo về đề tài và cách hành văn.

Ngày nay, nhà văn không những bận tâm về *viết cái gì* và *viết thế nào* mà còn thắc mắc về *tại sao viết, viết là gì*. Đang khi lo viết cái gì và phải viết thế nào, nhà văn cũng ý thức được rằng vấn đề *tại sao viết, viết là gì* là một thắc mắc lớn lao cần phải giải quyết trước tiên. Nhà văn cảm thấy phải tra hỏi về ý hướng viết, làm văn, về vai trò của văn chương trong xã hội, về trách nhiệm nhà văn trong đoàn thể loài người, nói tóm lại về chính việc viết văn. Hoàn cảnh thời nay, với những đòi hỏi đặc biệt của nó, đã đặt nhà văn cũng như những người làm công tác khác như khoa học kỹ thuật, vào một tâm trạng phản tỉnh, nghĩa là thúc đẩy họ bước vào một thái độ xét mình, suy nghĩ không phải về cái nọ, cái kia, nhưng về chính việc suy nghĩ.

Trước đây, nhà khoa học thường chỉ để ý nghiên cứu sự kiện này, sự kiện kia mà không cần thắc mắc về ý hướng khoa học, công tác nghiên cứu hay người nghiên cứu. Nhà khoa học chỉ bận tâm nghiên cứu sự vật **như thể** người nghiên cứu, mục đích nghiên cứu, việc nghiên cứu là những tiến đề hiển nhiên, tựa những vị trí vững chãi từ đó mà nhìn đi chỗ khác. Nói cách khác, chỉ lãnh vực sự vật, sự kiện mới có **vấn đề** và do đó nó thu hút toàn thể cố gắng chú ý của nhà khoa học.

Nhưng đến một mức tiến bộ nào đó, như mức tiến ngày nay khoa học đã đạt tới, nhà khoa học không thể không thắc mắc về những vấn đề không còn phải **thuần túy** khoa học; những vấn đề đụng chạm tới con người, tới số phận của nó do những điều kiện sinh sống đặc biệt mà khoa học đã tạo ra cho con người trong hoàn cảnh hiện đại. Những Einstein, Oppenheimer, Louis de Broglie, Francis Perrin và rất nhiều nhà bác học hiện đại khác đã tiêu biểu cho những thắc mắc suy tư đượm tính chất nhân bản xuất phát từ chính những tìm kiếm, phát minh khoa học thuần túy. Về các ngành khoa học nhân văn người ta cũng nhận thấy hiện tượng phản tỉnh (*réflexivité*) tương tự như trong các bộ môn thuộc khoa học thiên nhiên. Một điều rất đáng chú ý là khoa học càng tiến bộ, càng đòi hỏi sự phân hóa, chuyên môn hóa, nghĩa là đòi hỏi sự xác định giới hạn cho công trình nghiên cứu. Trong lịch sử, khoa học sự xác định giới hạn đã được thực hiện từ chỗ phân biệt dứt khoát lãnh vực khoa học với lãnh vực triết học, thần học, tôn giáo đến chỗ phân chia thành những lãnh vực chuyên biệt ngay trong chính lãnh vực khoa học. Với thái độ: giản lược việc nghiên cứu trong những giới hạn đã ấn định đồng thời tôn trọng những lãnh vực khác ngoài giới hạn của mình, khoa học đã thu lượm được những thành quả rực rỡ về mọi bộ môn như ta thấy khi đứng trước quang cảnh sinh hoạt khoa học ngày nay.

Nhưng đến một bước tiến bộ nào đó, sự nghiên cứu về lãnh vực chuyên môn đòi hỏi được liên hệ với những lãnh vực khác đồng thời cũng đưa người nghiên cứu đến chỗ phản tỉnh, suy nghĩ về chính việc nghiên cứu của mình. Đòi hỏi liên hệ, nghĩa là đặt những tương quan, xuất hiện như một điều kiện cần thiết của chính công trình nghiên cứu. Nói khác đi, nhà khoa học cần phản tỉnh để biện chính việc nghiên cứu của mình, nghĩa là để tìm cho nó một ý nghĩa, một ý nghĩa mà công trình nghiên cứu chuyên môn thuần túy không thể tạo ra được.

Chẳng hạn kinh tế học. Trong khi nghiên cứu kinh tế như một khoa học chuyên môn, đã hẳn nhà kinh tế học không thể lẫn lộn kinh tế với xã hội học, luân lý, tôn giáo; nhưng đến một chỗ nào đó trên con đường nghiên cứu kinh tế, nhà kinh tế không thể tránh được đòi hỏi phải nghiên cứu cả những vấn đề không còn thuần túy thuộc lãnh vực kinh tế; để có thể hiểu sâu xa hơn, xác thực hơn kinh tế. Đàng khác, một cách triệt để hơn, nhà kinh tế cũng bó buộc phải phản tỉnh suy nghĩ về chính việc nghiên cứu kinh tế, để tìm cho những sinh hoạt kinh tế một ý nghĩa, một mục đích mà công trình nghiên cứu thuần túy kinh tế không thể hoàn toàn khám phá ra được.

Nhà văn, sống trong hoàn cảnh hiện đại, không tránh được khuynh hướng phản tỉnh chung đó. Trước đây, nhà văn có thể viết văn, mà không cần ý thức được việc viết văn của mình. Một người có thể là nhà văn lớn, một thiên tài mà **không biết** mình đã nói lên được nhiều sự thực sâu xa với một **cách** nói, một kỹ thuật đặc biệt, độc đáo.

Nhà văn đã không để ý đến việc tìm hiểu văn chương vì cho đó là việc của nhà phê bình. Bây giờ nhà văn thường ý thức được việc sáng tác của mình: ý thức về nội dung diễn tả và kỹ thuật diễn tả. Với một số nhà văn, ý thức đó còn triệt để hơn nữa vì vấn đề không còn phải chỉ là ý thức về điều mình viết và cách mình viết, nhưng là ý thức về chính việc viết: có thể viết văn được không? Nói cách khác có thể có văn chương, có thể có nhà văn không?

Đó là sự phản tỉnh của nhà văn. Ở cấp bậc nhất, nhà văn ý thức được ý nghĩa điều mình diễn tả và kỹ thuật xây dựng tác phẩm của mình. Ở cấp bậc hai, nhà văn tra hỏi ngay chính việc viết văn, về có thể có một ngôn ngữ văn chương, có thể có thông cảm bằng văn chương, về người viết văn, mình là ai, đối với ai v.v... Sự tra

hỏi này không phải là những suy luận mạch lạc như trong một bài biên khảo của một nhà phê bình hay lý luận văn học, nhưng là sáng tác của nhà văn. Nhà văn lấy chính những thắc mắc, suy tư về việc viết văn làm chất liệu xây dựng tác phẩm văn chương như một số nhà văn Âu châu hiện nay chẳng hạn Beckett, Ionesco, Blanchot đã làm. Trước đây nhiều nhà văn thường khinh miệt coi là lạc đề vô ích những suy nghĩ của nhà phê bình hay lý luận văn học. Họ nghĩ rằng vấn đề chính yếu và quan trọng trong văn chương chỉ là sáng tác. Nhưng sự kiện phản tỉnh ở nhà văn hiện nay đã làm tan biến những ngộ nhận, thiên kiến cố chấp trên. Nhiều nhà văn bây giờ cũng thường là nhà phê bình, lý luận văn học. Không còn sự phân biệt dứt khoát giữa sáng tác và lý luận văn học, vì cả hai, đôi lúc cùng chung một đối tượng. Những suy tư về văn chương của nhà lý luận văn học cũng là chất liệu sáng tác của nhà văn. Điều đó có nghĩa là, lý luận văn học có một tầm quan trọng hơn bao giờ hết; và sở dĩ ngày nay cả nhà văn cũng nhận thấy tầm quan trọng đó là vì những vấn đề như ngôn ngữ và nhất là vấn đề tương quan giữa văn chương và xã hội, giữa văn chương với chính trị, giữa nhà văn và độc giả: *nhà văn, người là ai, và cho ai* đã trở thành cốt yếu, cần bản cho cả sáng tác lẫn phê bình và lý luận văn học.

I

VẤN ĐỀ VỊ TRÍ CỦA NHÀ VĂN TRONG XÃ HỘI

Khi một người quyết định cầm bút viết văn tức là tự nhận lấy một chức vụ trong xã hội. Từ nay, người đó ra khỏi đám đông, quần chúng vô danh, trở thành một **nhân vật**, được thiên hạ biết đến và sẽ được khen chê, ủng hộ, đả đảo tùy theo lối nhìn, thái độ của họ. Người ta sinh ra là người Việt Nam, người Pháp, là đàn ông, đàn bà; không ai sinh ra là nhà văn cả. Điều đó có nghĩa là trở thành nhà văn bao giờ cũng do một quyết định, một lựa chọn tự ý. Nhưng một

khi đã lựa chọn làm nhà văn, đã được biết đến, không còn thể rút lui được nữa. Viết hay không viết nữa, lên tiếng hay im lặng đều bị dư luận phán đoán. Dư luận có quyền phán đoán, vì một người chỉ là nhà văn **cho** người khác, không phải cho mình. Nhà văn chỉ là nhà văn khi được người khác công nhận và khi chính mình quyết định thực hiện dự phóng viết văn, Viết là thiết yếu viết cho người khác. Do đó, nhà văn không thể ngậy thơ tự lừa dối bằng những quan niệm có thể làm văn một cách vô tư, vô thường, vô phạt, hay có thể áp ủ một lý tưởng riêng, theo đuổi một cuộc hành trình cô độc, ở ngoài xã hội, để rồi không cần xét tới người khác; và phớt lờ dư luận. Nhất là sống trong hoàn cảnh hiện nay; thời đại này là một thời đại khó tính, dư luận ngày nay chú ý rất nhiều đến nhà văn, đòi hỏi rất nhiều mà không hề thủ hời hợt mình có quyền đòi hỏi nhiều như vậy không, nhất là không hề để ý những đòi hỏi của mình đòi hỏi rất trái ngược, mâu thuẫn nhau. Nhà văn biết phải làm gì bây giờ để chiều dài một dư luận của một thời đại khó tính như Camus đã nhận xét:

“Có một nhà hiền triết phương đông mỗi khi tụng niệm lại xin thần linh ban ơn cho mình khỏi phải sinh nhằm một thời đại đáng chú ý. Chúng ta vốn không phải là hiền nhân, thần linh không khoan thứ cho chúng ta, nên chúng ta mới sinh ra nhằm thời đại đáng chú ý. Có điều chắc chắn là thời hiện đại không chịu cho phép chúng ta không chú ý đến nó. Điều ấy, nhà văn hiện đại đã biết lắm nếu mở miệng họ tất bị phê bình, công kích. Nền trở nên khiêm tốn, họ im tiếng, cũng lại bị người đời coi sự im lặng đó như một cái tội, và đem nó ra mà khiển trách ăm ỉ.

Ở giữa sự huyền não ấy, nhà văn không còn thể hy vọng đứng tách riêng ra một nơi để mà theo đuổi những suy tư và hình tượng mà mình ấp ủ. Cho đến nay, và bất kể tốt xấu thế nào, nhà văn cũng còn tâm trạng khả dĩ không tham dự vào cuộc đời. Ai

không tán thành việc gì, còn có thể ngậm miệng lại hoặc tha hồ bàn về một việc gì khác. Bây giờ mọi sự đã thay đổi, cả đến sự im lặng cũng mang một ý nghĩa đáng sợ.”⁽¹⁾

Thời đại này còn là một thời đại chuyên chế (*totalitaire*). Hơn bao giờ hết, con người ngày nay cảm thấy sâu sắc nỗi cô đơn của mỗi cá nhân đồng thời cũng cảm thấy mãnh liệt tính cách liên đới về thân phận làm người.

Tất cả loài người đều như ở trong một guồng máy khổng lồ, trong đó mỗi bộ phận liên hệ và liên lụy đến mọi bộ phận khác. Dù muốn dù không, không ai thoát khỏi guồng máy. Nó không để một ai yên hàn rồi chính tự bản thân, ta cũng thấy không thể phớt nó được. Lý tưởng lẫn trốn cuộc đời, ẩn dật bằng cách về nhà quê, lên núi, ra hoang đảo, làm một cái lều, rúc vào một cái hang để được nhàn hạ, thanh thoi suy niệm, cầu kinh xa lánh tất cả của người xưa. bây giờ chỉ còn là kỷ niệm đẹp, một hình ảnh xa xôi... vì không một chỗ nào được yên hàn cả. Cũng không còn nơi nào, đủ hoang vu cô tịch đến đâu đi nữa có thể tuyệt đối tránh hẳn được sự có mặt gián tiếp của con người. Rút lui về nhà quê chẳng? Bây giờ, chiến tranh, cách mạng, chủ yếu lấy nông thôn, xưa kia thanh bình làm chiến trường quyết định thắng bại. Lên rừng? Ra hoang đảo? Tiếng phi cơ phản lực, động cơ nhà máy phá hủy cảnh tĩnh mịch của thiên nhiên mà trước kia chỉ có tiếng suối reo, chim hót, gió rung lá cành. Người ta còn nghĩ đến thay đổi khí hậu của cả một miền, che khuất mặt trời, nhuộm đỏ mặt trăng. Rồi cuối cùng ở đâu thoát khỏi bụi phóng xạ do những khí giới nguyên tử gây nên? Do đó, ở thời đại này, lý tưởng đi tìm hạnh phúc, bằng một thứ đạo sống cho riêng mình không còn có thể quan niệm được nữa. Xã hội ngày nay không cho phép và ngay chính ta cũng thấy không thể làm như vậy được. Pascal nói: *“Chúng ta đã xuống thuyền”* (*Nous sommes embarqués*). Cả loài người đều tham dự vào cuộc phiêu lưu chung, đều cùng chung một số phận: được cứu rỗi hay bị tiêu

(1) *Sứ mệnh văn nghệ hiện đại*, trang 27.

diệt là một vấn đề tập thể, sống thì sống cả, chết thì chết cả. Nói cho đúng, không phải chúng ta **xuống** thuyền theo nghĩa trước khi xuống thuyền, còn ở **ngoài** thuyền, rồi sau mới xuống, nhưng phải nói chúng ta vẫn ở **dưới thuyền** ngay từ khi có mặt trên đời này:

“Kể từ khi sự không tham dự cũng bị coi là một cách lựa chọn đáng bị trừng trị hay đáng khen ngợi, vì chính bản chất lựa chọn của nó thì văn nghệ sĩ, dù muốn dù không cũng đã bị ‘đẩy xuống thuyền.’ Theo tôi tưởng, danh từ ‘đẩy xuống thuyền’ ở đây đúng hơn danh từ ‘đấu thế’ (engagé). Bởi vì thật ra đối với văn nghệ sĩ, đó không phải một sự tình nguyện nhập ngũ mà là một thứ dịch vụ quân sự. Ngày nay, mọi văn nghệ sĩ đều bị đẩy xuống cái thuyền thời đại của họ. Họ phải bám bụng mà chịu vậy, dù họ có cho rằng con thuyền ấy tanh ngòm mùi cá, rằng bọn cai tù ở trên thuyền quá nhiều và tệ hơn nữa con thuyền bị lạc hướng. Chúng ta đang ở giữa đại dương. Văn nghệ sĩ, cũng như mọi người, phải bắt tay vào mái chèo, khi đến lượt họ, chèo mà ráng đừng chết gục, nghĩa là có thể tiếp tục sống mà sáng tác.”⁽¹⁾

Chúng ta không ở trong cuộc đời nhưng là cuộc đời. Do đó, không thể có việc nhà văn tách khỏi cuộc đời chung để sống cuộc đời riêng và nhìn những vấn đề chung với thái độ của kẻ đứng ngoài, làm khách bàng quan. Nhà văn không thể lãnh đạm trước những vấn đề nóng hổi của thời cuộc: vấn đề chiến tranh hay hòa bình, vấn đề công bình hay bất công xã hội, vấn đề tự do hay nô lệ để chỉ biết làm văn, ca tụng vẻ đẹp của thiên nhiên hay của con người nói chung con người lý tưởng đời đời... Trong hoàn cảnh hiện đại, nhà văn không thể như “một chàng trai trẻ hiền hậu và say mê, tóc như mây vướng dài trên trán, thơ ngây... Chàng đi trên đường thơ hái những bông hoa gấp dưới bước chân...” mà Thế Lữ trước đây đã giới thiệu nhà thơ Xuân Diệu trong tập *thơ thơ*. Cũng trong tập *thơ*, người ta tìm thấy một định nghĩa nhà thơ: “Là thi sĩ nghĩa là ru với gió, mơ theo trăng và vơ

(1) *Sứ mệnh văn nghệ hiện đại*, trang 28.

vẫn cùng mây.” Theo định nghĩa trên, khi người ta gọi một người là “thi sĩ” với ngụ ý khen hay chê, thì thi sĩ có nghĩa là mơ mộng vơ vẩn, thoát ly khỏi thực tế, nhưng bây giờ làm sao còn mơ mộng vơ vẩn được khi tiếng bom, máy bay đang xé rách thiên nhiên, đốt cháy làng mạc; làm sao thoát khỏi được thực tế khi phải chui rúc trong những ngõ sinh lý; tai, mắt, mũi, liên tiếp chịu sự tấn công của những tiếng khóc đói thuốc, đói cơm; những hình ảnh của sự nghèo nàn chẳng đẹp đẽ gì và đủ thứ mùi vị khó chịu: mùi hôi, mùi tanh, mùi mốc v.v... Lúc ở trạng thái cá biệt, lúc ở trạng thái tổng hợp, không thể phân biệt xác định rõ rệt được. Trong một bài viết từ năm 1861 về vấn đề văn nghệ, Dostoevsky đã đưa ra một trường hợp lý thú.⁽¹⁾ Ông nhắc tới một trận động đất ở Lisbonne, thủ đô nước Bồ Đào Nha vào cuối thế kỷ 18. Trận động đất thật dữ dội, nhà cửa hầu hết sụp đổ tan nát, phân nửa dân số thành phố bị thương hoặc chết vùi dưới đồng gạch đổ vỡ. Thật là một cảnh thê lương. Sáng hôm sau, tờ *Mercur de Lisbonne* phát hành như thường lệ. Những độc giả là nạn nhân sống sót, tuy nước mắt khóc cha, chồng, vợ, con, anh em, bạn bè chưa ráo, cũng muốn cầm tờ báo xem họ nói về tai họa của mình thế nào. Họ định ninh chắc sẽ có những bài tường thuật lâm ly, thống thiết, có thể làm dịu vơi niềm đau thương của họ. Nhưng họ thấy gì? Ngay ở trang đầu, chỉ thấy đăng một bài thơ của một thi sĩ trứ danh đương thời. Bài thơ tạm dịch như sau:

*Thì thầm, hơi thở âm thầm
Tiếng hét run run, chim sơn ca
Lóng lánh bạc,
Giấc mơ dòng suối
Ánh sáng đêm trường, bóng tối đêm trường
Bóng tối vô tận
Biến chuyển nhiệm mầu
Của gương mặt Thượng Đế*

(1) Xem Lý Chánh Trung, “Văn nghệ và Tự do”, *Thế Kỷ 20*, số 5, trang 7.

Hôn, mơn trớn lệ

Ôi Bình minh, Bình minh.

Rồi Dostoevsky tự hỏi không biết số phận của thi sĩ kia thế nào. Chắc hẳn có những độc giả tức giận xé nhầu tờ báo vút vào sọt rác, hoặc hơn nữa có thể họ còn kéo đến nhà thi sĩ treo cổ chàng ta lên cho hả giận. Họ giận là phải vì bài thơ, trong hoàn cảnh đó, có ý nghĩa bốn cột sự đau khổ của họ.

Cũng như trường hợp một người lính ở đồn, đang theo dõi một cuộc tấn công vào đồn của địch; có những bạn đồng đội đã chết hay đang rên rỉ vì những vết thương, nhưng bên cạnh chiếc “Transistor” vẫn vô tình rót vào tai anh những điệu nhạc “ân ái” lãng mạn, buồn xa vắng “em nhớ anh, em tiễn anh đi...” hẳn anh có thể điên lên và đập vỡ cái máy phát thanh vô tư đó, Nếu hiểu nghệ thuật, văn chương như một thứ mơ màng, nhớ nhung vợ vắn, một thứ tình cảm ủy mị, lãng mạn, vô tình bên cạnh cái thực tế chua xót cay đắng cuộc đời, làm sao xã hội đau khổ không căm thù những thứ nghệ thuật xa cách, thoát ly đó? Quần chúng không thể chịu được và cũng không thể tha thứ được thứ nghệ thuật vô tư, lãnh đạm trước số phận của họ nhất là thứ nghệ thuật của những người ngồi trên sự khốn nạn của họ, để ca hát cho mình. Nhà văn, thi sĩ nghệ sĩ thuộc về một số người ít ỏi trong xã hội, có đủ điều kiện vật chất để làm thơ văn, than khóc với gió mưa, vợ vắn cùng mây khói, trong khi đa số lầm than, cùng cực. Nghệ thuật văn chương đối với lớp người này quả thật xa hoa, hơn nữa còn là một thù địch như Camus đã nhận định qua một văn ảnh rất đẹp:

“Khi được ngồi trên vọng lâu của những chiếc cổ thuyền thì bất cứ ở đâu và lúc nào, người ta cũng có thể ca ngợi các vì tinh tú, trong khi đó thì dưới hầm thuyền, bọn tù tội vẫn cong lưng ra sức mà chèo, chèo cho đến kiệt lực. Lúc nào người ta cũng có thể ghi lại những cuộc đàm thoại lịch thiệp tiếp tục nổ như gào rang trên khán đài bao quanh đấu trường, trong khi nạn

nhân đang bị sư tử nhai xương rau rầu. Thật rất khó mà bài bác cái nghệ thuật đã được nhiệt thành tán thưởng trong quá khứ ấy. Trừ phi nói rằng thế sự đã đổi thay ít nhiều, đặc biệt là số người bị tù đầy, bị hy sinh trên thế giới đã tăng gia một cách phi thường. Trước bấy nhiêu cùng khổ vào thời đại này, nếu nghệ thuật còn muốn tiếp tục là một sự xa hoa, tất phải tự nhận đó là một sự đối trá.”⁽¹⁾

Trong những phim mô tả thời cổ sử La Mã, Hy Lạp thường chiếu những tàu biển xưa có hai tầng: tầng lầu dành cho vua chúa, bọn quan lại, quân lính, có ca hát, đàn múa văn nghệ; tầng dưới là hầm dành cho bọn nô lệ chèo tàu, theo nhịp của một tên chỉ huy, tay cầm một cái roi to lớn, sẵn sàng quất túi bụi vào những vai trần, nhể nhại mồ hôi, mỗi khi tay chèo của những vai trần đó yếu đi vì kiệt sức. Với những người nô lệ dưới hầm tàu, không có văn chương nghệ thuật gì cả, chỉ có cần lao, túi nhục, căm hờn và căm lặng.

Nếu hỏi người nô lệ cầm chèo nghĩ thế nào về văn nghệ, về cây đàn, tiếng hát, bài thơ ở trên kia? Chắc hẳn họ muốn đập cây đàn và ném bọn nghệ sĩ xuống biển cùng với bọn vua chúa... Dĩ nhiên ở đây, họ căm thù một thứ nghệ thuật sa đọa, bị lợi dụng, gắn liền với cái phi nhân và nhằm phục vụ đồng tiền, thú tính, đam mê, nghĩa là căm thù một thứ nghệ thuật không chân chánh. Có điều ngày xưa, người nô lệ tuy căm thù, nhưng vẫn phải cần răng chịu đựng sự khinh miệt quần chúng của nhà vua, nghệ sĩ, nhưng bây giờ những người bị áp bức không chịu đựng nữa. Do đó, nhà văn, nghệ sĩ buộc phải bản khoản tới số phận của quần chúng, đặc biệt quần chúng bị áp bức, đau khổ vì những lầm than vật chất và tinh thần của họ.

Không hẳn vì nhà văn, nghệ sĩ ngày nay tốt hơn ngày xưa, nhưng chính vì quần chúng mạnh, không cho phép ai có quyền được quên họ để sung sướng vô tư trên số phận của họ.

(1) *Sứ mệnh văn nghệ hiện đại*, trang 33 - 34.

“Trước đây, người ta dường như muốn quên phút đắm người cùng khổ đó đi, nhưng bây giờ thì không thể không nhìn nhận sự có mặt của họ; và nếu ngày nay người ta biết như vậy, thật ra chẳng phải vì giới thượng lưu (nghệ sĩ hay ai khác) bỗng trở nên tốt lành hơn mà chỉ vì quần chúng đã mạnh hơn xưa và không để cho ta quên họ.”⁽¹⁾

Do đó, ngày nay “nhà văn, nghệ sĩ không được quyền sống lẻ loi với những mơ mộng của riêng mình, mà phải hòa mình vào cuộc sống thực tế phũ phàng, chung cho cả mọi người.”⁽²⁾

Thực ra, bây giờ, nếu vẫn còn một số người cố chấp cứ tiếp tục làm văn thơ như thể thế giới đất nước hai ba chục năm qua không có chuyển biến đảo lộn xảy ra, thì sự lỗi thời của họ đã tự đào thải họ, quần chúng không thèm đếm xỉa đến họ và giận dữ họ làm gì mất công khó nhọc. Cho nên, với số người đó, không có vấn đề gì đặt ra vì họ đã cố tình gạt thực tế và tự ý đứng bên lề cuộc đời.

Vậy vấn đề chỉ đặt ra với những người chấp nhận thực tế mong muốn tự hiến hoàn toàn cho quần chúng, trở thành nhà văn của người khác, cho người khác. Điều đáng chú ý là chính với những nhà văn này mà vấn đề nhà văn với xã hội, đặt ra một cách thật bí ẩn. Nhà văn muốn ở giữa lòng cuộc đời, tha thiết tham dự vào sự tranh đấu chống bạo tàn, bất công của những lớp người bị áp bức, chà đạp, nghèo khổ. Nhưng có phải vì họ muốn phục vụ xã hội, quần chúng mà đương nhiên được quần chúng chấp nhận không? Hơn nữa, có phải vì thế mà họ thành công không? Sự thực quả là phức tạp và không đơn giản như nhà văn tưởng. Do đó nổ ra những giằng co, cấu xé, cắn rứt ngay trong ý thức của nhà văn, khi nhà văn dần dần nhận ra sự phức tạp trên kia. Chính những khó khăn, giằng co đó xác định điều mà ta có thể gọi là thân phận nhà văn trong hoàn cảnh hiện đại.

(1) *Sứ mệnh văn nghệ*, trang 31.

(2) *Sứ mệnh văn nghệ*, trang 40.

Các nhà văn ngày nay, phần đông đều tự coi mình như một người ở giữa mọi người dấn thân vào mọi sinh hoạt tranh đấu hàng ngày của mọi người, Nhà văn tự nguyện xuống đường, gia nhập hàng ngũ đạo quân cách mạng chống bạo tàn, áp bức, bất công, mơ ước đi xây dựng một “mùa không oán thù”, một “mùa không biên giới”, loài người thân yêu nhau, gần gũi nhau. Nhà văn quyết tâm dùng ngòi bút của mình để phản ánh những khát vọng của quần chúng hay để tố cáo cường quyền, bạo lực. Chỗ nào cũng nói tới sứ mệnh nọ, sứ mệnh kia của nhà văn trong đoàn thể xã hội.

Nhưng, có phải lúc nào, nhà văn cũng được xã hội chấp nhận không? Sự thực không được thế. Trước hết, dư luận quần chúng thường rất khó tính như Camus đã nhắc tới trên kia: Chúng ta đang ở một thời đại khó tính. Hình như dư luận yêu sách những điều trái ngược nhau, yêu sách lung tung làm cho nhà văn bối rối không còn biết xoay sở thế nào để phục vụ đúng với những yêu cầu của quần chúng.

Có những lúc, dư luận không những khó tính mà còn tàn nhẫn là đằng khác. Khi họ thấy quyền lợi, niềm tin, thiên kiến của họ bị đụng chạm, xúc phạm. Thế là họ không còn kiêng nể gì nhà văn, phản ứng lại thật gắt gao cay nghiệt; lên án, tố cáo, luận phạt nào là phi luân, phản động, phá hoại, nguy hại cho thuần phong mỹ tục, cho đạo đức, trật tự, quyền bính; nào là đầu độc tuổi trẻ, lũng đoạn tinh thần dân tộc, gây hoang mang trong hàng ngũ quân đội, xáo động nếp sống quốc gia.

Điều đáng chú ý là dư luận, cá nhân hay tập thể, hình như đều tự cho mình có quyền đòi hỏi, yêu sách và tha hồ khen chê, đả kích, kết án mà không bao giờ mình nghĩ rằng mình thực sự có quyền đòi hỏi không và nhất là có đủ khả năng phê phán không? Họ hoan hô đả đảo một cách vô ý thức, hay nói cho đúng hoan hô đả đảo mà không căn cứ vào đâu cả. Nếu hỏi quần chúng, xã hội, dư luận: *văn chương là gì, nhà văn là ai, hẳn có vai trò gì trong xã hội*, chắc hẳn nhiều người lại lấy làm ngạc nhiên trước những câu hỏi như thế.

Nhà văn, người là ai? Một cán bộ tuyên truyền, một kỹ sư tâm hồn, một chiến sĩ xã hội, một nhân chứng thời đại, hay chỉ là gã phù thủy, tên chỉ điểm mật vụ, thằng gàn, đứa chán đời, hay một thứ kỹ nữ, sáng tác để mua vui đôi chút?

Người lựa chọn viết văn, thường chỉ muốn được gọi là nhà văn thế thôi. Nhưng với dư luận quần chúng, độc giả, với những thế lực kinh tế, chính trị, nhà văn là tất cả những người kể trên. Xã hội không hề xác định rõ rệt dứt khoát vai trò của nhà văn, nhưng có điều chắc chắn là xã hội ngày nay rất chú trọng tới sinh hoạt văn nghệ. Thuở xưa, văn chương nghệ thuật không phải là một vấn đề xã hội. Quần chúng không bao giờ thắc mắc về văn chương, cũng chẳng có nhà văn; chỉ có những câu ca dao, tục ngữ, câu đố, truyện cổ tích, truyện tiếu lâm gắn liền với sinh hoạt làm ăn của người dân. Một vài bài thơ chữ Hán dành riêng cho một thiểu số không liên hệ gì tới đông đảo quần chúng. Bây giờ văn chương nghệ thuật là một vấn đề xã hội. Người biết chữ, biết đọc đã tăng rất nhiều. Đọc đã trở thành một nhu cầu xã hội. Nước càng văn minh, dân trí càng cao, nhu cầu đọc càng mạnh, càng nhiều. Do đó, đọc sách báo, tiểu thuyết, xem kịch, chiếu bóng, nghe nhạc... càng ngày càng có tính cách đại chúng không phải chỉ dành cho một thiểu số ưu đãi như thời xưa.

Chính vì thế mà văn nghệ trở thành một kỹ nghệ, một ngành thương mại, một lợi khí chính trị, một phương tiện giáo dục hay tuyên truyền tôn giáo. Ai cũng để ý đến văn nghệ: Từ nhà chính trị, nhà giáo dục, vị tông đồ, cho đến bọn con buôn, tất cả đều tha thiết tới văn nghệ. Nhưng đã hẳn là mỗi giới nhìn văn nghệ một cách khác tùy theo quyền lợi riêng tư của mình.

Thành ra, ai cũng để ý đến văn nghệ, đòi hỏi văn nghệ phục vụ những mục tiêu phù hợp với quyền lợi của mình, nhưng không ai nghĩ đến quyền lợi của nhà văn hoặc những đòi hỏi của nghệ thuật. Thật là lạ lùng xã hội ngày nay, rất chú tâm đến văn nghệ, mà lại không xác định cho nó một vai trò rõ rệt, như xã hội đã làm ở các lãnh vực khác: giáo dục, kinh tế v.v... Tại sao người ta không nghĩ tới

việc thiết lập một thứ “quy chế hành nghề” cho nhà văn, khi đã công nhận nhà văn đóng một vai trò trong xã hội. Nhà văn ở trong một tình trạng thật khó hiểu: xã hội đòi hỏi ở họ rất nhiều mà chính họ không có đất đứng nhất định trong xã hội. Sự kiện đó, thực ra, không hoàn toàn tại xã hội, nhưng hình như bắt nguồn từ chính tính cách **hàm hồ** của cái mà người ta gọi là vai trò của nhà văn trong xã hội. Người ta có thể đồng ý rằng nhà văn đảm nhiệm một vai trò trong xã hội, nhưng đến lúc phải xác định dứt khoát vai trò đó là gì thì không ai đồng ý với ai: Dư luận xã hội không đồng ý với nhau đã vậy mà ngay cả các nhà văn cũng không đồng ý với xã hội, với nhau về vai trò của mình. Sở dĩ khó xác định rõ rệt vai trò của nhà văn là vì rất khó xác định *viết văn là gì?* Viết văn, có phải chỉ là một nghề kiếm ăn như dạy học, chữa bệnh, đi buôn, làm công chức hay là một thiên chức cao cả như một thứ chức vụ linh mục (*sacerdoce*) bằng lời nói, chữ viết? Câu hỏi: *Nhà văn, người là ai?* đi liền với câu hỏi: *Việc viết văn là gì?* Từ xưa đến nay, đã có rất nhiều giải đáp, quan niệm được đặt ra, mỗi giải đáp đều có thể đúng một phần, mọi quan niệm đều có người chấp nhận, nhưng không một giải đáp, quan niệm nào thỏa mãn các nhà văn. Do đó, viết văn là một công trình kỳ quặc mà người làm cũng như người tiếp nhận cứ làm, cứ tiếp nhận đồng thời không bao giờ xác định được dứt khoát ý nghĩa và mục đích của nó. Để cho nhà văn tự do họ có thể chết đói và thường là chết đói; người ta nghĩ đến số phận các nhà văn lúc còn trẻ, sáng tác dồi dào, được dư luận yêu thích, do đó được nuôi sống, nhưng về già, lỗi thời, bị quên lãng, ngay cả bạn bè cũ cũng bỏ rơi, sống vất vả, cùng cực như một thứ vô sản thành thị hạng bét “*sousprolétaire*” cho đến chết⁽¹⁾. Tuy nhiên, khi chết, dư luận, bạn bè nhớ lại; động lòng thương hại, kêu gọi giúp đỡ vật chất, tổ chức diễn thuyết ca tụng sự nghiệp. Thật là mỉa mai. Nhà văn ở đây đúng là một thứ kỹ nữ, khi còn son trẻ, được người ta yêu quý chiều chuộng, về già, chẳng còn ai đoái hoài đến. Nhưng khi chết, được người ta nhắc đến và thương hại, tiếc cho một số phận đào hoa.

(1) Như trường hợp Lê Văn Trương chẳng hạn.

Ngược lại, cho nhà văn vào khuôn khổ, qui chế: làm công chức cán bộ... hay bất cứ một tổ chức gì, có thể đảm bảo sinh sống thì chính nhà văn lại phản đối, đòi tự do... viện cớ nhà văn không phải là công chức, chết đói cũng được, miễn là được tự do phóng khoáng... Nhà văn phải chăng là một thằng gàn? Thật khó xác định cho nhà văn một khuôn mặt dứt khoát. Nếu gàn là khác đời một chút, thì nhà văn phải là một người gàn, vì sáng tác là gì, nếu không phải là phủ nhận cái đang có, để xây dựng cái chưa có. Nhưng làm sao phủ nhận cái đang có, nếu nhà văn có óc bảo thủ, thích ép mình vào những nề nếp, trật tự cứng nhắc? Thật khó quan niệm được một nhà văn thực sự lại là một công chức có đầu óc “**công chức**” hoàn toàn... Cho nên những vấn đề: *Nhà văn người là ai, đối với ai, viết văn là gì; để làm gì, tại sao viết?* vẫn sẽ còn mãi mãi là những vấn đề mà cả nhà văn, dư luận không bao giờ tranh luận xong xuôi. Mỗi thời đại, mỗi hoàn cảnh nhìn nhà văn, văn chương bằng một con mắt khác, nhấn mạnh vào một khía cạnh nào đó của vấn đề, và cứ thế mãi như thế không bao giờ đi tới được một định nghĩa hoàn tất về văn chương hay một quy định dứt khoát về vai trò nhà văn.

Nhưng tại sao đặt vấn đề vai trò nhà văn trong xã hội? Vì tác phẩm nhà văn tung ra tác dụng vào dư luận người đọc. Khi sáng tác, nhà văn có thể xét hoặc không xét đến tác dụng của tác phẩm. Nhưng thực sự dù không xét, thì khi tác phẩm ra đời, đến tay người đọc vẫn gây tác dụng khách quan như trường hợp nhà thơ Tố Hữu Nha nhắc đến trên kia. Có thể nhà thơ này đã làm bài thơ vào một lúc khác và không hề có chủ ý giễu cợt sự đau khổ của người khác; nhưng bài thơ in ra lúc có tai họa động đất, tất nhiên vẫn gây một tác dụng ngoài ý muốn của tác giả. Và nói đến tác dụng tốt hay xấu, lợi hay hại và tốt xấu, lợi hại tất nhiên cũng sẽ cho ai, cho một tầng lớp nào, một giới nào hay một thế lực, tổ chức nào.

Chính vì tác dụng của tác phẩm mà người ta quả quyết được có sự liên quan của nhà văn với quần chúng, xã hội với chính trị.

Chính trị ở đây hoặc chỉ một chính sách hay chính quyền (theo nghĩa hẹp) hoặc nghĩa rộng chỉ thị những quan hệ hổ tương giữa người với người trong tập thể. Căn cứ vào mối quan hệ giữa nhà văn và chính trị bằng tác phẩm người ta đặt những vấn đề công dụng của văn chương, vai trò của nhà văn trong đoàn thể xã hội dân tộc v.v...

Nhưng khi nói văn chương có tác dụng chính trị thì đó có phải là một quả quyết quá đáng không? Tác phẩm nghệ thuật có tác dụng thực sự không? Và nếu có, làm sao quả quyết dứt khoát được đó là tác dụng tốt hay xấu? Có bao giờ những người đồng ý về văn chương có tác dụng, cũng đồng ý với nhau về tính chất tốt xấu của nó đâu? Và ngay cả khi nó có tác dụng thực sự, thử hỏi tác dụng đó có hiệu nghiệm không, nghĩa là có thay đổi được hoàn cảnh tâm tình, đường lối mà nó tác dụng tới không? Những thắc mắc trên chúng ta vẫn đặt tác dụng của văn chương thật phức tạp, tế nhị. Sự phức tạp trên hình như do hai đòi hỏi căn bản của văn chương thường khó thực hiện được luôn một trật, do đó thường xuất hiện như mâu thuẫn với nhau: đòi hỏi có tác dụng tốt nghĩa là đòi hỏi của luân lý, chính trị, và đòi hỏi của nghệ thuật.

Nếu nhấn mạnh vào đòi hỏi của nghệ thuật, người ta sẽ coi nhẹ đòi hỏi luân lý, không xét tới tác dụng chính trị của tác phẩm, kết quả là dễ sa vào những chủ nghĩa hình thức xa lạ và bí hiểm. Ngược lại, nếu quá chú trọng đến nội dung, đến đòi hỏi đạo đức và xao lãng nghệ thuật, kết quả là chắc chắn thất bại về nghệ thuật và thường cũng thất bại luôn cả trong ý định gây tác dụng tốt.

Nhưng ngay cả khi tác phẩm thể hiện được cả hai đòi hỏi với một mức độ cao như trường hợp những tuyệt tác: vừa có tác dụng tốt vừa có giá trị nghệ thuật, thì tác dụng đó có thực sự hiệu nghiệm và thay đổi được gì không? Vấn đề nêu lên không còn tùy thuộc vào việc xây dựng tác phẩm theo hai đòi hỏi căn bản: hình thức và nội dung, nhưng đụng chạm tới chính *bản chất* của tác phẩm văn chương vì đã hẳn ngay cả khi thành công một cách tuyệt vời, chưa

hắn tác phẩm đã gây được những tác dụng biến đổi như người ta mong muốn, ngược lại đôi khi có tác dụng mà vẫn hoàn toàn vô hiệu, bất lực. Do đó mới nêu lên thắc mắc trên: Nói tác dụng của văn chương *đôi khi* có phải là một điều quá đáng không và căn cứ vào tác dụng để quả quyết văn chương phục vụ đạo đức xã hội nhân loại, văn chương là lợi khí tranh đấu chính trị, phương tiện giáo dục, có phải là lạc quan quá chăng?

Nhưng để tránh ngộ nhận, cần xác định thẳng thắn rằng việc phê phán những khuynh hướng vị nghệ thuật đưa đến những thứ văn chương hình thức trống rỗng không bao hàm một niềm tin tuyệt đối vào tác dụng hiệu nghiệm của văn chương đồng thời nhận xét về những thất bại của khuynh hướng vị nhân sinh cũng không bao hàm sự phủ nhận dứt khoát là văn chương hoàn toàn không có tác dụng và không có tác dụng hiệu nghiệm. Lý do chủ yếu chỉ là nhằm tránh những thái độ dễ dãi, dứt khoát, chính vì vấn đề phức tạp và sự thực không thể tổng quát hóa theo một chiều. Trong tinh thần thận trọng ấy, đặt lại vấn đề văn chương và chính trị, nhà văn với xã hội.

* * *

Ngay từ thuở xưa, vấn đề văn chương và xã hội đã đặt ra. Người ta cũng chú ý tới tác dụng của văn chương và chủ chương dạy đạo đức. Nhưng ngay từ thuở xưa ấy, cũng đã có những người chống lại chủ trương trên.

Một học thuyết rất lưu hành ở Trung Quốc và sau đó ở Việt Nam là cho rằng văn chương phát xuất từ trời - đất, nghĩa là bắt nguồn từ tôn giáo, đạo đức. Bản chất siêu hình của trời - đất biểu lộ trong vũ trụ những hình thể khác nhau như mây mưa, sông núi, cây cỏ... và ở trong loài người bằng văn chương. *Lục kinh* là kho tàng của tôn giáo đạo đức, cho nên “*văn chương bắt rễ từ Lục kinh*” như Lê Quý Đôn đã dẫn lại lời của Tăng Nam Phong trong

Văn đài loại ngữ mục *Văn nghệ* (Điều 10), “*Văn chương nguyên bản Lục kinh.*”⁽¹⁾

Cho nên Chu Nguyên Công nói: “*Văn dĩ chờ đạo - văn từ là nghệ vậy đạo đức là cái chứa ở trong vậy, không biết vụ đạo đức mà lấy văn từ làm khéo chỉ là nghệ mà thôi.*”

Vậy đã rõ, đối với truyền thống lâu đời này, văn chương có một công dụng rõ rệt: giáo dục và nhà văn có một vai trò nhất định: tuyên truyền đạo đức bằng cách thể hiện những lối sống gương mẫu nhằm gây tác dụng tốt nơi người đọc và do đó có thể “hoán cải” thay đổi lòng người đọc...

Sở dĩ người ta chú trọng đến văn chương vì đã coi nó là một phương tiện dạy cái “*trí*” của người, thông biết được cái “*tính*” của người. Nếu văn chương biểu lộ vũ trụ và lòng người, tất nhiên nó có nhiệm vụ truyền thụ đạo đức.

Nhưng người xưa cũng có kẻ ngông, ngang tàng không thừa nhận quan niệm văn chờ đạo trên, và đã bày tỏ một thái độ nghệ thuật khi cho rằng nhà văn là người khinh bạc đời. Chẳng hạn Nhan Chi Thôi đã nói: “*Từ xưa, các nhà văn đã hay mắc phải cái bệnh khinh bạc: nguyên là cái thể chất văn chương làm cho ý hướng của họ bay lên cao vút và tâm tình của họ phát lộ một cách bốc bột, cho nên họ trở thành kiêu đắc.*”

Lê Quý Đôn, trong mục văn nghệ, bác bỏ ý kiến ngông đó và cho rằng sở dĩ văn làm cho người ta ngang ngược là vì chưa thấm nhuần đạo, chứ bản chất của văn là đạo. Ông nói: “*Đó là vì ít học văn, thiếu hàm dưỡng nên bị cái khí nó lay động. Nếu ý hướng và sinh linh vẫn giữ được bình đạm thì khi phát ra lại càng ung dung.*” Hay, “*đại để, anh hoa phát tiết ra ngoài là do hòa thuận tích ở trong; bởi thế, người có đức thì có thể lập ngôn được, người có hạnh tất phải có học.*”

(1) *Văn đài loại ngữ*, tập I, Trần Văn Giáp, Trần Văn Khang, Cao Xuân Huy biên dịch, hiệu đính giới thiệu, Nhà xuất bản Văn Hóa, Viện Văn học Hà Nội, 1962.

Người xưa đã có một cái nhìn sâu xa, xác đáng về tương quan văn chương luân lý. “Văn chớ đạo” không có nghĩa là văn chương khác luân lý và hơn nữa văn chương chỉ là phương tiện của đạo đức. Người xưa không quen phân biệt và thường có cái nhìn tổng hợp. Con người là một, duy nhất. Nếu con người có đạo đức thì lời nói cử chỉ, mọi biểu lộ của người đương nhiên thấm nhuần đạo đức. Do đó, người xưa coi bản chất của văn chương là đạo đức, vì văn chương xuất phát từ con người, phản ánh những sinh hoạt của con người. Vậy nếu con người là đạo đức, thì văn chương tất nhiên cũng là đạo đức. Tuy bản chất văn chương là đạo đức, nhưng văn chương vẫn là văn chương, Nói cách khác đạo đức phát xuất ra ngoài dưới một hình thức đặc biệt là văn chương. Như thế, làm gì có mâu thuẫn giữa văn chương và đạo đức, vậy vấn đề không phải là tranh luận về văn chương hay đạo đức vì một tác phẩm đích thực chân chính vừa là đạo đức vừa là văn chương, vấn đề sẽ là xem tác phẩm đích thực chân chính đó, dĩ nhiên là có thể gây tác dụng tốt, nhưng có thực sự thay đổi không, nghĩa là có thiết thực phục vụ hiệu nghiệm những mục tiêu, trách nhiệm mà người ta gán cho không?

Khi văn chương Âu châu, đặc biệt văn chương Pháp được truyền bá sang Việt Nam và gây ảnh hưởng sâu rộng trong hầu hết những nhà văn đương thời, vấn đề trên lại được đặt ra, tương tự như bên Âu châu, dưới hình thức một tranh luận nghệ thuật vị nghệ thuật hay vị nhân sinh vào hồi 1935 - 1936. Đây là một cuộc tranh luận khá sôi nổi. Lần đầu tiên, các nhà văn, nhà phê bình, lý luận văn học nước ta đặt vấn đề văn chương và đạo đức, chính trị, vấn đề vai trò của nhà văn một cách gắt gao và sâu rộng.

Nhưng tuy nhìn được nhiều khía cạnh sâu xa khác, điều đáng để ý là hai phe đối lập đều không chú ý đến việc tìm hiểu bản chất của văn chương nghệ thuật mà chỉ nhằm cả quyết có tương quan hay không có tương quan giữa văn chương nghệ thuật với luân lý

chính trị, xã hội như thể văn nghệ khác hẳn luân lý, chính trị, xã hội. Hai quan điểm khác nhau, nhưng cả hai đều cùng dựa vào một căn bản chung: Tách biệt văn nghệ với luân lý, chính trị như hai thực tại hoàn toàn khác nhau về bản chất và hình thức biểu lộ.

Trong đợt đầu, sự tranh luận xảy ra giữa Hải Triều và Thiều Sơn. Đầu năm 1935, trong *Tiểu thuyết thứ Bảy*, số 3. Thiều Sơn viết “Hai cái Quan niệm về Văn học” chủ đích bác bỏ quan niệm của Phạm Quỳnh, Nguyễn Bá Học, vì hai ông này coi văn chương là phương tiện phục vụ luân lý, nhân sinh theo quan niệm “văn chớ đạo” của Nho giáo. Tháng năm 1935, Hải Triều, khuynh hướng Mác-xít viết mấy bài liên tiếp đả kích quan niệm của Thiều Sơn. Những bài báo này về sau đăng lại trong cuốn *Duy tâm hay duy vật* xuất bản vào đầu năm 1936. Giai đoạn này chưa lấy gì làm sôi nổi.

Sang đợt hai, đầu tháng 8-1935, Hải Triều viết trong *Tiểu thuyết thứ Bảy* khen cuốn *Kép Tư Bến* của Nguyễn Công Hoan là cuốn truyện “vị nhân sinh”; 15-8-1935; Hoài Thanh trong báo *Tràng An* viết bài “Văn chương là văn chương” để bẻ lại quan điểm của Hải Triều; Hải Triều lên tiếng trong tờ *Tin Văn*; Hoài Thanh đáp lại trong *Tràng An*.

Sau đó, những Lưu Trọng Lư, Lê Tràng Kiều, phụ họa với Hoài Thanh và bên kia những Trần Huy Liệu, Hải Thanh, Hải Âu, Bùi Công Trùng phụ họa với Hải Triều trong các tờ *Tiến Hóa*, *Hà Nội Báo*, *Tiến Bộ*, *Hồn Trẻ*.

Đến đợt ba quay ra bút chiến bằng sách. Hoài Thanh viết quyển: *Văn chương và Hành động*. Hải Triều viết: *Văn sĩ và Xã hội* (1937), trong sách giới thiệu ba nhà văn lớn có khuynh hướng nhân bản, tiến bộ: M. Gorki, R. Rolland và H. Barbusse.

Năm 1944, Đặng Thai Mai xuất bản *Văn học khái luận* trong đó ông cho rằng cuộc tranh luận về “văn học vị nhân sinh” là điều quá rõ ràng, không cần đặt thành vấn đề tranh luận.

Xuyên qua nội dung cuộc tranh luận, có mấy vấn đề lý luận văn học đã được đặt ra:

1) Vấn đề **trách nhiệm** của nhà văn trước xã hội, hay là vấn đề mục đích của văn nghệ. Văn chương nghệ thuật nhằm diễn tả, ca tụng cái đẹp hay nhằm phục vụ luân lý, chính trị, xã hội mà văn chương chỉ là phương tiện. Nói cách khác, văn chương có phải chỉ là văn chương: “*Văn chương muốn là gì, trước hết cũng phải là chương đã*” và do đó có thể làm ngơ, lãnh đạm với những lăm than xã hội, áp bức chính trị không?

2) Vấn đề quan niệm về con người trong văn chương và vấn đề độc giả. Viết văn **cho** ai? Cho quần chúng nào hay chỉ cho một tầng lớp, một giai cấp? Con người biểu hiện trong các tác phẩm là con người “muôn thuở” đời đời vẫn thế, con người siêu giai cấp vượt thời gian, không gian hay là con người của một hoàn cảnh, con người của một xã hội, một giai cấp?

Hoài Thanh viết: “*Ông Hải Triều vì quá thiên mà lắm không thấy rằng người ta có thể vượt ra ngoài giai cấp của mình. Một người không ăn cắp bao giờ vẫn thích nghe nhà văn kể chuyện một thằng ăn cắp; vì thằng ăn cắp khi đã được đưa vào trong tác phẩm nghệ thuật, nó không còn là thằng ăn cắp nữa. Nó là một người. Những sự đau khổ của nó thành ra đau khổ của người và có tính cách vĩnh viễn.*” (Báo *Tràng An*, 15-8-1935).

3) Vấn đề thiên tài và vấn đề tương quan giữa nội dung và hình thức trong tác phẩm văn chương. Thiên tài là bẩm sinh tự nhiên hay chỉ là kết tinh của một hoàn cảnh xã hội? Tác phẩm văn chương trọng về cốt, nội dung hay trọng về hình thức diễn tả?

Về vấn đề tương quan giữa văn chương và xã hội, chính trị, Hoài Thanh lúc đó chủ trương quan điểm vì nghệ thuật giống như quan điểm của Théophile Gautier trong lịch sử văn học Pháp. Hoài Thanh viết: “*Một bài văn hay là một bông hoa. Làm sao người ta lại*

cứ ép bông hoa phải thành quả là nghĩa lý gì? Một lý tưởng man mác lúc canh trường, những màu xanh tươi rung rinh dưới ánh mặt trời khi ban sớm khiến cho khách giang hồ quên những nỗi nhọc nhằn mà trong chốc lát hưởng những phút say sưa như vậy chẳng đủ cho một đời hoa sao?”, (*Tràng An*, 15-8-1935).

Do đó, nhà văn chỉ có một nỗi bận tâm: viết làm sao cho hay, lời văn cho chải chuốt, hình thức cho gọn, còn việc nó có thể giúp ích gì cho đời không, có tác dụng tốt hay xấu, nhà văn không cần xét.

Phái vị nhân sinh chủ trương ngược lại: “*Người ta có thể tưởng rằng xã hội loài người đã biến thành một cảnh bóng lai cho nên các ông văn sĩ nhàn vô sự mà bày chuyện nghệ thuật để giải trí.*” (Báo *Tiến Bộ*, 16-2-1939).

Nhắc đến tình cảnh kinh tế khủng hoảng hồi đó và đề cập đến “*trách nhiệm của nhà văn đem ngòi bút lột trần cái xã hội hiện tại để cho dân chúng rõ nguồn gốc của sự đau thương để tìm lấy đường sống. Tôi mong các ngài làm tròn nhiệm vụ tẩy sạch đồng phân văn chương ủy mị đang làm nhơ bẩn làn không khí của dân tộc Việt Nam.*”

Nếu đã lấy xã hội làm mục đích, thì tất nhiên phải căn cứ vào lý tưởng xã hội mà xác định giá trị văn chương: “*Cái tài phải đứng sau cái lý tưởng. Xét một áng văn cũng như một công trình nghệ thuật nào trước hết chúng tôi tìm coi cái lý tưởng của công trình đó lợi hay hại cho giai cấp của mình và cho sự tiến hóa chung của quần chúng. Nếu cái lý tưởng ấy là một cái lý tưởng lợi cho sự áp bức và lợi dụng quần chúng thì chúng tôi sẽ đánh đổ, dù nghệ thuật có tài đến thế nào.*” (Báo *Tiến Bộ*, 16-2-1936). Vậy không thể quan niệm một nghệ thuật đứng ở ngoài cuộc đời, trên mọi giai cấp như Lưu Trọng Lư mong có “*một nền văn học ao ước bởi tất cả những người Việt Nam không phân biệt chính kiến, không phân biệt giai cấp.*” Vì văn chương gắn liền với đấu tranh giai cấp, cho nên “*Có lợi cho bình dân tự nhiên có hại cho tư bản; có lợi cho tư bản tất nhiên là*

có hại cho bình dân. Lúc nào mất hẳn giai cấp thì văn chương mới thật là của chung của loài người... Chỗ này thiết tưởng không còn ai nghi ngờ gì nữa. Vậy thì chủ trương văn chương đứng ngoài giai cấp, ngoài chính trị là đại, là cuống, là không hiểu gì hết.” (Hồn Trẻ, 18-7-1963). Nếu nhà văn không thể thoát khỏi giai cấp, thì trong một xã hội còn phân hóa thành giai cấp bị trị, bị bóc lột, nhà văn phải đứng về phía những người bị trị, bị bóc lột: *“Hãy nghĩ đến số người đông đúc rét không áo, đói không cơm, mưa gió không có nơi trú ẩn đang lơ nhô lúc nhúc trong bể khổ, nhằm cái bờ xa tít mù kia mà bơi đến.”* (Tiến Bộ, ngày 16-2-1936).

Rồi để dẫn chứng, Hải Triều trong cuốn *Văn sĩ và Xã hội* (1937) ca ngợi Romain Rolland, một nhà văn vị nhân sinh: *“Romain Rolland! Romain Rolland! Ông ngày nay đã giải phóng khỏi bao nhiêu thành kiến hủ mục, ông đã thoát ly ra ngoài hàng ngũ của văn sĩ tôi tớ cho phú hào. Ông đã đem cái đầu óc hoa râm với một bầu máu nóng gia nhập vào chiến tuyến của bình dân. Bình dân xin cực lực hoan nghênh ông gọi ông bằng anh và cái tên Romain Rolland sẽ ghi dấu vào cái nền tảng văn hóa rực rỡ về sau vậy.”*

Thực ra khuynh hướng vị nghệ thuật không hẳn là gạt bỏ hết mọi ý tưởng vị nhân sinh và ngược lại, nhưng chỉ muốn coi cái gì là trọng yếu, cái gì là thứ yếu. Vấn đề không giải quyết được vì cả hai đều nhìn nghệ thuật và chính trị như hai thực tại biệt lập, rồi thảo luận có tương quan hay không. Trong thực tế, sáng tác, ngay cả những khuynh hướng lãng mạn (như Tự Lực Văn Đoàn) cũng dần dần trở thành “vị nhân sinh.” Nhất Linh đã viết hẳn một cuốn truyện để bày tỏ sự lựa “vị nhân sinh” của mình trong chuyện *Hai vẻ đẹp*. Đến nhóm tả chân, thì tính cách vị nhân sinh đã hẳn là dĩ nhiên rồi.

Sau thế chiến thứ hai, vấn đề lại được nêu lên ở Pháp trong viễn tượng khác.

II VĂN CHƯƠNG “DẪN THÂN” LÀ GÌ

Để chứng minh nhà văn có vai trò trong xã hội, văn chương không thể không có tác dụng chính trị, những người chủ trương nghệ thuật vị nhân sinh đã nài ra những chứng cứ, lý tưởng ở ngoài văn chương, nghệ thuật và kêu gọi các nhà văn “dẫn thân” gia nhập cuộc đời, xã hội như thể nhà văn có thể **đứng ngoài** xã hội, chính trị khi làm văn và bây giờ đáp lại tiếng gọi lý tưởng, bằng lòng gia nhập, dẫn thân.

Do đó, lý luận của chủ trương “nghệ thuật vị nhân sinh” không thuyết phục được dứt khoát những người chủ trương “vị nghệ thuật” vì họ vẫn có cảm tưởng nghệ thuật là một khu vực riêng biệt, không dính líu gì tới xã hội, chính trị, thời cuộc.

Những người chủ trương nghệ thuật là một vũ trụ khép kín, văn chương có một cứu cánh tự tại có thể còn tiếp tục bên vực quan điểm của mình không trước một minh chứng nhà văn “dẫn thân” bằng chính dự phóng viết, sự lựa chọn viết văn, ngôn ngữ diễn tả, tóm lại bằng chính tác phẩm của mình?

Nhà văn không thể lãnh đạm với thời cuộc, văn chương không thể tách khỏi chính trị để trở thành một thứ văn chương vô tình, vô thường, vô phạt, vì chính sự có mặt của văn chương, chính sự hiện hữu của tác phẩm đã là một thái độ bày tỏ trước cuộc đời, nghĩa là đã “dẫn thân”, “gia nhập” rồi, dù tác phẩm không hề đụng tới chính trị thời cuộc và chỉ nói đến mây gió, nước trăng.

Sau thế giới đại chiến thứ hai, Sartre cho ra một tạp chí lấy tên là *Thời Hiện Đại* chủ trương một “*văn chương dẫn thân*” (*Littérature engagée*) nhằm mục đích tranh đấu cho những lý tưởng xã hội, chính trị bằng văn chương. Trong bài giới thiệu tạp chí, khi nói đến sự dẫn thân của nhà văn, Sartre không đưa ra một lời kêu gọi,

nhưng chứng minh tính cách liên đới thiết yếu của nhà văn với thời đại của mình bằng chính tác phẩm, bằng chính sự kiện mình là nhà văn. Cho nên nói “văn chương dẫn thân” tức là nói đến tính cách “đương nhiên”, “ở trong cuộc”, “ở dưới thuyền” của nhà văn. Nhưng văn cần nhấn mạnh vào sự dẫn thân để dứt khoát về hai điểm:

1) Nhà văn không thể ngây thơ giả vờ đứng ở ngoài chính trị, thời đại của mình để làm văn chương vô thường vô phạt, và vì không thể giả vờ tốt hơn nên ý thức được sự liên đới, tính cách dẫn thân gắn liền với tác phẩm, và chấp nhận sự kiện đó.

2) Một cách tích cực hơn nữa, lao mình vào những vật lộn của thời đại, tích cực dẫn thân bằng những xác định lập trường không những trước những vấn đề chính trị chung, tổng quát, mà còn cả trước những vấn đề thời sự, trước những biến cố hàng ngày.

Sartre đã viết những lời thật “dứt khoát” về thái độ dẫn thân của nhà văn: “Với chúng ta, nhà văn không phải là thần Vestale, cũng không phải là Ariel, vì anh ta ở “trong cuộc” và dù làm gì mặc lòng, cũng bị để ý, liên lụy ngay cả khi anh ta rút lui vào bóng tối, lẫn trốn ở những nơi trú ẩn xa cách cuộc đời nhất cũng vẫn còn ở trong cuộc.”⁽¹⁾

Vậy nếu nhà văn không thể thoát khỏi thời đại của mình vì đã lựa chọn làm nhà văn, tốt hơn là chấp nhận sự liên đới đó.

“Vì nhà văn không có cách gì thoát ly được, chúng ta mong muốn nhà văn hãy ôm chặt lấy thời đại của mình: thời đại của mình, đó là cái may cũng như cái rủi độc nhất của nhà văn: thời đại là của nhà văn và nhà văn cho thời đại. Người ta vẫn tiếc thái độ thờ ơ của Balzac trước những ngày cách mạng 1848, tiếc thái độ ngờ vực sệt sệt của Flaubert trước vụ “công xã”, tiếc cho họ, vì có một cái gì mà họ bỏ lỡ mất. Chúng ta không muốn bỏ lỡ thời đại của chúng ta: Có thể có những thời đại khác đẹp đẽ hơn,

(1) Situation II, trang 12.

nhưng thời đại này là thời của chúng ta. Ta chỉ có cuộc đời này để sống ở giữa cuộc đời chiến tranh này và có lẽ ở giữa cả cuộc cách mạng này nữa.”

Nhà văn không thoát khỏi thời đại vì sống giữa thời đại, và đứng ở một vị trí trong thời đại. Cho nên dù không xác định lập trường thì việc không xác định đó cũng là một lựa chọn, do đó cũng là một lập trường trước thời cuộc:

“Nhà văn đứng ở một vị trí trong thời đại của mình. Mỗi lời nói đều có vang dội, mỗi im lặng cũng thế. Tôi coi Flaubert và Goncourt như là trách nhiệm vụ đàn áp sau Công Xã vì họ đã không viết một dòng để ngăn cản việc đàn áp đó. Có người bảo đấy không phải việc của họ. Nhưng vụ án Calas, có phải việc của Voltaire không? Vụ kết tội Dreyfus có phải việc của Zola đâu? Và chính sách cai trị ở Congo việc của Gide? Mỗi tác giả trên, trong hoàn cảnh riêng biệt đời mình, đã đảm nhận trách nhiệm nhà văn của họ.”⁽¹⁾

Dĩ nhiên, nhà văn có một cách thế riêng để đảm nhiệm vai trò của mình trong xã hội, trước thời cuộc, nhưng có điều chắc chắn là nhà văn không tránh được việc đảm nhiệm một vai trò qua trung gian những điều mình viết ra cũng như những điều mình không viết ra.

Trong loạt bài tiếp theo suy nghĩ về văn chương dẫn thân, Sartre minh chứng sự dẫn thân của nhà văn bằng chính ngôn ngữ văn chương của họ.

Ông phân biệt ngôn ngữ của thơ khác ngôn ngữ của văn xuôi. Trong thi ca, những tiếng, chữ nhà thơ dùng để chỉ thị chính sự vật như thể những chữ đó là sự vật, đồng hóa hoàn toàn với những điều nó diễn tả, Sartre gọi là những từ vật (*mots-choses*). Những

(1) Situation II, trang 13.

chữ, tiếng không phải là những dấu hiệu chuyên chở ý nghĩa như thể cái chuyên chở khác cái nó chuyên chở. Cũng như những nốt nhạc, nét vẽ không phải để chỉ thị ý nghĩa nọ, ý nghĩa kia, nhưng là chính sự vật, tình tự, cảnh tượng được bày tỏ. Khi họa sĩ vẽ một cảnh nhà tranh tiểu tụy, thì những nét vẽ, màu sắc, không phải là dấu hiệu để chỉ thị sự tiểu tụy nhưng là chính sự tiểu tụy xuất hiện như một sự vật (*une chose*). Cũng như bức họa *Đồi Golgotha* của Le Tintoret, màu sắc bầu trời trong bức họa không phải để chỉ thị sự xao xuyến, nhưng là chính sự xao xuyến được biểu lộ như một thực tại, một sự vật. Ngôn ngữ thi ca giống ngôn ngữ của trẻ con. Với đứa trẻ, những chữ, tiếng không phải là ký hiệu, nhưng là chính sự vật, tình tự mà nó thấy, cảm thực sự khi gọi lên, kêu tên bằng những tiếng, những chữ.

Nhà thơ, cũng như họa sĩ, nhạc sĩ chỉ bày tỏ sự vật mà không bày tỏ ý nghĩa, nên không thể đòi hỏi họ dẫn thân vì ngôn ngữ của thi ca và các ngành nghệ thuật tạo hình không phải là một ngôn ngữ diễn tả, để chỉ thị. Những tiếng, chữ ở đây không phải là sự vật, nhưng là những chỉ thị sự vật (*Les mots ne sont pas des objets, mais des désignations d'objets*). Tự nó, tiếng, chữ chỉ là dấu hiệu để bày tỏ ý nghĩa và nhà văn khi viết văn, không thể trực tiếp thể hiện được sự vật nên phải dùng ký hiệu, dấu hiệu để chỉ thị, bày tỏ sự vật. Do đó, ngôn ngữ của văn xuôi là một ngôn ngữ chỉ thị và vũ trụ của nhà văn là một vũ trụ ý nghĩa (*signification*); nói đến ý nghĩa là nói đến lập trường bao hàm trong ý nghĩa, bày tỏ ý nghĩa qua lời văn, tức là bày tỏ những thái độ, những quan niệm. Vậy nhà văn “dẫn thân” trong thời đại bằng chính ngôn ngữ diễn tả của mình.⁽¹⁾

(1) Sự phân biệt ngôn ngữ thi ca khác với ngôn ngữ văn xuôi trên không được xác đáng lắm. Gần đây, Roland Barthes, một nhà phê bình tiến bộ trong cuốn *Le degré Zéro de l'écriture* cũng đã chứng minh nhà văn “liên đới” với xã hội bằng chính chữ viết của mình. Ông phân biệt tiếng nói (*langue*) của đời sống hàng ngày với chữ viết (*écriture*) và bút pháp (*style*) trong văn chương. Theo ông, bút pháp biểu lộ một phong cách độc đáo riêng tư của mỗi cá nhân nhà văn trong khi chữ viết là một biểu hiện (*affiche*) của một hoàn cảnh xã hội. Dùng chữ viết tức là đã chấp nhận hay phản kháng những lập trường bao hàm trong những tiếng chữ đó.

Nhà văn đã là dẫn thân, khi nói lên, bày tỏ (*dévoilement*) bằng một ngôn ngữ chỉ thị ý nghĩa, bao hàm thái độ, lập trường. Cách dẫn thân đặc biệt của nhà văn là bày tỏ, vì chỉ nguyên sự bày tỏ cũng đã xác định một lập trường trước cuộc đời chung quanh rồi. Nhưng không có sự bày tỏ nào không bao hàm một chủ đích nhằm tác dụng vào thực tại và do đó có thể “thay đổi” được thực tại.

Trước một thực tế một biến cố, một tình cảnh, nói lên bày tỏ nó ra bằng lời nói, chữ viết thì chỉ nguyên việc bày tỏ đó, dù muốn dù không cũng đã là một hành động tố cáo nhằm thay đổi thực tế, tình cảnh trên hay là một hành động ủng hộ, đồng lõa, nhằm duy trì, bảo vệ chúng. “Nói tức làm rồi. Điều gì người ta chỉ tên gọi nó lên, thì nó không còn như cũ nữa, vì nó đã mất tình trạng vô tội trước đây của nó rồi; nếu bạn phanh phui cử chỉ một cá nhân nào đó, thì chính là bạn đã bày tỏ nó ra rồi: cá nhân đó, tự thấy mình. Và bởi vì bạn cũng nói cho nhiều người khác biết, hẳn cũng cảm thấy mình bị nhìn như hẳn nhìn hẳn. Sau đó, làm sao hẳn còn có thể hành động như không có gì đã xảy ra. Hoặc là hẳn cứ tiếp tục hành động như cũ một cách cố chấp và biết rõ lý do hành động của mình, hoặc hẳn phải thôi. Cho nên, khi nói, tôi bày tỏ (*dévoiler: vén màn lên*) một hoàn cảnh bằng chính dự định muốn thay đổi hoàn cảnh đó; tôi bày tỏ cho tôi và người khác thấy để thay đổi hoàn cảnh đó.”⁽¹⁾

Vậy nhà văn, khi viết, không thể không nhằm “tác dụng” vào điều mình muốn nói lên, bày tỏ ra, và nhằm “thay đổi” điều nói lên, bày tỏ ra chỉ bằng cách nói nó lên, bày tỏ nó ra cho mọi người thấy; những nhà văn tả chân, không cần đưa ra một phán đoán giá trị nào, chỉ mô tả cảnh nghèo khổ chẳng hạn, thì chỉ nguyên sự mô tả, nghĩa là sự bày tỏ cảnh nghèo khổ đó ra, cũng đã là một kết án

(1) *Situation II*, trang 72.

nó rồi, và hơn nữa bao hàm một dự định “thay đổi” nó đi; một dự định có thể là chủ đích căn bản của nhà văn khi dựng lên tác phẩm mô tả cảnh nghèo khổ trên.

*“Do đó, nhà văn là người chọn một cách thể hoạt động phụ thuộc mà người ta có thể gọi là hoạt động bằng cách bày tỏ, mặc khai.”; “Nhà văn dẫn thân biết lời nói của mình là hành động, thừa hiểu rằng bày tỏ là thay đổi và người ta chỉ bày tỏ khi có dự định thay đổi. Nhà văn từ bỏ một ước mơ, không thể thực hiện được, đó là ước mơ mô tả một cách vô tư xã hội và thân phận con người. Con người là một vật mà không ai có thể giữ một thái độ khách quan trước mặt con người như nhiều vị tu siêu niệm đã hiểu rất đúng như vậy.”⁽¹⁾ Sartre nhắc lại một kiểu nói của Brice Parain, một nhà văn hiện đại Pháp cũng rất chú ý tới vấn đề ngôn ngữ. Parain coi những tiếng, những chữ như những khẩu súng lục có nạp đạn (*pistolets chargés*). Nói lên cũng chẳng khác gì bắn súng. Nói tức là ném vào mặt người khác một ý nào đó có nghĩa như một khen ngợi, chế giễu hay chửi rủa. Chính vì thế mà người ta thường bảo, nói một lời cũng đủ làm cho tức giận điên lên được, hay làm rợn tóc gáy, sợ xanh mặt hoặc chết điếng người...*

“Nhà văn có thể im lặng, nhưng vì đã muốn bắn, thì cũng nên bắn như một người lôn, nhắm cẩn thận, vào một mục tiêu nhất định, cố ý bắn cho trúng đích, chứ không phải như trẻ con chơi súng, bóp cò cho đạn nổ, nhưng nhắm mắt lại chỉ để nghe thấy tiếng nổ.”⁽²⁾ Câu nói ngụ ý: nhà văn viết văn là bày tỏ và bày tỏ là tố cáo, đả kích hay ca tụng, ủng hộ. Nhưng vì không thể nói mà không bày tỏ, đụng tới người khác, nên tốt hơn là đã nói, thì nhắm đối tượng rõ rệt và cố gắng đạt tới đối tượng đó. Chứ không nên nói mà lại cố ý không muốn bày tỏ vì nếu nói mà lại cố ý không muốn biết đến tác dụng của lời nói thì cũng chẳng khác gì trẻ con bắn

(1) *Situation II*, trang 73.

(2) *Situation II*, trang 74.

súng, bóp cò cho đạn nổ thực sự mà lại **không** cố ý bắn ai. Nhưng không cố ý bắn ai, thì khi bắn, đạn vẫn vào ai, và nhất là có thể vào những người không có ý bắn, nghĩa là việc bắn vẫn có tác dụng và tác dụng hại. Vậy chi bằng đã bắn, thì nhắm cẩn thận và cố đạt được mục tiêu, cũng như đã làm văn chương, thì làm một cách có ý thức, biết rõ việc mình làm, tác dụng sẽ gây ra và trách nhiệm mình phải đảm nhận.

Tuy nhiên, ôm lấy thời đại của mình, bám sát vào thời cuộc để bày tỏ lập trường, nhà văn không phải là a dua, xu thời, theo đuôi quần chúng, chạy theo chính trị nhất thời, mà là để từ thời cuộc, lịch sử, khám phá thấy một hình ảnh, một giá trị mới của con người trong những chiều hướng muôn thuở của nó, như yêu đương, hy vọng, cái chết v.v... Và tranh đấu cho những hình ảnh giá trị mới khám phá được đó. Sartre viết: *“Chúng tôi ít có hứng thiên về cái lịch sử thuần túy (nous avons peu de goût pour l’historique pur), vì viết văn bây giờ chính là một lựa chọn siêu hình: “Xác định lập trường từ cái riêng biệt của thời đại, chúng tôi bắt gặp cái vĩnh cửu, và nhiệm vụ của nhà văn là bày tỏ những giá trị vĩnh cửu bao hàm trong những giao tranh xã hội, chính trị.”⁽¹⁾*

III

VĂN CHƯƠNG DẪN THÂN. MỘT ẢO TƯỢNG?

Chủ trương văn chương dẫn thân, chứng minh nhà văn có một sứ mệnh trong xã hội. Đồng ý như thế. Nhưng nếu văn chương dẫn thân chỉ tác dụng vào tâm trí mà không thay đổi được thực sự tình cảnh thực tế, nghĩa là có tác dụng, nhưng vô nghiệm thì dẫn thân hơn gì không dẫn thân, và còn nói làm gì nữa vai trò, sứ mệnh nhà văn.

(1) *Situation II*, trang 15.

Dĩ nhiên, nếu nhà văn sống trong một xã hội không bất công, áp bức, ở một thời đại người làm hòa với người, người thân yêu nhau thì văn chương sẽ chỉ là phản ánh những cái hay đẹp của xã hội lý tưởng, thời đại vàng son đó... Nhưng từ trước đến nay, xã hội vẫn đầy rẫy những chênh lệch; bạo lực, cường quyền vẫn ngự trị rất nhiều nơi trên thế giới. Xã hội phân hóa thành những giai cấp, khu vực mâu thuẫn nhau về quyền lợi, ý thức hệ. Một lớp người này thống trị một lớp người khác bị trị. Đặc biệt ở những miền gọi là chậm tiến, lạc hậu còn bị phong kiến, đế quốc cấu kết thống trị bằng bạo tàn và bóc lột. Đồng đảo quần chúng ở đó là lũ dân đen, thấp cổ bé họng, đầu tắt mặt tối, mù chữ, mê tín, đôi khi còn là nạn nhân của chiến tranh, tranh chấp ngoại bang.

Trong một xã hội như thế, nhà văn đứng ở tầng lớp nào.

Đã hẳn, nhà văn không thể ở tầng lớp nghèo khổ. Tuy gốc gác có thể là bản cổ nông, lao động vô sản. Khi nói đến lớp người nghèo khổ, phải hiểu sự nghèo khổ ở đây như là một lăm than vật chất thực sự, một cái nghèo cực, nghèo mạt. Người nghèo cực là người ở trong một hoàn cảnh suốt ngày bị lôi cuốn vào mưu sinh, lo miếng cơm manh áo mà vẫn không thỏa mãn được những nhu cầu sinh sống tối thiểu, do đó, họ không thể biết đến văn hóa chứ đừng nói đến có sinh hoạt văn hóa. Có thể định nghĩa người nghèo cực là người chỉ biết sống cảnh nghèo của mình mà không thể suy luận về nó một cách có hệ thống bằng những phân tích mạch lạc. Dĩ nhiên người nghèo cực cảm thấy mãnh liệt và sâu sắc cái nghèo của mình, nhưng họ không thể suy nghĩ như một người trí thức, một người có học. Cho nên khi một người bắt đầu suy nghĩ lý luận về sự nghèo, nhất là viết ra như một phân tích, người đó không còn hoàn toàn ở tình trạng nghèo mạt, nghèo cơ cực; vì muốn suy luận, nhất là để có thể nói lên và viết ra, cần thiết cũng phải có một chút văn hóa, nghĩa là chút để dãi vật chất để học hành, và chút thanh thoi thời giờ, trong khi một người nghèo cực bốn giờ sáng đã dậy, đi rừng, ra

đồng, gánh hàng rong, đêm khuya mới về, ngủ như con vật để rồi ngày hôm sau bắt đầu lại cảnh sống vất vả cần cù, ngày lại ngày như thế đến lúc chết, làm sao có thể nói về sự nghèo như một người có học, hay viết về cảnh nghèo, như một nhà văn bằng một ngôn ngữ văn chương?

Nếu hiểu nghèo theo nghĩa nghèo cực, nghèo mạt, chỗ nào có nghèo cực không thể có trí thức, văn chương, nghĩa là có lời nói về nghèo cực; và ngược lại. Nếu tôi ngồi đây, diễn thuyết phân tích về sự nghèo cực, hay xây dựng một tiểu thuyết về cảnh nghèo, tôi không thể là người nghèo cơ cực ngoài kia, đang bán hàng rong, kéo xe, hay lam lũ ngoài đồng. Ngược lại, nếu tôi là người kéo xe cyclo, bán hàng rong, thợ cày ngoài kia, tôi không thể ngồi đây thuyết về sự nghèo cực. Do đó, có một cách biệt giữa thế giới của người nghèo cực và thế giới của những người không cùng cảnh ngộ khốn nạn đó. Và dĩ nhiên, người có thể phân tích, thuyết về sự nghèo cực hay sáng tác một tác phẩm văn chương về đề tài nghèo cực là nhà trí thức, nhà văn không thể là người thuộc tầng lớp nghèo cực. Vũ trụ của nhà trí thức, suy tưởng của nhà văn là lời nói, chữ viết và do đó là tư tưởng, văn học nghệ thuật. Vũ trụ đó rất xa lạ đối với người nghèo cực. Ngôn ngữ của người nghèo cực là ngôn ngữ thực dụng: nói làm là một: **nói thiết yếu để làm** và không bao giờ **nói để nói**. Lời nói gắn liền với việc làm. Khi người cày ruộng nói: cái cày thì tiếng "*cái cày*", không phải là một ý niệm trừu tượng để chỉ thị một cái cày **hiện không có trước mặt**; nhưng là chính cái cày cụ thể, đang ở đó như một đồ dùng để mang ra đồng, hay vác về nhà; cũng như khi họ nói đến gió mưa; mây nước, thì những tiếng đó cũng xuất hiện như những **sự vật** cụ thể, là một trở ngại trước mắt, gây lo lắng, băn khoăn hay là một may mắn gọi hy vọng, vui sướng. Trái lại, với người trí thức, nhà văn, là những người nói và viết, không phải người làm ruộng, thì khi nói viết cái cày, tiếng, chữ "*cái cày*" chỉ là một hình ảnh, một ý niệm về một sự vật **không có ở đó**

lúc nói, viết; nhà văn, người trí thức không mớ, đụng đến cái cày cũng không sử dụng nó như một sự vật rắn chắc, nặng nề, sắc nhọn mà chỉ sử dụng, vận động nó như một dấu hiệu một con số, một ý niệm... Nhà trí thức nói về cái cày để thuyết về công dụng của nó, nhà văn nói về mưa, nắng, gió, mây để “*vờ vẩn cùng mây*” ca tụng hoài cảm với nó.

Với người lao động, nghèo cực, ngôn ngữ của tư tưởng nghệ thuật quả là một thứ xa xỉ thượng hạng.

Vậy nhà văn, người có học nói về cảnh nghèo, không thể là người nghèo thực sự. Họ ở một giới khác, dư ăn mặc hay có thể còn thừa thãi dư dật nữa. Sự thực, nhiều nhà văn không sống hẳn về viết văn nhưng viết văn như một sinh hoạt phụ. Họ là công chức, giáo sư, kỹ sư và cả bác sĩ chữa bệnh nữa.

Trong một xã hội phân hóa giai cấp, còn đây những bất công, chênh lệch xã hội, không những nhà văn không thể ở tầng lớp người nghèo mạt, mà đôi khi có thể còn đồng lõa với những bất công, chênh lệch đó vì thuộc thành phần những giới ưu đãi ở trong những tầng lớp gây ra bất công chênh lệch... Khi nói bất công xã hội, không phải chỉ hiểu như những **hành động** bất công, mà là xét theo phương diện cơ cấu, tương quan sản xuất, phân phối lợi tức trong đoàn thể quốc gia.

Một người, xét về cá nhân, có thể không làm một hành động nào bất công với người khác, nhất là với người nghèo cực; nhưng vẫn đồng lõa với bất công và trách nhiệm về sự bất công khi ở trong một quy chế hành nghề, trong một chế lập (*Institution*) làm ăn không hợp lý, chẳng hạn quy chế luật sư, được sĩ, bác sĩ, hay một chế lập đại học. Đại học là một công cuộc nhằm ích lợi chung do ngân quỹ quốc gia đài thọ. Ngân quỹ này do lợi tức thu được từ các ngành sinh hoạt trong nước. Người nông dân, lao động thành thị, tuy làm lụng vất vả không đủ ăn, vẫn phải đóng thuế. Thuế tuy

ít, nhưng rất lớn so với vốn lãi của họ, và số tiền thu được cũng rất lớn vì họ là số đông trong nước. Tiền lợi tức đó đáng lẽ đem về nông thôn nhằm cải thiện đời sống nông dân (mở trường tiểu học, nhà hộ sinh, phòng phát thuốc, điện nước v.v...) quốc gia lại quyết định đầu tư lâu dài vào đại học. Nhưng con cái nông dân lao động không theo học được bậc đại học vì **chế độ** học chính giai cấp không tạo cho họ điều kiện theo đuổi lên đến đại học. Cho nên tỷ số nông dân, lao động rất thấp so với con cái các giới khác. Vậy đã rõ họ không được thụ hưởng một cách hợp lý quyền lợi của họ. Con cái các giới khác được ăn học tốt nghiệp đại học ra thành nghề đã chiếm những địa vị cao, ưu đãi trong xã hội, lại còn bóc lột đồng bào nghèo bằng cách tự ấn định giá cả công lao (khám bệnh, bán thuốc, dạy học...). Chế lập đại học ở nước đó là một bất công xã hội vì một giới đông đảo, ít may mắn, không có ưu đãi, bỏ tiền đầu tư, chẳng những không được hưởng lời lãi mà còn bị bóc lột thêm do một thiểu số được hưởng **tất cả** mà không phải trả lãi chia lời.

Sự đồng lõa với một chế độ bất công, ít người nhìn thấy nhận ra, dù họ có thiện chí và ngay thật, do đó có thể lương tâm của họ vẫn yên hàn vì họ cho rằng mình **không hề làm** một điều gì bất công với người nghèo. Nhưng một khi họ nhận ra, giác ngộ về sự đồng lõa đó và nếu họ vẫn trung thực với lương tâm họ, họ không thể không thắc mắc, có mặc cảm tội lỗi, và đi đến chỗ phản đối tình trạng trên từ chối tầng lớp của mình, Chẳng hạn Nguyễn Tường Tam, một trong số những người Việt Nam có bằng cử nhân đầu tiên, vào khoảng 1930, có bằng cử nhân khoa học, lại đi du học về dĩ nhiên có thể chiếm giữ những địa vị cao trong xã hội bấy giờ. Nhưng Nguyễn Tường Tam đã “giác ngộ” nhận ra những bất công, chênh lệch xã hội, nhận ra mình ở tầng lớp ưu đãi có phần liên đới gây ra những chênh lệch đó, ông từ chối những vinh dự, địa vị mà mình bằng có thể dễ dàng đưa đến cho ông. Đi về quê thắc mắc tìm cách

gì nâng cao mức sống của người dân nghèo lam lũ nơi đồng ruộng. Tác phẩm đầu tay của Nhất Linh; *Nho phong*, rất ít được biết đến, giá trị nghệ thuật còn non kém, nhưng chính là tác phẩm chân thành nhất phản ánh những tâm tình trung thực nhất của Nhất Linh. Do đó muốn hiểu Nhất Linh, phải trở về với dự phóng căn bản của ông, dự phóng đó được thể hiện trong tập truyện *Nho phong*, đặc biệt là truyện *Giấc mộng Từ Lâm* trong tập truyện ngắn *Người quay tơ*.

Nhất Linh, tuy có từ chối làm quan, lúc đó hẳn là địa vị cao trọng, vinh hiển hơn cả, và bản khoản về số phận của những người nghèo, nhưng không dám làm lao động, nông dân, nghĩa là sống như họ, chia sẻ thực sự cuộc đời vất vả tủi nhục của họ, rồi nói viết tranh đấu cho họ như một Simone Weil, thạc sĩ triết học, đã vứt bỏ nghề dạy học, vào nhà máy làm thợ như mọi người thợ; hay như mấy linh mục thợ, tiểu đệ, tiểu muội Foulcault⁽¹⁾ ngày nay truyền giáo không phải bằng giảng dạy, khuyên răn, nhưng bằng cách có mặt, đến ở giữa những người nghèo khổ, chia sẻ cuộc đời của họ, ăn làm sống như người nghèo.

Nói cách khác, Nhất Linh, cũng như rất nhiều người trí thức, nhà văn khác đã chỉ nghiêng mình xuống thân phận người nghèo cực, thông cảm với tình cảnh khốn nạn của họ bằng trí óc, tinh thần và cũng chỉ tranh đấu cho họ bằng lời nói, chữ viết, bằng tư tưởng, văn chương nghệ thuật. Họ đã chỉ lấy chữ viết làm khí giới chống bất công lâm than, chứ không dùng chính khí giới thực sự có thể diệt bất công là hoạt động nghiệp đoàn, tranh đấu cách mạng bằng mọi phương tiện bạo động hay bất bạo động.

Đúng như Sartre nói, lời nói, chữ viết là bày tỏ, và bày tỏ là tố cáo, nhằm thay đổi nhưng thực sự lời nói, chữ viết có thay đổi được tình trạng bất công, hoàn cảnh áp bức không?

(1) Một dòng do cha Foucault mới lập nhằm đào tạo những tu sĩ sống ở giữa người nghèo làm việc như họ, ăn mặc như họ, ở Việt Nam (Sài Gòn, Cần Thơ, Đà Lạt) có một số linh mục, tu sĩ, nữ tu sĩ thuộc dòng này gồm cả người ngoại quốc và Việt Nam làm nghề phu hồ, thợ mộc hay làm trong các công xưởng, xí nghiệp.

Tiếc thay, thường là không thay đổi được gì hết, vì bất công, bạo động, áp bức, bóc lột không phải chỉ là do những hành động riêng lẻ, ngẫu nhiên, nhất thời mà là do một chế độ một hệ thống⁽¹⁾. Đây là vấn đề tương quan lực lượng mà động cơ chủ yếu là quyền lợi. Người có quyền lợi cũng thường bám chặt lấy quyền lợi của mình và tìm mọi cách để bảo vệ nó: pháp lý, thế lực, chính trị, tôn giáo, văn chương nghệ thuật, Muốn chống lại một bất công là một chế độ xây trên bạo động như thực dân, đế quốc, địa chủ, tư bản phải chẳng cứ hô hào, dả đảo, tố cáo phản đối là họ phải nhả bớt quyền lợi đã chiếm đoạt hưởng thụ một cách bất công. Thật là ảo tưởng. Trước ý chí cố chấp của thực dân Pháp, phải bạo động tranh đấu, kháng chiến trường kỳ mới đánh gục nó xuống được vì không thể ngây thơ ước mơ thực dân biết điều bước chân xuống tàu về Tây, bỏ lại để đảng đồn điền hầm mỏ của cải họ đã bóc lột ở xứ này như bỏ chiếc áo cũ, chiếc xe hỏng vô dụng.

Do đó, chỉ bày tỏ, tố cáo một xã hội bất công bằng lời nói làm sao tiêu diệt được bất công. Phan Chu Trinh đã tưởng có thể chấm dứt chế độ thực dân chỉ bằng những kiến nghị phản đối, những bản tường trình tố cáo. Lời nói là bạo động, nhưng vô nghiệm vì không tác dụng gì tới bạo động thực sự có tính cách chế lập (*Institutionnelle*).

Cho nên lời nói bạo động không ăn thua gì nếu không kèm theo hành động bạo động. Nói cách khác văn, chương dẫn thân tố cáo sẽ chẳng thay đổi được gì nếu không có phong trào tranh đấu thực sự của quần chúng.

Nhưng như đã nói ở trên, quần chúng nghèo khổ không biết tới văn chương nghệ thuật; đối với họ, chỉ là một thứ xa xỉ phẩm; làm sao họ có thể đứng dậy trở thành phong trào tranh đấu tiếp tay với lời nói tranh đấu của người trí thức nhà văn.

(1) Xem bài *Bạo động và Lịch sử* của tác giả, *Nhận Định*, tập III.

Nhà văn viết cho ai?

Khi nhà văn viết về người nghèo, nhằm tranh đấu cho người nghèo, có phải người nghèo là độc giả của họ và nhà văn viết là viết cho họ đọc không? Sự thực lại không phải như vậy.

Chẳng hạn, những tiểu thuyết của nhóm tả chân xã hội như: *Tôi kéo xe* của Tam Lang, *Làm đĩ* của Vũ Trọng Phụng, *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố, *Chí Phèo* của Nam Cao v.v... có phải để cho những phu kéo xe, gái điếm, nông dân khổ rách áo ôm đọc đâu? Muốn biết sự thật thử hỏi những người kéo xe, nông dân có biết Tam Lang, Nhất Linh, Ngô Tất Tố là ai không? Chắc hầu hết sẽ trả lời chưa hề nghe nói đến tên họ bao giờ?

Do đó, những người nghèo khổ không biết có những người nói về thân phận của mình, thương hại số phận của mình và tranh đấu chống lại tình cảnh lâm than của mình.

Văn chương nói về người nghèo mà lại không để cho người nghèo đọc. Nói cách khác, những người không nghèo viết về người nghèo cho người không nghèo đọc. Nhưng vấn đề ở đây là, tại sao những tầng lớp không nghèo là độc giả của văn chương nói về nghèo cực, lại có thể **chấp nhận** thứ văn chương tố cáo, chống lại mình đó? Tại sao lời nói tố cáo, phản kháng áp bức, bóc lột mà những thế lực chính trị đôi khi không những để yên làm ngơ, mà còn khuyến khích, trợ cấp ủng hộ phương tiện?

Trong một xã hội có lớp người đông đảo nghèo cực, bị áp bức bóc lột, mù chữ không biết văn hóa là gì, thì văn chương nghệ thuật, dù là thứ văn chương nghệ thuật “dấn thân” tranh đấu, cách mạng, cũng chỉ dành cho lớp người không nghèo cực và những thế lực thống trị xã hội đó. Vậy tại sao họ chấp nhận và nuôi sống thứ văn chương chống lại họ, vì đã rõ chính họ đã tạo điều kiện làm cho có thể có thứ văn chương đó?

Khi những người không nghèo tiếp xúc với thứ văn chương “dấn thân” chống bất công xã hội, lâm than vật chất, thường thường họ bị nó lôi cuốn, quyến rũ, vì phần nhiều bao giờ thứ văn chương chống đối, phản kháng cũng dễ xúc động hơn và đáng khác cũng dễ xây dựng hơn. Chính vì thế mà hầu hết những kiệt tác trong văn chương thế giới từ xưa đến nay đều phát xuất từ nhận thức sâu thẳm và từ những rung động mãnh liệt của các nhà văn trước thân phận của những lớp người yếu hèn, bị áp bức, chà đạp, khốn khổ cùng cực.

Văn chương nghệ thuật có mục đích phản ánh những gì là nhân loại và một tác phẩm càng thành công nếu càng phản ánh ở mức độ sâu sắc cái nhân loại. Nhưng hình như con người dễ cảm thấy cái nhân loại trước những sự kiện, tình tự tiêu cực như sự thất bại, sự yếu hèn, cái chết, tuyệt vọng đau khổ, thương nhớ, hơn là những hoàn cảnh, tình cảm tích cực: thắng lợi, vui sướng, đoàn tụ, khỏe mạnh v.v...

Chính vì thế mà nhà văn dễ thành công hơn trong việc xây dựng những tác phẩm mô tả thế giới tiêu cực và con người cũng dễ bị xúc động hơn trước cái thế giới tiêu cực đó. Làm sao một người, dù là giàu có trường giả, phú hộ đến đâu đi nữa, có thể không xúc động và bị “lung lạc” về tinh thần khi đọc những tiểu thuyết hay nhất của một Nguyễn Công Hoan, Nguyễn Hồng, Vũ Trọng Phụng, Ngô Tất Tố. Thế rồi dần dần họ còn có thể bị thuyết phục, và do đó họ có một thứ mặc cảm tội lỗi đối với người nghèo cực; mặc cảm này làm cho họ không tự xưng là trường giả, nhà giàu, tư bản; và hơn nữa còn đâm ghét trường giả, giàu có, tư bản. Những chữ này, bị người ta đá kích nhiều quá rồi, và hễ dùng tới, là bao hàm một nghĩa xấu, tội lỗi, nên không ai dám tự xưng là giàu, trường giả, tư bản và ngược lại, ai cũng nói mình đứng về phía người nghèo, bênh vực kẻ khốn cực.

Nhưng những sự biến đổi đó chỉ xảy ra trong tâm trí người giàu mà thôi, không đụng chạm gì hết tới hoàn cảnh sinh sống của họ. Người giàu có mặc cảm tội lỗi với người nghèo, không muốn **tỏ ra mình là giàu** có trước mặt người khác, nhưng không phải là **từ chối** sự giàu có như là nếp sống giàu có, như là tiền bạc của cải. Nói cách khác, người giàu có vẫn sống thiết thực như một người giàu; nhưng không muốn được gọi là người giàu. Khi định nghĩa thế nào là giai cấp trường giả, Roland Barthes, một nhà xã hội học kiêm phê bình văn học hiện đại đã viết: “*Trường giả được định nghĩa như một tầng lớp xã hội không muốn bị gọi là trường giả*” (*La bourgeoisie se définit comme la classe sociale qui ne veut pas être nommée*).⁽¹⁾

Xã hội trường giả, giàu có chỉ xuất hiện như một sự kiện kinh tế, chứ không phải một sự kiện ý thức hệ (*fait idéologique*). Những tổ chức như đảng phái hội đoàn của tầng lớp trường giả, **thực chất** nhằm bảo vệ quyền lợi giai cấp của họ, nhưng lại được gọi bằng những tên rất “cấp tiến” như xã hội, dân chủ bình dân...

Họ cũng không ngần ngại phát biểu những ý kiến rất “cách mạng” về công bằng xã hội, về nâng cao đời sống người nghèo, và thăng tiến cần lao v.v... và thiết thực còn tỏ ra lo lắng tranh đấu cho người nghèo bằng những hoạt động khẩn tể, cứu tể xã hội. Sở dĩ họ không sợ phát biểu những ý tưởng cách mạng vì biết rằng đó chỉ là những lời nói, cũng như họ thừa hiểu rằng những phản kháng tố cáo, bày tỏ của nhà văn người trí thức cũng chỉ là **những lời nói**, nghĩa là chỉ là văn chương. Mà họ chỉ sợ việc **làm** cách mạng.

Do đó, họ dễ dàng chấp nhận những lời tố cáo, thứ văn chương phản kháng chỉ là lời nói, văn chương vô hại, nhất là khi thứ văn chương đó được xây dựng khéo léo, hay đẹp. Người ta có thể dễ dàng và hơn nữa ưa thích đón tiếp những lời đả kích mình một cách khéo léo, **có nghệ thuật**, và vô hại hơn là những lời ca tụng mình một cách vụng về và kém cỏi về nghệ thuật.

(1) *Mythologies*, Ed. Seuil, 1955, trang 246.

Mĩa mai hơn, khi người giàu ý thức được sự bất lực của văn chương “dẫn thân”, họ còn có thể lợi dụng chính thứ văn chương dẫn thân phản kháng đó làm lá chắn che dấu hay bảo vệ quyền lợi của họ.

Một hãng tư bản ngoại quốc ở đây chi phối túi tiền của cả nước này từ người có xe Huê Kỳ ở thành thị đến người dân đốt đèn Hoa Kỳ ở nông thôn, thu lợi không biết bao nhiêu, nhưng cũng biết bỏ ra một tỷ tiền làm cứu tể xã hội và văn nghệ: lập vườn trẻ, ấu trĩ viên, tổ chức triển lãm và treo giải thưởng hội họa, ra báo văn nghệ.

Thật là khôi hài và mỉa mai khi nghĩ đến tư bản phục vụ người nghèo và nghệ thuật mỗi lần đi xi nê, thấy con em lao động được săn sóc trong phim thời sự hằng tuần và mỗi lần xem triển lãm hội họa do hãng tư bản trên tổ chức đứng trước những tranh mô tả cảnh nghèo được khích lệ, khen thưởng.

Cũng chính vì tính cách nói “suông” của thứ văn chương “dẫn thân”, chỉ cách mạng xã hội bằng lời nói, chữ viết, hình ảnh, mà các thế lực chính trị, các chính quyền đôi khi chẳng những làm ngơ cú để cho nói mà còn có thể khuyến khích, nâng đỡ vì họ hiểu rằng đối lập bằng miệng, phản kháng bằng lời nói là một lợi điểm chánh trị cho chế độ của họ.

Những nước Âu châu thực chất là tư bản, nhưng họ không muốn gọi bằng cái tên không mấy đẹp đó, cùng lắm bó buộc tự xác định về kinh tế họ phải nhận là tư bản, nhưng là tư bản cấp tiến, tư bản đổi khác xa rồi, không còn phải tư bản như Marx đã hiểu và đả kích xưa kia. Nhưng đồng thời họ cũng vội vã và thường chỉ muốn xác định mình là “Thế giới tự do” với một niềm tự hào. Họ là “Thế giới tự do” và hãnh diện có những nhà văn như Camus, Sartre, Russell, Hemingway. Họ nghĩ rằng đã đành họ có thể “xấu xa” vì mang tiếng là đế quốc, thực dân có mặc cảm tội lỗi với cả thế giới, nhất là với các thuộc địa cũ vì những tội ác bạo tàn mà họ đã gây ra, nhưng hình như tất cả những cái xấu xa đó đều có thể bỏ qua,

không nên nhắc tới vì Âu châu dù sao cũng là nguồn gốc văn minh hiện đại, là trung tâm văn hóa thế giới, nơi đẻ ra biết bao thiên tài về khoa học, văn chương, nghệ thuật. Chỉ thế giới tự do, mà Âu châu là đầu não, mới đại diện cho trí thức con người, tiêu biểu cho sự tôn trọng nhân phẩm, quyền sống, tự do con người. Không những nó bao dung những người trí thức, nhà văn phản kháng kết án nó mà còn ca tụng, dẫn đưa họ lên tuyệt đỉnh của danh vọng, cho nên nó lấy làm tự hào, vinh dự vì có những nhà văn chống đối “*khuynh tả*” đó.

Ai mua đọc tiểu thuyết của Simone de Beauvoir và lấy vé xem kịch trong những rạp sang trọng trình diễn những tác phẩm của Camus, Sartre? có phải mấy người nông dân vùng Bretagne hay thợ thuyền nhà máy Renault đâu; nhưng là chính đại trường giả (*haute bourgeoisie*) của thành phố Paris. Họ đọc truyện và xem kịch nhằm “vạch mặt” họ, tố cáo những lối sống của họ; chẳng những họ không tức giận, đốt sách, đòi đóng cửa kịch trường mà còn lấy làm hãnh diện vì tự do văn hóa, mà chỉ thế giới của họ mới có. cái “tự do văn hóa” đó sẽ là một lợi khí chính trị họ đem ra để biện hộ cho xã hội tây phương, chế độ của thế giới tự do.

Trong thời thực dân còn thống trị ở Việt Nam, người ta cũng thấy thực dân làm ngơ, và đôi khi còn trợ cấp cho những nhà trí thức, nhà văn bản xứ được tự do viết sách, ra báo đòi độc lập, chống bất công xã hội, phong kiến, quân chủ, chính phủ thuộc địa sợ gì thứ văn chương “dấn thân” tả chân, xã hội, một khi nó chỉ phản kháng bằng lời nói chữ viết mà không nằm trong một chiến lược quy mô của một phong trào vận động tranh đấu thực sự; thực dân sợ gì hoạt động văn hóa của Đông Kinh Nghĩa Thục, của Tự Lực Văn Đoàn, *Phong Hóa*, *Ngày Nay* nếu biết chắc nó chỉ là những cơ quan văn hóa thuần túy. Bao lâu họ chưa thấy đích thực những hoạt động đó nhằm sửa soạn tâm trí cho một cuộc tranh đấu chính trị thực sự họ

vẫn để yên. Như thế có lợi cho họ vì những “tự do văn hóa” của chế độ thuộc địa, những sinh hoạt mà họ không lo sợ gì vì chỉ là “lời nói chữ viết” bạo động, phản kháng tiêu cực. Nhưng họ thẳng tay đàn áp khi thấy những lời nói, chữ viết phản kháng gắn liền với một phong trào hoạt động cách mệnh thực sự. Nhận định như trên, mới hiểu tại sao thực dân Pháp cấm Đông Kinh Nghĩa Thục, hay vẫn làm ngơ và hình như còn trợ cấp cho nhóm Hàn Thuyên chẳng hạn. Thực dân Pháp ngại Mác-xít của Cộng sản Đệ tam vì họ có đảng, có tổ chức cơ sở trong quần chúng. Nhưng thực dân không ngại Mác-xít thiên về Đệ Tứ của nhóm Hàn Thuyên, không có tổ chức đảng lại còn chống đối với Đệ Tam. Cho nên mật thám Pháp hồi đó đã để cho nhóm Hàn Thuyên công khai nói về “cách mạng” tuyên truyền một thứ Mác-xít không dựa vào quần chúng lao động mà chỉ nhằm một số trí thức tư sản thành thị. Họ không sợ thứ Mác-xít đó vì nhóm Hàn Thuyên chỉ “nói” về cách mạng mà không thể “làm” cách mạng, không có vận động quần chúng. Vậy cứ để cho nói để chúng tỏ chính quyền thực dân chủ trương tự do văn hóa, và tôn trọng sự tự do đó.

Nếu có thể nắm được, mua chuộc được một số nhà trí thức, nhà văn cho ra làm văn hóa, văn nghệ “độc lập” thỉnh thoảng cũng phản kháng, cũng nói đến cách mạng, xã hội, bênh vực người nghèo, chống bất công xã hội v.v... thì càng hay. Trong thời thuộc địa, người Pháp đã thử nhiều lần chính sách trên, nhưng phần nhiều thất bại vì tay sai không xứng đáng. Tuy nhiên họ đã thành công một đôi khi, đặc biệt là với trường hợp *Đông Dương* tạp chí và *Nam Phong* tạp chí. Nói là thành công, theo nghĩa đánh lừa được người bản xứ; vì cho đến bây giờ, vẫn còn nhiều người nhầm chưa nhận ra “âm mưu” chính sách trên của thực dân.⁽¹⁾

(1) Trong cuốn *Khảo luận về Phạm Quỳnh* sắp xuất bản, tôi sẽ có dịp đưa ra những tài liệu của mật thám Pháp để minh chứng chính sách của thực dân khi cho ra *Nam Phong*.

Nhà văn, một anh hề, một tay gián điệp đôi?

Trước một hiện tình như trên, nếu không nhìn thấy sự bất lực của mình, nhà văn sẽ yên lương tâm, hài lòng, vì tin tưởng rằng mình đã phục vụ nhân loại đau khổ, người nghèo cực, kẻ bị áp lực chỉ bằng lời nói, chữ viết hình ảnh, và do đó đã đảm nhiệm xong vai trò “của một chiến sĩ xã hội, tranh đấu bằng ngòi bút”.

Nhưng nếu nhà văn giác ngộ, nhận ra sự thực, nhà văn sẽ thấy mình đúng là một **thằng hề**, pha trò khôi hài trên sân khấu của trường giả. Người ta chỉ có thể nghĩ đến văn hóa khi được nhàn rỗi. Và chỉ người dư ăn, khá giả mới nhàn rỗi. Nhưng đã nhàn rỗi, không thể không sinh hoạt văn hóa.

Phải để ý tới văn hóa, phải biết thưởng thức văn học nghệ thuật không những để sử dụng sự nhàn rỗi, mà còn phải tỏ ra là con người văn hóa, biết rung động những tình tự nhân loại và cảm kích trước những giá trị nghệ thuật. Hoặc có thể chẳng rung động, chẳng hiểu gì nghệ thuật, nhưng vẫn cứ sinh hoạt văn hóa (mua tranh, đọc truyện, xem kịch v.v...) để làm ra vẻ có văn hóa, hâm mộ văn chương nghệ thuật.

Trong sự hâm mộ văn chương nghệ thuật, người giàu có không ngại hâm mộ luôn cả thứ văn chương nghệ thuật “dấn thân” vì nó vô thường vô phạt nhất là khi nó được xây dựng khéo léo. Vậy nhà văn, nghệ thuật dấn thân viết về người nghèo, đã kích người giàu, cho người giàu xem trên một sân khấu là lãnh vực của giới nhà giàu, họ được trả tiền, nuôi sống, vì đã đóng kịch cho người giàu xem và được danh tiếng, vì những tràng vỗ tay của khán giả. Nhà văn sống nhờ đóng kịch cho trường giả xem, lấy tiền của trường giả, nhưng lại lợi dụng danh nghĩa người nghèo khổ.

Cho nên, xét về phương diện nuôi sống, họ là một thứ ăn bám, một thứ “kỳ sinh” của trường giả.

Còn xét về sự lợi dụng cả hai lớp người, vừa đi với lớp người này vừa đi với người kia, xác đi với trường giả nhưng tâm trí ở với người nghèo, vô sản, nhà văn thật là một **gián điệp** đôi, ăn hai mang, như trường hợp những nhà văn mệnh danh là cấp tiến, khuynh tả như Sartre, Camus, Merleau Ponty, Simone de Beauvoir. Họ sống trong thế giới tự do, thuộc tầng lớp tư sản, trường giả; nhưng về ý thức hệ lại phủ nhận tầng lớp của mình; phủ nhận nhưng vẫn không dám mặc lấy thân phận lao động, người vô sản, theo Cộng sản. Những nhà văn này về tinh thần, đi theo Mác-xít, vì cho rằng dù sao chủ nghĩa Mác với đảng của lao động cũng vẫn là hiện thân thực sự của lực lượng cách mạng, nhưng lại không thể vào đảng, vì đảng Cộng sản theo họ chỉ cấp tiến, cách mạng về dự phóng, ý thức hệ mà **bảo thủ** về cách đối xử. (...) Ngược lại cũng không thể theo hẳn thế giới tự do vì tuy nó **dân chủ** về cách đối xử (tự do phê bình đã kích mà không sợ bỏ tù, thủ tiêu) nhưng lại bảo thủ, phản động về ý thức hệ.

Thành ra họ ở cả hai bên mà thực ra chẳng ở bên nào.

Họ chỉ “nói” cách mạng mà không “làm” cách mạng. Họ không thể là Cộng sản, nhưng cũng không thể chống cộng, không thể là Cộng sản vì chỉ theo Cộng sản bằng tâm trí và chống lại những hình thức tranh đấu của Cộng sản; nhưng cũng không thể chống Cộng sản vì người chống cộng thiếu ý thức hệ, phản động, không xứng đáng và chống cộng đối với họ là ủng hộ phản động. Họ chủ trương một thái độ “không Cộng sản” (*a - Communisme*) như Merleau Ponty đã đề nghị⁽¹⁾ một thái độ “trùm chặn” (*attentisme politique*) về chính trị. Thật là bế tắc và vô nghiệm.

(1) Xem *Les aventures de la dialectique*, 1955. Nên nhớ, xác định một thái độ với Cộng sản đó là nguồn gốc mọi tập hợp cũng như chia rẽ giữa những trí thức Pháp, nhất là từ sau đại chiến lần thứ hai. Nhóm “Temps Modernes” là một trường hợp điển hình. (Xem bài “Những tình bạn đang dở” của tác giả trong *Văn*, số 17, đặc biệt về Sartre).

IV NHỮNG CUỘC TRANH LUẬN GẦN ĐÂY

A. TRANH LUẬN GIỮA A. ROBBE-GRILLET VÀ JUAN GOYTIOLO

Gần đây chính Sartre, rồi một số nhà văn trẻ tụ họp trong nhóm mệnh danh là “tiểu thuyết mới”⁽¹⁾ nhận thấy hai điểm chính sau đây chung quanh vấn đề văn chương dẫn thân nhằm cải tạo xã hội, cách mạng chế độ.

1) Văn chương “dẫn thân”, “tranh đấu” phản kháng chẳng đi đến đâu, chẳng chấm dứt được những áp bức, bất công xã hội. Sau thế giới đại chiến lần thứ hai, các nhà văn đều ước mơ xây dựng một xã hội mới, nhưng chẳng bao lâu ước mơ đó trở thành ảo tưởng: chiến tranh lạnh, thế giới chia làm hai khối, chiến tranh Cao Ly, chiến tranh thuộc địa. Chính những người kháng chiến Pháp bây giờ lại chống những người kháng chiến của các dân tộc bị trị vùng dậy tranh đấu cho cùng một lý tưởng như họ, những lực lượng phản động, bảo thủ lại trở về những địa vị cũ, chi phối đời sống quốc gia, làm tê liệt phần khởi cách mạng. Trước tình thế những lời phản kháng, tố cáo các nhà văn chỉ như nước đổ lá khoai. Những tranh chấp, bạo động, áp bức, những đối trá, lường gạt, thời cuộc đen tối vẫn cứ diễn tiến theo cái đà riêng biệt của nó, như văng theo một thứ “lôgic” nội tại, bất kể đến sự thật công lý và giẫm nát lên hy vọng, dập tắt mọi thiện chí.

Trong một cuộc phỏng vấn trả lời một số bạn trẻ về thành tích chứng minh “bằng văn nghiệp” có đem đến kết quả gì không, Sartre nói: “*Tuyệt đối không. Nhưng vẫn phải chứng minh và phản kháng.*” Gần đây, trong cuốn “tự thuật” nhan đề *Những chữ*⁽²⁾, Sartre cũng thú nhận sự thất bại đó: “*Từ lâu lắm, tôi vẫn coi ngôi bút của tôi là một lưỡi gươm; bây giờ tôi hiểu là tôi bất lực rồi.*”

(1) Xem bài: “Tiểu thuyết mới trong văn chương Pháp” của tác giả, *Thế Kỷ 20*, Số 6, trang 5.

(2) *Les mots*, Gallimard, 1963, trang 211.

2) Sự chú ý quá đáng về “dẫn thân” có thể xao nhãng những yêu sách đòi hỏi của nghệ thuật. Chỉ lo nói cái gì, để làm gì, cho ai, dù nói đúng, nói mạnh, tha thiết nhưng nếu nói dờ, vụng về thì lại không phải là đã xây dựng một tác phẩm nghệ thuật, vì một người là nhà văn, không phải chỉ vì đã nói lên được điều gì, đã lựa chọn thể hiện được một ý tưởng nào đó, nhưng còn là vì đã lựa chọn **một cách** nào đó để nói lên những điều trên. Nếu chỉ có ý tưởng, dù là ý tưởng hay, đẹp, thì tác phẩm đã là một biên khảo, một luận thuyết. Và một khi người ta nhấn mạnh vào nội dung thể hiện, người ta khó tránh khuynh hướng căn cứ vào nội dung để đánh giá một tác phẩm văn học nghệ thuật. Một tiểu thuyết hay, dở là ở chỗ nó thể hiện ý tưởng lập trường cấp tiến hay bảo thủ, tiến bộ hay phản động, có lợi cho cách mạng xã hội hay hại cho tranh đấu chính trị...

Người ta cũng nhận thấy rằng những tác phẩm “luận đề” dẫn thân tranh đấu cho một vấn đề nhất định, dù có thành công, cũng chỉ là nhất thời. Chẳng hạn, những tiểu thuyết luận đề của Nhất Linh, chỉ hay, sống động, khi vấn đề gia đình cũ mới còn đặt ra, và trở thành nhạt nhẽo, giả tạo khi vấn đề không còn đặt ra nữa. Cũng như Sartre nhận xét về nhà văn da đen Wright: tác phẩm của ông chỉ hay bao lâu vấn đề da đen còn đặt ra ở Hoa Kỳ, nhưng có thể hết lý thú khi vấn đề đó đã giải quyết xong.

Căn cứ vào những nhận xét trên, các nhà văn trẻ Pháp chủ trương trở lại khuynh hướng vị nghệ thuật: làm văn chương thuần túy. Nhưng nhóm này khác hẳn với nhóm chủ trương “nghệ thuật vị nghệ thuật” cuối thế kỷ 19. Họ không phải là những người lãnh đạm với thời cuộc, với những vấn đề xã hội, chính trị của thời đại họ, họ cũng rất lo lắng “dẫn thân” tranh đấu trên bình diện trí thức, công dân, nhưng khi làm văn học nghệ thuật họ quan niệm không nói đến chính trị, chủ trương không phản ánh xã hội gì cả.

Do đó, người ta thấy tiểu thuyết của họ không gợi lên một liên tưởng nào về những vấn đề thời sự nóng bỏng. Đó là một thứ

văn không những gạt bỏ thời sự, mà còn gạt luôn cả sinh hoạt con người ra khỏi vũ trụ văn chương, vì họ chủ yếu chỉ nhằm mô tả thể giới sự vật: một tiểu thuyết từ chối nhân vật, và một văn chương “vắng bóng người.” Người đại diện phát biểu những nguyên tắc căn bản của thứ văn chương “hình thức” này là nhà văn Alain Robbe-Grillet.

Trong một cuộc hội thảo về “vai trò nhà văn” ở Iles Baliares tháng 7 - 1959⁽¹⁾ cũng như trong nhiều bài lý luận văn học của tác giả⁽²⁾ Alain Robbe-Grillet đã bênh vực cho quan niệm “văn chương vị văn chương.” Văn chương không chú trọng đến việc mô tả, phản ánh xã hội, tranh đấu cách mạng. Ông gọi văn chương phản ánh (*Littérature de l'expression*), là một thứ văn chương an ủi (*Littérature de consolation*) hay văn chương “dẫn dắt tâm hồn, vỗ về tâm hồn” (*Littérature de direction de conscience*) theo kiểu nói của Vittorini.

Văn chương không phải là một dụng cụ tranh đấu nhằm phục vụ gì cả, vì nó vô ích, Tác giả tự hỏi, tại sao trong các hội nghị gặp gỡ của các nhà văn, cả Đông cũng như Tây đều chỉ lo bàn đến những vấn đề bên lề văn chương, mà không nói đến văn chương hay chỉ nói đến rất ít. “Tôi nghĩ rằng họ lấy việc làm nhà văn là xấu hổ, và vì họ sống trong một tình trạng khủng bố thường xuyên: luôn luôn sợ người ta khiển trách họ, tra hỏi họ tại sao viết văn, viết văn để làm gì, và đâu là vai trò của họ trong xã hội.”

Thật là khôi hài khi nghe các nhà văn “dấn thân” lo lắng tới thời cuộc, số phận nhân loại tuyên bố “viết tiểu thuyết” để chống lại sự quật khởi của Phát xít hay viết kịch để ngăn chặn chiến tranh bùng nổ như thể sự căm hờn, nhiệt tâm của độc giả hay khán giả sau khi đọc sách, hay sau một buổi trình diễn, có thể diệt được Phát xít, chấm dứt mọi nguy cơ chiến tranh.

(1) Xem tuần báo *Express*, 23-7-1959.

(2) Đặc biệt bài “Le Nouveau roman”, *Revue de Paris*, Septembre, 1961 và gần đây bài “La littérature poursuivie par la politique”, *Express*, 19, Septembre, 1963; cuốn *Pour le Nouveau Roman Collection Idées*, Gallimard, 1963.

Văn chương không phải là một phản ánh, nhưng là một tìm kiếm, một sáng tạo và, hơn nữa, không bao giờ nó biết trước điều nó tìm kiếm. Nó tìm kiếm, sáng tạo bằng chính việc đi tìm trong cuộc tìm kiếm.

Văn chương không phải là phản ánh vì phản ánh bao hàm có *thực tại* có *ý nghĩa*, trước khi nó phản ánh. Văn chương phản ánh là văn chương công nhận cuộc đời này đã có ý nghĩa và làm văn chương là phản ánh nó lên, thể hiện nó ra. Văn chương phản ánh (*Littérature de l'expression*) tất nhiên cũng là văn chương dấn thân vì nó gắn liền với xã hội, chính trị, thời đại là vũ trụ của những ý nghĩa.

“Đời sống chính trị luôn luôn buộc chúng ta giả thiết có những ý nghĩa đã biết được rồi: ý nghĩa lịch sử, ý nghĩa luân lý; trong khi nghệ thuật khiêm tốn hơn, ít tham vọng hơn: vì đối với nghệ thuật, không có gì là đã biết được trước rồi. Trước khi có tác phẩm, không có gì hết, không có gì là niềm tin chắc chắn, là luận đề, là sứ điệp. Tưởng rằng nhà văn “có cái gì” muốn nói, rồi ông mới tìm cách nói ra, là một ngộ nhận rất trầm trọng. Vì chính “cách nói”, cách diễn tả là dự phóng viết của nhà văn, một dự phóng còn tối tăm như các dự phóng khác sẽ là nội dung mơ hồ của tác phẩm sau này của ông.”⁽¹⁾ Nhà văn không ở trong một vũ trụ ý nghĩa (chính trị, xã hội, luân lý v.v...) có sẵn và nhiệm vụ chỉ là nhằm phản ánh, thể hiện vũ trụ ý nghĩa đó; nhưng là chính nhà văn phải tìm ra ý nghĩa và chỉ sau khi tìm kiếm, mới thấy có ý nghĩa. Tác phẩm chính là công cuộc tìm kiếm đó. Văn chương không còn là phản ánh, nhưng là một tìm kiếm, một sáng tạo và do đó, không thể đòi hỏi ở nhà văn xác định những lập trường bao hàm những ý nghĩa có sẵn, rõ rệt về chính trị, xã hội, chính vì chưa có những ý nghĩa đó *trước khi* nhà văn viết văn, xây dựng tác phẩm. Khi nói chưa có ý nghĩa là nói *ý nghĩa mới*, mà nhiệm vụ sáng tạo nhằm tìm ra, chứ không phải nói không có ý nghĩa gì hết vì đã

(1) “Le Nouveau roman”, *Revue de Paris*, trang 121.

hắn vẫn có những ý nghĩa khi nhà văn viết văn nhưng vấn đề sáng tạo không phải là phản ánh những ý nghĩa đã có đó, mà là tìm kiếm những ý nghĩa mới. Cho nên, bất các nhà văn phản ánh, nghĩa là phải trung thành với những ý nghĩa có sẵn, những hình thức diễn tả cũ kỹ được coi như là định luật hoàn tất, thì chẳng khác nào như “*bắt họ cứ phải tôn thờ những định luật đó trong các ngôi đền xưa và nghiêng mình trước vô vàn vô số nắm mộ của Tolstoi.*”

* * *

Bài báo của Robbe-Grillet đăng trong *Express* đã gây nhiều phản ứng mãnh liệt cả ở phía Đông Âu lẫn Tây Âu. Sau đó ít lâu, *Express* đăng một bài trả lời của Juan Goytiolo, một nhà văn trẻ cấp tiến người Tây Ban Nha nhan đề là “*Giọt nước Quốc Gia của ông không phải là biển cả thế giới*”⁽¹⁾ để đáp lại cái đề khiêu khích của Robbe-Grillet: “*Văn chương cứ bị chính trị theo đuổi.*”

Thực ra Goytiolo đã chạm trán với Robbe-Grillet trong buổi hội thảo tại đảo Baliarès hồi 1959. Khi để chống lại quan điểm phi chính trị trong văn chương, Goytiolo nói: “*Viết là một hành động luân lý.*” Vì làm sao tách văn chương ra khỏi chính trị nếu một người đã làm chính trị, hay chỉ tư lự về những vấn đề thời cuộc thì không thể quan niệm được người đó không liên hệ những tư lự về chính trị khi làm văn. Trong bài trả lời Robbe-Grillet, dĩ nhiên Goytiolo không phủ nhận đòi hỏi nghệ thuật cũng là căn bản, thiết yếu và ông cho rằng phải duy trì và thực hiện được cả hai đòi hỏi: gắn liền với thời đại và có nghệ thuật. Nhưng chỉ có thể giải quyết vấn đề Robbe-Grillet đặt ra bằng cách tìm hiểu những hoàn cảnh lịch sử, môi trường xã hội khác nhau: Theo Goytiolo, quan niệm về văn chương của nhóm Alain Robbe-Grillet ở Pháp có thể hiểu và chấp nhận được, nhưng chỉ ở nước Pháp mà thôi. Dù sao, nước Pháp cũng có một truyền thống dân chủ, tự do ngôn luận, nên những

(1) Juan Goytiolo, “Votre goutte d’eau nationale n’est pas l’océan du monde”, *Express*, 6-2-1964.

mâu thuẫn quyền lợi giai cấp, những tranh chấp xã hội, những vi phạm tự do, quyền sống con người có thể được tự do bộc lộ; bằng cách nào? Bằng sách vở, báo chí, diễn thuyết. Để chống lại bất công xã hội, người ta có thể viết hẳn một cuốn sách, hay đăng một bài báo, hoặc làm tuyên ngôn, kiến nghị, công kích phản đối bằng một thứ ngôn ngữ trực tiếp không cần úp mở, ám chỉ. Do đó, khi làm văn nhà văn không còn bị thôi thúc ám ảnh về những vấn đề thời cuộc, chính trị, xã hội và do đó cũng không cần dùng văn chương nghệ thuật làm công cụ tranh đấu chính trị, xã hội, vì văn chương nghệ thuật thường là một thứ ngôn ngữ gián tiếp, ám chỉ có tác dụng xa xôi, nhiều khi không làm cho độc giả thấy được dụng ý đả kích của tác giả.⁽¹⁾ Vậy một văn chương phi chính trị có thể hiểu được và chấp nhận được ở Pháp.

Nhưng ở những nước có hoàn cảnh chính trị khác hẳn ở Pháp, còn bị độc tài bùng bít, cấm đoán, còn lạc hậu về kinh tế cũng như chậm tiến về văn hóa, những mâu thuẫn xã hội, chính trị rất trầm trọng mà lại không được tự do phát biểu trực tiếp bằng báo chí, sách vở và hội đoàn thì chỉ còn văn chương nghệ thuật là phương tiện cuối cùng để phản ánh những nguyện vọng đích thực, những sự thật bị bùng bít, bằng một lời nói ám chỉ, chống lại với sách báo công khai không phản ánh sự thực đích thực, mà chỉ phản ánh sự thực theo quan điểm của chính quyền. Trong trường hợp đó, văn chương nghệ thuật không thể không gắn liền với chính trị; nó là chính trị, ngay từ dự phóng, chủ đích sáng tạo của nó. Khi những bất công xã hội còn hoành hành, khi chính quyền dùng bạo lực cấm đoán người công dân bày tỏ nguyện vọng của mình thì chính trị và văn chương hòa đồng trong cùng một mục tiêu: tranh đấu giải phóng con người, khỏi cường quyền áp bức, bóc lột.

“*Khi không có những tự do chính trị, tất cả đều là chính trị, và sự phân biệt nhà văn với người công dân không còn nữa.*”

(1) Chẳng hạn, dưới chế độ cũ vừa qua, muốn đả kích chính phủ, các nhà văn mượn chuyện cổ tích để ám chỉ.

Cho nên khi một phần lớn nhân loại vẫn ở trong tình trạng lầm than xã hội bị áp bức chà đạp thì nhà văn còn “*bị chính trị theo đuổi*” mãi mãi. Goytiolo trách thái độ “làm cao” khinh chính trị của Robbe-Grillet được ở một hoàn cảnh ưu đãi như hoàn cảnh của nước Pháp, và đã muốn coi thứ văn chương phi chính trị của một hoàn cảnh ưu đãi chỉ là một trường hợp đặc biệt đó làm văn chương nói chung, cho mọi trường hợp. Khi đa số các dân tộc còn mù chữ, đói khổ, bị áp bức, chủ trương bất xét chính trị là khinh bỉ họ, là làm nhục họ.

Cho nên những người được ưu đãi không nên lấy “*giọt nước quốc gia làm biến cả thế giới và coi sự mệt mỏi của mình như nỗi thất vọng của toàn thể nhân loại*”.

Nói cho đúng, lời nói bạo động, văn chương “dấn thân” không phải tuyệt đối vô nghiệm và do đó hoàn toàn vô ích. Nếu lời nói bạo động không thể thay đổi được cơ cấu xã hội, chế độ chính trị, tương quan lực lượng, đôi khi nó cũng thay đổi được những trường hợp lẻ tẻ và nhất là luôn luôn nó vẫn là một “cái nhìn soi mói” quấy rầy không để cho những lực lượng phản động trâng tráo tung hoành như thể không có ai biết và chống lại chúng. Chẳng hạn, trong thời chiến tranh Pháp - Algeria vừa qua, một số nhà văn ở Pháp tổ chức những cơ sở bí mật giúp đỡ kháng chiến Algeria ngay trên đất Pháp, chính phủ Pháp khám phá ra được những cơ sở đó, đặc biệt là hệ thống của Jeanson; chính phủ tổ chức một vụ án nhằm kết án những người trí thức nhà văn là phản quốc. Nhưng vụ án lại biến thành một tố cáo kết án chính phủ. Hàng trăm nhà trí thức, nhà văn, nhà giáo, nhà báo, cả linh mục, mục sư ký kiến nghị, đến làm nhân chứng biện hộ cho các bạn đồng nghiệp bị cáo và những sự can thiệp đó trở thành bản cáo trạng chính sách thực dân của chính phủ. Đặc biệt là sự can thiệp của Sartre. Lúc xử án, ông đang ở châu Mỹ Latinh, nhưng cũng gửi điện tín về cho tòa án bày tỏ sự ủng hộ hoàn toàn thái độ và hành động của Jeanson, đồng thời cũng gửi một thư

giải thích sự ủng hộ đó và nhờ luật sư biện hộ đọc ở tòa án như của một nhân chứng. Trong thư Sartre lập luận bên vực hành động của nhóm Jeanson: họ giúp đỡ kháng chiến Algeria không phải chỉ là để tranh đấu cho một lý tưởng chân chính của người ngoại quốc, vì nền độc lập của Algeria, như chính phủ pháp cũng như dư luận Pháp đã nhiều lần bày tỏ thái độ, thế nào cũng sẽ đến. Vậy khi họ giúp đỡ kháng chiến Algeria, không phải vì người Algeria, nhưng vì chính quyền lợi của nước Pháp, cho chính những giá trị: tự do, dân chủ, đang bị đe dọa trầm trọng ngay trên đất Pháp (ám chỉ bọn khủng bố O.A.S.). Những người yêu chuộng tự do, dân chủ trên thế giới đồng tình và ủng hộ hành động chân chính đó của các người trí thức, nhà văn Pháp; đối với họ chính những người đang bị tố cáo là “*phạm nhân, phản quốc*” mới là những người yêu nước thực sự, đại diện cho nước Pháp tự do, dân chủ đích thực, và là tương lai của dân tộc, thế giới và cái “*quyền bình tam bộ kia đang xét xử họ không còn tiêu biểu cho cái gì hết*.”⁽¹⁾

Bức thư của Sartre đọc lên như một trái bom nổ, phá tan âm mưu của chính phủ. Ai chối cãi được những hành động, lời tố cáo của nhà văn trí thức Pháp đã không góp phần vào việc chấm dứt chiến tranh Algeria và buộc nước Pháp phải công nhận nền độc lập của xứ sở đó?

Nhìn lại sinh hoạt văn học nghệ thuật thời tiền chiến, những tờ báo như *Phong Hóa*, *Ngày Nay*, *Tri Tân*, *Thanh Nghị* hay những nhà xuất bản như: *Đời Nay*, *Hàn Thuyên*... Những trào lưu văn chương tả chân xã hội... cũng tạo điều kiện gây thức tỉnh ý thức quốc gia và ý thức xã hội và do đó góp phần vào công cuộc giải phóng dân tộc hồi 1945.

Sở dĩ những sinh hoạt văn hóa đó có góp phần thực sự vì song song với những sinh hoạt văn hóa trên, luôn luôn có những cuộc

(1) Xem “Le Procès du Réseau Jeanson”, *Cahier libre*, Nos, 17 - 18, Présenté par Marcel Préju El. Francois Maspéro, 1961, trang 117.

vận động chính trị chống phong kiến, thực dân. Cho nên bằng cách này hay cách khác, một cách trực tiếp hay gián tiếp, những nỗ lực văn hóa trên vẫn có tác dụng sửa soạn tâm trí cho sự vùng lên của dân tộc khi thời cơ thuận tiện tới.

Nhà văn chân chính không thể không gắn liền sinh hoạt văn nghệ của mình vào vận mệnh dân tộc, không thể không liên hệ nó với số phận của những người nghèo khổ, bị áp bức. Do đó, họ không thể không “đấn thân”, nhưng với điều kiện không được ảo tưởng cho rằng chỉ lời nói phản kháng, chữ viết bạo động đủ giải quyết được thực tế bạo động; trái lại biết nhận định đúng được hướng đi của lịch sử, trong giai đoạn thời đại mình sống và sáng tạo trong chiều hướng đó nhằm gây dựng một ý thức hay nhằm hỗ trợ cho ý thức đó khi đã biến thành phong trào, vận động đấu tranh. Trong những điều kiện đó, nhà văn quả thật có một vai trò dù chỉ là một vai trò khiêm tốn và gián tiếp...

Trước những hoàn cảnh còn cần phản kháng, tố cáo, thì dù khó khăn đến đâu nữa, nhà văn cũng không có quyền và cũng không thể chủ trương văn chương phi chính trị, vô thường vô phạt. Vì nếu cho rằng không thể làm gì hiệu nghiệm để góp phần giải quyết tình thế, thì ít ra cũng không thể bày tỏ một thái độ lãnh đạm, làm ngơ, bất xét...

Đứng trước sự đau khổ của người khác, nhất là đau khổ do chiến tranh kéo dài, bất công xã hội vẫn chống chất, áp bức chính trị vẫn tiếp tục qua những thay đổi lừa bịp, trá hình, nguy trang dưới những danh từ cao đẹp thì cố giả vờ hay cố tình làm ngơ, bỏ qua bằng một thứ văn chương thoát ly, lãng mạn vẩn vơ, buồn xa xôi, cô đơn giả tạo, nhớ thương lười thôi v.v... cũng là vô nhân đạo như chính những kẻ gây ra những đau khổ trên vậy.

* * *

B. TRANH LUẬN GIỮA SARTRE VÀ CLAUDE SIMON, YVES BERGER

Đồng ý là không thể lãnh đạm trước bất công, đau khổ; đồng ý là dù muốn dù không văn chương cũng có tác dụng nào đó nơi người đọc, trong tương quan lực lượng của một xã hội; nhưng vấn đề sáng tác của nhà văn vẫn chưa vì thế mà được xác định một cách sáng tỏ.

Nhà văn cho rằng mình rất tha thiết đến số phận người khác và cũng tranh đấu chính trị nhằm phục vụ những lý tưởng nhân loại, nhưng khi làm văn lại muốn coi văn chương như có một ý nghĩa tự tại, một giá trị riêng biệt. Với những nhà văn đó người ta còn có thể trách họ gì không?

Một cuộc thảo luận khác, tiếp theo cuộc tranh luận giữa Alain Robbe-Grillet và Goytiolo, đã đặt lại vấn đề trên một cách quyết liệt, nhưng rút cục vẫn chưa đưa đến một giải đáp ổn thỏa nào.

Mở đầu là một bài phỏng vấn J. P. Sartre của báo *Thế Giới (Le Monde)* nhân dịp Sartre xuất bản cuốn tự sự *Những Chữ (Les Mots)*. Trong những câu trả lời, Sartre đã nhấn mạnh vào trách nhiệm luân lý của nhà văn trong xã hội còn đầy bất công đau khổ không những đau khổ về tinh thần, mà nhất là về vật chất như sự túng thiếu, nghèo đói. Sartre căn cứ vào công dụng luân lý mà xác định giá trị tác phẩm nghệ thuật. Nghệ thuật có giúp gì cho việc cải thiện đời sống lầm than và xóa bỏ những bất công xã hội. “*Văn nghệ có nghĩa gì trong một thế giới đói khát. Cũng như luân lý, văn nghệ phải là của chung mọi người. Như vậy, nhà văn buộc phải đứng về phe đông đảo nhất, phe của người đói khát, nếu anh ta muốn được tất cả mọi người nghe và được tất cả mọi người đọc mình.*”

Hơn nữa nếu cần phải hy sinh văn nghệ để làm bất cứ điều gì nhằm chấm dứt đói khổ (dạy học, kỹ sư, chính trị) thì nhà văn cũng không được ngần ngại vì đòi hỏi tiên quyết là đảm bảo sự sống đã. Trong trường hợp đó, bỏ hoạt động chính trị, xã hội, giáo dục, đi làm văn tức là “phản bội.”

Rồi tự kiểm thảo, Sartre cho rằng mình đã chưa chú ý đủ đến thực tại trong những công trình viết văn về trước và hơn nữa nhận định rằng chính văn nghệ cũng chẳng cứu văn được thân phận làm người: “*trước một đứa trẻ chết đói, cuốn La Nausée không có giá trị gì cả.*” Văn chương bất lực, do đó cũng vô giá trị khi không sửa đổi được cuộc đời.

Sau bài phỏng vấn, Yves Berger và Claude Simon đã lên tiếng chống lại quan điểm của Sartre trong tuần báo *Express*⁽¹⁾. Họ nhân danh văn nghệ mà chống lại Sartre; nhưng họ không phải là những người không tha thiết đến sự đói khổ và lãnh đạm, trốn lánh tranh đấu chính trị. Yves Berger có ký trong *Tuyên ngôn 121* còn Claude Simon đã tình nguyện gia nhập quân đội Cộng hòa chống Phát xít trong thời kỳ nội chiến ở Tây Ban Nha (1936 - 1939). Yves Berger tự biện hộ không phải là bọn “phản bội” khi chủ trương tách văn chương khỏi chính trị.

Theo Berger, “*văn chương chẳng thay đổi được gì cả*” do đó không nên gán cho nó vai trò này, sứ mệnh kia, nhất là sứ mệnh vai trò giải phóng nhân loại khỏi những lầm than vật chất. Sở dĩ nhà văn, với tư cách nhà văn không giúp gì được trước những cảnh tượng nghèo đói là vì ông chỉ sử dụng những chữ “*người ta hãy cất nghĩa cho tôi nghe những chữ nào làm cho trẻ con có cái để ăn.*”

Hơn nữa những vấn đề lớn lao của thời đại như mối đe dọa của bom nguyên tử, nạn đói, cảnh tha hóa con người v.v... hoặc là tôi không có hứng sáng tác từ những đề tài đó tại sao trói buộc tôi vào chúng, hoặc đó là những vấn đề vượt khỏi khả năng chuyên môn của nhà văn, nhúng tay vào chỉ làm rối thêm vấn đề.

Sau cùng, Berger nêu lên một lý do sâu xa thúc đẩy nhà văn viết: tìm cho cuộc đời của mình một ý nghĩa siêu hình và do đó viết chính là một tự cứu rỗi như ông đã kết thúc: “*văn chương bao giờ cũng vẫn chỉ là một nỗ lực giải thoát cá nhân.*”

(1) *Express* số 28-5-1964. Bài của Berger: “Chúng tôi không phải những kẻ phản bội”; còn bài của Simon: “Vậy thì Sartre viết cho ai?”.

Trong bài trả lời của Claude Simon, người ta thấy tác giả nhấn mạnh vào đặc tính của văn chương bằng cách căn cứ vào một phân biệt của Roland Barthes, về người trí thức, nhà báo dùng văn (*écrivain*) với nhà văn làm văn (*écrivain*).

Người trí thức biên khảo, nhà báo sử dụng những chữ như một phương tiện, dùng văn như một dụng cụ thiết yếu để bày tỏ một sự kiện một lập trường và mục đích của việc nói viết là làm sao cho người đọc lãnh hội được sự kiện, hiểu được lập trường đó. Câu văn, những chữ chẳng qua chỉ để chuyển chở ý tưởng, bày tỏ sự kiện.

Trái lại, nhà văn là người viết văn. Ngôn ngữ, văn tự đóng một vai trò quan trọng trong văn chương vì nó không phải chỉ là một phương tiện diễn tả, mà còn là *một yếu tố cấu tạo* văn chương; khi viết văn, nhà văn chỉ lo lắng phải *viết thế nào*, ông bận rộn với chữ, hình ảnh như thể chính *việc* viết văn là mục đích, chứ không phải viết cái gì. Nói cách khác, ngôn ngữ, chữ viết, đối với nhà văn biến thành mục đích diễn tả trong hoạt động diễn tả.

Claude Simon lấy ví dụ bức họa *Guernica* nổi tiếng của Picasso để minh chứng sự nổi tiếng của bức họa trên không phải ở nội dung nó diễn tả, mà chính là ở giá trị nghệ thuật của bức họa mà thôi. Không phải tính cách dã man của chiến tranh, cảnh tượng đổ nát, ly dị giữa người với người làm cho bức họa có giá trị, nhưng là tính chất nghệ thuật của sự phối hợp những đường nét, màu sắc mà thôi.

* * *

Người ta có cảm tưởng Sartre cũng như Berger, Simon chưa xác định đúng được tương quan giữa hai đòi hỏi căn bản của văn chương nghệ thuật: đòi hỏi nhân bản và đòi hỏi nghệ thuật. Thiết tưởng có thể nhìn vấn đề tương quan đó theo hai bình diện.

a. Hoạt động sáng tạo tác phẩm

Khi nhà văn viết văn, không thể không nói lên một cái gì liên lạc với cuộc đời mình đã cảm nghĩ; đã sống yêu, giận ghét đã bảo vệ tranh đấu. Vậy đòi hỏi luân lý, đòi hỏi nhân bản gắn liền với cuộc đời của tác giả. Nói cách khác nhà văn phải tha thiết với số phận người khác ở ngay chính cuộc đời của mình. Nhà văn sống chia sẻ, tham dự vào hoàn cảnh người khác bằng chính cuộc đời mình. Khi làm văn không cần là viết cái gì, mà chỉ lo phải viết thế nào, vì cái gì đã có đấy, như chất liệu đã có sẵn chỉ còn chờ được sử dụng theo một kiến trúc nào đó mà thôi.

Văn chương không thể tách rời khỏi thực tế cuộc đời, chính trị, dù là với ý hướng phủ nhận nó; vậy khi làm văn, nhà văn chỉ lo cách thể hiện, diễn tả. Văn chương bao giờ cũng vẫn có tính cách phản ánh, dù Alain Robbe-Grillet muốn gọi là "Tìm kiếm", hay gì mặc lòng thì sự tìm kiếm đó cũng vẫn là một cách phản ánh.

Sở dĩ khi diễn tả, chỉ phải lo cách diễn tả, vì tất nhiên phải diễn tả cái gì rồi. Khi buồn thì lời nói buồn, nét mặt buồn. Khi sống tha thiết với những gì, thì lúc nói, viết không thể giấu được những nỗi niềm tha thiết đó. Người xưa thật đã nhìn sâu xa khi quan niệm bản chất văn chương là đạo đức. Nếu con người là đạo đức, thì mọi biểu lộ đương nhiên cũng thấm nhuần đạo đức. Nói cách khác, văn chương là đạo phát xuất ra ngoài. Như thế không có mâu thuẫn giữa văn chương và đạo đức vì văn chương chỉ là cách nói lên đạo đức cách biểu lộ một bản chất.

Do đó, lúc sáng tác, nhà văn đã là người có đạo đức, hoặc nói theo ngôn ngữ hiện tại, đã là người tha thiết tới số phận nhân loại, chỉ còn phải lo cách xây dựng tác phẩm. Nếu lúc sáng tác, mới lo cho có đạo đức, mới cố tạo cho có sự sống, thì văn chương sẽ nhạt vì giả tạo, không hồn. Nhưng trái lại, cố gạt cuộc sống thực tại mình có, để chỉ nghĩ đến cách diễn tả thuần túy, thì cũng là giả tạo và rơi vào hình thức chủ nghĩa. Cố tạo ra sự sống mà mình không có cũng như cố gạt sự sống mà mình có lúc sáng tác, đều giả tạo và lệch lạc.

Một tác phẩm lớn bao giờ cũng nói lên một cái gì sâu sắc, đồng thời nói lên một cách sâu sắc.

Bức tranh *Guernica* danh tiếng không phải chỉ vì một cách mô tả sâu sắc, nhưng còn là vì đã nói lên một cái gì sâu sắc. Có thể khi Picasso vẽ chỉ bận tâm về cách vẽ, mà không lo phải tạo ra cuộc sống vì cuộc sống đó (những nỗi niềm đau xót vì chiến tranh) Picasso đã phải sống và vẫn sống với nó trước khi vẽ và đã hẳn nếu Picasso hoàn toàn lãnh đạm với chiến tranh trước những khủng bố dã man của Phát xít, ông không thể nào vẽ được bức tranh *Guernica*.

b. Làm văn chỉ là một trong những sinh hoạt của nhà văn

Sinh hoạt văn chương (viết, đọc) là một sinh hoạt đòi hỏi có chút thời giờ, có học lực, và nhất là có ăn có mặc. Đói nghèo cùng cực, mù chữ không thể viết cũng không thể đọc được văn chương.

Riêng đối với nhà văn, đã là người viết văn được, tất nhiên không còn thuộc vào lớp người ngày không có một hột cơm dính bụng. Đã là người tạm đủ ăn, nhà văn nghĩ tới số phận người khác và muốn làm cho người khác đủ ăn. Hoặc nhà văn tạm gác việc viết văn đi dạy học, làm cán bộ như Sartre đã nói: *"trong một nước thiếu cán bộ chẳng hạn như Phi châu làm sao một người bản xứ đã được huấn luyện ở Âu châu lại thôi thối không chịu làm giáo sư, dầu anh ta có phải trả bằng giá phải gạt bỏ năng khiếu viết văn của mình. Nếu anh ta thích sống ở Âu châu để viết tiểu thuyết, tôi xem thái độ của anh gần như là một sự phản bội."*

Hoặc nhà văn viết như nhà biên khảo, nhà báo là người dùng ngôn ngữ trực tiếp, tranh đấu cho người nghèo đói. Hoặc hơn nữa nhà văn viết văn, nhưng là văn chương tranh đấu bằng ngôn ngữ gián tiếp.

Trong một hoàn cảnh khốn cực, đòi hỏi sự cứu chữa giúp đỡ, nếu nhà văn có nhiệm vụ đáp lại những đòi hỏi trên, thì chẳng qua đó là nhiệm vụ của con người, không riêng gì nhà văn.

Khi nhà cháy, khi đứng trước một đứa trẻ gào khóc vì đói, thì bốn phận là phải chữa cháy, kiếm cái gì cho đứa bé ăn, chứ không phải ngồi ngâm thơ hay viết văn. Giữa một thế giới còn bị dằn vặt

vì những đòi hỏi sinh sống như ăn mặc ở, thì suy nghĩ siêu hình về ý nghĩa cuộc đời quả là một thứ xa xỉ đối với lớp người đó.

Chưa được sống như con người, chưa có điều kiện để làm người, thì làm sao có thể suy nghĩ về con người? Nhưng đây là mấu chốt của ngộ nhận: lo cho người khác khỏi chết đói, không phải là bốn phận của nhà văn với tư cách nhà văn, nhưng là bốn phận của **con người** mà nhà văn là một người thì dĩ nhiên có bốn phận đó. Nhà văn với tư cách là người mà tranh đấu chống sự nghèo cực lắm than. Hơn nữa, nếu đang khi đói, hay người khác đói, không thể làm thơ, hoặc ngâm thơ, thì không phải vì thế mà thơ, hoặc ngâm thơ không có giá trị gì. Vấn đề chỉ là làm thơ, ngâm thơ không **đúng lúc; đúng chỗ**. Lúc đói không thể ngâm thơ và phải tranh đấu thanh toán cái đói đã, rồi ngâm thơ sau. Goytiolo đã nhận định rất đúng về sự tùy thuộc hoàn cảnh lịch sử. Ở một nước chậm tiến, nghèo đói, văn chương không thể không gắn liền với những đòi hỏi chính trị xã hội. Nhưng ngược lại ở một nước tương đối thanh toán xong sự nghèo cực, thì cũng không có lý gì ngăn cấm văn chương trở thành một tra hỏi siêu hình về ý nghĩa cuộc đời, hay trở nên một công trình “*tổ chức thế giới mơ mộng thành thơ*” (*organiser en poésie le monde du rêve*) theo kiểu nói của Yves Berger.

Do đó, khi Sartre nói: “*Tôi đã thấy những đứa trẻ chết đói. Trước một đứa bé sắp chết, cuốn Buồn nôn không có đồng cân nào cả*” (*J’ai vu des enfants mourir de faim. En face d’un enfant qui meurt, la Nausée ne fait pas le poids.*), phải thừa nhận rằng, trong trường hợp đói khổ lắm than vật chất, văn chương và nhất là văn chương siêu hình không chỉ thật vô ích mà còn lỗ bịch, mĩa mai. Phải đã có kinh nghiệm đói gần chết mới thấy lúc đó con người chỉ là một con vật mà mọi viễn tượng đều thu hẹp vào một ước muốn sinh lý: có cái gì để ăn. Cho nên nếu Roquentin đang đói thực sự, chàng không thể ngồi ở công viên thắc mắc suy luận về sự hiện hữu của cái rễ cây, về cái phi lý hay hữu lý cuộc đời. Nhưng đói không phải là một hoàn cảnh nền tảng và **tự nhiên** của con người. Trong hoàn cảnh người thoát được cảnh nghèo đói, không thể không có nhàn rỗi (*loisirs*) nghĩa là không thể không

bước vào sinh hoạt văn hóa (văn chương, triết lý...). Vậy trong hoàn cảnh thoát được nghèo đói, văn chương có ý nghĩa và giá trị riêng của nó; cuốn *Buồn nôn* cũng là một tác phẩm lớn lao nặng nề “đồng cân” nghĩa là đã tác dụng mãnh liệt vào việc làm thức tỉnh ý thức siêu hình của con người.

Nhưng dù sao Roquentin cũng ở trong một trường hợp ưu đãi, dành cho một thiểu số. Thế giới ngày nay, đại đa số nhân loại vẫn còn ở trong trường hợp đói khổ. Sự tiến bộ của khoa học kỹ thuật làm cho một người ở trường hợp ưu đãi (như người Âu châu) không thể không biết đến số phận của hàng triệu người thiếu áo ở Á, Phi, châu Mỹ La-tinh.

Phim ảnh, báo chí, máy xem xa làm cho một người nông dân nghèo cực Nam Mỹ, Nam Phi xa xôi trở thành gần gũi, láng giềng với người giàu có Âu châu. Do đó người Âu châu đủ ăn không thể quên và lãnh đạm được trước cảnh nghèo cực của người hàng xóm. Đối với một số nhỏ đủ ăn ở ngay thế giới nghèo đói, lại càng không thể làm ngơ hay giả vờ quên được. Anh là nhà văn, nhà báo, người trí thức, ở Sài Gòn, Bom Bay hay ở Buenos Aires, anh ra khỏi nhà là thấy ngay cảnh nghèo, đụng ngay với người nghèo... Hoặc là anh đi làm một việc gì (tranh đấu, chính trị, xã hội) để cứu vãn tình thế, hoặc là anh cú viết văn. Anh muốn viết **thế nào** cũng được, miễn là anh đã là người không quên hay giả vờ quên những cảnh tượng đau lòng trước mắt.

Và nếu anh viết văn “sắc mùi chính trị tranh đấu” thì không phải anh cho rằng mình không có quyền mơ mộng hay văn chương mơ mộng là vô giá trị, nhưng chỉ vì anh tôn trọng những giai đoạn, cái gì cần phải làm trước thì làm trước, và sau cùng làm như thế chỉ vì anh thấy mình “liên đới” với người khác, với số đông và không muốn bước vào “trường hợp ưu đãi” lẻ loi, một mình, vì anh nghĩ rằng: “*Nếu tất cả không được cứu rỗi, một mình được cứu rỗi mà làm gì?*”⁽¹⁾; “*và do đó anh không muốn cảm thấy xấu hổ nếu chỉ biết đi tìm sung sướng một mình.*”⁽²⁾

(1) Câu của Dostoievsky.

(2) Câu của Camus trong truyện *Dịch hạch*.

CHÚ THÍCH

Những nhận định trên đã viết xong được ít lâu, thì chúng tôi lại được biết có một phỏng vấn khác do tờ *Clarté* làm, trong đó Sartre đào sâu vấn đề đã nêu lên trong cuộc phỏng vấn của tờ *Le Monde*.

Những ý kiến Sartre đưa ra lần này nhằm bênh vực tính chất đặc biệt và tự trị của văn học nghệ thuật, do đó người đọc không còn cảm tưởng Sartre quá khích như C. Simon, Y. Berger đã nghĩ.

Tuy nhiên, càng đi vào sâu, chỉ càng thấy vấn đề tế nhị, phức tạp như thế không một quả quyết nào giải đáp ổn thỏa được những thắc mắc và do đó mọi quả quyết rút cục đều có thể trở thành giáo điều.

Sở dĩ chúng tôi theo dõi những cuộc trao đổi trên, là vì những vấn đề đặt ra có một mức độ bao quát, liên quan đến những thắc mắc của cả chúng ta. Vấn đề là chung cho tất cả, cho nên những nỗ lực của người khác đóng góp vào cuộc giải đáp chung và do đó chúng ta có bốn phận tìm hiểu, đối thoại.

Nhà văn phải dẫn thân, trách nhiệm, nhưng dẫn thân, trách nhiệm bằng tác phẩm. Vậy tác phẩm phải được xây dựng như thế nào mới là dẫn thân và chứng tỏ nhà văn có trách nhiệm trước xã hội?

Nói đến dẫn thân, liên đới, tất nhiên phải hiểu rằng nhà văn chỉ có thể theo chủ nghĩa tả chân, hiện thực (*réalisme*) vì hiện thực là phản ánh đúng cuộc đời mà nhà văn muốn bày tỏ một thái độ với một ý thức trách nhiệm về vai trò của mình. Nhưng thế nào là tả chân, hiện thực? Đó là vấn đề căn bản nhưng lại rất khó định nghĩa ổn thỏa được. Những suy nghĩ của Sartre trong bài phỏng vấn đều xoay chung quanh vấn đề căn bản đó, và những khó khăn cũng xuất hiện từ chỗ không biết xác định thế nào là hiện thực.

A. CÁI THỰC CỦA TƯỜNG TƯỢNG

Nếu tả chân, hiện thực là **nói thẳng**, trực tiếp, thì văn chương nghệ thuật không thể là tả chân. Do đó, nghệ thuật chỉ có thể là tả

chân theo nghĩa hiện thực được linh động những điều muốn nói; nghĩa là chỉ tả chân về nội dung hiện thực, không phải ở **cách thể** hiện thực. Nói khác đi, nhà văn có nhiều cách hiện thực và thường thường những cách thể hiện thực trong văn chương đều có tính cách **gián tiếp** diễn tả cái muốn nói bằng cách không trực tiếp nói ra mà vẫn là hiện thực.

Nói bằng tượng trưng, ẩn dụ, ngụ ngôn, bằng ngôn ngữ ám chỉ, bằng tưởng tượng. Tác phẩm văn nghệ là một tác phẩm của tưởng tượng. Vậy thế nào là hiện thực bằng tưởng tượng? Phải hiểu cái thực và cái đúng thế nào trong tưởng tượng? Con người trong thực tế không bao giờ tan vỡ thành mỗi phần mỗi nơi như trong bức họa *Guernica* của Picasso, hay thức dậy trở thành loài gián như trong vũ trụ tiểu thuyết của Kafka. Dầu vậy người ta vẫn có thể bảo nghệ thuật của Picasso, của Kafka là hiện thực và hơn nữa “cách mạng.” Vậy có cái thực của tưởng tượng, của trùu tượng. Nhưng đâu là tiêu chuẩn khách quan xác định mức độ liên hệ giữa cái thực của đời sống hàng ngày với cái thực của trùu tượng, của tưởng tượng để có thể đánh giá một tác phẩm? Thật khó, vì có cái cụ thể rất trùu tượng và cái trùu tượng rất cụ thể. Bức họa của Picasso rất “trùu tượng” ẩn dụ, “con gián” của Kafka rất “tưởng tượng” nhưng ai chối cãi nó cũng rất thực và cụ thể.

B. KHÔNG CẦN PHẢI SỐNG THỰC MỚI HIỆN THỰC ĐƯỢC?

Nói đến dẫn thân, thể hiện cái thực, đã thấy khó khăn vì cái thực ở đây rất khó xác định dứt khoát; khi muốn nói thể hiện cái thực phải sống cái thực, phải “*tham dự, gia nhập, tam cùng*” mới hiện thực được thì, quả quyết này cũng lại không đơn giản rõ rệt gì. Vì trong thực tế sáng tác, có nhiều nhà văn như trường hợp Boris Vian mà người phóng viên tờ *Clartés* đã nêu lên không hề sống cảnh vong thân kinh tế, thế mà vẫn hiện thực được tình cảnh đó. Sự kiện đó cũng làm cho người ta phải nghi ngờ một tiêu chuẩn khác:

sống cách mạng thì văn chương **đương nhiên** phản ánh cách mạng (lập trường cổ nhân, lập trường Mác-xít), cũng như sống đạo đức thì đương nhiên văn chương thấm nhuần đạo đức. Trong thực tế sáng tác, người ta thấy có những nhà văn lập trường chính trị rất khuynh tả mà văn chương không khuynh tả, và ngược lại, có những nhà văn khác, văn chương rất bảo thủ, hữu khuynh nhưng có thể có lập trường chính trị cấp tiến, thiên tả, chẳng hạn những nhà văn ký vào bản *Tuyên ngôn 121* mà Sartre có nhắc tới.

Những sự kiện trên đụng chạm tới một tiền đề căn bản của quan niệm phê bình Mác-xít. Văn chương nghệ thuật tùy thuộc vào hoàn cảnh một thời đại, một giai cấp và là **phản ánh** của những hoàn cảnh trên.

Văn chương thường phản ánh thực tại, nhưng cũng thường vượt thực tại bằng mình vào vũ trụ riêng, như thể rất xa cách với thực tại, trở thành một thực tại **khác** có một diễn tiến, lịch sử riêng biệt (lịch sử văn học, nghệ thuật) mà muốn tìm hiểu, phải căn cứ vào diễn tiến, lịch sử riêng biệt đó của nó.

Nếu văn chương nghệ thuật đích thực biểu lộ một thực tại **khác** với thực tế mà vẫn rất thực, thì phải chăng khó có thể hiểu thực tại của văn chương như là bày tỏ những lập trường nhất định trước thực tại của thực tế, và do đó nói tới tính cách “dẫn thân” của nhà văn. Bởi vì nếu còn là dẫn thân, thì đó là một thứ dẫn thân hiểu theo một nghĩa quá rộng rãi, với những hình thức diễn tả rất gián tiếp, ám chỉ: Dẫn thân có nghĩa như một **minh chứng**, một **sự có mặt**, và lại bày tỏ bằng những hình thức đôi khi rất tối tăm. Không phải tối tăm vì **thiếu** sự rõ rệt, nhưng vì tính cách phức tạp, chưa thể phân biệt được cái rõ rệt với cái không rõ rệt của thực tại, nhất là của một thực tại đang thành hình.

Chẳng hạn mối lo sợ nguyên tử mà Sartre nêu lên. Đó là một tình tự có thật, một thực tại. Nhưng đâu là **nội dung** đích thực và những

khuôn mặt rõ rệt của nó? Thật khó mà xác định được dứt khoát. Nếu văn chương nghệ thuật thể hiện mối lo sợ đó một cách quá trực tiếp, rõ rệt, thì lại như không “hiện thực” đủ và do đó cũng thất bại cả về nghệ thuật (phim *Dernier Rivage*). Trái lại hình như phải đi tìm những hình thức xa lạ, và do đó tối tăm để diễn tả một cái gì không thể diễn tả hết, có lẽ mới là “hiện thực” dù tác phẩm hiện thực đó có thể rất xa những gì ta nghĩ và cảm thấy về mối lo sợ nguyên tử.

C. TRÁCH NHIỆM THỂ NÀO?

Những khó khăn về hiện thực đưa tới những khó khăn về trách nhiệm của nhà văn. Nếu nhận vũ trụ của nhà văn bày tỏ một thực tại **khác** cái thực tại của thực tế hàng ngày và thực tại đó tương đối được tự trị, tức là kéo nhà văn khỏi trách nhiệm **trực tiếp** trước thực tại của nhà văn, nghĩa là cái thực tại của tường tượng, của trau tượng.

Những khó khăn còn trầm trọng hơn nữa. Chẳng hạn đây là tình tự lo sợ nguyên tử. Nhà văn có trách nhiệm nhằm hiện thực tình tự đó để làm cho người khác cảm thấy, do đó có thể nhân loại sẽ tránh được đi vào con đường tự tiêu diệt. Nhà văn phải có ý bày tỏ mới là có trách nhiệm và ý định chủ quan đó phải được người đọc tiếp nhận đúng như nó có. Nghĩa là ý nghĩa khách quan của tác phẩm phải phù hợp với ý nghĩa chủ quan của tác giả.

Nhưng trong thực tế đọc và phê bình, thường không những có sự khác biệt mà còn có sự đối lập mâu thuẫn giữa ý nghĩa khách quan và ý nghĩa chủ quan. Tác giả nhằm nói cái này thì độc giả lại hiểu theo một ý nghĩa khác ngoài ý muốn tác giả. Chính vì thế mà nhiều khi ý nghĩa chủ quan có tính chất bảo thủ, phản động, mà ý nghĩa khách quan lại có tính chất cấp tiến, cách mạng (trường hợp Balzac, V. Hugo, Kafka, Nguyễn Du) v.v... **Tại sao?**, vì ngôn ngữ văn chương là một ngôn ngữ ám chỉ, gián tiếp. Tác phẩm văn chương như một **dấu hiệu** có thể đưa về nhiều ý nghĩa (do đó văn

chương thiết yếu là hàm hồ [*ambigu*]). Bởi vì tác phẩm gửi đến cho độc giả chỉ là một dấu hiệu mà độc giả phải khám phá ra ý nghĩa, và bởi vì dấu hiệu, tự bản chất là hàm hồ, do đó độc giả có thể hiểu tác phẩm theo một ý nghĩa **khác** tác giả mà vẫn **có lý**, vì ý nghĩa đó bắt nguồn từ dấu hiệu bao hàm nhiều ý nghĩa có thể có. Do đó, tác phẩm văn chương không bao giờ là một công trình **hoàn tất đối với độc giả**. Nó vẫn là một sáng tạo không ngừng vì luôn luôn nó có thể mặc những ý nghĩa mới mà người đọc gán cho. Mỗi thời đại, mỗi thế hệ, đi tới *Truyện Kiều* của Nguyễn Du và nhìn nó với một cái nhìn mới, nghĩa là gán cho nó một ý nghĩa mới như thể những câu thơ của Nguyễn Du chỉ là những dấu hiệu, những chữ chưa có ý nghĩa nhất định, vẫn sẵn sàng chờ đón những ý nghĩa mới mà người đọc gán cho.⁽¹⁾

Trong viễn tượng đó, làm sao còn có thể nói được **trách nhiệm** của nhà văn về những ý nghĩa của tác phẩm mà nhà văn không tạo ra, vì cái nhà văn tạo ra, chỉ là những dấu hiệu, những **điều kiện** tạo ra ý nghĩa, hay ý nghĩa chủ quan mà có thể người đọc không nhận ra?

Hơn nữa, theo phương hướng phân tâm học (mà Mác-xít từ chối) nhà văn còn có thể sáng tác mà **không biết** những ý định của mình, tuy tác phẩm vẫn phản ánh những ý định đó, nhưng một cách **vô thức**. Con người đã lớn bây giờ vẫn còn **giữ** ở bên trong con người thơ ấu. Theo Sartre, phê bình Mác-xít chỉ biết có người lớn và quên người lớn đó đã là trẻ con, và còn là trẻ con vì vẫn mang những khát vọng vết tích của thời thơ ấu. Vậy nếu có những ý định chủ quan, vô thức mà phê bình văn học theo ánh sáng của phân tâm học có thể khám phá ra, thì làm sao có thể khẳng định nhà văn phải có **trách nhiệm** với những ý định đó; vì nói đến trách nhiệm là nói đến ý thức?

(1) Những bài thảo luận của các tác giả trên đã được dịch và đăng trong một tập tài liệu tham khảo in ronéo dùng cho sinh viên Văn khoa.

Một vài nhận xét trên cho thấy vấn đề quả là phức tạp mà một phê bình muốn dứt khoát như phê bình Mác-xít không thể không cứu xét.

Lấy ngay trường hợp của Sartre hay F. Sagan làm ví dụ. Văn chương của Sartre, theo quan điểm của Mác-xít, phản ánh sự suy đồi tuyệt vọng của xã hội trường giả Âu châu. Nhưng lập trường chính trị xã hội của Sartre, Sagan lại tiến bộ. Một đảng phải chê, một đảng phải khen? Tại sao có sự mâu thuẫn đó? Và căn cứ vào đâu mà khen chê? Những tiêu chuẩn đó có hoàn toàn xác thực và chánh đáng không? Cả một vấn đề còn cần phải bàn cãi...⁽¹⁾.

Hè 1964

(1) Sẽ đề cập đến tập III về ngôn ngữ văn chương và phê bình văn học.

THƯ MỤC

NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG

PAUL VALÉRY	Variétés II, III, V. Œuvres complètes	Gallimard Pléiade
ANDRÉ BRETON	Manifeste du surréalisme	Collection Idées Gallimard éd.1963
MAURICE NADEAU	Histoire du surréalisme	Ed. Seuil (1945)
J. P. SARTRE.	Situation II (Qu'est ce que la littérature)	Gallimard
MICHEL BUTOR	Le Roman et la Poésie	Tập chí <i>Les Lettres</i> <i>Nouvelles</i> , février, 1961
F. SAUSSURE	Cours de Linguistique générale	Ed. Payot
MERLEAU PONTY	La langage indirect ou les voix du silence <i>trong</i> Signes	Gallimard, 1960
ALAIN ROBBE-GRILLET	Pour un nouveau roman	Coll. Idées, Gallimard
M. NADEAU	Histoire du roman français	Coll. Idées, Gallimard
LÊ VĂN LÝ	Le Parler vietnamien, La structure phonologique et morphologique fonction nelle, 2ème édition	Viện Khảo cổ Sài Gòn 1960
ROMAN JAKOBSON	Essais de linguistique générale	Ed. de Minuit, 1963
CLAUDE LÉVI-STRAUSS	Anthropologie structurale	Plon, 1963

ROLAND BARTHES	Essais critiques Eléments de sémiologie trong tạp chí <i>Communications</i> số đặc biệt về Recherches sémiologiques, no 4.	Seuil, 1964 Seuil, 1964
TZVETAN TODOROV	La description de la signification en littérature.	trong số <i>Communication</i> kể trên
MERLEAU PONTY	L'homme et l'adversité trong phần thảo luận tập thể về bài thuyết trình trên có nói nhiều tới ngôn ngữ thơ. La connaissance de de l'homme au XXe siècle Rencontres internationales de Genève	Neuchâtel, 1951
DƯƠNG QUẢNG HÀM	Việt Nam văn học sử	
NGUYỄN NAM CHÂU	Lịch sử và ý nghĩa thơ tự do	Tạp chí <i>Văn hóa Á châu</i> Số 15 (tháng 6-1959) Số 16 (tháng 7-1959) Số 18 (tháng 9-1959)
THANH TÂM TUYẾN	Trèo lên cây bưởi hái hoa Nỗi buồn trong thơ hôm nay	<i>Sáng Tạo</i> , số 7 (tháng 4-56) <i>Sáng Tạo</i> , số 31(tháng 9-59)
TRẦN THANH HIỆP	Vài điểm gợi ý về thơ Tự do Sự thường ngoạn nghệ thuật bây giờ	<i>Sáng Tạo</i> , số 8 (tháng 5-57) <i>Sáng Tạo</i> , số 2 (tháng 8-60 bộ mới)
NGUYỄN SA	Kinh nghiệm Thi ca	<i>Sáng Tạo</i> , số 21 (tháng 6-58)
SÁNG TẠO	Nói chuyện về thơ bây giờ	(bộ mới số 2 tháng 8-60)
NGUYỄN VĂN TRUNG	Tiểu thuyết và thơ	Trong <i>Xây dựng</i> <i>Tác phẩm Tiểu thuyết</i> , Nhà xuất bản Nam Sơn
TRƯƠNG VĂN CHỈNH	Khảo luận về ngữ pháp Việt Nam	Nhà xuất bản Đại Học
MỘT NHÓM TÁC GIẢ	Xuân Thu Nhà Tập	
NGUYỄN NĂM	Tìm hiểu thời kỳ hình thành của thơ Trung Quốc	Tạp chí <i>Nghiên cứu văn học</i> , Hà Nội số 6-1963

HỒ HỮU TUỜNG	Lịch sử văn chương Việt Nam Lịch sử và đặc tính tiếng Việt	tập 1 (40 trang) Minh Tân, Paris, 1949
--------------	---	---

NGÔN NGỮ KỊCH

ANTONIN ARTHAUD	Le théâtre et son double	Paris, Gallimard, 1944
J. L. BARRAULT	Réflexion sur le théâtre	Paris, Vautrain, 1949
GORDON CRAIG	De l'art du théâtre	Librairie théâtrale, 1951
HENRI GOUHIER	L'essence du théâtre Le théâtre et l'existence	Plon, 1943 Aubier, 1952
JEAN VILAR	De la tradition théâtrale	<i>Idées</i> , Gallimard, 1955
A. VEINSTEIN	La mise en scène théâtrale et la condition esthétique	Flammarion, 1955
BERNARD DORT	Lecture de Brecht	Seuil, 1960
JACQUES DESUCHÉ	Bertolt Brecht	P.U.F., 1963
LOUIS ALTHUSSER	Bertolazzi et Brecht	Tạp chí <i>Esprit</i> , Décembre, 1962
GENEVIÈVE SARREAU	Brecht Théâtre Populaire. Số đặc biệt về Brecht	Arche éditeur, 1960 J. Février, 1955
REVUE D'ESTHÉTIQUE	Question d'esthétique théâtrale số đặc biệt về sân khấu	Janvier, Mars, 1960
ESPRIT	Số đặc biệt về sân khấu Pháp hiện đại: Notre théâtre, théâtre moderne et public populaire	Mai, 1965
PHẠM QUỲNH	Khảo về diễn kịch	<i>Thượng chí văn tập</i> , tập V
ĐOÀN NÔNG	Sự tích và nghệ thuật hát bội	Mai Lĩnh, 1942
PHẠM DUY	Hát chèo	Tạp chí <i>Văn Nghệ Mới</i> Xuân Canh Tý, 1960
TRẦN VĂN KHÊ	Hát tuồng	<i>Bách Khoa</i> , số 59 và 62 (tháng 6, 7) 1959
LÊ HỮU KHẢI	Yếu tố cấu tạo kịch	<i>Đại Học</i> , số tháng 4-1961

MỊCH QUANG	Tìm hiểu đặc trưng sân khấu tuồng	Tạp chí <i>Văn Nghệ</i> , số 69, tháng 2-1962, Hà Nội
LÊ CƯỜNG	Mấy nét khái quát về ca nhạc trong tuồng	Tạp chí <i>Văn Nghệ</i> , số 69, tháng 2-1962, Hà Nội
LỘNG CHUÔNG	Về mặt kịch bản văn học chèo cổ cần viết lại một số tích cũ	Tạp chí <i>Nghiên Cứu Văn Học</i> , số 38, tháng 2-1963, Hà Nội
MỊCH QUANG	Bản về một vài đặc điểm của văn tuồng	Tạp chí <i>Văn học</i> , tháng 1-1964, Hà Nội
MỊCH QUANG	Tìm hiểu nghệ thuật tuồng	Nhà XB Văn Hóa - Nghệ Thuật, Hà Nội, 1963
HOÀNG NGỌC PHÁCH	} Chèo và Tuồng,	Nhà xuất bản Giáo Dục, Hà Nội, 1958
HUỲNH LÝ		

VĂN CHƯƠNG VÀ CHÍNH TRỊ

A. CAMUS	Sứ mệnh văn nghệ hiện đại	bản dịch của Trần Phong Giao, Giao Điểm xuất bản, Sài Gòn
J. P. SARTRE	Situation II, Qu'est ce que la littérature?	Gallimard
LÊ QUÝ ĐÔN	Văn dài loại ngữ tập I.	Trần Văn Giáp, Trần Văn Khang, Cao Xuân Huy biên dịch, hiệu đính giới thiệu; Nhà Xuất bản Văn hóa, Hà Nội, 1962.
HOÀI THANH	Nhìn lại cuộc tranh luận về nghệ thuật hồi 1935 - 1936	Tạp San <i>Nghiên Cứu Văn Học</i> , số 1, 1960, Hà Nội

MỤC LỤC

	trang
Lời nói đầu	5
Chương I NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG (Thơ và tiểu thuyết)	
I. PHÂN BIỆT VĂN VẤN VÀ VĂN XUÔI	13
A. Nhìn lại văn chương cổ Tàu và Ta.....	13
B. Sự phân biệt văn vấn, văn xuôi trong văn chương Pháp.....	17
1. Quan niệm của Paul Valéry.....	18
2. André Breton	24
3. Jean-Paul Sartre.....	32
C. Nhóm Xuân Thu Nhà Tập.....	37
II. DIỄN BIẾN NGƯỢC CHIỀU CỦA THƠ VÀ TIỂU THUYẾT	44
A. Sự biến đổi trong các thể thơ	45
B. Sự biến đổi trong tiểu thuyết	59

III. NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG	64
A. Những đặc tính của ngôn ngữ văn chương.....	64
B. Khả năng văn chương của ngôn ngữ.....	70
PHỤ LỤC: NGÔN NGỮ VĂN CHƯƠNG VIỆT NAM	88
A. Tính chất đặc biệt của ngôn ngữ Việt Nam.....	89
B. Cách cấu tạo từ, cú, câu.....	94

Chương II NGÔN NGỮ KỊCH

I. TRANH LUẬN VỀ KỊCH LÀ KỊCH BẢN HAY LÀ TRÌNH DIỄN	106
A. Phân biệt nhạc kịch, tuồng chèo, kịch nói	107
B. Tuồng chèo chủ yếu là một trình diễn	111
C. Kịch là kịch bản hay sự trình diễn.	115
II. MÔ TẢ NHỮNG YẾU TỐ CẤU TẠO TÁC PHẨM KỊCH	127
III. PHẠM TRÙ KỊCH VÀ QUAN NIỆM SÂN KHẤU	151
A. Cái bí ẩn	153
B. Cái khôi hài.....	159
C. Cái bí ẩn khôi hài	168
D. Kịch phê phán và thực tiễn	175

Chương III
VĂN CHƯƠNG VÀ CHÍNH TRỊ
(Nhà văn, người là ai, với ai, cho ai?)

I. VẤN ĐỀ VỊ TRÍ CỦA NHÀ VĂN TRONG XÃ HỘI	190
II. VĂN CHƯƠNG “DẤN THÂN” LÀ GÌ.....	210
III. VĂN CHƯƠNG DẤN THÂN. MỘT ẢO TƯỢNG?	216
IV. NHỮNG CUỘC TRANH LUẬN GẦN ĐÂY	231
A. Tranh luận giữa A. Robbe-Grillet và Juan Goytiolo	231
B. Tranh luận giữa Sartre và Claude Simon, Yves Berger	240
CHÚ THÍCH	247
A. Cái thực của tưởng tượng.....	247
B. Không cần phải sống thực mới hiện thực được?	248
C. Trách nhiệm thế nào?	250
THƯ MỤC	253

Tác phẩm chính đã xuất bản

- Triết học tổng quát (*Vĩnh Bảo*, 1957)
- Luận lý học (*Tủ sách Á châu*, 1957)
- Đạo đức học (*Tủ sách Á châu*, 1957)
- Biện chứng giải thoát trong Phật giáo (*Đại học Huế*, 1958)
- Nhận định, *tập I, II, III, IV, V, VI* (1958 - 1972)
- Xây dựng tác phẩm tiểu thuyết (*Cơ sở xuất bản Tự Do*, 1962)
- Chủ nghĩa thực dân Pháp ở Việt Nam thực chất và huyền thoại (*Nam Sơn*, 1963)
- Lược khảo văn học, *tập I, II, III* (*Nam Sơn*, 1963 - 1968)
- Hành trình trí thức của Karl Marx (*Nam Sơn*, 1966)
- Góp phần phê phán giáo dục và đại học (*Trình Bấy*, 1967)
- Ca tụng thân xác (*Nam Sơn*, 1967)
- Ngôn ngữ và thân xác (*Trình Bấy*, 1968)
- Phương pháp làm luận triết học (*Nam Sơn*, 1969)
- Đưa vào triết học (*Nam Sơn*, 1970)
- Chữ, văn Quốc ngữ thời kỳ đầu Pháp thuộc (*Nam Sơn*, 1975)
- Câu đố Việt Nam (*Nxb TP.HCM*, 1986)
- Trương Vĩnh Ký - Nhà văn hóa (*Nxb Hội Nhà văn*, 1993)
- Hố sơ về Lục Châu học: Tìm hiểu con người ở vùng đất mới dựa vào tài liệu văn, sử bằng Quốc ngữ ở miền Nam từ 1865 - 1930 (*Nxb Trẻ*, 2015)

...

Từ trước đến nay hình như chưa có những cố gắng tìm hiểu văn chương một cách qui mô dựa trên những dữ kiện ngữ học, ngữ pháp, ngữ âm của tiếng Việt nói riêng và của ngôn ngữ nói chung. Điều đó không có gì lạ, vì làm sao có thể đòi hỏi những nhà nghiên cứu phê bình văn chương Việt Nam đi vào hướng tìm hiểu trên khi chưa có một ngữ học, ngữ âm, ngữ pháp Việt Nam. Hiện nay việc xây dựng những bộ môn này mới chỉ ở bước đầu. Tuy nhiên, trong khung cảnh tìm hiểu văn học hiện nay trên thế giới, người ta nhận thấy không làm công trình trên một cách nghiêm túc mà lại nhãng bỏ không xét đến ngữ học: vì rằng làm sao có thể giải thích một câu văn hay, nếu không hiểu rõ những tính chất của ngôn ngữ về ngữ pháp, ngữ âm, ngữ thái v.v...

NGUYỄN VĂN TRUNG

(Trích "Lời nói đầu")

