

sáng tạo

ngôn ngữ mới trong hội họa
buổi nói chuyện giữa chín tác giả

rần thanh hiệp độc thoại • lê huy oanh
niếu âm hồn • thanh tâm tuyên nghệ thuật
đen • nguyên sỹ tế lên đèn • thạch chương
vai quan niệm nổi loạn của albert camus •
loãn quốc sỹ võ bờ • duy thanh bài thơ sâu
âm khúc • mai thảo những cái đích phóng
ề trước mặt • ngọc dũng biên giới của
người điên • tô thù yên người đánh bạc

liễn đàn văn học nghệ thuật hôm nay
độ mới . số 3 . tháng 9-1960 . giá 15đ.

Biên tập :

ĐOÀN QUỐC SỸ • DUY
ANH • MAI THẢO
NGUYỄN SỸ TẾ • THÁI
TRẦN • THANH TÂM
LUYỀN • TÔ THÙY YÊN
TRẦN THANH HIỆP

SANU TẠO

diễn đàn văn học nghệ thuật hôm nay
xuất bản mừng 1 mỗi tháng

tháng 9-1960

<i>ngôn ngữ mới trong hội họa</i>	1	chín tác giả
<i>lên đèn</i>	22	nguyễn sỹ tế
<i>độc thoại</i>	31	trần thanh hiệp
<i>nghệ thuật đen</i>	35	thanh tâm huyền
<i>vỡ bờ</i>	49	đoàn quốc sỹ
<i>miếu âm hồn</i>	58	lê huy oanh
<i>biên giới của người điên</i>	66	ngọc dũng
<i>trình bày và phê bình hai quan niệm nổi loạn của albert camus</i>	68	thạch chương
<i>bài thơ sáu tám khúc</i>	89	duy thanh
<i>người đánh bạc</i>	93	tô thủy yên
<i>những cái đích phóng về trước mặt</i>	100	mai thảo

CHỦ NHIỆM : MAI THẢO
QUẢN LÝ : ĐẶNG LÊ KIM

Tòa soạn và trị sự : 133^B Kỳ Con Saigon

NGÔN NGỮ MỚI TRONG HỘI HỌA

Nói chuyện giữa DUY THANH, HUỖNH VĂN PHẨM,
MAI THẢO, NGỌC DŨNG, NGUYỄN SỸ TẾ, THÁI
TUẤN, THANH TÂM TUYỀN, TÔ THUY YÊN, TRẦN
THANH HIỆP.

TRẦN THANH HIỆP : Người ta có thể cho rằng thực ra ngôn ngữ của hội họa bây giờ chẳng có gì mới, những yếu tố cấu thành hội họa dường như không thay đổi : Vẫn chỉ có màu sắc và đường nét, đề tài không ra ngoài hoặc con người, hoặc thiên nhiên, hoặc đồ vật. Vậy cái mới của hội họa bây giờ ở đâu ? Nói khác, cần phải dựa vào những căn cứ nào mà xác định được cái mới đó.

Theo tôi cái mới trong hội họa cũng có thể tìm thấy được như trong các ngành nghệ thuật khác. Nghệ thuật là một công trình tái tạo, nó là một « ngôn ngữ trong một ngôn ngữ ». Làm nghệ thuật tức là sử dụng thứ ngôn ngữ chung của con người tạo thành một thứ ngôn ngữ riêng. Việc sáng tạo này đòi hỏi một sự xếp đặt lại các yếu tố cấu thành ngôn ngữ chung. Ở hội họa, nếu muốn xác định cái mới của nó, cần phải khám phá xem những tương quan giữa các yếu tố cấu thành kể trên đã thay đổi như thế nào khiến có thể nhận thấy sự đổi mới của hội họa. (Thí dụ : Hội họa mới dành phần quan trọng cho màu sắc hay cho đường nét ? Và các màu sắc, đường nét ấy được kết hợp với nhau theo một trật tự như thế nào, có khác với trật tự cũ hay không ?) Ngoài ra lại phải phân biệt xem lối nhìn (vision) của người làm hội họa bây giờ để chụp bắt được sự vật có gì khác biệt với lối nhìn trong hội họa cũ ? Rồi còn phải đi xa hơn nữa, là : đằng sau những đường nét và màu sắc, ở trong cái toàn thể hợp thành hội họa ấy có tìm thấy một thông điệp (message) mới nào không ? Giải đáp các thắc mắc trên là chúng ta đã có ít nhiều căn cứ để nói chuyện về ngôn ngữ mới trong hội họa.

HUỖNH VĂN PHẨM : Người thường ngoạn trước hết, cảm thấy bỡ ngỡ khi đứng trước một họa phẩm bây giờ. Chẳng hạn bức họa không



Huỳnh Văn Phàm

cốt vẽ cho giống nữa. Người thường ngoạn vì không biết họa sĩ vẽ thế để làm gì, cho nên không thể theo dõi được. Tâm trạng bỡ ngỡ này có thể xem là phản ứng trước cái mới đã có, mà người thường ngoạn chưa tìm hiểu được.

THÁI TUẤN : Phải định rõ : Mới từ bao giờ và cũ đến đâu ?

TRẦN THANH HIỆP : Ý Thái Tuấn muốn tìm một nhật ký chắc chắn (date certaine) phân định ranh giới cho cái mới của hội họa ? Tôi sợ rằng điều này khó thực hiện và dù có làm được thì cũng nhiều phần cưỡng ép.

DIỆY THANH : Cũng nên quy định xem cái mới phát hiện như thế nào. Tại sao những tranh khắc đá thời tiền cổ bây giờ người ta vẫn còn tìm thấy cái ý thức mới ?

HUỲNH VĂN PHÀM : Mỗi thời đại có thể có những sở thích riêng, những thứ «nghiện»

riêng. Có lúc ham mặt này có khi chuộng mặt kia. Nhiều trường hợp vì thế mà nảy sinh phong trào gọi là mới.

Cái mới cũng có thể khởi từ một sự khao khát bắt kịp trào lưu chung bên ngoài. Lại cũng có thể khởi từ một ý thức phản kháng những «tín điều» không còn tin được nữa, những «quy pháp» chẳng thể dung được gì. Hay là còn khởi từ những duyên cớ khác nữa.

Điều cần thiết là xác định ở đây vì sao mà có ngôn ngữ mới trong hội họa chúng ta lúc này. Nếu có những lý do xét ra thực xác đáng về mặt nghệ thuật hội họa thì mới dễ nói rằng ngôn ngữ mới là điều cần thiết, không có ngôn ngữ mới không được. Có thể mới phân biệt được ngôn ngữ mới trong hội họa bây giờ với những tranh vẽ theo lối chuộng lạ hay bám gót thời thượng mà tất cả chúng ta đã được thấy qua các phòng triển lãm hội họa gần đây.

Sự phân biệt mới cũ trong hội họa ta cũng gặp khó khăn nữa là nền hội họa này còn trẻ tuổi quá. Vốn liếng cổ họa, chưa có những công phu nghiên cứu nào cho ta thấy là phong phú hay không. Cho nên có thể nói là khi lập trường Cao Đẳng Mỹ Thuật thì mới có hội họa đáng kể. Trường Mỹ Thuật thành lập năm 1925, thì ít nhất sau đó mười năm mới có một lớp người làm hội họa sản xuất ít nhiều tác phẩm có giá trị nghệ thuật. Đó là lớp Tô Ngọc Vân, Nguyễn Đỗ Cung, Trần Văn Cẩn...

Nhưng phải nói rằng lớp người làm hội họa này nhờ trường Mỹ Thuật chỉ tiếp thụ được một số «tôn qui», «kinh điển» của hội họa Tây

phương mà thôi. Mãi sau khi ra trường lâu rồi, đến những năm 1933-39-40 một số họa sĩ mới phát lộ những bản thảo về nghệ thuật, về hội họa, trên mặt báo chí hay ngay trên các tác phẩm. Có lẽ những năm ấy họa sĩ ta mới tự thân thực sự tiếp xúc với các trào lưu tư tưởng nghệ thuật, với các xu hướng hội họa đương thời ở Tây phương. Hội họa ta vì thế rất trẻ. Nó có những bệnh áu trĩ cũng như có sự trưởng thành của nó. Ta có thể đẩy về quá khứ khoảng 20 năm về trước, và nhận 20 năm tới đây làm lịch sử hội họa bây giờ của chúng ta được không ?

DUY THANH : Có thể như thế được vì tôi thấy Gia Trí, Tô Ngọc Vân, Nguyễn Đỗ Cung cũng chỉ là mới trong giai đoạn mà nghệ thuật Việt Nam còn phôi thai.

HUỲNH VĂN PHẪM : Nếu xét về mặt họa phái thì chưa thể có sự phân định minh bạch cái mới cái cũ. Một điểm nữa có thể căn cứ vào để phân định : Đó là sự khác biệt về nghệ thuật giữa những người học trường và những người không học trường. Có những người học trường rồi sau lại phá bỏ những cái trường đã giầy. Cái cũ bởi đó có thể quy định là trường. Chính nhiều giáo sư giầy ở trường rồi trước khát vọng thực hiện cái mới cũng chuyển mình để vượt khỏi những cái họ đã giầy. Ở các nước thì khác : có sự đối chọi rõ rệt giữa *figuratif* và *abstrait* chẳng hạn, ở ta thì chưa có sự đối chọi đó. Họa sĩ Việt Nam mỗi người có một xu hướng, một con đường riêng. Tôi nói thế để ~~bổ sung~~ : không thể phân định trên mặt trường phái.

DUY THANH : Đồng ý với anh Huỳnh Văn Phẫm. Bây giờ có khuynh hướng tìm cái khác cái học ở trường. Ngoài ra tôi vẫn không bằng lòng lối vẽ nhà trường, ý thức nhà trường trong tâm hồn nhà họa sĩ. Vì thế tôi không tin tưởng ở những bằng cấp của nhà trường. Một thứ prix de Rome chẳng hạn, chỉ là một con số không to tương ngoại trừ giá trị của nó đối với chính nó mà thôi. Tuy nhiên nhận xét này không tuyệt đối.

THANH TÂM TUYỀN : Hội họa của mình có điều đáng mừng nhất là nó không có quá khứ. Cũng như thời cổ sơ của văn chương mà trước đó chỉ có văn chương truyền khẩu. Quá khứ của hội họa mình bây giờ là một thứ hội họa vô danh. Quá khứ không nặng nề nên hội họa ta tiếp xúc rất dễ dàng với Tây phương. Nói « Hội họa Việt Nam »



Trần Thanh Hiệp



Nguyễn Sộ Tế

chỉ là một quy định có tính chất địa danh. Mặc nhiên hội họa ta bây giờ đã có những tính chất hội họa thế giới. Minh đã tiến thẳng vào những trào lưu hội họa thế giới. Trước ta học tập kỹ thuật Tây phương thì giờ ta thực hiện kỹ thuật đó. Có vậy. Nói đến ngôn ngữ hội họa Việt Nam bây giờ tức là nói đến ngôn ngữ lịch sử hội họa thế giới rồi.

HUỖNH VĂN PHẦM : Như thế hơi tuyệt đối quá. Ở Âu tây, nhiều lúc cũng chỉ có một số trường phái trở đi trở lại. Dĩ nhiên ở mỗi sự trở lại, lại đề ra những vấn đề mới của từng thời kỳ làm cho sắc thái trường, phái cũng đổi khác đi. Tôi cho rằng hãy nói về hội họa Việt Nam, trong thời đại này. Tức là hội họa ta vẫn có cái mới riêng, do những tiêu chuẩn chung cho hội họa mà cũng có

những tiêu chuẩn riêng cho hội họa Việt Nam nữa.

THANH TÂM TUYỀN : Tôi vẫn giữ ý kiến của tôi ở trên. Đứng trong vị trí thời đại mình nếu thấy hội họa phải nằm trong một lịch sử riêng, thì lịch sử riêng đó tôi chỉ có thấy trong thi ca, trong văn chương Việt Nam. Hội họa ta không có lịch sử đó.

TÔ THỦY YÊN : Nhìn trên những nét đậm của lịch sử hội họa thế giới, tôi nhận thấy đại khái những khác biệt sau đây giữa các thời kỳ : 1) thời kỳ cổ sơ, người vẽ dò dẫm tìm đuổi ý thức, cố gắng ghi lại đời sống thế nào cho giống với hiện tượng tự nhiên. 2) đến khi nhân loại đã văn minh hơn, bắt kịp ý thức rồi tức đã có thể vẽ giống như thật (các họa sĩ thời cổ Hy Lạp đều đeo đuổi một mục đích chung là vẽ cho thật giống), họa sĩ cổ điển thể hiện tinh thần *duy lý* : màu sắc khô khan, bố cục điềm tĩnh, lối nhìn khách quan. 3) để phản ứng lại, họa sĩ ấn tượng nghiêng hẳn về *tình cảm*, ghi những xúc động của mình trước đời sống : màu sắc loè loẹt, bố cục phóng túng, lối nhìn chủ quan. Có thể coi trường ấn tượng của hội họa như bản chiếu đồng tính của trường lãng mạn bên văn thơ. 4) họa sĩ đầu thế kỷ chúng ta không bằng lòng sự độc tôn của tình cảm trong sáng tác, họ khai sinh trường lập thể : họa sĩ lập thể vẽ với thông minh lý trí mà người xem vẫn phải bị xáo trộn bởi xúc động tình cảm. 5) hiện nay, với hội họa trừu tượng, người vẽ bị chế ngự hoàn toàn bởi *vô thức*, hẳn phó mặc sáng tác cho bản năng, có khi hẳn phải đánh vật với khung vải. Hẳn vẽ không cần suy nghĩ, coi vẽ như một hành động tự giải thoát đau đớn khỏi một lực lượng

thần bí nào đó. Hình ảnh tương đương với hội họa trừu tượng ở âm nhạc là loại nhạc Jazz, người đánh nhạc không cần dàn xếp gì hết, phó mặc bản nhạc cho sự dẫn dắt của cảm hứng nhất thời đột ngột. Đi xa hơn, tôi muốn coi hội họa trừu tượng là tiếng kêu thất thanh cuối cùng và vô vọng của con người trước đời sống công hãm nghẹt thở. Nghệ thuật là phản ứng của con người trước đời sống và phản ứng bản năng là phản ứng cuối cùng và vô vọng của con người.

TRẦN THANH HIỆP : Có thể nói về ảnh hưởng của hội họa Tây phương đối với hội họa Việt Nam. Nhưng không thể quên được rằng : đã có những người thực sự làm hội họa Việt Nam ở đây. Tôi công nhận có một lịch sử hội họa Việt Nam và không đồng ý với Thanh Tâm Tuyền.

DUY THANH : Tôi chủ trương hội họa giống thi ca ở chỗ : Người ta không cần hiểu mà người ta cảm một bức tranh và tuyệt đối hơn : không có sự giải thích một nghệ phẩm.

THANH TÂM TUYỀN : Nghệ thuật hội họa chỉ là sự xử dụng các chất màu. Tất cả những kỹ thuật xử dụng đó khởi xướng từ Âu tây. Tôi bảo thủ ý kiến của tôi là hội họa Việt Nam bây giờ cũng là hội họa Âu tây, trên phương diện đặc tính hay lịch sử cũng vậy.

HUỲNH VĂN PHẠM : Điểm đặc biệt là ở nước ta cũng có trường giầy như ở các nước nhưng thiếu những xưởng vẽ của các bậc thầy. Xưởng vẽ của các bậc thầy thường là những trường giầy nhưng không theo những « tôn qui », « tín điều », « kinh điển » nào như các « nhà trường ». Ngôn ngữ mới trong hội họa thường nảy sinh trong những xưởng vẽ này do sự đối chiếu giữa hai lớp tuổi hàng ngày sát cạnh. Như trên đã nói, ở ta không có những xưởng vẽ bậc thầy ấy nên chỉ vấn đề chúng ta cần tìm là : Ngôn ngữ mới của hội họa Việt Nam là gì và ở đâu ?

Hiện trạng hội họa có sự chặt đứt về nhiều mặt. Chặt đứt giữa nhà trường và họa sĩ. Chặt đứt giữa họa sĩ với người thưởng ngoạn. Qua họa phẩm thì trước có nội dung, đề tài là chuyện kể. Mà bây giờ thì không. Phong trào sáng tác hội họa bây giờ của ta cũng đông vui hơn



Ngọc Dung



Duy Thanh

trước. Không như văn chương cần có những yếu tố phụ thuộc như ấn loát, xuất bản ; với hội họa thì vẽ xong *circuit* sáng tác là hoàn tất tác phẩm. Điều này cắt nghĩa số lượng phong phú người vẽ tranh nhưng cũng cắt nghĩa rằng họa sĩ là người sáng tác cô độc nhất. Điều này là một phụ chất đưa đến một sự chặt đứt nữa của người làm hội họa. Do tính chất riêng lẻ của hội họa mà sự chặt đứt còn xảy đến ngay giữa từng cá nhân những người làm hội họa với nhau.

Những chặt đứt kể trên là những hiện tượng đưa tới cấu thành ngôn ngữ mới của hội họa Việt Nam chăng ?

THANH TÂM TUYỀN : Nếu vậy ngôn ngữ mới của hội họa tìm ở đâu ? Những người học trường hay những người không theo trường ? Theo Malraux, bất cứ người làm nghệ thuật nào, nhất là làm hội họa đều có những thầy. Tôi công nhận là đúng. Đó là thần tượng, cái đích để người sáng tác hướng theo đó, đi sâu mãi vào nghệ thuật và vượt lên. Việt Nam thì khác. Không ai chọn ai làm thầy. Thầy của họa sĩ Việt Nam là họa sĩ Âu tây. Cho nên nói hội họa là nói hội họa trống không chứ không nói hội họa Âu tây hay hội họa Việt Nam nữa.

HUỖNH VĂN PHẦM : Sự kiện chọn thầy cũng chỉ nằm trong cái vốn trí thức khách quan. Còn sáng tác văn cần phải có một thứ chau dỗi riêng. Và chẳng, sự chọn lựa thầy cũng không nhất thiết là thầy Âu tây. Chứng cứ : vẫn có thể chọn thầy ở tranh gà, lợn hoặc các thầy Ấn độ, Trung hoa v...v.

NGỌC DŨNG : Có người chọn một có người chọn nhiều thầy lúc khởi đầu. Ở Việt Nam, cũng có những họa sĩ bậc thầy chứ ? (theo cái tầm nhìn ngắn ngủi của những người mới học). Vấn đề là người ta sẽ chối bỏ những bậc thầy ấy khi đi tìm nghệ thuật cao hơn, khi nghệ thuật người ta vượt đi xa hơn.

THÁI TUẤN : Thêm vào ý kiến Ngọc Dũng là sự chọn thầy cũng có cái đúng, cái sai. Sai là đã chọn thầy đến tận cùng đường. Đúng, chọn thầy để rồi còn có thể vượt qua cả thầy, đi vào những chân trời mới.

không đủ. Phải thêm vào cái cá tính của tác giả.

THANH TÂM TUYỀN : Đi xa hơn phải nhận xét : họa sĩ bây giờ không tạo hình thể với dấu vết mình trong đó. Mà tạo hình thể của mình.

HUỖNH VĂN PHẦM : Đúng. Rồi tự đó lại tùy theo thể chất mà hình thể thay đổi, đổi chỗ nữa. Hội họa bây giờ là sự đuổi bắt hình thể tùy theo thể chất, chứ không chỉ là sự phản kháng thiên nhiên.

TRẦN THANH HIỆP : Muốn hỏi : Có phải vì sự phá bỏ những hình thể các anh vừa nói mà người ta đi vào hội họa trừu tượng không ?

HUỖNH VĂN PHẦM : Không hẳn. Cái mới của hội họa ta còn nằm ở phần tinh thần, ý thức. Chưa ở phần thực hiện. Nó mới thể hiện rõ rệt qua ý thức chặt đứt với những quan niệm, lối nhìn cũ. Ngôn ngữ mới tuy đã có, nhưng theo tôi cần : 1) tìm cho nó một sinh khí mới. 2) giải thích cho ý thưởng ngoạn đến được với tác phẩm, có một lối thưởng ngoạn thích ứng với tác phẩm. Những đặc tính nào của ngôn ngữ mới cũng cần phổ biến, làm sáng tỏ thêm nhiều cho ý thưởng ngoạn theo dõi được họa phẩm của ta.

DUY THANH : Tôi thấy sở dĩ hội họa Tây phương từ cổ điển biến sang các trường mới từ thế kỷ 19 và càng phá phách từ đầu thế kỷ 20 đến giờ là vì tâm trạng con người hiện nay bị xáo trộn ; vì văn minh, chiến tranh, cơ khí. Do đó nảy ra các trào lưu tư tưởng mới, cuộc sống vì thế cũng bị ảnh hưởng. Nghệ thuật là sự phản ánh một cách trừu tượng nhất những tâm trạng con người. Người ta ném vào và tìm thấy ở nghệ thuật sự xáo trộn, sự bằng yên, sự tranh đấu, sự nghỉ ngơi, nghĩa là những khía cạnh cảm xúc của con người bây giờ.

THÁI TUẤN : Hội họa trước kia bình thản. Sau chiến tranh, nó sôi nổi, lay động hơn gấp bội. Đó cũng là một điểm khác biệt đáng ghi nhận.

HUỖNH VĂN PHẦM : Có lớp người làm hội họa bây giờ không theo trường hoặc một thứ mẫu nào, đã vượt thoát khỏi mọi bó buộc trường phái. Họa sĩ bây giờ có một tâm trạng sôi nổi với những điều hẩn muốn nói ra, muốn thực hiện. Điều này rất nghĩa cho « sự bất bình thản » mà Thái Tuấn nhận thấy. Nguyễn Khoa Toàn vẫn vẽ theo một thứ mẫu nào đó thì tranh Nguyễn Khoa Toàn sôi nổi sao được. Họa sĩ bây giờ lấy hội họa làm phương tiện diễn tả tâm trạng, thái độ mình. Cho nên có hai giọng khác biệt hẳn nhau : 1) Cũ, nhìn mẫu để vẽ theo kíp mẫu. 2) Mới, có tâm trạng muốn diễn tả. Tôi nói đó là tâm trạng của một lớp người. Ngoài ra, phải kể đến cái trào lưu chung của đời sống bây giờ cũng sôi nổi, mãnh liệt hơn trước nên đã ảnh hưởng không ít đến người làm hội họa và nghệ thuật họ.

THANH TÂM TUYỀN : Anh Thái Tuấn có nêu lên một trạng thái đặc biệt của hội họa khi sáng tác : là sự khởi đầu bằng một ý niệm

mơ hồ. Đến khi thể hiện thì sự thể hiện lại ngược lại tả ý định khởi đầu. Chính trạng thái gần như không giải thích được này của hội họa là sự hữu lý của hội họa mới. Văn chương, *matière* là danh từ hiện lên rõ rệt trong đầu. Nhưng ở hội họa thì người họa từ khởi đầu đã bị quy định, chi phối bởi các chất riêng biệt của hội họa, nó không phải là ngôn ngữ như văn chương. Chỉ khi quét màu sắc lên tranh, mới biết là vẽ cái gì. Do đó mà tôi phân biệt được hội họa cổ điển với hội họa mới. Hội họa cổ điển nghĩ bằng ngôn ngữ, thể hiện bằng màu sắc. Hội họa bây giờ « nghĩ » thẳng ngay bằng cái chất riêng biệt của nó. Vậy, ý thức hội họa là màu sắc, cũng như âm nhạc là âm thanh, chứ không phải là ngôn ngữ.

HUỲNH VĂN PHẠM : Không phải. Dùng ngôn ngữ để vẽ nên hình tượng. Và dùng màu sắc cũng để vẽ nên hình tượng. Văn chỉ là một điểm đồng nhất. Ở mọi ngành nghệ thuật, không riêng cho ngành nào, cũng là đi đến thể hiện bằng hình tượng. Chỉ là người nghệ sĩ có thể tiếp thụ bằng nhiều cảm quan khác nhau mà thôi.

MAI THẢO : Đứng trong phạm vi hội họa Việt Nam mà nhận xét, tôi thấy điểm khác biệt căn bản chủ yếu của hội họa bây giờ với hội họa cũ là cái *mục đích của hội họa* mà người làm hội họa bây giờ đã đem đến cho nó. Hiện tượng này không chỉ riêng có với hội họa, mà đã xảy đến cho các ngành nghệ thuật khác như thơ, văn, kịch, v.v..., tuy có thể cao, thấp, hơn kém ở phần mức độ, biểu hiện. Hội họa, âm nhạc, thi ca, văn chương cũng chỉ là những phương tiện con người sử dụng để biểu hiện đời sống. Âm thanh, màu sắc, danh từ, tiếng nói là một gồm thành cái *ngôn ngữ chung*, phong phú và đa dạng của nghệ thuật, những phương tiện chuyên chở, biểu diễn tâm trạng, sức cảm con người trước đời sống. Nếu âm thanh, màu sắc không được hiểu như một của những sắc thái biểu hiện cái ngôn ngữ của con người, và phải có một tách rời của âm thanh và màu sắc với ngôn ngữ chung, thì âm thanh và màu sắc là gì? Một vệt màu, một tiếng động trống không cũng vô nghĩa như một chữ trống không. Những âm thanh đã tạo thành bản đàn, những màu sắc đã tạo thành bức họa cũng như những chữ viết đã tạo thành bài thơ, chỉ khi nào chúng được tạo thành qua một *ý thức chủ động* của con người thì mới có thể coi là những thực thể nghệ thuật.

Trở lại ngôn ngữ mới của hội họa. Tôi đồng ý với bạn nào nói rằng ngôn ngữ mới ấy đã có. Cũng như đã có trong thơ, trong văn chương chúng ta hôm nay. Và động lực thì cũng là động lực chung đã thúc đẩy tất cả những người làm nghệ thuật Việt Nam có ý thức tiến bộ muốn thoát ly cái cũ, tính chất cũ, kỹ thuật cũ không làm thỏa mãn họ nữa, để tìm đến một hình thái biểu diễn khác, thích ứng với khát vọng tự thân của họ trước sự đổi mới của đời sống toàn thể đang lay động toàn thể nghệ thuật chúng ta. Điểm khó nhận thấy

ngôn ngữ mới của hội họa — khó hơn với các ngành khác— theo tôi có hai lý do : 1) Ở phía người thưởng ngoạn, thị kiến thức tối thiểu về thưởng ngoạn còn non kém, cho nên ngôn ngữ mới chỉ cảm thấy mơ hồ, có khi không thấy gì hết. Do đó, mà song song với sự tiến triển mau chóng của hội họa bây giờ, cần phải đặt thành vấn đề giáo dục, hướng dẫn người thưởng ngoạn. Đó là một điều hết sức khó khăn vì không phải chỉ huấn luyện giáo dục người thưởng ngoạn nhìn thấy cái mới mà huấn luyện, giáo dục từ căn bản, từ đó tìm tới được cái mới. 2) Phía người sáng tác, các người làm hội họa mới của chúng ta lại đang đổi thay mau quá. Họ không đứng nhất định ở một con đường, một chỗ đứng mới nào. Họ luôn luôn chạy từ cái mới này đến cái mới khác. Không cứ gì người thưởng ngoạn, người phê bình hội họa bây giờ cũng khó mà định rõ bản chất, khuynh hướng nghệ thuật họ. Điều này tôi tìm thấy rất rõ ở Duy Thanh, Ngọc Dũng, và cho rằng các anh vẫn ở trong giai đoạn thí nghiệm về đủ mọi khuynh hướng, trường phái. Do đó bản chất, cá tính nghệ thuật các anh chưa bật rõ, rất khó lĩnh hội. Đó là một hiện tượng đặc biệt của hội họa Việt Nam, khi mà ở các ngành khác cái mới đang đi vào thời kỳ xác định, hội họa vẫn chưa chấm dứt thời kỳ thí nghiệm. Nhưng nhìn chung họa phẩm của Duy Thanh, Thái Tuấn, Ngọc Dũng, tôi thấy có một điểm chung này và cho rằng đó là động lực đem lại sự cấu thành ngôn ngữ mới hội họa các anh là : 1) Phần chủ quan mãnh liệt các anh đem vào họa phẩm. 2) Chủ quan đó được biểu hiện qua tâm trạng phá đổ, sáng tạo sự vật, tạo cho sự vật — qua hình thể, màu sắc mới — một tâm trạng mới. Ngay cả đến những bức họa tĩnh vật chẳng hạn cũng chứa đựng những tâm trạng mới và đề tài nào thì cũng chỉ còn là cái « cớ » để nói lên tâm trạng. Ngôn ngữ mới này theo tôi hiện đang ở trên một quá trình bao gồm cả ưu điểm và nhược điểm của cái mới ở Duy Thanh, Ngọc Dũng. Nhược điểm : Bản chất chưa bật rõ. Ưu điểm : Cái mới đổi thay, sinh động, không rơi vào kiểu mẫu hóa.

HUỖNH VĂN PHẦM : Cũng cần cho người thưởng ngoạn biết đến tính chất duy nhất của mỗi bức tranh. Tính chất duy nhất này là đặc tính riêng biệt của hội họa.

DUY THANH : Một bức tranh là một trạng thái tâm hồn trong một thời gian nào đó của nhà họa sĩ. Trạng thái đó kết bằng màu sắc, hình thể, đường nét trong thời gian ấy. Cho nên không thể nào có 2 bức họa giống nhau dù là do một người vẽ cùng một sự vật 2 lần (tôi nói trường hợp nhà nghệ sĩ chân chính). Thành thử họa phẩm nếu có một giá trị hơn các tác phẩm khác như thơ văn là ở chỗ đó. Nó chỉ có một.

NGUYỄN SỸ TẾ : Ngôn ngữ mới còn cần hiểu thêm là có thể đổi thay ở từng bức tranh.

DUY THANH : Tất nhiên. Tâm trạng biến chuyển, họa phẩm cũng khác nhau.

HUỖNH VĂN PHẦM : Không thể xem tranh một cách khách quan. Mà còn phải dự phần sáng tác tác phẩm bằng cách tìm bắt được quá trình sáng tác của tác phẩm.

THANH TÂM TUYỀN : Người thưởng ngoạn không nên nhìn bức tranh trong thế giới hàng ngày, vì sẽ so sánh với thực tại. Phải nhìn tranh như một thế giới riêng biệt và sống trong thế giới đó.

HUỖNH VĂN PHẦM : Tôi nghĩ khác. Tôi có thể ngắm tranh với thế giới quen sãn có của tôi. Tìm hiểu là tìm hiểu cái kết cục nguyên nhân và đồng thời tước bỏ mọi thành kiến sãn có.

Còn giam hãm mình vào thế giới tác phẩm, vất bỏ thế giới vẫn có là một điều không thể thực hiện được.

THANH TÂM TUYỀN : Người thưởng ngoạn có thể tạo ra quá trình sáng tác của họa phẩm hoàn toàn sai biệt với ý định tác giả. Vì lẽ đó mà lỗi tai, cặp mắt người thưởng ngoạn phải được giáo dục nghệ thuật. Không thể cho một đứa trẻ con vào xem tranh được.

DUY THANH : Người thưởng ngoạn có ý thức bây giờ cần phải đi sát với cuộc sống mới, không riêng ở sự ăn chơi, dùng tiện nghi nhưng là nhập vào dòng tư tưởng mới. Vậy thì đứng trước một bức họa bây giờ họ không thể mang theo cả một tinh thần phán xét truyền thống cũ được. Mở thêm dấu ngoặc : tôi không tin sự phán xét của một số người mang danh trí thức, hoặc có bằng cấp, hoặc từng đi ngoại quốc. Rất có thể họ chỉ là một loại *snob* hoặc luôn luôn mù tịt về ý thức hội họa mới. Trở về vấn đề, tôi kết luận: người thưởng ngoạn trí thức là người chụp được cái tinh thần thời đại mà họ sống. Tinh thần ấy phát huy qua những cái mốc điển hình là nghệ thuật nói chung. Một nước văn minh cần có những loại người thưởng ngoạn này. Họ không cần làm nghệ thuật nhưng họ là động cơ thúc đẩy nghệ thuật tiến bộ.

TRẦN THANH HIỆP : Vấn đề cần nêu rõ giải quyết là : nghệ thuật nào cũng gắn liền vào đời sống, đứng ở hiện tại và vươn lên từ đó.

DUY THANH : Nghệ thuật cần phải vượt lên trên cuộc sống tầm thường. Có khi lại làm cái mức cho đời sống nữa. Có thể là chúng mang vết tích của cuộc sống như tôi đã nói, nhưng không thể nào chỉ như hai với hai là bốn. Trước một tác phẩm hội họa người thưởng ngoạn không phải chỉ cốt nhìn xem trong ấy có những hình thù gì để có thể tự cho là hiểu thấu bức tranh này bức tranh nọ. Tôi cho điểm chính là cần phải nhìn được cái tâm tư tác giả qua toàn thể bức tranh. Điều ấy nó biểu hiện qua nét bút hoặc màu sắc, hoặc lối diễn tả. Đề tài theo ý tôi là điểm phụ thuộc. Một bức tranh có thể không nói gì hết

ở đề tài nhưng điều quan trọng là ở chỗ khác, chính là bức tranh ấy đã tự nói đầy đủ tiếng nói của nó rồi. Tác giả không cần phải giải thích hộ bức tranh bằng lời nữa. Không cần phải nói rằng tôi vẽ bức tranh này nhân khi xúc động trước một buổi chiều vàng, cái màu xanh màu đỏ này đặt như thế này cốt để diễn tả tư tưởng này nọ. Đó là bịp. Giải thích hộ tác phẩm mình là một họa sĩ hạng bét. Tác phẩm sẽ vô giá trị khi tự nó không nói gì hết, tự nó không đứng vững nổi trong cuộc sống. Nói gần hơn : nếu tự nó không đứng vững trên một bức tường.

NGỌC DŨNG : Người thường ngoạn đừng bao giờ tìm công dụng của đồ vật trong tranh. Cái ghế trong hội họa không để ngồi. Cái cây không để che bóng mát. Và người đàn bà trong tranh cũng không để ôm ấp sờ mó. Còn sự bất gặp giữa người sáng tác và người thưởng ngoạn, theo tôi là một điều hết sức khó khăn. Người thưởng ngoạn thường đòi hỏi một cách khó tính. Phải nhớ rằng người sáng tác chỉ phác lên một tiếng kêu. Tiếng kêu ấy có thể hiểu ở mỗi người một cách khác.

DUY THANH : Thái độ người thưởng ngoạn trong lúc này là phải biết phân biệt. Mỗi bức tranh có một tiếng nói riêng. Cần bắt được tiếng nói đó. Như tiểu thuyết gia, người làm hội họa cũng có một ám ảnh duy nhất. Ám ảnh đó là cái trực tạo nên sự nhất trí của họa nghiệp hẳn.

THÁI TUẤN : Hội họa mới bây giờ có khuynh hướng bỏ bóng tối. Bỏ chiều thứ Ba (3e dimension) của sự vật. Vì không muốn bắt chước sự vật, hoặc gây một ảo ảnh về sự thật của sự vật. Đồng ý với Duy Thanh : Họa sĩ không có ám ảnh nghệ thuật chỉ là một thứ thợ vẽ.

HUỲNH VĂN PHẠM : (cười) Nếu là ám ảnh bán tranh thì có thể coi là một ám ảnh của họa sĩ được không ?

NGỌC DŨNG : Câu hỏi đó khôi hài.

HUỲNH VĂN PHẠM : Tôi cứ hỏi thế vì có những kẻ chỉ có ám ảnh vẽ tranh để bán, và hẳn bán được thật. Những kẻ vẽ tranh như một thương phẩm, và tất nhiên thương phẩm hoàn toàn khác với nghệ phẩm. Người mua loại tranh đó cũng chỉ là có mua một thương phẩm (cười) như sà phòng, sữa hộp chẳng hạn.

TRẦN THANH HIỆP : Nhân các anh nói đến ám ảnh, cần nói rõ thêm : vấn đề không phải là có một ám ảnh mà phải ở chỗ ám ảnh đặc biệt đến bậc nào. Ám ảnh tầm thường, vô giá trị thì tác phẩm cũng chẳng đáng kể. Thí dụ : tôi đã được xem nhiều phòng triển lãm mà mỗi phòng tôi chỉ tìm được một vài bức tạm được. Khi nói như thế, là tôi đã không cần kể đến những bức họa mà sự non kém về kỹ thuật đã hết sức rõ rệt. Tỷ dụ : đường nét không thành đường nét, màu sắc dùng lung tung. Tôi chỉ căn cứ vào những bức mà tác giả tỏ ra đặc ý, đã sáng tác cần cù như một người thợ trạm trở một đồ thủ công. Tôi cho

rằng những người đó đã thất bại vì thiếu một ý thức đòi hỏi hội họa, hay vắn tắt hơn, thiếu hẳn một ý thức hội họa. Điều đáng tiếc là họ chỉ quanh quẩn trong một số đề tài cũ rích như cảnh mấy người đập lúa, một căn nhà miền thượng du, bụi tre, bụi chuối, cây bừa. Kể ra những đề tài này cũng có một giá trị đáng kể nếu họ mang tới được một lối nhìn mới. Tiếc rằng lối nhìn của họ chẳng cho tôi thấy một chút gì là mới cả. Cho nên có đòi hỏi được thứ hội họa đó, hội họa ở đây mới tiến bộ được.

THÁI TUẤN : Xin hỏi rõ : Theo ý anh Trần Thanh Hiệp, cứ thay đổi đề tài đã là đòi hỏi được hội họa chưa ?

TRẦN THANH HIỆP : Tôi chú trọng về lối nhìn sự vật (vision) mà quy định cái mới của hội họa. Nếu họa phẩm không mang đến cho tôi một cảm tưởng rằng tác phẩm đó đã thoát khỏi những công thức cũ thì dù liên quan đến đề tài nào, diễn tả dưới hình thức nào cũng vẫn là cũ.

HUỲNH VĂN PHẠM : Điểm quan trọng theo tôi vẫn là có cái gì mới để nói hay không? Ngôn ngữ mới chỉ có giá trị khi điều mới phải nói cần có một ngôn ngữ thích hợp để diễn tả. Vì thế mà có trường hợp : dùng hình thức mới mà không thể nói đó là ngôn ngữ mới, bởi điều muốn nói là điều cũ.

DUY THANH : Câu hỏi mà tôi nêu lên là : nhiều họa sĩ bây giờ vẽ theo trào lưu mới (hình thức trừu tượng) thì họ có đạt tới ngôn ngữ mới hay không ?

TRẦN THANH HIỆP : Để trả lời, trước hết phải xét xem những tác phẩm đó có thành hình không đã. Sau đó mới có thể xếp loại mới cũ.

HUỲNH VĂN PHẠM : Ở một số họa sĩ, về mặt xu hướng, ta có thể nhận họ có xu hướng tìm đến một ngôn ngữ mới. Như trường hợp Nguyễn Khắc Vinh, trong cuộc triển lãm giữa Tháng Tám này cũng có trình bày một số tranh vẽ theo những thể thức mới. Nhưng tiếc rằng họa sĩ không chịu nghiên cứu kỹ càng những phương thức mới đó. Như bức vẽ « con ngựa » đã được vẽ theo phương thức truyền thống rồi kể lên đó những ô vuông, ô quả trám, tô màu khác nhau. Bình thường thì phương thức kể ô là để diễn tả những chiều ánh sáng khác nhau trên vật đó, và chỉ hợp lý khi họa sĩ muốn nhìn sự vật dưới nhiều chiều ánh sáng khác nhau trên cùng một bình diện. Tôi lấy Nguyễn Khắc Vinh làm thí dụ, vì tranh Nguyễn Khắc Vinh nói chung có giá trị đáng kể ở những tác phẩm sáng tác bằng những phương thức cổ điển.

THÁI TUẤN : Qua ý kiến anh Huỳnh Văn Phàm, tôi thấy tranh có thể có hai giá trị : trang trí và nghệ thuật. Có người theo hình thức mới nhưng chỉ đạt được tới giá trị trang trí trong hình thức mới.

MAI THẢO : Ta có nhiều người đã xuất dương. Nhiều người có thể

xem như đã thành công qua huy chương, bằng cấp đã thụ lộc được. Như vậy là họ đã đạt tới ngôn ngữ mới chưa?

TRẦN THANH HIỆP : Nghệ thuật không thể căn cứ vào huy chương, bằng cấp, một vài bài báo ngoại quốc nhỏ mọn. Mà ở điểm tác phẩm của họ có cống hiến gì cho sự đổi mới hội họa hay không? (cười) Và lại bằng cấp, huy chương tức là thành cũ rồi.

NGỌC DŨNG : Chỉ nên hoặc trưng bày tác phẩm, hoặc trưng bày huy chương. Không thể trưng bày hai thứ cùng một lúc. Nguyên việc dùng bằng cấp để chứng minh đã là một suy yếu nghệ thuật.

THÁI TUẤN : Bằng cấp chỉ chứng tỏ một điều : kẻ có bằng cấp đã tập xong nghề.

THANH TÂM TUYỀN : Trở về ngôn ngữ mới trong hội họa, tôi nghĩ : ngôn ngữ mới không phải là kỹ thuật của trường phái mới nhất. Người ta có thể sử dụng được kỹ thuật mới mà không tạo được ngôn ngữ mới nếu không phải là người họa mới. Người họa mới ở đâu cũng mới. Gạch một nét cũng mới. Vẽ một bông hoa cũng mới.

TRẦN THANH HIỆP : Sự phân định mới cũ trong hội họa tuy vậy vẫn vấp phải khó khăn đối với người vẽ cũng như người xem tranh, là ở Việt Nam ta, những họa phẩm có giá trị chưa từng được thu thập vào một bảo tàng viện. Tác phẩm ngoài nước cũng chẳng hề được giới thiệu, dù bằng những bản sao. Các bài viết cần thiết về họa sĩ và nghệ thuật họ cũng hết sức thiếu sót. Tất cả những thiếu thốn này tạo thành một tình trạng đáng buồn và phương hại cho sự phát triển hội họa ở đây.

MAI THẢO : Để sự tìm hiểu được dễ dàng, ta có nên xếp loại các họa sĩ Việt Nam vào trường phái?

HUỲNH VĂN PHẠM : Không nên. Không có trường phái, mà chỉ có hai xu hướng : 1) Formel 2) Xu hướng đi theo giòng hội họa hiện đại thế giới. Một họa sĩ Việt Nam có thể chịu ảnh hưởng của rất nhiều trường phái bên ngoài. Tuy đã có một sự đề xướng về trường phái là trường phái Tân hiện thực của Nguyễn Văn Phương, nhưng ông Phương chưa quyến rũ được ai gia nhập trường phái ông đề xướng lên. Những yếu lĩnh trường phái ông cũng chưa được ai hay biết, kể cả giới hội họa.

DUY THANH : Đúng. Một họa sĩ không tự quy định mình ở một môn phái nào hết. Sự quy định này dành cho người thưởng ngoạn và phê bình có ý thức.

MAI THẢO : Hội họa ta có mấy loại tranh chính : sơn dầu, sơn mài, tranh lụa, thủ ấn họa v.v... với những đặc tính riêng biệt. Lấy đối tượng là tương lai hội họa Việt Nam, các anh thấy thế nào về viễn tượng và tương lai từng loại?

THÁI TUẤN : Sơn mài có những đặc tính có thể đem đến cho hội họa một hình thức diễn tả mới, bởi thể chất của sơn mài. Vì hiện thời, thể chất là yếu tố được chú trọng trong hội họa mới. Tiếc rằng, việc xử dụng sơn mài đã đòi hỏi một công phu, kinh nghiệm lâu dài và sự công phu này chống lại tính chất đột khởi của sáng tác mới.

HUỖNH VĂN PHẦM : Bỏ ngoài tranh Thanh Lễ, Trần Hà hoàn toàn có tính chất thương phẩm không liên hệ gì với nghệ thuật, tôi muốn nói về tranh sơn mài của nhà họa sĩ lão thành : Nguyễn Gia Trí. Tuy ông đã có một thời mang được sơn mài lên hàng nghệ thuật lớn, nhưng từ đó đến nay, trước xu hướng hội họa mới, ông vẫn giữ nguyên ở mức cũ, do đó sơn mài của ta không được phong phú trong cái giàu thịnh trong tước bỏ, nó là một nét lớn trong trào lưu hội họa mới. Tranh sơn mài của Nguyễn Gia Trí bây giờ vẫn rườm rà như cũ. Mặt khác, tương lai sơn mài Việt Nam gặp nhiều trở lực vật chất. Một họa sĩ không bao giờ lập được một xưởng sơn mài nếu không có giúp đỡ. Những xưởng sơn mài hiện tại đều rơi vào những xưởng làm đồ tiền công nghệ đề xuất cảng.

THANH TÂM TUYỀN : Con đường nghệ thuật nào, tự một mình ai cũng không thể làm giàu được. Mà phải có những người đến sau. Thất bại của sơn mài không phải ở Nguyễn Gia Trí mà vì không có ai tiếp sức ông trong con đường này. Những người đến sau Nguyễn Gia Trí đã hạ sơn mài xuống hàng trang trí tầm thường. Do đó, họ đã giết sơn mài và giết luôn cả Nguyễn Gia Trí. *(nhiều tiếng cười)*

TÔ THỦY YÊN : Về tranh lụa Việt Nam, thì thể chất tranh lụa đã bị hạn chế trong những tình cảm hiền hòa yếu ớt. Khi họa sĩ đứng trước một tâm trạng sôi nổi, tranh lụa trở nên bất lực.

THANH TÂM TUYỀN : *(cười)* chất lụa là chất đàn bà. Mà nghệ thuật bây giờ là nghệ thuật đàn ông. Nên tranh lụa không có tương lai.

DUY THANH : Tôi chưa thí nghiệm loại tranh lụa. Nhưng chắc sẽ không, vì chất tranh lụa không hợp với con người tôi. Tôi ưa cái chất sù sì của sơn dầu.

NGỌC DŨNG : Đã có một thời kỳ trước đây ít lâu, tôi có thí nghiệm loại tranh lụa. Nhưng rồi bỏ, lý do : Người làm tranh lụa phải qua một thời kỳ làm công việc của một người thợ. Cảm hứng bị ngắt quãng ở thời kỳ này. Thí dụ : lúc đầu phải làm phác họa cẩn thận rồi can lên nền lụa, công việc ấy có thể do một bàn tay thợ làm thể họa sĩ được. Và sau đó thì người làm tranh mới lại có thể trở về công việc khởi đầu của họ. Cần nói rõ : đó là lối làm tranh lụa của riêng tôi.

MAI THẢO : Sơn mài với trở lực là công phu và điều kiện thực tế (như Phầm, Tuấn đã nói) tranh lụa thì chỉ có tác dụng hạn chế cho một tâm trạng, mà tâm trạng đó không phải là tâm trạng của người

hội họa bây giờ, có nghĩa là tương lai hội họa ta nằm trong sơn dầu ?
(nhiều tiếng nói : đúng thế)

HUỖNH VĂN PHẦM : Trở lại với ngôn ngữ mới. Trên, tôi đã nói, phải có một điều mới cần thiết muốn nói ra mới tạo được ngôn ngữ mới, và kỹ thuật mới không thể xem như một điều kiện đầy đủ. Điều cần thiết muốn nói ấy đã có trong hội họa Việt Nam bây giờ chưa, đó là điều tôi vẫn thắc mắc.

THANH TÂM TUYỀN : Trả lời : Người hội họa bây giờ muốn tạo những hình thể mới cho cuộc đời mới. Hỏi tại sao bây giờ các nhà họa sĩ phải làm mới ? Vì họ ý thức được sự tiến hóa của lịch sử hội họa và thấy không thể đứng lại trước tiến hóa ấy.

THÁI TUẤN : Họa sĩ bây giờ có khuynh hướng đưa trở lại một thứ hội họa riêng biệt và thuần túy hơn. Cái mới trong hội họa không phải ở hình thể mà là sự sáng tạo những hình thể mới.

TRẦN THANH HIỆP : Động lực thúc đẩy người làm hội họa đi tìm cái mới là trước sự bất lực của những phương tiện diễn tả cũ, họ phải đi tìm những phương tiện diễn tả mới tự do rộng rãi hơn, đủ khả năng diễn tả hơn.

HUỖNH VĂN PHẦM : Đồng ý với các anh. Nhưng phải nhận rằng : trong bước đầu, người làm hội họa Việt Nam có nhìn vào hội họa bên ngoài để tìm những tài liệu thời đại, để tạo nên ngôn ngữ mới và riêng biệt.

DUY THANH : Thời đại này đòi hỏi ở nhà họa sĩ những cái mới, nó là phản ảnh của họa sĩ trước thời đại. Không có sự biểu hiện của phản ứng như thế thì không có nghệ thuật được.

NGỌC DŨNG : Tất nhiên có nhiều thúc đẩy. Sự đến và đi của thúc đẩy cảm thấy mơ hồ. Tôi nghĩ đến hình ảnh này : người làm hội họa như một cốc nước đầy, tự nó tràn ra, muốn thành hình thể gì không biết. Cái quyết định cuối cùng của tác giả là xác định những hình thể đó. Hội họa có sự tinh cở (sự tinh cở được xác định) và cũng có cả cái « ngổ » của đường nét, màu sắc. Nếu ở một bức tranh tất cả màu sắc, đường nét đều vừa vặn, hợp lý, bức tranh sẽ biến thành công trình của một người thợ khéo tay. Tôi thù ghét sự khéo tay. Danh từ này tự nó đã loại bỏ tính chất nghệ thuật.

TÔ THỦY YÊN : Hội họa như các ngành nghệ thuật khác có nhiệm vụ biểu hiện đời sống nhưng khác văn chương ở chỗ không trở lại đời sống, bao trùm nó và sửa đổi nó. Hội họa mang đời sống được biểu hiện lên một siêu-đời-sống (surmonde) và tất cả ý nghĩa của nó là phản kháng lại định mệnh con người (un anti-destin). Ý kiến này tôi nhận của Malraux. Thành thử người ta chỉ có thể khen một họa phẩm là đẹp — một thứ tình cảm gần như *gratuit* — chứ không thể khen là nó có

ý nghĩa. Khen một họa phẩm có ý nghĩa tức hạ thấp nó xuống hàng hí họa. Phải coi hội họa là một thực thể tự nó, nó đã có đầy đủ ý nghĩa, đừng gán cho nó ý nghĩa nào khác và biến nó một cách oan uổng thành một minh họa cho triết học, một tùy thuộc của triết học. Tôi thú thật không tìm thấy thông điệp nào rõ rệt trong họa phẩm. (cười) Tôi vẫn nhớ câu nói đùa của Paul Valéry : *On doit toujours s'excuser de parler peinture.*

DUY THANH : Theo tôi, nghệ thuật hội họa sau này cần đi đến cái đích là sự yên nghỉ của tâm hồn. Bây giờ, đứng trước một tác phẩm, người thưởng ngoạn chỉ cảm thấy sự yên nghỉ, thoải mái, không nghĩ ngợi. Nếu có cũng chỉ là thi vị một niềm vui.

THÁI TUẤN : Có một điều không ai có thể chối cãi : trước hết đã nói là một bức tranh thì phải « đẹp », còn đẹp như thế nào lại tùy ở từng trình độ thưởng ngoạn. Danh từ đẹp cũng chỉ là một danh từ không thể giải thích, hay có giải thích cũng chỉ là gượng ép. Tôi cho rằng một bức tranh đạt được phải làm cho người thưởng ngoạn chú ý và gây cho người thưởng ngoạn một cảm khoái tế nhị, sâu sắc hơn hết mọi cảm khoái ; cảm khoái đó loé lên như một tia chớp sáng, soi rõ phần nội dung chứa đựng của tác phẩm. Khi tia chớp đã loé lên và người thưởng ngoạn chỉ thấy một cái trống rỗng mông mênh là bức tranh đã thất bại trong địa hạt nghệ thuật ; nó chỉ còn giá trị của một đồ vật trang trí. Cái nội dung chứa đựng của một họa phẩm là những gì mà người sáng tác đã ý thức thấu nhận ở cuộc đời và dành cho phần vô thức toát ra ở tác phẩm. Trình độ nghệ thuật là tùy ở trình độ ý thức của người sáng tác. Ngôn ngữ mới của hội họa là nói lên được sự rung động của toàn thể con người trong lúc sáng tạo. Tất cả các trường phái bắt đầu từ Cézanne là những con đường riêng rẽ nhưng cùng chung một mục đích : tạo thành ngôn ngữ mới. Tôi nhìn hội họa Âu châu ở khía cạnh đó và đồng ý trong công việc : tạo thành thứ ngôn ngữ mới cho nền hội họa.

DUY THANH : Cái đẹp trong nghệ thuật không chỉ là cái đẹp riêng nó mà thôi, mà còn bao gồm cả những cái mà con mắt tầm thường cho là xấu nữa. Khi họa sĩ diễn tả cái xấu mà có nghệ thuật tức là cái xấu đẹp. Mà nghệ thuật lên tới độ cao tức là cái đẹp thuần túy không bàn cãi.

MAI THẢO : Mặc dầu một số ý kiến dị đồng, chúng ta đã đồng ý với nhau trên điểm căn bản : đã có một ngôn ngữ mới cho hội họa Việt Nam hôm nay. Chúng ta cũng phân biệt ược rằng : khác với lịch sử hội họa Tây phương, ngôn ngữ mới nằm trong quá trình sinh thành và chế ngự của các trường phái, ngôn ngữ mới của hội họa Việt Nam có thể nhận định như gồm thành *những thực hiện đầu tiên của một ý thức mới* về đời sống, về nghệ thuật. Hội họa do đó không chỉ đổi thay trong

từng đặc tính riêng lẻ. Hội họa bị đặt lại trên toàn thể vấn đề. Nó được đổi mới từ bản chất, từ mục đích.

Phá bỏ những khuôn mẫu nhà trường, bắt kịp mọi khuynh hướng hội họa thế giới, không đứng lại trong tô điếm, ghi nhận khách quan sự vật, mà sao trộn cái trật tự khối hình và màu sắc cố hữu của thiên nhiên, sự vật, sáng tạo những hình thể mới cho sự vật và đời sống, dẫn tới tạo thành qua trào lưu tiến hóa chung, một ngôn ngữ mới và riêng cho hội họa Việt Nam, nâng ngành nghệ thuật tạo hình còn non trẻ của chúng ta lên hàng nghệ thuật lớn, xử dụng được hội họa như một phương tiện nghệ thuật biểu hiện được tâm trạng và đời sống, — *tất cả trong một thời gian kỷ lục* — chỉ có cái ý thức mới đó mới chứng minh được cho người làm hội họa Việt Nam ở những *bước nhảy vọt* nói trên. Chúng ta cũng lại phân định được rằng : ngôn ngữ mới, do đó *chỉ có* ở người làm hội họa nào đích thực có một tâm trạng, một lối nhận thức sự vật và đời sống mới, tóm lại một *thái độ mới*, thể hiện thành tác phẩm mang trọn vẹn cái mới từ bản chất, từ nội dung.

Bởi đó chúng ta có thể kết luận rằng : ngôn ngữ mới của hội họa cũng là ngôn ngữ mới của nghệ thuật, của thời đại. Những người làm hội họa Việt Nam gia nhập được vào dòng sống mới của thời đại là *những người duy nhất* tạo được ngôn ngữ mới, theo nhận định của chúng ta. Ngôn ngữ mới ấy hiện đang làm bối ngỡ, kinh ngạc người thưởng ngoạn, đây một số người khéo tay xuống hàng thợ vẽ. Nó đã mở được một chân trời, một khởi điểm đầy hứa hẹn cho nền hội họa Việt Nam hôm nay mà những nét lớn là đặc tính sáng tạo, sự từ bỏ thái độ khách quan và thiên nhiên để đi vào thực hiện chủ quan và đời sống.

NGUYỄN SỸ TẾ

lên đèn

Tôi đã loay hoay hồi lâu với đoạn giảng-thuyết ấy, một đoạn giảng thuyết bình thường có lẽ, mà mỗi lần xem lại trước khi đem ra dùng, tôi vẫn thấy một cái gì làm tâm tôi thắc mắc. Tôi chia sẻ ý kiến của Ranh là phải đưa vấn đề đạo-đức từ cái nghĩ trở về cái sống, phải đồng-hóa thí-nghiệm đạo-đức với thí-nghiệm khoa-học, ý thức đạo-đức cần phải được giải-thoát khỏi mọi lý thuyết tiên lập và phải tìm sự chắc chắn trong sự thích-nghĩ tức thì với thực-tại hơn là suy ra từ những ý thức hệ trừu tượng. Nhưng tôi vẫn nghĩ theo Max Scheler rằng thí-nghiệm đạo-đức vẫn chỉ là một thí-nghiệm về các giá-trị đạo-đức không chối bỏ chủ quan. Và tôi thấy rõ sự cần thiết phải phá bỏ cái mâu thuẫn biện chứng, cái lung củng khởi đầu đó của đạo đức.

Chủ nhật gọi tôi ở ngoài phố. Tôi bỏ bút xuống bàn, nhìn lên vòm cây trước cửa nơi phân-hóa ánh dương. Tôi bắt gặp trí óc tôi phiêu lãng đi nơi khác. Có tiếng chân người lên chạ ở cầu thang. Những ngón tay yếu ớt gõ vào cửa buồng tôi. Chị Đức đứng trong khuôn cửa :

— Ngày nay mà Thành không đi chơi à?

Đã từ lâu, chị Đức quen gọi tôi bằng tên không như thế. Tôi vẫn ngồi yên vị :

— Chị xem còn chỗ nào nữa mà đi ?

Giọng chị Đức vang lên, không thật :

— Khi ngời ta quá quen nhau.

— Có lẽ. Nhưng...

Tôi ngừng nửa chừng vì thấy rõ cái vô-nghĩa của câu định nói. Chị Đức không gạn hỏi. Chúng tôi thường hiểu nhau nửa lời. Như thế đã hai mươi năm nay, khi tôi còn đề chỏm. Hai mươi năm trời một

mỗi cảm-tình đi những bước rất chậm tưởng chừng như không đi trước nhịp-độ đổi thay quay cuồng đến với chung quanh chúng tôi. Hay là sự quá quen nhau đã đặt chúng tôi lọt vào trong cái thế giới thân thiết của từng người, rồi tin chắc vào đó không ai nghĩ tới nữa? Thực ra, đôi lúc tôi cũng dừng lại trên dòng cảm-xúc và ý-nghĩ để nhận-định về mỗi giây liên lạc giữa chúng tôi, nhưng rồi một ngại ngần tâm lý nào đó đã ngăn tôi lại. Hay là tôi sợ phải « tôn yêu dấu vết bước chân tôi »? Bây giờ tôi muốn nói một lời phản kháng, ít nhất cũng trên nguyên tắc, nhưng đã muộn.

Chị Đức xếp một cuốn sách vào tủ :

— Tôi giả Thành cuốn tiểu thuyết mượn tháng trước.

— Chị thích chứ?

— Vẫn khó tiêu như thường lệ.

Tôi đi lại ngồi vào cái ghế bên tủ sách :

— Chị lấy quyển khác?

Chị Đức trả lời trong suy ngẫm :

— Thôi, đợi khi nào cần và thấy có hứng.

Tôi nói vu vơ :

— Êm đềm thay sự đợi chờ ! Nhưng rồi biết sự đổi thay có đến không?

Chị Đức bỏ đi ra phía giường bên cửa sổ, hỏi tôi mà như nói một mình :

— Vẫn viết?

— Soạn bài thi đúng hơn!

— Còn cuốn sách?

— Vẫn trong tình trạng cũ không di-dịch.

— Vì tư-tưởng di-dịch mau không bắt kịp?

Tôi không trả lời chị Đức mà chỉ ngâm câu thơ của một nhà thi sĩ Pháp : « On me dit une mère et je suis une tombe — Người ta bảo tôi làm mẹ mà tôi chỉ là một nấm mồ. » Hồi lâu, chị Đức nói giọng hơi trách móc :

— Tôi thấy Thành càng ngày càng khó hiểu.

Tôi đã quen với lời trách móc đó mười năm trời nay nên thấy không cần phải trả lời. Câu chuyện ấy diễn ra từ ngày tôi hề cư về Hà-nội và gặp lại chị Đức. Các bạn bè lúc đó bảo tôi là « một cặn cụ hai mươi tuổi ». Thế ra tôi đã sớm « giác ngộ » nhỉ? Nhiều lúc tôi ước mong chị Đức đẹp, thật đẹp, không thì ít nhất cũng quyến rũ, để tôi khỏi phải nghĩ ngợi. Tôi thương chị Đức như một người chị họ. Càng thương hơn khi tôi biết chị rất cô độc, đã trải nhiều đau khổ vật chất và tinh thần. Mấy năm tù đầy buổi thiếu thời đã để lại cho chị một di-tích tai-hại : chị mắc bệnh lao. Có lẽ ít người thấy được điều đó chứng cứ là chị Đức, ngoài những nét u buồn thoáng hiện, vẫn giữ nét cường kiện trong gương mặt, trong tiếng nói và không phải là một

người đàn bà xấu. Chị Đức ngồi xuống đầu giường, thu đôi chân lên, trải lại vạt áo, hai cánh tay ôm lấy đầu gối, nghiêm-chỉnh nhìn tôi nói như một bà chị họ :

— Lâu nay Thành có nhận được tin-tức gì của gia-đình ?

— Biết vô âm tín. Mà cũng chẳng trông mong gì ! Còn chị ?

— Tôi thì còn ai nữa mà trông mong.

Câu chuyện quê hương làm chúng tôi gần gũi nhau hơn. Tôi hỏi chị Đức với một giọng ân cần :

— Thế còn những bạn bè của chị ?

— Phân tán hết và hầu như cũng không mấy ai sống sót.

— Còn những người khác ?

— Khổ sở lắm.

Tôi nhìn qua cửa sổ giọng xa xa :

— Chắc gia đình tôi cũng thế !

Tôi đi lại cửa sổ, vịn chần song nhìn ra ngoài. Dưới đường, những người đi lại rất đông trong nắng. Một lúc sau, tôi quay vào :

— Chị có định làm một cái gì nữa không ?

Câu hỏi đột ngột của tôi làm chị Đức luống cuống. Chị trả lời ngập ngừng :

— Tôi ấy à ? Tôi già rồi còn gì. Còn đâu sức lực ... Còn đâu tinh thần ! Con đường mòn cụt, người ta bảo.

Tia mắt vụt sáng của chị Đức tắt ngay. Tôi cảm thấy rõ ràng chị đã không nói hết ý nghĩa và tình cảm thật của chị. Tôi bỗng nhớ lại cuộc xung-đột giữa tôi và chị — cuộc xung-đột suốt hai mươi năm trời bằng hữu — cách đây bảy tám năm, khi chúng tôi còn ở Hà-nội. Chị vừa nhắc lại một lời tôi nói, giọng vẫn còn căm giận. Hình như tôi đã xúc-phạm đến một cái gì là niềm tin thiêng-liêng, trung thành nhất của chị. Một lúc tôi có cái cảm giác được giải thoát khỏi một gánh nặng đã đè chũu trên vai tôi lâu ngày, bởi tôi, tôi cũng có niềm tin riêng của tôi. Mặt chị Đức tái đi trong nỗi thống khổ thấy mình vừa mất một người bạn, mất một tia sáng hy vọng, một tia hy vọng mà người ta quá định ninh. Tôi hối hận khi thấy chị quay đi dấu đôi dòng lệ. Càng hối hận hơn nữa khi tôi biết rằng nếp sống lừng khừng và bừa bãi của tôi từ ngày hồi cư đã làm chị Đức khổ tâm nhiều. Nhưng rồi tôi vẫn đứng bất động như tôi đang đứng bất động trước mặt chị. Chị Đức nhìn sâu vào cuối phòng :

— Những thất bại chồng chất cũng làm tôi chán ngán lắm rồi !

Giọng nói ần ần, yếu ớt của chị Đức lắng từ từ vào lòng tôi với tình thương nhẹ nhàng dâng lên. Tôi phân vân không hiểu lời thú nhận thua cuộc của chị là đối với đời hay đối với tôi. Tại sao chị đã sinh ra đời trước tôi và tại sao chị lại không đẹp ? Tôi buồn thấy mình đã kiêu hãnh vô lý và đã tự tạo ra nhiều cản trở cho chính hành động của mình. Trong thí nghiệm đạo đức, tôi phải triết khấu theo lối nào

để rút về thí nghiệm các giá-trị đạo-đức ? Dường như tôi đã xây dựng tư tưởng trên tình cảm và muốn khách quan tôi đã quá chủ quan.

Tôi đã trở lại bàn viết của tôi lúc nào không hay. Tiếng chị Đức nói ở đầu phòng gọi tôi về thực tại :

— Thành còn nhớ cô Hồng không nhỉ ?

— Cô Hồng nào hở chị ?

— Cô Hồng ở huyện nhà, cùng dạy học với tôi ngày xưa ấy.

Chị Đức vừa nói vừa tiến lại phía tôi. Tôi cũng đứng dậy vừa trả lời vừa lục lọi trí nhớ :

— Có phải cái cô Hồng xinh xinh, hay đọc tiểu thuyết, lại hay khóc nữa và nhất định nhận làm em nuôi của chị. Cô ấy làm sao ? Đã lâu lắm tôi chẳng nghe thấy ai nhắc nhở đến cô ấy nữa.

— Thế mà tôi vừa gặp lại đấy.

— Có khá không chị ?

— Chắc cũng khá. Cô ấy mới lấy chồng.

Rồi chị hạ giọng : Kể cũng hơi lạ.

Tôi nói câu vui đùa đầu tiên :

— Ở đời chẳng có gì là lạ cả ! Chị thấy thế hay sao ?

Câu nói của tôi không làm cho chị Đức cười. Tôi chợt nghĩ ra nói tiếp để lấp chỗ im lặng :

— Quên khuấy đi mất. Hôm nay tôi phải mời chị đi ăn sáng rồi xem có phim nào hay hay...

Chị Đức ngắt lời tôi :

— Tôi quên thì đúng hơn. Vì hôm nay tôi phải đến mời Thành chiều lại soi cơm đảng tôi. Có giỗ bà cụ. Tôi cũng làm đại khái. Chẳng có ai thân thích hay khách khứa cả.

Rồi chị vui vẻ :

— Tôi xin nhận lời đi ăn sáng với Thành, nhưng còn cinéma thì đề khi khác. Tôi muốn ra phố và ra chợ sắm sửa ít đồ dùng.

Khi chúng tôi xuống đến chân cầu thang, chị Đức ngập ngừng nói với tôi, giọng bí mật :

— Có lẽ chiều nay tôi sẽ có điều quan trọng muốn hỏi ý kiến Thành.



Ở tiệm phở ra, tôi đi bộ với chị Đức đến chợ thành-phố. Nắng dịu trong trời xanh, vòm cây rung rinh đón gió nhẹ. Nhịp sống chuyển dịch trong bước chân những người chen chúc nhau đi trên vỉa hè. Chị Đức và tôi đi bên nhau không nói năng, mỗi người theo đuổi ý nghĩ riêng. Đám đông đã làm cho tôi có những ý nghĩ khác về mình, về cuộc đời. Tôi nghĩ nếu thế giới chỉ gồm có chị Đức và tôi thì câu chuyện giữa chúng tôi sẽ chuyển sang thế khác, và có lẽ cũng chẳng còn vấn-đề hay thí-nghiệm đạo-đức đặt ra cho tôi nữa. Tôi nhớ đến

bức tranh của một người bạn cho tôi, vẽ chỉ chút những cảnh cây và những ngọn cỏ hoang với một câu thơ Eluard đề ở mặt trái :
Fraternellement seul, fraternellement libre. Tôi tự nhủ : « Phải biết cô độc lấy giữa đám đông ; tự do là ở trong ý-thức ; người ta chỉ thực sự sáng-tạo trong điều-kiện ấy ». Và tôi dừng lại, quay sang chị Đức :

— Chị giao này trông khỏe mạnh hơn hồi ở Hà-nội.

Chị Đức ngược mắt nhìn tôi nửa ngạc nhiên, nửa cảm ơn :

— Tôi cũng cảm thấy thế. Có lẽ khí hậu nóng hợp với tôi chăng ?

— Chị không thấy ho nữa chứ ?

— Đã lâu, không !

Tôi cười : Hoan hô ! Thế thì phải khao chị ạ.

Chị Đức cũng cười : Thành muốn tôi khao cái gì ?

— Tùy ý khổ chủ.

Chị Đức ngẫm nghĩ một lúc :

— Vậy thì vào đây tôi mua tặng Thành một cái cravate. Thử nào, màu nào bây giờ ?

— Quyền tối cao lựa chọn thuộc về chị.

Chị Đức nhìn tôi :

— Thành mà đề tôi lựa chọn giúp.

Tôi nhìn đi chỗ khác :

— Tôi tin ở trực-giác và thị-hiếu của chị.

Bước chân vào cửa hàng tạp hóa, tôi ngăn chị Đức lại :

— Thực ra tôi phải khao chị mới đúng.

Chị Đức cười :

— Trên căn cứ nào ? Ông hay lý luận lắm.

Tôi bật cười nghe chị Đức lần thứ nhất gọi tôi bằng ông :

— Thưa bà, bởi một lý lẽ đơn giản là tôi giàu hơn bà, tôi ở nhà lâu mà bà chỉ ở nhà trệt.

— Ông tưởng lương giáo học của tôi không đủ để mua tặng ông một cái cravate hay sao ?

Trước khi chịu thua chị Đức, tôi vẫn còn nói chống đỡ :

— Giá như hồi còn ở huyện thì tôi đã đề nghị giải quyết vụ tranh chấp này bằng một cuộc đánh « oẳn tù tì » với chị.

Chúng tôi đã lấy lại được niềm vui thuở niên thiếu. Phải nói rằng riêng tôi lấy lại được mới đúng. Bởi chị Đức bao giờ cũng thế, thường thường tư-lự và u-buồn, người ta bảo từ ngày chị ở tù về. Xưa kia chị xinh xắn và vui vẻ lắm. Tôi biết lơ mờ rằng chị đã làm cách mạng từ năm còn để tóc bím. Tôi đến với chị giữa hai bài học sử ký lớp nhất và trong hình ảnh tôn yêu về một thứ nữ-thần gây cảnh phải tạm ngồi dạy học lớp ba tại một trường nữ-học phố huyện. Tại sao tôi đã không giữ được hình-ảnh ban đầu ? Bây giờ chỉ còn là hồi-tưởng và chỉ có tôi đã đổi thay mà thôi.

Chị Đức trao gói quà tặng cho tôi, hỏi :

— Nghe người ta nói từ ngày vào đây đến giờ Thành đã đổi tâm tính và sống ngăn nắp lắm có phải không ?

Tôi chỉ cười :

— Chị chẳng thấy tôi là giáo sư triết học hay sao ?

Chị Đức cúi đầu chào kiểu cách :

— Chào thầy và xin thầy nhớ cho rằng làm giáo sư triết-học chưa có nghĩa là thành nhà hiền triết ạ.

Tôi đáp lễ kiểu-cách hơn chị :

— Và xin cô cũng chớ cho rằng người ta vẫn có thể là một nhà hiền-triết mà chẳng cần học triết-học ạ.

Chúng tôi cười vang và trong một lúc quên khuấy cả những người chung quanh.

Đến cửa chợ, chị Đức quay lại bảo tôi :

— Thành có thể vào đi một vòng chợ với tôi được không ? Tôi cần phải mua một ít đồ cúng chiều nay, vả lại cũng phải có một món gì đặc biệt thiết quý khách chứ !

— Rất hân hạnh làm một tên cần vụ sách giở theo hầu chị.

— Thành làm tôi như một bà tướng Tàu chẳng bằng !

— Chị chẳng có thời-kỳ làm tướng rồi sao ?

— Tôi đâu dám nhận điều đó.

Một lúc sau, chị nói nghiêm giọng :

— Có điều hợn đàn ông các anh đôi lúc cũng nên thử ngó vào công việc tâm-thường của người đàn bà, xem họ phải làm những gì và chỉ có thể ước-vọng được những gì. Như thế để xét đoán họ đúng hơn.

Chị Đức nhìn tôi, và thấy tôi hơi tỏ vẻ khó chịu, chị cười duyên hướng câu chuyện :

— Đề một mai có một bà Thành mà hầu hạ cho nó đúng đường hơn.

Tôi cười phượng rồi chúng tôi im lặng hồi lâu. Tôi không thể không thắc mắc về câu nói của chị Đức. Có lẽ tôi đã lầm-lẫn một điều gì. Thí-nghiệm tạo đức của tôi đã quên không xét tới một yếu tố nào chẳng. Trở lại lời nói của chị Đức, tôi phân-vân không biết chị đã nói chuyện lý tưởng hay tâm tính. Ở một đoạn đường chợ, tôi nói với chị Đức :

— Tôi đã có điều gì làm phật lòng chị ?

— Không đâu Thành ạ. Đây là tôi nói một câu chuyện chung mà thôi. Chính tôi, tôi lại sợ đã hiểu lầm Thành.

Tôi ngập ngừng tìm chữ :

— Ta cần phải phân biệt tư-tưởng và tịph-cảm... Thực ra thì...

Tôi không nói hết lời. Câu chuyện xung-đột giữa tôi và chị Đức lại trở về trong đầu óc tôi. Tôi thấy không cần phải nói nữa, nhất là trong lúc này. Không phải là tôi đã bỏ niềm tin cũ, mặc dầu tôi có đôi

thay. Sau cùng, tôi đành rút về câu chuyện tâm tình ngoài ý muốn :

— Vậy chị đừng giận tôi nữa, cả về chuyện cũ nữa nhé !

Chị Đức cười phá lên :

— Thành lại làm tôi nhớ lại hồi ở huyện nhà. Lúc ấy Thành rất hay giận, chẳng kém gì Hồng. Tôi phải hết sức dỗ dành và bao giờ cũng phải làm lành trước. Thành có nhớ khi lành nhau rồi, Thành đòi phải làm cái gì không ? Vỗ tay nhau như người mua bán trâu bò ở ngoài chợ ấy. Thành đã cho tôi nhiều quà tặng rất trẻ con, tôi còn giữ cả.

Đã lâu lắm tôi mới lại thấy chị Đức vui vẻ một cách hồn nhiên như thế. Từ ngày hồi cư gặp lại nhau ở Hà-nội, chúng tôi hết sức tránh ôn lại chuyện cũ. Tôi bỗng cảm thấy mình nhỏ bé đi. Hình ảnh một chị Đức nữ thiên thần lại hiện trong đầu óc tôi. Tôi tự hỏi : Phải làm như thế nào để phục hồi hình ảnh đó ? Tôi nghĩ đến gia đình tôi với vợ xa cách. Một ý nghĩ quên đi lâu ngày lại trở về với tôi : Tại sao tôi không có thể thành một gia đình với chị Đức ? Tôi thấy xây dựng tư-tưởng trên tình-cảm là phải. Đề rồi sau đó người ta lại đi ngược đường mà xây dựng lại tình-cảm. Cứ thế...

— Tôi đã mua được món ăn mà Thành ưa nhất rồi.

Tôi giật mình hỏi không suy nghĩ :

— Món gì thế chị ?

— Canh rau đay cua đồng !

— Cám ơn chị nhiều lắm.

Ra khỏi chợ, tôi bỗng nhớ đến cái điều quan trọng mà chị Đức có báo trước sẽ hỏi tôi chiều nay. Tôi thắc mắc toan hỏi lại chị, thì chị đã kéo tay tôi đi :

— Xong xuôi cả rồi, bây giờ thì tôi có thể đi xem chiếu-bóng được với Thành.



Tôi thức dậy sau một giấc ngủ thật dài và yên tĩnh. Trời đã về chiều. Căn buồng tôi hơi tối. Vòm cây trước cửa đã ở trong bóng râm của mái lầu. Cảnh vật đã dịu màu và như mang một sắc thái khác buổi sáng. Những đợt gió nhẹ lùa vào mơn trớn da thịt tôi. Tôi nằm im trên giường, lấy lại dần cảm nghĩ. Tôi biết tôi rất thích ngủ vào giờ hoàng hôn nhưng đồng thời lại rất sợ thức dậy trong buổi ngày tàn. Tôi tưởng chừng như mình vừa sinh ra trong những ngày đầu của vũ-trụ khi còn thiếu ánh sáng. Một cảm giác mông lung buồn đi chậm chậm vào trong tôi, người tôi tan biến như mây khói ở khắp mọi nơi và chẳng bám vào nơi nào.

Ngồi tựa vào thành giường tôi bỡ ngỡ nhìn quanh. Đã mấy năm liền sống trong căn buồng này tôi vẫn không thấy có một ràng buộc

nào, dầu là ràng buộc của tâm-tinh hay của thói-quen. Tôi rõ ràng cảm tưởng rằng nó chỉ là một quán trọ tạm thời trong nếp sống chưa ổn-định của tôi. Một lúc, tôi lo rằng đời tôi chưa có cả định-hướng nữa. Tôi muốn bầu víu vào một cái gì nhưng lại sợ mình chết chìm ở đó. Không ! Không ! Đó chỉ là một ảo giác. Tôi đã chọn nhận con đường của tôi. Tôi chưa gặt hái được gì. Tôi thấy tôi cô độc quá. Tôi nhớ lại câu nói của chị Đức lúc chia tay tôi sau giờ chiếu bóng : « Nhiều khi người ta cũng không hiểu nổi chính mình. Cũng có thể vì ngoại cảnh đã làm cho người ta nhìn sai lệch về mình ». Tôi nghĩ tiếp : Vậy phải lấy yếu-tố khách-quan để làm một thí-nghiệm chủ-quan hay ngược lại ? Phải chăng trong cơn hỗn loạn của sự-kiến và phương-tiện thì hãy nghĩ tới cứu cánh trước ? Nhưng mà có phải cứu cánh luôn luôn có trước đâu ? Thí-nghiệm đạo-đức có thể nào như thí-nghiệm đạo-đức tái lập được trong những điều kiện hoàn toàn như trước không ? Đắt đỏ thay là giá của đạo đức !

Vào buổi tối gọi xong xuôi, tôi vẫn còn thắc mắc về chỗ bất ổn trong những nhận-định của tôi. Không hiểu chị Đức có điều gì quan trọng muốn nói với tôi chiều nay ? Nét chị rất nghiêm. Xưa kia tôi cho chị là người đầy bí mật. Có thời tôi chán ngán chị vô cùng. Tôi bao giờ cũng thương chị mặc dầu sao hết. Tôi thất vọng nhắc lại một ước mơ không thể thực hiện được của tôi : Tại sao chị Đức không thuộc vào thế-hệ tôi hoặc sau tôi ? Lòng nề vì chỉ là một gánh nặng cho người ta trên đường đi. Tôi suy nghĩ về nỗi vui mừng sáng nay của tôi : tôi mừng gặp lại một người thân yêu mà tôi đã vô tình làm phiền lòng hay là tôi vui về một nguyên do khác. Tôi thấy phần nào sự vô lý của nỗi vui mừng đó. Tôi đã yếu mềm chăng ? Không, tôi có thể yêu chị Đức được lắm. Đời tôi rất có thể sung sướng bên cạnh chị. Theo một hướng chiều nào đó, một giải pháp trọn vẹn và nhân đạo hơn không thể tiếp-tục sự-trạng hiện-tại. Tôi ước muốn chân thành phục hồi hình ảnh đẹp tôi đã mang về chị Đức. Nhưng phục hồi trong những điều kiện nào của tôi và của chị ? Sự thất bại sẽ rất nặng nề và phải kể là một sự đổ vỡ hoàn toàn. Tôi sợ cái độ thâm khốc của thất bại, và cả cái nguyên-do tình cảm của sự thất bại đó. Đứng trước gương nắn lại cái nút cravate chị Đức tặng tôi, tôi đã có ý nghĩ muốn thoát thác cuộc hội kiến chiều nay bằng một cái cớ nào đó. Chứng như đoán biết tâm lý của tôi, sáng nay chị Đức đã hóm hỉnh cười nói : « Chiều nhớ đến nhé ! Tôi không bắt cóc đâu mà sợ ! ». Rồi chị tiếp giọng nghiêm trang : « Giỗ, bà cụ ». Tôi gấp cuốn sách soạn bài bỏ vào ngăn kéo tủ rồi nhanh nhẹn xuống cầu thang.

Những ánh điện đầu tiên bật lên trên thành phố sao mà tro trên thế. Khách đi lại trên đường có vẻ còn nhộn nhịp hơn buổi sáng. Những người đi xa về quần áo bụi bặm. Dáng-mặt mỗi trên một số người tiếc cho ngày nghỉ sắp qua. Những khách đi dự hội trước giờ,

lác đác đây đó, ngượng nghịu trong những y phục chải chuốt. Tôi có cảm tưởng mình là một trong những người khách đi sớm đó.

Xóm ngoại ô thừa thớt đem đến cho tôi những cảm giác thoải mái. Trời nhưng lam như thấp xuống. Thiên nhiên trải rộng ra. Gió thổi từng đợt với khí mát tràn đầy. Tôi vẫn biết đêm Saigon là tuyệt-thú. Tôi bỏ xe xuống đi bộ. Tôi đi chậm để hưởng cái khoái cảm của đêm sống ngoài trời và cũng là để xếp đặt lại một vài cảm-nghĩ trong khi chờ đợi đêm về rõ rệt hơn. Một lần nữa trong ánh đèn lên, tôi lại thấy sự vật thay đổi sắc thái mang một niềm bí-ẩn không thể vượt qua. Tâm hồn xót-dau trong bao dẫn-vật của tôi cũng dịu đi lần lần. Tôi thấy cuộc đời có những điều mà mình đành phải nhận. Tôi quên đi tương lai xa để vuốt ve một giấc mộng gần. Giá của thí nghiệm thật là đắt đỏ. Tôi tự nhủ rằng chị Đức là một người can đảm mặc dầu sao hết, và rồi thế nào tôi cũng đạt được tới đích.

Tôi đã đến xóm nhà chị Đức. Những bước đi do dự cuối cùng, một quyết định vững chắc mới, tôi vượt qua khoảng vườn nhỏ. Nhưng mà tôi đã hết sức ngạc nhiên khi thấy căn nhà chị vẫn còn tối om. Tôi ngờ rằng nhà chị hồng đèn. Rồi một linh tính báo cho tôi biết có điều gì trầm trọng vừa xảy ra. Tôi mở cửa đi vào tìm đến chỗ vặn điện. Trong ánh sáng vừa mở, tôi dụi mắt nhiều lần để thấy rằng căn nhà hầu như trống rỗng, bàn thờ nguội lạnh khói hương. Tôi đứng giữa nhà bất động. Thế là chung cục như không dự tưởng của cái thí nghiệm của tôi. Một người đàn bà láng giềng bước vào :

— Thấy ánh đèn sáng tôi biết ông đã tới. Cô Đức có gửi lời tôi chào ông. Buổi chiều khi cúng bà cụ vừa xong thì cô ra đi ngay với một người đàn ông. Cô có nhờ tôi trao cho ông tờ giấy này.

Lá thư của chị Đức rất vắn tắt :

« Thành mến — Xin lỗi đã thất hẹn. Phải đi gấp không kịp từ giã. Cảm ơn về buổi sáng. Tôi biết đã nhầm lẫn trong nhiều năm. Cuộc thí nghiệm quả là đắt giá quá. Tôi hiểu Thành hơi muộn và chưa tiện nói ra. Tôi đi xa chưa biết ngày về, nhưng ý nguyện tôi luôn luôn hướng vọng tới Thành. Tôi tin ở một ngày tái ngộ xứng đáng hơn — Thân — Đức ».

nguyễn sỹ tế

TRẦN THANH HIỆP

độc thoại

Như muôn ngàn tiếng vọng tìm những chuyến trở về
Giã từ linh hồn lạnh ngắt phiến đá tro vơ
Băng qua đồng nội thời gian
Những trang sử người chết viết cho người sống
Và người sống viết cho người chết
Trong bóng tối chỉ còn tỏa ánh sáng đôi con mắt
Tôi sẵn bắt chính tôi giữa tấm gương vô hình và xấp mặt
Xin làm người đối thoại.

Bức họa dĩ vãng trong chiếc khung vàng son
Viễn vọng mãi tận biên cương muôn trùng
Quê hương tôi thế giới những vì sao
Nhìn đắm chiều giòng nước đỏ tươi màu máu
Con sông cuồng nộ chảy xiết nẻo đại dương
Chân trời phía nào chân trời
Mặt trời chỉ mọc một lần rồi không lặn
Hoa bùng nở nguyên vẹn trái tim
Ngày mai ngày mai ôi ngày mai.

Xin ai đừng đặt trên mộ tôi những vòng hoa

Dù để tặng người chiến thắng hay chiến bại
Xin ai đừng ném vào quan tài tôi
Lời nguyện rửa của những người kiêu hãnh
Khinh miệt những người hèn mọn
Tôi chẳng cởi bỏ được linh hồn
Và ném trả cho ai
Tôi chẳng cắt đứt được huyết quản
Quấn chặt lấy hình hài
Máu chạy điên cuồng liên kết hủy diệt tái sinh
Tôi chẳng buông được cườm tay tôi
Những lần nắm lấy như vòng khóa xiềng xích một tên
tử tù
Tôi chẳng còn gì lấp đầy sự sống
Ngoại trừ sự ném tôi
Như một mảnh thú xông ra giữa đấu trường
Khúc nhạc giao tranh trườn mình như con rắn độc
Cuộn lấy cổ tôi.

Hỡi những người kiêu hãnh đang đi kia
Ta đã chối từ sự căm thù
Ta cho các người tất cả mọi thêm khát
Hãy ngẩng lên một lần nhìn lấy sự thật
Hãy khoác vào mình những chiếc áo hào quang
Hãy nhảy múa trên cung đàn nghi lễ
Hãy hùng hồn cất tiếng tự ngợi ca
Hãy chiếm lấy mọi báu vật

Và
Hãy ra ngoài ngôn ngữ của ta.

Đừng ai hỏi vì sao tôi chết
Khi tôi giam cầm tôi giữa cuộc đời
Với phẩm cách thiên thần con-người-thượng-đế.

THUỘC VỀ EM

Ly nước nâu sẫm màu lòng mắt
Con ngựa điên giận dữ giữa thành phố hãi hùng
Đại lộ cô đơn hội tụ giao điểm
Một ngọn đèn ánh sáng rất xanh
Rất xanh công viên trống trơn.

Có phải chăng anh vẫn gọi tên em
Khi anh gọi tên cuộc đời
Hung bạo
Có phải chăng
Kẻ nào xô ngã em trên giòng nhạc
Tiếng trống kinh hoàng
Nhịp đập của trái tim tuyệt vọng
Có phải chăng tiếng em sâu thẳm
Gọi về những câu nói thì thầm
Của những người chỉ còn một phút
Tình yêu.

Tại sao anh viết tên em
Bằng nghìn vạn ánh sáng
Giữa nền trời đêm đen đặc
Tại sao anh kết cho em
Một vòng hoa những vì sao
Tại sao anh tìm trong mắt em
Hình ảnh một mình
Ngoài cửa ngõ
Tại sao anh đỡ tóc em
Im lặng một hoàng hôn
Ngày và đêm bờ ngõ.

Khi anh từ giã cuộc đời
Em là nụ cười

Nở trên môi người nữ y tá
Nhưng anh không từ già
Ai gọi tên chúng ta miền ngoại ô
Ai gọi tên chúng ta
Đơn giản những ngày thời hồng hoang
Em bập bẹ tiếng nói
Bỏ quên tội lỗi trên lộ trình
Đuổi bắt ngày mai
Của những người làm đẹp tình yêu
Ngày mai mới và kỳ lạ như một chuyện thần tiên
Mất em thế giới đầu tiên và cuối cùng.

trần thanh hiệp

THANH TÂM TUYỀN

nghệ thuật đen

Gọi nghệ thuật đen thứ nghệ thuật bị đát phản nộ, thứ nghệ thuật dục tình xuống xã, thứ nghệ thuật vô luân trắng trợn. Thứ nghệ thuật bị các nhà đạo đức lên án, bị con người văn minh chối nhận, bị những người mác-xít dè bĩu — những hạng người rất nghịch nhau lại gặp nhau ở điểm này.

Gọi nghệ thuật đen là nghệ thuật bị hắt hủi, một nghệ thuật « mọi » của những tên « mọi » trong xã hội. Nhưng này, tất cả những nhà đạo đức, những người văn minh, những người mác-xít, hãy nhận lấy một sự thực : « mọi » cũng là người và nghệ thuật của « mọi » cũng là nghệ thuật của người. Và bọn « mọi » ấy cũng muốn được phát biểu ý kiến như các ngài vậy.



Tại sao lại có nghệ thuật đen ?

Các nhà đạo đức : tình trạng suy đồi của tinh thần con người mất đức tin nơi Thượng đế, mất hết ý niệm Thiện Ác, hoang mang lạc lõng không tìm được ánh sáng chân lý trong cơn khủng hoảng tột độ của một xã hội vật chất.

Người văn minh : phản ứng ngu muội thoái hóa của bọn người lạc hậu không thích ứng được với cuộc tiến triển của xã hội nhân loại, một khuynh hướng phản động luyến tiếc một thứ tự do ấu trĩ phát động bởi bản năng (gọi người văn minh là người tin tưởng chắc chắn vào lẽ tiến hóa của xã hội mỗi ngày một tốt đẹp hơn trong mọi địa hạt : những nhà xã hội học, triết gia, khoa học, cách mạng chuyên nghiệp v.v... và họ là những người trông thấy tương tận, nắm giữ phần nào cái động lực tiến hóa của xã hội).

Những người mác-xít : sản phẩm của xã hội tư sản truy lạc, dấu hiệu giờ phút lâm chung của xã hội ấy, « ngày mai đang ca hát » dưới ngòi bút của những người góp công với lao động xây dựng xã hội chủ nghĩa, còn bọn này — bọn làm nghệ thuật đen — là bọn người « đào huyệt » chôn mình và chôn luôn cái xã hội thối nát của chúng.

Tóm lại mọi người đồng ý nghệ thuật đen là phản động, phản tiến hóa, phản nhân loại.

Trong sự phân tích tìm hiểu lý do phát sinh nghệ thuật đen, ba hạng người đại diện kể trên đã chỉ nhìn thấy vấn đề trên bình diện xã hội. Đành rằng nghệ thuật nào cũng chỉ là biểu thức của một xã hội, nhưng nó lại được phát biểu bởi những cá nhân. Bởi thế trên lộ trình dẫn từ xã hội vào cá nhân, không nói đó là một con đường quanh co khúc khuỷu khó dò tìm, thực tế xã hội đã bị chuyển hóa, biến dạng, hơn nữa với sự chủ động của cá nhân (lại không nói đến những nội quy của thế giới nghệ thuật) phản ánh của xã hội có thể bị mờ nhạt hoặc biệt tích mở ra những chân trời mới trong tác phẩm. Lối giải thích văn chương nghệ thuật bằng xã hội chỉ giữ người ta đứng ở bên ngoài mà la lối hò hét với những thiên kiến và chỉ nạt nộ được những kẻ yếu bóng vía hay vô ý thức. Ba quan điểm kể trên giải thích và phê phán nghệ thuật đen là ba cấp độ rời xa dần trong sự tìm hiểu nghệ thuật. Nếu chịu đặt câu hỏi như thế này : tại sao trong một tình trạng xã hội như thế lại sản sinh ra thứ nghệ thuật ấy ? Sẽ thấy điều được trình bày như tất yếu, như luật nhân quả rơi vỡ và có một khoảng trống của vực sâu thăm thẳm mà lý luận của người ta đã nhảy vọt lấp liếm.

Nghệ thuật bắt nguồn nơi đời sống biểu diễn đời sống — hãy mở rộng hai chữ đời sống theo nghĩa thông dụng, đời sống cụ thể, hằng ngày, phức tạp, đừng giản lược vào trong sự vận động của xã hội, hay nghèo nàn hơn nữa trong sự vận động của kinh tế — đồng thời cũng là sự biểu thị của một tự do của một con người giữa đời sống trước xã hội. Muốn hiểu được nghệ thuật, khoan dán nhãn hiệu xã hội cho nó : đó là việc sau của lịch sử (trường hợp của Cộng sản thường làm bởi họ có quan niệm lịch sử biện chứng, một quan niệm lịch sử đường thẳng, nên họ dám tin lịch sử ở trong tay họ nhào nặn) bởi cái ý nghĩa xã hội của nghệ thuật cũng chính là ý nghĩa lịch sử của nó ; phải bắt đầu tìm hiểu ý nghĩa phát sinh của nghệ thuật, cái ý nghĩa trong tự thân nó, rồi nếu vẫn còn muốn hiểu cái ý nghĩa xã hội của nó thì từ đó suy ra mới may tránh được những sai lầm tai hại vì thiên kiến vu vơ không liên lạc chút nào tới nghệ thuật.



Nghệ thuật trước hết là một lối nhận thức đời sống. Nhận thức nào cũng bắt đầu bằng sự chia lìa cần thiết giữa một ý thức và đối tượng của nó. Cấp độ của sự nhận thức cao thấp là tùy theo sự chia

lia ấy sâu xa hay hời hợt. Hằng ngày người ta sinh sống trong một thế giới nhân loại được xếp đặt quy định trong một trật tự được tự nhiên hóa không nghi ngờ không dò hỏi, người ta sống yên ổn thoải mái với những thói quen, tiếp nhận hạnh phúc cũng như sự phiền muộn như những trái cây ngon ngọt hay đắng chát của tạo hóa ban cho, nhưng rồi một cơ hội nào đó trật tự kia bị xô lệch bởi những người khác, người ta có thể ngạc nhiên rồi quên đi khi trật tự vẫn hời, người ta có thể hoảng kinh vì không quên được trước cái trật tự giả tạo. Người ta cảm thấy từ đấy sự chia lìa giữa mình với đời sống xung quanh, giữa mình với mình, người ta tự hỏi, người ta cố gắng tìm cách trả lời, người ta hoài nghi. Như một cơn địa chấn — nói theo Nietzsche — con người lúc bấy giờ thấy mặt đất điên đảo dưới chân mình, một mình mình gánh nặng cả đời sống trên hai vai, nỗi hoảng kinh thất thần của chàng Roquentin trong tác phẩm của Sartre lan tràn ra bên ngoài như thế đó, chàng nhìn lọ mực để trên bàn, nhìn bàn tay của mình, cái mặt cái miệng của kẻ khác, cái rễ cây nơi công viên, những sự vật hết sức tự nhiên đối với mọi người trở nên hãi hùng đối với chàng.

Nghệ thuật đen bắt đầu bằng một ý thức chia lìa ghê gớm đó. Chia lìa ghê gớm thế là nghĩa gì? Đó là một bệnh trạng của trí thức thời nay chăng? Không. Đó là khởi nguyên của ý thức là mầm mống của thay đổi, của sáng tạo. Sự chia lìa ghê gớm kia là điều kiện cho một nhận thức sâu xa hơn về đời sống, rũ bỏ những huyền ảnh của kẻ bấy lâu ngồi trong hốc đá chỉ nhìn những bóng chiếu in trên vách mà tưởng là sự thật. Triết lý luôn luôn là một sự khởi đầu, kẻ tới sau muốn lật đổ áp lực người thuở trước. Nghệ thuật đối với các tác giả lớn cũng là một sự khởi đầu. Nghệ thuật gần gũi với triết lý ở điểm này. Bởi thế không lấy làm lạ thứ nghệ thuật tầm thường là thứ nghệ thuật không có một nhận thức về đời sống, hay nhận thức đời sống theo những giản đồ được quy định từ trước. Khi Dostoïevski nói người ta chỉ sáng tạo được trong đau khổ, hãy hiểu nỗi đau khổ ấy là sự chia xé tan hoang của một ý thức tụt trong phần sâu hút của nó bơ vơ trơ trọi ngoài đời sống muốn trở về gia nhập nhưng không thỏa mãn với trật tự hiện hữu và chưa nhìn thấy cái trật tự tìm kiếm.

Sự khác biệt giữa lối nhận thức nghệ thuật và lối nhận thức triết lý là: lối nhận thức thứ nhất thiên về cụ tượng, cố gắng thấu tóm lấy sự toàn thể của thực tế lúc xuất hiện trong một ý thức khởi nguyên thông suốt — một thứ trực giác, theo ngôn ngữ thông thường —; lối nhận thức thứ hai thiên về quan niệm, cố gắng vượt từ những kinh nghiệm riêng tư đạt tới, những ý tưởng chân xác phổ biến nhờ sự thiếp của lý tính trong ý thức bằng sự xử dụng luận lý. Lối nhận thức của nghệ thuật, so với lối nhận thức triết lý, tất nhiên là mơ hồ hẹp hòi, nhưng lại giữ được tính cách cụ thể mạnh mẽ xúc động, tránh

xa sự trừu tượng, cuộc phiêu lưu tách rời khỏi thực tế của một ý thức mãi đuổi theo sự tuyệt đối mà ra khỏi thế giới nhân loại lúc nào không biết. Nhận thức triết lý về đời sống ở một triết gia bao giờ cũng đến sau một nhận thức theo lối nghệ thuật đến ở nơi người ấy, nghĩa là một sự đột khởi xé toang ý thức chìm nó vào một cơn khủng hoảng đảo điên trong một thời khắc đặc biệt nào mà một kinh nghiệm rất nhỏ bé đơn giản hiện lên tóm tắt cả ý nghĩa của một đời một cách chớp chờn kỳ lạ, trong bóng tối đen đặc của giao động đã rực rỡ ánh sáng; nhận thức triết lý sau này tới để phân giải để khơi sáng cái nhận thức khởi đầu ấy. Như thế sẽ không ngạc nhiên khi thấy ảnh hưởng mạnh mẽ của Lão Trang trong nguồn cảm hứng của thi ca xưa — bởi lối nhận thức của hai triết gia này rất gần với lối nhận thức nghệ thuật —, Nietzsche là một thi nhân đặc biệt, người ta khen Sartre là người có « khiếu thực tế » (sens du réel) bởi bên cạnh những tác phẩm triết học công trình xây dựng thuần trí thức, ông thường quay về với lối nhận thức khởi đầu bằng những tác phẩm văn chương.

Vậy nghệ thuật là một lối nhận thức đời sống riêng, có nguồn giống triết lý, những nghệ thuật lớn từ ngàn xưa vẫn phảng phất cái không thể siêu hình là thế. Nhưng từ đây có thể nhìn rõ sự phân ly giữa nghệ thuật đến và nghệ thuật xưa.

Bởi nghệ thuật gần gũi với triết lý, chỉ cần một bước cố gắng của ý thức là có hy vọng tới (nhưng là một bước tự sát của nghệ thuật) nên nghệ thuật xưa có khuynh hướng muốn đồng hóa với triết lý. Phải đặt sang bên hội họa và âm nhạc, những nghệ thuật mà sự đồng hóa với triết lý là điều không thể quan niệm nổi, những người trong hai ngành này có thể có ý thức siêu hình nhưng sự thể hiện qua những chất liệu đặc thù là màu sắc cùng âm thanh đã giới hạn rõ ràng phạm vi của họ; chỉ còn văn chương vì cùng xử dụng ngôn ngữ nên sự tràn lấn giữa hai phạm vi thật dễ dàng. Nhưng ngay trong lãnh vực văn chương, cái tham vọng của nhà văn muốn đồng hóa văn chương với triết lý bao giờ cũng dẫn tới sự thất bại trên bình diện nghệ thuật — không kể đến thứ văn chương đồng hóa với luân lý hay với chính trị là thứ phản-văn-chương, bởi nó chẳng mang tới một nhận thức nào về đời sống, nó chỉ minh họa cho một nhận thức đã được quy định giản lược từ trước. Người ta đã chẳng thường trách tư tưởng triết lý của Nguyễn Gia Thiều, của Nguyễn Du là thứ chấp nhặt vá víu gượng ép đó hay sao? Nếu có tìm được cái ý nghĩa gì về đời sống này qua tác phẩm của những tác giả ấy là ở chỗ khác ngoài ý muốn của tác giả — đây là điểm quan hệ của văn chương của nghệ thuật — : chính là ở chỗ biểu diễn đời sống bằng nghệ thuật, một nhận thức nghệ thuật về đời sống. Giải thích được sự thất bại này là xác định được phạm vi của nghệ thuật, vai trò của người làm nghệ thuật trong đời sống. Chẳng nên đề tâm tới sự phê bình vội vã thô tục, bắt nguồn từ một

mặc cảm tự tôn nơi các triết gia, là triết lý vẫn là phần trí thức cao cả mà bọn nghệ sĩ tầm thường chẳng bao giờ đạt tới được, nếu có cố gắng vươn lên may thành mò đất bên nhưng đỉnh non chót vót. Mỗi ngành hoạt động tinh thần của con người đều dựa trên một năng khiếu riêng, phải biết tự đặt mình vào trong phạm vi chuyên môn để nhận định rõ vai trò, trách nhiệm của ngành hoạt động mình trong xã hội loài người. Nếu một người có thể hoạt động cùng một lúc trong nhiều ngành khác nhau, người ấy khi làm đã phải vạch những biên giới cho từng địa hạt để khỏi xâm lấn sang nhau. Văn chương gần gũi với triết lý, liên hệ với triết lý nhưng chẳng thể đồng hóa với triết lý.

Trước hết người viết văn là người ràng buộc mật thiết với đời sống, một đời sống cụ thể hàng ngày đụng chạm quấy nhiễu người hấn ngay khi hấn nhìn vào sự vật để tìm lấy cái bản thể hay đạt tới sự vĩnh viễn, cái khuynh hướng của hấn vẫn là phải chụp lấy trong những tình thế nhất định bằng những kinh nghiệm độc nhất, không giống như các triết gia, đối tượng chỉ là khởi điểm không quan trọng, họ tước bỏ tất cả những tính cách vô thường (nghĩa là cụ thể) để đạt cho được yếu tính của sự vật, nghĩa là đặt đời sống vào trong ngoặc, để dễ dàng theo đuổi những ý niệm tuyệt đối vượt ngoài thời gian và không gian. Cái ý nghĩa vĩnh cửu của đời sống trong văn chương, nếu đạt tới, vẫn bị giữ rịt giữa một hiện tại rõ ràng hiển hiện, gọi nó là một hiện tại bất diệt vậy, không bao giờ nó là một thứ tuyệt đối khách quan như cái ý niệm của Platon, của Hegel, hay — Thượng đế (hoặc sự Siêu hóa) của các nhà hiện sinh công giáo như Kierkegaard, Jaspers, hay Tự do (viết hoa) của Sartre.

Sau đó vì sự tự vẫn trong triết lý — danh từ của Camus — mà nghệ thuật chẳng thể đồng hóa với triết lý. Sự nhận thức hời hững đầu tiên nói ở trên, nguồn gốc sáng tạo của nghệ thuật cũng như triết lý, đối với triết gia bao giờ cũng phải chấm dứt, phải tìm sự thăng bằng sáng suốt cho ý thức dẫn họ tới sự giải thích tất cả bằng một hệ thống hay một câu trả lời (những triết gia phi hệ thống). Khi một hệ thống hoàn thành, một câu trả lời được thốt ra là triết gia bị giam luôn trong ấy, hấn chẳng những chỉ đóng cửa với quá khứ mà còn luôn cả với tương lai nữa, cùng với hệ thống hấn bay ra ngoài đời sống ngự ở trên các thư viện đại học uy nghi. Một là hấn tin tưởng một cách hồn nhiên ngây thơ như Hegel là lịch sử đời sống nhân loại sẽ tuần tự thực hiện theo cái quá trình biến chứng của ý niệm tuyệt đối đã tìm thấy chẳng còn điều gì đáng để nói thêm nữa, một là hấn phải nhận như Marx là triết gia cần phải biến cải thế giới nghĩa là dựng xong hệ thống hấn sẽ xuống đường dùng vũ lực bạo động cưỡng ép mọi người sống theo hệ thống của hấn. Cả hai thái độ ấy chẳng phải là thái độ của nghệ thuật. Mỗi tác phẩm nghệ thuật là một sự khởi đầu, là một ý thức siêu hình (chữ siêu hình hiểu theo nghĩa thời

nay không phải thuộc những địa hạt cao xa tách lìa với đời sống như trong triết học cổ điển, tính cách siêu hình có thể tìm thấy trong mọi hình thái sinh hoạt của con người hằng ngày) trong một khoảnh khắc nhất định, là sự dò hỏi của một tự do đối đầu với cảnh ngộ, chẳng bao giờ ý thức ấy muốn trói mình vào một hệ thống hay một câu trả lời dứt khoát. Nghệ thuật là một lời kêu gọi, không là lời thuyết minh. Người làm nghệ thuật chấp nhận cái thế chông chênh hải hùng của ý thức sáng tạo không rút mình vào trong sự tự vẫn triết lý, bởi khi tiến tới một hệ thống hay một câu trả lời dứt khoát người ta đã nhắm mắt nhắm vọt qua cái vực mâu thuẫn hun hút trước mặt, quay lưng lại với những câu hỏi thúc bách lúc đầu vẫn còn theo đuôi, chặt đứt liên lạc với thực tế để đặt chân tới mảnh đất của tuyệt đối. Mà tuyệt đối là một ~~ý~~ niệm rỗng tuếch, một ảo ảnh lừa dối, nó cho phép người ta giải thích được tất cả và vẫn chẳng giải thích được điều gì ráo.

Nghệ thuật đen chính là cái ý thức siêu hình trước những cảnh ngộ trong đời sống hôm nay, là biểu thị sự tự do của những con người bằng xương thịt trong những tình thế có thực của kiếp người, là lời kêu gọi cất lên cùng mọi người trong cuộc hành trình lịch sử phải sống.

Bởi đó nó bị đất phản nộ, nó xuống xã đục tình, nó vô luân trắng trợn. Tại sao vậy?

Đã có một thời nghệ thuật chỉ là ý thức thưởng ngoạn trước đời sống. Người làm nghệ thuật tách mình ra khỏi đời sống để nhìn ngắm nó một cách khách quan tìm lấy cái lý tuyệt đối vượt ngoài tính cách vô thường của vạn vật. Nghệ thuật này thường tìm về gần với tạo vật thiên nhiên vì ở đây người ta tìm được một trật tự tự nhiên, đẹp được nỗi bàng hoàng của ý thức, thả cho ý thức được thanh thoi ghi nhận lấy những vẻ Đẹp kín đáo vẫn có sẵn ở quanh mình. Nếu trước thiên nhiên tạo vật nỗi kinh hoàng của ý thức vẫn trỗi dậy, bước thêm bước nữa nghệ thuật này tìm tới tôn giáo, ở đây những lý lẽ tuyệt đối tạo trong một trật tự đời đời không còn phải hoài nghi nữa. Tóm lại nghệ thuật thoát từ đời sống cụ thể ra ngoài tự nhiên rồi bay bổng lên trời. Từ cái ngòi cao vút nhìn xuống đời sống — bởi nghệ thuật này vẫn không quên đời sống — nghệ thuật làm hiện hiện cái lý tuyệt đối, tinh lý của đời sống chỉ là phản ảnh của cái thế giới tuyệt đối trên kia mà thôi. Người làm nghệ thuật bấy giờ đứng ở quan điểm Tạo hóa, từ nhận thức cho đến cách thể hiện. Người ta đặt những quy luật chặt chẽ cho nghệ thuật, tìm ra những ước lệ — những yếu tố lý tưởng vĩnh viễn — mà ở nơi ấy đời sống bị tước bỏ nghèo nàn chỉ

còn là một mô ý niệm ký hiệu xếp đặt theo một khuôn mẫu bất biến. Ở nghệ thuật này, đời sống thường nhật, những sự vật nhỏ nhất cụ thể, những cá nhân hèn mọn, những con người có xúc cảm có bản năng chỉ là những sinh vật mang theo những ước muốn những khát khao sát trên mặt đất, bị khinh bỉ, bị gạt bỏ. Nếu đôi lúc nghệ thuật có nhìn tới nơi này, là với một lòng xót xa của kẻ bề trên, nghệ thuật này có diễn tả sự xấu xa ghê tởm của xã hội cũng cố tạo những rung động thuần khiết, những rung động có tác dụng đẩy thêm con người xa lìa sự sống hiện hữu, một rung động rất Đẹp. Người làm nghệ thuật không còn là một tự do biểu diễn đời sống, với một nhận thức thành nề nếp hóa ra không còn là nhận thức nữa, hẳn chỉ còn biết theo đuổi cố gắng đạt tới bằng mọi xảo thuật cái thế giới lý tưởng, thế giới Nghệ Thuật (viết hoa), thế giới Đẹp không dính dáng tới cái kiếp người hèn mạt của chính hắn và của người quanh hắn. Nếu chẳng may trong thời kỳ này, một vài hiện tượng đặc biệt xảy ra : Có những người ngoảnh mặt với cái thế giới tuyệt đối kia để nhìn thẳng vào đời sống đang ngọ nguậy xung quanh da thịt mình, thì thái độ của những kẻ bảo vệ thứ Nghệ thuật viết hoa nói trên hoặc là mang con ngáo ộp luân lý ra để nạt nộ hoặc không thể chối cãi được về giá trị của công trình sáng tạo, họ chỉ còn cách kéo nó vào cái thế giới Đẹp của họ và làm ngơ trước cái sự sống ghê tởm (theo ý họ) chứa đựng trong nó. Chưa thấy ai phân tích tác phẩm của Nguyễn Gia Thiều hay của Nguyễn Du như một nhận thức mới lạ trước đời sống, một ý thức siêu hình trong nghệ thuật của tác giả Cung Oán Ngâm Khúc và tác giả Đoạn Trường Tân Thanh (không phải là triết lý mà các tác giả ấy trình bày một cách minh bạch, cái ý thức siêu hình nằm trong sự nhận thức đời sống khi diễn tả vượt ngoài cả ý định của tác giả). Chưa thấy ai đã động đến cái ý nghĩa của sự thêm muốn nhục dục ghê gớm, được diễn bằng những câu thơ nặng những cảm xúc bằng giác quan, sự thái quá của tình ý đưa tới những phần uất những tuyệt vọng thê lương trong Cung Oán Ngâm Khúc, tạo cho tác phẩm cái không khí căng thẳng dồn ép đáng sợ, như một ý thức siêu hình nơi Nguyễn Gia Thiều ; nếu có nhắc tới một điểm nào ở trên người ta sẽ vội vã giải thích bằng sự lạc lõng trong tình thần, sự sa đọa đáng được khoan dung (!) của cá nhân tác giả. Với Nguyễn Du cũng vậy, cái nhận thức sâu sắc, khởi từ một ý thức chia xé hãi hùng với kiếp sống, biểu diễn ra một tác phẩm phức tạp như Đoạn Trường Tân Thanh chỉ được người ta nhận định đơn giản là một mối tâm sự bất mãn của Tố Như, một dấu hiệu của sự truy lạc của đẳng cấp Tố Như, hay vô lễ hơn nữa là một dâm thư hay một công trình Nghệ thuật tinh túy. Với quan niệm nghệ thuật như thế, người ta hủy diệt hết cái nội dung sống thực của tác phẩm để chỉ giữ lại cái vỏ hình thức rỗng không mỹ lệ một cách trắng tráo thô bỉ.

Cho nên cũng chẳng thêm phiền trách những người khur khur với

quan niệm nghệ thuật kia khi họ lên tiếng phê bình phán đoán nghệ thuật đen, chỉ muốn nói giúp họ nhận định lại một hiện tượng của thời đại bằng cặp mắt rộng rãi đứng đắn hơn, tránh những thiên lệch thiên cận dẫn họ tới cái thể hạo thủ vô ý thức một cách đáng ghét.

Cái tính chất đen đầu tiên của nghệ thuật này là sự bi đát đến phần nộ ít thấy ngày trước. Đừng giải thích vội vàng bằng sự bệnh hoạn của cá nhân, cũng không hẳn hoàn toàn là một tâm trạng của thời đại. Cũng đừng vội chê trách nghệ thuật đen là thứ chỉ đưa ra sự bế tắc, một thứ thuốc độc giết mòn tinh thần của người đọc. Khi nghệ thuật đen nhất định trối mình vào trong đời sống thực, nhất định trung thành với cái ý thức siêu hình phát động nguồn sáng tạo ; không chịu dẫn thân vào cuộc phiêu lưu thuần lý để đi tới chốn tự sát trong triết lý, nhận thức trực tiếp toàn diện một cảnh ngộ cụ thể bằng ý thức khởi đầu ấy, tất nhiên đối với những người vẫn quen tìm ở nơi nghệ thuật sự biểu diễn một trật tự sẵn có hay tìm thấy, một lời giải đáp minh bạch — nói theo tiếng thông dụng trong giới văn nghệ này : một lối thoát, tính cách xây dựng lành mạnh của nghệ thuật — thì nghệ thuật đen là bi quan lạc lõng. Nhưng nếu người ta chịu hiểu sâu xa hơn một chút rằng nhận thức nào cũng là một sự khẳng định và trong sự khẳng định đã giúp cho con người tìm lấy những phương tiện thích ứng để hoạt động trong thế giới sự vật — ngay sự nhận thức một tình thế tuyệt vọng qua tác phẩm cũng là sự khẳng định đối đầu với thực tế phũ phàng đòi tìm cách ứng phó, không trốn chạy bằng những ngõ ngách quắt quéo của cái thói tự gạt mình vô ích. Sở dĩ nghệ thuật đen không đưa lại một lời giải đáp nào hết, trước nhất là tránh sự tước lược thực tế phức tạp theo lời giải, sau đó tránh sự xâm phạm đến tính cách tự do của người tiếp thu nghệ thuật do sự độc đoán đặt định tư tưởng của nghệ thuật — nếu có lời giải đáp thì chỉ có tính cách cá nhân của tác giả, là một trong rất nhiều lời giải đáp khác nhau, không thể tìm tính cách chung bởi như thế phản nghệ thuật. Nói rõ : nghệ thuật đen đứng lại là một lời kêu gọi, ý thức siêu hình sáng tạo của nó cố gắng đạt đến một nhận thức càng rộng rãi đầy đủ bao nhiêu càng hay bấy nhiêu, phơi bày qua tác phẩm những thực kiện phức tạp cho thật cụ thể chân xác, nỗ lực trong nhận thức triết đề về một cảnh ngộ đã là mở ra những tầm chân trời để tùy sự lựa chọn từng cá nhân đường lối thích hợp cho riêng mình giải phóng mình khỏi cảnh ngộ. Đối với xã hội, nghệ thuật đen giữ vai trò là một ý thức dò hỏi phát hiện những vấn đề có liên quan đến kiếp sống con người, một ý thức siêu hình luôn luôn thức tỉnh hoạt động trong phạm vi của nó, không có tham vọng giải quyết. Giải quyết thuộc phần vụ của các ngành hoạt động khác trong xã hội nhân loại, nói cho đúng là công trình của cả một xã hội trong sự vận dụng hết mọi khả năng của xã hội ấy. Làm sao lại bắt người làm nghệ thuật, một cá nhân chỉ có năng khiếu

để gần gũi gắn liền với thực tế xã hội trong một đời sống văn minh phát triển ghê gớm về mọi mặt như ngày nay phải có được sự hiểu biết thông thái về mọi ngành để đúc kết tiên đoán về tương lai, phải làm một việc vượt ngoài khả năng của hẳn ? Người làm nghệ thuật hôm nay rất khiêm tốn, không muốn khoác cái bộ dạng lỗ bịch của một người thầy đời bằng những câu giải đáp nông cạn lý tưởng vô ích và hào nhoáng chỉ loè được đám học sinh hay bọn trí thức một dóm ; hẳn biết rõ hẳn chỉ là một cá nhân hèn mọn, cái kiến thức chuyên môn về các địa hạt tinh thần khác, nếu có, chỉ là một mở kiến thức phổ thông sơ đẳng so với những bậc thức giả mỗi ngành, trước mắt các bậc ấy những câu giải đáp của hẳn chỉ là một trò múa rối của kẻ tự kiêu ngu ngốc, hẳn tự định rõ vị trí của hẳn trong hoạt động tinh thần nhân loại là tận dụng hết năng khiếu thực tế của mình để biểu diễn cái đời sống tầm thường hiện thực hằng ngày nơi ấy vẫn ẩn nấp trong mỗi thời khắc những vấn đề siêu hình (vấn đề theo nghĩa rộng) mà ngày nay ảnh hưởng tới từng khía cạnh vận văn nhất của cuộc sinh hoạt. Nghệ thuật đen là ý thức siêu hình của xã hội, có thể là thô sơ, nhưng chắc chắn là thực tế nhất.

Người làm nghệ thuật khi muốn vượt cái tinh cách đen ấy của nghệ thuật là bước xa nghệ thuật, là thất bại trông thấy. Trường hợp của nhà văn quá cố Camus là một. Những tác phẩm đầu tiên của nhà văn này là những lời kêu gọi thống thiết một nhận định mới về cảnh ngộ sống của con người trước thời đại này là những tác phẩm giá trị. Nhưng khi ông biến sự phi lý của một cảnh ngộ có thực là con người trong xã hội Âu châu khủng hoảng, nhất là con người trí thức, thành sự phi lý của kiếp sống người đời, để rồi ông chọn lấy cái thể thống bằng rất chông chênh của một kẻ *Juste*, đóng vai trò một phả văn luân lý, làm nghèo nàn hẳn những tác phẩm về sau của ông. Từ *La Peste* đến *La Chute* nghệ thuật của Camus giản lược dần chỉ còn là kỹ thuật văn chương trau chuốt, đời sống thu hẹp vào trong vài ý niệm trừu tượng quen thuộc ở ông — cái kỹ thuật của *La Chute* cũng tổ cáo sự tù túng của Camus trong một chuỗi độc thoại mà chủ đề được trình bày sáng sủa đơn giản mạch lạc như một tác phẩm luận thuyết — *La Chute* là sự khai triển cực độ của nghệ thuật Camus, thành công nhất nhưng cũng là dấu hiệu của sự tận cùng. Nhận thức về sự phi lý cụ thể của xã hội Âu châu trong cơn khủng hoảng đã khởi từ Malraux (1) nhưng Malraux không hề đẩy đưa nó tới thành triết lý. Sự phi lý của kiếp người qua nhận thức của Camus chính là ở những người đời bởi sự tuyệt đối mà vẫn biết không đạt tới được đành quay trở về đời sống làm công việc vác đá leo núi của Sisyphe, « phải tưởng tượng rằng Sisyphe sung sướng » câu kết thúc tác phẩm luận thuyết về sự phi lý của ông thật là chua chát. Sự thực cuộc đời tự nó không phi lý, chỉ có

(1) Xem Malraux par lui-même của Picon hay *La Tentation de l'Occident* của Malraux.

những cảnh ngộ con người phải chịu đựng trong những thời điểm nào đó phi lý mà thôi. Đúng như Camus đã thú nhận sở dĩ có sự phi lý là ở nơi con người nhiều hơn ngoại vật, sự phi lý mà Camus mang trùm lên cho kiếp người vĩnh viễn chỉ có ở những người như Camus đã mất huyền ảnh của tuyệt đối nhưng vẫn không ngừng luyến tiếc nó, sống giữa đời vẫn bị nó ám ảnh khiến cho thấy mọi việc làm ở đời đều vô ích luống công. Không muốn tự sát trong tư tưởng giống như những triết gia khác ở Tây phương tìm lối trở về với Tuyệt Đối do chính mình phóng tưởng, không phải là Thượng đế cụ thể của tôn giáo, nhưng cũng không có can đảm rút bỏ tuyệt đối trở về hẳn với đời sống thế tục, Camus đã chọn một bình diện trung gian giữa thế tục và Thiên đường đã mất, đứng làm một kẻ *Juste* ở lưng chừng trời can thiệp vào việc đời biết là chẳng đi đến đâu mà vẫn hành động, hành động đề nhắc nhở đến một thế giới tuyệt đối mà chính Camus biết rõ là không thể có, sự phi lý nằm xỏ xàng trong thái độ của Camus đó vậy. Đứng ở bình diện trung gian — làm gạch nối giữa tuyệt đối hư vô và cuộc đời hiện thực — tất nhiên sẽ nhìn thấy kiếp người vĩnh viễn chỉ là một chuỗi hành động vô nghĩa ; những kẻ tìm được cái thế giới tuyệt đối cho họ cũng không nhìn đời phi lý như thế, từ trên cao ấy họ có thể trông thấy cái ý nghĩa của kiếp sống qua những phản ảnh của tuyệt đối ở nơi ấy. Khi đã chối nhận tuyệt đối, không thêm luyến tiếc bởi đã biết nó không có và chẳng bao giờ có, sống trong những cảnh ngộ hiện thực thì ý nghĩa của mỗi hành động tương quan với một cảnh ngộ trong sự giải phóng ra ngoài cảnh ngộ, giá trị của hành động không quy định bởi một tuyệt đối phóng tưởng cũng chẳng phải là một vô nghĩa trong cái mù mịt của trống không. Người ta chẳng quyết định được tương lai để chứng thực hành động nhưng cũng chẳng phải người ta không có tương lai, tương lai sẽ đến bằng hành động của mình cùng với mọi kẻ khác và hành động ngoài ý nghĩa quy định bởi cảnh ngộ hiện thời còn có một ý nghĩa quy định bởi tương lai đã thành hình, quy định bởi kẻ khác, có thể là ngoài ý hướng của mình : ý nghĩa thứ nhất là ý nghĩa xã hội của hành động ; ý nghĩa thứ hai là ý nghĩa lịch sử vậy. Camus thường thanh minh rằng ông không phải là một triết gia, đúng. Ông là một nhà văn luân lý kiểu Tây phương đó vậy, cho nên có gọi ông là nhà văn cổ điển ở thế kỷ XX cũng không phải là quá. Khi ông viết *L'homme révolté*, thuật lại cuộc phiêu lưu ý thức của ông cũng là lúc chấm dứt cuộc phiêu lưu ấy, những tác phẩm sau không mang thêm nhận thức nào mới lạ, chỉ củng cố cho một địa vị đã vững vàng trong các tủ sách của các bậc trí thức muốn học đời theo ông, của các thư viện đại học rất bảo thủ, đưa ông tới diễn đàn Hàn lâm viện Thụy Điển nhận lấy vòng hào quang trao tặng đưa con hoang đang trở về ngoan ngoãn dưới mái nhà đã có lần nó vùng vằng bất mãn bỏ đi. Cái chết bất ngờ đã nhốt luôn Camus vào quá khứ.

Bởi nghệ thuật đen khởi đi từ một ý thức siêu hình bắt nguồn từ kiếp sống hiện hữu và chỉ là một nhận thức mở ngõ kết cấu nên sau quá trình của một ý thức dò hỏi hết nghĩa một cảnh ngộ, và chẳng vội chịu tiến tới một kết luận nào nên nó bị đất. Và phản nộ. Phản nộ với chính nó. Nhưng nó không thể tự thỏa thuận, tự làm yên lòng bằng cách kết thúc sự dò hỏi bằng bình bằng lời giải đáp dứt khoát, bởi như thế nó đã rời xa đời sống, bởi như thế nó đã vượt quá giới hạn của nó, bởi như thế nó đã đánh lừa nó đóng một vai trò không phải của mình, bởi như thế nó đã tự vấn đó.

Sự bị đất phản nộ hiển hiện trong cái ý thức siêu hình phiên lưu không ngừng nghỉ của nghệ thuật đen vì quá ràng buộc với sự vận động thường trực của cõi thế phải chăng là dấu hiệu của sự suy đồi bạc nhược của tinh thần ở một cá nhân cũng như xã hội? Có sao không nhận định trái ngược lại, đó là dấu hiệu sự cường tráng đặc biệt của tinh thần khiến cho ý thức không biết mệt mỏi chán ngán tìm nơi ẩn trú nơi nghỉ ở cõi tuyệt đối? Đối với xã hội, cái ý thức dò hỏi bằng bình, chối nhận những giá trị đã lập thành, có sao không thấy đó là sự cố gắng mãnh liệt của con người tìm đường thoát thân trong cuộc đảo lộn toàn diện của một thời đại mà các giá trị cần được xét định lại, khởi đầu bằng những nhận thức mở ngõ dừng cảm một giai đoạn phát triển hóa kiếp của xã hội. Nghệ thuật đen chỉ đóng vai trò cất lên lời kêu gọi, cuộc giải quyết là công trình của xã hội của lịch sử, thành hay bại không tính trước được, cho nên cũng có thể nó trở thành một sản phẩm của một xã hội mặt kiếp, nhưng cũng có thể nó là sự giác ngộ thúc đẩy trong công cuộc lột xác của một xã hội. Đó là một vấn đề thuộc lịch sử mà nghệ thuật đen tự nó không giải quyết cho nó được.

Nghệ thuật đen là một ý thức siêu hình về đời sống thế tục, ý thức ấy có những nguồn mạch chẳng chịt hút xuống trái đất. Nghệ thuật lý tưởng của một thời — là ý thức thường ngoạn bay bổng ngoài cõi tục — đã loại trừ ra khỏi nó cái đời sống mà nó cho là ô trọc, cụ thể, « vật chất ». Trong nghệ thuật này người ta khinh bỉ sợ hãi cái « xác thịt », những « thực phẩm của địa cầu », tất cả những gì còn mang nặng cái chất của một sự sống hữu hình, e rằng những thứ ấy là những vật nặng cản trở sự tinh túy của ý thức đang muốn bay bổng lên cõi hư không. Bởi thế những quy luật chặt chẽ, những ước lệ khuôn mẫu trong phép thể hiện của nghệ thuật lý tưởng là những màng lọc cái chất sống tầm thường đến ghê tởm bám ý thức không cho lọt vào, tinh cách nghiệt ngã của hình thức chỉ bằng lòng cho phép nhập nội cái phần tinh túy của ý thức đã bị lược hết hình hài còn lại là những ý niệm.

Nhận thức, nhất là nhận thức bằng nghệ thuật, không phải là công trình của một năng khiếu thuần lý. Không có ý thức nói trống

không bay lượn trong khoảng không, nói ý thức là nói ý thức của một người, người bằng xương bằng thịt với những điều kiện sinh hoạt trong xã hội trong lịch sử và trong cảnh ngộ. Ý thức phát động đề cấu thành nhận thức tiếp xúc ngoại vật không độc nhất bằng đường lối tư duy; bởi ý thức của một người chính là người ấy với mắt mũi chân tay đầu tóc cho nên một người có thể ý thức và nhận thức, một cách mù tối nhưng cụ thể nguyên vẹn hơn, bằng da thịt bằng cảm xúc giác quan. Nghệ thuật đen chuộng sự cụ thể, trong phép thể hiện của nó thường dùng lối nhận thức thô sơ này bởi ở đây ngoại vật còn giữ được nguyên hình thể, tính chất của nó. Do đó trong nghệ thuật đen đầy đầy những xúc cảm đứng lại ở giác quan còn thô kệch xù xì khó chịu, ý thức « thuần túy » bằng hoại bám vào mở rộng ngoài da thịt thành một thứ *dục tính* (2) xuống xã. Sở dĩ sự nhận thức về cảnh ngộ tuyệt vọng của người cung nữ trong Cung Oán Ngâm Khúc trở nên mãnh liệt ghê gớm khiến nàng phải thốt kêu những tiếng phản kháng đớn đau bởi tác giả đã trói buộc nhân vật của mình vào trong cái « xác thịt » của nó để cho nó không thoát lên được mà tìm những mối an ủi hứa hẹn lừa dối của « tinh thần » của lý trí để rồi phải chết dần mòn trong cảnh ngộ. vẫn còn khur khur ôm lấy huyền ảnh được giải phóng, cách thể hiện đầy xúc cảm tràn tục nhầy nhụa trong tác phẩm của Nguyễn Gia Thiều phát hiện hết cái thân phận cung nữ. Nghệ thuật Nguyễn Gia Thiều là nghệ thuật đen vậy. Xin nhường công việc phân tích tìm hiểu cái nhận thức siêu hình của Nguyễn Gia Thiều về kiếp sống qua sự thể hiện bằng thân phận của nhân vật cung nữ, bằng tác phẩm của ông cho các nhà phê bình văn học. Cái nhận thức của Nguyễn Gia Thiều tất nhiên là cấu thành bởi cái ý thức dò hỏi của ông trong cảnh ngộ sống, là thời Lê Mạt của thế kỷ XVIII.

Dục tính trong nghệ thuật đen là một phương cách của nhận thức siêu hình, hiển nhiên không phải là phương cách độc nhất. Nếu nghệ thuật đen có thường dùng đến luôn chỉ bởi phương cách ấy từ xưa vẫn bị nghiêm cấm khinh rẻ, dục tính trong nghệ thuật ở xứ ta là một khu đất hoang chưa được khai thác trong khi thật sự nơi ấy, cũng như ở những hình thái sinh hoạt nhân loại khác, tiềm ẩn cái ý nghĩa siêu hình của kiếp sống mà nhận thức nghệ thuật có thể phơi mở. Không tuyệt đối tin theo Freud rằng cuộc sinh hoạt nhân loại bị quy định thẳm kín bởi dục tính bởi bản năng — sự sai lầm hư hỏng của Freud là muốn biến khoa tâm phân bệnh học của ông thành một triết lý toàn diện giải thích tất cả — nhưng cũng không thể chối rằng bản năng, dục tính không giữ vai trò gì đáng kể trong cuộc sinh hoạt nhân loại. Nghệ thuật đen không ngoảnh mặt với đời sống, đối diện với nó trong mọi mặt xuất hiện để theo đuổi dò hỏi ý nghĩa của nó. Hơn nữa

(2) Chữ dục tính hiểu theo nghĩa rộng như chữ *Désir* của tiếng Pháp.

dục tính lại là điểm phát khởi của đời sống nhân loại lúc sơ khai và còn dự phần mãi mãi trong đời sống ấy, trong nó có chứa đựng cái ý nghĩa siêu hình thiết thực của thế tục. Không nhận thức nào cụ thể mạnh mẽ hơn về sự sâu khổ hay hân hoan bằng sự sâu khổ, hân hoan hiển hiện trong da thịt của một người, người ta không còn thể chối cãi rằng đó chỉ là tưởng tượng. Đáng thương cho những kẻ mà sự nhận thức mới nằm trong địa hạt của lý tính trong con người, nó làm cho họ trở thành kẻ lạ mặt giữa cuộc sống, kẻ lạ mặt trong chính thân xác họ. Đối với một vài cảnh ngộ, dục tính còn có thể được coi như một nguyên lý phát khởi cùng một lúc sự chối từ tất cả và sự yêu mến tất cả. Trong dục tính người ta yêu cái chết cùng một lúc với sự sống. Nói như Sartre, « dục tính ném con người vào trong lòng sôi sục của tự nhiên và đồng thời nâng nó vượt khỏi tự nhiên do sự khẳng định cái quyền hạn của nó không được thỏa mãn. » (3).

Chính từ khởi điểm nghệ thuật đen cố gắng là một nhận thức sâu xa linh động về sự vật, vượt ngoài những khuôn sáo tĩnh chết đã bị thực tế chối bỏ, nên nó chấp nhận dục tính xưa nay bị nghiêm cấm làm phương tiện trong công cuộc theo đuổi khám phá ý nghĩa của sự vật. Và vì thế nó hiện ra trước mắt những người mà nhận thức đã chết đi ở một nơi là thứ nghệ thuật vô luân trắng trợn. Trong xã hội, cái đồn lũy luân lý bao giờ cũng là nơi phòng vệ cuối cùng của khuynh hướng bảo thủ trốn tránh sự tấn công của những lực lượng cấp tiến đòi thay đổi, riêng trong xã hội Cộng sản cái đồn phòng vệ ấy còn kiên cố hơn nữa gồm cả một hệ thống giáo điều của chủ nghĩa. Không muốn nhắc lại rằng nhận thức nghệ thuật khởi đi từ sự cảm nhận mạnh mẽ một cảnh ngộ có thực, mà những tiêu chuẩn của luân lý có tính cách khái quát và lý tưởng chỉ là chương ngại cho nhận thức nghệ thuật chân thực. Đối với luân lý của một xã hội, nghệ thuật đen không tất yếu là phải nhắm vào đấy để công phá, cái ý hướng ấy cũng đã thu hẹp một phần nào nhận thức, nó chỉ gạt sang bên luân lý không đếm xỉa tới khi nhận thức. Rất có thể đôi khi nghệ thuật đen phù hợp với một nền luân lý nào đó thì không phải là nó có dụng ý thuyết minh cho nền luân lý ấy mà chính nền luân lý kia đã tìm được ở nó cái ý nghĩa, cái lý do tồn tại của mình; và thường khi nó phản nghịch lại luân lý xã hội, đó không phải là nó vô luân mà chính bởi luân lý xã hội đã bắt đầu mất ý nghĩa, thiếu lý do tồn tại. Bởi một nền luân lý chỉ là một kiến trúc những quy ước tinh thần trên một trật tự lý tưởng để bảo vệ cho trật tự ấy. Khi cái trật tự lý tưởng con người dựng lên trước mặt đề noi theo không còn thích ứng với những cảnh ngộ nó sống thì luân lý mất cái ý nghĩa ban đầu là con đường sáng

(3) ... Du désir qui (...) replonge l'homme au sein bouillonnant de la Nature et l'élève en même temps au-dessus de la Nature par l'affirmation de son Droit à l'insatisfaction (Situations trang 255).

cho nó noi theo chỉ còn là một nhà giam chật hẹp giết mòn đời sống của nó một cách vô nhân đạo. Cái ý thức siêu hình phát khởi nghệ thuật đen không kèm theo một ý thức luân lý để giới hạn nó lại trong sự thấu tóm ghi nhận cảnh ngộ, bởi cái ý thức trên có thể là khởi điểm cho một ý thức luân lý mới, nhưng nghệ thuật đen không muốn tiến tới đó. Sự xây dựng luân lý trên những đòi hỏi mới của con người là công việc của các nhà luân lý học. Riêng đối với người tiếp thu nghệ thuật, nghệ thuật đen mở rộng tâm chân trời để tùy cá nhân nhận định lấy trong phần cá biệt của mình cái luân lý của một cảnh ngộ nhất định — sự thực vấn đề này chỉ là một phần trong vấn đề nhận thức mà không tiến đến kết luận của nghệ thuật đen đã nói đến ở trên. Vậy nghệ thuật đen là biểu thị một tự do trước cảnh ngộ, kêu gọi những tự do khác trong cuộc gặp gỡ xúc tiếp. Có thể bảo nghệ thuật đen là phi luân lý thì đúng.

Nói kết lại nghệ thuật đen đóng vai trò kích động sự thức tỉnh của xã hội trước những câu hỏi cụ thể thúc bách của thể tục, ném sự dò hỏi trắng tráo vào giữa mắt mọi người vẫn ngủ mê trong sự tin tưởng vu vơ trừu tượng ở cõi tuyệt vời càng ngày càng mất hút, kêu gọi mọi người trông thẳng vào cảnh ngộ đang sống, vận động trước hết cho một ý thức dũng cảm táo bạo nhận thức cho đầy đủ thực tế.

Và sau đó chiều hướng của lịch sử, ý nghĩa của một kiếp sống tìm thấy vươn tới, là thuộc về mọi người định đoạt thực hiện.



Gọi nghệ thuật đen không phải vì những ý nghĩa suy đồi làm lạc người ta gán cho nó. Gọi nghệ thuật đen bởi liên tưởng tới một màu da của nhân loại, màu da đen. Đen có thể là một màu đẹp như đêm tối trong suốt vô cùng, như tròng mắt của người thiếu nữ Á đông. Nhưng hiện thời đen tiêu biểu hết nghĩa cho một cảnh ngộ trong ấy con người chịu đựng sức nặng đè ép của sự vật, của một trật tự mấy nghìn đời.

« Cớ sao tôi xanh, tôi sần và tôi đen đến thế ? » Hãy nghe tiếng kêu ấy của chàng nhạc sĩ da đen, hãy nghe những âm thanh đồ vỡ lòng chồng hay một mối thù thiết của chàng như hình ảnh của một thế giới dục tình bị dạt.

Danh từ nghệ thuật đen được tạo thành từ hình ảnh một màu da lại luôn là thân phận của người, một thân phận mọi. Bởi thế nghệ thuật đen chính là nghệ thuật hôm nay vậy.

thanh tâm tuyên

DOÃN QUỐC SỸ

vỡ bờ (2)

bà Thuật mất đi, ông bà Hoạch coi hai cháu mồ côi như con. Tuy Lê mới mười bốn, ông Hoạch cũng công bố, giữa đông đủ gia đình và một số bạn thân tín, cho Lê hay số tiền kinh doanh của ba mẹ Lê để lại. Cho đến ngày nào Lê trưởng thành hoặc lấy chồng ông sẽ hoàn lại cả vốn lẫn lãi để vợ chồng Lê tùy ý tiếp tục kinh doanh chung với ông hay mở hãng xuất nhập cảng riêng.

Lê, Nhâm tiếp tục theo học, ngày tháng tiếp tục nhau qua. Sự chăm nom săn sóc cháu của ông bà Hoạch làm sao đảm đảm bằng tình cha mẹ thật? Huống chi ông bà Hoạch cũng đông con: hai gái ba trai. Nhâm thì còn nhỏ chưa biết gì, vả lại để bù vào tình mẹ Nhâm đã có chị. Lê đã biết thương mến em như thế muốn đem cả tâm hồn mình dệt thành nhung lụa mà phủ quần lấy em thay cho tình mẹ.

Riêng Lê, nàng thấy cõi đời chênh vênh bất chắc. Hình ảnh môi dưới của Nhâm căng ra, môi trên rúm lại, cả khuôn mặt Nhâm méo xệch dưới ánh đèn vàng lộng phi nhân, hình ảnh mẹ đầu ngoẹo chệch khỏi gối, tóc xõa ra bốn bề, chết tự lúc nào dưới ánh đèn xanh ma quái, những hình ảnh trên luôn luôn có tác động làm loảng không gian khiến Lê có cảm giác cõi đời trở thành hoang vắng mênh mông đến ớn lạnh và hư vô đến rã rời khủng khiếp.

Mẹ chết được một năm, Lê mười lăm tuổi. Cao, thon, xinh đẹp, các cậu con trai trong trường tranh nhau đến làm quen với nàng. (Nàng học cùng trường với Nhâm, trên Nhâm bốn lớp). Lê cũng thấy mến các bạn trai, muốn luôn luôn được gần họ, vì tuổi dậy thì cũng có, nhưng vì sợ cuộc đời hoang vắng nhiều hơn. Sau này Lê có quan niệm quá trớn về tình yêu chính là nàng muốn dùng tình yêu để lấp cho đầy khoảng hư vô của sự chết và chạy trốn cảm giác cô độc ớn

lạnh của sự sống, chúng luôn luôn bám lấy kỷ ức nàng như hình người với một bóng ma quái đản.

Trong số các thanh niên theo đuổi Lê có một chàng trai Pháp, Paul Noverre. Hắn học trên Lê hai lớp và có cô em gái, Jacqueline Noverre học cùng lớp với Lê. Là người Pháp nhưng thái độ si mê của hắn cũng e dè kín đáo chẳng khác gì những chàng trai Việt, chính vì thế mà Lê có biệt nhỡn với hắn tuy thâm tâm với hắn năng cổ hữu của người con gái Việt nàng vẫn thấy sờ sờ sự gần gũi với người khác giống. Cha Paul là một công chức thuộc địa già hiện làm giám đốc sở Công chính.

Cuối năm học Paul đỗ *Bacc. 1*, Lê cùng Jacqueline thi *Brevet élémentaire*, chỉ có Jacqueline đỗ. Đề an ủi Lê, suốt vụ hè Jacqueline thường rủ Lê đến nhà ở đường Pasteur chơi (có lẽ do Paul sui giục). Đôi khi gặp dịp Paul lái chiếc Citroën của ông bố, cả ba đi chơi quanh các phố lớn châu thành. Tuyệt nhiên Paul không có một cử chỉ gì xuông xã.

Một lần Lê đến chơi, Jacqueline lên phố vắng, có một mình Paul ở nhà. Hai người đối diện nói chuyện. Paul kể huyền thuyên về lai lịch dòng họ, ông cụ tổ mấy đời nhà anh tên Jean Georges Noverre sinh vào cuối thế kỷ XVIII, mất vào đầu thế kỷ XIX là một bậc thầy nổi danh của ngành vũ khúc Pháp ngay tại Paris. Paul vừa ca ngợi xong cụ tổ Jean Georges Noverre thì Jacqueline về, Paul lái xe, cả ba đi ăn *crème*.

Một lần khác vào cuối hè năm đó, đề cuộc đi chơi phố được thêm phần hào hứng, Paul rủ thêm hai anh bạn trai Việt. Lê ngồi với Paul ở trên, Jacqueline ngồi giữa hai anh bạn Việt ở dưới. Hôm đó Lê đặc biệt nói chuyện nhiều hơn mọi khi, câu chuyện chẳng có gì là sâu sắc nhưng vì giọng nàng hay — hay hơn chính cả Jacqueline — và lời nói trôi chảy nên ai nấy nhiệt liệt tán thưởng và cười luôn miệng, thỉnh thoảng Paul quay sang nhìn nàng say đắm. Lê nghĩ thầm: « Khuôn mặt anh chàng Paul xương xương, dáng anh chàng mảnh khảnh, tóc mềm và thưa, như thế anh chàng không thuộc loại *passionné* cũng phải ».

Xe đương bon vào khoảng giữa đường Pasteur vắng teo thì một lớp sau si hơi. Hai anh bạn Việt xuống giúp Paul thay bánh *secours*. Công việc xong xuôi, mọi người vào xe đợi Paul ra với nước gần đấy rửa tay. Lê quay xuống nói chuyện với Jacqueline và hai anh bạn Việt. Lê vừa đong đưa nhìn hai anh bạn vừa nói với nụ cười khiêu khích kín đáo. Từ ngày đến tuổi dậy thì, biết bao bạn giai chết mê chết mệt về nàng chính vì họ không sao tự chủ được trước cái nhìn và nụ cười có sức quyến rũ kỳ lạ đó.

Bỗng một trong hai anh bạn Việt, đôi mắt thoáng có ánh rực như lên cơn sốt, anh cương quyết giơ ngón tay trở đưa thẳng tới gần Lê, ngón tay hơi run run, giọng anh cũng phải cố tự chủ lắm mới có vẻ

manh bạo, anh nói bằng tiếng Việt : « Tôi thì cù Lê ». Lê cảm thấy một luồng điện chạy ran khắp cơ thể, nàng cười hốt hoảng, toàn thân co rúm như bông hoa muốn cụp hết cánh lại trong một thế tiêu cực tự vệ.

Vừa lúc đó Paul vào ; tuy không hiểu câu chuyện gì Paul cũng nhìn Lê cười phụ họa. Ngón tay của anh bạn tiến lên muốn cù Lê thật. Lần này nàng cười như thét và lùi hẳn lại ngồi sụp xuống sàn xe, khi ngón tay tiến tới nữa nàng cười thất thanh, nằm quay ra nép mình vào tận góc trong lờn nhón những chân *ga*, chân *phanh*, chân *côn* và ôm lấy hai chân Paul như muốn dùng chúng làm mộc che. Paul sung sướng nâng Lê lên, ai nấy được mẻ cười thất bưng.

Về nhà tối hôm đó Lê như muốn hôn giỗi với anh bạn, hôn giỗi với chính mình. Sao ngón tay anh bạn không tiến mạnh thêm chút nữa, sao mình không cứ ngồi yên ? Đêm hôm đó nàng thao thức như một người đã từ lâu thêm khát một cái gì mà chỉ gặp trong mơ.

Niên học sau các bạn trai tìm đến Lê rập riu như chảy hội. Với ai Lê cũng niềm nở, nàng hoàn toàn cư xử theo phương châm : « Lắm kẻ yêu còn hơn nhiều người ghét. » Nàng sung sướng trong sự ồn ào đó, tuy nóng cạn nhưng nó đã giúp nàng quên được cảm giác cô độc vẫn hằng ám ảnh nàng từ xưa. Họ mời nàng đi dự các *bal de famille* nhất là vào dịp cuối niên học. (Những *bals* này thường tổ chức từ ba hoặc bốn giờ chiều, đến chín, mười giờ khuya là cùng) Điều này nàng không hề dẫu hai bác ; ông, bà Hoạch cho rằng : « nó học trường Tây, phải thế ». (Các con ông Hoạch theo học ở Pétrus Ký và Gia Long).

Ai gần Lê mà tránh khỏi say mê đắm đuối nàng, nhưng chưa ai — kể cả Paul — dám tỏ tình với nàng. Có lẽ vì nàng đẹp sắc sảo quá khiến những chàng trai đó rờn rờn linh cảm thấy nàng nguy hiểm như thanh kiếm sắc.

Được bề rộng tất nhiên hồng bề sâu, với ai Lê cũng niềm nở vì vậy mà nàng không thân với ai, người duy nhất chiếm được chỗ ngồi khá rõ rệt trong tâm tưởng Lê là Paul. Cuối niên học đó khi Paul vừa đỗ nốt *Bacc.* 2 anh và Jacqueline phải theo gia đình về Pháp, sở Công chính bàn giao cho chính phủ Việt Nam trong khối Liên Hiệp Pháp. Suốt niên học sau nữa (Lê đã mười tám tuổi), không tuần nào Lê không nhận được thư của Paul — chỉ có thư của Paul thôi, Jacqueline như quên hẳn nàng. Và trong thư, Paul thú thật yêu nàng. Tuy nhiên Paul chưa dám hỏi Lê có ưng làm vợ. Cuối niên học Lê nhận được thư Paul báo anh sắp tòng ngũ, anh chọn hải quân để có dịp qua Saigon gặp Lê. Một tháng sau Lê nhận được thư của Jacqueline — lá thư đầu tiên và cũng là lá thư cuối cùng của nàng viết cho Lê — Jacqueline báo tin sét đánh : Paul vừa bị chết đuối trong dịp anh đến nghỉ hè ở bãi biển Royan (Rochefort).

Trong giấc ngủ chập chờn có lần Lê mơ thấy ống khói một con

tàu lớn tiến dần vào bến Saigon, lại có lần nàng mơ thấy mình đứng trên bờ bãi và tít ngoài trùng dương một chiếc thuyền buồm lớn kiểu thuyền cướp bể của người Tây Ban Nha hai ba thế kỷ trước đây. Nụ cười duyên dáng của Lê qua một thời gian như mất hồn.

Hai năm liền nàng thi trượt *Bacc 1*. Ngành xuất nhập cảng của ông Hoạch gặp nhiều trở ngại và thua lỗ, nàng quyết định bỏ học, ngày ngày đến hãng giúp việc bác như một nữ thư ký. Nàng đã hai mươi tuổi. Cùng năm này — 1954 — xảy việc chia cắt đất nước. Trong số đồng bào ùn ùn di cư vào Nam có cụ Huấn là nhạc mẫu ông Hoạch và bà Thành là em ruột bà Hoạch, góa chồng có hai con : một trai mười bốn tuổi, một gái mười hai tuổi.

Cụ Huấn (cụ ông trước là huấn đạo) đã trên sáu mươi tuổi là người của thế hệ cũ, cách giáo dục của cụ cũng hoàn toàn nghiêm sắc thái cũ. Cụ bắt ne bắt nét các cháu từng ly, từng tí, kể cả Nhâm khi đó đã mười sáu tuổi, khá lớn rồi. Trẻ con thích chạy nhảy nô đùa, cụ quát mắng quát, giọng dễ dàng mà vẫn đanh thép : « Không được chạy ! Ngồi xuống đây ! ». Bữa cơm, trẻ con ưng thức này, không ưng thức kia, cụ quát : « Không được chọn, người lớn gấp cho thức gì phải ăn thức ấy ! » Trong lúc ăn đứa nào ngồi chỗ nấy không được đi lại lộn sộn, cụ xếp cho lũ trẻ được ngồi dưới khoảng mát của quạt giấy. Đứa nào ra khỏi nhà phải khoanh tay xin phép. Cụ giải thích cho bà Hoạch : « Đứa trẻ ra khỏi nhà, mình phải biết là nó chơi ở đâu, không bắt xin phép ngộ nay chơi ở trước cửa, mai ra tận vườn hoa đầu phố bị mẹ mình thì sao ? » Buổi trưa tất cả lũ trẻ phải lên giường nằm, không ngủ cũng phải nằm đấy. Một hôm cậu con gái út lên sáu đánh vỡ nắp ấm. May sao ông Hoạch vừa ở hãng về, cậu bé sợ xanh mặt chạy lại núp lấy ống quần ông nói khẽ : « Bố ơi, bố cứu con. » Ông Hoạch mỉm cười khẽ gật, cụ Huấn cũng mỉm cười (cụ đương rửa mặt ở ngoài hiên). Cụ Huấn thông thả vào, ông Hoạch nói : « Thừa cụ con vừa lỡ tay đánh vỡ mất chiếc nắp ấm. » Cụ Huấn nháy mắt một cái rồi vỗ làm mặt nghiêm cụ ông Hoạch : « Ông thế là không được ! Lát nữa tôi cấm không cho ông ăn cơm. » Khi cụ đi khuất vào buồng trong cậu út ghé tai bố nói thầm : « Bố đã cứu con, chốc nữa con lại cứu bố, con mang cơm vào buồng cho bố. » Cụ Huấn luôn luôn giải thích : « Có người lại cứ bảo còn trẻ con không chấp, bao giờ thì cũng có trẻ con mới thành người lớn ! »

Kề ra phương pháp giáo dục đầy thiện chí của cụ cũng có điểm hay, nhưng không khí nghiêm khắc quá làm Lê và Nhâm thấy ngột thở (Lê và Nhâm không phải là con cháu thật của cụ).

Bà Thành tuy là người Nam Định nhưng theo chồng vào ở Nghệ An tới hai mươi năm liền, (ông Thành làm thư ký Công chính ở đó) nên nay bà có giọng nói Nghệ, các dấu hỏi, dấu ngã thường lẫn với dấu nặng. Ngày ngày bà kèm con học, những lúc đó mẹ con như kẻ thù. Bà lòng

lộn vừa đập bàn vừa quát mắng : « À mi cại à, dạ ngu lại hay cại. Mi gọi ợ chộ nào mà mi cại tau ? »

Lê viện cớ sang năm Nhâm thi tú tài, xin phép ông Hoạch cho Nhâm vào nội trú. Còn một mình nàng, những giờ ở nhà, nàng sống riêng biệt trong phòng, khóa trái cửa lại đọc sách, cùng mọi người họp mặt vào giờ ăn. Nàng chỉ được sống thật với bản năng khi làm việc ở hãng. Tình cảm của nàng như một ly nước luôn luôn được rót cho tràn đầy ra bốn ngả, nàng lạnh trao quá, tràn trề sức sống, những khách hàng của hãng hoặc già hoặc trẻ người nào nói chuyện với Lê cũng tự gây được chút ảo tưởng về tình yêu khiến thâm tâm họ thấy cuộc đời bỗng phồn thịnh lên bội phần.

Tuy Lê ở phòng giấy có cứu vãn được số lượng khách hàng, củng cố được cảm tình khách hàng nhưng việc buôn bán vẫn ngày một khó khăn, lỗ nhiều lãi ít. Ông Hoạch quyết định đóng cửa hãng, ngừng buôn trong ít lâu. Lê cho là bác mình đã hết lộc buôn bán. Nàng thoáng có ý chính nàng sẽ đứng ra hoạt động. Nhưng nàng còn trẻ quá — mới hai mươi một tuổi — nàng quyết định trong thời gian bác tạm đóng cửa hàng, nàng hãy xin vào Viễn Đông Ngân Hàng làm ở ngành xuất nhập cảng. Tất cả mọi người nơi đây, kể cả Tân, ai ngờ rằng Lê vào làm việc đâu có vì số lương hàng tháng mà chỉ cốt nghiên cứu học hỏi ngay tại chỗ cách thức cùng mảnh lời giao dịch giữa ngân hàng với các nhà xuất nhập cảng để chuẩn bị ngày gần đây nàng có thể một mình điều khiển công việc thay bác. Nàng đến Viễn Đông Ngân Hàng với lòng tự tin vô bờ của một viên dũng tướng ra đi chuẩn bị chiến trường. Với nhan sắc nàng, với thái độ thường xuyên vui vẻ cởi mở thật dễ thương của nàng, ai có thể từ chối khép kín cửa lòng ? Lê đã mang ánh sáng vào cho chẳng riêng gì văn phòng ngành xuất nhập cảng mà cho cả ngân hàng. Không ai là không biết Lê, không ai bỏ lỡ dịp làm quen với Lê. Anh chàng Phát ranh mãnh đã táo bạo đến thăm nàng tại nhà và ước mời nàng đi Arc-en-ciel. Nhưng thái độ điềm đạm vừa hiền vừa kiêu hãnh, thái độ thật bình dân nhưng vẫn vô cùng trang nhã, thái độ đó, đặc biệt của Tân, đã làm Lê thoát bờ ngỡ rồi nghiêng hẳn cảm tình về chàng. Trước đây nàng có cảm tình với Paul, giờ đây với Tân cảm tình đó muốn được « lượng đổi thành chất » sang hẳn tình yêu. Mỗi khi mang hồ sơ vào cho Tân, Lê ưa ngắm đôi bàn tay có những ngón tay thon dài của chàng ; Lê thực không ngờ sở dĩ nàng ưa đôi bàn tay ấy vì chính chúng đã biểu lộ một cách gần gũi nhất, trung thành nhất nhân cách của Tân người mà nàng thấy không sao không cảm mến được.

IV

Năm giờ chiều hôm thứ bảy, đó là lần đầu tiên Tân đến thăm Lê tại nhà, Lê đã chờ sẵn ở phòng khách từ bốn giờ rưỡi. Nàng có nói

trước với cụ Huấn và ông bà Hoạch, nàng có giới thiệu trước tình tình Tân với Hoan, Mỹ, hai cô chị.

Hoan hơn Lê một tuổi nhưng to lớn gấp rưỡi. Hoan ưa mặc đồ chật cho bớt sỗ sề, vì vậy các đường nét của thân thể nàng nổi hẳn lên rất rõ sau lần áo, đường nét tuy thô nhưng khỏe gọi. Khuôn mặt Hoan (hơi nhiều tàn nhang) trông thẳng thì vuông vắn quá nhưng trông nghiêng lại có những nét khá đẹp. Trước đây Hoan học ở Pétrus Ký (thời đó trường này còn là trường hỗn hợp), năm mười tám tuổi nàng đỗ Trung Học Phở Thông. Vì thấy con gái lớn bằng hẳn lên, bà Hoạch e sự học chung với con trai có điều đáng ngại, mà trường nữ Gia Long lại không còn chỗ để xin chuyển, bà đành quyết định cho Hoan nghỉ. Ông Hoạch dạo đó bận tíu tít về hàng đến hàng đi nên không có ý kiến gì. Khi Lê bỏ học đến hãng làm việc giúp ông Hoạch, Hoan cũng muốn theo Lê nhưng ông Hoạch bảo nàng là một mình Lê cũng đủ lắm rồi. Thực ra ông muốn tránh sự so sánh rất bất lợi cho Hoan về nhan sắc giữa nàng và Lê dưới mắt các khách hàng. Thành thử sớm bỏ học một cách phí phạm mà rốt cuộc Hoan vẫn chỉ quanh quẩn trông nom việc trong nhà và học thêm được chút ít về dương cầm.

Mỹ, em Hoan, kém Lê những năm thoi, theo học ở trường nữ Gia Long. Mỹ rất chăm học mà vẫn kém có lẽ vì nàng ốm yếu luôn nên trí thông minh bị cùn nhụt. Được cái ở nhà cũng như ở trường ai cũng mến Mỹ, nàng hiền lắm, hiền đến nhiều khi như đàn độn.



Tân vừa bấm chuông chưa được vài giây, cánh cửa giữa đã mở tung, tiếng Lê reo làm chàng ấm lòng và cảm thấy cuộc đời đậm đà ý nghĩa :

— A anh Tân, mời anh vào. Em đợi anh mãi.

Lê giới thiệu Tân bằng một giọng hân hoan với cụ Huấn, với ông bà Hoạch, với Hoan (Bà Thành khi đó đương kèm con học trên gác).

Cụ Huấn ngồi ghế giữa, trước mặt cụ là bình hoa, mỗi lần hỏi Tân một câu gì về quê quán, về gia thế, về công việc cụ lại rướn cổ lên cho cao hơn nhánh hoa hồng và chớp chớp mắt, khiến câu chuyện trở nên muôn phần trịnh trọng. Ông bà Hoạch cũng hỏi về những ý đó nhưng giọng điệu nhẹ nhàng hơn. Hoan không nói gì, nàng làm ra vẻ bận rộn trong việc pha trà tiếp khách. Lê, trái lại cười nói luôn miệng để hoặc bỏ khuyết câu hỏi, hoặc bỏ khuyết câu trả lời, rõ ra Tân là khách của riêng nàng.

Tân không hề nói chuyện về ngân hàng. Chàng kể trước đây hơn một năm chàng còn là sinh viên năm thứ ba trường Thuộc... chàng thuật lại những năm ngoài hậu phương lưu động theo chiến dịch, càng làm việc càng thấy tinh thần hăng hái.

Cụ Huấn đỡ lời :

— Đáng quý lắm ! Nghề thuốc là nghề cứu nhân độ thế, làm việc tận tâm tận lực như ông thực cao cả hiếm có.

Tân không tìm lời từ chối câu khen tặng quá đáng đó vì chàng thấy nghề thuốc quả đáng quý thật. Trong khi ôn lại kỷ niệm làm việc, Tân thấy lòng rộn ràng. Chàng nói :

— Thừa cụ, thừa ông bà, nghề thuốc mới chính là nghề của cháu. Vì hoàn cảnh cháu phải vào làm việc tại ngân hàng nhưng một ngày gần đây thế nào cháu cũng trở về nghề thuốc.

Lê cười ngắt lời chàng :

— ... đề làm bạn với dao kéo. Em cứ nghĩ đến những dao cùn kéo, những mũi cùn xẻ mà chết khiếp người.

Tiếng Lê cười ròn đề chấm câu. Tân ngừng lên bắt gặp đôi mắt tinh tú của nàng. Nàng không dấu diếm gì với chàng nữa. Và nàng nghĩ nhìn Tân như vậy giữa đông đủ gia đình mà lại chỉ có một mình Tân biết thì càng kín đáo chứ sao.

Lê hơi cúi đầu, nàng nhớ lại kỷ niệm ngày nào ngồi trong ô-tô với Paul và một anh bạn Việt trọc ngón tay muốn cù nàng. Khi ngừng lên Lê còn được gặp đôi mắt của Tân giao tình thâm lắng, đôi mắt ấy bỗng có sức mạnh của ngón tay thọc vào bên sườn nàng. Đôi môi vẫn mím, Lê nửa như mím cười nửa như bĩu môi nũng nịu đề vừa trách, vừa thách thăm với Tân : « Sao anh nhìn em lâu thế, em thì gan với anh nào. »

Nhìn cách mím cười nũng nịu của Lê, Tân có cái vui thơ ngây như sắp chiếm lĩnh được một mảnh đất hoang vu chưa có vết chân người.

Cụ Huấn và bà Hoạch rút lui sang buồng bên, ông Hoạch xin lỗi Tân đưa mấy đứa trẻ đi xem phim Charlot, Hoan vội vã lui lên gác với Mỹ... tất cả như đồng tình rút lui trong một thái độ khả ái đề nhường « sân khấu » cho riêng hai vai trò chính. Tình thế thay đổi quá đột ngột làm Tân lúng túng khó chịu. Tự nhiên Tân thấy việc tỏ tình với Lê không cần thiết, việc nhân lúc vắng này nắm tay Lê không cần thiết, cả việc yên lặng nhìn thẳng vào đôi mắt Lê cũng không cần thiết, còn nói chi đến việc ôm Lê vào vòng tay mà hôn ?

Tân biết sự đột biến tâm lý đó chẳng qua là một biến chứng của căn bệnh lý tưởng. Chàng đành cam chịu như một trường hợp bất khả kháng vì chàng thấy giữa hai miền tuyệt đối — lý tưởng và thực tế — vẫn chưa có yếu tố môi giới nào để dung hòa. Mây vẫn bay trên trời cuồn cuộn, đất trống mắt nhìn theo khao khát, nhưng đất, mây vẫn cách biệt. Tân muốn lắm, muốn có một tia chớp, một tia chớp làm anh không khí, làm mây đổ mưa cho đất trời hòa hợp.

Tiếng Lê cười khẽ nhưng ròn :

— Chủ nhật trước Phát lại đây anh ạ.

Tân chợt dạ nghĩ thầm : « Chết chửa Phát còn lại đây kia à »,

nhưng chàng trấn tĩnh ngay và thản nhiên hỏi lại Lê :

—Ồ thế à, Phát vui tính đấy chứ.

Như không đề ý đến lời nói trên của Tân, Lê hạ thấp giọng và cúi đầu về phía Tân (khi đó Lê đã ngồi ở ghế đối diện cách Tân cái bàn có lọ hoa) dáng nghiêm trọng chứ không nũng nịu hay lẳng lơ nữa :

— Anh có biết không, Phát muốn bắt bồ với Hoan.

— Hoan nào nhỉ ? — Tân hỏi.

— Hoan chị em vừa đứng pha nước đây, trưởng nữ của bác Hoạch em đấy.

Tân thấy nhẹ lòng muốn thở phào một cái, nhưng chàng thở nhẹ nhẹ và nói cũng nhẹ nhẹ :

— Hoan đẹp đấy chứ.

Lê mỉm cười vì biết Tân nói vậy đề mà nói, rồi nàng tiếp, giọng vẫn hạ thấp :

— Hoan đánh piano cho Phát nghe, một bài ngắn thôi trong *Classiques favoris* I. Phát vỗ tay !

Tân khẽ nghiêng đầu :

— Chắc Hoan chơi piano khá lắm.

Tân lại thoáng thấy Lê mỉm cười, nàng chớp mắt nhìn Tân vẫn nói khẽ nhưng lần này Tân cảm thấy hết sự tế nhị tâm thường của câu chuyện đàn bà :

— Đào mỏ, Phát muốn đào mỏ ! Lúc Phát về, Hoan tặng anh chàng chiếc mùi xoa.

Biết rằng nếu còn ngồi đề tiếp tục nghe câu chuyện như vậy Tân sẽ khinh thường Lê mất, điều mà Tân không muốn, chàng bèn thủng thẳng nhưng dứt khoát đứng dậy rồi nói :

— Thôi tôi về nhé, cô Lê.

Một tia thất vọng thoáng qua trong ánh mắt Lê :

— Anh về làm gì vội, còn sớm mà.

— Thôi tôi còn phải đi có chút việc cần nữa.

Và Tân nghĩ thầm : Lê muốn giữ mình ở lại lắm. Nên đề người con gái thêm mình hơn ! Rút lui như thế này là phải !

Lê tiễn Tân ra tận cửa ngoài. Tân dừng lại nói bằng giọng âu yếm khác thường đề an ủi sự thất vọng của Lê :

— Thôi cô Lê cho tôi gửi lời chào cụ và bà nhé. Mai chủ nhật, ngày kia lại gặp cô ở nơi làm việc rồi.

Hai người cúi chào nhau, miệng giữ nụ cười.

Đi lang thang một quãng khá xa, vô tình Tân thấy mình đứng trước một rạp chiếu bóng thường trực và phim đương chiếu chàng chưa xem. Mua một tấm vé, Tân bước vào phòng tối, vừa ngẩng lên màn ảnh thì gặp cảnh một chàng *cow boy* tiến thẳng tới trước mắt người đẹp bên một dòng suối chảy róc rách, rồi bất thình lình anh chàng ôm lấy ngang lưng nàng kéo sát vào người khiến khuôn mặt nàng phải ngửa ra.

chàng lập tức cúi xuống hôn, người đẹp thoát vùng vẫy hai tay đập vào lưng chàng rồi chỉ vài giây sau hai tay ngừng gây lộn mà vùi lấy vai chàng trong một niềm vui cộng hưởng. Cái hôn say sưa, yên lặng, kéo dài.

Tân thần thờ đưa ngón tay cái lên miệng, chàng không dám ôn lại cảnh từ biệt với Lê vừa rồi, vì chàng biết giờ đây thì chàng có đủ bình tĩnh để thấy hết sự vô lý của chàng khi ra đi như vậy.

(còn nữa)

doãn quốc sỹ

LÊ HUY OANH

miếu âm hồn

Ngon miếu ngồi chênh vênh trên gò đất giữa những bụi cây rậm, bao quát mười năm mả rải rác chung quanh. Đó là một tòa miếu nhỏ hoang phế tục gọi miếu Âm Hồn. Cơ sở ma quái này cũng có phong độ riêng : tường gạch, mái ngói và nền xi-măng. Không biết miếu được dựng lên từ bao giờ ; chỉ biết nó đã già cũ lắm rồi. Dăm vách nứt nẻ bở loang quanh trên giải tường phía trái. Rêu phong bần thỉu xui ra từ đỉnh xuống chân nền. Vài hòn ngói buột rơi mất, để lại những lỗ hổng méo mó trên hai cánh mái thiếu thăng bằng. Cửa miếu không có gì che dấp, há hốc về phía một thân cây đa cổ thụ. Bên trong miếu, bóng tối quẩn vào bóng sáng, tạo thành một màu nhợt nhạt, lạnh lẽo. Về âm u toát ra, yếm vào cảnh sắc chung quanh cái cô tịch, ảo não của sự hoang tàn gần như phai lợt hết sinh khí.

Thực ra ngon miếu vẫn còn sống. Mỗi khi gió lùa vào bên trong từ hòng miếu phát ra những tiếng thở dài, nghe như những làn hơi khô khè mệt nhọc của một thứ hấp hối kéo dài do bệnh cùi hay lao phổi thời kỳ cuối cùng gây nên. Tòa miếu cò chỉ rên rỉ, thăm thĩ chứ không giãy giụa, không quằn quại. Nó nằm lịm trong sự tê liệt bất động, vàng trán nhần nhúm hương lên, chiếu mấy tròng mắt sâu hoắm vào những chùm đa lả lay. Cổ đại mọc leo lên bờ nền, ngã những thân gầy tong teo vào mặt vữa loang lổ. Thứ cỏ ở đây hút không đủ nước bởi lẽ mặt gò quá khô khan, lại thiếu ánh mặt trời vì bị chòm đa rậm án ngữ. Màu cỏ chỗ xanh lợt chỗ vàng lợt trông tựa như mặt da bủng beo của kẻ nghiện a phiến mắc bệnh sốt rét rừng. Sắc cỏ hòa thuận với sắc rêu, vì chúng cùng một dáng dấp đau yếu, cùng một vẻ lả lơi lười biếng. Chúng chỉ là loại xú thảo hành khát : rêu bần ăn bám vách miếu, cỏ xơ nằm dài trên mặt đất mốc.

Cửa miếu thấp lè tè đối thẳng với bệ gạch bên trong. Không bao giờ có hương khói nhưng vẫn có chiếc bát đàn sứt mẻ chổng chơ trên bệ. Lòng bát chứa đầy cẩu bần với một bộ xương lá đa. Chiếc lá rớt khỏi cành tự mùa nào mùa nào và chắc có trận cuồng vũ vô tình đã cuốn xác nó tới bệ miếu, quàn nó vào lòng bát hương. Cả ruột miếu toát ra hơi ẩm nhớp nháp. Xú khí phảng phất đầu độc những lớp khí giới từ ngoài chuyền vào. Đây là quê hương của lũ nhện cầm lạng nhưng tính quái. Tư nhện chẳng chịt khắp ngả. Hệ thống cạm bẫy này chắc đã sát hại nhiều giống côn trùng khác. Chẳng thể mà lũ nhện trông con nào cũng mập mạp, thoải mái. Bọn mắt đen ăn thịt uống máu đó lúc nào đáng điệu cũng vô tư, chỉ ăn ngủ rồi đua nhau đặt thêm những ổ sát sinh. Cũng chẳng nên trách móc gì chúng vì trong cái thế giới sinh vật, luật thiên nhiên vĩnh cửu là giết chóc nhau để sống.

Bốn mặt tường phía trong khô ráo rắn chắc hơn phía ngoài. Tự bao giờ có những bàn tay nào đã tô lên lớp da dẻ chốc lở ấy những vạch than đen sì hoặc những nét gạch đỏ úa. Đây là những dòng chữ to nhỏ ngoằn ngoèo, những hình ảnh thô kệch ; nhưng đám ký hiệu giả đáng ngờ ngệch ấy có một ý nghĩa sâu sắc vì chúng phô bày những dục vọng cần được thỏa mãn của loài động vật. Ở mặt tường bên trái, nét than uốn thành những hình ảnh dâm ô, kêu gọi ; các hàng chữ nằm bên giải thích giá trị và ảnh hưởng của nét vẽ. Nơi đây kín đáo vắng vẻ lắm, kẻ viết và họa có lẽ tự coi như được quyền đương nhiên phát biểu sự thèm khát mãnh liệt của mình.

Vào những ngày nắng ráo, yên tĩnh, ngọn miếu bệnh tật già cả hình như bớt được đôi phần đau đớn. Nó cù rù lạng thình, đề mặc những chùm cây lao xao đủ đởn trên đầu. Vài tia mặt trời tò mò cố luồn qua khe lá xanh, chọc xuống đám ngói khắp khềnh. Vào những lúc hoàng hôn, màu đỏ khé của cả vùng trời phía tây đổ loang vào vạn vật một sắc tím xẫm pha lẫn ánh vàng lợt, khiến cho bộ diện tòa miếu cồ trở nên âm thầm hơn. Vốn đã già nua nó càng già nua thêm. Nó nằm chinh inh như một kẻ quá chán chường đến không biết gì là chưa xốt đáng cay nữa. Có lẽ nó không chờ đợi mơ ước chi hết. Cái vẻ bình thản nhẵn nại ấy đã vô tình chửi rủa, khinh khi những hoạt động chung quanh. Màu trời trở mặt, chuyền từ vùng ánh sáng vào cõi tối tăm. Các loài thảo mộc thắm thì run rầy. Từng cánh chim hôm bay xải trong không gian, tiếng kêu buồn bã xoáy vào lòng gió yếu ớt. Riêng tòa miếu lãnh đạm vẫn trầm mặc như một đạo sĩ đang mài mề suy tư về những điều bí mật nào. Sự tàn tạ của ngày tháng không làm nó động lòng. Thời gian có cần trôi thì cứ việc trôi. Vào những lúc xấu trời, giải miếu có vẻ đau đớn hơn. Từng đợt gió hung hăng chở nước mưa lao vào nền gạch ẩm mục, đập xuống hai tấm mái ẻo-ợt hay quàn trong lòng miếu. Đống gạch ngói xiêu vẹo nhẩy nhụa vừa rùng mình vừa thở hào hên hoặc khế hú lên rầu rĩ. Hơi thở lúc dài lúc ngắn,

tiếng hú khi nổi khi chìm, nhưng những cử chỉ ấy hoàn toàn miễn cưỡng và thất thường. Tựa như ngọn miếu bị gió mưa ép uổng bất phải nức nở than van.

Ở bên miếu, trong một khoảng đất thấp hơn rộng chừng hai mẫu, mười năm mộ năm năm ngọn ngang. Bãi tha ma bé nhỏ này được dành riêng cho những xác chết vô thừa nhận. Dăm ba đũa hành khất chết ở góc đường, một người đàn bà không căn cước đến trăm mình ở vực nước gần đấy. Chỉ có thể biết mong manh như vậy thôi vì có những năm mộ cũ kỹ không biết được đắp lên từ lúc nào. Mặt chúng bị mưa gió cào liếm tới gần sát mặt đất. Không một ngôi mộ nào có bia, bởi chưng ai thềm khắc tên khắc tuổi cho những kẻ khốn nạn không bà con thân thích ấy. Đặt bia cắm nọc để làm gì mới được chứ! Ở cái bãi tha ma heo hút này, chẳng bao giờ có hương vị của một cái lễ thanh minh. Những kẻ chết đường chết chợ được người đồng chủng đem xác mình vùi nông cho một nắm giữa đám thảo mộc hoang dại như vậy là may rồi. Mong gì có người nào đến nhỏ vài giọt nước mắt hay ngồi vuốt ve vào đồng đất bên trên lỗ huyết của mình. Một ngày kia đồng đất có mòn rã đi thì thân thể cũng đã kịp tan vào cát bụi. Mấy khúc xương khô còn lại cũng chỉ là một thứ gạch đá đầy thôi.

Tại cái bãi hoang khuất nẻo này thường hay có những cơn gió quẩn. Đôi khi từ trên thỉnh không, gió đột ngột nhào xuống xoáy quện vào các đồng chôn người làm bốc lên những mảnh lá khô úa lẫn trong đám bụi mờ đục. Cái thứ gió vũ phu giận dữ ấy như muốn khiêu khích nạt nộ trước cử chỉ bất động của đám mồ mả. Vào những dịp mưa phun rỉ rả, trên mặt tha ma thường khi phảng phất những làn hơi mờ loãng. Có thể bảo rằng từ khi bốc lên được chẳng? Cũng có nhiều cặp mắt mê tín coi đó như oan hồn những kẻ bất hạnh kết lại thành khí thể. Những lớp hơi lơ mơ ấy chỉ lờn vờn một chỗ mà không bay đi xa. Nếu có đợt nào thoát ra khỏi sào huyết, tất nó sẽ tan biến ngay trong khí giới ẩm ướt. Cũng có khi, sau những trận mưa xối xả, bãi tha ma xâm xấp nước. Từ một vài lỗ nẻ trên mặt những ngôi mả chưa cũ lắm, bong bóng trắng xui lên làm phát ra những tiếng lép bép kỳ dị.

Bên tòa miếu âm-hồn và quanh bãi tha ma có nhiều bụi cây hoang dại. Phần lớn chỉ là những giống thảo mộc thấp bé. Trừ ngọn đa bên miếu, ở khu vực này không có mấy thân gỗ đáng kể là cao lớn đồ xộ. Những đám màu xanh chỗ thắm chỗ nhạt chỉ lan rộng trên mặt đất chứ không chịu vươn lên nhiều. Thường thường ở những bụi lá đó vẫn có hoa nở. Thứ hoa ở mộ địa nở ít nhưng đẹp và bền. Từ những cái thối rữa, mục nát vốn vẫn hay này ra những tinh thể óng muốt. Giống hoa mọc bên thây người chết có đôi ba loại kỳ lạ. Có thứ xuất hiện vào mùa đông, lúc đất trời đang độ tẻ buốt hơn cả. Từng đợt cánh trắng muốt rập rờn trước làn gió lạnh. Cử chỉ lừng lờ ững

ọo trông đầy vẻ ngạo mạn, ý chừng giống hoa ấy ra đời cốt để trêu cợt thời tiết. Còn có một vài thứ khác không bao giờ chịu mọc trong những khu vườn được bàn tay người sống vun quén. Phải kể tới một thứ hoa tím nhạt có những cánh mỏng nổi gân và uốn cong queo, thường nở vào đầu mùa thu. Giống này trông nhỏ nhoi yếu ớt nhưng gan lì. Vào lúc tàn, nó cứ héo quắt đi chứ nhất định không chịu rụng ngay. Đến khi rơi xuống đất nó chỉ còn là ít vỏ đã khô hết nhựa sống. Còn phải kể đến một giống hoa khác cũng mọc vào tiết thu. Mỗi chiếc chỉ có ba, bốn cánh dày xòe ra đỡ lấy chút nhị vàng. Cuống hoa to và cứng cáp. Mùi hoa là một thứ hương thơm dịu dàng dễ làm say mê khứu giác. Nhưng xin đừng hái thứ này, vì một khi bị ngắt đứt lúc còn non yếu, cuống hoa sẽ nhả ra một giọt nhựa màu nâu nhạt tanh tanh : mùi hoa dễ thương bao nhiêu thì nhựa cuống hoa khiến mũi khó chịu bấy nhiêu.

Bữa kia, có một con rắn lục-cườm từ trong bụi ruối gần đấy ngoi ra và một mình trườn lên phía miếu. Con rắn đi qua bãi tha ma. Nó không bò trong các ngách mộ nhưng leo tắt qua các nắm đất long lở. Cái thân thè dài đườn ấy quấn quai trên mặt người chết, lớp da xanh bóng chuyển màu dưới ánh hoàng hôn ; đôi mang bạnh ra, thoi thóp đầy phụt qua ống miệng đỏ khé những tiếng phì phì giận dữ. Sự cău kính của loài rắn toát ra một sắc thái dã man, độc ác vô chừng.

Con vật bò sát lết một vòng quanh miếu rồi luồn vào bên trong. Nó không dùng lối cửa chính, nhưng ngóc đầu vượt mạnh thân thè lên mái rồi lao qua lỗ ngói vỡ. Mấy khúc thịt nhũn gieo bịch xuống nền xi-măng. Mẩu đuôi hung hãn vượt qua mặt bệ. Chiếc bát đàn lăn đi một vòng rơi xoảng xuống đất. Bộ xương lá đa văng ra ngoài, gãy rập thành nhiều mảnh.

Bên ngoài bóng tối bắt đầu xua đuổi vài đợt ánh sáng cuối cùng khỏi đường ranh giới phía tây giữa mặt đất với chân trời. Ánh hoàng hôn chỉ còn thoi thóp rồi vụt tan biến trong màu đêm. Sau lúc giao hợp, dương tách biệt khỏi âm, với cái thái độ chia ly nhạt nhẽo và thâm lặng. Trong suốt hai mươi bốn giờ đồng hồ, không lúc nào đất trời bầu thiu nhom nhếch bằng lúc ngày và đêm đứt đoạn giữa hoàng hôn. Cảnh vật bị liệt sống trong những lớp màu đen nhờ nhờ đầy vẻ lừa lọc phản bội. Ở giữa núi xa xa, từng ngọn đá nhập vào một khối rồi mất dạng. Các bụi cây quanh tha ma co rút lại với dáng dấp bí ẩn vật vờ. Tiếng dế rền rĩ đằm giọng đau buồn chán nản toát ra từ những chân cỏ.

Trong ruột miếu, con rắn lục-cườm quật mình dữ dội ; những vòng thịt nhèo nhẽo vật lên vật xuống trong đám mạng nhện chẳng chặt. Trăm ngàn sợi tơ mỏng mảnh đứt tung khiến cho cả một làng nhện hoảng hồn chạy tới tấp. Chưa bao giờ cổ sự tàn phá ghê gớm phủ phàng đến như thế. Cái sào huyết trù phú lợi hại của chúng đột nhiên

bị đảo lộn tan hoang. Con rần rít lên và giãy đành đạch, mẩu đuôi vụt xé vào khoảng không khí nhiễm độc. Hơi thở học khỏi miệng nó, pha đặc thêm mùi tanh tươi hôi hám bao bọc chung quanh. Những tiếng khè khè hình như chọc thủng cổ họng con vật bỏ sát để vượt ra ngoài. Bao tiếng thất thanh đứt đoạn ấy liếm kết một cái gì đau đớn, tê nhức vô chừng. Mà con lục-cườm đang lúc đau đớn thật vì nó đến đây tối hôm nay để đẻ con. Sự sinh nở của giống động vật dài dườn này hiện hình trong sự vất vả, hung bạo. Cả một khối sống phồng lên ở thân thể nó đang chuyển động tìm lối ra. Ống bào thai húc vào tạng phủ mẹ để tìm sự giải thoát khỏi ổ ngục lầy nhầy tăm tối. Trạng thái đau đẻ của giống rắn có lẽ mãnh liệt, tàn khốc hơn tất cả mọi sinh vật khác chăng? Có thể thì con rắn cái mới vật vã, mới lờn lộn dữ dội đến như vậy. Rồi trong màu đêm, một bụi rậm lục-cườm con ra đời. Giống rắn lục thuộc loại noãn-thai-sinh, nên cái màng trứng đã nở toác ngay từ trong bụng mẹ. Bầy trẻ sơ sinh thoát khỏi hầm tối này lại sa vào hầm tối khác. Có chăng ở đây rộng rãi, khoáng đãng hơn nhiều, nên những chiếc đầu nhỏ bé có thể tự do nhoi ra khỏi bụi. Một khi rời khỏi bụng mẹ, chúng nó phải từ bỏ nhau ngay. Mỗi đứa hải nhi nhoài về một ngã. Phút chốc cả sàn miếu vụt biến thành nơi chia tay của bầy trẻ nít không có một chút óc hợp quần nào. Sẽ không bao giờ chúng biết bọn chúng là con cùng mẹ. Và mẹ chúng cũng vô tình lắm.

Rất có thể mẹ rắn cái tàn nhẫn không thêm biết ý vừa sinh hạ được đàn con. Nếu biết sao mẹ đành lòng để mặc lũ trẻ nhỏ nhút dấn thân vào những nơi xa lạ hiểm nghèo. Con đau đẻ đã qua, mẹ không chuyển mình nữa, cuộn khúc nằm im trong xó miếu. Đầu mẹ ghẹo lên một mảnh bát hương. Thóp cổ phập phồng những hơi thở yếu ớt. Tự mấy vết xây xát trên cái giầy thịt mệ nhão ấy máu tím ứa ra. Vô phước thay, cái loài rắn lục-cườm : mang nặng đẻ đau đến thế để rồi không biết hưởng chút hạnh phúc nào của tình mẫu tử. Cái nòi giống sát sinh độc địa này ắt hẳn không thể có tình mẹ con. Nếu chúng thương xót nhau chắc nọc chúng không ghê gớm như vậy. Cho nên bà mẹ mệ là thân nhiên nằm ngủ để lấy lại sức. Lũ con bắt đầu tung tăng kiếp sống lưu lạc. Vừa được đẻ ra đã dám tự lập rồi. Chỉ có loài máu lạnh ngang tàng bạo ngược này mới dám liều lĩnh can trường thế.

Khoảng quá nửa đêm con lục-cườm cái chợt tỉnh thức, rồi uể oải rời bỏ miếu Âm Hồn. Nó vào bằng lỗ ngói vỡ nhưng ra bằng cửa chính. Đất trời không còn tăm tối nữa vì một vầng trăng gầy yếu bồng bềnh vừa nhú lên khỏi rặng tre xa tắp tít. Con rắn mệ mỗi trườn đi dưới ánh trăng bẽnh bạch màu vàng bệnh hoạn. Nó vẫn có vẻ tức tối hậm hực thế nào, đôi mang căng bạnh phi rớt rã trên lối đi. Lúc tối nó hoảng hốt điên dại vì đau đẻ, nhưng bây giờ nó bực bõ vì cô độc chăng? Kể ra con mẹ này cô độc thật : mẹ đến miếu một mình rồi lủi thủi ra đi một mình. Nếu trong loài rắn giống đực và giống cái sống với nhau thành từng đôi thì đây đích thực một ả rắn chửa hoang.

Con lục-cườm chỉ tới miếu một lần rồi không bao giờ trở lại nữa. Nhưng có hai sinh vật loại bốn cẳng thường hay lai vãng bên miếu. Chúng là đôi chó hoang, một đực một cái. Buổi đầu tiên con cái đến một mình. Không biết nó tự nơi nào tới, chạy quanh quất trong bãi tha ma rồi đi ngược lên đỉnh gò đất. Sự đói khát hiện hình trên khóm thân thể xương xẩu. Khung bụng hóp vào quá đói làm nổi bật cần xương sống lờm chờm như lưỡi răng cưa cùn. Vài đám lông bần thiêu, thưa thớt, phờ phạc mọc lan trên lớp da lột. Nhiều khoảng rụng hết lông trở thành xám ngoét. Nếu lấy gai chọc vào những đám thịt trần trụi ấy, chắc sẽ không thấy máu đỏ ứa ra. Ất hẳn chẳng còn mấy tí huyết tươi luân chuyển trong cơ thể mỏng mảnh, tàn lụi này. Con vật gầy gò đang cố tìm chút gì có thể nhấm nháp cho đỡ đói lòng. Ống mồm vêu vao xục vào các hốc cây và các hõm, khe quanh miếu ; dưới vành mu nhẵn nhịu, đôi tròng mắt trắng dã lơ lơ nằm im gần như không buồn chuyển động. Định kiếm ăn ở nơi này ư, hỡi ả chó đói lang thang khờ khạo kia ? Không có gì ngoài đá, đất, ngoài vỏ đa vởi rêu cần, cỏ úa đâu !

Sau một hồi nhọc công vô ích, con chó cái tuyệt vọng đứng ngơ ngẩn bên vách miếu, cái đầu khế lắc lư, nghiêng ghé ra chiều đang suy tính chuyện gì. Mà có lẽ cô ả chẳng suy tính gì hết. Cái đói đã khiến nó có những cử chỉ khắc khoải bồn chồn thể thôi. Ánh mặt trời ban mai đỏ ngang qua đỉnh gò kéo bóng nó ra xa. Và nó lững thững xuống gò. Dáng đi tuy ọp ẹp, lão đảo nhưng vẫn có vẻ kiên nhẫn bền bỉ lắm. Chịu đựng được khổ nhọc hơn cả, là loài chó đi hoang. Nó cắm cúi tiến về phía làng mạc lờ mờ bên kia những cánh đồng. Ở đấy mới có thức ăn...

Mấy hôm sau, con chó cái lại tới miếu Âm Hồn. Trông thân thể, hình thù nó có vẻ thiếu náo xác xơ hơn. Tại những nơi có người, thức ăn dễ tìm kiếm nhưng không có tình thương. Ai thêm ái ngại đến con vật bần thiêu, rúm ró ấy. Người ta đánh đập, người ta chửi rủa, người ta liệng gạch đá. Cho nên nó phải trở lại miếu Âm Hồn để hưởng sự bình an, yên tĩnh. Khi nào đói quá lên về các làng mạc kiếm miếng để sống rồi lại đi rong. Những chỗ dung thân là những nơi hiu quạnh thanh vắng. Đời nó vất vưởng, cơ lữ như thế đấy.

Lần này ả chó cái không tới miếu Âm Hồn một mình nhưng có một gã chó đực đi theo. Chàng định tán tỉnh ve vãn nàng nhưng xem chừng thời cơ chưa thuận tiện nên chàng vẫn còn lảng vảng gần bên chứ chưa dám có thái độ xấn xồ. Thật ra, khi mới gặp cô ả, thằng ấy định giở ngón ngay nhưng đã bị gái tặng cho một bài học đích đáng. Bài học ấy là vết răng nanh hằn trên cổ gã. Chó đực đành đầu dụi chờ cho con bé bớt cơn ngùng nguây. Trong loài chó đi hoang, con cái thường vẫn có uy thế đối với con đực. Cô độc thật đấy, thiếu thốn thật đấy, nhưng bao giờ cử chỉ, thái độ con cái cũng có vẻ nghiêm nghị

hách dịch. Khác hẳn với loại chó nhà.

Tới bên miếu, con chó cái đứng lại, vẻ mặt vẫn lầm lì, khác khổ, cau có. Nó không thèm ngó con chó đực trong khi thằng đa tình khẽ nhay cõn chung quanh và phe phẩy đuôi để lấy cảm tình. Trông chàng cũng chẳng béo tốt gì hơn nàng cả. Rồi gã đánh liều tiến sát bên mỹ nhân của gã để bày tỏ nhiều cử chỉ âu yếm lẳng lơ hơn. Con cái nhe răng dọa nạt nhưng gã mặc kệ. Thằng ấy phong trần già dặn trong tình trường lắm rồi nên gã am hiểu tính tình dờ dẩn của bọn chó cái. Có hung hăng, kiêu kỳ đến đâu thì cũng chỉ đọp nhau một miếng là cùng, rồi đâu sẽ vào đấy cả. Lúc này cô ả cắn vào cổ gã để tự nâng cao giá trị. Nhưng tất rồi cô ả sẽ bằng lòng dần.

Quả nhiên, con chó cái giờ đây bớt hẳn vẻ hung dữ, chỉ còn khư gào gừ trong cuống họng hoặc sủa gằn một đôi tiếng. Giọng gào gừ thui chột và xanh lét. Tiếng sủa nghe gượng gạo, sần sượng thế nào. Rồi cuối cùng nàng im lặng hẳn tỏ dấu thuận tình. Phải chăng, trong loài chó hoang, những pha ân ái bao giờ cũng mở đầu bằng cử chỉ, ngôn ngữ thù hằn của con cái. Và hai con chó đôi đũa gầy ốm đến trơ xương như vậy nhưng vẫn cứ phải yêu nhau.

Từ đây trở đi, cuộc tình duyên này khiến anh chị bớt được đôi phần chua xót. Anh chị không chung tình với nhau nhưng thỉnh thoảng gặp nhau trên đường lang thang lại đưa nhau tới thần thờ trên gò miếu Âm Hồn...

Đôi chó này, dầu là đi hoang, cũng vẫn có cái lối âm-ã của loài chó. Con cái thường giữ điệu bộ thăm lặng nhưng con đực vốn dĩ hay làm ồn. Những khi hứng chí nó vừa sủa rồn vừa nhay quăng chung quanh tình nương; theo tập quán, lúc thấy bạn động tình như vậy, con cái cũng gừ đôi ba tiếng hiền lành để trả lời. Và những tiếng yêu đương ấy thường làm giật mình một gã cô trắng đầu trong vũng đầm dưới chân gò. Gã đứng co ro suốt ngày, đôi mắt lim dim như buồn ngủ. Chỉ có kẻ nào chán đời mới có những cử chỉ đáng đáp thiếu nã như vậy thôi. Gã dầm đôi cẳng khẳng khiu dài lê đều xuống làn nước. Bộ cánh trắng hơi xõa ra và ngọn cổ khòm xuống. Đứng từ xa, trông gã như một anh nghiện đói thuốc: cổ rút, vai so, dáng đi đứng khoeo khur, co quắp. Đôi lúc cặp giò gầy yếu khẽ run rẩy như muốn khuyu. Những anh nghiện thiếu thuốc hút thường khi chân tay vẫn lay bầy như thế. Đứng gần, trông gã lại như một nhà khổ tu đang trầm ngâm suy tính lối vào cõi cực lạc. Gã này ắt sẽ đạt được chánh quả để nhập nát bàn vì mặt gã lạnh lẽo, rùng rùng, dường như lòng gã không còn chút dục vọng nào hết. Mà gã chẳng thiết gì thật: không vợ con, không bầu bạn, chỉ sống heo hút đơn độc thế thôi. Gã cũng chẳng bao giờ đi đâu xa, chỉ hết quanh quẩn bên bờ đầm lại vào bụi cây gần đấy ngủ. Đôi cánh vô ích quá; giá có nhờ hết lông cánh đi chắc gã cũng chẳng tiếc hận gì. Hay gã quên mất là mình thuộc loại biết bay? Chẳng có lẽ nào. Đồng

ruộng bao la thế, bầu trời lồng lộng thế mà chẳng thể quyến rũ nổi con chim thiếu máu giang hồ này. Cánh vẫn còn nguyên vẹn, lông vẫn mọc dài, nhưng nhu cầu bay nhảy không thấy phát hiện. Tại sao thế, hỡi con quái điều cam lạng kia ?

Cuộc đời gã bí mật thật nhỉ. Gã từ đâu đến ? gã suy tính chuyện gì ? gã mong muốn gì ? Đố ai hiểu nổi.

Mùa đông nghiêng xế nhường chỗ cho mùa xuân, rồi mùa xuân tàn lụi khi những tia nắng hạ đầu tiên vụt loé. Đôi ba mùa đã qua đi, thời gian thêm tuổi, nhưng gã cò vẫn chỉ sống lảng vảng bên miếu Âm Hồn. Càng ngày gã càng già yếu, đôi chân chùng xuống, cần cò hạ dần ; loài cò có thể mau cần cỏi đến thế hay sao ? Gã nghiêng mặt, đắm đắm nhìn bóng gã in hình trên mặt nước phẳng lặng, thỉnh thoảng khẽ lao ngọn mỏ dài vào lòng chất lỏng. Ý chừng gã chỉ mồi vu vơ chứ không phải bắt mồi ; vì nếu thường kiếm được mồi, cớ sao gã lại đến nỗi bệ rạc, xác xơ như vậy.

Cho đến một ngày kia, có một cơn biến động ghê gớm đã xảy ra. Đất trời oi bức như lò lửa. Ánh nắng gay gắt lan tràn trên bãi tha ma khiến cho các ngôi mộ đất nứt nẻ thêm. Từ đám mộ địa ấy bốc lên một thứ hơi tanh tanh, nhạt nhạt. Tòa miếu Âm Hồn nằm im như vira tắt thở. Rồi đột nhiên gió nổi dậy, mồi đầu chỉ khẽ hắt hiu nhưng mạnh dần, đẩy những đám mây đen đặc xệt từ chân trời lên đỉnh trời. Vàng thái dương bị nuốt chửng. Tòa miếu Âm Hồn dần dần hồi sinh lại và cứ thở nấc mãi lên. Giông tố bắt đầu nổi dậy khi mưa đột ngột nhào xuống và những đợt cuồng phong lồng lộn, gào thét trong không gian. Trận bão tàn khốc tung hoành suốt nửa ngày một đêm. Chớp loảng ngoảng đâm chém những đám mây dày đặc khiến cho cả bầu trời vang động những tiếng kêu la hốt hoảng. Một tiếng sét vụt nổ trên bãi tha ma, ánh điện quang khét lẹt chặt khuyết một góc má. Cây đa cổ thụ ngã nghiêng, oằn oại. Gió tàn ác giật đứt rời một cành đa lớn và khối gỗ đầy lông lá rùng rùng lao xuống nện mạnh vào nóc miếu.

Sáng hôm sau, giông tố rút đi hết. Dưới chòm đa xác xơ, tòa miếu Âm Hồn bị tử thương nằm gục đầu xuống đất. Một bên mái vỡ tan tành và nửa mảnh tường bên trái đập nát thành từng mảnh vụn. Những lớp mây đen đêm qua đã đi mất để lộ hẳn cả một giải trời xanh biếc. Đầm nước đục ngầu im lặng như tờ. Gã cò áo trắng gãy còm không còn đầy nữa. Gã đã biến đâu mất dạng để không bao giờ trở lại.

lê huy oanh

NGỌC DŨNG

biên giới của người điên

TIẾNG HÁT

Đêm khuya bí mật như mũi tên bay
Từ một đảo hoang nào không biết
Tên em mỗi loãng dần giấc ngủ mê
Và giọt mưa rơi cách biệt
Và tiếng khóc nhỏ xuống.

Hạt mưa tan thành tiếng kêu
Đêm phủ đầy em một rừng chết
Chiều trên cánh tay.

Em thấp lửa đầy mình bỏ trốn
Vào thình không hải hùng
Mặt biển chừng xanh bão táp
Anh thở khói tròn những luyến tiếc không
Và hẻo lánh thấm dần mãi da thịt
Giữa đồng lầy mực nước dâng loang.

ĐIỆP KHÚC I

Lần thức giấc thứ nhất
Bằng giới hạn tên em
Biên giới làm từng đôi mắt trũng đen

Bốn phía tường nhón hoắt
Đám kín người anh như những mũi tên
.....
(Anh bỏ trống một giọng vào giấc ngủ)

HỒI CHUÔNG

Là một giọng hát buồn
Là khuôn mặt bệnh viện
Là buổi chiều mới lớn

Là chuyến xe tưởng tượng
Là những tiếng thở dài
Là bước chân dò hỏi

Là những điều thuốc đen
Là đêm khuya sa mạc

Là tiếng khóc chột đến
Là ngọn đèn ngoại ô
Là con mắt địa ngục

Là mỗi lần trở giấc
Là khoảng trắng linh hồn
Là hồi chuông dậy muộn
Là nghe mình thơ dại

ngọc dũng

THẠCH CHƯƠNG

trình bày và phê bình hai quan niệm nổi loạn của Albert Camus

I

giữa hoàn cảnh xã hội lạc loài của nước Pháp hậu chiến, giữa khí hậu trí thức bi quan mà phải hiện sinh ngự trị, giữa những tiếng đe dọa phá hủy của trường siêu thực, và trong viễn ảnh một mùa đông dài tăm tối của Đệ Tam Quốc Tế : Albert Camus, một hình bóng lơ lửng, hiện lên như một tia nắng ấm hy vọng của Âu châu. Tôi vừa nói : một hình bóng lơ lửng — bởi Camus không đại diện cho hàng ngũ nào, không bênh vực phái hữu, không trông cậy phái tả, không Cơ đốc, không Cộng sản, và cũng không hẳn là Pháp (1) : một kẻ lưu vong với một triều đình đã mất.

Sau cái chết đầy « phi lý » cách đây mấy tháng, Camus để lại đằng sau mình hai tập triết luận, mấy tập truyện, một tập đoản văn, dăm vở kịch, một ít tạp luận và một số dịch bản, phóng tác, thời sự : tất cả dựng lên, như lời Pierre Simon (2), một mốc đường cho một chủ nghĩa nhân đạo thực chứng (humanisme positif).

Tránh hết mọi phê phán giá trị, hôm nay tôi muốn nói đến hai khía cạnh trong quan niệm « nổi loạn » của Camus, và tôi sẽ phân tích chúng qua một lăng kính luận lý (hơn là đạo đức hay thẩm mỹ). Những tư tưởng chính của Camus khởi điểm từ một quan niệm về « Phi lý » (*Absurde*), đề tới một kết luận về chủ nghĩa nhân đạo, và chấm dứt ở một thái độ vô cùng mơ hồ (tôi nghĩ đến chữ *ambiguë*) mà ta thấy trong quyển *La Chute*. Tôi dành hai khía cạnh nổi loạn trong hai phần đầu, và cái thái độ mơ hồ vừa nói trong phần cuối.

(1) « Nhưng tôi xin hỏi, Camus, ông là ai mà lại có những hành động đơn độc ấy ? » — Sartre, *Réponse à A. Camus* (*Les temps Modernes*, Th. 8, 1952, tr. 338).

(2) Xem *L'Homme en procès* : Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry (A la Baconnière, Neuchâtel, 1950), và *Témoins de l'Homme* (A. Colin, 1951).

Mặc dù những tư tưởng của Camus đã được phát triển dần dần từ phần nọ sang phần kia và có lẽ cũng không được định theo một hướng luận lý nào rõ rệt, trong bài này tôi đã tự ý trình bày chúng theo một dàn ý biện chứng (tuy không « *hegelien* » lắm, tôi phải thú trước): như thế đề nêu rõ tương quan tôi nhận thấy giữa những tư tưởng đó (3). Và như vậy tôi sẽ nói lần lượt:

Chu kỳ I: Tôi nổi loạn, vậy tôi hiện hữu (4)

Chính đề: Phi lý: quan niệm

Phản đề: Phi lý: tình cảm

Tổng hợp đề: Nổi loạn: ca ngợi cuộc đời.

Chu kỳ II: Tôi nổi loạn, vậy chúng ta hiện hữu

Chính đề: Cuộc đời là một giá trị

Phản đề: Chủ nghĩa hư vô và chủ nghĩa bạo sát

Tổng hợp đề: Nổi loạn: Thái độ ôn hòa, chủ nghĩa nhân đạo thực chứng.

II

TÔI NỔI LOẠN, VẬY TÔI HIỆN HỮU

Người ta phải nói ngay trước tiên rằng Camus không phải là một triết gia, và chính Camus cũng nhận như vậy (5), vì điều hiển nhiên là Camus không hề nói đến những vấn đề triết học mà ta hằng thấy trong các *Traité*s, như bản thể luận (*ontologie*) hay nhận thức luận (*épistémologie*) hay những vấn đề thời gian, không gian, nhân quả, tự do v...v. Hơn nữa Camus cũng không phải, và cũng không nhận (6) là một nhà văn hiện sinh (7), bởi một trong những lý do hiển nhiên nhất là Camus nhận rằng *con người có một bản tính riêng biệt*, trong khi Sartre và công ty cho rằng *con người có trước đã*, rồi mới *tự tạo cho mình*

(3) Những tài liệu đặc biệt về Camus tôi đã lấy từ những cuốn sau đây: T. Hanna, « *The Thought and Art of A. Camus* (Henry Regnery, Chicago, 1958); P.-H. Simon, *op. cit.*; Neraud de Boisdeffre, *A. Camus ou l'expérience tragique* (Études, Th. 12, 1950); A. Maquet, *A. Camus ou l'innéceivable été* (Debresse, Paris, 1955); P. Thody, *A. Camus: A Study of His Work* (Hamish Hamilton, London, 1957); và những sách sẽ kể dẫn sau.

Những sách của Camus, tôi đã dùng của nhà Gallimard, collection blanche.

(4) Câu này, tôi đã tự ý đặt đề đối chiếu với câu: « *Je me révolte, donc nous sommes* », trong *Homme révolté*, tr. 36.

(5) « *Je ne me sens pas philosophe pour un sou; ce qui m'intéresse, c'est savoir comment il faut se conduire* ». Xem Boisdeffre, *Métamorphose de la littérature* (Alsatia, Paris 1951), tr. 275.

(6) « *Sartre et moi nous avons publié tous nos livres, sans exception, avant de nous connaître. Sartre est existentialiste, et le seul livre d'idées que j'ai publié (*Mythe de Sisyphe*) était dirigé contre les philosophes dits existentialistes* ». — Câu này lấy trong Thody, *op. cit.*, tr. 149.

(7) Tôi nói « *phải hiện sinh* » trong cái nghĩa rộng nhất của nó, và có lẽ cũng không đúng lắm. Bởi ai cũng biết rằng 4 triết gia đại diện cho « *trường* » này hiện nay (Marcel, Jaspers, Heidegger, Sartre) không những đã bất đồng ý kiến với nhau ở nhiều điểm quan trọng, mà còn khác hẳn những kẻ tiền phong như Pascal, Kierkegaard, Dostoevsky, Nietzsche, Kafka v.v. Về điểm này, xem: W. Kaufmann, *Existentialism: from Dostoevsky to Sartre* (Meridian, N.Y., 56), ch. I.

một bản tính sau. Tuy nhiên, nếu ta hiểu « *existentialisme* » theo một nghĩa khác, một nghĩa nói chung cái khí hậu của thời đại với những đặc tính cơ bản, thì ta vẫn có thể xếp Camus ngồi chung chiếu với phái hiện sinh mà không hề gì. Những đặc tính cơ bản đại khái như : chống lại chủ nghĩa duy lý cực truyền, phá hủy mọi tin tưởng tiên thiên về chân lý, về giá trị, gạt bỏ mọi hệ thống triết học trừu tượng không đi đôi với dòng hiện sinh cụ thể, nhấn mạnh thành phần chủ quan và coi đó là tiêu chuẩn độc nhất để khám phá bản thể, nhấn mạnh tính cách « *trở nên* » của con người và những vấn đề như lựa chọn, tự do, công nhận dữ kiện con người sống trong thế giới và có những liên hệ thiên nhiên với nó, và nhất là nhấn mạnh hiện tượng phi lý căn bản của con người : sự chết. Một điều nữa, đồng ý với Sartre và công ty (nhưng cố nhiên không với Kierkegaard, hay Jaspers hay Gabriel Marcel) Camus chủ trương vô thần. Cố nhiên Camus không quả quyết rằng Thượng đế không thể có được, mà chỉ từ chối, hết sức chủ quan, sự hiện hữu ấy (8) : như thái độ của Oreste trong *Les Mouches*.

Trong cái khí hậu triết học trên, Camus vun sỏi cho mình một quan niệm mà ông gọi là « *phi lý* » (trong *Le Mythe de Sisyphe*). Đây là một quan niệm thuần chủ quan, bởi phi lý không có nghĩa là không có lý do, nhưng có nghĩa là tôi không tìm thấy một lý do nào. Camus không dám quả quyết một cách khách quan rằng bản tính của vũ trụ có tính cách phi lý (9), bởi chính ông không biết. Cũng không phải là phi lý ở trong bản tính con người. Nhưng phi lý tùy thuộc ở thế giới cũng như ở con người : nó là một dụng độ giữa cái bí mật của vũ trụ và lòng ham muốn tìm hiểu (mà không thỏa mãn) của con người (10).

Đây là khởi điểm của Camus, đồng thời cũng là chính đề trong chu kỳ biện chứng thứ nhất. Phi lý như vậy ở Camus là một thể mâu thuẫn giữa lòng ham muốn dùng lý trí để khám phá vũ trụ và sự tối tăm, cái « *yên lặng vô lý* » (*silence déraisonnable*) của vũ trụ. Nó là thể mâu thuẫn giữa lòng ham muốn tiến tới một tuyệt đối, một nhất nguyên (*unité*) và tính cách tương đối của mọi hiện tượng, cùng tính nhị nguyên (*dualité*) căn bản của bản ngã. Nó là một dụng độ giữa đam mê điên cuồng về cuộc đời, về hạnh phúc, và sự vô ích của mọi hành động con người. Nó là cái thể giằng co giữa khát vọng về vĩnh cửu và giới hạn ngắn ngủi của hiện sinh. Hơn nữa nó còn là một dụng độ, một dụng độ đau thương, giữa ta với ta : cái ta ở trong gương và cái ta ở ngoài gương : một vực thẳm mà không cầu nào bắc qua, và suốt đời tôi

(8) « Dès l'instant où l'homme soumet Dieu au jugement moral, il le tue en lui-même... Dieu... n'est plus et ne garantit plus notre être ; l'homme doit se déterminer à faire, pour être », *H. R.*, tr. 84.

(9) « Je disais que le monde est absurde, et j'allais trop vite. Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on en peut dire », *Mythe de Sisyphe*, tr. 37.

(10) « Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et ce désir, éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. L'absurde dépend autant de l'homme que du monde », *Ibid.*, tr. 37.

sẽ chỉ là một kẻ đứng ngoài gương, một kẻ đi đầy. Tôi biết chắc chắn tôi có một bản ngã nhưng tôi không có cách nào nắm được lấy nó : như nước chảy xuôi qua kẽ ngón tay : « *Ce cœur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable* » (*Mythe* — trang 34.) (11).

Nhưng quan niệm phi lý sẽ chỉ mãi mãi nằm trong bóng tối nếu nó không được ánh sáng của lý trí, hay đúng hơn, của trực giác soi qua. Và như vậy ta sang đến phần phản đề : tình cảm về phi lý. Tình cảm này được Camus diễn tả trong Meursault, nhân vật chính của *L'Etranger* (12).

L'Etranger diễn mấy đề chính : tập quán hàng ngày là tù ngục ; hy vọng trước khi chết ; nỗi loạn và lòng khát vọng được sống lại (2 trang cuối). Meursault là một kẻ đi đầy, một kẻ đứng bên ngoài gương, một kẻ lạc lõng giữa xã hội loài người ; hằn hững hờ với mọi thứ, và sống hoàn toàn trên bình diện thể xác : giữa hằn và loài người, giữa hằn và thiên nhiên chỉ có những liên hệ thuần cảm giác, mà không tình tự. Câu truyện cũng giản dị : Meursault, một thư ký ở Algiers, đi đưa đám mẹ hôm thứ sáu (bực mình vì phải xin phép chủ đề nghỉ hai ngày), kiếm được một tình nhân đi chơi hôm thứ bảy (xem một phim Fernandel, tối về ngủ với nhau), dính líu vào một chuyện rắc rối vô ích, bắn chết một người vì tình cờ, rồi bị kết án tử hình.

Meursault là một kẻ sống ở hiện tại, và bởi hiện tại chỉ là một điểm, nên cuộc đời hằn trở nên một chuỗi thời gian đứt đoạn : không quá khứ, không tương lai, cả cái khoảng đời từ lúc mẹ hằn chết cho tới khi hằn nằm đợi ngày xử hình, được Camus tả bằng một lối văn *staccato* (13). Từ câu nọ sang câu kia không mấy khi có một liên hệ luận lý nào ; mỗi câu, như mỗi lúc, thường là một « hòn đảo », một vũ trụ nhỏ riêng biệt, kín mít, không dính líu gì tới những cái đã qua, và cũng không báo hiệu cho những gì sắp tới ; một sự kiện vừa nói lên là đã biến mất vào vực thẳm yên lặng. Bởi vậy người ta không tìm thấy ở hằn một tình tự nào (14), cũng như người ta không thể chờ đợi ở hằn một hệ thống giá trị nào hết : bởi tình cảm hay giá trị thường đòi hỏi một quá khứ hay một tương lai. Trình bày Meursault như vậy, Camus muốn cho ta đụng độ với thực tại đơn thuần, cái thực

(11) Cf. Nietzsche → « Sự thật đáng buồn là chúng ta tất hữu phải mãi mãi là những kẻ lạ mặt với chính ta, ta không hiểu nổi chính bản thể của ta... ; định đề nói rằng « Mọi người xa cách nhất với chính mình » sẽ là một chân lý cho ta đến vĩnh cửu ». Tựa cho *Thế hệ luận về đạo đức* (bản dịch tiếng Anh của F. Golffing — *The Genealogy of Morals* — Anchor, N. Y. , 1956), tr. 149.

(12) *L'Etranger* xuất bản trước *Mythe* mấy tháng (1942), như vậy, như Sartre nói, đề giới thiệu với ta cái « khi hậu » phi lý ; và tập triết luận đến sau cốt đề « soi sáng » cái khi hậu đó. Xem Sartre, *Explication de l'Etranger*, in lại trong *Situations I* (Gallimard, 1947) tr. 110.

(13) Mà Sartre (*ibid.*) cho là Camus đã dụng ý mượn của Hemingway.

(14) Ngay đối với tình nhân, hằn cũng không biết rõ là mình có yêu không : « Un moment après, elle m'a demandé si je l'aimais. Je lui ai répondu que cela ne voulait rien dire, mais qu'il me semblait que non » (tr. 55). Hoặc đoạn này : « Le soir, Marie est venue me chercher et m'a demandé si je voulais me marier avec elle. J'ai dit que cela m'était égal et que nous pourrions le faire si elle le voulait. » (tr. 64).

tại ở trong trạng thái thô sơ nhất : và lớn vốn chung quanh là phi lý. Meursault là trường hợp một ý thức đang triển miên ngủ giữa những « bức tường phi lý », trong một đêm tối mù của tập quán.

Nhưng bỗng một hôm, rất tinh cờ, tôi sẽ sự tỉnh dậy. Tôi bỗng ý thức được những bức tường phi lý ấy, tôi bắt đầu lột hết những nguy trang mà cuộc đời cảm giác cùng cuộc đời tập quán hàng ngày che dấu phi lý đi, và tôi bỗng thấy nó đang nằm trần truồng trong một vị trí hết sức khách quan, xa lạ, vô nhân, thách thức. Meursault, sau khi nghe tòa tuyên bố xử hình bằng máy chém, bỗng đứng, lúc đã về xà lim, lần đầu tiên, nghĩ đến cách đào tẩu (15). Trước đó, mặc dù hắn vẫn nhận mình vô tội (« *Je ne regrettais pas beaucoup mon acte* » — trang 142) (16), hắn vẫn không cố ý tranh đấu bảo vệ sự ngay thơ của mình, không cố gỡ tội cho mình. Giữa hắn và xã hội, một xã hội với những qui ước, những thủ tục, những tiền quan niệm hẹp hòi, một xã hội máy móc, chỉ quan tâm đến những bề ngoài, Meursault vẫn giữ một thái độ lãnh đạm, một thứ lãnh đạm không thỏa hiệp : phần vì hắn có lẽ muốn thành thực với mình, nhưng phần chính vì hắn còn đang ngủ triển miên trong rừng tập quán. Cho đến khi quay lại xà lim lần cuối, Meursault mới ý thức được phi lý.

Trong « *Thần thoại về Sisyphe* » (tr. 26 et seq.) ta còn tìm thấy nhiều thí dụ khác cho sự ý thức về phi lý. Như đã nói, phi lý đến với ta đột nhiên và bất ngờ. Ngày lại ngày ta sống một cuộc đời vô cùng bình thản: sáng đi làm, trưa về ăn, chiều đi làm, tối về ngủ, thứ hai ba tư năm sáu bảy một nhịp đều hòa. Nhưng có một buổi, ở một ngõ phố nào đó, ta bỗng đứng nghĩ đến ngày mai, ta nói đến tương lai, ta chợt thấy ta già, ta bắt đầu hỏi « tại sao », và đồng thời cảm thấy một nỗi « chán chường pha lẫn với kinh ngạc », nỗi chán chường « buồn nôn » của hiện sinh. Hoặc bỗng đứng ta nhìn thế giới với đôi mắt khác hẳn mọi khi : ở người yêu tôi thấy một bộ mặt quái dị, ở những hòn đá hiền từ tôi thấy những vẻ hung bạo, lãnh đạm bí mật ; và những thứ gì thường ngày đẹp nhất đối với tôi, chẳng hạn một buổi chiều nắng nhưng, vòm trời êm đềm, đồi thông xanh vút, suối thủy tinh... thấy đều biến mất đi như thiên đường đã mất, chúng có những vẻ kinh tởm của thực tại; và tôi nghĩ đến sự tôi phải chết đi một ngày, sự cuộc đời tôi không một mục đích, lòng ham muốn đi vào vĩnh cửu, và hơn nữa, tôi bỗng nhận ra rằng mọi hành động của tôi đều có một giá trị ngang nhau :

(15) Xem Ph. II, ch. V, tr. 152 et seq.

(16) Nhưng bạn chưa đọc cuốn này cũng nên biết rằng tòa lên án xử hình M. không hẳn vì hắn giết người, mà chính vì hắn đã không chịu nói dối về tình cảm của mình hôm đưa đám mẹ. Một chi tiết quan trọng nữa là M. bắn tên Ảp 5 phát, làm 2 lần : lần đầu một phát vì lỡ tay (« *La gâchette a cédé...* », tr. 88), và tên kia đã ngã xuống và chết, lần sau 4 phát vì ánh nắng gay gắt làm hắn bức mình và vì tiếng động chói tai của phát thứ nhất đã phá vỡ mất thế « *équilibre du jour* », và cái « *silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux* ». Tòa nghi ngờ về lòng độc ác của M. khi hắn bắn 4 phát này.

giết người cũng như giết một con ruồi, hay ngắt một chiếc lá, hay chắm một điều thuốc ; bởi cuộc đời vô mục đích, vô hoạch định cho tương lai, vô hy vọng, do đó cái rỗng tuếch của mọi kỷ luật, mọi luật lệ ; và tình yêu, và tình bằng hữu, và tham vọng... thấy đều trở nên những ảo tưởng vô nghĩa. — tất cả là những tia sáng giọi vào khoảng tối mù của lập quán hàng ngày : tôi tỉnh dậy. Meursault tỉnh dậy. Và đột nhiên tôi thấy thêm sống mãnh liệt. Meursault đột nhiên nghĩ đến một buổi sáng tình mơ nào đó, nếu được tha, hẳn sẽ được đóng vai một người đi xem một kẻ khác bị chém, và nguồn vui ngọt ngào xâm lấn trái tim hẳn (trang 155). Hẳn nghĩ đến tương lai (trang 170), và cảm thấy sẵn sàng, rất sẵn sàng, sống lại đời mình một lần nữa (trang 171).

Như thế ta đã sang tới phần tổng hợp đề : Nỗi loạn trên bình diện cá nhân, kết quả của thế mâu thuẫn giữa phi lý và ý thức về phi lý của con người. Trước hết ta phải hỏi ngay : khi ý thức được phi lý rồi và nhận thấy đời mình vô nghĩa, vô mục đích, tại sao ta không tự sát, mà lại phát sinh ý sống mãnh liệt ấy — như trường hợp Meursault ? Cho nên Camus đã nói ngay ở trang đầu tiên của *« Thần thoại »* : « Chỉ có mỗi một vấn đề triết học thực sự nghiêm trọng : đó là sự tự sát. Xét xem đời đáng hay không đáng sống, đó là đã trả lời vấn đề cơ bản của triết học. Còn sự vũ trụ có 3 chiều hay không, sự trí tuệ ta có 9 hay 12 phạm trù là việc đến sau » (17).

Để trả lời câu hỏi trên, Camus xét đến hai loại tự sát : « tự sát triết lý » và « tự sát thể xác » (suicides philosophique et physique). Nếu đã tự an ủi như Pindare rằng : « *O mon âme, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible* » (18), mà tôi còn tìm cách thần tượng hóa phi lý và lấy nó làm căn bản để xây dựng một lòng tin tôn giáo như Jaspers, Kierkegaard, Chestov hay Dostolevsky, thì sự thực tôi mới chỉ tìm cách nhảy qua những bức tường phi lý : một thái độ yếu đuối, đầy ảo tưởng ; và như vậy phi lý vẫn còn đó, thách thức như bao giờ : đó là một vụ tự sát triết lý. Hơn nữa, nếu tôi từ chối cuộc đời tôi, nghĩa là nếu tôi tự sát, thì như vậy tôi cũng chỉ tìm cách chạy trốn khỏi phi lý : tôi đã qui gối trước nó, tôi không dám nhìn thẳng vào mặt nó. Nói một cách loại suy, sự phi lý có thể ví như cái thế giằng co mãnh liệt giữa hai kẻ thù địch, và một trong hai kẻ giã thử ở vào một vị trí vô địch. Nếu tôi chạy trốn khỏi kẻ thù vô địch ấy, hoặc nếu, vì biết không có cách nào triệt được hẳn, tôi tôi qui gối trước hẳn, nhận hẳn là một thần tượng, thì như vậy tôi đã cố quên thế giằng co bằng một giả nhục nhã ; trái lại, nếu tôi tự sát để không nhìn mặt hẳn, thì thế giằng co tuy cũng đã bị hủy, nhưng kẻ thù tôi vẫn

(17) « Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux : c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a 3 dimensions, si l'esprit a 9 ou 12 catégories, vient ensuite », *Mythe*, tr. 15.

(18) Epigraphe của *Mythe*.

còn sống đó. Cả hai giải pháp trên đều là tự sát : một tinh thần, một thể xác.

Không tự sát, tôi phải nổi loạn. Nổi loạn là giữ nguyên cái thế giằng co ấy giữa tôi và thế giới, chống lại mọi thỏa hiệp với phi lý, chống lại mọi ảo tưởng, mọi lối ăn náu « không mất tiền », mọi lối đào ngũ hèn nhát. Nổi loạn là *chịu nhận sự chật hẹp của cuộc đời mà vẫn tiếp tục sống*. Cuộc đời càng đáng sống hơn khi nó không có một ý nghĩa nào. Nổi loạn là sống không cần hy vọng — nhưng không hẳn là *tuyệt vọng* (19). Sống là nuôi cho sự phi lý sống, và nuôi nó sống là nhìn thẳng vào mặt nó (20), không cúi đầu khuất phục, không trốn tránh. Chỉ có nổi loạn tôi mới tìm thấy được bản thể của tôi ; chỉ có nổi loạn tôi mới tìm thấy được cái nét hùng vĩ của con người (21). Tôi nổi loạn, vậy tôi hiện hữu.

Nếu đã nhận sự phi lý, nếu đã bằng lòng giữ nguyên cái thế giằng co ấy, thì ta phải sống thế nào ? Tôi có thể tìm được một « phép sống » nào không ? Và đâu là mẫu người sống theo phép đó ? Đi tìm một lẽ sống và một kiểu sống, đó là những việc chính trong « *Thần Thoại* ».

Con người đã ý thức được phi lý và đã nổi loạn bây giờ được gọi là « con người phi lý ». Con người phi lý, không hy vọng, không ngày mai, không Thượng đế, bỗng nhiên cảm thấy mình có một tự do. Một tự do bất ngát : bất ngát bởi vì hẳn không cần hy vọng, không cần đến ngày mai, và nhất là bởi vì hẳn biết chắc sự chết là mốc đường cuối cùng, và xa hơn sự chết là hư vô. Đồng thời, với tự do bất ngát ấy, con người phi lý cảm thấy một « *passion d'épuiser tout ce qui est donné* » (22) : hẳn phải sống, và *sống thật nhiều*, chứ không phải *sống hơn* (theo một nghĩa đạo đức nào). « Nếu tôi tin rằng cuộc đời này không có bộ mặt nào khác ngoài bộ mặt của phi lý, nếu tôi cảm thấy rằng cả cái thế quân bình của nó chỉ dựa trên cái thế đối lập vĩnh cửu giữa sự nổi loạn có ý thức của tôi và sự tối tăm mù mịt (của thế giới) ..., nếu tôi nhận rằng sự tự do của tôi chỉ còn nghĩa lý khi đem so sánh với số phận ngắn ngủi của chính nó, thì tôi phải nói rằng điều đáng kể, không phải là sống hơn, mà là sống nhiều » (23). Sống nhiều có nghĩa là trải qua thật nhiều kinh nghiệm, sống toàn diện, trong mọi khía cạnh, lấy lượng thay cho phẩm, « vượt nhiều kỷ lục » ; bởi mọi kinh nghiệm đều có giá trị ngang nhau, tôi không cần phải mất thời giờ trọn kinh nghiệm này, bỏ kinh nghiệm kia.

(19) «... l'absence totale d'espoir... n'a rien à voir avec le désespoir», *ibid.*, tr. 49.

(20) «Vivre, c'est faire vivre absurde. Le faire vivre, c'est avant tout le regarder», tr. 76.

(21) «Cette révolte donne son prix à la vie. Étendue sur toute la longueur d'une existence, elle lui restitue sa grandeur», tr. 78.

(22) tr. 84.

(23) *loc. cit.*

Như vậy ta thấy con người phi lý yêu đời. Đó là tình yêu đời của Meursault, một kẻ phi lý điển hình : hắn nhận đời hắn một cách lãnh đạm (tuy vẫn rất nhiều kinh nghiệm, nhưng kinh nghiệm thuần thề xác), nhưng chỉ khi đã ý thức được sự chết — bằng chứng hùng hồn nhất của phi lý — hắn mới cảm thấy tình yêu đời mãnh liệt, và mới ước mong được sống lại, một lần nữa, cuộc đời mình. Hoặc sống như Don Juan, con người tình của Tây Ban Nha ấy, không lúc nào thiếu một người đẹp trên tay, không đêm nào là không một truy hoan. Hay sống như Molière, như Kean, những « kếp hát » với mỗi đêm một vai kịch, một cuộc đời, một nét mặt, một tâm tình. Hay sống như Prométhée, như Thành Cát Tư Hãn, như Napoléon, những kẻ suốt đời say mê chinh phục, đo hùng vĩ của mình bằng diện tích, bằng khoảng rộng, làm bạn với nguy hiểm thường xuyên. Và nhất là sống làm một nghệ sĩ sáng tạo, như Nietzsche nói ở đâu : « Nghệ thuật, và chỉ nghệ thuật mà thôi ; chúng ta có nghệ thuật để không phải chết vì chân lý ». « Sáng tạo chính là để sống hai lần một cuộc đời » (24). Và cuộc đời vô hy vọng, vô mục đích, mà đáng say mê của Sisyphe nữa. Homère kể rằng : trời đầy Sisyphe phải ném một tảng đá lên đỉnh núi, rồi lên núi khuôn đá xuống đồng, rồi lại ném lên núi cứ như thế mãi. Vậy mà Sisyphe vẫn say mê cuộc đời vô vị của mình : không bao giờ tuân lời Thượng đế, bằng lòng sống mãi cuộc đời như thế cho đến ngày cuối, chỉ dùng sức mạnh cổ ném tảng đá nặng lên đỉnh núi như vậy cũng là một cách kiếm cho đời mình một nét cao thượng. Đua cọt với số phận : Sisyphe là một kẻ phi lý điển hình vậy.

Như ta vừa thấy, con người phi lý như vậy là một kẻ vô chính phủ (trong cái nghĩa rộng nhất của nó) ; không tin ở những thần tượng siêu nhiên, không tin vào một giai đẳng giá trị sẵn có nào, và giá trị là một thứ gì hắn tạo riêng cho mình. Nhưng nếu, trên bình diện cá nhân, mỗi người là một nỗi loạn riêng biệt, có một giai đẳng giá trị riêng biệt, và mỗi người, giả thử, đã tiến tới cái trình độ... phi lý của Camus, thì ta có thể đoán chắc được rằng sẽ không có một xung đột nào xảy ra giữa các cá nhân khác nhau không ? Ai cũng biết phong trào Nazi trong hồi đại chiến vừa qua là kết quả của một thứ siêu hình học phi lý (có nhãn hiệu Hegel và Nietzsche), và theo những điều vừa trình bày, mọi người dám quả quyết rằng Camus sẽ tìm thấy ở Hitler một anh hùng lý tưởng của phi lý. Vậy mà Camus đã tham dự vào phong trào kháng địch, đã lớn tiếng phê phán hành động bất nhân của Đức quốc xã trong tờ *Combat* : tự mâu thuẫn với mình chẳng ? Điều đó rất có thể. Nhưng có điều chắc chắn hơn : quan niệm « nỗi loạn » của Camus đã chuyển hướng, hay đúng hơn, đã có một khía cạnh khác : nó đã được chuyển từ bình diện cá nhân sang bình diện đoàn thể. Tư tưởng Camus, như vậy, đã sang một chu kỳ biện chứng thứ hai. Nhưng

(24) tr. 130.

trước khi nói đến chu kỳ này, tôi muốn xét tới luận lý của Camus (và tôi sẽ trừu tượng hóa mọi khía cạnh giá trị).

« *Thần Thoại* » là một « lược luận về phi lý », trong đó Camus dùng mọi lý luận, từ triết sang tới khoa học, để chứng minh sự hiện hữu của phi lý. Nhưng, đọc xong, người ta, hay, ít nhất, tôi, vẫn không thỏa mãn một chút nào về lý luận của Camus. Dưới đây tôi muốn xét đến cái tiền đề của ông ta.

Phải nói ngay rằng quan niệm về phi lý của Camus rất mơ hồ và vu vơ : người ta không biết chắc *cái gì phi lý*. Lúc Camus bảo : thế giới phi lý ; lúc khác lại bảo : không, thế giới không phi lý, chính bởi tôi không tìm thấy lý do nào cho vũ trụ nên phi lý là một tương quan giữa tôi và vũ trụ. Một tương quan ? Một tương quan có thể là mâu thuẫn, hay hòa hợp, hay trung lập, làm sao nó có thể là phi lý ? Cho nên, theo tôi, thì, sự thực, cái phi lý của Camus chính là sự không-thể-hiểu-nổi của vũ trụ. Nhưng nếu vũ trụ bí hiểm và ta không hiểu nổi, thì ta không có quyền nói rằng nó phi lý hay hữu lý. Nói rằng « x phi lý » cũng vô nghĩa như nói « x hữu lý » trong trường hợp tôi không biết gì về x cả. Điều làm lộn trong luận lý của Camus là ông đã bắt đầu bằng một tiền giả định rằng mọi vật *phải có lý do*, rồi khi trí tuệ không tìm thấy mối kết luận là phi lý. Nhưng *tại sao*, *tại sao* mọi vật đều bắt buộc phải có một lý do ? Điều gì đã cho phép ông quả quyết như vậy ? Vũ trụ *có đấy*, nó có ngoài ý của con người, việc gì nó phải theo một luật nào, hay *không theo* một luật nào ? Tôi là một vũ trụ nhỏ, cũng như nó là một vũ trụ lớn : chỉ có thế thôi.. Hay bảo rằng nó phải có một lời giải, bởi *tôi muốn nó có*, thì lại càng lảm hơn. Cái lảm đó đã nhiều người trở cho ta biết từ lâu, chẳng hạn Wittgenstein : « Thế giới độc lập với ý chí của tôi. Cho dù mọi điều chúng ta mong ước đã xảy ra thực sự như ý muốn, thì đó chỉ kiểu như một thứ ân huệ của định mệnh mà thôi, bởi giữa thế giới và ý chí không có một tương quan luận lý nào hết... » (25). Bảo rằng linh hồn bắt tử bởi vì tôi muốn, cũng như bảo rằng nó *không* bắt tử vì tôi muốn : đều vô lý như nhau. Một thí dụ tầm thường hơn : sự A muốn trúng số độc đắc là một truyện, sự A có trúng hay không lại là một truyện khác : nếu ai muốn được trúng sẽ trúng cả thì nhà nước sẽ vỡ nợ ! Cho nên ta không có quyền nói gì về vũ trụ hết, nếu ta muốn nói thì ta phải đứng ra hẳn ngoài nó. Hay có thể bắt buộc trường hiện tượng luận mà « *đặt nó vào trong ngoặc* », và lại sự thực đó chính là phương pháp Camus đã dùng khi bàn đến Thượng đế ở đâu, nếu tôi không nhầm. Cho nên, rất bực mình về những biện luận vu vơ, phù phiếm, bí hiểm, vô nghĩa của

(25) Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-Philosophicus*, bản dịch đối chiếu Đức-Anh của C.K. Ogden (Routledge and Kegan Paul, London, 1922), § 6.573 và § 6.574. tr. 181.

Routledge

những « đại siêu hình học gia », Wittgenstein đã phải nói : « Điều ta không thể suy tư nổi là điều ta không thể suy tư nổi : vì vậy ta cũng không thể nói gì về điều ta không thể suy tư nổi. », và « Điều gì ta không thể nói nổi, thì ta phải lặng im » (26).

Hơn nữa, và đây là lời phê của một triết gia hiện đại của Anh, A. J. Ayer (27), Camus đã muốn những sự kiện xảy ra trong thế giới bắt buộc phải có những tương quan luận lý tất hữu : nghĩa là chúng phải là những chân lý hay những hư ngụy *a priori*. Đây là đòi hỏi của một kẻ điên thì đúng hơn là của một « penseur » (nếu Camus có thể được gọi như vậy). Quả vậy, Camus mượn một chứng minh của Aristote (mà ông cho là « *la plus claire et la plus élégante* » : « ... *en affirmant que tout est vrai, nous affirmons la vérité de l'affirmation opposée et par conséquent la fausseté de notre propre thèse (car l'affirmation opposée n'admet pas qu'elle puisse être vraie). Et si l'on-dit que tout est faux, cette affirmation se trouve fausse, elle aussi* » — (trang 31). Câu này, sự thực, cho dù *élégante* đến đâu cũng chỉ chứng minh rằng chân và hư không thể áp dụng cho toàn thể các mệnh đề luận lý. Ai cũng đã biết rằng những mệnh đề tất hữu (*propositions nécessaires*) — kiểu : « Nếu z là một hình vuông, thì nó phải có 4 cạnh » — khác hẳn những mệnh đề ngẫu nhiên hay thực nghiệm (*contingentes* hay *empiriques*), — kiểu : « z là một hình vuông », và « z có 4 cạnh ». — Những mệnh đề đầu có thể đúng hay sai *a priori*, nghĩa là không tùy thuộc gì vào nhận xét về ngoại giới của tôi ; còn những mệnh đề sau đúng hay sai *a posteriori*. Đòi hỏi mọi chân lý phải có tính cách tất hữu tức là đòi hỏi một sự không thể có được trong luận lý. Và như vậy, câu trên không chứng minh gì được về hiện hữu của phi lý hết, và cái kêu ca của Camus là một thứ kêu ca hão huyền, của một kẻ không bị đánh mà kêu đau !

Sau hết, giả thử cho rằng quan niệm phi lý của Camus đã vượt qua những thử thách luận lý trên, ta cũng không thể nhận Meursault là một mẫu người có thể có trong thực tế được nếu quả thực Camus muốn coi hắn là một hình ảnh của một con người phi lý bằng xương bằng thịt. (Tôi không nói gì đến tự do của tác giả với nhân vật mình tạo ra, vì Camus có ý định chứng minh phi lý). Hắn là một con người đã bị bóp méo vì cái *parti pris* của Camus. Bởi một kẻ có một điều kiện bình thường về thể xác cũng như về tinh thần ắt phải có quá khứ và tương lai : quá khứ gói trong kỷ niệm, và tương lai gói trong mong ước (càng chưa đến cái « trình độ phi lý », lại càng ước vọng).

Nhưng, khi đã giả thử cái tiền đề của Camus đúng, tôi rất sẵn sàng công nhận cái kết luận của ông : nổi loạn và bằng lòng sống không

(26) *Ibid.*, 5.61. tr. 151 ; và 7., tr. 189.

(27) *Novellists-Philosophers* : No 8 : A. Camus, trong tờ *Horizon*, Th. 3, 1946, tr. 155-168).

cần Thượng đế dẫn dắt, hay một ảo tưởng loại Kierkegaard. Tuy nhiên có lẽ tôi không nói rằng Camus đã độc đáo cho lắm, nhất là khi tôi nghĩ đến *L'Espoir* của Malraux, hoặc *Immoraliste* của Gide, hoặc *Nausée* của Sartre. Có điều Camus đã nói đúng lúc, đã tìm cái lạc quan ngay trong cái bi quan của thời đại, và cái quan trọng ở ông do đó nằm trong vị trí đạo đức của ông hơn là vị trí nào khác.

III

TÔI NỔI LOẠN, VẬY CHÚNG TA HIỆN HỮU

« On voit déjà que l'affirmation de la révolte s'étend à quelque chose qui transcende l'individu, qui le tire de sa solitude supposée, et qui fonde une valeur » (28)

Đọc đoạn dẫn trên, ta nhận thấy tư tưởng Camus đã tiến sang một giai đoạn mới. Quan niệm nổi loạn bây giờ có một khía cạnh khác: một khía cạnh lạc quan hơn, tích cực hơn. So nó với định nghĩa của nổi loạn trong « *Thần thoại* » (29), ta còn thấy một mâu thuẫn là đáng khác. Sự mâu thuẫn ấy cũng dễ nhận và dễ hiểu. Nổi loạn trong « *Thần thoại* » là một thứ nổi loạn không hy vọng của một con người không Thượng đế, không một giai đẳng giá trị: mỗi người tự lập cho mình một giai đẳng giá trị riêng biệt. Nổi loạn trong « *Remarque sur la révolte* », trong những bài thời sự ở « *Combat* », trong những vở kịch như « *Les Justes* », « *Caligula* », « *L'Etat de Siège* », rồi trong tập *récit* nhan đề « *La Peste* », và rồi tiếp đến tập triết luận thứ hai « *L'Homme Révolté* », đã bao hàm nhiều hy vọng: hy vọng tiến đến siêu nhiên, hy vọng tiến đến một tình liên đới giữa người và người, và hy vọng tiến đến một bằng giá trị chung cho cả nhân loại, mà vẫn không cần viện đến Thượng đế (30). Sự mâu thuẫn cũng dễ hiểu, bởi, như đã nói, Camus là một thành phần tích cực trong phong trào Kháng Địch, đã chứng kiến những thác loạn, những hỗn mang đau thương nhất của thế kỷ (chẳng hạn những *chambres à gaz*), cho nên hy sinh luận lý để giữ lại, và bảo vệ, cuộc đời con người đối với Camus, là một lời biện hộ hùng hồn hơn hết thảy. Và đây là khởi điểm mới cho tư tưởng của ông: Cuộc đời là một giá trị. Tôi nói khởi điểm mới, nhưng sự thực nó là cái kết quả cuối cùng trong « *Thần thoại* » (bởi nếu không, thì con người đã tự sát), và theo dàn ý của tôi, nó đã được gói trong phần tổng hợp đề của chu kỳ biện chứng trước.

(28) *Remarque sur la révolte*, in trong *Existence* do Jean Grenier xuất bản (Gallimard, 1945), tr. 9.

(29) « Elle (la révolte) est un confrontation perpétuel de l'homme et de sa propre obscurité. Elle est exigence d'une impossible transparence. Elle remet le monde en question à chacune de ses secondes... Elle est cette présence constante de l'homme à lui-même. Elle n'est pas aspiration, elle est sans espoir » (tr. 77).

(30) «... la seule question qui nous paraisse de quelque importance: l'homme peut-il seul, et sans le recours de l'éternel, créer ses propres valeurs ». *Remarque...*, tr. 22.

Camus biện hộ sự mâu thuẫn của mình trong « *Kẻ nổi loạn* » bằng cách cho *tự sát* và *sát nhân* làm hai về một phương trình. Quả vậy, theo Camus, nếu tôi từ chối không tự sát, thì chính bởi vì tôi coi cuộc đời tôi là một điều kiện cần thiết độc nhất; nhưng nếu cuộc đời cần thiết cho tôi, thì hiển nhiên nó cũng cần thiết cho mọi người. Mọi người khác cũng có một lý luận về phi lý như tôi: tại sao tôi lại muốn giữ độc quyền lý luận đó? « Bước tiến bộ đầu tiên của con người đã khám phá ra được phi lý là nhận định rằng mình đang chia sẻ sự phi lý này với mọi người, rằng con người, xét trên toàn diện, chịu đau khổ vì nỗi xa cách ấy không những đối với chính mình mà còn đối với cả nhân loại. Một tai họa đến với một cá nhân trở nên một thứ bệnh dịch cho toàn thể. » (31) Do đó, nếu ở trong cùng một điều kiện phi lý như nhau, thì « *sát nhân* và *tự sát* chỉ là một » (32).

Hơn nữa, có hai loại sát nhân: sát nhân vì phần nộ, vì nhiệt tình, và sát nhân vì luận lý, vì lý tưởng hay cho một ý thức hệ nào. Camus không trách loại sát nhân trên (chẳng hạn loại sát nhân vì tình của Heathcliff trong *Wuthering Heights*), bởi nó phải đòi hỏi một sức mạnh tình yêu, một *caractère*. Nhưng bởi sức mạnh vì tình hiếm có, nên, vẫn theo Camus, loại sát nhân này chỉ là ngoại lệ. Loại thứ hai là một mưu sát (*meurtre prémédité*), một thứ sát nhân có qui củ, có tổ chức, có khoa học: chẳng hạn Raskolnikoff trong *Tội ác và trừng phạt* hay Ivan trong *Anh em nhà họ Karamazov*. Camus lên án sự sát nhân thứ hai này, và mục đích chính của tập triết luận chỉ là thế: lên án mọi tư tưởng, mọi hành động phủ nhận đời sống con người, hoặc trực hoặc gián tiếp.

Nhưng đâu là những tư tưởng và những hành vi ấy, có thực chúng muốn phá hủy con người không? Như vậy ta sang đến phần phản đề: chủ nghĩa hư vô (*néhilisme*) và chủ nghĩa bạo sát (*terrorisme*), những động lực, theo tác giả, tất hữu xung đột với cuộc đời nhân loại trên bình diện văn hóa cũng như trên bình diện chính trị.

Lịch sử con người là một lịch sử nổi loạn. Từ thời nguyên thủy (nhất là cái nguyên thủy tả trong Cựu kinh ước), người ta khoác cho Thượng đế một bộ mặt của hung thần (qua hình ảnh Thượng đế của Abraham), cho nên nổi loạn được biểu diễn trong một hành động hung ác tương đương: chẳng hạn những « *trọng tội* » của Cain. Hoặc trong thượng cổ Hy Lạp, khi quan niệm đa thần hãy còn thịnh vượng (và các thần thánh đều có bộ mặt của hung thần), ta được chứng kiến những kẻ nổi loạn như Epicure và Lucrèce: lý do chính vẫn là một ý thức về sự vô ích của số phận nhân loại, cái mâu thuẫn giữa đau khổ của thế giới và cái im lặng, vô lý và hung ác của thần thánh: do đó, nhất là ở Lucrèce, sát nhân ở con người là một câu trả lời hùng hồn nhất cho cái sát nhân ở hung

(31) *L'H. R.*, tr. 36.

(32) « Vis-à-vis de la confrontation, meurtre et suicide sont une même chose, qu'il faut prendre ou rejeter ensemble », *ibid.*, tr. 17.

thần. Nhưng cho đến khi Thượng đế có một hình thức nhân vị (*Dieu personnel* — kẻ mọi người cho là đã sáng thế và do đó phải chịu mọi trách nhiệm về mọi thứ), và có bộ mặt của hiện thần, thì nổi loạn cũng có một hình thái mới. Khi Jésus ra đời, đề cùng chia sẻ nỗi đi đầy của nhân loại (theo Tân kinh ước), người ta tưởng sự « giáng thế » của Jésus đã trả lời được hai vấn đề : Đau khổ và sự chết ; và bởi Jésus (*le dieu-homme*) cũng đã đau khổ và chết, nên con người không còn lý gì để kêu ca nữa : chúng là những điều kiện cần cho vũ trụ. Nhưng mặc dù Thượng đế (qua nhân vị của Jésus) đã có bộ mặt hiền hậu đến thế nào đi nữa, với bước tiến bộ của lý trí, sự nổi loạn bắt đầu tái diễn sang một hướng mới mãnh liệt hơn : nó tiến tới hướng của hư vô chủ nghĩa. Còn Jésus từ đó chỉ được coi là một kẻ vô tội nữa trong những kẻ vô tội khác của trái đất.

Nhưng cũng từ đó những cuộc nổi loạn của con người phủ nhận con người nên cũng đã làm cho Thượng đế biến mất, một kẻ vô thần ở cuối hậu cảnh thế kỷ 18. Sự sụp đổ của con người put ly hướng tới phá hủy ; lý do : nếu Thượng đế là kẻ giết con người, thì không ai có quyền ngăn cản con người giết lẫn nhau ; và nếu Thượng đế là vậy là một luật rừng, luật của sức mạnh cùng với đồng cơ thể put ly là dục vọng và ý chí.

Rồi tới phong trào hư vô ở Nga hồi đầu hậu bán thế kỷ 19 với Pisarev, Netchaïev và Bakounine (một hồi) là những đại diện chính. Nhấn mạnh sự vô tội của con người, nhấn mạnh sự bất công của ăn tử hình mà Thượng đế treo vào cổ nhân loại, cùng với những đau khổ vô lý mà con người phải chịu đựng, trường hư vô (mà nhân vật Ivan Karamazov là một thành phần) lật đổ mọi giá trị cựu truyền của xã hội và tuyên bố : « Mọi thứ đều được phép ». Do đó tội ác được biện hộ, do đó Ivan đề cho em mình giết cha, do đó Netchaïev hô hào khủng bố, do đó mỗi người trở nên một Thượng đế, một hung thần, hay cụ thể hơn, một César.

Sang đến Nietzsche thì chủ nghĩa hư vô có một khía cạnh tích cực và hoạt động hơn nữa. Nếu « Thượng đế đã chết » (và những kẻ giết Thượng đế chính là bọn thầy tu Cơ đốc), thì không phải « Mọi thứ đều được phép » mà trái lại, « Mọi thứ đều bị cấm ». Lý do : muốn thực hiện một hành vi nào, con người ít nhất cũng phải nhân danh một giá trị nào cùng một mục đích nào (tương ứng với lý luận của phái hư vô : muốn cấm một hành vi nào, ta phải nhân danh một giá trị nào hay một mục đích nào). Hơn nữa, nếu nhận cuộc đời là một thực tại độc nhất, con người phải đi tìm một luật sống chung : bởi sống chính đã đòi hỏi một lệ luật. Luật lệ này sẽ không do một đấng siêu nhiên nào đặt ra, mà chính do những siêu nhân, nghĩa là những *hommes-dieux*, những Dionysos. Nhưng những kẻ nào sẽ là siêu nhân ? Nietzsche trả lời trong *Volonté de puissance* : những kẻ hiện thân của

sức mạnh ý chí : những kẻ chiến thắng, một nòi giống tàn bạo di truyền. Bồn phận mọi « kẻ dưới » (những kẻ yếu đuối, không có sức mạnh ý chí, điển hình là những loại Lamartine) phải quỳ gối trước siêu nhân. Còn những văn nghệ sĩ sẽ được siêu nhân che chở. Trong một xã hội lý tưởng của Nietzsche, đám đông phải hy sinh (bằng cuộc đời nếu cần) cho siêu nhân : vì vậy những quan niệm như dân chủ, bình đẳng, bác ái, những chủ nghĩa như xã hội, cộng sản, nhân đạo, đều bị Nietzsche gạt bỏ và coi là « suy mạt » và « hư vô » (33).

Trên bình diện văn nghệ, chủ nghĩa hư vô còn được thể hiện trong thi ca của Lautréamont, Rimbaud, và nhất là trong phong trào siêu thực với những tên như André Breton, Aragon, Eluard.

Lautréamont khởi sự là một kẻ phạm thượng (34) trong *Chants de Maldoror* : trả lời sự bất công của Thượng đế bằng hình ảnh hung bạo của Maldoror ; bởi nếu không thể xây dựng một công lý mới đáp lại cái bất công của vũ trụ, thì còn gì hơn bằng hòa cái bất công ấy vào một bất công mới, tổng quát hơn, một thứ bất công để cuối cùng biến thành sự thiêu hủy của toàn thể ? Maldoror, « một hình ảnh... buồn như vũ trụ, đẹp như kẻ tự sát », hiện thân của *Maudit*, của đau khổ, coi Thượng đế là một kẻ thù, một tội nhân, đồng thời quay lại phá hủy ngay cả vật đã bị sáng tạo là con người (« *cette bête fauve* »). Vì vậy *Những bài ca Maldoror* đã ca ngợi tội ác như một thánh thần (« *la sainteté du crime* ») và Maldoror gây đau khổ cho loài người để chính mình đau khổ. Nhưng sang đến *Poésies*, thì sự nổi loạn của Lautréamont không còn nữa : khởi từ một thái độ hư vô tuyệt đối, Lautréamont đã chấm dứt trong một thứ chủ nghĩa hợp thời buồn ủ rũ (35). Nói khác đi, Lautréamont đã thay thế cái *non absolu* trong *Chants* bằng cái *oui absolu* trong *Poésies* : cúi đầu im lặng đi theo những qui ước cựu truyền.

Và Rimbaud nữa. Khởi sự thi nghiệp với ý thức của một kẻ nổi loạn điển hình : ca hát trong đau khổ, phỉ báng Thượng đế, chống lại công lý và hy vọng, mang nha một tình yêu với trọng tội, để rồi kết thúc trong những ám ảnh về tiền bạc. Tác giả của *Một mùa địa ngục* và *Linh cảm* về sau bỏ thi ca đi làm lái buôn, ước ao lấy được một người vợ « có tương lai », quanh năm giắt 8 ki-lô vàng quanh bụng, và lúc gần chết kêu : « *Que je suis malheureux, que je suis donc malheureux... et j'ai de l'argent sur moi que je ne puis même pas surveiller !* » (36).

Và rồi phong trào siêu thực. Phong trào này khởi sự bằng một ý tưởng về sự « vô tội tuyệt đối » (*non-culpabilité absolue*) của con người,

(33) « Hư vô » theo Nietzsche có nghĩa : không tin vào thực tại mà chỉ tin vào những điều không tưởng.

(34) Thượng đế (trong Cựu ước kinh) được Lautréamont đặt « trên một bệ đắp bằng phân người và vàng ».

(35) Xem *L'H.R.*, tr. 113-4.

(36) *Ibid.*, tr. 117.

tim trả lại cho con người tất cả sức mạnh của một Thượng đế, ca ngợi trọng tội như Lautréamont trong *Chants*, đồng thời ca ngợi cuộc đời cá nhân và cái « *désir d'être* » của hắn, nhấn mạnh thành phần vô thức (*inconscient*) và phi lý (*irrationalnel*). Hơn nữa, bởi xã hội là một tập hợp chuyên đề đối lập với hiện sinh cá nhân, cho nên, theo André Breton (của 1933), cái hành vi đơn thuần nhất của một *surréaliste* là chạy ra ngoài phố chĩa súng bắn bừa vào đám đông. Con người chỉ hợp nhất với thiên nhiên, với nhân loại, bằng trọng tội : phạm tội là một cách yêu thỏa mãn nhất (37). Nhưng rồi phần lớn các thi sĩ siêu thực chấm dứt trong hàng ngũ cực tả và Cộng sản (như Aragon, Eluard, và Breton một hồi), và thái độ này, theo Camus, chính bởi mác-xít là thứ họ ghét nhất : « Không thể tới được cái tốt nhất, họ chọn cái tệ nhất » (38). Đó là khía cạnh điển hình nhất của một chủ nghĩa hư vô, và do đó sự thất bại của chúng : đi từ thái cực nọ (đề cao cá nhân, tự do tuyệt đối) sang thái cực kia (đề cao đoàn thể, kỷ luật tuyệt đối).

Nếu trên bình diện văn hóa, chủ nghĩa hư vô, như ta vừa thấy, đã là một mầm mống triệt hủy cuộc đời con người, trên bình diện chính trị ta có tìm thấy một khuynh hướng tương đương nào không ? Camus trả lời : có, và còn nguy hiểm hơn nữa. Khuynh hướng phá hủy ấy được thể hiện trong chủ nghĩa bạo sát với hai khía cạnh chính : cá nhân và đoàn thể.

Lịch sử mọi cách mạng từ thế kỷ 18, theo tác giả, là lịch sử một sát nhân có lý luận (*meutre de raisonnement*), lịch sử một mưu sát. Hơn nữa, nếu mọi cách mạng trong lịch sử đã bắt đầu bằng một ý chí đi tìm tự do và giải phóng, thì chúng ta đã chấm dứt trong một khí hậu mất tự do, hết giải phóng. Những kẻ mở đường cho chủ nghĩa bạo sát của thế kỷ 20 bắt nguồn ở những kẻ sát vương (*regicides*) và những kẻ sát thần (*deicides*). Những kẻ sát vương của thế kỷ 18 Pháp (như nhóm Jacobins, Saint-Just) đã mắc bệnh không tưởng khi có tham vọng xây dựng một thứ tôn giáo trên căn bản những thiện tính của con người, bởi như vậy họ đã cố ý bắt mọi người phải theo một tiêu chuẩn đạo đức có sẵn, trong khi bản tính con người còn phức tạp hơn họ tưởng. Họ đã viện đến bạo lực, đã hy sinh cuộc đời cá nhân vì quá tin tưởng vào những nguyên lý đạo đức hình thức suy đồi, vì vẫn còn hoài vọng cái giai đẳng giá trị đã chết đi cùng với Thượng đế.

Những kẻ sát thần, tuy khởi hành từ một tiền đề trái ngược hẳn với nhóm Jacobins (nghĩa là cho rằng cá nhân không có thiện tính, rằng thế giới mở đầu bằng một thảm kịch hơn là một bản tính ca),

(37) André Breton nói về Sade : « Certes, l'homme ne consent plus ici à s'unir à la nature que dans le crime ; resterait à savoir si ce n'est pas encore une des façons les plus folles, les plus indiscutables, d'aimer ». *Id.*, tr. 121.

(38) « Mais ces frénétiques voulaient une « révolution quelconque », n'importe quoi qui les sortît du monde de boutiquiers et de compromis où ils étaient forcés de vivre. Ne pouvant avoir le meilleur, ils préféraient encore le pire », tr. 122.

nhưng rồi cũng gặp nhau ở một điểm: bạo động. Mọi sự bắt đầu với Hegel. Tên triết gia độc đoán, thiếu độc đáo, thiếu thành thực, đầy bịp bợm này (39) đã giảng nghĩa mọi hiện tượng — thiên nhiên, xã hội, lịch sử — bằng phương pháp biện chứng lấy từ Socrate; giảng nghĩa những tương quan giữa người và người là những tương quan giữa chủ và nô lệ, vì vậy lịch sử nhân loại là lịch sử cá nhân đấu tranh. Hắn còn cho rằng lịch sử của thế giới là lịch sử tiến hóa của « Ý Tưởng Tuyệt Đối », cũng theo cái chu kỳ động bộ ba đó, đi từ trạng thái thô sơ nhất (thể hiện ở Đông phương: Trung Hoa), qua tới thời kỳ tương đối hoàn hảo (ở hai nền văn minh Hy, La) và tới trạng thái phức tạp và hoàn hảo nhất (ở nền văn minh Đức quốc, dưới triều đình Phổ I). Cái Ý Tưởng Tuyệt Đối ấy, đồng thời trong cái thuật dùng chữ trừu tượng và vĩ đại của Hegel, cũng là Lý tính (Raison), là Chân Lý Tuyệt Đối, là Vĩnh Cửu, là Bản Thể, là Ý Chí và là Tự Do. Nhưng cái Ý Tưởng Tuyệt Đối ấy được thể hiện dưới hình thức nào và những kẻ phạm tặc có thể tìm thấy ở đâu? Hắn trả lời: nó được thể hiện trong một chính thể. Một chính thể quân chủ. Và là quân chủ chuyên chế! (hiển nhiên là đề bợ đỡ Frederick Wilhelm III). Do đó, một cá nhân trong một xã hội chỉ là một con số vô nghĩa, không có tự do mà chỉ có bốn phận tuyệt đối tuân lệnh triều đình (40). Cũng vì thế mà bất cứ hành vi nào chống lại triều đình đều bị lên án, và mọi cuộc nổi loạn nông thôn ở Phổ hồi ấy đều bị đàn áp bằng bạo lực.

Chính từ Hegel mà chủ nghĩa bạo sát, theo Camus, đã phát triển sang những hướng kinh khủng nhất. Trên bình diện cá nhân ta đã thấy có nhóm hư vô xã hội ở Nga, chịu ảnh hưởng từ *Phénoménologie de l'esprit* giữ lại phần đầu của nhị luận: « Giết, hay bắt làm nô lệ », tự coi mình là nô lệ của Thượng đế cũng như của vua chúa; nhưng nô lệ đòi hỏi phải cúi đầu hay nổi loạn, phái hư vô Nga chọn giải pháp thứ hai: phương tiện là bạo động, khủng bố, ám sát.

Trên bình diện đoàn thể, bộ ba Marx-Lénine-Staline, giữ phần đầu của nhị luận trong thời kỳ tiền cách mạng và cách mạng, và giữ lại phần hai của nhị luận trong thời kỳ hậu cách mạng (và chỉ chấm dứt khi nào cách mạng đã thành công trên toàn thể thế giới). Quả vậy, với giai cấp đấu tranh (ở Hegel: cá nhân, rồi quốc gia đấu tranh) là động cơ thúc đẩy, lịch sử nhân loại chính là lịch sử tiến hóa của những phương tiện và phương pháp sản xuất, và cũng có một chu kỳ

(39) Karl Popper, một giáo sư Đức giảng luận lý ở Đại học Luân-đôn đã khám phá ra rằng Hegel không những là một tên nói láo nguy hiểm nhất trong lịch sử tư tưởng Âu châu, mà còn là một tên bợ đỡ, nịnh hót và lý tài vô liêm sỉ nhất. Hầu hết mọi tư tưởng chính của hắn đã có người nói rồi, như: Héraclite, Platon, Aristote, Ficht, Schelling, Schleiermacher, và nhất là Rousseau, Spinoza, và Montesquieu. Xem *The Open Society and its Enemies* (Routledge & Kegan Paul, London, 1945) qu. II, ch. 12.

(40) Tự do cá nhân theo Hegel, như Bertrand Russell đã nhận xét có nghĩa là « quyền đề tuân lệnh ». Xem *History of Western Philosophy* (Allen & Unwin, London, 1946), ch. XXI, tr. 746.

động bộ ba đó. Từ phong kiến, tới địa chủ, tới tư bản, bánh xe biến chứng chỉ ngừng ở Cộng sản, tổng hợp đề tất hữu sau cái thế xung đột tư bản — vô sản. Nhưng trong khi chờ đợi, giai cấp vô sản phải làm gì? Đoàn kết lại, nắm lấy « sứ mạng lịch sử », phá hủy trọn vẹn « thượng tầng cơ sở » hiện hữu, lật đổ giai cấp thống trị. Bằng cách nào? Bằng cách mạng (hiểu ngầm là bạo sát). Khi cách mạng đã thành công? Độc tài vô sản (41): bóp nghẹt mọi thành phần đối lập, hy sinh một, hai hay nếu cần ba, bốn,... n thế hệ. Đề làm gì? Đề tiến tới một xã hội ngày mai (một thế hệ thứ $n + 1$) hết quyền tư hữu nên không còn giai cấp, hết đấu tranh giai cấp nên không còn nhà nước, hết biên thù nên không còn đấu tranh quốc gia. Một thiên đường, nói khác đi.

Cả hai khuynh hướng lớn vừa nói trên — hư vô và bạo sát — Camus đều từ chối. Mọi cuộc cách mạng từ 1789 đều đã thất bại bởi chúng đã không qui trọng cuộc đời cá nhân, đã không nêu cao ý thức một giới hạn. Đi tìm một giới hạn cho nổi loạn, và lấy nó làm nền móng cho một bộ luật đạo đức mới, một bộ luật đạo đức xoay quanh cuộc sống con người không Thượng đế là hy vọng của tác giả trong phần cuối *L'Homme révolté* và trong *La Peste*. Như vậy ta sang tới phần tổng hợp đề: quan niệm ôn hòa và chủ nghĩa nhân đạo thực chứng à la Camus.

« Thế nào là một con người nổi loạn? Là một kẻ nói: « không ». Nhưng nếu hắn chối từ, điều đó không có nghĩa là hắn gạt bỏ (mọi thứ): chính cũng là một kẻ nói « có » ngay lúc khởi sự nổi loạn. Một tên nô lệ, suốt đời tuân lệnh, bỗng thấy rằng mình không thể nhận thêm một mệnh lệnh nào nữa. Tiếng « không » đó có nghĩa gì?

« Nó có nghĩa, chẳng hạn, « chịu đựng quá lắm rồi », « đến đó thôi thì được, xa hơn nữa, không », « các ông đã đi quá xa », hoặc nữa, « có một giới hạn mà các ông không được phép vượt qua ». Tóm lại, tiếng « không » đó công nhận sự hiện hữu một giới tuyến » (42)

Đó là những giọng mở đầu cho *L'Homme Révolté*. Chuyển từ bình diện cá nhân sang bình diện đoàn thể, con người phi lý ý thức được rằng hắn chỉ có thể giữ được nguyên vẹn cuộc đời mình khi đã đặt một giới hạn cho tự do của mình. Mặc dù Thượng đế đã chết, nhưng không phải mọi thứ đều được phép. Không phải mỗi người vì đó là một Thượng đế. Hay một *surhomme*. Thượng đế đã chết nhưng con người chưa chết. Vì vậy con người sẽ nổi dậy phản đối mọi hành vi, mọi tư

(41) Sự thực, nếu tôi không nhầm, thì Marx chưa dùng câu này, mà phải đợi đến Lênine trong cuốn *Nhà nước và Cách mạng* (1917) ta mới thấy.

(42) « Qu'est-ce qu'un homme révolte? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: C'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce « non »? Il signifie, par exemple « les choses ont trop duré », « jusque-là oui, au delà non », « vous allez trop loin », et encore, « il y a une limite que vous ne dépasser pas ». En somme, ce non affirme l'existence d'une frontière », tr. 25.

tưởng có khuynh hướng cướp mất đi cái tư hữu độc nhất của hắn là mảnh hiện sinh cô đơn trên mặt địa cầu. Đã biết rằng mọi cách mạng đều cần thiết, rằng chúng khởi sự bằng một lý tưởng đẹp, nhân danh con người, nhưng điều quan trọng hơn hết là xét xem chúng có được biện hộ bằng máu không, và con người mà các lãnh tụ cách mạng lấy làm cứu cánh đó có phải là con người cụ thể, con người ở hiện tại, hay chỉ là một con người mất hết mọi liên hệ với thực tại, treo lơ lửng trên không, trừu tượng, con người ở trạng thái thế năng trong tương lai? Cũng như Pasternak mấy năm sau, Camus muốn xét xem nhân loại có phải chỉ là những bó đuốc thịt đốt lên để soi sáng khu rừng tối mù của ý thức hệ, của lý tưởng không, hay là những động vật có ý thức về hiện sinh của mình, bằng lòng sống trọn vẹn khoảng đời ở đây và bây giờ, hơn là ở một ngày mai chưa một bóng dáng? Như Pasternak, Camus chắc cũng đã có thể nói: « Tôi ra đời để sống, chứ không phải để sửa soạn cuộc sống ».

Bởi vậy, mọi cuộc cách mạng phải hướng đến thực tại, phải đề cao một giới hạn, phải có một tính cách ôn hòa. Chúng sẽ mất hết mọi lý tưởng đẹp ban đầu của nổi loạn khi chúng biến thành một môi trường dụng võ của bọn đồ tề, và nếu thế, sẽ đến một thời kỳ kinh khủng mà người ta sẽ tranh đấu không phải cho một cứu cánh tốt đẹp nào, mà chính cho phương tiện: do đó nổi loạn cắt đầu. Chỉ có ôn hòa ta mới tránh được những Hung Gia Lợi 56, những phòng gaz hồi 40, những trại tập trung, những thanh trừng, những khủng bố. Cho nên, chính cái hành động nổi loạn của tôi, thuần cá nhân lúc sơ thủy, vô tình đã dẫn tôi tới một nhận định mới: ngoài tôi còn mọi người đang và sẽ có cùng một kinh nghiệm về phi lý như tôi; và chính nó đã buộc mảnh đời tôi với mảnh đời mọi người, do đó cho tôi một ý thức về tình liên đới nhân loại: Tôi nổi loạn, vậy *chúng ta* hiện hữu.

Khi đã tuyên bố phủ nhận tính cách ngoan cố độc đoán của trường Mác-xít, khuynh hướng tuyệt đối luận Cơ-đốc của Kierkegaard, sự thô bạo của trường hư vô, Camus mạnh mẽ quay trở về một chủ nghĩa nhân đạo: thí dụ trong những vở kịch như *Les Justes*, *Caligula*, *L'Etat de siège*, và nhất là trong cuốn *récit* nhan đề *La Peste*.

La Peste kể chuyện một vụ dịch hạch xảy ra (« năm 194. ») ở Oran, một tỉnh miền An-giê-ri; tình trạng cô lập của Oran sau lệnh kiểm dịch; ý thức về tình liên đới nhân loại của mọi người trong cùng một cảnh ngộ; thái độ mỗi cá nhân trước cùng một nguy biến: một bác sĩ, một phóng viên nhà báo, một thư ký soạn trong chính phủ, một kẻ phạm tội, một thầy tu giòng Tên v...v. Sau một hồi *crescendo*, bệnh dịch sang *decrecendo* (nhờ có một thứ serum vừa tìm thấy), rồi sang *diminuendo e perdendosi*, và quyền truyện chấm dứt, sau một đoạn *coda* kể lẽ tâm tình, trong một *cadence* đầy ánh sáng và hy vọng.

Cố nhiên nó chỉ có nhiều ý nghĩa nếu ta đập vỡ cái vỏ *allégorie*

của nó đi. Bệnh dịch tượng trưng cho tình trạng bị dò hột của Pháp hồi thế giới chiến tranh thứ 2. Hay nó còn là một phi lý trên bình diện cá nhân, biểu diễn sự yên lặng vô lý của Thượng đế, trước những cái chết vô lý của những kẻ vô tội; và trên bình diện đoàn thể, sự nổi loạn của một người lập tức kéo theo ý thức về tinh thần trách nhiệm, liên đới, tình yêu giữa người và người, những kẻ cùng sống trong một hoàn cảnh và chia sẻ cùng một nỗi phi lý.

Trong *La Peste*, Camus nhận rằng con người có một bản tính tốt, và đau khổ bắt nguồn từ ngoại giới (thiên nhiên), hoặc từ những tư tưởng sai lầm của một số người (nhân tạo). Khi ta đã có một quan niệm mới về nổi loạn, ta sẽ ý thức được những bồn phận mới: cứu vớt nhân loại bằng tình yêu (như nhân vật Grand), bằng lý trí (như Rieux và Tarrou), tin tưởng vào sức mạnh con người, bảo vệ cuộc sống khỏi những tai họa thiên nhiên và những áp bức xã hội. Con người phi lý muốn trở nên, như Tarrou, một vị thánh không Thượng đế. Đó là những nét chính của chủ nghĩa nhân đạo của Camus. Nó có tính cách thực chứng (positif) bởi nó không dựa lên một quan niệm tiên thiên nào về chân lý, về giá trị, về bồn phận, nhưng trên một giá trị cụ thể (đời sống), đi cùng với tình yêu công lý, từ thiện và bác ái.



Ta nghĩ gì về lý luận cùng thái độ đạo đức của Camus? Riêng tôi, tôi nhận thấy Camus thiếu thành thực trí thức khi viết *L'Homme Révolté*. Trước tiên, nó chỉ là một lời cãi (không khéo cho lắm) cho lý luận của *Mythe*, và chính vì vậy mà nó biểu diễn một mâu thuẫn căn bản mà tôi chắc mọi người cũng đã nhận thấy: làm thế nào vừa bênh vực cho Thành Cát Tư Hãn hay cho Napoléon, (trong *Mythe*), là những « *maîtres terrestres* », lại vừa bênh vực cho những kẻ khác, là « *esclaves* »? Ngay cái ý muốn bênh vực cho quan niệm mới về nổi loạn của mình, muốn nhấn mạnh sự nhất trí của tư tưởng mình từ *Mythe* sang *L'Homme Révolté* đã nhốt Camus vào một lồng mâu thuẫn.

Thứ hai, ngay trong cuốn sau, Camus đã khôn ngoan chỉ chọn những đề tài nào có thể biện hộ cho lý luận của mình, mà quên hẳn những cách mạng khác, không những không có tính cách « nhóp máu » hay « bạo sát » Camus thù ghét, mà còn tương đối thành công: chẳng hạn những nổi loạn của nhóm Chartists Anh hồi thế kỷ 19, của Robert Owen, hay của những nghiệp đoàn lao động ở Âu châu suốt dọc thế kỷ 19.

Thứ ba, Camus đã nhầm tưởng rằng mọi cách mạng đã chỉ khởi sự bằng một lý tưởng trừu tượng, bằng một ý thức hệ siêu hình. Sự thực, nhân loại không quá triết lý như Camus tưởng, mà rất nhiều cuộc nổi loạn đã bắt nguồn từ những điều kiện kinh tế thiếu náo, và quả

cũng đã chỉ nhân danh con người ở đây và bây giờ hơn là cho một mẫu người trừu tượng nào. Hơn nữa, cái thái độ ôn hòa của Camus sự thực rất mơ hồ, và đôi khi không thể thực hiện được. Mơ hồ bởi nó không xác định đâu là giới hạn : thế nào là ôn hòa ? Là tuyệt đối không sát nhân, hay chỉ giết « có chừng mực » ? Nếu tuyệt đối không giết, thì làm thế nào bảo vệ được con người vô tội khi hắn cũng sắp bị giết ? Nếu không thì độ bao nhiêu nhân mạng thì « có chừng mực » ? Tôi rất đồng ý với Camus khi ông lên án những vụ sát nhân luận lý của Hegel cùng phái tả Hegel, của Hitler, Mussolini, Franco, Staline, nhưng tôi nghĩ rằng vô tình hay hữu ý, đã là cách mạng thì ít nhiều cũng phải kinh qua những vụ bạo sát : lý do thời gian là một, tình trạng hỗn mang là hai, để bảo vệ chính những người đang sống hơn là những người sắp ra đời. Bởi vậy cái « ôn hòa » của Camus không thể thực hiện được, đúng hơn nó là một cơ để mọi người khoanh tay, nhất là hàng ngũ bảo thủ. Có lẽ vì vậy mà khi *La Peste* và *Homme Révolté* ra đời, những kẻ hoan hô Camus phần đông là những thầy tu Cơ đốc, những đại diện cho phái hữu, và những kẻ muốn tìm một thứ *comfort* trong giấc ngủ.

Thứ tư, Camus cho rằng con người bẩm sinh có thiện tính, và đồng thời cho rằng con người đau khổ vì những tư tưởng sai lầm, độc ác, nhưng có lẽ ông ta đã quên rằng những tư tưởng sai lầm đó chỉ là những sản phẩm của con người ? Có thể hắn vừa tốt vừa xấu ! Vậy thì nhân danh con người vô tội, con người có thiện tính để lên án Mác-xít và Phát-xít ? Nhưng nếu bảo vệ hắn, thì không những cái tiền đề của Camus bị lung lay, mà nhận định về *solidarité humaine* cũng bị xụp đổ nốt. Hoặc là hy sinh tình liên đới để chống lại Mác-xít và phát-xít (vì chính cái hành vi chống lại họ đã có nghĩa sự tan vỡ của *solidarité*), hoặc là giữ tình liên đới và đầu hàng họ. Luận lý của Camus đã không vững ở chỗ ấy (mặc dù tôi không nghi ngờ thiện chí cao cả, nếu có, của ông).

IV

— Hai quan niệm về nổi loạn trên đã đưa Camus đến đâu ? Mọi người chắc cũng đã thấy rằng khi viết xong mấy quyền trên, Camus tất phải không còn điều gì nói nữa. Ở chu kỳ đầu, ông dùng phi lý để đánh lại những tư tưởng về phi lý của thời đại ; ở chu kỳ hai, ông dùng nổi loạn để đánh lại những tư tưởng về nổi loạn của thời đại : đó là những phương pháp để tự kiểm cho mình một *originalité*, tuy phải trả với một giá hơi đắt là hy sinh luận lý và bóp méo thực tại.

Quả vậy, cho đến *La Chute* thì người ta không thể hiểu được Camus đã muốn hướng tới đâu. Có người, như Quentin Lauer (43) cho

(43) Xem A. Camus : *the Revolt Against Absurdity*, trong tờ *Thought*, Xuân 1960, Bộ XXXV, số 136.

rằng đó là dấu hiệu quay trở về với Cơ đốc giáo của Camus, rằng tình yêu nhân loại của kẻ nổi loạn chính là tình yêu Thượng đế trá hình, rằng quan niệm cho rằng lòng tự ái là kẻ thù của mọi giá trị đã vô tình dẫn Camus tới gần quan niệm bác ái của thánh Augustine. Thậm chí có kẻ, như Donat O'Donnel (44), cho rằng chính cái tên Jean-Baptiste Clamence cũng đã gợi cho ta hình ảnh của thánh Jean-Baptiste, hay một tiếng nói « *de celui qui crie dans le désert* » (Jean, III, 28), và do đó *La Chute* (có lẽ là *Chute de la Grâce* : xem Galâte, V, 4) biểu diễn tình trạng tội lỗi của nhân loại trước khi « *Grâce* » tái xuất !

Có kẻ, như Thody, lại bảo rằng cuốn sách là một loại trào phúng mỉa mai : tên Clamence gợi cho ta chữ « *clémence* » (khoan hồng) mà chính Clamence không khoan hồng chút nào cả, và như vậy hẳn chỉ là một *faux prophète*. *La Chute* muốn mỉa mai cái mặc cảm phạm tội của giai cấp trí thức tiểu tư sản, một thứ mặc cảm dẫn tới đầu hàng Cộng sản hoặc Cơ đốc.

Theo một câu thường dùng của dân Anh, « *your guess is as good as mine* » thì tôi cũng muốn đoán già một câu. Tôi cho rằng *La Chute* có thể chỉ là một câu hỏi. Sau khi đã tốn công phu bảo vệ con người, bây giờ Camus mới bắt đầu nghi ngờ thiện chí của mình và chợt nhận thấy rằng những lý do hành động của mình có lẽ cũng không thuần túy cho lắm : làm thế nào có thể thương người được nếu hẳn không xứng đáng với lòng thương ấy ? Và đến lúc mà ông phải lần thẩn tự hỏi : Con người tốt hay xấu ?

Nó chỉ là một vấn đề bỏ ngỏ, bỏ ngỏ như chính hai quan niệm về nổi loạn của Camus vậy.

thạch chương

(44) Tài liệu ở Thody, *op. cit.*, tr. 77

DUY THANH

bài thơ sáu tám khúc

Màu thương nhớ trống vắng như một cơn mưa dầm. Có ai nghe lời vô nghĩa ấy bao giờ. Vậy mà nó đến buồn và chậm như một bàn tay trắng có những đường gân rất xanh vân vè từng mạch máu. Tôi sẽ không nghĩ gì. Khoảng trời chì đặc. Những ngọn cây lá sa sầm. Những khúc đơn côi đời sống của một mùa đông nào mùa hạ nào mùa xuân nào mùa thu nào xa tít tắp. Lời thơ sáu mừng lên từ dĩ vãng.

Anh cười trên những thành buồn.

Xin em ở gần anh một nghìn lần cho thêm phần cách biệt, xin em hôn anh một nghìn lần cho thêm phần hoang vu. Nhiều khi anh vẫn còn đuổi theo bước chim của nàng con gái nhỏ tuổi đi học về để bắt lại những cảm giác thời mình nhỏ dại.

Đôi chút yêu đương trẻ dại. Dăm nụ cười hồn nhiên, nghe mùa đi lưng trời như mây bay trong hồn. Gió hơi hơi mà cũng đầy hương vị cũ.

2 Thời tiết nào có đời thay hay chỉ đời thay ở đời

minh. Có điệu nhạc nào bay từ không gian, những hành tinh nào thể nhỉ. Mà em hát điệp khúc gì, anh vẫn nghe mà vẫn không thấy gì, hay âm nhạc chính là em. Bây giờ anh mới muốn hôn em, từ đầu ngón chân bé bỏng. Những búp chân hồng, những búp ngón tay. Cái khoảng cách diệu kỳ lạ lùng như tiếng nấc. Anh uống máu hơi thở hoang hôn. Cả với em. Cùng tiếng hát nhiệm màu.

Trên những mái nhà thành phố là màu tím trời đêm.

Trên những linh hồn lang thang là nụ cười sa mạc.

3 Có phải ngày xưa trái đất gần như chưa thành hình đã có một rễ cây cổ thụ ôm lấy mình trái đất với trái tim đen. Và tầng mặt trời đen to lớn cũng ngó con mắt nhìn vĩ đại. Từ bấy giờ ánh sáng mới bắt đầu khiến trái tim thêm hồng, trái đất bỗng thành hình. Thời hoang dại bắt đầu với tình yêu nóng bỏng.

Anh tưởng tượng thần kỳ. Đừng bao giờ tin nhưng hãy tin như bao giờ. Em có thấy rằng khi mùa xuân qua đi mùa hè về xối xả. Chúng mình cùng dắt tay nhau chạy trên những đỉnh núi cao tìm miền băng tuyết. Sự lạnh lẽo đến rùng mình khi nhìn xuống đáy vực sâu. Ngã vào đấy là sự sống bắt đầu. Là trở về cuộc sống. Là mắc vào nhau cuồn cuộn hoa định mệnh.

Em chấp hai tay cầu khẩn những gì thượng đế?
Anh không tin nổi gì.

4 Đây chỉ là một vòng xanh một vòng đỏ nền hoang trắng. Anh tặng em bức họa này không bao giờ anh vẽ nên. Em nhìn ở đấy là một hình tĩnh vật hay hình con người hay hình dung ảo

ảnh hay hình tâm linh. Đừng phân tích bao giờ. Có gì là sự thật ngoài những sự thật vô hình. Em bảo em yêu anh thì cũng là một sự thật, nhưng là một sự thật vô cùng. Cũng mệnh mang như thời gian không gian vô cùng tận.

Tôi chỉ là người đi giữa khoảng không.

5 Giữa khoảng không trôi đi vun vút chạy thì cùng bầy ngựa đen phi dài trên cánh đồng cỏ trắng. Những lá cỏ sắc như rừng gươm khía vào chảy máu. Những giọt máu hồng vung vãi, nghe cười lên tiếng gió hút bên tai, nghe cười lên nỗi lòng đau tình ái. Em ơi hay đàn ngựa là linh hồn anh mà đèo cao thung lũng là những màu thử thách. Anh đi tìm ngoài em không bao giờ thấy tới khi nào linh hồn mệt dừ mới dựa vào vách đá trống trơn nghe thân mình rơi tả. Em bảo đấy là tình yêu, tình yêu niềm cay đắng hân hoan, niềm vui mê điên dại. Anh vẫn ngó vào trong mắt biếc đọc những câu thơ đơn đau của sự sống êm đềm, ve vuốt cuộc đời thời gian tàn phá, an ủi nỗi lòng mình mưa xuống hắt hiu. Sao lại là những dòng thơ buồn. Sao lại là những dòng thơ buồn? Anh chờ lên mặt trời, muốn ôm tảng mặt trời chói bỏng, tảng mặt trời đen hoang đường, gọi những tên người không quen giữa phố, xa lạ cả với bóng mình ngảnh mặt làm thinh.

Anh chỉ là người đi giữa khoảng không.

6 Nỗi ám ảnh bùng lấy hoài hoài, niềm đơn đau không bao giờ biết tuổi, anh ôm mặt nghe tiếng khóc trùng dương, thấy ngàn khơi hoài hoài hơi thở gấp. Từ ngọn đảo hoang bầy hải nữ phơi

mình vẫn nô đùa hồn nhiên như thế.

Tiếng ca nào dâng lên như sương, triền miên biển rộng. Anh ngỡ ngần cùng chuỗi âm thanh quấn tròn lấy cổ không nói một lời nào. Em ơi hãy hát một bài ca cho thêm sâu nữa chứ, cho cay đắng sau xưa, cho hoang đường thế kỷ.

Đêm đen bao giờ bước xuống phiêu phiêu thành phố im lìm nằm im giấc ngủ.

- 7 Từ những vương cửa khép rồi anh quay đi thăm những năm mờ nhỏ bé, nghĩa địa quanh hiu, sự chết êm dềm ló dạng. Anh đi tìm hái về tặng em một chùm hoa tuyết trắng với hình ảnh em sự sống rạt rào với bình minh rục rở
Em cầu xin nổi gì thượng đế giấc ngủ êm dềm.
anh, không bao giờ biết.
em cầu xin nổi gì thượng đế giấc ngủ êm dềm.
anh không bao giờ nghe.

- 8 Anh vẫn đi chùm hoa sương trên tay, mang hình em trong đó ngăn với đời mình trưởng thành cách trở.
Đây đây khoảng trắng vô cùng
Đây đây màu hoa anh tặng.

duy thanh

TÔ THÙY YÊN

người đánh bạc

Trong phòng còn lại ba người : người khách, người chủ và tôi. Hai người khách trước thua hết láng đã rủ nhau ra về từ lúc thành phố còn say giấc. Bây giờ hình như đã hừng sáng. Những âm thanh ngoài lộ càng lúc càng đông đúc hơn. Người chủ đã thức suốt đêm lấy râu vẫn ngồi khoảng giữa hai chúng tôi, hút thuốc lá liên miên và thỉnh thoảng ngáp vặt.

Tôi rút lá bài cuối cùng ra vẽ hăm hờ nặn xem lấy lệ. Tôi đã biết trước đó là lá mấy rồi. Tôi đặt nó xuống : lá chín cơ. Thế là tôi hiện có trên mặt một đôi chín — cơ và vuông.

Đến phiên người khách rút. Hắn lấy một lá bài đã lật ngửa của hắn lên, một lá ách, tra vào lá mới rút và công kỹ, tiện tặn bóc xem từng chút như vừa thêm thưởng xem vừa tiếc rẻ đã xem, đoạn khoan khoái thở ra, đặt nó xuống. « Đăm », hắn kêu lên bằng một giọng hết sức bằng phẳng, rán dấu nổi mừng rỡ. Hắn được một đôi đăm trên mặt. Tự nhiên tôi thấy áy náy tội nghiệp cho nổi mừng rỡ nguy trang đó của hắn. Trước khi hắn rút, tôi đã biết hắn sẽ được lá gì rồi. Lá đăm ấy, tôi đã cố tình tặng hắn. Tôi tặng hắn một phé đăm để hại hắn. Có thể tôi là một thằng đều. Nhưng tôi không hề đánh lận. Tôi chỉ có mỗi cái tài khéo léo là dàn xếp sẵn được canh bài lúc xao bộ bài thôi, xao một cách lương thiện trước mắt người khác. Lận tức bắt tài mà muốn tỏ ra có tài. Đẳng này, tôi có tài, còn sự đều của tôi, nếu có, chỉ là không để lộ cho người khác biết tôi có tài mà thôi. Chơi với tôi, có lẽ người khác nghĩ rằng tôi, cũng như họ, đều phó mặc láng tiền cho may rủi đỏ đen. Trong khi đó tôi tự sắp đặt lấy may rủi — còn gọi như thế được chăng? — cho mình và cho cả người khác. Dù sao tôi cũng là một thằng đều thật : tôi có thể tự sắp đặt lấy cho tôi

số phận của tôi nhưng ít ra tôi phải để cho người khác toàn quyền hưởng chịu phần may rủi của riêng họ. Đi lẩn sang số phận của người khác, hành động trên đó dù sao cũng là một hình thức gian lận. Nhưng tôi là một gã đánh bạc, tôi đang ngồi trên chiếu bạc và tôi không thể nào không đi lẩn được dù rằng đi lẩn một cách gần như trong sạch. Tôi, tôi không thể hiền lành buông xuôi tin cậy ở sự tình cờ thuận lợi. Có lẽ một phần vì tôi vốn xui xẻo nhưng lý do chính khiến tôi không thể thụ động như vậy được là vì người khác chơi với tôi, có thể đi lẩn, hành động trên số phận của tôi. Dĩ nhiên tôi không thể dễ yên. Tôi cần tiền, tôi cần sống và tôi là một gã đánh bạc nhà nghề. Nên tôi bắt buộc phải đi lẩn và được thua tùy ở bề dài của bước chân ấy. Con người chúng ta vốn đã thiếu thẳng thắn với lương tâm, có lẽ vì phần may mắn của từng người bao giờ cũng chênh lệch với nhau. Ấu cũng tại cuộc chơi và những lẽ thói của nó. Thành thử có điều chẳng, tôi cũng chỉ là một thằng đều hợp pháp thôi, đều bằng người khác có thể đều là cùng, đều vì người khác đều. Tội lỗi của người khác làm mình có thể tự tha thứ; mọi người cùng tội lỗi, vậy không ai tội lỗi hết — ý tưởng này từ trước đến nay là người bạn thân thiết độc nhất có thể đánh hạ nỗi lương tâm ồn ào và cũng khá mãnh liệt của tôi cho nó ngất đi.

Người khách quan sát tôi, làm như khuôn mặt tôi là lá tẩy của tôi không bằng. Tôi nói thầm : « Hắn còn chờ mình vậy hắn đây. » Và tôi vậy hắn vào. Tôi có thể chắc chắn là lúc bấy giờ khuôn mặt tôi phải để lộ một vẻ lo hoảng, cặp mắt tôi phải biểu hiện một sự thất thần. Tôi đã dày công luyện tập cho khuôn mặt tôi những cử chỉ ấy. Lần này nữa, tôi cũng thành công như các lần khác. Người khách gom tròn đồng lạng của hắn, nói : « Tôi đi... ». Hắn đếm cả món tiền : « một ngàn ;... một ngàn bốn trăm. » Hắn đẩy đồng tiền vào, ngược nhìn tôi và lập lại : « Tôi đi một ngàn bốn trăm. Ông theo ? » Tôi chỉ chờ có thế. Tôi đáp : « Bất ». Tôi đếm đủ tiền bỏ vào chiếu bạc. Tôi hất nhẹ hàm, bảo : « Khui. » Hắn lật lá tẩy lên gần như vội vã. Tôi đã định không sai : một lá ách. Hắn hỏi : « Hai phé. Còn ông ? » Giọng hắn tràn đầy tự tin ; tôi quên nói rõ là trong bốn lá mặt của hắn đã có một lá chín. Như vậy hy vọng của tôi có vẻ mong manh hết sức. Thật tôi đã rộng rãi nhiều quá với hắn ; lá chín chuẩn ấy, tôi cũng đã tặng hắn. Tôi đã tạo cho hắn một niềm hy vọng lớn lao, quuyến rũ để hắn ôm ấp và nỗ tung với nó. Càng hy vọng, người ta càng dễ chết. Tôi mỉm cười trong bụng, nói riêng với tôi : « Tay này lý tưởng. » Tôi từ từ giở lá tẩy của tôi lên : một lá chín nữa, lá chín bích. Người chủ « a ! » lên một tiếng như trước sự linh hiển. Người khách thất vọng đứng lên. Người chủ nói với hắn : « Với ván bài đó, thua đáng lắm, ông ạ. Ở trường hợp ông, chắc chắn tôi cũng đi như thế thôi. » Và quay bảo tôi : « Bữa nay, ông đồ thật. » Tôi mỉm cười thay câu

trả lời, đứng dậy, nhìn vào gương tử, sửa lại cà-vạt. Người khách nói với tôi : « Hôm nào, tôi sẽ phục thù. » Giọng hằn từ phía lưng tôi thoảng đến. Tôi theo dõi một lúc khuôn mặt trắng trẻo quý phái của hằn trong gương. Hằn trẻ hơn tôi một ít hay đúng hơn có vẻ như vậy và tôi bỗng thấy ái ngại vì điều đó. Tôi làm thình chỉ khẽ gật đầu với hình ảnh hằn trong gương dù lúc đó tự nhiên tôi rất muốn bảo hằn : « Anh còn non, anh dễ mển, tôi không muốn được anh thêm. » Tôi đến bắt tay từ giã người chủ. Người khách hỏi : « Ông về ? Tôi cũng định về đây. » Người chủ mời chúng tôi ở nán lại ăn điểm tâm nhưng chúng tôi cùng từ chối. Hằn đưa chúng tôi qua sân ra cổng. Trời sáng đục và thoảng lạnh. Tôi để ý đến những lớp sương nhuyển mỏng phủ trên những lá hường non chưa thức hằn. Ngoài vỉa hè, tôi hỏi người khách : « Ông về ngã nào ? » Hằn chỉ và tôi bảo : « Còn tôi, tôi đi ngã này. » — « Thôi chào ông. » Hằn bắt tay tôi, còn ân cần hẹn một dịp khác.

Kể ra tôi có thể cùng đi với hằn một quãng đường vì tôi chưa muốn về nhà cũng như không định đi đâu hết. Nhưng tôi đã phải chọn một ngã trái với hướng hằn đi, tôi thấy khó chịu vì sự có mặt của hằn, một người đã thua tôi. Đây không phải là lần đầu tiên tôi có cảm giác đó. Mọi lần được bạc khác, tôi đều như vậy cả. Không khi nào tôi dám gần gũi thân mật với những người đã thua tôi.

Tôi vẫy chiếc xích-lô thứ nhất tôi gặp, leo lên. Người phu xe hỏi tôi về đâu. Tôi ngần ngừ một giây rồi bảo : « Cứ chạy thẳng. » Nhịp xe bập bênh trầm trầm giúp giấc ngủ mệt mỏi thấm dần vào tôi. Những tiếng động của thành phố bắt đầu một ngày xa thêm rồi lịm hằn. Khi tôi mở choàng mắt ra, xe đang chạy vào trung tâm thành phố. Một chiếc xe đồ rác khua kiềng leng reng, những thùng sắt đặt dọc vỉa hè lần lượt ngã lăn lóc. Đường xá trống trải, vài sạp báo mới khởi sự, các cửa hàng còn khép một mắt. Tôi khoát tay ra hiệu bảo ngừng. Tôi bước vào một tiệm nước trung lưu, chọn một chỗ ngồi kín đáo nhưng thuận tiện ngó ra đường. Khách hàng thưa thớt, những tiếng chuyện trò si sào dấy lên mơ hồ trong không khí sáng sớm. Tôi nhớ những đêm cận tết thời thơ ấu nằm ngủ chấp chờn bên bếp lửa nghe văng trong vò thức giọng nói những người thân yêu — những người thân yêu bây giờ đã mất theo thời thơ ấu... Tôi gọi cà-phê sữa, đốt thuốc lá và bắt đầu quan sát những người chung quanh. Một người đàn ông da trắng trọng tuổi, đầu hơi tăng thêm bề cao của vầng trán bóng loáng, đeo kính trắng và thắt nơ xanh, có vẻ trí thức tỉnh lẻ ngồi ở cuối phòng đằng kia, thủng thẳng và cần mẫn ăn trứng chiên. Ở chiếc bàn gần tôi là cặp vợ chồng trẻ hình như vừa mới cưới nhau ; giữa họ, có sự nhút nhát của những người chưa kịp thân nhau. Người vợ không ăn, chỉ uống sữa. Người chồng âu yếm bảo : « Em ăn đi, không giữa đường sẽ đói. » Nàng ngược mắt nhìn

chồng đáp thật nhỏ, tôi nghe qua những cử động của môi nàng : « Chẳng sao đâu, em không quen ăn sáng. » Ngoài ra, sau lưng tôi, còn ba người khách đàn ông nữa tôi chỉ trông thấy loáng thoáng mặt trong tấm gương lớn giữa phòng ; bề ngoài của họ cho biết họ là những người chuyên chạy áp-phe. Tôi nghĩ đến đời sống của tôi và đột nhiên thấy hiện về trong trí tưởng những hừng đông tương tự, những hừng đông sau đêm trắng trên chiếu bạc, thành phố xa lạ hơn bao giờ hết, một xa lạ hắt hủi đầy ải tôi vào tận cùng của cô đơn, gạt bỏ tôi ra ngoài sinh hoạt hằng ngày của nó. Tôi tưởng chừng phát khóc được.

Một thiếu phụ bước vào, tôi nhận ra Hương. Nàng trông thấy tôi, nổi vui mừng hiện rõ lên ở nụ cười chiếu sáng khuôn mặt. Tôi mời nàng ngồi : « Ăn uống gì em cứ gọi. » Hương mặc áo dài màu hoa cà trơn, cầm chiếc ví trắng kim tuyến óng ánh. Nàng hỏi : « Anh đi đâu sớm vậy ? » Tôi hỏi vặn lại : « Còn em ? » Nàng chăm chú nhìn mặt tôi một giây rồi cúi mặt đáp : « Em đi suốt đêm vừa thoát được về. » Nàng đưa tay lên che miệng ngáp nhẹ và nói : « Em buồn ngủ ghê. » Tôi quen nàng cách đây vài tháng trong một sông bạc. Đêm đó, nàng đi với một thương gia đứng tuổi giàu có lớn ; người thương gia bỏ tiền cho nàng đánh. Có lần, đang đêm, tôi chợt mình thức giấc nghe nàng hỏi : « Liệu em còn có thể lập gia đình tử tế được không anh ? » Riêng với tôi, bao giờ tôi cũng tuyệt đối tìm cách lần tránh loại thắc mắc đó. Tôi sợ nghĩ về tương lai, tôi cho tương lai chỉ có nghĩa là đi tới nữa xem sao và nghĩ về nó không những đã chẳng ích gì mà còn làm cho mình sợ nó. Tôi đáp lửng lơ : « Sao lại không ? » Rồi tôi vuốt má nàng, nói vỗ về : « Em còn đẹp lắm. » Nàng nằm xuống người ngoai được một lúc rồi nhồm dậy, e dè hỏi tôi : « Sao anh không thôi đánh bạc đi làm hả anh ? » Tôi trả lời xần xớn : « Anh sinh ra để đánh bạc. » Tôi nghe nàng thở dài. Tôi dịu giọng nói thêm : « Mà biết đâu sau này anh lại chẳng thôi ? » Rồi tôi hỏi nàng, giọng nửa đùa nửa thật : « Nếu anh xin cưới em, em bằng lòng anh không ? » Nàng cúi đầu vào ngực tôi không đáp.

Người bồi bàn mang đến thức ăn Hương gọi. Tôi ngó mông ra đường nói vu vơ : « Anh cũng buồn ngủ. » Nàng ngừng ăn ngược lên hỏi : « Anh lại vừa ở sông bạc ra chứ gì ? » Tôi lặng thinh gật đầu. Nàng hỏi tiếp : « Anh được thua ? » « Được. » « Em nghe đồn đám nào anh cũng được sao anh cứ nghèo và nợ hoài vậy ? » Tôi đáp : « Anh thua lại ở chỗ khác lớn hơn, anh được nhiều chỗ nhỏ để thua vào một chỗ lớn. » Nàng theo dõi câu chuyện : « Ở đâu mà lớn ? » « Ở sông tài xỉu. » Nàng ngừng một lúc, lại hỏi : « Thế sao anh không bằng lòng về những thành công nhỏ của anh, chỉ đánh nhỏ thôi ? » Tôi ngẫm nghĩ rồi đáp : « Anh cũng không hiểu rõ lắm tại sao ; có lẽ anh lý tưởng ở việc đánh bạc, cũng có thể là anh cần những thành công lớn lao. Tài sức có thể mang đến cho mình những thành công nhỏ, nhưng muốn thành công

lớn, người ta cần đến sự đồng tình quyết định của may mắn. Mà anh thì thiếu may mắn nên anh cứ nghèo, cứ nợ, anh cứ thua ở những canh bạc lớn, lẽ dĩ nhiên là chỉ lớn đối với anh thôi. » « Nghĩa là ở những sòng bạc nhỏ, anh chơi lận ? » Giọng nàng khách quan tàn nhẫn. Tôi nhìn thẳng vào tận đáy trong suốt của mắt nàng, đáp : « Cũng không hẳn chơi lận nhưng cứ tạm gọi là chơi lận cũng chẳng sao. Anh nói rõ thêm là trong những ván bạc nhỏ không bao giờ anh còn thấy thích thú đam mê ở việc đánh nữa, anh có thể dàn xếp trước canh bài, anh biết rõ trước là anh sẽ được và sẽ được như thế nào, anh chỉ đánh ở đấy trong mỗi mục đích duy nhất là kiếm tiền thôi nên anh chán. Mà anh thì cần có sự thích thú đam mê ở việc đánh bạc, đánh đề mà đánh, đánh theo may rủi và tìm kiếm đam mê nằm lẫn trong may rủi. Nhưng khổ nạn cho anh là khi đeo đuổi theo may rủi thì bao giờ anh cũng thua sạch những món tiền do tài sức anh kiếm được, anh thiếu hoàn toàn may mắn. Tuy vậy anh vẫn không ngừng đeo đuổi theo may rủi, anh tin rằng nếu mình dai dẳng, có lẽ vận mạng sẽ chán nản mà bỏ cuộc, vận mạng con người, trong tưởng tượng của anh, là một kẻ nóng nảy thiếu kiên tâm và anh muốn xua đuổi, chế ngự nó bằng sự kiên tâm của anh, anh tin rằng sẽ đến một ngày, nếu anh không bỏ cuộc, anh sẽ thành công lớn. »

Tiệm nước bắt đầu tấp nập khách hàng. Tôi cảm thấy nhức đầu, khối thuốc lá tôi hút làm tôi bợn dạ. Tôi gọi trả tiền và chúng tôi bước ra. Nắng đã có. Tôi đưa Hương đi trong một phố lớn đã tìm lại được nếp sống ồn ào bình thường của nó. Nàng bầu chặt cánh tay tôi, nói : « Anh về nhà em ngủ nhé. Lâu lắm mới gặp anh, em không chịu thả anh ngay đâu. » Tôi đáp : « Sao cũng được. » Nàng giục : « Ta về đi, em hơi mệt. » Chúng tôi lặng lẽ bước bên nhau. Nhịp sống tung bừng của thành phố buổi sáng gia tăng sự mệt mỏi trong tôi, làm đầu óc tôi thành một khối hư không nóng rực. Nhà Hương là một trong những căn lầu cho thuê rẻ tiền ở khu Chợ Cũ, bên trên một dãy phố dùng làm những hiệu buôn nghèo nhỏ, có một chiếc cầu thang công cộng dẫn thiếu đề lên. Vào đến nơi, tôi cởi áo quần, mặc một bộ pyjama của Hương, ngủ vùi một giấc thật dài như sau cơn say.

Xế chiều, tôi thức dậy, đầu óc nặng trĩu và tâm trí bàng hoàng. Tôi đi tắm ; nước lạnh xối lên thân thể giúp tôi tìm thấy lại mình. Tôi soi gương cạo râu và nghĩ đến đêm qua, tôi cảm thấy hình như nó đã lúi sâu, thật sâu, lúi tụt bao giờ vào một dĩ vãng xa xôi. Sau đó, Hương và tôi ăn cơm, bữa cơm do nàng tự dọn lấy ; những bữa cơm tay đôi với một người đàn bà bao giờ cũng làm tôi buồn buồn. Tôi ăn một cách chán nản và Hương càng săn sóc tôi hơn. Xong tôi đốt thuốc lá nhìn ra những ngọn me đường chói chang những tia nắng cuối ngày. Đến giờ tan sở, thành phố oà lên trong một tiết điệu dồn dập ngấn ngủi rồi dịu xuống dần dần theo một nhịp sống trầm đều

chuyển sang đêm. Tôi nghe một nỗi bứt rứt buồn bã đến tuyệt vọng xâm chiếm tôi đột ngột ; cảm giác muôn đời của tôi mỗi khi trời chiều là như thế. Buổi chiều là cữ nghiện của người đánh bạc, tôi đứng ngồi một chỗ không yên nữa. Cầm lấy ly cà-phê Hương trao, tôi bảo : « Bây giờ anh phải đi, em thù anh nhé. » Nàng e dè hỏi gan tôi đi đâu — bao giờ hỏi gan tôi điều gì, Hương đều e dè như thế. Tôi ngần ngừ nhưng vẫn đáp : « Anh vào Đại Thế Giới. » Nàng trầm ngâm một lúc rồi khuyên tôi đừng vào đó, đề nghị tôi đưa nàng đi xem chớp bóng. Tôi uống một ngụm cà-phê, không trả lời. Bỗng nàng hỏi : « Hay là anh cho em theo anh vào Đại Thế Giới được không anh ? » Tôi gật đầu : « Ừ, em thay áo quần đi. »

Chúng tôi vào đến Đại Thế Giới thì trời khởi sự tối, những ngọn đèn đường đã thắp lên. Không khí sôi nổi của những chiếc bàn đen nghịt những con bạc vây quanh làm thần kinh tôi căng thẳng, tim tôi đập mạnh trong một cảm giác lạ kỳ vừa hào hứng vừa sợ hãi, Hương hỏi : « Anh có bao nhiêu tiền ? » Tôi đáp : « Trên dưới hai chục ngàn. » Tôi móc chiếc ví dày cộm ra khỏi túi, lấy đưa Hương hai ngàn, bảo : « Em cầm đánh giùm anh. » Tôi chọn một bàn ít khách nhất, Hương theo tôi và đứng bên cạnh. Tôi chưa đánh vội, còn theo dõi nước bạc. Tôi chứng kiến hai bàn xiu liên tiếp. Một ông khách già ốm yếu đứng gần tôi vừa thua luôn hai bàn ấy, nói với tôi : « Nãy giờ bốn bàn xiu liên đó thầy. » Thiếu nữ Tàu lắc xong, đặt hộp lúc lắc xuống, rao mời con bạc. Hương đặt hai trăm vào khoảng xiu, tôi theo nàng năm trăm, đa số những con bạc có mặt đều đổ tiền vào tài kẻ cả ông khách già. Cô gái Tàu kêu : « Hối a ! » rồi chậm rãi mở. Xiu. Ông khách già lầm bầm chửi thề. Tôi nghe Hương bấm nhẹ móng tay nhọn vào cánh tay tôi. Tôi quay sang mỉm cười với nàng : « Em hên thật. » Nàng nhận tiền và cười sung sướng.

Sau đó liên tiếp năm bàn, Hương trúng trên dưới hai ngàn. Phần tôi, bàn được bàn thua, tính ra tôi còn ăn một ngàn rưỡi. Nhưng Hương bắt đầu thua lại ba bàn liên, mỗi bàn ba trăm bạc. Tôi trúng một bàn một ngàn và thua lại hai bàn sau tất cả ba ngàn. Hương bảo tôi nàng sang bàn khác. Tôi ở lại ; thói quen của tôi là bao giờ cũng đánh suốt buổi ở một bàn thôi, tôi chỉ có mỗi vận mạng độc nhất để dằng co với nó. Tôi tiếp tục thua. Tôi đặt tài ra xiu, đặt xiu ra tài. Cứ như thế trong suốt một giờ hơn. Túi tôi chỉ còn đựng năm ngàn và một ít tiền lẻ. Tôi không còn để ý đến chung quanh. Người tôi từ trạng thái nóng ran chuyển sang trạng thái buốt lạnh. Tiếng rao lạnh lạnh của cô gái Tàu càng lúc càng thoi miên tôi. Tôi gần như vô tri giác. Hương trở lại tìm tôi. Tôi đẩy ba ngàn vào xiu và chia hai ngàn kia ở những số 4, 5 và 9. Tôi nói với Hương : « Viên đạn cuối cùng của anh. » Hình như nàng bảo điều gì đó, tôi không nghe rõ, cũng không hỏi lại. Ông khách già bàn soạn mấy câu với một bà láng giềng tuổi

tác lưng chừng rồi cả hai cùng dồn tiền vào tài. Tôi đổ mắt vào môi á xăm. Hân rao lên và khui. Tài, số 15 trúng. Lão khách reo mừng như một đứa trẻ khó thương, thúc mạnh khuỷu tay vào hông tôi. Tôi nghe tất cả sự căng thẳng trong khoảnh khắc, cùng rút ngay đi khỏi tôi như một triều nước xuống đột ngột bỏ lại một bãi bùn tro trên; thần kinh mềm nhũn xuống, tôi cảm thấy mình tầm thường, hèn mọn hết sức. Tôi vuốt tóc trong một cử chỉ tự động và bước ra ngoài. Tôi nghe bàn tay Hương nắm lỏng cánh tay tôi. Tôi thấy khát. Tôi kéo Hương đến một cái bar lộ thiên. Vài gã đàn ông tôi không trông thấy mặt, ngồi bu lấy quầy hàng, chuyện trò to tiếng. Tôi gọi bia cho tôi và nước cam cho Hương. Nàng bảo: « Em được một ngàn rưỡi. » Nàng mở ví lấy tiền đưa tôi. Tôi gạt đi: « Em giữ giùm cho anh. » Nàng lặng lẽ nghe theo tôi. Tôi cầm chai bia rót ra ly, nói: « Uống xong mình về thôi. » Hương làm thính, đôi mắt đen láy của nàng âu yếm dịu dàng hơn bao giờ hết. Tự nhiên tôi muốn tìm lời khuyên dỗ Hương.

tô thù yền

MAI THẢO

những cái đích phóng về trước mặt

Trong bối cảnh lịch sử hỗn loạn, dệt bằng những tơ chỉ rã mục hôi thối của âm mưu và thủ đoạn, sự thật bị khâm liệm, chân lý bị chặt cụt, nhân phẩm bị chà đạp, hạnh phúc bị tiêu hủy hoàn toàn, cuộc sống trùng trùng đe dọa mang hình dáng lông lá một loài chim dữ cánh đen hôi hám, mắt cú đỏ lửa, vuốt nhọn chăm chăm, cuộc sống ấy, cái guồng máy tàn hủy thê xác và tâm hồn người, cuộc sống ấy, cái kiếp sát có ghi trong chu kỳ nghiệp chương luân hồi của đạo Phật với tai ương thiên nhiên và chiến tranh nhân loại, cuộc sống ấy, cái lò nấu xác vĩ đại, cuộc sống ấy, tên đao phủ lăm lăm những vũ khí giết người, Phương muốn nhớ lại, *thấy là cần phải nhớ lại một thời kỳ*. Bước trở lui về chính cái quá khứ cá nhân của mình, khi mà một tâm trạng bình yên hòa đối giả tạo — không khí cũ của thế giới cũ — không còn nữa, những tơ chỉ hư mục đã gãy đứt, con chim dữ cánh đen hôi hám bao năm che khuất đóa mặt trời ý thức của Phương, đóa mặt trời ấy đã tăng đủ cường độ, đã hồng hồng một khối, nó đốt chết con chim dữ, nó hiện lên. Nhớ lại, nhớ lại không còn là nhớ thương mơ mộng, nhớ lại là một hành động vô xé đôn đau mang dấu vết một ý niệm cứu xét tích cực, và quá khứ, Phương muốn trừng mắt nhìn về nó. Tìm tới được một thái độ đúng đắn đối với quá khứ, (để tránh những hiểu lầm, của Phương) có nghĩa là Phương đã giận dữ nhìn về cái thằng người, cái cá nhân sai hỏng mình ẩn núp trong đó, nó chính là những tàn tích của tơ chỉ hư mục, cái xác chết thối tha con chim dữ kia, phải giọn cho quang cho sạch hết trong cái vòm trời Phương đã đổ chói mặt trời, trong cái thế giới Phương hỗn mang xưa cũ bây giờ đã có thượng đế là cái ý thức Phương nghiêm nghị phán xét chính nó. Nói một cách giản đơn, trong Phương có hai con người

của một thời kỳ giao động. Một kẻ bằng lòng, một kẻ không. Một kẻ nói : « như thế cũng được » và kẻ kia trừng mắt lắc đầu. Phụng đã nghe theo sự lắc đầu này vì ý thức bảo rằng nó là cái Lẽ Phải mới, nó là cái ánh sáng mới, nó thực sự khởi đầu cho một thời kỳ, nó là sự cứu rỗi cuối cùng của Phụng. Nó là cái may cuối cùng. Nói một cách đơn giản nữa, con người Phụng đang đi vào một cuộc phân thân tàn nhẫn, tua tủa mọc lên trăm tay trăm đầu, trăm ngàn ý nghĩ, nhận thức đối chọi nhau như những chiến tuyến thù địch đã lẫn lộn rối loạn trong một trận đánh xáp lá cà. Nói một cách đúng nhất, con người hiện tại của Phụng đang trườn lên một trật tự mới, quá khứ là cái đuôi hồ ly, và vấn đề đặt ra : Nó có đi vào được cái trật tự này không ? Nó có giám đặt bước vào con đường gai lửa, nó có giám phá vỡ những bức tường những tấm cửa là gồm thành lực lượng phản động của hệ thống nhận thức và thái độ cũ, dù chỉ bằng một tấm vai trần. Phụng nghĩ rằng Phụng giám. Và phải giám. Vì sự thực là Phụng không có sự lựa chọn nào khác, nếu bản ý Phụng muốn tìm đến một tình trạng tốt đẹp hơn, một sự cao lớn nào đó thay vì cho cái nhỏ mọn cái vị-trí-sát-đất của mình, để bằng một cách nào đó, cắt nghĩa cho cái quyền còn được có mặt, cái quyền còn được sống, cái quyền còn được làm người. Vì rằng : đời Phụng có nhiều lúc không có cái thẳng Phụng sống cho ra người. Trừng mắt nhìn về quá khứ là cái hiện tại của một thời nào mình đã sống trong thỏa mãn và thỏa hiệp, trong một trật tự yên ổn ưng chịu, nghĩa là trong chấp nhận, để mà tồn nó lên thành một thứ thiên đường đã mất, gọi tên nó thuần bằng những kỷ niệm vàng son óng đẹp, nhìn ngắm nó như nhìn ngắm tận cùng đáy mắt người yêu, cái nhìn rung rung bao trùm mến thương thành kính ; trừng mắt nhìn về quá khứ thần thánh ấy không phải để thấp thêm một nén hương (thắp để làm gì ?) mà để khơi đào ở đó hai tác dụng : nhận định lại một thực trạng đã qua, dùng nó làm tấm gương phản chiếu cho cái thực trạng của bây giờ, sự đối chiếu đã trở nên vô cùng cần thiết cho Phụng để nhận định đâu là trắng đen đâu là hư nguy là sự thực, sự đối chiếu là một phương tiện cần thiết của thời kỳ khởi đầu dầu sao vẫn còn nhiều giao động. Quá khứ bị trừng mắt nhìn về có giúp Phụng một lần cuối cùng, trước khi nó chết, trước khi nó biến thành một khoảng thời gian bất động, vô ích và vô nghĩa. Giúp như thế này : Nó không diu Phụng về cùng, nó không huyễn hoặc, nó đẩy Phụng đi khỏi. Nó nở một nụ cười chế nhạo khinh bỉ. Quá khứ, phải chính nó, nó bảo Phụng : mày đặt tao lên ngai vàng bệ ngọc, mày không biết tao chỉ là những tơ chỉ hư mục cánh chim hời hám đó sao ? Và cái thành trì vững vàng của tao, mày không biết nó đã mục nát, đã một mối rồi sao ? Tao chỉ có nghĩa đối với mày khi mày biết nhìn tao cho đúng cái nhìn trí tuệ của người, không phải cái nhìn thấp hèn của một tên

nô lệ mê muội, không phải cái nhìn sùng bái của một kẻ mê tín. Ý thức soi chiếu vào quá khứ lột trần những thần tượng bắt đầu rã chết và trong sự sụp đổ tất nhiên của chúng, Phụng bắt đầu nhìn thấy rõ cái mình bây giờ qua cái mình hôm qua và cả một quá trình cá nhân lớn dậy, sinh thành, hóa thân, trở thành, trong cái thế giới cũ như thế nào? GóI trọn trong lối nhìn về quá khứ bản thân là cá tính tiết, biến chuyển của một tấn thảm kịch — ý thức làm đạo diễn — với những sự việc của thảm kịch xảy ra ở cả hậu lẫn tiền trường. Và không phải là muốn nữa mà Phụng thấy là cần phải đặt cái quá khứ của mình lên bàn mổ. Quá khứ đó giới hạn từ cái tuổi quyết định nhất của đời người : tuổi trưởng thành. Ra khỏi thế giới tuổi thơ, cái thế giới duy nhất riêng biệt bởi một không khí hoang đường và một sự mê muội hồn nhiên là những nét đẹp đặc chất của tuổi đó, con người trưởng thành của Phụng đi vào đời sống ở một đảo lộn căn bản và toàn thể, một sự sai lạc hoàn toàn, với những sự việc mang chứa nhiều tính chất phản bội, nguyên nhân cấu thành một giai đoạn lịch sử giao động giả tạo đến nỗi nó đã được lịch sử dân tộc bây giờ đã và mai sau sẽ nhận định như một lỗi lầm khủng khiếp và lỗi lầm này, thế hệ Phụng phải nhận lấy, phải gánh chịu cho chính bản thân mình, cho những thế hệ mai sau. Và phải trả. Thật đấy. Cứ nghĩ đến mà rùng mình, mà bàng hoàng. Và con người Phụng bây giờ minh bạch hơn trong thái độ, sáng suốt hơn trong ý thức đã tự lên án cái quá khứ của mình, hẳn đã lên đường kiếm tìm những nguyên nhân ngoại giới nào đã cấu tạo nên cái con người quá khứ của hẳn như vậy. Nguyên nhân nội giới : mê muội, ngu tối, thơ ngây, lạc hậu. Nguyên nhân ngoại giới : sự đảo lộn, tiền trường sự sống biến thành hậu trường, và trái lại. Đáng lý ra Phụng phải nhìn thấy sự đảo lộn ấy chứ, sao bây giờ mới nhìn ra? Phụng đã chẳng thấy được hồi đó, rằng : những chân lý vĩnh cửu, tình yêu, sự thật, bác ái, công lý v...v. (những thực thể đáng lý phải đứng nguy nga trên tiền trường đời sống) bị đẩy xuống hàng tâm sự không dám tỏ lộ và ần ứ không dám nói ra, mặc dầu thấy chúng bị xâm phạm, chà đạp, cái gia tài muôn thừa của con người bị tước đoạt không dám đấu tranh gìn giữ. Phụng đã chẳng thấy được rằng những cái đáng lý không được quyền có mặt thì đã từ những cổng rãnh thói tha của lịch sử nào đó dềnh dềnh ừn ừn chảy vào choán ngập hết tiền trường như những giải nước độc, chỉ uống nhầm một ngụm đã đủ chết người. Những cái đó : độc tài, phát xít, cộng sản, hãy tạm gọi bằng những danh từ thông dụng, những cái đó : bất công, bạo hành, đàn áp, khủng bố, hãy tạm nêu lên một số nhỏ, những tư chỉ hư mục những cánh chim hồi hám đó xuất hiện như một bầy quỷ dữ, những ủy viên chính trị, công an đặc vụ, chỉ điểm, lính kín, Phòng Nhì, một bầy Khuyển Ưng Khuyển Phệ nghênh ngang mà cái thái độ kỳ quái — phải nói là kỳ quái — của Phụng là một thái độ

đồng lõa công nhận, coi chúng là những trở thành tất yếu phải xảy đến cho đời sống và lịch sử lúc bấy giờ. Kỳ quái thật chứ! Lịch sử nào được quyền sinh thành như vậy nếu nó không bị hiếp dâm? Quá khứ nào được tồn tại như vậy nếu nó không bị đầu độc, và biến thành một liều thuốc độc, nếu nó không bị tiếp nhận bằng thái độ ưng chịu khiếp nhược, cái giảng điệu của một con vật lúc bốn vó đã co rúm lại? Từ một lối sống đã thiếu vắng hẳn một ý thức chủ động, đã mắc vào đã đậu xuống, ngày lại ngày, trên đầu, trên cổ, trên tim, trên hồn Phượng từng xâu chuỗi thái độ, nhận thức mè muối lăm lặc chỉ có thể giải thích bằng tiếng phân trần trắng tráo, bất cố liêm sỉ của nguy biện và ngoan cố. Càng ngày càng đi sâu vào con đường mập mờ đánh lặn con đen, càng ngày càng chìm ngập vào cái tâm trạng a tòng, theo đuôi vô ý thức, thằng Phượng càng đánh gấp thiếc mãi với cuộc sống những tiếng bạc gian lận, âm thanh tiền bạc giả kêu dội vô vọng trong tâm tưởng đã cố tình bị chặn lấp mọi ngõ ngách cho ánh sáng ý thức phản tỉnh lọt vào. Phượng ngã hẳn vào một thể sống khiếp nhược hoàn toàn. Mâu thuẫn để ra trong nội giới Phượng còn khát vọng, đam mê (ý thức bị che lấp nhưng vẫn thấp thoáng đâu đó) là sự kết đọng của nhiều thứ lý luận quanh co nhập nhằng. Tự đánh lừa mình, tự bào chữa — nghĩa là cố gắng tìm lấy một thể sống yên ổn tạm thời và giả tạo — Phượng đã thổi mình lớn lên, bằng cách tự phong cho mình những tước hiệu và đặc ân độc quyền của một loại người xuất chúng có đủ mọi quyền năng, kể cả cái quyền gian lận với chính mình và chẳng bừa và lừa đảo với đời sống. Rớt xuống thêm một nấc xa đọa nữa của tâm hồn, vẫn theo chiều rơi của nguy biện ngoan cố, Phượng tự khoác lên mình cái triết lý tiêu cực cũ mèm của kẻ nguy cảnh ngộ sinh bất phùng thời, và thằng Phượng á thánh thằng Phượng trích tiên, thằng Phượng nghệ sĩ đã từ cái ngôi cao hèn mọn ngó xuống cuộc đời phiền hà tục lụy, cái thứ nguy cảnh ngộ đã được sơn son thiếp vàng đem vào thứ nghệ thuật sơn son thiếp vàng của Nguyễn Tuân, một kẻ khiếp nhược khác, bởi không ý thức nổi hiện tại đã quay về thờ cúng những vang bóng những âm binh phù thủy một thời.

Những ngày tháng mè muối lăm lặc ấy, Phượng mù lăm, Phượng tối lăm. Đóa mặt trời ý thức chưa chời lọi, trong đêm đen thăm thẳm hải lung, Phượng lạc lõng với củ bản thể mình. Và hóa thân thành một động vật vô ngã. Một hòn sỏi đã mòn nhẵn mọi góc cạnh cá tính chỗ nào cũng lăn vào được. Một kẻ a tòng à uôm ăm ở, chỉ giám liếc trộm, không giám nhìn thẳng. Làm một tờ giấy thấm cái gì cũng thấm nhận được. Làm một thứ bọt bễ cái gì cũng hững hờ được. Xử đối thuần bằng tiêu sảo. Đã thế còn vỗ ngực cười lớn tự hào về cái thái độ khôn ngoan thức thời của mình nữa chứ? Rồi còn thăm tuyên dương cho cái thái độ quyền biến của mình chứ?

Nhưng đã là một quá trình biến chứng: thái độ khiếp nhược thì nếp sống thụ động. Sống thụ động thì nhận thức mê muội mù lòa. Không chệch, không khác được. Cho nên chẳng lấy gì làm lạ nếu cả một đoạn lịch sử sôi hăng nóng bỏng nhường ấy mà chỉ cần lùi lại ít năm sau, bây giờ lược lật lại dấu tích trong đáy bản thể, Phượng chỉ vớt được lên ở đó những hình ảnh chìm chìm lặn lặn, những chuỗi kỷ niệm vô nghĩa vô hồn, chẳng phải vì Phượng kém trí nhớ, trí nhớ chẳng ăn nhằm gì, mà chỉ vì ngay từ trong lòng thời gian cũ, nằm giữa đời sống ấy mà Phượng đâu có sống! Như một vì sao lạc bay qua và vụt tắt giữa nền trời thế kỷ giống bão, tâm tưởng Phượng thiếu những dấu chàm khắc sâu trên ngực trên hồn những tháng năm thâm, nó thiếu, thiếu hẳn, những nguyên liệu chứng tích để tạo thành cái vốn quá khứ bản thân.

Ở những ngày của tiền cách mạng ảo tưởng, của Hà-nội 45, hậu phương 47, 48, của rừng thẳm, suối độc, đồn bốt ung thư, chiến tranh xâm lược, chế độ bội phản, của Nội thành 50, 51, ý thức bị điều động bởi cái thái độ ươn chịu khiếp nhược cộng thêm vào cái tâm sự mệt mỏi rã rời của kẻ về thành, chui dưới cổng rãnh thành phố cháy đêm thiên đô hay di chuyển trên những ngã đường đất nước lửa khói, tiếng là đảm mình vào trọng tâm biến cố lịch sử, chia sẻ số phận định mệnh dân tộc, kỳ thực hành động của Phượng chỉ đơn thuần là những phản ứng tượng trưng, với độc một mục đích chẳng giám công khai xác nhận là cố làm sao cứu vớt cái khối thịt xương thấp mọn của mình. Thiếu một ý thức dũng cảm chủ động đề soi sáng, cân nhắc, lựa chọn, phân xét, đời sống chỉ còn là những mẩu, những đoạn lờng chông, què cụt và tâm hồn Phượng, kích thước cứ thu nhỏ cứ co rút lại mãi. Nhìn ngấm mãi chỉ thấy hoa mắt chóng mặt. Đời sống biến thành một bài toán khó, vượt ngoài khả năng giải đáp. Nó biến thành một trận mê hồn. Quá khứ, tương lai hiện tại trộn lẫn. Giòng tiếu hóa là một mớ chỉ rối, càng gỡ càng rối thêm. Và chân không chấm đất, đầu chẳng đụng trời, Phượng đã tìm được giải pháp này và nắm chặt lấy như kẻ chết đuối vớ được cọc: nội tâm.

Thằng Phượng mê muội khiếp nhược, chính nó đấy, không dám vận dụng ý thức khám phá đời sống, đã quay chạy vào sau tấm bình phong nội tâm. Suy diễn rằng nội tâm mình cũng là phản ánh trung thực cái thế giới ngoài đời, Phượng đã lý luận: hãy cứ thể hiện lên cái tâm trạng thực của mày, mày thể hiện được tâm trạng đời sống toàn thể. Phượng đã quên hẳn, cố tình quên, cái yếu tố căn bản: Một kẻ đã ly dị đã chạy trốn cuộc sống thì giữa cá nhân nó và toàn thể có gì phản ánh được gì đời sống, có một tương quan nào giữa nó với đời sống? Đời sống gửi gì vào trong nó, nó nhận được gì? Đặt được những câu hỏi đó, trả lời cho được thỏa đáng, Phượng đã chẳng giám vội vã «cất tiếng». Không đặt ra những câu hỏi đó, vùi vào một chút năng khiếu diễn tả,

nó đã vội vã « nói lên. » Bằng nghệ thuật. Tôi mất mát, đau đớn, tôi khát vọng, tôi yêu, ghét, giận dữ, tôi thất vọng, tôi tin tưởng, tôi hãy nói lên những xúc cảm cá nhân tôi, theo một trật tự diễn biến của cá nhân tôi, lý luận cái kiểu Nguyễn Đình Thi từng lý luận với Lưu Trọng Lư, Phượng dùng làm vũ khí — vừa biện luận vừa chứng minh — cho cái quan điểm nghệ thuật sơ đẳng, mang thể hiện thành giấy trắng mực đen, tạo thành lầm lỗi thứ nhất, cũng là nghiêm trọng nhất của khởi điểm đi vào cái thế giới văn xuôi vừa được tạo thành. Điều kỳ quái là sự sai hỏng ngay từ nhận thức khởi điểm ấy đã đem lại một số kết quả, ít nhiều tiếng vang. Một số người đọc Phượng, trong đó có một số bạn hữu Phượng — ngợi khen Phượng viết chân thực, lành mạnh, cảm động, có xây dựng, có thiện chí, có hướng đi lên (bây giờ nghĩ đến mà ngượng thẹn) truyện Phượng có tác dụng tốt đẹp đối với đời sống. Tại sao lại có những người khen Phượng? Mà thành thật khen? Suy nghĩ, Phượng mới khám phá thấy là họ cũng mê muội, cũng lầm lạc như chính Phượng vậy. Thế là khởi đầu từ một dấu chân lầm lỗi, Phượng đã ngã xuống cái hố sâu hút thăm thẳm tối ư nguy hiểm cho một đời người: không phải cái hố thất bại. Tệ hơn: cái hố của một sự thành công dễ dàng. Chính sự thành công dễ dàng này, như một vòng hoa đã từng một thời kỳ làm Phượng ngây ngất thỏa mãn, bây giờ có ý thức chính lý, là cái phần hư mục nhất của lớp tơ chỉ hư mục Phượng phải cởi bỏ cực nhọc đau đớn nhất. Cho những lầm lạc sai hỏng, Phượng trả có một. Cho sự thành công dễ dàng, Phượng đã trả mười.

Bây giờ vận dụng ý thức soi chiếu lại những điều đã được ghi lại trên giấy trắng mực đen, những cái đã được tạo thành cái sự nghiệp nghệ thuật Phượng trong quá khứ, chứng tích cụ thể của một sự thành công tầm thường, Phượng chỉ thấy có những cái bóng, những tử thi chết đứng thăm thẳm trên phần đất cũ, chứng tỏ cáo chúng lột trần ra ánh sáng thế nào là những xâu chuỗi mê muội lầm lạc của một lối sống thể hiện bằng văn chương. Những trường hợp, nhân vật, bố cục giả tạo. Những xúc cảm vụn vặt, nửa chừng. Và đầy rẫy, và trắng tráo và ngờ ngằn đến tức cười những cái bất thành hình, những hình nộm lênh nhênh, những bú nhìn đứng xếp hàng trên cái nền đục lờ lờ của một giọng sống nóng cạn không chảy. Cuộc sống con người, hoàn cảnh xã hội, thấy đều vô nghĩa, thấy đều xếp đặt gương ép, thấy đều vô và phi nghệ thuật, thấy đều là những cuộc gõ cứng nhắc, đá đi, hất lại, chúng lẫn lộn chúng nằm chính in ra đó. Thiếu máu chốt bắt bám vào đời sống — chỉ có ý thức đưa dẫn tới được những bắt bám này — chúng loè loẹt mà không xanh tươi, chúng đóng kịch, làm dáng, chúng xuất nhập, biến hiện ngờ ngằn như những nhân vật kịch bị điều khiển bởi một tên đạo diễn bất tài. Chúng là những con voi giấy. Tóm lại chúng cũng mê muội, lầm lạc, phở phàng, trống rỗng như chính kẻ đã sinh thành ra chúng vậy.

Quá khứ sống và quá khứ sáng tác của Phượng, bởi đó chỉ là hai khuôn mặt nhợt nhạt ngoi lên từ một thực thể đồng nhất là cái thẳng Phượng khiếp nhược ngoài đời trở lại hiện nguyên hình lên mặt trang. Hai xác chết đứng sát mặt trên một bình diện là tấm gương ý thức cả hai mặt cùng soi chiếu và hợp thành làm một. Nghệ thuật ở đây, giúp Phượng khám phá thấy nó: một tấm gương thủy tinh trong suốt, kẻ đến đứng trước tấm gương muốn ngụy trang, che dấu, vay mượn, gian lận, thủ đoạn thế nào, tâm địa, bản chất, chân tướng vẫn sớm muộn bị nó tàn nhẫn bóc trần. Bóc trần trên từng dấu chấm, dấu phẩy, từng đoạn văn — và nghệ thuật — thẳng Phượng khiếp nhược dùng làm một tấm bình phong, chính nó đã bị tấm bình phong tố cáo ở cái phần xấu kín huyền nhiệm nhất nơi con người nó là bản chất nó. Nghệ thuật đã phản ứng thế đó. Khi nó bị nhục mạ. Như người.

Thái độ khiếp nhược đem ra ứng dụng trước đời sống một mặt, mặt khác dùng làm nền tảng cấu thành tâm trạng thỏa hiệp ở nghệ thuật đã đem lại lối giải thoát tiêu cực là sự ẩn náu vào nội giới. Cái khu vực được mệnh danh là « thế giới bên trong », vẫn thiếu ánh sáng ý thức soi chiếu tới để đạt tới phần tâm linh sâu thẳm. Chỉ đưa Phượng đến nửa đường là một số kỷ niệm hơi hợt dần thành trên những nỗi niềm luyến nhớ quá khứ. Ở đây lại được dựng lên một số nhân vật. Những nhân vật của kỷ niệm này mang tên tuổi, cảnh ngộ khác nhau kỳ thực chỉ là cái Tôi bé mọn kiêu hãnh của Phượng biến hình, và được tô điểm, tôn sùng và thần thánh hóa. Bất lực trước giải phẫu, phân tích, và biểu hiện đời sống trên bình diện toàn bộ và toàn thể đời sống, Phượng đã ngoan cố suy luận rằng: Để duy trì cái « ta », hãy đánh cho thật bóng cái « tôi » lên. Mà cái tôi nào đẹp bằng cái tôi trong kỷ niệm? Trên những đèn đài ngụi lạnh, những tuổi vàng bay đi, những bảo tàng viện tâm hồn, những tình duyên đã mất, những bướm hoa tàn úa, trên một tuổi lãng mạn trái mùa, Phượng diu nghệ thuật đi vào những vùng đất chết, dùng cái kỹ thuật tiêu sảo của mình cố làm sống lại những thầy ma, những phù thủy âm binh, ném chúng trở lại đời sống. Trên những trang giấy ướt đẫm sức cảm, những tử thi được khai quật khỏi mộ. Những nén hương chiều niệm được đốt lên ở những cửa đèn đài. Nhưng hoa, nến, khói hương, cộng với một niềm hoài cổ được bơm thổi cùng độ cũng không phục sinh được những sắc chết, không đánh dạt được xú uế tử khí, không làm sống động được cái không khí nhà mồ. Huống hồ, những sắc chết đó có tàng trữ được những kho tàng châu ngọc, một giá trị thực nào để đáng được phục sinh? Biểu hiện bằng sự trở về thế giới quá khứ, tâm trạng khiếp nhược thụ động của Phượng trên một khía cạnh khác, được lột trần: sự mê muội của một ý thức không biết lựa chọn, suy luận, xác định, đánh giá quá khứ đúng mức đúng tầm. Phượng ngộ nhận nó. Không giám nhìn ngắm nó như một đoạn đời, một kinh

nghiêm, một bài học, một đối tượng phản chiếu, Phượng đến trước nó trong thái độ khép nép của kẻ nô lệ chiêm ngưỡng một thần tượng còn ngự vững trên ngai. Thái độ này, phân tích ra vẫn chỉ là một biến thái của tâm trạng thụ động nói chung. Sống thụ động. Phán xét cũng thụ động. Trên một nương tựa thâm thương vào những biến cố lịch sử, bảo vệ — dù phải trả bằng bất cứ giá nào — khu vực an toàn tối thiểu của mình — Phượng đi sâu mãi vào con đường thỏa hiệp, sùng sinh thiếu não trong vai trò kẻ a tòng vô trách nhiệm, từ chối mọi độc lập tự do tâm hồn, chúng là những đốt xương sống thiết yếu cho cái thẳng Phượng giám đứng thẳng, nhìn thẳng, nghĩ thẳng. Nếu sự thật chỉ hiện lên trước tầm mắt dửng dưng cảm đường hoàng của kẻ giám nhìn thẳng mặt nó, tâm trạng cầu an khiếp nhược ở Phượng có thể dùng một hình ảnh biểu diễn là cái chiều nghiêng, nét lượn vòng, cái đường đi quanh co của hèn nhát và đầu hàng không giám công khai tự thú. Cái lối di chuyển của loài bò sát. Luồn lọt và né tránh.

Cả một quá trình sinh thành và suy tưởng và nghệ thuật ở Phượng là vậy đó. Nó là tất cả. Nhưng thiếu một ý thức chủ động, nó chẳng còn là gì. Nó là một sự vô ích. Một tâm trạng băng loại xa đọa kéo dài trong che đậy, nguy trang. Nó là những ung nhọt phủ kín dưới một làn áo gấm. Những tật bệnh nội, ngoại thương không giám cứu chữa. Nó thoát khỏi lãnh vực của nó, lén lút lọt vào hiện tại bằng cửa ngõ thỏa hiệp, đầu độc Phượng. Nó là cả một hệ thống vi trùng đã thiết lập được cơ sở trong Phượng. Nó đánh loăng nhịp máu chảy, làm chậm nhịp tim đập, tiêu hủy những động lực phản ứng cuối cùng. Nó hà một thứ hơi thở hôi hám lên tấm gương ý thức nhoe ố, tiêu hao mọi khả năng. Cái đuôi hồ ly chưa được Phượng chặt đứt, con chuột nhắt âm thầm nguy hiểm gặm nhấm ngày lại ngày khối bản thể bất động, tác động của quá khứ Phượng đối với hiện tại Phượng là như vậy.

Vấn đề đặt ra : Phải giải tỏa cái không khí nhiễm độc. Lập một hồ sơ ý thức cứu xét lại nội vụ bản thân. Ý thức mù tối ngày nào đây. Phượng xuống thân phận nạn nhân, ý thức sáng tỏ khôi phục cái địa vị quan tòa phán xét chính nó. Và bây giờ người ta đã hiểu tại sao Phượng trừng mắt nhìn về quá khứ. Không nhận ở quá khứ một hiệu lực truyền tiếp, mà xác định với nó một sự chặt đứt, một hành động thoát ly. Và người ta hiểu tại sao, Phượng, khi đoá mặt trời ý thức đã sáng chói giữa ngực, hành động đầu tiên là đặt một dấu chân dững dẫm ra khỏi vùng phóng xạ độc hại cũ. Người ta đã hiểu tại sao đoá mặt trời ấy đốt cháy con chim dữ cánh đen hôi hám ấy. Tại sao Phượng muốn húc đổ những cánh cửa, những bức tường do khiếp nhược tạo dựng, những bức tường khắc tên quá khứ, dù chỉ bằng một tấm vai trần ?

Với chính Phượng, thì Phượng đã hiểu tại sao những ngón tay ý

thức của Phượng đang xóa bỏ những dấu chàm khắc trên mình. bản thể đồng thời đã thẳng cánh ném Phượng vào hướng đi của những cái đích được phóng về trước mặt kia. Những cái đích ấy như thế nào? Để trả lời, Phượng không thể không cứu xét lại từ một nguyên nhân nghệ thuật.

Ở những giòng nghệ thuật yên ổn mà bản chất là đồng tình và chấp nhận, không ít thì nhiều với trước và sau, ở những giòng nghệ thuật mà cái đích phóng ra đề mà đậu xuống trong ý hướng thể hiện trung thành và diễn biến song hành với đời sống và lịch sử, nghệ thuật được nhận định như một *hiện tượng truyền tiếp*, những yếu tố mới lạ xuất hiện cũng chỉ là những thoát thai, những biến hình những cái đã có. Giòng nghệ thuật đó được nhìn ngắm qua hình ảnh vui ấm của những mái đầu xanh tiếp tay và thừa hưởng cái gia tài của những mái đầu bạc để lại, tuổi hai mươi nhận của tuổi bốn mươi, nghệ thuật đó được nhận thức như một quá trình kế tục từng thế hệ, từng lớp người, mà những khuynh hướng và biến thái khác biệt nhau cũng chỉ là những chi nhánh của một giòng sông duy nhất, ở đó những đặc chất căn bản vẫn dành được sự công nhận của mọi người. Nhận thức đó không công nhận một chắt chứt nào. Người ta nói : cái mới không thể bỗng dưng tự trời rơi xuống, đơn độc mọc lên, nghệ thuật đã được quá khứ trao gửi đến anh đề anh nhận lấy và gửi trao người sắp tới.

Hiện tượng truyền tiếp đó — phải công nhận — đã có được những chứng minh đầy đủ trọn vẹn trong quá trình tiến hóa của lịch sử xã hội. Một xã hội đời mới vẫn chỉ là sự cấu thành trên những dấu vết một hoàn cảnh xã hội trước nó, lịch sử nào cũng vẫn hiện hình trên những dấu vết lịch sử hôm qua. Ngay cả khi lịch sử biến thiên mãnh liệt, đề nổ bùng thành cách mạng, người ta vẫn tìm thấy ở bất cứ một lịch sử cách mạng nào những thực thể, những yếu tố cũ đã, hoặc thúc đẩy, hoặc ảnh hưởng sâu sắc đến sự cấu thành của cách mạng (như bất công, áp bức, tệ đoan, sự thối nát của xã hội cũ) bởi đó, có tâm trạng phản kháng, nổi loạn, bởi đó cách mạng bùng nổ và một trật tự xã hội mới được dựng lên. Hiện tượng truyền tiếp được minh chứng vững vàng trên giòng tiến hóa liên tục của xã hội và lịch sử đó đưa dẫn đến nhiều xác định. Cục đoan, giản lược như : nghệ thuật là lịch sử. Hợp lý như : Hiện tại là thoát thân của quá khứ, đời sống cá nhân hay toàn thể — dù vượt thoát — vẫn có những sợi giây ràng buộc vĩnh viễn với quá khứ, người ta không thể chối bỏ, phủ nhận, thoát ly quá khứ, dù là một thứ quá khứ nào. Nói rõ hơn : hiện tại là hóa thân quá khứ như hiện tại đã ươm sẵn những mầm mống tương lai. Hiện tượng truyền tiếp được xác nhận như một định lý của lịch sử và xã hội đó, theo Phượng, không bắt buộc phải là một định lý của tiến

hóa và biến đổi ở nghệ thuật. Nó có thể là một định lý cho những giòng nghệ thuật yên ổn mang tính chất chấp nhận từ bản thể. Hiện tượng truyền tiếp bị thay thế bằng *hiện tượng thoát ly, thái độ phủ nhận, ý hướng chối bỏ*, ở giòng nghệ thuật hôm nay, một giòng nghệ thuật cách mạng mà một trong những động lực cấu thành lại là ý thức chối nhận, phản kháng nghệ thuật quá khứ. Có thể nói: nghệ thuật hôm nay thoát thai từ ý thức tiên khởi là phản kháng và chối bỏ những thứ nghệ thuật quá khứ, giữa nó và nghệ thuật quá khứ là một sự cách biệt hoàn toàn, do một ý thức mới (của nghệ thuật không phải của lịch sử xã hội) tạo nên. Phải hiểu quá khứ ở đây, ở nghệ thuật — một lịch sử có những quy luật tiến hóa riêng — không phải là tiền nhân, mồ mả cha ông, quê hương đất tổ và những giá trị đã được thời gian xác định, những sự kiện đã nằm yên một chỗ không còn vấn đề gì đặt ra ngoài việc nghiên cứu phê phán của những người làm văn học sử. Phải hiểu quá khứ nghệ thuật ở đây như những giòng nghệ thuật của một quá khứ giới hạn, gần gũi còn có những ảnh hưởng trực tiếp trong đời sống nghệ thuật bây giờ. Con người Phụng phân thân ra, cũng có một quá khứ, một hiện tại trong nó. Quá khứ nghệ thuật Phụng muốn đánh giá lại chính là cái quá khứ đó.

Vậy thì cách mạng nghệ thuật đã khác biệt với cách mạng lịch sử. Ở chỗ: nó có thể được kiến thiết trên một mảnh đất hoàn toàn mới, với những nguyên liệu, bằng một ngôn ngữ hoàn toàn mới, biểu hiện thành một nội dung hình thức hoàn toàn mới; ở đó người ta không tìm thấy một dấu vết, một biến thái nào, một hình bóng nào của thế giới nghệ thuật cũ. Cái mới, cái khác hoàn toàn đó chính là một hiện tượng riêng biệt của nghệ thuật. Chỉ có ở nghệ thuật. Và nghệ thuật, vì có thể hoàn toàn sáng tạo được cái mới nên nó chẳng ngại chối bỏ, cắt đứt với những giòng nghệ thuật khác nó. Vậy là từ kết quả của một giác ngộ ý thức, giòng nghệ thuật hôm nay đã trở lại làm một nguyên nhân phản tỉnh. Loé lên trong đáy cùng nội giới, nhát chém quyết liệt của nó xuống cái đuôi hồ ly quá khứ đã là một ánh chớp chói lọi, một tiếng nổ dữ dội vang vọng cùng khắp hệ thống thần kinh tê mủi còn nhiều phân vân, giao động, đánh dạt hẳn những tầng mây mù và bóng tối bấy lâu che phủ vòm trời thế giới của Phụng. Vận dụng ý thức khám phá, gia nhập được vào giòng chảy mãnh liệt của nó, nó đã trở nên một cây kim chỉ nam thần diệu, một ngôi sao dẫn đường. Nó giúp Phụng nhìn thấy sâu hơn, nó mở ra những chân trời những thế giới lớn. Nó đã đòi lại ở Phụng điều gì? — Một thái độ xứng đáng. Nhập vào giòng chảy mãnh liệt của nó không thể là một cái xác chết, một cái phao người. Nó đang xét lại trên những kích thước thích hợp, trên một khả năng đầy đủ, nó đang duyệt lại con người Phụng trên ý chí, nhận thức, thái độ chủ động. Tóm lại nó đòi hỏi ở Phụng một cái vốn tối thiểu và

Phượng gần như đứng trước một cuộc tuyển lựa, một kỳ sát hạch nghiêm khắc, trước khi được quyền đi vào đất đai của nó. Nó là một tia hào quang lọt trần từng chân tơ kẽ tóc, từng mắc cảm, từng nhược điểm — vụn nhất những nhược điểm, mắc cảm, tàn tích còn ẩn náu trong con người Phượng. Nghệ thuật hôm nay Phượng thấy như vậy đó. Quyết liệt, minh bạch, cái thế giới thủy tinh trong ngần chiếu soi suốt thấu qua những tầng đáy kín thẳm, những nguy trang dù là tuyệt hảo. Nó không dung túng một thái độ nhập nhằng nước đôi. Nó không có chỗ đứng cho những kẻ lộn sòng.

Nó là cái thế giới, tiếng nói, của sự thật. Nó giúp cho con người nhìn thấy sự thật. Nó được tạo nên bởi những con người kiếm tìm, khám phá đời sống trên những biểu hiện có thể tốt đẹp, xấu xa, cao quý, thô tục ; nó là một sự phơi mở *hoàn toàn và tận cùng* của con người và đời sống, nó mang chứa trong tự thân và mục đích, thái độ dũng cảm của con người thế hệ ở một thời kỳ mà từng ý thức là từng ngôi sao mở đường, đang đập đổ dù là những trở lực tích lũy mấy ngàn thế kỷ nhân loại đè nặng, đè nhận chân một thân phận đã nguy nga, đã khởi cuộc đấu tranh giành quyền chủ động. Nó là hiện thân của giác ngộ, tiếng nói của phản tỉnh, trận tuyến của ánh sáng đánh phá không ngừng nghỉ vào những trận tuyến điệp điệp tối tăm, trùng trùng mê muội. Nó là lương tâm tối cao ấy, cái trí tuệ hành động ấy, ngọn thủy triều trăm trăm ấy mà Phượng đã tìm thấy trong từng thước không khí, từng dấu chân đi, từng hơi thở đến, tất cả tạo thành một nỗi niềm sôi sục lay động lớn lao chưa từng thấy, như trận động đất khởi lên từ cùng thẳm tâm linh, toát ra ngoài, lay động đến những gốc nguồn sự vật. Cho nên cái vóc dáng của nghệ thuật hôm nay, Phượng thấy nó lớn lắm. Những viễn tượng, những kích thước nhìn theo mà chóng mặt. Những cửa ngõ mênh mông. Những chiều sâu thăm thẳm. Và nhìn lại, Phượng thấy mình nhỏ lắm. Nhưng Phượng muốn đi vào. Dù chỉ một đoạn đường.



Gửi một cái nhìn giận dữ về quá khứ bản thân, phóng những cái đích về trước, đòi hỏi ở Phượng một thái độ dũng cảm. Nhiều lần, cái thẳng người khiếp nhược ở Phượng thức giậy như một ám ảnh tiền kiếp. Nhiều lần Phượng muốn quay về. Quay về những đất đai thỏa hiệp còn đó, những thành công dễ dàng còn đó. Nhiều lần Phượng muốn xử dụng lại cái lý luận nguy hiểm, ngồi vào chiếc chiếu hoa cũ, đánh lại những tiếng bạc gian lận ngày xưa, đội lên đầu chiếc mũ ni, che kín những vành tai, làm con ốc biển cuộn mình trong lớp vỏ kín ; và con rắn cũ lại ngóc đầu lên muốn thở lại cái không khí nhiễm độc.

Nhưng có muốn, cũng không được. Cái thế hệ mà Phụng đang sống cũng đã trở thành một tập thể của những cá nhân sáng suốt. Những con người ý thức hôm nay đã tạo nên cái thế giới thủy tinh hôm nay, nó không còn chỗ đứng, dù là ở số góc, trên những đường viền, cho những kẻ mù lòa. Người gái điếm đã biết nhìn xa dọa mình bằng một cặp mắt triết nhân, đưa chân trâu bé nhỏ ngày nào biết dùng sợi giây trí tuệ trói mình cộp dũ, câu chuyện hoang đường thuở ấy đã thành hơn một lần sự thật. Quay trở lại, hành động ăn náu chốn chạy là một hành động tự vẫn. Ném mình vào hướng đi của những cái đích phóng tới, có thể là một hành động phiêu lưu, nhưng chính đó là một hành động tự cứu, đó là niềm may cuối cùng. Ở những con người một nửa mình nằm trong quá khứ, một nửa mình nằm giữa hôm nay, như Phụng, cái thế hệ Phụng, cái thế hệ giao động đang trả nợ và đang đứng trước hai ngã đường: tự cứu và tự hủy. Không có sự lựa chọn nào khác. Phải chặt đứt những tơ chỉ hư mục, vận dụng ý thức thành cái đóa mặt trời nguy nga đốt chết con chim dữ cánh đen hôi hám. Gia nhập vào một giọng sống mới, một giọng nghệ thuật mới mà ý thức đã chói sáng ở đó, trên toàn diện, trên toàn thể, cái ý thức thực hiện đời sống, khám phá chân tướng, bản thể sự vật vi lớn vững nên đã trở thành một sự hồn nhiên. Nó là niềm vui trang nghiêm hôm nay.

Trừng đôi mắt giận dữ nhìn về quá khứ, bởi đó, cũng là nhìn về quá khứ trong một niềm vui trang nghiêm. Qua ý nghĩa một ý niệm, một hành động xây dựng tích cực. Song song với trí tuệ không còn là độc quyền thượng tầng cơ sở, song song với hiện tượng chủ động đời sống không còn là độc quyền thiểu số, cái ý thức mới sáng chói trong Phụng không phải là một điểm sáng cô đơn giữa một đêm xâu không cùng nào, nó mang tính chất của một ý thức phổ biến. Phụng tự đặt câu hỏi với mình: ý thức có giúp ta tạo dựng được gì không? Bởi vì từ ý thức đến thể hiện — khoảng cách giữa đầu đẳng này và đầu đẳng kia của cái đích đã được phóng đi — còn tùy thuộc vào những dấu chân Phụng sẽ đặt trên con đường trở lại đời sống. Mỗi dấu chân lại còn tùy thuộc vào mỗi biểu tỏ của thái độ dũng cảm mà Phụng tự xác định cho mình. Nhưng Phụng cũng đã tìm được trả lời:

Giận dữ nhìn về quá khứ, phóng những cái đích về trước mặt, thái độ tự xác định, tự cứu xét đã đem lại một thế quân bình mới cho nội tâm tôi. Nó đã giải tỏa những xâu chuỗi mê muội lăm lặc, đốt chết những thần tượng, đánh dạt những lớp sương mù, cái không khí nhiễm độc. Làm sáng tỏ vị trí. Một kẻ nào đã nói: « Khi chúng ta chỉ cúi đầu suy nghĩ, trái đất đã đổi thay, và những đầu gục xưa tối đen vực thẳm nay ngừng lên sáng chói mặt trời ». Phóng cái đích về trước mặt, không nhất định phải là tôi đi tới. Chặt đứt với ngày cũ trong liên tưởng tới ngày mai. Tôi muốn được làm một con

người của hiện tại này, một con người có thái độ. Tôi muốn được làm một con người của hiện tại này. Một con người có ý thức. Tôi muốn được làm một con người của hiện tại này. Một con người hành động. Tôi muốn được làm một con người của hiện tại này. Một con người tự do. Tôi cứ xét lại những lầm lỗi mê muội quá khứ để người mai sau cứ xét lại những mê muội lầm lỗi của hiện tại này. Hành động chối bỏ, chặt đứt, thoát ly, đối kháng — khi còn trùng trùng mê muội điệp điệp khốn cùng — là một hành động dựng xây tích cực nhất của con người ý thức, của nghệ thuật ý thức, con người và nghệ thuật chủ động đời sống — theo tôi. Tôi có thể ngã xuống trên cái đích phóng đi. Nhưng tôi phải phóng đi những cái đích ấy. Đó là lối thoát, hành động tự cứu duy nhất cho một ý hướng phục hồi cái quyền còn được có mặt. Và Phương muốn có mặt.

mai thảo

thơ ký hai mươi

tập san khảo luận sáng tác phê bình văn nghệ

Nguyễn Khắc Hoạch chủ trì

những vấn đề của chúng ta

tập san lý luận văn học chính trị

Thái Lăng Nghiêm chủ trì

đại học

cơ quan nghiên cứu của viện đại học huế

Nguyễn văn Trung chủ trì

viết văn khảo luận

của Lữ Hồ (đã

hai cánh hoa tim

Thơ Song Hồ (đã

HỘP THƯ

bạn : Sáo Vi, Song an Châu, Lâm nhật Quỳnh, Lê Phi, Mạc phong Thanh, Hoa tịnh Linh, Duy Thuyết, Anh Lang, T.M. Chính, Thanh phương Ngọc, Hồ Thu, Cung hoàng Lương, Thạch Đồng, Mường Sơn, Hương, Thanh Lộc, Sơ dạ Hương, Lan Trường, Têhya Liên, Dynh đức Huỳnh, Phong Lan, Trần văn Định, Nguyễn Thế, V.V. Thành.

Đã nhận được thư và sáng tác. Cảm tạ. Những bài nào có thể đăng được Tòa soạn sẽ báo tin sau.

1. Trần xuân Đan : Đã nhận được cả. Đang xem.

2. Trường Duy, Hoàng Vu : Đang xem. Sẽ trả lời sau. M.T.

3. Ai viễn Kiều, : Cố gắng nữa thì giấc mơ đó có thể trở thành sự thực. Thân ái.

4. K.O.N.T. Đoàn Người Hòa Khỉ của Đoàn Quốc Sỹ và Khảo về thơ Verlaine của Lê Huy Oanh sẽ có một dịp đăng tiếp.

5. Trần văn Nam : Không đăng. Không thể trả lời bằng thư riêng. Mong ông hiểu cho.

6. Võ bá Hải : « Một ý nghĩ về sống và chết » đã nhận được. Đang xem. Xin cứ gửi tiếp bài mới.

Trung học tư thực

TRƯỜNG SƠN

129-131 Lê văn Duyệt 129-131

Hiệu trưởng NGUYỄN SỸ TẾ

Từ đệ Thát Anh, Pháp đến đệ Nhị ABC

Các môn học bổ túc : Toán Lý Hóa Anh Pháp

Triết Việt Sử Địa

BẠN ĐỌC CHÚ Ý

Tòa soạn Sáng Tạo tiếp khách : Buổi sáng, thứ hai, thứ tư, thứ sáu, từ 9 đến 12 giờ.

Bài không đăng không trả lại bản thảo

Xin chú ý: chỉ cần gửi bài, không cần gửi địa chỉ

SÁNG TẠO

Ngôn Ngữ Mới Trong Hội Họa

NGUYỄN SỸ TẾ	Phải nhận định rằng ta có một nền hội họa Việt Nam trong khuôn khổ hội họa thế giới. Vấn đề đặt ra cho người làm hội họa Việt Nam là gạt bỏ những yếu tố nào, tìm đến những yếu tố nào để thực hiện một ngôn ngữ mới và riêng cho hội họa Việt Nam.
HUỖNH VĂN PHẠM	Hiện trạng hội họa có sự chặt đứt về nhiều mặt. Chặt đứt giữa nhà trường và họa sĩ. Chặt đứt giữa họa sĩ với người thưởng ngoạn. Qua họa phẩm thi trước có nội dung, đề tài là chuyện kể, bây giờ thì không.
THÁI TUẤN	Trước là đi từ ngoài vào trong. Bây giờ, trái lại, là từ trong ra ngoài. Tôi muốn nói là chính cái bên trong, phần chủ quan của người họa, tạo ra hình thể tác phẩm.
DUY THANH	Giải thích hộ tác phẩm mình là một họa sĩ hạng bét. Tác phẩm sẽ vô giá trị khi tự nó không nói gì hết, tự nó không đứng vững nổi trong cuộc sống. Nói gần hơn : nếu tự nó không đứng vững trên một bức tường.
MAI THẢO	Những người làm hội họa Việt Nam gia nhập được vào dòng sống mới của thời đại là những người duy nhất tạo được ngôn ngữ mới.
TÔ THUY YÊN	Tôi muốn coi hội họa trừu tượng là tiếng kêu thất thanh cuối cùng và vô vọng của con người trước đời sống công hãm ngột thở.
NGỌC DŨNG	Tôi nghĩ đến hình ảnh này : người làm hội họa như một cốc nước đầy, tự nó tràn ra muốn thành hình thể gì không biết. Cái quyết định cuối cùng của tác giả là xác định những hình thể đó. Nếu ở một bức tranh, tất cả màu sắc đường nét đều vừa vặn, hợp lý, bức tranh sẽ biến thành công trình của một người thợ khéo tay. Tôi thù ghét sự khéo tay. Danh từ này tự nó đã loại bỏ tính chất nghệ thuật.
HÀNH TÂM TUYỀN	Ngôn ngữ mới không phải là kỹ thuật của trường phái mới nhất. Người ta có thể sử dụng được kỹ thuật mới mà không tạo được ngôn ngữ mới nếu không phải là người họa mới. Người họa mới ở đâu cũng mới. Gạch một nét cũng mới. Vẽ một bông hoa cũng mới.
LÂN THANH HIỆP	Tôi chú trọng về lối nhìn (vision) sự vật mà quy định cái mới của hội họa. Nếu họa phẩm không mang đến cho tôi một cảm tưởng rằng tác phẩm đó đã thoát khỏi những công thức cũ thì dù liên quan đến đề tài nào, diễn tả dưới hình thức nào cũng vẫn là cũ.