

tân

2

văn

4380

17165

V.1

June 1968

GIẢN-CHI và NGUYỄN HIẾN-LÊ, Chiến-quốc Sách,
giá-trị về phương-diện văn-học — NGUYỄN-VĂN
XUÂN, Văn-học miền Trung — TAM-ÍCH, Cơ-cấu
luận — TRẦN THIỆT-ĐẠO, Lữ Phương, hay là tinh-
thần nhị-nguyên trong văn-học — TRƯƠNG-VĂN
CHÌNH, Lạm bàn về âm-thanh Việt-ngữ — VÕ PHIẾN,
Quê một cục — TRẦN THIỆT-ĐẠO, đọc Đời Nghệ-
sĩ của Võ Viết Chuẩn — NGUYỄN-VĂN, Tâm-sự
con một sách — BÌNH-NGUYỄN LỘC, Một thế-giới
tự - tạo — TRẦN MAI - LÂN, Giải-đáp thắc mắc.

Nghiên - cứu Phê - bình Văn - học
Năm thứ Nhất — Tháng 5 & 6 - 1968

TÂN-VĂN

NGUYỆT-SAN NGHIÊN-CỨU VÀ PHÊ-BÌNH VĂN-HỌC

năm thứ nhất • bộ 1 • số 2 • tháng 5 & 6 năm 1968

- | | |
|--|----------------------------|
| 1. Chiến-Quốc Sách, giá trị về phương-diện văn-học | Giản-Chi
Nguyễn Hiến-Lê |
| 23. Văn-học miền Trung | Nguyễn-Văn Xuân |
| 38. Cơ-cấu luận (tiếp theo) | Tam-Ích |
| 52. Lữ Phương, hay là tinh-thần nhị-nguyên trong văn-học | Trần Thiện-Đạo |
| 75. lăm bản về âm thanh Việt-ngữ (tiếp theo) | Trương-Văn Chính |
| 84. Quê một cực | Võ Phiến |
| 93. Đọc « Đời Nghệ-sĩ » của Võ Viết Chuẩn | Trần Thiện-Đạo |
| 108. Tâm-sự con một sách | Nguyễn Văn |
| 116. Một thế-giới tự tạo | Bình-Nguyễn Lộc |
| 123. Bạn đọc và chúng tôi | Trần Mai-Lan |

TÂN-VĂN

số 38 đường Phạm Ngũ Lão, Sài-gòn
điện-thoại : 23.595

- Xuất-bản do giấy phép số 358/NTGĐTTBC, ngày 28/3/1968
- ★ Chỉ - phiếu, bưu - phiếu đề tên ông Nguyễn - đình Vương
- Thư-từ, bản - thảo, ấn - phẩm, đề tên ông Trần Phong - Giao
- ★ Giao - thiệp trực - tiếp về mọi việc xin hỏi ông Gia - Tuấn

GIẢN-CHI và NGUYỄN HIẾN - LÊ

CHIẾN QUỐC SÁCH giá trị về phương diện văn học

Có tới chín phần mười truyện trong *Chiến Quốc Sách* chép những mưu mô xảo trá của bọn biện sĩ, tức môn đệ của phái danh gia, và một số pháp gia cực đoan, bọn chủ trương bá đạo — không, không được là bá đạo nữa, chỉ là vong quốc chi đạo, theo quan niệm của Tuân Tử — hoàn toàn ngược với vương đạo của Khổng, Mạnh, vậy mà các nho gia từ Hán trở đi, bắt đầu và Lưu Hưong, rồi tới Tăng Cung, Vương Giác... đều coi trọng bộ đó, sưu tập, chú giải, hiệu đính, đề tựa, là tại sao ?

Nhiều nhà nho đã đưa ra lý do, đại loại như sau :

Chiến Quốc Sách là một bộ sử, thì người viết tất phải chép lại đủ những điều hay điều dở chứ không thể lựa được (Bảo Bru).

Hành động, chính sách của bọn biện sĩ không đẹp nhưng muốn cho đời sau lấy đó mà răn mình thì trước hết phải chép

L.T.S.— Đây là một chương trong tác phẩm *Chiến Quốc Sách*, do Giản Chi và Nguyễn Hiến Lê giới thiệu, trích dịch và chú thích. Sách do nhà Lá Bối xuất bản, sẽ được phát hành khoảng tháng Tám tới đây..

lại đã, đập bỏ tấm gương thì lấy đâu mà soi? (Tăng Cung — Lý Cách Phi — Ngô Sư Đạo).

Huống hồ *Chiến Quốc Sách* còn cả truyện của những nhân vật đáng gọi là kiệt sĩ như Lỗ Trọng Liên, Nhan Xúc, Vương Đầu, Dư Nhượng...

Vả lại bọn biện sĩ dù sao cũng là có tài cao, mưu kỳ, chuyện nguy thành an, truyện của họ vui, rất đáng đọc (Lưu Hưống); mà những thuật thuyết phục, biện luận của họ cũng rất điêu luyện, đáng làm kiểu mẫu (Vương Giác).

Xét những lời phê bình đó, ta thấy Lưu Hưống có tinh thần khoáng đạt hơn nhiều nhà nho đời sau, nhận rằng *Chiến Quốc Sách*, có giá trị về văn học. Chính giá trị về văn học đó được các nhà khảo cứu ngày nay chú ý tới hơn cả. Họ đều bỏ phương diện luân lý, phương diện răn đời mà chỉ xét phương diện nghệ thuật, và đều nhận rằng *Chiến Quốc Sách* là một tác phẩm bất hủ, đáng trọng ngang với *Tả Truyện*.

Trịnh Chấn Đạc trong *Sáp đồ bản Trung Quốc văn học sử* (Văn học cổ tịch san hành xã — Bắc Kinh 1959) viết:

« Thời đại của Quốc Sách là một thời đại mới mà thời đại cũ đã hoàn toàn bị lật đổ, bị hủy diệt rồi, (cho nên) ngôn luận (trong Quốc Sách) độc sáng, trực tiếp, gồm những mưu cơ cảnh ngữ và những hùng biện lý thú. Những hành động (trong truyện) đều là dũng cảm, không có cái thói thủ cựu... nhờ vậy mà *Chiến Quốc Sách* có một nội dung đặc sắc, không khác gì những bộ truyện kỳ của châu Âu thời Trung-cổ ».

Trung Quốc văn học sử của Viện Đại-học Bắc-kinh (1959) khen:

« Mỗi đoạn trong *Chiến Quốc Sách* là một cố sự hoàn chỉnh. Tình tiết, kết cấu, nhân vật chạm trổ rất linh động, tuy chỉ là phiến đoạn nhưng hoàn chỉnh, có cái phong vị tiểu thuyết ».

Chúng tôi chưa hiểu vì lẽ gì mà thanh niên Trung Hoa trong khoảng 1920-1930 bỗng ham đọc bộ đó (1). Ở nước ta, trong mấy năm gần đây, báo hằng ngày cũng thường trích dịch *Chiến Quốc Sách* và phê bình các nhân vật, như có ý cảnh cáo nhà cầm quyền.

Các học giả phương Tây như Margouliès, Crump đều nhận rằng *Chiến Quốc Sách* có nhiều truyện nghệ thuật rất cao, mặc dầu tác phẩm không đều, không nhất trí.

Nhưng theo *Cổ văn uyên giám*, thì người mê *Chiến Quốc Sách* nhất là Tô Tuân (1009-1066), cha của Tô Đông Pha. Tương truyền Tuân đi đâu cũng mang theo bộ đó, đọc đi đọc lại tới thuộc lòng, nhờ vậy mà ông có một giọng văn nghị luận mạnh mẽ, cõ kính, tinh luyện khiến cho Tăng Cung và Vương An Thạch phải phục.

Các nhà nho đề tựa *Chiến Quốc Sách* mà chúng tôi đã nêu tên ở trên chắc cũng phải nhận rằng giá trị bộ đó chính ở phương diện nghệ thuật, nhưng có lẽ vì chủ trương văn dĩ tải đạo, nên không nói ra, hoặc có nói chỉ nói phớt phớt như Lưu Hưống. Dù họ không nói ra thì các nhà trích tuyển Cổ văn Trung Hoa cũng ngầm nói thay họ rồi.

Từ *Cổ văn tích nghĩa*, của Lâm Vân Minh (Lâm Tây Trọng) thế kỷ 17, tới *Cổ văn từ loại toàn*, thế kỷ 19, *Cổ văn uyên giám*, *Cổ văn quan chỉ*, *Cổ văn bình chú* (2)... bộ nào cũng tuyển trên dưới hai chục bài trong *Chiến Quốc Sách*.

Ở Pháp, Margouliès trích dịch non hai chục bài trong *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948) và trong *Le Kou Wen Chinois* (1926).

Ở Mỹ, B. Watson, trích dịch ba bài trong *Early Chinese*

(1) Trong Trung Nhật chiến tranh 1938-1945 có một phái theo Nhật, gọi là phái Chiến Quốc Sách.

(2) Chỉ hai bộ sau này là thường bán ở Chợ-lớn.

Literature và J. I. Crump, Jr trong *Intrigues* cũng trích dịch trên năm chục bài (1).

Có điều đáng chú ý là hai bài

Tư Mã Thác bàn lễ đánh Thục (Tân I 7).

Nhạc Nghị đáp Yên Chiêu Vương (Yên II 10).
được mọi học giả Trung Hoa khen là hay.

Thuật miêu tả về tự sự

Do tính chất của nội dung (chép mưu mô của bọn biện sĩ), *Chiến Quốc Sách* thiên về tự sự hơn là miêu tả. Tuy nhiên trong tự sự, tác giả cũng thường xen những đoạn miêu tả cho câu chuyện thêm linh động, mà sự phân biệt tự sự và miêu tả nhiều khi cũng khó định được.

Thuật miêu tả cao nhất là trong truyện Tô Tần (Tân I 2) và truyện Điền Đan và Kinh Kha (Yên III 5).

Truyện Tô Tần bố cục rất chặt chẽ, có hai phần dài gần ngang nhau và đối xứng với nhau.

Phần trên chép sự thất bại của Tô Tần khi đem kế liên hoành ra thuyết Tần Huệ Vương. Lý luận cũng đã chặt chẽ (vạch những ưu điểm của Tần cho vua Tần tin ở sự thành công, rồi dẫn những truyện đời trước đề thuyết vua Tần dùng võ lực), nhưng Huệ Vương không có chí lớn, gặt đi, rớt cuộc Tô Tần mười lần dâng thư mà thất bại cả mười, tới nỗi :

« Áo cừu đen đã rách, trăm nén vàng tiêu đã hết, thiếu tiền chi dụng, phải bỏ nước Tần mà về quê nhà, đùi quần xà cạp, chân đi dép cỏ, đeo dây, hình dung tiều tụy, mặt mày xanh xám, có vẻ xấu hổ. Về tới nhà,

(1) Crump không lựa những bài hay nhất mà chỉ lựa những bài nào làm sáng tỏ nghị luận của ông thôi.

vợ thân nhiên không rời khung cửi, chị không nấu cơm cho ăn, cha mẹ không hỏi han tới ».

Phần dưới chép sự thành công rực rỡ của Tô Tần. Tui thân, kích phần. Tô Tần học thêm mấy năm nữa, rồi đi du thuyết các chư hầu, lần này đem kế hợp tung ra thuyết, được vua Triệu tán thành liền, phong làm tướng quốc, ngồi xe cưỡi ngựa theo hầu vua Triệu mà liên kết lục quốc. Khi đi du thuyết Sở, ngang qua nhà ở Lạc Dương, thì

« Cha mẹ (Tô Tần) hay tin, cộ nhà quét sân, bày nhạc đặt tiệc ra ngoài bốn chục dặm để đón rước, vợ chỉ dám liếc trộm nghe trộm, còn chị thì bò như rắn, lạy bốn lạy, quì xuống tạ tội ».

Mỗi chi tiết trong phần dưới đều tương phản với một chi tiết trong phần trên. Tô Tần tuy mưu mô, ham phú quý công danh, nhưng tương đối đứng đắn, đàng hoàng, không xảo trá, phản phúc, ngêngh ngang như Trương Nghi.

Trương Nghi nuốt lời, gạt vua Sở, hứa cắt cho Sở sáu trăm dặm, rồi lại chối, nói là chỉ hứa có sáu dặm ; lúc nghèo túng thì dám xoay tiền cả của Hoàng Hậu và ái phi của vua Sở mà vua Sở đành ngậm miệng (Sở III 4) ; lúc đắc thế, thay mặt vua Tần đi thuyết lục quốc thì dùng cái giọng dọa nạt, cơ hồ như bảo nếu không nghe tôi thì bị diệt đấy, đừng có trách là không bảo trước (Triệu II 3, Yên I 6...). Tâm lý đó rất hợp với một vị tướng quốc của một nước mạnh ; và nếu Tô Tần, Trương Nghi là những nhân vật tưởng tượng thì tác giả thực đã khéo cho họ những tính tình, tâm lý khác nhau đó, vừa hợp với vai trò của họ, lại vừa gây cho ta mỗi thiện cảm với phe hợp tung và mỗi ác cảm với phe liên hoành.

Nhân vật Lỗ Trọng Liên chỉ xuất hiện ba bốn lần, nhưng để lại cho ta một ấn tượng sâu và đẹp. Khi Lỗ Trọng Liên can đảm vạch sự tàn bạo của Tần, nói khích Tân Viên Diên, tướng của Ngụy, khiến Tân Viên Diên phải bỏ ý thờ Tần đi — nhờ vậy Tần không dám đánh Triệu nữa — Bình- Nguyên Quân muốn phong Lỗ Trọng Liên, Lỗ ba lần từ chối :

« Kẻ sĩ sở dĩ đáng quý ở trong thiên hạ là vì giải trừ được hoạn nạn, cởi bỏ được mối rối loạn mà không nhận một chút báo đáp nào cả. Nếu nhận sự báo đáp thì thành con buôn rồi, Lỗ Trọng Liên tôi không nỡ làm như vậy ».

Rồi từ biệt Bình-Nguyên Quân, tới chết không còn ai được thấy ông nữa » (Triệu III 12).

Ta có cảm tưởng được ngắm một ngôi sao chổi hiện lên rực rỡ trên nền trời rồi biến mất. (1)

Những truyện Đường Thư không nhục sứ mạng (Ngụy IV 25), Phùng Huyền làm thực khách nhà Mạnh Thường Quân (Tề IV 1). Nhan Xúc thuyết Tề Tuyên Vương (Tề IV 5), Dự Nhượng (Triệu I 4), Nhiếp Chính (Hàn II 19)... cũng đều đạt tới một mức cao về nghệ thuật kể chuyện và tả tính tình nhân vật, đều được chép lại gần đúng từng chi tiết, không sửa đổi thêm bớt bao nhiêu, trong những tác phẩm đời sau, chẳng hạn trong bộ *Đông Chu liệt quốc*.

Cám động nhất là truyện Điền Đan và Kinh Kha (Yên III 5) đã được người sau viết lại thành tiểu thuyết hoặc dựng lại thành kịch (2). Trong toàn bộ, truyện này dài nhất. Tần lúc đó đã được Hàn, Ngụy, đương tiến vào Triệu và sắp tới Yên. Đọc đoạn đầu ta thấy rõ nỗi lo lắng bồn chồn của thái tử Yên là Điền Đan; mấy lần xin quan thái phó tìm cho một kế nào để cứu nước :

« Mưu kế của thái phó mất nhiều thì giờ lắm, lòng tôi lo lắng, rối loạn, sợ không đợi được một khoảnh khắc nữa (...) Gấp quá rồi, vận mệnh Đan tôi quyết định lúc này đây, xin thái phó tính lại cho ».

(1) Đời sau Lý Bạch vịnh Lỗ Trọng Liên : « Minh nguyên xuất hải đề, nhất triều khai quang diệu (...) Ý khinh thiên kim tặng, cổ hướng Bình Nguyên tiểu. »

(2) Ở nước ta thời tiền chiến, Trần Huyền Trân đã viết lại thành truyện dài, nhà Tân Dân xuất bản, chúng tôi quên mất nhan đề. Và thi sĩ Vũ Hoàng Chương cũng đã viết lại thành kịch thơ.

Khi đã tìm được một hiệp sĩ là Kinh Kha và Kinh Kha nhận qua uy hiếp vua Tần, uy hiếp không được thì giết, Điền Đan đối đãi với Kinh Kha còn hơn là bề tôi đối với chúa : đích thân ngày ngày tới vấn an, cung cấp mọi vật trân kì, xe ngựa cùng mỹ nữ, và nóng lòng mong Kinh Kha qua Tần.

Cảnh Phàn Ô Kỳ chịu hy sinh, tự vẫn để Kinh Kha chặt đầu mình đem dâng Tần Thủy Hoàng đã là cảm động, mà cảnh dũng sĩ qua sông Dịch mới thể thâm làm sao !

« Thái tử (Điền Đan) cùng với khách khứa (...) đều chít khăn tang, bận đồ tang để tiễn đưa (Kinh Kha). Tới bờ sông Dịch, tế thần Đường sá rồi, Cao Tiêm Li gảy cây đàn trúc (1), Kinh Kha ca đề họa nhạc, thanh âm thể thâm, ai nghe cũng nhỏ lệ, sụt sùi. Rồi lại tiến lên trước mà ca rằng :

Gió hiu hắt hẽ, sông Dịch lạnh tê,

Tráng sĩ một đi hề, không trở về.

Lại ca một điệu khảng khái bi tráng, ai nấy đều trợn mắt, tóc dựng đứng, đâm lên mào, rồi mới lên xe đi, không hề ngoái cổ lại ».

Kinh Kha như đã đoán được trước là sẽ thất bại, sẽ chết mà vẫn khảng khái ra đi để tạ lòng tri kỷ là Điền Đan. Và cái chết của Kinh Kha mới hiển ngang làm sao :

« ... Kha bị hết thấy tám nhát (kiếm) tự biết là việc không thành, dựa cột mà cười, ngời xoạc chân ra mà mắng vua Tần ».

Kết cục câu chuyện gây một mối hận muôn đời : vua Yên phải giết con là Điền Đan để mong Tần tha tội cho mình, mà Tần cũng không tha. « Về sau bạn của Kinh Kha là Cao Tiêm Li, gảy cây đàn trúc vào yết kiến Tần Hoàng-đế, lấy cây đàn đập Tần Hoàng-đế để báo thù cho Yên, đập không trúng, bị giết ».

Con người thời đó quả coi thường cái chết.

(1) Một thứ đàn cổ có nhiều dây.

Tác giả chỉ khách quan chép lại như vậy, không phê bình gì cả, vì có khéo phê bình tới đâu thì cũng chỉ là làm cái việc vẽ rắn thêm chân, mà đứt mất cái mối cảm xúc triền miên của người đọc.

Trong các chuyện khác, tác giả cũng giữ bút pháp đó : kể truyện thôi chứ không phê bình, đây cũng là một ưu điểm nữa của *Chiến Quốc Sách*; trừ mười truyện như truyện Xúc Chiệp thuyết Triệu Thái hậu (Triệu IV 18), tác giả chép thêm cảm tưởng của người đương thời, truyện Khéo ton hót (Ngụy IV 23), truyện Lỗ Trọng Liên thuyết tướng Yên (Tề VI 2) tác giả đưa thêm ý kiến của mình, điểm này có thể chứng tỏ rằng *Chiến Quốc Sách* do nhiều người viết (1).

Một vài nhà phê bình gần đây, trách rằng các hiệp sĩ trong *Chiến Quốc Sách* như Dư Nhượng, Nhiếp Chính, Kinh Kha... nặng tình tri kỷ hơn là tình quốc gia, họ chết cho tri kỷ chứ không cho tổ quốc. Chúng tôi nghĩ chính điểm đó làm cho *Chiến Quốc Sách* có một cái hương vị thời xưa, khác hẳn những truyện đời sau. Như chúng tôi đã nói, ở Trung Hoa thời Chiến Quốc tinh thần quốc gia khác tinh thần quốc gia của chúng ta ngày nay, không nên đem quan niệm của ta mà xét quan niệm của người xưa. Mà cái tình tri kỷ của cò nhân nay đã không còn nữa, thì ta nên quý người xưa ở chỗ khác ta hay ở chỗ giống ta?

Về phương diện thể văn, có tác giả, như Arthur Waley, nhận rằng văn *Chiến Quốc Sách* giống văn các bài phú, và Hellmut Wilhem còn nhận thấy một sự liên quan giữa những bài biện thuyết trong *Chiến Quốc Sách* và các bài phú đời Hán : phú đời Hán là kỹ thuật biện thuyết tiến lên thành nghệ thuật (2).

Quả thật là văn *Chiến Quốc Sách* đã điêu luyện lắm, bài nào cũng có nhiều về cân xứng nhau, du dương, gần như đối nhau, chẳng hạn :

(1) Nên kể thêm các truyện Tề I 5, Tề IV 2, Tề IV 5, Sở I 9, Ngụy II 6...

(2) Do Crump dẫn trong *Intrigues* trang 76.

« Đại vương chi quốc, tây hữu Ba Thục, Hán Trung chi lợi, bắc hữu Hồ lạc, Đại mã chi dụng, nam hữu Vu Sơn, Kiềm trung chi hạn, đông hữu Hào, Hàm chi cố... »

hoặc :

« Quả nhân văn chi ; mao vũ bất phong mẫn giả, bất khả dĩ cao phi ; văn chương bất thành giả, bất khả dĩ tru phạt, đạo đức bất hậu giả, bất khả dĩ sử dân ; chính giáo bất thuận giả bất khả dĩ phiên đại thần.

hoặc :

« Bất phí đầu lương, vị phiên nhất binh, vị chiến nhất sĩ, vị tuyệt nhất huyền, vị chiết nhất thi, chư hầu tương thân, hiền ư huynh đệ. Phù hiền nhân nhiệm nhi thiên hạ phục, nhất nhân dụng nhi thiên hạ tòng ».

(Đều trích trong Truyện Tô Tần — Tần I 2)

Chỉ sửa vài chữ là thành lối văn biền ngẫu của các bài phú đời sau. Nhưng bảo rằng có sự liên quan nào đó giữa những bài biện thuyết trong *Chiến Quốc Sách* và các bài phú thì không chắc đã đúng. Từ trước tới nay các học giả đều nhận rằng phú gốc ở Sở Từ, nội dung là « trực trần kỳ sự », có khác với nội dung ký sự và luận thuyết trong *Chiến Quốc Sách*. Phú đề tả tình, tả cảnh để làm cảm lòng người, chứ không biện luận đề thuyết phục.

Thuật thuyết phục trong Chiến Quốc Sách

Hàm Phi viết thiên *Thuế nan* (1) đề chỉ cách thuyết phục bọn cầm quyền, nhưng ông chỉ đứng riêng về phương diện tâm lý của người nghe, tức người ta muốn thuyết phục, mà nhắc ta những điều nên tránh. Muốn tìm hiểu kỹ thuật thuyết phục của người xưa vừa về phương diện tâm lý vừa về phương diện lập luận, trình bày, thì phải đọc Mạnh Tử, và *Chiến Quốc Sách*.

(1) Cui cuốn *Cổ Văn Trung Quốc* của Nguyễn Hiến Lê.

Ai cũng nhận Mạnh Tử là nhà hùng biện bậc nhất thời đầu Chiến Quốc, nhưng ông không phải là một biện sĩ, tư cách ông cao hơn tư cách bọn biện sĩ rất nhiều mà mục đích ông cũng khác hẳn.

Ông là một triết gia, một nhà đạo đức, cũng bôn tẩu các nước chư hầu tìm một minh quân để giúp xã hội, nhưng ông tuyệt nhiên không cầu danh cầu lợi, chỉ mong thực hiện được đạo của mình. Ông trọng tước vị của bọn vua chúa đương thời, mà khinh tư cách của họ, cho nên ông dám lớn tiếng mạt sát họ là đáng tội chết vì « cho đất đai ăn thịt người » (Ly Lâu — thượng); hơn nữa ông còn khuyến khích các quan khanh trong hàng tôn thất lật đổ vua nếu vua vô đạo (Vạn Chương — hạ). Ông là một chiến sĩ, một nhà truyền giáo có cái « hạo nhiên chi khí », cái tư cách của một bậc « đại trượng phu », bọn Tô Tần, Trương Nghi không thể ví với ông được. Cho nên lối biện thuyết của ông khác bọn biện sĩ: ông muốn cho người nghe phải tỉnh ngộ, nếu không tỉnh ngộ thì phải thẹn, phải câm miệng lại, chứ không thêm lấy lòng họ, không thêm dùng mưu mô, mánh khoé của bọn chính khách ngoại giao, mặc dầu về kỹ thuật thuyết phục thì ông và các biện sĩ nhiều khi cũng dùng những cách giống nhau.

● Một cách dễ thuyết phục nhất là đặt câu hỏi để người đối thoại của mình tìm những câu đáp rồi lần lần tự nhiên phải chấp nhận kết luận mà mình muốn đưa ra. Ở Hi-Lạp thời xưa Socrate chuyên dùng cách đó mà nổi danh. Mạnh Tử cũng có lúc dùng nó, chẳng hạn trong đoạn ông bác thuyết của Hứa Hành (Hứa Hành chủ trương rằng mọi người từ vua tới dân đều cày ruộng lấy mà ăn thì xã hội sẽ hết loạn) trong Chương Đằng Văn Công — thượng.

Trong *Chiến Quốc Sách*, chúng tôi chỉ thấy hai ba bài áp dụng thuật đó. Đáng coi làm mẫu mực là bài (Ngụy IV 3) (1).

(1) Coi thêm bài Ngụy IV 10, bài Triệu IV 13.

Vua Ngụy muốn đánh Hàn, Trương Mao hỏi:

« — Hàn sẽ ngồi đó mà đợi lúc bị diệt chăng? Hay là sẽ cắt đất mà theo nước khác?

Vua Ngụy đáp:

— Sẽ cắt đất mà theo nước khác.

— Hàn oán Ngụy hay oán Tần?

— Oán Ngụy.

— Hàn cho Tần là mạnh hay Ngụy là mạnh?

— Cho Tần là mạnh.

— Hàn sẽ cắt đất mà theo nước mạnh mà mình không oán hay là cắt đất mà theo nước không mạnh mà mình oán?

Chỉ đặt bốn câu hỏi như trên mà Trương Mao làm cho vua Ngụy bỏ cái ý đánh Hàn.

● Một cách nữa, cũng có công hiệu mạnh là lối song đề (dilemne), chỉ cho đối thoại thấy hai trường hợp, giải pháp, một có lợi một có hại, một có lý một vô lý để họ tự lựa lấy. Truyện Thuốc bắt tử (Sở IV 8) viết thực tài tình. Thời Chiến Quốc và thời Tần, một môn phái đạo Lão bỏ phần triết lý mà thiên về phép luyện đan để được thành tiên; bọn vua chúa tin thuật đó lắm, như Sở Khoảnh Tương Vương và Tần Thủy Hoàng.

Một kẻ dâng thuốc bắt tử cho Khoảnh Tương Vương. Một người lính thị vệ muốn can, biết rằng biện luận gì cũng không đánh đổ nổi lòng tin của vua, nghĩ ra một kế, giắt lấy thuốc mà uống. Vua Sở nổi giận, sai người đem chém, như vậy là mắc mưu rồi. Đã là thuốc bắt tử, uống vào thì còn làm sao chết được nữa. Đã ra lệnh chém, tức thị là ngờ công hiệu của thuốc. Ngờ mà còn dùng, thái độ đó vô lý. Và vua Sở đã nhận ngay ra được rằng kẻ dâng thuốc chỉ là lừa gạt, mà tha cho người thị vệ.

Các biện sĩ thường dùng phép song đề đó để thuyết phục người đối thoại.

Tề, Sở đánh nhau, Tống muốn trung lập, nhưng bị Tề ép buộc, nên phải hứa giúp Tề. Tử Tượng, sứ giả của Sở, thuyết vua Tần: Tề áp bức Tống mà Tống theo Tề, đánh Sở. Một là Tề và Tống thắng thì Tề sẽ quen mưu, lần sau lại áp bức Tống nữa, như vậy có lợi gì cho Tống không. Hai là nếu Tề và Tống mà thua Sở thì Sở tất trả thù Tống, càng có hại cho Tống.

Vậy thì trong hai giải pháp: Tống giúp Tề với Tống trung lập, giải pháp nào hơn? (Sở I 1) (1).

Hai bài Trung Sơn 5 và 6 đều chép về nàng Âm Giản, ý nghĩa như nhau nhưng bài 6 dài hơn, nhiều tình tiết hơn, có nghệ thuật hơn.

Nàng Âm Giản, một sủng phi của vua Trung Sơn, ghét tướng quốc Tư Mã Hi, Điền Giản bày kế cho Tư Mã Hi:

Đầy nàng Âm Giản đi, nếu không được thì giúp nàng khuyên vua Trung Sơn lập nàng làm chánh cung.

Tư Mã Hi tìm cách làm cho vua Triệu biết rằng nàng Âm Giản rất đẹp. Vua Triệu bèn ngỏ ý với vua Trung Sơn để xin nàng. Vua Trung Sơn rất khó nghĩ: cho thì nhục, không cho thì nguy vì Triệu mạnh hơn Trung Sơn.

Tư Mã Hi bèn khuyên vua Trung Sơn lập nàng Âm Giản làm chánh phi, vua Triệu không còn lý lẽ gì để xin nàng Âm Giản nữa, và nàng mang ơn Tư Mã Hi từ đó.

Còn nhiều bài khác nữa như Tần III 11, Sở I 5... Ngay cả trong những bài Tô Tần, Trương Nghi thuyết các vua chư hầu theo hợp tung hay liên hoành, họ cũng đưa ra hai giải pháp — tung hay hoành — và theo một giải pháp nào thì có lợi ra sao, không theo thì có hại ra sao... Như vậy là đối chiếu hai

(1) Thực ra trong bài đó, tác giả áp dụng phép song đề tới hai từng.

giải pháp, hai hoàn cảnh, người nghe dễ nhận thấy chính đề và phản đề và dễ bị thuyết phục.

Một số học giả cho rằng chính vì *Chiến Quốc Sách* thường dùng thuật đó nên còn có tên là Trường đoản.

Ở trên chúng tôi đã nói trong bài Tựa *Chiến Quốc Sách*, Lưu Hướng bảo những tài liệu ông thu thập được mang nhiều tên, mà trong những tên đó có nhan đề Trường đoản.

Sử Ký cũng có đoạn chép rằng Khoái Thông giỏi về trường đoản thuyết và viết 81 bài luận về quyền biến, La Căn Trạch căn cứ vào đoạn đó mà bảo tác giả *Chiến Quốc Sách* chính là Khoái Thông.

Hai chữ Trường đoản đó làm cho nhiều học giả thắc mắc và một số cho rằng trường đoản vốn có nghĩa là dài, ngắn, sau dùng để trỏ cái tốt, cái xấu (sở trường, sở đoản của một người, một giải pháp...) và *Chiến Quốc Sách* chép những biện thuyết, tức những bài vạch cái tốt cái xấu của các mưu mô, giải pháp, nên có tên là Trường đoản. Có học giả lại bảo trường trỏ chính sách hợp tung vì nó tốt, (chống kẻ tàn bạo là Tần), đoản trỏ chính sách liên hoành vì nó xấu (về phe kẻ tàn bạo). Từ những nghĩa đó, trường đoản chuyển qua nghĩa: thuật biện thuyết (1). Những lối giải thích đó đều gò ép ít nhiều. Có thể rằng « trường đoản » chỉ biểu thị ý nghĩ đối lập, tương phản, như khi bàn về Dịch, người ta vẫn dùng trường đoản (hay đại tiểu) để thay âm dương, cương nhu.

● Dùng ngụ ngôn. Mạnh Tử đã dùng cách này, như khi ông kể chuyện người Tống nhộm mạ lên cho mau lớn và chuyện người nước Tề có hai vợ. Có tài nhất là Trang Tử. Sức tưởng tượng của ông phong phú lạ lùng và bộ *Nam Hoa kinh* đầy những truyện ngụ ngôn lý thú, như truyện Bào Đình

(1) Coi trong *Intrigues*, chương IX.

mồ bò, hoặc quái đản mà cực sâu sắc như truyện hai « quốc gia » sinh vật cực nhỏ sống trên hai sừng con ốc sên, đánh nhau cả nửa tháng, thầy chết hàng vạn...

Chiến Quốc Sách nghệ thuật không bằng *Nam Hoa kinh*, nhưng cũng chứa nhiều ngụ ngôn bất hủ như truyện Trai cò gắng nhau, ngư ông thủ lợi (Yên II 13) truyện Vẽ rắn thêm chân (Tề II 4), truyện Cáo mượn oai cạp (Sở I 3)...

Có hai truyện ngụ ngôn nữa ý nghĩa như truyện Trai cò gắng nhau tức truyện Chó đuôi thỏ (Tề III 11) và truyện Trần Chần thuyết vua Tần : hai cạp tranh nhau một người (Tần II 2), đều là khuyên đề hai nước đánh nhau, mình đứng ngoài mà thủ lợi.

Có khi tác giả không dùng ngụ ngôn mà dùng một tỉ dụ có tác dụng như ngụ ngôn. Truyện Nghe riết rồi tin (Ngụy II 17), Bàng Thông bảo vua Ngụy đại ý rằng : Ở chợ không có hồ, lẽ đó hiển nhiên, nhưng nếu một người bảo, rồi hai người, rồi ba người bảo thấy hồ ở chợ, thì tự nhiên lòng tin của ta phải lung lay.

Muốn cho vua chúa tin dùng mình, các biện sĩ thường phải dẫn tâm lý chung đó ra để ngăn họ đừng nghe lời gièm pha. Lần đó Bàng Thông kể truyện cạp ở chợ ; lần khác Cam Mậu nhắc lại cố sự Tăng Sâm giết người : Tăng Sâm vốn là một người hiền hậu, học trò của Khổng Tử, mẹ Tăng Sâm lại rất tin con, vậy mà khi có một người, rồi hai, rồi ba người chạy tới báo Tăng Sâm giết người, bà cụ đâm hoảng, tin thật, trèo tường mà trốn (Tần II 6).

Ngụ ngôn người nước Sở ghẹo hai người đàn bà, một người thuận, một người mắng lại, rồi sau hỏi cưới người đàn bà trước kia đã mắng lại mình. (Trần Chần lại đáp vua Tần — Tần I 12) cũng thường được dùng để thuyết phục nhà cầm quyền tin mình.

Nhiều khi lời biện thuyết có giọng ai oán. Tận trung mà vẫn bị nghi ngờ, Trần Chần phải dẫn truyện Hiếu Kỷ hết lòng thờ cha mà bị cha đuổi đi (vì nghe lời vợ kể) rồi chết ở

xa nhà, Ngũ Tử Tư hết lòng thờ vua Ngô mà bị vua Ngô đem bêu đầu (Tần I 11). Còn Diêu Cồ lập được công với vua Tần mà bị kẻ gièm pha, bị vua Tần nghi ngờ, cũng phải dẫn truyện Tăng Sâm và Ngũ Tử Tư để giải bày lòng mình (Tần V 8).

Vậy thì cái đạo « thờ người » cũng khó thật. Trách chi chẳng có người thích con rùa lê đuôi trong bùn của Trang Chu.

Một ngụ ngôn cảm động là truyện Bá Nhạc và con ngựa kị (Sở IV 11) tả nỗi khát khao gặp tri kỷ của những kẻ có tài mà không được ai biết tới

« Khi con ngựa kị tới tuổi già, người ta bắt nó kéo xe muối lên núi Thái Hàng, móng nó duỗi ra, đầu gối nó khuyu lại, đuôi nó, chân nó mồ hôi đầm đìa, rỏ giọt xuống đất, trộn với mồ hôi trắng. Giữa giốc nó thụt lùi, (rán) đội cang xe lên nhưng không leo được nữa. Bá Nhạc gặp nó, xuống xe, vịn (ôm) đầu nó mà khóc, cởi áo mà phủ cho nó, nó cúi đầu xuống mà phì hơi ra, ngừng cồ lên mà hí, tiếng hí động tới trời, trong trẻo như tiếng kim tiếng thạch ».

Truyện đó nhắc ta nhớ tới truyện mua xác ngựa (Yên 11). Cũng đem loài ngựa giỏi ra để làm tỉ dụ, mà hai truyện ý nghĩa ngược nhau : gặp người giỏi mà không biết dùng, với muốn có người giỏi mà phải đi tìm khắp nơi.

Cũng có khi các biện sĩ không dùng ngụ ngôn, không dùng cố sự hay tỉ dụ mà lấy ngay truyện mình để can vua, như bài Trâu Kị khuyên vua nghe lời can (Tề I 12).

Bài Trang Tân khuyên Sở Tương Vương (Sở IV 4) chứa một ngụ ngôn có cái giọng của Trang Tử. Con chuồn chuồn, con se sẻ, con học vàng trong truyện đó làm ta liên tưởng tới truyện con ve, con bộ ngựa, con chim khách của Trang. Một bên vì mãi vui mà quên thân, một bên vì lợi mà quên thân. Ý nghĩa đều sâu sắc mà kỹ thuật cũng giống nhau : đều

dùng loài vật với người, đều theo phép tiệm tiến, từ những vật nhỏ tiến tới những vật lớn, sau cùng tới bản thân kẻ đối thoại.

Chúng tôi chỉ mới kể ít ngụ ngôn chính còn nhiều nữa như Ngụ IV 16, Yên I 5... Xét chung thì về thuật dùng ngụ ngôn, *Chiến Quốc Sách* tuy kém *Nam Hoa Kinh* (1) nhưng hơn hẳn *Mạnh Tử*.

Có một truyện mà chúng tôi hơi lấy làm lạ, vì nó lẻ loi và lạc lõng trong *Chiến Quốc Sách*, truyện *Mặc Tử* can vua Sở đừng đánh Tống (Tống 2). *Mặc Tử* sanh trước *Mạnh Tử*, chép cổ sự của *Mặc Tử* thì sao không chép cổ sự của *Mạnh Tử*, mà sao trong bao nhiêu lần biện thuyết của *Mặc Tử* lại chỉ chép có lần đó? Phải chăng vì tác giả thích tỉ dụ *Mặc Tử* dùng trong truyện đó chăng? Đại ý *Mặc Tử* bảo vua Sở:

Nước Sở đã giàu mạnh hơn Tống, mà lại còn muốn chiếm đất của Tống, thì cũng không khác chi một người không thích chiếc xe đẹp để của mình mà muốn lấy trộm chiếc xe tồi tàn của hàng xóm.

Vua Sở nhận rằng mình trái, thôi không đánh Tống nữa. Trong *Chiến Quốc Sách* chỉ có vài ba truyện chống chiến tranh nhưng không chống một cách triệt để như bài trên mà chỉ chống trong một giai đoạn vì cái lợi của quốc gia (chẳng hơn bài Tề V 1).

● Muốn thuyết phục thì phải hiểu tâm lý người đối thoại, dựa theo họ mà dắt dẫn họ lần lần theo ý mình; qui tắc đó còn quan trọng hơn tất cả những thuật kể trên, và Hàn Phi trong bài *Thuế nan* đã đặt nó lên hàng đầu. Ông viết:

« Du thuyết khó, nhưng không khó ở chỗ trí thức của ta đủ thuyết phục được vua chúa hay không, cũng không khó ở chỗ khẩu tài của ta phát biểu được rõ ý của ta hay không, cũng không khó ở chỗ ta có dám

(1) Kém cả *Liệt tử* nữa, nhưng *Liệt tử* do người đời sau viết.

tung hoành phóng dật diễn hết ý của ta hay không, mà khó ở chỗ hiểu tâm lý đối phương để cho lời của ta hợp với tình lý của họ. »

Xúc Chiệp không phải là một biện sĩ, chỉ là một vị lão thần của Triệu hiểu rõ tâm lý đàn bà mà thuyết phục được Triệu Thái hậu cho con là Trường An Quân qua Tề làm con tin (Triệu IV 18). Cả triều đình Triệu cũng đã răn khuyên Triệu Thái hậu mà đều thất bại chỉ vì không nghĩ đến tấm lòng cương con của một bà già, chỉ đem cái lợi của quốc gia ra mà nói, làm cho Thái hậu nổi dóa lên, bảo: « Ai mà còn nói đến chuyện Trường An Quân đi làm con tin thì gái này tất nhổ vào mặt ».

Chính lúc Thái hậu còn hăm hăm như vậy mà Xúc Chiệp vô ý kiến.

Ông chẳng nói gì đến chuyện Trường An Quân cả, mà nói toàn những chuyện băng quơ: hỏi thăm sức khoẻ của Thái hậu, kể lẽ bệnh tật của mình, lại xin ơn huệ cho một đứa con của mình, đề Thái hậu nguôi giận, quên hẳn chuyện bức mình kia đi, rồi mới nói khích rằng đàn bà không cương con bằng đàn ông. Thái hậu cãi lại, ông không đáp, thỉnh linh chuyễn qua tình Thái hậu yêu con gái là Yên hậu, đề so sánh với tình Thái hậu yêu Trường An Quân, rốt cuộc làm cho Thái hậu phải nhận rằng yêu con thì phải lo đến tương lai cho con, và bằng lòng cho Trường An Quân qua Tề để có cơ hội « lập công với nước ».

Bài văn toàn bích: có mở, có kết, mạch lạc sáng sủa, không một chi tiết nào thừa, không một chi tiết nào thiếu, sự kiện biến chuyễn một cách tự nhiên, tuy đột ngột mà vẫn là tuần tự, tài tình đến nỗi chính ta là độc giả, người ngoài cuộc mà cũng bị tác giả lôi kéo tới mục đích của tác giả mà không ngờ.

Một bài khác (Yên II 7) chép một truyện tình tiết gần giống hết truyện trên (cũng là một bà Thái hậu — nước Yên — không chịu cho con qua làm con tin ở Tề) nhưng nghệ thuật kém xa,

Một cái thú nữa khi đọc *Chiến Quốc Sách* là được nghe những truyện ứng đối mẫn tiệp, chuyện nguy thành an như Công Sur Tạ khỏi bị cách chức (Đông Chu 9). Người đất Ôn khéo đối đáp (Đông Chu 10). Du Đằng biện hộ cho vua Chu (Tây Chu 3). Cam La thuyết Trường Đường (Tần V 6).

Có khi lại được mỉm cười vì sự ngốc nghếch của bọn cầm quyền như truyện Đông Chu 1, Trần I 12.

Vua Tề ham chín cái đỉnh của Chu mà bị Nhan Suất gạt, phàn nàn :

— Thế ra ông tới đây mấy lần cũng như không, ta chẳng được gì ư ?

Mặt vua Tề lúc đó chắc phải ngẩn ra như một em bé mất kẹo.

Vậy mà Nhan Suất vẫn nghiêm trang thưa :

— Thần đâu dám gạt đại quốc, xin đại vương gấp quyết định chỗ đỉnh theo đường nào, tể ấp sẽ dời đỉnh để đợi lệnh.

Vua Tần nghe lời gièm pha của Trương Nghi, hỏi Trần Chần muốn đi đâu, nếu không được dùng ở Tần nữa, định bụng rằng Trần Chần mà xin qua Sở thì sẽ mắng cho một trận, chưa biết chừng sẽ giết nữa (vì Tần với Sở nghịch nhau).

Trần Chần thân nhiên xin qua Sở, rồi thuyết một hồi, làm cho vua Tần cứng họng, đã không còn trách Trần Chần vào đâu được mà lại trọng đãi Chần hơn trước.

Thời Chiến Quốc quả là thời tung hoành của bọn tung hoành gia, chỉ vì bọn vua chúa thường ngu dại mà bọn biện sĩ thì quá thông minh, quỷ quyệt.

Sau cùng chúng tôi xin giới thiệu một bài mà kỹ thuật rất đặc biệt, chúng tôi chưa từng thấy trong văn học Trung Quốc, bài Mưu mô Tô Tần (Tề III 1).

Bài đó không phải là một bài biện thuyết, chỉ là một bài tự sự mà có pha chút phê bình. Tác giả chép lại mưu mô của Tô Tần : vua Sở Hoài Vương mất, trong khi thái tử tên là Hoành làm con tin ở Tề ; Tô Tần khuyên Tiết Công (vua Tề) không cho thái tử Hoành về Sở để « khai thác » biến cố đó.

Rồi tác giả liệt kê ra tới mười hậu quả của việc giữ thái tử Sở lại, cả mười hậu quả đều do mưu mô Tô Tần gây ra, có hậu quả lợi cho Tô Tần, có hậu quả lợi cho Tề hại cho Sở, cho thái tử Sở, lại có hậu quả tưởng như hại cho Tô Tần nữa.

Đó là đoạn đầu trong bài, dài khoảng nửa trang. Qua đoạn sau, dài ba trang, tác giả dẫn chứng về mười hậu quả mới kể trên, chép lại những hành động kế tiếp của Tô Tần trong vụ ấy. Ta có cảm tưởng là được coi một ván cờ trong đó xảo thủ Tô Tần tính trước được mười nước đi.

Nhưng đây mới là chỗ đặc biệt của bài văn. Tác giả kê ra mười hậu quả (trong bản dịch chúng tôi đã làm thêm công việc đánh số từ 1 đến 10 để đọc giả dễ nhận ra) ; mà khi dẫn việc để chứng minh, tác giả theo đúng thứ tự từ 1 tới 9, rồi ngưng lại, làm cho ta phải tự hỏi : Tác giả đã sơ ý bỏ dở hay đã cố ý bỏ lửng.

Xét lối trình bày cả bài, ta thấy tác giả đã sắp đặt, bố cục rất kỹ lưỡng, đã chứng minh một cách rành rọt gần như một bài toán Hình học (cứ sau mỗi đoạn ở phần sau, tác giả lại kết một câu : Vì vậy mà bảo rằng : «... (nhắc lại đúng hậu quả đã kê ở phần trên)... », y như những chữ C. Q. F. D. mà hồi xưa người ta thường ghi sau mỗi bài toán Hình học) ; xét như vậy thì chúng tôi không tin rằng tác giả đã sơ ý bỏ dở, không chứng minh điểm thứ 10. Chắc tác giả đã cố ý bỏ lửng, để chúng ta tự chứng minh nốt, tự đoán ra những lời Tô Tần tự biện hộ với Tiết Công. Và thuật đó làm cho ta ngạc nhiên một cách thích thú.

Bài đó không phải là bài hay nhất trong bộ, nhưng quả là có một kỹ thuật mới mẻ ; nhưng phải đọc kỹ mới nhận ra được sự dụng công của người viết.

Chiến Quốc Sách có nhiều khuyết điểm : thiếu tính cách nhất trí mà nghệ thuật cũng không đều.

- Thiếu tính cách nhất trí vì cùng một việc mà mỗi chỗ chép một khác, cùng một người mà mỗi chỗ gọi tên một khác (coi trang 25, 26), và ngoài cái việc chép lại hết những mưu mô của người thời đó (chính khách có, triết gia có, bình dân có, trẻ em cũng có nữa), ta không thấy tác phẩm có một chủ đề nào cả, không thấy tác giả có một chủ kiến nào cả. Tác phẩm do nhiều người viết — điều đó mọi học giả đều nhận rồi — nhưng người thu thập các bài văn cơ hồ cũng không nhằm một mục đích nào, chỉ cốt gom góp cho đủ.

- Một phần vì lẽ đó mà nghệ thuật các bài cũng không đều. Có những bài nghệ thuật rất cao mà trên chúng tôi đã giới thiệu, thì lại có những bài viết rất kém.

Chẳng hạn Phùng Chương gạt vua Sở (Tân II 7), chỉ chép một hành động gian trá chứ không xảo trá, không đáng gọi là thuật gạt người, chứ đừng nói là thuật biện thuyết. Vua Tân sai Phùng Chương hứa cắt đất Hán Trung cho Sở để Sở về phe mình. Khi vua Sở nhắc lại lời hứa, thì vua Tân làm bộ đuổi Phùng Chương đi rồi trả lời vua Sở rằng mình có hứa gì đâu. Thật là con nít ! Vua chúa gì mà như vậy.

Còn nhiều bài nữa mà chúng tôi bỏ đi không dịch.

Có những bài thuật kể truyện không phải là kém, nhưng thiếu tính cách nhất trí, đoạn trên và đoạn dưới không ăn khớp với nhau cơ hồ như tác giả tham lam chi tiết, muốn chép lại cho nhiều, hoặc vội vàng đáng lẽ tách bài ra làm hai thì gom bài lại làm một, như bài Tề Mẫn Vương tàn bạo mà bị giết (Tề VI 1). Mẫn Vương tàn bạo tới nỗi dân chúng, bách quan và cả tôn thất nữa đều ghét, Náo Xỉ giết là phải rồi. Sao đoạn cuối, tác giả còn chép thêm việc Vương Tôn Giả trả thù cho

Mẫn Vương làm chi. Ít nhất tác giả cũng phải giảng giải gì thêm (chẳng hạn Vương Tôn Giả được Mẫn Vương đặc biệt tín nhiệm, yêu quý) thì ta mới hiểu được hành động của Giả. Trong *Intrigues*, Crump dịch mà cắt bỏ đoạn cuối đó đi là có lý.

Truyện Tô Tần thuyết Lý Đoái (Triệu I 8) cũng rời rạc và cần phải đưa thêm nhiều chi tiết nữa để chứng thực lời này của Tô Tần : « Hôm qua lời bàn của tôi thô bạo mà chúa công của ông động lòng ; hôm nay lời của tôi tinh tế mà chúa công của ông không động lòng. »

Nhiều bài trùng nghĩa, rất giống nhau.

Chẳng hạn bài Tân III 9, Phạm Tuy thuyết vua Tân Chiêu Vương mà gièm pha Nhương Hầu là chuyên quyền, vua Tân đã nghe lời, đuổi Nhương Hầu đi. Rồi bài sau (Tân III 10), nửa dưới gần như lặp lại đúng những ý trong bài trên, cũng lại cho Phạm Tuy gièm pha Nhương Hầu nữa, cho nên Chung Phượng Niên ngờ rằng hai bài đó do hai người viết.

Ngụ ngôn tượng thần bằng đất và tượng thần bằng gỗ nhắc đi nhắc lại nhiều lần, truyện hiếu tử Tăng Sâm và trung thần Tử Tư cũng vậy. Và như chúng tôi đã thưa, truyện Xúc Chiệp thuyết Triệu Thái Hậu và truyện Trần Thúc thuyết Yên Thái Hậu gần y hệt nhau : truyện Yên I 5 (Tô Tần tự biện hộ) và truyện Yên I 13 (đều chép ngụ ngôn — hay cổ sự) người vợ bé muốn cứu chồng mà bị chồng đánh nhưng trong truyện trên là lời của Tô Tần, trong truyện dưới là lời của Tô Đại.

Mặc dầu có những khuyết điểm đó, *Chiến Quốc Sách* vẫn là một tác phẩm bất hủ. Tuy về phương diện chép truyện nhiều chỗ kém *Sử Ký* của Tư Mã Thiên, về phương diện dùng ngụ ngôn, cổ sự thường kém *Nam Hoa kinh* của Trang

Tử, nhưng trong bốn năm trăm bài dài ngắn khác nhau đó, chúng ta có thể lựa được vài chục bài học hoặc tự sự hoặc biện thuyết đáng coi là những viên ngọc quý nhất của cổ văn Trung Quốc, đến *Sử Ký* và *Nam Hoa kinh* cũng không hơn được. Người đời sau thường nêu cuốn đó là mẫu mực về cổ văn cũng là phải.

GIẢN-CHI và NGUYỄN HIỂN-LÊ

- TRONG KHÓI LỬA, KHÔNG THỂ KHÔNG ĐỌC :

ngựa tía

truyện dài của Y-UYÊN

(tác giả *Tượng đá sừng non, Bão khó, Quê nhà...*)

GIAO-ĐIỂM xuất-bản

- Tác phẩm phản ánh trung thực nhất, diễm tĩnh nhất cuộc chiến hiện đang xé nát quê hương đau khổ của chúng ta...

NGUYỄN VĂN XUÂN

VĂN HỌC MIỀN TRUNG

Quyển *Văn học Miền Nam* của Phạm Việt Tuyền (1) có lẽ là quyển sách đầu tiên viết về văn học miền Nam có qui mô và hệ thống. Tôi mong tác giả sớm ra luôn quyển thứ hai để có thể đọc và góp vài ý kiến cần thiết. Cũng như tất cả những người viết về văn học miền Nam, nơi đất đai gần như chưa được khai phá, tất nhiên phải nhờ nhiều những sự tiếp tay của người khác, như chính tác giả bày tỏ trong phần «tạm thay lời kết», tôi thấy có bốn phận lên tiếng. Tôi không dám tự nhận là bậc *cao minh* để *chỉ giáo* mà chỉ lấy tư cách là người địa phương trình bày vài điểm về khu vực mà mình đã lớn lên, đã có biết qua.

Trong bài này, tôi giới thiệu sơ lược về văn học Miền Trung nơi mà tác giả có thể sẽ quên — ít ra là từ Pháp-thuộc trở về sau — như trong *lời mở đầu* của sách :

«... Như vậy, một cách tương đối, ta có thể gọi là văn chương Miền Nam, tất cả những tác phẩm đã chào đời ở miền Nam, thời kỳ trước thì hiểu theo nghĩa Đảng Trong, mà ở thời kỳ sau thì hiểu theo nghĩa Nam-kỳ, xét về mặt địa lý, hiểu chữ văn chương miền Nam như vậy thì tiền hậu không được duy nhất lắm; nhưng xét về mặt tinh chất, *văn chương Nam-kỳ ở thời Pháp-thuộc thực sự*

(1) Khai Trí xuất bản, Sài-gòn, 1967.

đã là hậu thân của văn chương Đảng Trong (2) như chúng tôi sẽ chứng minh về sau».

Nhận xét của Phạm-quân có vẻ khoa học nhưng tỏ ra ông ít chú ý về nền văn học toàn bộ của Đảng Trong về sau này, Phạm-quân là người Thanh-hóa, địa đầu miền Trung, lại là người rất tha thiết với văn học miền Nam mà còn mắc sự thiếu sót đó, tôi chắc chắn là những nhà khảo cứu hoặc Nam hay Bắc-phần hẳn còn dễ lẫn lộn đến đâu. Vì sự thật, văn học miền Trung, tuy không có những bề ngoài rực rỡ, loè loẹt, thiếu kèn thiếu quyền, nhưng nó vẫn có và vẫn có ảnh hưởng/đối với nhân dân miền Trung cũng như văn học toàn quốc.

Trong quyển « Khi những lưu dân trở lại » của tôi đã có đăng mấy đoạn trên *Bách Khoa*, 1967 (3), tôi cũng ít nhắc qua văn chương miền Trung vì tôi chỉ muốn nhấn mạnh vai trò các nhà trí thức Nam-phần, nơi càng ngày càng thu hút văn nghệ sĩ toàn quốc, đặc biệt là văn nghệ sĩ miền Huế và Nam Trung. Nhưng không nhắc nhiều đến văn học miền Trung, tôi vẫn không phủ nhận nó và cũng không phủ nhận sức tác động tiềm tàng nhưng đáng kiêng dè của nó. Ngoài ra, tôi lại là người Trung mà đề cao văn học miền Trung thì e có điều chủ quan... Nhưng bây giờ nếu tôi không trình bày rõ ra, e sau này ông Tuyền hoặc một nhà nghiên cứu phê bình nào đó sẽ lại bỏ qua thì thật là một thiệt thòi lớn lao cho văn học Việt-Nam.



Văn học miền Trung gồm có hai thời kỳ. Thời kỳ lớn lao đồ sộ là từ khởi nguyên Nam Hà cho đến 1874, khi nhà Nguyễn nhục nhã đầu hàng Pháp và sau đó là thời kỳ Pháp-thuộc. Thời kỳ Pháp-thuộc gồm hai phần, gián đoạn bởi chính biến 1945. Ở đây, tôi chỉ nhắc qua mỗi thời kỳ từ 1874 đến 1945. Thời kỳ trước (khởi nguyên đến 1874) phải dành cho rất nhiều công phu nghiên cứu về đủ phương diện của nhiều bộ môn khác nhau mà riêng bộ môn sân khấu, cụ thể là tuồng hát bộ, tuồng cũng đã mất nhiều thời gian. Nhiều người lầm tưởng tuồng không hẳn là văn phẩm, nhưng sự thật nó là những văn phẩm dùng để xem,

(2) Nguyễn Văn Xuân viết xiên cho dễ nhận.

(3) Thời Mới sắp ấn hành đầy đủ.

để đọc, để đóng riêng lẻ hoặc trên sân khấu. Có nhiều bản tuồng chỉ dùng để xem chữ không đóng được, hoặc xem rất hay mà đóng rất dở. Tuồng hát bộ phát triển một cách khá mạnh mẽ sau thời kỳ Pháp chiếm đóng và miền Trung sản xuất được hai kiệt tác lớn lao còn ghi tên tác giả *Ngũ Hồ Bình Liêu* của ông Tú Nhân-Ấn, *Hộ Sanh Đàn* hay *Tiết Cương Chống Búa* của Đào Tấn. Hai vở đó, ít ra là vở *Ngũ Hồ Bình Liêu* (Tổng Định Thanh) chắc chắn được xem là kiệt tác của miền Trung, diễn đi diễn lại không biết bao nhiêu lần và được dân chúng say mê không thua gì *Sơn Hậu*. Vở đó nhất định có địa vị lớn nhất ngang hàng với *Sơn Hậu*, chỉ không được « thần thánh hóa » như *Sơn Hậu* đối với giới ca kịch miền Nam. Nhưng việc nói đến tuồng hát bộ, tôi xin dành cho những công trình mà tôi đề nhiều tâm trí và năm tháng. Ở đây tôi chỉ bàn qua, ôn lại mấy điểm chánh về văn học quốc ngữ theo lối mới, dưới thời Pháp-thuộc ở miền Trung.

Nói thế, tức là tôi cũng lại loại bỏ các bài thơ văn ái quốc tuyệt vời của Nguyễn Duy Hiệu, Nguyễn Thành (Tiểu-La) Mai Xuân Thưởng... những anh hùng đi đến dưới đao đao phủ thủ như ta đi nhân du, mà lời thơ khảng khái nối tiếp những lời thơ hào hùng thời Trần kháng chiến cũng bằng Hán-văn — đã gây những xúc cảm mãnh liệt, rơm nước mắt bi hùng cho bao thế hệ sĩ phu sau. Tôi cũng lại bỏ qua những thư thơ trào phúng độc địa của một Tú Quì (4), những vè nổi tiếng trong dân chúng, được ham mê gần như một thứ *Lục Vân Tiên* khác như vè *Thông Tầm* (5), những loại văn mang nhiều sự kiện lịch sử như *Hạnh Thục Ca* (6)...



Văn chương quốc ngữ ở miền Trung thật sự là một cách mạng văn hóa, chứ không phải một ép buộc đáng thương như ở Miền Nam. Trước đó, không phải Bắc hay Trung chưa biết gì về chữ Quốc ngữ. Có lẽ sau 1862 người Nam đi tới đâu, họ cũng đã gieo rắc ngay thứ chữ ấy với những ấn phẩm của Nam-phần. Nhưng quốc ngữ chỉ được nhìn bằng con mắt thù nghịch. Cho đến khi Phan Chu Trinh đứng dậy và cùng đứng theo ông có những Trần Quý Cáp, Huỳnh Thúc Kháng vv... đề hô hào Duy Tân thì chữ Quốc-ngữ trở thành loại chữ lý tưởng có đủ tài thiên biến vạn hóa để thay cho chữ Nôm, chữ Hán, *chữ đạo lý*

(4) Quảng-nam — (5) Bình-định — (6) Huế.

mới, đạo lý Duy Tân, một thứ tôn giáo của các sĩ phu yêu nước :

Phen này cắt tóc di tu

Tụng kinh Độc lập, ở chùa Duy Tân (7).

Phong trào Duy Tân là một phong trào Tân Văn-hóa vì nó chủ trương làm mới lại cả xã hội cũ. Theo Huỳnh Thúc Kháng (8) thì từ 1906 các sĩ phu miền Nam đã làm tất cả những gì mà sau này ta sẽ thấy Đông-Kinh Nghĩa-thục ở Hà-nội làm. Từ sự cắt tóc, mở tiệm buôn, hô hào cải tiến nông nghiệp, mặc đồ tây, học chữ Quốc ngữ, chữ Pháp. Chỉ khác nhau một điểm là Hà-nội có Đông-Kinh Nghĩa-thục không thu học phí, còn ở Quảng-nam có nơi thu, có nơi do làng đài thọ v.v.. Nhiều quyển sách đến nay vẫn yên trí Đông-Kinh Nghĩa-thục có trước phong trào Duy Tân miền Trung là sai. Vì miền Trung thời ấy (và có lẽ cả bây giờ) vẫn là cái nơi sùng sục chiến đấu, cách mạng. Khi không cầm vũ khí được, họ cầm cây bút, họ la, họ hét... Vào tay người Quảng-nam, ở ngay trên cửa Hội-an và Đà-nẵng, một bên nghe và thấy mãi sự Duy Tân của Trung-quốc đang sùng sục sôi, một bên trực tiếp va chạm văn minh Âu-châu mỗi ngày một ngênh ngang bành trướng, tất nhiên họ phải theo *chủ nghĩa* Duy Tân (8).

Miền Bắc, kể từ sau khi chúa Trịnh một ngày một sa sút, đòi truy cho đến cuộc nổi dậy của Nguyễn Thái Học 1930, tinh thần tiên phong bị gián đoạn và ngay những cuộc khởi nghĩa, đa số nằm trong tay võ quan hơn là sĩ phu. Đó cũng là công lệ của một khu vực không còn nền chánh trị vững mạnh, sĩ phu không còn tìm thấy lý tưởng cao cả nào khác hơn sự huông xuôi... Những cuộc tấn công của Tây-Sơn và Gia-Long làm cho họ thêm rã rời rồi đến sự ngờ vực, nghi kỵ, ít thân thiện của Triều Nguyễn khiến họ chán ghét.... Tình yêu dân tộc do đó cũng bị ảnh hưởng sâu xa. Phong trào Duy Tân thời đến cho họ nhiều sinh khí. Nhưng rồi các sĩ phu ái quốc hồi sinh đã liền bị thực dân đầy ải sau vụ xin xâu ở Trung-kỳ (một hình thức bột phát một cái nút thông hơi của phong trào Duy Tân) và Hà-thành đầu độc. Những nhà nguy ái quốc ra đời. Nguyễn Văn Vĩnh, Phạm Quỳnh dẫn đạo văn học. Hình như cho đến khi có *Hữu Thanh Tập-chí* của Ngô Đức Kế (đầu vào 1924) (9) thì miền Bắc mới có

(7) Nguyễn Quyền.

(8) Tôi sẽ còn trở lại nhiều lần vấn đề này.

(9) Nhiều sách giáo khoa hiện nay (như *Văn học sử VN* của Nghiêm Toản) in là 1921, nhưng tôi nghĩ là lầm.

một nhà ái quốc thực sự chủ trương một tờ báo có lý tưởng rõ rệt, gây niềm tin tưởng thành thật và sâu xa nơi những người có tâm huyết.

Trở lại phong trào Duy Tân Quảng-nam, có thể nói các cụ đã gần như làm phát văn chương, nhất là lời nói, ở đâu cũng nghe rang rang những bài diễn thuyết hùng hồn. Nhiều bài được lấy đề dạy cho các học sinh còn bờ ngỡ, mới biết đánh văn. Tiếc là không có phương pháp sưu tập, chứ nếu không, chắc chắn chúng ta đã có những trang lừng lẫy về văn học diễn thuyết như sau này, 1925, Phan Chu Trinh trở về Sài-gòn, đã để lại cho chúng ta những kiệt tác về loại văn này, loại văn mà đến nay, ta thấy ít được ghi vào văn học sử Việt Nam. Tài hùng biện của Trần Quý Cáp, Phan Chu Trinh, nhất là Phan Chu Trinh gần như được mọi người — cả người Hà-nội — khâm phục. Về văn viết thì hiện nay chỉ còn thấy lưu lại của thời kỳ này :

a/ — Tập thơ của Phan Châu Trinh mà mới đây, ông Lê Ấm, rề cụ Phan, sưu tầm cả thơ bên Pháp, ấn hành : *Tây Hồ và Santé thi tập*. Tập thơ này có giá trị lớn về đời sống xã hội và cả lịch sử, (có nhiều bài họa thơ Tôn Thọ Tường nữa).

b/ — Những bài thơ của Trần Quý Cáp, có đăng lại trong *Tập san Cờ-học* của hội Cờ-học Quảng-nam.

Sau đó khi sang Pháp, cụ Phan có viết nhiều tài liệu bằng Hán hay Việt văn. Điều trần thì có *Trung kỳ dân biến thử mạt ký*, có bản quốc văn nay mất, chỉ còn bản của ông Lê Ấm dịch, nói về cuộc xin xâu 1908 ở Trung Việt. Thư thì có *Thất Điều*, bảy điều xét xử tội Khải Định, gây tiếng vang quốc tế, *Thư gửi cho người học trò tên là Đông*, vạch mặt bọn Phạm Quỳnh... Đặc biệt, cụ có sáng tác tác phẩm *Giai Nhân Kỳ Ngộ*, một truyện lục bát lấy đề tài ở bọn thanh niên quốc tế đang mưu đồ thôn tính cứu quốc và kiến quốc theo đường hướng mới. Sách này in lần đầu bị tịch thu hết, lần sau, mới in lại ở Sài-gòn, do nhà văn Lê Văn Siêu giới thiệu và chú thích.

Cụ Huỳnh Thúc Kháng, một nhân sĩ tiếng tăm khác ở Quảng nam, sau khi ở tù về, ra làm viện trưởng Viện Dân-biểu Trung-kỳ, thời kỳ này, những sự công khai chống đối Pháp đã gây nhiều sóng gió ở nghị trường và gây sự bất bình cho đám thực dân Pháp, cụ thể là một vụ mà báo Pháp gọi « L'affaire Huỳnh Thúc Kháng — D'Elloy » (tức vụ xung đột giữa Huỳnh Thúc Kháng và Khâm sứ D'Elloy Huế) khi viên Khâm sứ này có tờ thông tư mật sát cả

Viện, (10) gây náo động toàn quốc. Sau đó, ở kỳ hội thứ ba Viện Nhân-dân đại-biểu Trung kỳ, trước Khâm sứ Jabouille, cụ đọc một bài diễn văn trình bày tình hình nhân dân, tình hình chính trị một cách rõ ràng, chỉ trích thực dân Pháp đích đáng, đòi hỏi những cải tiến quyết liệt. Có thể gọi là bài diễn văn lịch sử về chính trị công khai. Lẽ tất nhiên, sau bài diễn văn ấy, cụ chỉ còn cách là rũ áo ra về.

1927, cụ ra báo *Tiếng Dân*. Tờ báo này được sự ủng hộ nhiệt liệt của đa số sĩ phu cũ và trí thức mới. Số tiền góp lập công ty Huỳnh Thúc Kháng nhiều cho đến nỗi phải trả cho những người gởi đến quá đến quá thời gian ấn định. Người đọc báo không chỉ đọc trang báo mà còn thấy qua đó cái nhân cách người viết, nên họ rất có lòng trân trọng tờ báo. Nói cho dễ hiểu thì lớp độc giả trẻ sau này hâm mộ *Phong Hóa*, *Ngày Nay* thế nào thì lớp trung niên hâm mộ *Tiếng Dân* thế ấy. Nhờ tờ *Tiếng Dân* mà sĩ phu từ Nghệ Tĩnh vào hết Miền Trung có mối liên lạc, có sự cảm thông, xem như đó là tiếng nói đích thực của những sĩ phu chân chính. Ai có đọc bài của Vũ Trọng Phụng nói về tin tức đăng trên *Tiếng Dân* mà một số đặc biệt của *Văn Học* (?) về Vũ Trọng Phụng có đăng tải, mới thấy giá trị của tờ báo tự mệnh là *Tiếng* (của) Dân ấy.

Cũng thời kỳ này, bên cạnh cụ Huỳnh có cụ Phan Bội Châu. Cụ Phan có nhiều liên lạc chặt chẽ với *Tiếng Dân*. Về văn học, thời kỳ này, cụ Phan trứ tác khá nhiều về thi ca, học thuật, chính trị. Thi ca của cụ có in. Học thuật thì có lẽ cụ vừa ý nhất là bộ *Khổng Học Đàng*, một bộ sách mà nhiều nhà nho học vấn uyên thâm cũng công nhận là công trình nghiên cứu Khổng-học rất sâu sắc do một nhà cựu học đã đọc thiên kinh vạn quyển biên khảo. Bộ *Nho Giáo* của Trần Trọng Kim — theo một quyển sách mỏng của Phan Khôi dành riêng để phê bình — thì phần lớn viết theo người Tàu và có nhiều lỗi lầm nghiêm trọng. Điều này dễ hiểu, vì ông Kim là một nhà tân học, sự hiểu biết chỉ quanh quẩn trong nước còn cụ Phan thì đã đi thiên sơn vạn lý với hành trang « Điềm đầu canh Tý chữa phai sơn » (thơ Tú Xương) lưng lầy thời nào ở trường Nghệ. Nhưng, vượt lên trên hết cả, tôi xót xa mà nhắc đến bộ *Tự Phán*. Ai có đọc *Tự Phán* bây giờ, rồi đặt nó vào hoàn cảnh Pháp-thuộc, chắc phải sửng sốt tự hỏi: Hóa

(10) *Ngũ Hành Sơn chi sử*, Ngô Thành Nhân, Anh Minh xuất bản, Huế, 1961.

ra, cách mạng Việt Nam đã có người có nhiều kinh nghiệm sâu sắc đến thế ư? Cụ Phan trình bày cặn kẽ có mạch lạc những từng trào rất quan trọng, không bỏ những việc nhỏ mà trong cách mạng, có thể do đó vỡ lở cả những việc lớn. Nếu người Pháp cho quyền *Giai Nhân Kỳ Ngộ* và *Tự Phán* ra đời, tôi dám chắc đã có hai tác dụng quan trọng. Quyền thứ nhất sẽ xô đẩy thanh niên đi tới cách mạng, gây phấn khởi sâu xa trong lòng họ. Quyền thứ hai làm cho họ tự lớn lên trong kinh nghiệm và cách mạng Việt Nam vượt nhanh chóng thời kỳ ấu trĩ của nó. Hai quyền sách ấy sẽ sống lâu dài với văn học tranh đấu Việt Nam, là hai tác phẩm bề thế nhất của nền văn học ấy trước 1945. Huỳnh Thúc Kháng cũng có một tác phẩm đáng lưu ý về loại này: Bức thư gởi Kỳ ngoại hầu Cường Để. Bằng thư ấy cụ Huỳnh đã viết một quyển sử lược rất gọn gàng về lịch trình tranh đấu của các thi sĩ và nhân dân Việt Nam, sự bịp bợm độc ác của đế quốc. Về văn chương cụ Huỳnh có để lại một tuyệt tác: quyển *Thi Tú Tụng Thoa*, góp nhặt và phê bình những thi ca trong nhà tù (mà tôi sẽ nhắc tới sau). Ở đây, tôi trở lại một điểm là tôi đã hứa không đề cập tới ở phần đầu: tuồng. Nhưng vì cụ Huỳnh có viết tập *Trung Vương* (mà nhiều sách lầm tưởng của Phan Chu Trinh) và có lẽ đó là vở tuồng lấy đề tài đầu tiên ở sử Việt. Tiếp theo đó, tên phản quốc Hoàng Cao Khải cũng viết hai vở tuồng lấy tích ở sử Việt và riêng quyển *Tây Nam đắc bằng* thì muốn nhóm lên phong trào « Pháp — Việt đề huề » trong cái nghĩa Pháp dất tay ta như Bá-Đa-Lộc đã dất tay Hoàng-tử Cảnh đi xin đồ viện trợ. Sau đó, cụ Ứng Bình lại có sáng kiến mới: không rút tích truyện tuồng Tàu, cụ quay sang Pháp, mượn tuồng *Le Cid* của Corneille để viết tuồng *Lộ Địch*. Những tác phẩm ấy kể như những cách làm mới đáng kể về tuồng hát bộ ở Trung Việt.

Một nhân viên tích cực khác của Đông Du, sau Huỳnh Thúc Kháng, là Phan Khôi cũng trở lại Huế mở báo *Sóng Hương* khi *Phụ Nữ Tân Văn* ở Sài-gòn chết. Báo *Sóng Hương* mang luồng sinh khí bút chiến mới tới cho kinh đô trầm lặng. Do quyền *Làm Đĩ* của Vũ Trọng Phụng, trên đó, một linh mục lên tiếng. Ông Khôi liền âm ỉ trả lời với một giọng hăng say nồng nhiệt. Trước đó, ông đã bút chiến với Phạm Quỳnh, với Hải Triều. Cuộc bút chiến với Hải Triều, chủ tiệm sách Hương-giang tại Huế, đã gây ít nhiều thanh thế cho nhóm Mác-xít, Hải Triều ấn hành lần đầu tiên quyển *Duy Tâm hay là Duy Vật* gồm những bài bút chiến với Phan Khôi, Thiếu Sơn và đã khiến người đọc lần đầu

tiên đề ý đến học thuyết này trước khi đề ý tới những sách của Nguyễn Bách Khoa ở Hà-nội về sau. Cũng cùng thời kỳ này, có một quyển sách giá trị của Lê Văn Hiến một chiến sĩ thiên tả khác. Quyển *Ngục Kontum* là một thứ hồi ký phóng sự. Tác giả là người Đà-nẵng, đi ở tù nhiều năm nên viết bằng chính điều mắt thấy tai nghe hoặc mình đã sống về những lối đối xử dã man với các hạng tù của thực dân Pháp. Quyển này tôi chắc là quyển đầu tiên về lao ngục và sinh hoạt của tù chính trị có công phu biên soạn ở Việt Nam. Đạo 1936 hay 1938 gì đó, tôi thấy ông Ngô Đình Diệm có dịch ra Pháp-văn. Nhưng không hiểu tại sao nửa chừng ông bỏ. Cùng nhóm ông Hiến, về phương diện thi ca, Huế không thể nào quên nhắc nhở một thi sĩ mà đến nay được xem như thi sĩ tiền bối của những người ở bên kia: Tố Hữu không mang lại một sức mạnh tinh thần đặc biệt, vì không có giọng quả cảm, quyết liệt như của các nhà cách mệnh Đông Du, Duy Tân, nhưng nhờ biết lợi dụng những tình cảm mới và đặt đối tượng tranh thủ mới nên nó khiến người đọc trẻ xúc động. Sau thời 1936, phong trào Bình-dân bên Pháp, nhóm này cho ra báo *Nhánh Lúa*, ấn hành những sách nhỏ, nhưng đều không có tác dụng như các tác phẩm tôi mới nhắc trên. Ngoài ra, cũng cần nên biết thêm là những người thiên tả cũng có đến hợp tác với *Tiếng Dân* như Võ Nguyên Giáp, Đào Duy Anh. Họ Võ chỉ đến ít lâu rồi đi. Họ Đào ở lại đến cuối cùng, nhưng không làm gì khác hơn là giúp việc dịch *Tiếng Dân* ra chữ Pháp vì theo lệnh Toàn-quyền Đông Pháp và cả Bộ Thuộc-địa Pháp, tờ báo ấy phải có bản dịch gửi đến những nhà chức trách ở Đông Dương và Pháp dù đã được kiểm duyệt rồi (11). Đó là một sắc lệnh khá lạ, nhưng cũng cho chúng ta thấy cả nước Pháp quan tâm tới các cụ Huỳnh, Phan ra sao. Cũng như sau này, khi tòa Lãnh sự Nhật đặt tại Huế lần đầu tiên thì tờ báo ấy bị đình bản (28-4-1943). Ông Đào Duy Anh thật ra, không phải nhà hoạt động. Những sách của ông viết ra cũng không có giọng gì quyết liệt chứng tỏ ông là người có ý thức hệ Mác-xít ngoại trừ bộ *Việt-Nam Văn-hóa Sử-cương* nơi mà ý thức hệ đó gần như khó nhận thấy vì ông chỉ dùng phương pháp duy vật biện chứng để nghiên cứu chứ không phải để phê bày. Quyển đó đến nay vẫn tái bản ở miền Nam và

(11) Theo lời ông Nguyễn Xuân Thái, nguyên quản lý *Tiếng Dân*.

xem như sách giáo khoa có giá trị. Công trình khác của ông được nhiều người khâm phục là ông đã âm thầm biên soạn được hai bộ Từ điển quan trọng: *Hán Việt từ điển* và *Pháp Việt từ điển*. Bộ sau này, đến nay vẫn xem như dẫn đầu sách từ điển cùng loại. Sách của ông đều do Quan Hải Tùng thư ở Huế — mà hình như ông là chủ nhân — ấn hành cả.

Các nhà văn lớp cũ thiên về khảo cứu ở Huế cũng nhiều như Thân Trọng Huề, Hồ Đắc Hàm, Đoàn Nồng... Nhiều người cộng tác mật thiết với tạp chí *Đô Thành Hiếu Cổ* (*Bulletin des Amis du Vieux Hué*) do người Pháp chủ trương, viết bằng tiếng Pháp. Tạp chí có nhiều tài liệu quan trọng. Riêng Hồ Đắc Hàm, cụ đã ấn hành quyển giới thiệu và chú thích cặn kẽ *Kim Vân Kiều truyện*. Tôi không hiểu tại sao quyển sách ấy ít được biết tới khi giá trị của nó không kém gì quyển của Trần Trọng Kim và Tản-Đà. Sách dày, viết rất công phu, in đẹp. Thế mà cụ chưa bằng lòng. Theo nhà thơ Trần Gia Thạo thì hiện cụ còn chịu khó biên soạn kỹ hơn, có đến nghìn trang, mặc dù năm nay cụ đã có trên dưới tám mươi tuổi rồi. Đoàn Nồng có ấn hành *Sự tích và Nghệ thuật hát Bội* (Mai Lĩnh, 1943), quyển ấy là sách nghiên cứu tường có giá trị nhất thời ấy.

Lớp trẻ ở Huế, cũng thích nghị luận hơn sáng tác văn xuôi, mặc dầu chúng ta có Thanh Tịnh, viết truyện ngắn cho *Ngày Nay* và nhà xuất bản Đời Nay. Trần Thanh Mai, tác giả nhiều tập tiểu thuyết lịch sử hay lịch sử ký sự vào hạng khá. Lớp trẻ hơn như Bửu Kế, Phan Du (Quảng-nam) (12) thời ấy mới bắt đầu xây dựng văn nghiệp. Nhưng dù thế nào, họ cũng đã cố gắng để phản ánh đời sống địa phương bằng bản chất, ngôn ngữ và phong tục (cũng như ở miền Bắc Trung-Việt — mà trong bài này tôi không đề cập tới, vì tôi chỉ nói văn học Đảng Trong — có Bùi Hiến với *Năm Vạ*.) Hóa cho nên, ít nhiều gì họ cũng có thể thấy nhiều phong tục, và các màu sắc địa phương khác.

Óc nghị luận là óc đặc biệt của người miền Trung nên các công trình của họ nặng về nghiên cứu, phê bình. Không kể quyển *Dưới Mắt Tôi* (13) của Trương Chính mà đến nay có một số sinh

(12) Theo chỗ chúng tôi biết thì Nguyễn Văn Xuân là nhà văn viết truyện ngắn đầu tiên ở miền Nam Trung kể từ 1936 — LTS.

(13) Tác giả tự xuất bản.

viên cho tái bản để làm tài liệu nghiên cứu, còn phải kể ba tác phẩm lớn sưu tầm, phê bình về thi ca và đã có địa vị quan trọng trong văn học phê bình Việt Nam:

1/— *Thi Tú Tùng Thoại* của Minh-Viên Huỳnh Thúc Kháng (14) Trong quyển này, cụ Huỳnh đã góp nhặt những bài thơ làm trong tù, dịch ra nếu nguyên tắc bằng Hán-văn, rồi ghi những nhận xét. Chỉ cần đọc qua tập này, cũng có thể biết các diễn tiến cách mạng cũng như suy tư và tình cảm của các nhà cách mạng thời ấy, đặc biệt là của nhóm Duy Tân.

2/— *Chương Dân Thi Thoại* (15). Về quyển này tôi tưởng nên trích ra mấy nhận xét đích đáng của Vũ Ngọc Phan, viết trong *Nhà Văn Hiện-dại* (Quyển Hai) (16): «Tôi đã nghiệm những khi nói chuyện về thơ trong các báo, cái lối văn của Phan Khôi có một sức cảm dỗ lạ thường. Ông không cần nói nhiều. Trích một bài thơ, ông chỉ dùng vài ba câu phê bình là người đọc thấy hết chỗ hay trong bài thơ trích...» (trg. 264).

3/— *Thi Nhân Việt Nam* của Hoài Thanh, Hoài Chân (17). Quyển này dù có ít nhiều khuyết điểm, ai cũng công nhận là quyển sách khảo cứu phê bình dưới hình thức hợp tuyển theo quan niệm ấn tượng có công phu và tân kỳ hơn hết từ trước (và hình như cho đến nay). Quyển này cũng mới tái bản ở Sài-gòn.

Có thể nói chắc chắn là không cần đọc nhiều, chỉ đọc ba quyển nói trên, người ta cũng có thể thấy bước đi của thi ca Việt Nam qua ba giai đoạn thời Pháp-thuộc 1874 đến thời 1932 — 1942, cũng như được đọc những bài thơ hay và lời bình phẩm thận trọng của thời kỳ ấy.

Sẽ có người hỏi: Tại sao người Miền Trung hom hem, héo hắt mà lại nói chuyện thơ ca? Và tại sao những người thích tranh đấu và ưa nghị luận lại nói chuyện thi ca được?

Mới nghe qua, có vẻ *tréo cẳng ngỗng*, nhưng nếu ai hay nghiên cứu về văn học miền Trung, cũng đều thấy người miền Trung rất yêu thích thi ca và họ cũng đã từng đóng góp một số thi sĩ đáng kể. Đừng quên là tác phẩm dài bằng thơ lục bát đầu tiên của Việt Nam đã xuất hiện ở Đàng Trong: *Song Tinh* của Nguyễn Hữu Hào

(14) Nhà in Tiếng Dân, Huế.

(15) Nhà in Đắc Lập, Huế.

(16) Nhà xuất bản Thăng Long, Sài-gòn.

(17) Nguyễn Đức Phiên, Huế, 1942.

(18) rồi quyển cuối cùng khép lại chu kỳ của truyện lục bát cũng là một danh tác Đàng Trong: *Giai-nhân Kị-ngộ* của Phan Chu Trinh (Nếu cần kể thêm những truyện có giá trị khác của miền Trung nói chung chắc không ai quên *Hoa Tiên* và *Truyện Kiều*). Cũng chắc không ai quên là trong các thi sĩ nổi tiếng về Thơ Mới ở Việt Nam như Thế-Lữ, Phạm Huy Thông, Vũ Hoàng Chương, Đinh Hùng, Xuân-Diệu, Huy-Cận, Lưu Trọng Lư, Bích-Khê, Chế Lan-Viên, Hàn-Mặc Tử, Quách Tấn (cũ, nhưng kể như mới) v.v... thì bảy người sau này là của Miền Trung. Bảy người này đều là người Đàng Trong hoặc có chịu ảnh hưởng nhiều của miền Nam Trung cả. Vì Xuân-Diệu, Huy-Cận tuy người Nghệ-tĩnh, nhưng các ông trải thiếu thời ở vùng Bình-định Phú-yên (trong gia đình Xuân-Diệu: Xuân-Diệu còn nói giọng lai lai, chứ các em ông đều nói rất giọng Phú-yên, vợ Huy-Cận là em ruột Xuân-Diệu), lớn lên học ở Huế và nổi tiếng ngay khi còn là học sinh. Những bài thơ hay nhất sáng tác vào thời này. Lưu Trọng Lư (Quảng-bình) Bích Khê (Quảng-ngãi) còn lại các thi sĩ đều là người Bình-phước, nơi đã từng sản xuất những vở tuồng có giá trị về thi ca nhất của ngành Hát Bộ. Đọc Xuân-Diệu, Huy-Cận, ít thấy màu sắc địa phương, chứ đọc Lưu Trọng Lư, Bích-Khê, Chế Lan-Viên, Hàn-Mặc Tử, Quách Tấn thì màu sắc ấy hiện ra rất rõ. Hàn-Mặc Tử đã có công lớn là giới thiệu được nhiều ngôn ngữ địa phương. Chế Lan-Viên làm sống dậy dĩ vãng của địa phương, Lưu Trọng Lư làm người ta rung cảm với tâm hồn địa phương, và vì thế, làm người ta dễ ngờ ngàng gặp lại tâm hồn Việt Nam. Ngoài ra, nếu cần nhắc lại thi sĩ mang tinh thần tranh đấu thì chúng ta cũng không quên T.H. đã nhắc đến trên kia. Nhưng những bài thơ tranh đấu ấy về giá trị nghệ thuật, người ta thấy rõ ngay là chưa có đủ vẻ đẹp quyến rũ bằng thi ca tình cảm. Riêng những thi sĩ vùng Bình-phước, họ đều có một bản sắc là lạ, tự rạch đôi sơn hà với các thi sĩ khác. Thi ca miền Trung cũng khác với thi ca miền Bắc, ai đọc qua cũng dễ thấy ngay: thi sĩ miền Bắc nặng tô chuốt hình thức, tiêu biểu là Vũ Hoàng Chương. Thi sĩ miền Trung nặng phát biểu tâm tư, tiêu biểu là Hàn-Mặc Tử.

Tại sao người miền Trung vừa thích tranh đấu, vừa ham làm thơ (19). Tôi cho có lẽ tại họ phải sống đời sống cơ cực quá.

(18) Đông Hồ khảo cứu vào sao lục, Bốn Phương xuất bản, Sài-gòn, 1962.

(19) Ngay như Nguyễn Tuân (Thanh-hóa, địa đầu, Trung-phần) tôi cũng thấy ông vừa có tính cách nhà nghiên cứu cộng một tâm hồn thi sĩ hơn là tiểu thuyết gia.

ngày nào cũng nhìn thấy núi và biển với các cánh đồng xơ xác nên họ muốn tự giải thoát. Giải thoát đời sống vật chất chỉ có đấm đá, đâm chém và hô hào, đối thoại... tức là dùng vũ lực và nghị luận. Còn giải thoát đời sống tinh thần thì phải tưởng tượng, phải thêm tưởng ước vọng... tức là phải có tâm hồn thơ. Tôi đã từng nghe chính thi sĩ Chế Lan-Viên phải cày cục để in tập thơ nổi tiếng ngay của ông lúc còn nhỏ (đầu mới 16 tuổi?) và thân cái lợi là mua được chiếc mũ trắng. Chúng ta cũng đều biết là Hàn-Mặc Tử, Bích-Khê đều quần quai trên giường bệnh với những thứ bệnh nan y (phong, lao, còi, lại, tứ chứng nan y, theo y lý Đông-phương) để cho chữ nghĩa và cả tinh huyết trào ra đầu ngọn bút và để du hồn về những thế giới trắng sao...



Trên đây, tôi chỉ giới thiệu sơ lược và rất thiếu sót những hoạt động của văn học miền Trung, một nền văn hóa ít được chú ý vì không tự trình bày cá tính rõ ràng như Nam hay Bắc. Điều này rất dễ hiểu, vì cá tính của một khu vực nào ít nhìn thấy trong văn nghị luận bằng văn sáng tác. Thi ca là những sáng tác phẩm có lẽ quan trọng hơn hết, nhưng ít đi vào đời sống xã hội, mô tả con người, phong tục mà nặng về tình cảm nên khi gặp vài từ ngữ địa phương người ta chỉ ngỡ ngàng một chút chứ không đặc biệt chú ý. Chẳng hạn, một người miền Bắc khi đọc Hàn-Mặc Tử họ thấy không khác Tôn Thọ Tường và Tôn Thọ Tường cũng ít khác Sào-Nam. Đại khái, họ chỉ bảo : « Tác phẩm này từ Nghệ-tĩnh trở vào chi đó ». Nhưng khi có những sáng tác phẩm bằng văn xuôi như kịch, tiểu thuyết thì sẽ nhìn thấy rất rõ ràng mọi phương diện của cá tính địa phương. Người Đảng Trong ngày xưa khi còn tuồng hát pò đều viết theo giọng miền Trung và câu kể tức là câu năm bảy tiếng thêm vào giữa hay sau lời nói thường, nói lối, hát Nam, Bắc đều lấy tiếng Quảng-nam làm chính (20). Ta có thể nhìn thấy dễ dàng điều này khi đọc các tuồng trong Nam. Vì thời đó, những tiếng có tính cách địa phương như chữ, mô tê, ri, rừa của miền Trung, cụ thể của Quảng-nam (chứ không phải của Huế vì Huế hát theo giọng Quảng) được lấy làm tiếng thông dụng chủ yếu. Do đó các đặc tính hùng tráng, tế khồn phò nguy, trung thành v.v... ảnh hưởng

(20) Xin xem những bài nói về tuồng của Nguyễn Văn Xuân. (LTS)

hiều tới Nam-phần. Từ khi Nam-phần có những sáng tác phẩm bằng văn xuôi quốc ngữ thì các văn sĩ không dùng những tiếng đó nữa, mà dùng thổ ngữ riêng rồi nhờ sự phát triển nhanh chóng lớn rộng của văn xuôi, của tuồng cải lương, văn chương Nam-phần nổi bật, đủ sức giới thiệu cá tính Nam-phần. Văn chương Việt Nam thành ra có hai khu vực rõ ràng :

Khu vực Bắc :

Em nhớ lời anh *nhé*

khu vực Nam :

Em nhớ lời anh *nghe* !

còn khu vực Trung :

Em nhớ lời anh *nghe* ! trở nên bỡ ngỡ tựa hồ cô gái lút lít, thẹn thò. Như trong tập « Khi những lưu dân trở lại », tôi có trình bày thêm một điểm quan trọng khác, bên cạnh thổ ngữ : Miền Trung không có đủ sự thuận lợi về địa lý để tập trung một số quần chúng lớn để, ngoài sự có chung thổ ngữ, còn có chung hoàn cảnh sinh hoạt, chính trị, kinh tế, tâm lý như Sài-gòn hay Hà-nội. Do đó, không thể có những hoạt động văn nghệ rộng rãi, không có những tạp chí văn chương để thu hút sự chú ý của quần chúng để trình bày rõ đời sống, bản sắc địa phương. Chỉ khi có những loại báo chí đó, văn học mới thực sự phát đạt nhanh chóng.

Ngoài ra, còn một điểm nghiêm trọng khác mà miền Trung phải chịu là về chính trị. Khi chế độ vua quan còn mạnh, họ hết sức giúp đỡ nên mọi sáng tác phẩm và ca kịch đoàn lên như điều. Họ giúp đỡ phát huy mọi sáng kiến và họ trực tiếp tham dự sự phát triển đó của văn học. Ta đừng quên là Việt Nam có mấy bộ môn như thơ Đường-luật, khúc ngâm, truyện, tuồng, chèo thì hai bộ môn quan trọng là truyện và tuồng đều được phát xuất từ Đảng Trong và đẩy lên đến chỗ rực rỡ. Nhưng khi người Pháp đến chiếm nước, tầng lớp lãnh đạo không còn chút sáng kiến nào mà chỉ chui vào lớp vỏ cổ thủ. Phan Chu Trinh, Phan Sào-Nam đã sỉ vả bọn họ khá nhiều. Về sau, tầng lớp này càng ngày càng làm những chuyện hết sức cản trở để làm tay sai cho Pháp, bóp nghẹt hết mọi tư tưởng sáng kiến về văn học. Hóa cho nên ở miền Trung, hờ là bị tù, bị đày. Bọn quan lại dẹp hết tiếng nói của Tiến-bộ, Dân-chủ, Cách-mạng để chúng sống yên thân. Các nhà có nhiệt tâm với văn học đều dời ra Bắc, vào Nam hoặc thu mình vào phạm vi nghiên cứu. Tinh

trạng đó lạ lùng là cứ tiếp diễn mãi qua bao nhiêu cuộc bể dâu! Trường hợp tờ *Lập Trường* mới đây là một chứng minh hùng hồn về sự ham thích đọc báo chí của miền Trung ra sao! Không kể *Lập Trường*, ngay báo chí khác đạo đó mà cũng có khi phải leo lên nhà, lên cửa sổ, cửa sắt cột dây chuyền tiền xuống mà mua cho được. Tôi không phê bình về nội dung các báo ấy mà chỉ muốn đi đến nhận xét: các báo ấy dám nói một vài điều gì là nhờ dựa vào một thế lực. Nếu không có thế lực ấy, tờ báo đã bị bóp nghẹt từ trong trứng hoặc ra được vài số thì cứ cho hết nhân viên đi tù! Tôi nói thế không phải do *kiến thức* mà do *kinh nghiệm*!

Trong khi đó, người Pháp khôn ngoan và hiềm độc giúp đỡ các miền khác phát triển để cho người ta thấy rõ thêm sự đòi trụy của miền Nam Triều, Sài-gòn rồi Hà-nội thay nhau làm thủ đô Văn-học Quốc-ngữ. 1927, *Phụ-nữ Tân-văn* Sài-gòn; 1932, *Phong-hóa* Hà-nội ra đời đưa văn học Việt-Nam vào thời kỳ thịnh vượng với những sáng tác phẩm mới mẻ làm nổi bật thêm cá tính từng khu vực. Trong khi đó, miền Trung đành rút về những bộ môn ít gây sóng gió như biên khảo phê bình hoặc triều tình cảm như thi ca. Cá tính văn học không còn nổi bật tuy không thiếu nhà văn, nhà thơ tiếng tăm.

●

Rồi đây miền Trung có bị thu hút vào văn học miền Nam không? Câu hỏi đó khó có thể trả lời một cách dứt khoát. Vì không nên chỉ nhìn hiện tượng trước mắt mà dám võ đoán tương lai. Phải thấy chính những năng lực tiềm tàng của nó. Miền Trung vốn thường có những năng lực tiềm tàng tới khi đứng lên thường bột phát mạnh mẽ. Hiện nay, miền Trung có đóng góp một số nhà văn cả nữ lẫn nam cho Văn-học *Miền Nam*: Túy-Hồng, Nhã-Ca, Linh-Bảo, Nguyễn-thị Hoàng, Phan Du, Vũ Hạnh, Võ Phiến, Võ Hồng... và rất nhiều nhà thơ khác. Nhưng phải nói là chưa có một Vũ Trọng Phụng, một Hồ Biểu Chánh để thấy rõ nhà văn tiêu biểu của miền Trung, sẽ làm nổi bật cá tính miền Trung. Và chỉ khi làm nổi bật cá tính đó thì cá tính Văn-học Việt-Nam mới càng thêm phong phú, sáng lạn.

Viết về văn học miền Trung mà không dă động gì đến hai tổ chức lớn vốn nhiều lúc giữ vai trò chủ động của Phật-giáo và Công-giáo thì thật là thiếu sót. Nhưng thú thật, tôi rất ít biết những gì ở phía sau cổng *chùa* và cổng *nhà thờ* ở Huế nên xin dành cho các vị có thẩm quyền. Tôi chỉ ghi nhận ở đây để thấy tầm quan trọng của nó.

NGUYỄN-VĂN XUÂN

- TRONG KHÓI LỬA, KHÔNG THỂ KHÔNG ĐỌC :

CON CHIM TRỐN TUYẾT

truyện Paul GALLICO

bản dịch Trần Phong-Giao và Hoàng Ưng

GIAO-ĐIỂM xuất-bản

- tình yêu nghệ thuật, tổ quốc, lòng trong một mối tình thanh cao thơ mộng thời đệ Nhị Thế-chiến...

TAM - ÍCH

CƠ-CẤU LUẬN

Trên dưới ba chục năm hiện-sinh-luận
nhường vị-trí cho thuyết cơ-cấu... ồ ạt...

7 (*)

Đại khái là như vậy.

Nhưng chuyện đó là chuyện thứ yếu : chuyện chính yếu là chuyện Claude Levis-Strauss khai thác cái phương pháp của ngôn ngữ học trong cơ cấu luận.

Số là Strauss đi xa hơn một chút : ông thấy ngôn ngữ học đã tạo cho ông hai luận cứ (données) đã giúp ông quyết định về phương pháp cơ cấu — *méthode structuraliste*.

Một là trong ngôn ngữ, cái tiếng (mot) có chứa một ý niệm (idée-concept) không phải là thành tố quan trọng — cái điều quan trọng là cái « dây » tương quan giữa các tiếng với nhau chẳng hạn, tiếng này phụ thuộc với tiếng kia...

Chúng ta hãy lấy một thí-dụ gần.

Ngày xưa, Lưu Trọng Lư — Lư tiên chiến — có làm một bài thơ mà tôi cho là tuyệt bút, hay ngang với bài Tống biệt của Tản-Đà, xưa gọi là từ, nay gọi tạm là thơ tự do (tự do là vì nó có theo nề nếp gì đâu !)

Kiếp trước hoa là thiếu nữ,
Sống một kiếp, vạn người thương,

(*) Xem từ TÂN VĂN số I, tháng 4-1968.

Chết vô duyên,
Vùi bên đường.

.

Đã biết rằng nó là thơ lãng mạn trữ tình, nhưng thơ gì thì thơ, hay là được — thơ tượng trưng, siêu thực... dở vẫn dở và vẫn gây khủng khiếp cho thính giác !

Mười tám tiếng ấy của Lư, đề riêng ra, mỗi tiếng mỗi phương trời rời rạc, thì mỗi tiếng chẳng có giá trị thẩm mỹ gì cả ; nhưng đề chung lại thì khúc thơ ấy chứa một cơ cấu (structure) nội tại thính giác và thông minh của con người yêu thơ phải trầm trồ. Nói theo cách nói của Léo Spitzer thì cái *étymon spirituel* của Lư là chất thơ và là sinh tố của cơ cấu bài thơ Lư.

Hai là tất cả những sự tương quan — tiếng giống nhau, tiếng chọi nhau — làm thành một « hệ thống » khép và tự túc (système clos et autonome) của các thành tố gây giá trị cho nhau và chỉ có nghĩa, chỉ hay là ở toàn diện mà thôi. (Xin nhớ cho luận cứ toàn diện). Và cái hệ thống (système), cái cơ cấu (structure) ấy tự nó nó có, không có cá nhân nào can thiệp hay tham dự vào... Nói một cách khác, một là cái cơ cấu ấy nó có đó (déjà-là), thính giác thiên hạ mới đón (Tôi ngờ ngờ phái cơ cấu có mượn một mẫu... ý nào đó của Husserl hay Heidegger !); hai là nếu vạn nhất mà có một tiếng... chệch đi hay chạy đi chỗ khác thì khúc thơ hết hay — hay là có hay thì lại hay cách khác !

●

Và cũng vậy, cơ cấu sản xuất và sáng tạo mọi sự kiện, tự nó nó có, tự nó nó hiện hữu... con người không có tác động gì cả ! Và kết quả là con người bị loại ra ! Và đồng thời là cơ cấu luận phủ nhận các hệ thống triết học cổ điển uyên nguyên (essentialisme) như ông Trần Thiện-Đạo đã nói. Tôi xin thêm : Thượng-đế của triết học cổ điển không làm lịch sử ; con người

không tự mình làm lịch sử ; Hegel không làm lịch sử bằng... *lịch sử*... : chỉ có *cơ cấu* mà thôi ! Lịch sử tự nó nó có !

Các học thuyết *nhân bản* (humanisme) lấy *con người* làm trọng tâm bị một « võ » nặng quá — mà chỉ vì lịch sử cứ *biến* cứ *tiến*... cho nên các ngài cũng khó mà phản ứng cho kịp, cho dễ dàng vậy phải *cơ cấu* vậy !

8

Thực ra thì cách nhìn của Lévi-Strauss cũng lạ lạ !

Tự thuở cho đến ngày nay, ai cũng có cách giải thích việc đời *cá biệt* hay *khác thường* bằng lý do *tâm lý*. Chẳng hạn như : người Bắc-cực mời khách chần gối với vợ mình là vì họ *hiếu* khách một cách quá đáng và ngay từ thời khởi điểm, họ không định tình nghĩa vợ chồng trên tinh thần *duy kỷ* tuyệt đối (égotisme solypsiste) ; chẳng hạn như : theo ý một vài đồng bào Nam-Việt thì một vài đồng bào Bắc-Việt... khôn ngoan quá, ấy là vì đồng bào Nam-Việt từ thuở vốn sống trên sự phong phú của ruộng cò bay thẳng cánh nên rất ít ưu tư, còn đồng bào Bắc-Việt vào Nam đi tìm sự sống nơi xa lạ nên phải tranh đấu với nhân giới và nhiên giới, vì vậy họ nhiều ưu tư, vì ưu tư nên phải khôn ngoan để tự dựng điều kiện của hạnh phúc vật chất, tránh cảnh nghịch, tìm cảnh thuận... vân vân... và vân vân...

Không : Lévi-Strauss nói *không* : các tập đoàn nhân dân không ở vào thể tâm lý *phản ứng* : họ ở vào thể thụ động. *Cơ cấu* của *ngữ* (trong *ngôn ngữ*) là một thực thể (entité) mà *con người* đón nó một cách vô ý thức — nói một cách khác, nó đến với chủ thể tác động (là *con người*) ở vào trạng thái thụ động. Chuyển qua lãnh vực khoa học nhân văn, như *văn học* chẳng hạn,... cũng vậy. Đã thế thì, *cơ cấu* của sự kiện nhân sinh tự nó (immanence) nó hiện hữu : *con người* « *hứng* » lấy nó — nó đến cho *con người*, với *con người*, chứ không phải là *con người* tạo ra nó. Nghĩa là trong *cơ cấu luận* — coi như là một phương pháp — *con*

người chủ thể (sujet) tác động bị loại ra không đóng vai trò gì nữa... Xin nhớ cho luận cứ quan trọng này của phái *cơ cấu*.

Thiên hạ ở Âu Mỹ đã... chán... thuyết *hiện sinh* : thiên hạ đón thuyết *cơ cấu* như đón một *thời thượng* — chính vì vậy mà *thời thượng* ấy phát sinh ồ ạt như một phong trào kích thước dài quá tầm thước của thị giác thánh giác — kể cả ý thức (!)

Và một trong những người cầm cờ tiên phong là Michel Foucault, khai tử *con người* và *lịch sử* — khai tử các thuyết *nhân bản*, như ông Trần Thiện-Đạo đã trình bày — và chúng tôi cũng đã đề cập. (Thực ra thì Marx, Nietzsche, Freud... cũng đã manh tâm « *hạ bệ* » *con người* rồi kia : có lẽ nhát dao của Strauss và Foucault là nhát cuối cùng cho gọn chằng !). Còn ông Vũ Đình Lưu thì lại đã nói về ông Goldmann là một người đã nói ở một phương diện khác, vì Lucien Goldmann đưa ra một nền xã hội học mới của văn học và đặt vấn đề *cơ cấu truyền huyết* (structuralisme génétique)

9

Như tôi đã xin thừa : ở đây chúng tôi chỉ xin nói về *cơ cấu luận*, về *phương pháp cơ cấu* (méthode structuraliste) áp dụng trong *văn học*. Xin hạn chế lại vì chúng tôi chỉ đủ chút thẩm quyền đề cập đến *cơ cấu luận* trong *văn học*, không dám bước qua những phạm vi nhân văn (sciences humaines) khác. Xin nhớ cho : là *cơ cấu luận* hay dùng khái niệm *hệ thống* (système) toàn diện tính (totalité), toàn thể (ensemble), hình thể (forme)... *Toàn diện tính* (totalité) ở khắp nơi khắp chốn — đâu có « *kính màu* » nhìn vào việc nhiên giới là thị giác nhìn *chung* chứ không nhìn *riêng* từng cá vật, cá thể, cá hữu... nữa !

Và cố nhiên là cả vấn đề *nhìn* trong phạm vi văn nghệ, phê bình văn nghệ, nhận định văn nghệ... nữa !

Sau khi đã nghiên cứu và tổng hợp hệ thống hóa các luận cứ về *phương pháp cơ cấu* áp dụng cho văn nghệ, tuy rằng chưa có một nền « *văn phạm* » về *cơ cấu luận* nào rõ ràng và cố nhiên là không bao giờ có thể có một cách khúc chiết (normatif), chúng tôi xin qui định một cách tương đối ra những nguyên tắc áp dụng sau đây :

I) Một là một văn nghệ phẩm không phải là một sản phẩm của cá nhân hay của thiên tài cá nhân nữa — mà là của một nhóm nhân chúng về xã hội, kinh tế, văn hóa... (groupes sociaux, culturels, économiques...) trong một xã hội nhất định. *Hồn bướm mơ tiên* không phải là do riêng Khái Hưng là tác giả duy nhất viết mà là sản phẩm của một hay nhiều « xã hội » (theo nghĩa hạn chế) tiền chiến, hậu cách mạng, tiểu tư sản, quan liêu...; nói một cách khác, của một nền *cơ cấu* (structure) tiềm tàng, kín đáo, trừu tượng... phát sinh từ nhiều thành tố có nhiều tính chất kinh tế, văn hóa, chính trị... tổng hợp của nhiều « thể » xã hội nhất định...

II) Hai là *cơ cấu* ấy nằm trong một *cơ cấu* lớn hơn : *cơ cấu* này lại có vị trí trong một *cơ cấu* lớn hơn nữa — và những *cơ cấu* lớn hơn nữa, rộng hơn và dài hơn nữa... liên tục theo một thứ tự nội tại (immanence). *Hồn bướm mơ tiên* của Khái Hưng là một sản phẩm của một *cơ cấu* « trí thức tiểu tư sản » — *cơ cấu* này lại nằm trong một *cơ cấu* « quan liêu » rộng lớn chảy trong dòng máu sĩ phu Việt-Nam còn dư lại trong huyết thống... — cái *cơ cấu* « quan liêu » này lại phát sinh từ một xã hội Á đông : bề dài vô cùng là bề Nho Phật Lão phi chính truyền (xin nói lại : phi chính truyền) và bề cao... vô cùng là hai ngàn năm từ Bách gia chư tử qua Hán-nho và Tống-nho đến Thanh-nho... và thêm vào đó nền kinh tế phong kiến dài dằng dặc và nền chính trị quân chủ cũng dài dằng dặc... Các *cơ cấu* có hai tính chất : các thành tố hỗ tương quan và các *cơ cấu* cũng hỗ tương quan : *cơ cấu* lớn và *cơ cấu* nhỏ... vậy lấy con người Á đông nói chung, vậy lấy Khái Hưng nói riêng... vân vân...

Con người vắng mặt là có lý!! Và *cơ cấu luận* mấp mé — mấp mé thuyết duy vật sử quan là ở đây vậy...! *Cơ cấu* lớn nhỏ đều kín : nhà văn học phải tìm cho ra nó, chứ đừng « dựng » riêng biệt ông Khái Hưng lên làm gì, một mình ông Khái Hưng không đủ để làm *Hồn bướm mơ tiên*.

III) Ba là sự sinh thành và sự tiến hóa của nghệ phẩm trên phương diện thuần văn chương nghĩa là trên bài (texte) phải nghiên cứu như một cái « vũ trụ » song song với sự sinh thành và tiến hóa của một *cơ cấu* cảm quan nhân chúng có tính chất xã hội, kinh tế, văn hóa... vân vân...

Như vậy là vì chúng ta thường thấy *bút pháp* là phản ảnh của một nền « cảm quan » của con người trong một « xã hội » (groupe) nhất định trong một không gian nhất định và một thời lịch sử nhất định... Đi xa hơn nữa, chúng ta thấy tình cảnh (tình và cảnh) nào có văn chương ấy : thơ điêu luyện của Nguyễn Du chỉ đề tả bất trắc của cảm quan Thúy Kiều và Kim Trọng ; *bút pháp* trần trường trắng trợn của Vũ Trọng Phụng là đề tả một cách khách quan cái xã hội trơ tráo trăng tráo ; còn *bút pháp* ngắn, khô, đứng đưng... của Albert Camus (Camus của *L'Etranger*) là dùng đề tả cái tình và cảnh phi lý, lạnh lùng, đứng đưng, phi hỉ nộ ái ố của vai chánh của Người xa lạ và tả cái xã hội đứng đưng đối với một người hỉ nộ ái ố đi rồi phải dùng thứ văn ở độ không (le degré zéro de l'écriture) tức là văn « phi nhân văn » một cách khoa học. Trái lại, dùng *bút pháp* của bà Túy-Hồng ngày nay chẳng hạn đề mà tả tâm lý của ủy mị tế nhị « khuê các » thế kỷ thứ mười chín của Lê Ảnh, Tố Tâm xa xưa khóc ngày khóc đêm khóc miết khóc mướt khóc tỉ tê khóc dầm dề, hay ngược lại dùng văn chương của Giọt lệ sông Hương của Tam-Lang đề viết phóng sự tả cái « làng chạy »... của Trọng-Lang thì ấy là không xong và không ổn rồi vậy ! Hay là chúng ta lấy thêm một ví dụ nữa : *bút pháp* của Salinger tác giả *Attrape-cœur* và *Franny và Zooey* đã từng làm sóng gió trong văn giới Mỹ và Âu vài năm trước đây... đã phản ảnh tâm trạng thanh niên Mỹ hồn nhiên, phi lý tưởng

nông nổi, hời hợt, vui cái vui trẻ, buồn man mác cái buồn-không-biết-buồn-đề-mà-làm-gì..., văn chương Salinger chẳng hạn, không thể dùng để tả cái buồn của Tương Phố phu nhân... cái lo của Nguyễn Thái Học ! Ấy, văn chương là *phản ảnh* là thế : *thời nào văn ấy... lòng nào văn ấy...* tình cảm nào bút pháp (écriture) ấy, tâm tư nào « kỹ thuật » ấy... nhà *cơ cấu luận* phải tìm cho ra cái lẽ ấy, phải thấu cái lẽ ấy...

Chẳng hạn !..

IV) Bốn là *nội dung* (bây giờ phải nói *nội dung*) một sản phẩm văn nghệ phải phản ảnh trạng thái kinh tế, chính trị, văn hóa... của một xã hội... nhất định — ở đây, *cơ cấu luận* mượn một mẫu duy vật sử quan vậy thay !

V) Năm là đã gọi là *cơ cấu* kín, ần, ở « đằng sau » cái bề ngoài, thì bên dưới hay đằng sau nhân vật và tình cảnh trong tác phẩm có những thành tố trừu tượng, tinh vi. Muốn tìm cho ra cái *cơ cấu* ấy, *phương pháp cơ cấu* sơ sơ phải nhờ đến « bùa phép » *phân tâm học* hay là phép sinh phân tâm (psychanalyse existentielle). Ấy thế là *cơ cấu luận* lại mấp mé Freud mà mấp mé cả hiện sinh luận.

Claude Lévi-Strauss đã vậy thì Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Ehrmann... cũng phải vậy : coi *cơ cấu luận* như một *khoa học nhân văn* (science humaine) có tham vọng « ăn ở » như một khoa học thiên nhiên chính xác... Vậy thì « làm » khoa học làm sao thì phê phán nhận định văn nghệ làm vậy. *Khao học* vốn là sắp xếp, tìm định luật (xin nhớ cho luận cứ này) của cái tương quan ngang và tương quan dọc của các *cơ cấu* lớn hay nhỏ : tương quan với nhau, cũng như tương quan riêng với tác phẩm về nghệ thuật... Đối tượng nghiên cứu là thực tại thiên vạn diện (multidimensionnelle). *Cơ cấu luận* phải vạch cho ra cái « vạn hoa kính » tinh vi ấy : nếu là văn thi phẩm thì nhà *cơ cấu* chú trọng đến phần ngữ, phần *bút pháp*... nhiều hơn.

Và cũng cần nhớ là khoa học vốn là phi luân (amoral), phi nhân bản (ahumaniste), phi thời gian (atemporel) — tức là phi-lịch-sử (?)...

10

Jean Ricardou, tác giả cuốn *Những cuốn phê bình hiện tại* (Les chemins actuels de la critique), chống phái *cơ cấu*. Khi Ricardou mĩa mai phái *cơ cấu* : ngày nay họ (là phái *cơ cấu*) đương ở trên một cái trón có tốc lực ; họ không định vị trí cho chủ quan tính nữa ; họ coi sáng tác phẩm như một vật nào đó, như một hệ thống kín, như một phi ý thức nhân bản ; họ làm cứ như là tác giả không có mặt ; họ cho rằng bút pháp cũng theo nhịp vô thức, cũng chịu sự thao túng của các *cơ cấu* ; họ cho rằng ngôn ngữ là một thực thể *tự hữu*, và bút pháp không kể gì đến tâm lý ở mọi mặt, và chính bút pháp qui định cái ý nghĩa của tác phẩm... !

Ngoài các ý ấy của Jean Ricardou, lại còn có nhiều ý đối lập của các nhà tư tưởng khác ! Chẳng hạn : đó (*cơ cấu luận*) là một thứ tân phê bình mới áp dụng các luận cứ của khoa học nhân văn vào văn học ; họ đem văn học ra khỏi phạm vi nhân sinh, ra khỏi lịch sử, ra khỏi thân phận con người lao theo xuống cái dốc phi tưởng (non-pensé) cái dốc vô thức, cái dốc phi ngã (impersonnel), cái dốc hư vô, cái loạn ngôn...

Hay chẳng hạn lại có ý thế này nữa : họ (phái *cơ cấu*) cho rằng ngoài cái ngã ba mạc-xít, phân tâm học và ngôn ngữ học, không còn có thứ văn học hay phê bình nào là mới, là có giá trị nữa — họ bắt *cơ cấu luận* phải chứa nhiều ý thức hệ quá...

Nhưng thưa bạn bực, những ý ấy là ý của các phái đối lập với phái *cơ cấu* !

11

Có nhiều nhà văn học lớn chống *phương pháp cơ cấu* lắm : nào Georges Gurvitch, (như ông Trần Thiện-Đạo đã đề cập), nào

Jean-Paul Sartre thì là lẽ cố nhiên rồi ; và nhất là Henri Lefèbvre là một triết gia, văn học gia, tư tưởng gia... đã từng là nhà mạc-xít rồi lại bỏ mạc-xít và về nơi mấp mé mạc-xít. Vân vân...

Những nhà văn học đối lập ấy viện nhiều lẽ. Nhưng cái lẽ quan trọng nhất là lẽ này : phái *cơ cấu* trối *con người* lại, giao cho « đế quốc » của *nội tại* (immanence) và của sự *nô lệ*.

Nói thế thì « tây » quá, thực ra, ý ấy như thế này, tôi xin diễn ra.

Như các bạn đọc đã hiểu : *cơ cấu* là một thực thể *nội tại* — có *nội tại* (immanence) thì mới thoát ra ngoài các luận cứ *siêu hình* cổ điển và *nhân bản* cổ điển được chứ, vì *nội tại* là *tự hữu* (autonomie) nghĩa là không phụ thuộc *con người*, *lịch sử*... vân vân...

Còn sở dĩ cái *con người* của phái *cơ cấu* bị *nô lệ* là vì sẽ bị « giai cấp » kỹ thuật gia (technocrate) cai trị. Số là càng ngày trong lịch sử, nền văn minh của các nhà *tu hành* và nền văn minh *nhân bản*... càng phải nhường chỗ cho sự bành trướng khủng khiếp của *khoa học* cơ khí và *khoa học* kỹ thuật... Một ngày kia, *người máy* sẽ thay *người thật* và *người thật* sẽ trở nên... gỗ đá (chosification et deshumanisation et dépersonnalisation de l'homme) và *tâm* và *trí* của *con người* trở nên vô dụng... *Con người* sống dưới chế độ kỹ thuật (technocratie) thì *con người* sẽ làm *nô lệ* — *bó buộc* làm cái *vật* chứ không làm... cái... *người* nữa !

Khoa học kỹ thuật đương đi cái hướng phi nhân văn đó, tại sao Lévi-Strauss và phái *cơ cấu* lại cứ muốn làm *khoa học*... *cơ cấu* nghĩa là thêm *cơ cấu* luận (được coi như một *khoa học*) vào thêm lòng thêm cánh cho *khoa học*... nghĩa là *kỹ thuật*... nữa và mãi ! Không lẽ một ngày kia *con người* sẽ bị bao vây bởi một mớ định luật cũng như *thế giới vật* bị bao vây bởi các *định luật vật lý* (lois physiques) và *định luật tự nhiên* (lois naturelles) à ! (Xin bạn đọc đọc lại lời tuyên bố của Lévi-Strauss

trong bài của ông Trần Thiện-Đạo về tính chất *khoa học* của *cơ cấu* luận...) Đó, ý của Lefèbvre chống *cơ cấu* luận như vậy !

12

Đã có công tìm hiểu và tham khảo, lâu dài và « hệ thống hóa », hẳn bạn đọc một bài về một *thực thể* trí thức là thuyết *cơ cấu* trước sau sớm chiều gì rồi cũng sẽ qua đất nước Việt Nam này — cũng như ngày xưa các thuyết lăng mạng, siêu thực, tượng trưng, hiện sinh đã qua..., tác giả bài tiểu luận này xin phép nói một vài ý kiến riêng — Không giống ý kiến các phái đối lập *cơ cấu* luận. Là :

Lịch sử bao giờ cũng tiến hóa : *biến* hay *tiến* cũng đều là *thay đổi* và có *tổ lực* của những chiều hướng mới. Trên tốc lực của chiều hướng, lịch sử đề rơi rụng những gì *hay* hay những gì *dở*, lượm lặt hay đem theo những gì *hay* hay những gì *dở* chúng ta không biết, và là lẽ dĩ nhiên... Có một điều hiển nhiên là *con người* dù muốn dù không, cũng không *kéo* được hay *giữ* được cái *trón* của lịch sử. Xưa, và nay lịch sử cứ tiến và bỏ rơi rớt lại đường sau những *con người* hay những đoàn thể — kể cả dân tộc — theo nó không kịp :... một Trạng Trình, một Tự Đức hay một Tam Nguyên Yên Đổ... xưa kia hẳn không muốn cho mấy cái khuôn vàng thước ngọc ngũ thường tam cương, và bao nhiêu *thập tam kinh* và *Đại học Trung dung*... phải chìm vào sự bội kạc của ngàn đời hậu sinh ngày sau... nhưng xe Honda và xe Suzuki... vẫn vùn vụt hiện ra thay mấy cái kiệu, sơn son thếp vàng, mấy cái *cáng* xanh và mấy cái *võng* điều đưa vua chúa, đại phu, khoa bảng các thời phong kiến xa xưa... và máy truyền hình vẫn chiếm vị trí của sập khảm tử trà... và câu đối đỏ và mảnh mảnh hoa, nào đâu đâu cả, chỉ thấy sương mù nắng dãi với mưa xa... (Tàn Đà bảo người đời hãy « trèo bức tường đồ »...)

Và lịch sử vẫn *biến* và *tiến*...

Thời bà Âu-cơ đề ra trăm cái trứng là thời *nhiên hướng* (géocentrisme) ; thời trung cổ là thời *thần hướng* (théocentrisme) ;

và thời cận hiện đại là thời *nhân hướng* (anthropocentrisme) — là *nhân bản hướng* ấy. Chẳng biết tư tưởng gia nào đã phân định như vậy — mà lại đứng. Vậy xin thêm: thời *nhân bản hướng* cũng sắp cáo chung: chính Sartre đòi làm *nhà nhân bản* mà Sartre đã vô tình — vô tình thôi — đưa nhân bản xuống dốc mau đến thế — chẳng phải vì hiện sinh luận là một triết học của *sa đọa* như thiên hạ đã ngộ nhận (việc này chúng tôi sẽ xin lời ra ánh sáng) mà là vì thuyết hiện sinh đã bất lực như một số học thuyết bất lực khác — vậy thôi.

Bây giờ tới kỷ nguyên của «*cơ cấu hướng*» (structurocentrisme) rồi chẳng — gọi như vậy thật không quá đáng!

Thế thì sự *phản ứng* của phái *cơ cấu* chẳng phải chuyện ngẫu nhiên: từ ba chục năm, cái *con người* của học huyết hiện sinh vô thần cũng chẳng đáng cho loài người hãnh diện. Sartre dù có thiện chí, thì chuyện cũng đã ngã ngũ mất rồi... Cũng nên thêm rằng: chẳng riêng gì Sartre đã vô tình làm *con người* ra nông nổi ấy, chính nghệ thuật cũng làm cho bóng dáng *con người* méo mó — hội họa và điêu khắc không nặn không vẽ Tống Ngọc Phan An... mà cũng không vẽ nhan sắc Dương quý phi hay nàng Kiều... *con người* tự mình chính mình soi gương ngắm dung nhan của mình: ôi lệch lạc, ôi chênh lệch và méo mó... Nói tóm, trước hay sau gì, theo luật tiến hóa, *con người* của hai ba ngàn năm *nhân bản*, chẳng bị phái học huyết *cơ cấu* thì cũng bị một học thuyết nào khác phản ứng — *phản ứng*, hay *vượt* hay *loại* đi — thì nào có gì lạ đâu! Và lại xét trên phương diện thuần *tâm lý xã hội, cơ cấu luận*, dù không muốn nó phát sinh, nó cũng phát sinh. (Chỉ tiếc có một điều: loại *con người* đi cũng hơi chướng: loại nó đi, lấy gì thay nó, không có nó, có được không đã nào?)

Và có một lẽ thứ hai nữa: *cơ cấu luận* sẽ lấp một chỗ trống: Số là cái thảm trạng bi đát nhất của văn hóa hiện thời là ;

A) Sự lệch lạc giữa *danh từ* và *ý niệm*... *danh* không đi đôi với *thực*. Ai cũng rõ: hành trình của *bản thể* đến *danh sắc* trong quá trình thập nhị nhân duyên là con người bắt đầu lau... nước mắt. *Danh khả danh*... *phi thường danh*: con người bắt đầu xót thương! Ngàn ngàn năm, không ai thuộc bài học *chính danh* của Khổng Khâu! Và *ngôn ngữ* phải ra vành móng ngựa của lịch sử!

B) Sự lệch lạc giữa *ngôn ngữ quán lệ* và *văn mạch* (contexte) — cú mạch, đoạn mạch, văn mạch, xã hội mạch (contexte social) sử mạch (contexte historique): *cơ cấu luận* là một thuyết lăm le hạn chế tác dụng của cá nhân, và đem vào thị quan, thính quan... nghĩa là nhân sinh quan... cùng *óc phê phán* — nhất là trong văn học — tác dụng của tất cả những thứ *mạch* (contexte)! Như vậy là *cơ cấu luận* đã... hợp lý... và hợp... công lý! Lẽ ấy, chúng ta không thể từ chối! Nếu không thì rồi Hàn Dũ cứ lời một chỉ tiết ra ngoài sử mạch triết học (contexte philosophique) Phật-giáo đề công kích Phật-giáo; Mạnh-tử cứ lời một chỉ tiết về đạo cha con trong văn mạch toàn diện của Mặc-giáo về *kiêm ái* ra mà mắng Mặc-Địch; và ngày nay người ta cứ tách riêng một mớ «*chuyên ngôn*» của Jean-Paul Sartre ra mà... mắng chửi Sartre!

Chẳng hạn là thế...! công kích cái kiểu bỏ *văn mạch* ấy thì ngàn đời, ai công kích ai mà không trôi!

Tuy nhiên, tôi chỉ sợ *cơ cấu luận* sẽ vướng vào một ngõ cụt — Không có lối thoát...

Lẽ thứ nhất, *cơ cấu luận* không phải là một hệ thống triết học mà cũng chẳng phát sinh từ một nền siêu hình hay bản thể học, mà chỉ phát sinh từ sự gặp gỡ của một số *luận cứ văn hóa*... sự gặp gỡ thiết yếu (nécessité), đề *phản ứng* — xin nói lại: *phản ứng* — mà thôi.

Lẽ thứ hai quan trọng :

Số là *cơ cấu luận* phủ nhận các hệ thống triết học cổ điển, loại *con người* và loại *lịch sử* đi : con người đây là con người chung (homme en général) của triết học cổ điển và con người riêng (homme concret), của triết học hiện đại. Vậy chứ còn lịch sử ? Lịch sử vốn chỉ có thể phát sinh từ *ba* con đường : từ Thượng-đế, từ « Hegel », từ chính *con người* — như phái duy vật sử quan và phái hiện sinh chủ trương. Nay nhé : các hệ thống uyên nguyên cổ điển thì chủ trương Thượng-đế làm ra lịch sử ; Hegel thì chủ trương lịch sử làm ra... *lịch sử*... nghĩa là *bản thể* nhờ con đường *lịch sử* để hoàn thành *hành trình* qua những quá trình biến chứng — hay nói một cách khác : lịch sử phát sinh từ những quá trình biến chứng mà quá trình quan trọng nhất là quá trình *hữu, phi hữu* và *sinh thành* (être, non-être, devenir) ; Còn triết học duy vật sử quan thì chủ trương *con người* làm ra *lịch sử* ; trong lúc mà triết học hiện sinh chủ trương rằng cái *nghĩa* — *sens de l'histoire* — của *lịch sử* là do *con người* qui định.

Vậy, nếu *cơ cấu luận*, trong khi phủ nhận *lịch sử* — xin coi Trần Thiện-Đạo — loại cả Thượng-đế của các hệ thống triết học cũ, loại cả lịch sử của Hegel là lẽ cố nhiên, lại loại cả *con người* làm lịch sử (như đã nói), vậy thì sẽ lấy ai làm lịch sử ? Không lẽ lịch sử ngẫu nhiên mà có ! Dù cho có muốn nói rằng đừng nên đem lịch sử vào *phương pháp nhận định và tìm hiểu* thì : trước hết một phương pháp văn hóa chân chính cũng phải định vị trí và vai trò cho *con người* và *lịch sử* — nó không có *chỗ* bám và bầu vú thì làm sao nó... sống ! Lấy gì chứng minh, giải thích, củng cố các sự suy luận ?

Chẳng qua *cơ cấu luận* chỉ là đề phản ứng các nền *duy lý* không làm được một *con người* (essence-type ; modèle-essence...) mà thiên hạ mong chờ qua mấy ngàn năm tiến hóa;

chỉ đề phản ứng các nền *hiện sinh vô thần* đã đưa ra một thứ người tuyệt vọng, nhất là cô đơn và *phi tương giao*... vậy thôi !

Nghĩa là trong vấn đề phản ứng này của *cơ cấu luận*, tâm lý xã hội (psychologie sociale) và *định lệ nội tại* (lois-immanentes) về *tiến hóa lịch sử* đã đóng một vai trò khá lớn. Cơ cấu luận loại hết : về hiện sinh luận *vô thần*, phái cơ cấu nói rằng Sartre là cái « lóng » cuối cùng của cái « dây » triết học của loài người, thì đúng rồi đấy — thường như chúng tôi đã quan niệm !

Tuy nhiên, về giá trị lịch sử của *cơ cấu luận*, thì quả tình chúng tôi phân vân : nó sẽ sống bao lâu ?

Đã biết là lịch sử phải tiến hóa và lịch sử là một cái dây có nhiều « lóng » — nhưng đâu có phải « lóng » nào cũng là « lóng » vàng « lóng » bạc... năm ngón tay kia mà cũng còn có ngón ngắn ngón dài ! Lịch sử đã chứng minh nhiều điều nhiều lần... kiểu ấy...

Không Thượng-đế, không lịch sử, không con người ... Thì còn gì kia ! Lấy gì chứng minh, giải thích... ?

Cơ cấu luận chỉ là một nếp thời trang về trí thức ? Có lẽ ! Không hơn không kém... Tôi ngờ rằng cơ cấu luận hiện ra như sóng gió, thành ra hiện sinh luận phải « lép » đi giây lát — rồi lại sẽ tái hiện : nó còn nhiều sinh tố lắm, sinh tố nó to lớn lắm...

Xin nói thêm một lời đề chấm dứt bài tham luận này : viết xong bài này thì chúng tôi được đọc bài *Ba-lê, chiều hướng văn học mới* của Linh mục Trần Thái Đình, một học giả và giáo sư đại học mà riêng tôi có lòng ngưỡng mộ về giá trị học thức, trong đó Linh-mục hứa sẽ viết nhiều về cơ cấu luận ở các *khoa học nhân văn*. Bạn đọc chờ đón xem. Xin giới thiệu : bài ấy đăng trong *Bách Khoa* số Tết Mậu-Thân.

TAM-ÍCH

(Giữa Tết năm Mậu-Thân)

TRẦN THIỆN-ĐẠO

LỮ PHƯƠNG

hay là tinh-thần nhị-nguyên
trong nhận-định văn học

Một quần-đảo hoang-vu

Tánh-chất rời-rạc và tẻ-ngắt lờ-lộ trong nền văn-học hiện thời ở miền Nam Việt-nam, mà có lần Thanh-Lãng đã ví như *những sa-mạc vô-biên* (1), mà riêng chúng tôi, giá chẳng ngại bước theo con đường ông đã vạch sẵn thì chúng tôi sẽ sánh nó với một quần đảo hoang vu thiếu hẳn mọi mối dây giao lưu giữa hòn này với hòn khác — tánh chất rời rạc và tẻ ngắt ấy, chúng ta không những chỉ nhận thấy nó ở chỗ ba giới người vốn hợp thành sanh hoạt văn học là *giới sản xuất văn* (nhà văn), *giới tiêu thụ văn* (độc giả) và *giới suy nghĩ văn* (phê bình gia) (1) chừng như chẳng hề và cũng chẳng muốn nắm tay nhau, liên hệ với nhau trong hiện tại mà thôi, mà chúng tôi, mà chúng ta còn nghiệm thấy nó nổi bật ở chỗ, ngay trong phạm vi mỗi giới vừa nhắc tới trên, những kẻ đồng hội đồng thuyền cũng chẳng có liên lạc với nhau trong hiện tại, và hơn thế nữa, còn tựa hồ vô tình không biết tới hoặc không muốn biết tới số người đã đi trước mình.

Nhận xét này có thể được kiểm chứng một cách dễ dàng, khi chúng ta đặc biệt xét tới hiện trạng của giới suy nghĩ văn.

(1) Thanh Lãng : *Người 67 nhìn vào phê bình 67*. (Tập san Văn học, số 74, ngày 15-VI-1967).

Cứ hãy nhìn vào cái tạm gọi là sanh hoạt của giới người suy nghĩ văn hiện thời mà coi. Chúng ta trông thấy gì ? Nét độc đáo nào ? Giải đáp hai câu hỏi ngắn ngủn này quả tình chẳng chút khó khăn mà còn khiến chúng ta đã thất vọng, lại càng thất vọng bội phần.

Từ tình trạng hoang đảo

đến hiện tượng giẫm chân một chỗ.

Thật vậy, nhìn vào sanh hoạt của giới người suy nghĩ văn, chúng ta trông thấy gì ? Hoang đảo và hoang đảo. Lý thuyết gia AAA giảng giải một mình mình nghe. Phê bình gia ZZZ bình phẩm một mình mình biết. Tiểu luận gia YYY bàn cãi một mình mình hiểu. Diễm sách gia BBB múa máy một mình mình thấy. Thề như họ chẳng hề và cũng chẳng muốn đọc nhau và tìm hiểu nhau (vậy thì nói chỉ tới những thành phần thuộc các giới khác). Hơn nữa, còn có phê bình gia lấy chỗ mình không có đọc những tác phẩm của một tác giả nhứt định nào, ngoại trừ tác phẩm đang được nói tới, làm cái lý do tồn tại cho bài diễm sách của mình (vậy thì làm sao đòi những thành phần thuộc các giới khác đọc tác phẩm của chính mình ?) (2)

Cũng chính vì lẽ đó mà khi giải đáp câu hỏi thứ hai : chúng ta học được nét độc đáo nào trong tư tưởng và quan niệm của giới suy nghĩ văn hiện thời, chúng ta phải đụng đầu với một hậu quả đáng buồn do tình trạng *hoang đảo* ấy gây nên. Giới suy nghĩ văn không những chừng như chẳng hề và chẳng muốn đọc nhau và tìm hiểu nhau, mà tựa hồ cũng chẳng hề và cũng chẳng muốn đọc và tìm hiểu những kẻ đi trước mình, đàn anh của mình, cùng viết một chủ đề với chủ đề tác phẩm của mình. Tại sao có hiện tượng này ? Ở đây ? bây giờ ? Dành việc giải thích và vạch ra

(2) Đây chỉ ghi nhận một ý hướng. Vậy, chúng tôi xin chép lại lập luận của nhà phê bình, để rộng đường dư luận : (...) *Không có dịp đọc những tác phẩm trước của (...), tôi không biết ông ta đã từng viết văn như thế nào. Càng hay, tôi sẽ có dịp quan niệm cuốn sách đang nằm dưới mắt tôi như một tác phẩm độc lập không nợ nần, không ân huệ gì đối với những tác phẩm khác của tác giả đã có hay sắp sửa ra đời. Một cuốn sách được viết ra trước hết cho chính nó, bởi chính nó. Một cuốn sách không là hi vọng. (...)*

(đặc san Văn, tập III, đệ tam tam cá nguyệt 1967, tr. 119)

những nguyên nhân sanh ra hiện tượng đó khi tiện dịp, chúng tôi xin được phép chỉ ghi nhận hậu quả của nó mà thôi : giới suy nghĩ vẫn đang giẫm chân một chỗ, tư tưởng và quan niệm của họ quanh đi quẩn lại không tiến thêm một bước nào, so với thời tiền chiến.

Mấy nhận xét vừa giải bày cách đôi dòng trên đây, thật tình mà nói, thoát đầu chỉ xuất hiện như những cảm tưởng mơ hồ, mờ nhạt, nhưng lần hồi lại sáng rõ mồn một, được chứng nghiệm qua một số sách báo ấn hành ở xứ này năm ba năm nay, và đặc biệt qua số (rất ít) tập sách lý luận văn nghệ, mà tập *Mấy vấn đề văn nghệ* của anh bạn Lữ Phương là một trường hợp điển hình. Điển-hình cho tình trạng giẫm chân một chỗ ấy và, đồng thời, cũng tiêu biểu cho một đường lối văn học nào.

Nhưng trước khi đi sâu vào hai khía cạnh nhắc tới trên đây, chúng ta hãy cố gắng vạch ra các vấn đề đã được tác giả nêu lên trong tập sách.

Mấy vấn đề văn nghệ bàn tới trong tập sách Lữ Phương

Như nhan sách đề rõ, tập *Mấy vấn đề văn nghệ* của Lữ Phương (3) tập hợp một số bài viết đã đăng tải rải rác trên đôi ba tạp chí, đặc biệt trên *Bách khoa* và *Tin Văn*, khoảng vài năm trở lại đây, và đề cập tới một số vấn đề chủ yếu hằng được đặt ra mỗi khi chúng ta luận về văn học và nghệ thuật.

Tập sách gồm tất cả mười ba bài viết mang những nhan đề sau đây, nói rõ chủ đề của mỗi bài :

- 1.— *Ý niệm toàn thể trong văn nghệ* (tr. tr. 7-31).
- 2.— *Nội dung khách quan và nội dung chủ quan* (tr.tr. 32-50).
- 3.— *Cái chung và cái riêng* (tr. tr. 51-57).
- 4.— *Cuốn sách mọi rợ ấy !* (tr. tr. 58-63).
- 5.— *Vốn học và vốn sống của nhà văn* (tr. tr. 64-71).
- 6.— *Vấn đề tự do trong văn nghệ* (tr. tr. 72-79).
- 7.— *Văn nghệ tiền chiến* (tr. tr. 80-89).
- 8.— *Ảo tưởng trí thức ?* (tr. tr. 89-96).
- 9.— *Một ý kiến về phê bình* (tr. tr. 97-105).
- 10.— *Đi tìm cái mới* (tr. tr. 106-113).

(3) Lữ Phương, *Mấy vấn đề văn nghệ*, Trình bày, Sài gòn, 1967.

11.— *Văn chương tiêu thụ* (tr. tr. 114-137).

12.— *Hiện tượng thoát li thực tại trong chín năm văn học Ngô triều* (tr. tr. 138-155).

13.— *Vấn đề văn hóa dân tộc* (tr. tr. 156-168).

Chúng ta có thể chia số mười ba bài viết nhan đề chép lại nguyên vẹn trên đây thành hai loại tuy không hoàn toàn dứt khoát, nhưng vẫn rõ rệt. Một loại thuần lý luận, gồm các bài 1, 2, 3, 5, 6, 9, và 10 ; sáu bài kia (bài 4, 7, 8, 11, 12 và 13) thuộc loại nhận xét và nhận định, thiên biên khảo và thường được dùng làm chỗ chứng minh cho lý luận giải bày trong mấy bài thuộc loại thứ nhất.

Chúng tôi phân chia mấy bài viết hợp thành tập sách ra làm hai loại thế như trên cũng chỉ cốt giúp chúng ta dễ bề lãnh hội nội dung của chúng, vì, thật ra, nhìn trộm toàn bộ tập sách, chúng ta sẽ nhận thấy rằng nó xoay quanh chủ đề trung tâm là *chiến đấu cho một đường lối văn học nào*, đường lối văn học này được tác giả biểu hiện qua mấy vấn đề văn nghệ căn bản đã nêu lên : nguyên lý văn học, văn nghệ và chánh trị, lập trường của nhà văn, vai trò của nghệ sĩ, thái độ của nghệ sĩ trước thực tại, tự do trong văn nghệ, trách nhiệm của nhà văn, ý niệm văn hóa dân tộc, tác dụng của văn nghệ.

Chúng ta hãy tìm hiểu xem Lữ Phương biểu hiện đường lối văn học anh đã quan niệm và chủ trì qua mấy vấn đề văn nghệ căn bản vừa nhắc tới sơ lược trên đây ra sao và, tiếp theo, đường lối văn học này được tác giả đề xướng với tinh thần nào.

Một quan điểm duy nhất

Cái ý hướng kết hợp lý luận của một đường lối văn nghệ nào với thực tế của tình hình văn nghệ ở miền Nam Việt-nam (hay, đúng hơn, ở thành-thị miền Nam), chúng ta nhận thấy rõ rệt ở chỗ, đề cập tới bất luận vấn đề văn nghệ nào, Lữ Phương cũng đứng trên *một quan điểm duy nhất* và chừng như anh không hề muốn xét tới chúng qua nhiều thứ lăng kính khác hòng giải bày mọi sự một cách mềm dẻo, nhường cho độc giả quyền chọn lựa quan điểm riêng biệt của mình.

Chúng ta có thể tạm gọi quan điểm duy nhất ấy của anh là *quan điểm xã hội* (trong một bầu khí chánh trị khác, chúng tôi sẽ vận dụng một từ khác để chỉ định quan điểm của anh một

cách chánh xác hơn). Đứng trên quan điểm xã hội duy nhứt này, và với cung cách một chiến sĩ văn hóa, Lữ Phương đã biểu hiện đường lối văn nghệ đặc biệt đang thành hành cũng đang là đường lối chỉ đạo độc nhứt có quyền này nở ở đâu đây. Anh đã biểu hiện và đề cao nó qua cách anh nhìn các vấn đề văn nghệ được anh trình bày trong tập sách.

Lữ Phương đã nhìn mấy vấn đề văn nghệ căn bản ấy như thế nào? Chúng ta sẽ chỉ đi sâu vào một vài khía cạnh chủ yếu khả dĩ giúp chúng ta hiểu được cách nhìn của anh mà thôi.

Nguyên lý nghệ thuật

Trước hết, Lữ Phương khẳng định một sự kiện chủ yếu mà anh gọi là « *ý niệm toàn thể trong văn nghệ* » (bài 1); muốn nhận thức cho chánh xác một tác phẩm nghệ thuật nào, chúng ta phải biết nhìn bao trùm toàn thể của nó, vì nó vốn là một « *toàn khối bất phân* » (tr. 13), phối hợp chặt chẽ hình thức và nội dung. Tuy vậy, tuy hình thức và nội dung gắn bó với nhau như vậy, chúng ta cũng phải xem « *nội dung là phần quyết định, hình thức (chỉ) là phần biểu hiện* » nội dung mà thôi (tr. 14): những trường phái coi trọng hình thức hơn nội dung, chẳng hạn như nhóm Xuân Thu Nhã Tập thời tiền chiến, thấy đều thất bại vì không hiểu rõ đặc tánh đó vậy.

Đã xem nội dung là phần quyết định, thì chúng ta không thể « *chối bỏ tác dụng của nghệ thuật đối với cuộc đời* » (tr. 16), cũng như chúng ta không thể « *tách rời nó khỏi nguồn gốc xã hội của nó* » (tr. 16): nó chỉ là một thành tố của toàn thể xã hội, nó « *chuyển vận theo những qui luật khách quan* » (tr. 17), như và dính chùm với mọi thành tố khác. Vì vậy, chúng ta có thể bảo rằng, lấy Nguyễn Du làm thí dụ, « *tác phẩm là thành quả cao độ của tiến trình (ở thí dụ này) lục bát Việt-nam* » (tr. 18), còn « *thiên tài là người đã kết tụ được tinh túy chất liệu hình thức thẩm mỹ xã hội để biểu hiện cho những nhu cầu, những khát vọng nào đó của một xã hội nhất định đang đi trên con đường tồn tại và phát triển của mình* » (tr. 19).

Một tác phẩm lưu hành, tất « *trở thành sản vật xã hội rồi* » (tr. 22), và, như vậy là đương nhiên « *giữ một chức phận trong xã hội* » (tr. 22), nghĩa là nó có thể tích sẵn trong mình hai thứ tác dụng: « *tác dụng chủ động* » và « *tác dụng khách quan* » (nghĩa là nằm ở « *ngoài ý thức và dự liệu của nghệ sĩ* » (tr. 22)

Nhận thức được tác dụng của nghệ thuật, thì nghệ sĩ phải biết thế nào là « *sự thực trong văn nghệ* » (tr. 23), mới hòng hiểu được đời sống theo hướng đi lên của nó. Muốn vậy, nghệ sĩ phải nhìn thấy rõ đâu là hiện tượng, đâu là thực chất: y phải biết « *lưu ý tới những yếu tố chánh* » (tr. 26) để có thể biểu hiện sự thực khách quan trong toàn thể của nó, nghĩa là diễn tả sự thực khách quan này qua tiến trình vận chuyển của nó là nguyên nhân, hiện tượng, hậu quả (tr. 28). Có như vậy, thì sự thực thể hiện ấy mới được « *sáng tỏ và đầy đủ* » (tr. 29), và nghệ thuật mới có tác dụng ăn khớp với « *kinh nghiệm của loài người trong trường kì cải tạo xã hội* » (tr. 31). Và đó mới là nghệ thuật đích thật.

Tự-do trong văn nghệ.

Thế nào là tự do đích thật, nói về văn nghệ? Có một sự kiện cần phải được khẳng định lập tức, trước khi giải đáp câu hỏi này, là « *không hề có thứ tự do nào là «tự do tuyệt đối» cả* » (tr. 73). Vì sao? Vì con người sống trong một thế giới mà mọi sự đều có liên lạc với nhau, và đã « *sống trong những điều kiện sinh hoạt ấy* », thì « *thiết yếu chúng ta bị nó qui định* » (tr. 73).

Tuy bị điều kiện sanh hoạt qui định như vậy, con người vẫn khác súc vật là « *có được cái tinh thần, cái lí trí và gọi chung là cái ý thức* » (tr. 74), nhờ đâu mà y « *biết rõ những giới hạn bao vây mình* » và, đồng thời, « *nương theo những giới hạn ấy để cải biến thế giới, cải biến sinh hoạt* » (tr. 76).

Nhờ ở ý thức ấy và ở chỗ biết vận dụng những qui luật sanh hoạt chung ấy mà con người nhận chân được đâu là tự do đích thật, bởi vì « *tự do phát sinh từ chỗ ý thức được những tất yếu để chinh-phục những tất yếu* », và có thấu hiểu như vậy thì chúng ta mới có « *điều kiện căn bản để chinh phục một tự do đích thực* » (tr. 77).

Quan niệm tự do đích thật như vậy, là quan niệm tiếp theo rằng văn nghệ, « *tự thân nó, vốn là thành quả của tiến hóa mà ra* » (tr. 78 — đối chiếu với phần câu trích trong tr. 18 trên đây); và trách nhiệm của chúng ta hiện thời và ở đây là « *nhân danh một thứ tự do đích thực để chống lại những thứ tự do giả hiệu* » (tr. 78).

Vai trò và trách nhiệm của nhà văn

Văn học, nghệ thuật bản thân xuất phát từ lao động của con

người sống trong xã hội và bị qui định bởi những điều kiện sanh hoạt chung quanh nằm trong hướng phát triển biến chứng với những qui luật tất yếu của xã hội như vậy, thì, một khi đã nhận thức được đâu là tự do đích thật của mình, thấu rõ chức vụ và tác dụng của nghệ phẩm và, nhứt là, quan niệm rằng nội dung là phần quyết định, thì tất nhiên nhà văn biết tới chỗ mình cũng có trách nhiệm như bất cứ thành phần xã hội nào, để mà gánh vác nó thế nào cho thích ứng với vai trò của mình trong việc « *góp phần xây dựng cho đời sống tốt đẹp hơn lên* » (tr. 78), trong công trình « *trường kì cải tạo xã hội, chinh phục thiên nhiên* » (tr. 31).

Trách nhiệm của nhà văn

Nói một cách cụ thể hơn, trong trường hợp của nhà văn chúng ta hiện nay ở đất nước này, thì trách nhiệm của chúng ta là phải dứt khoát về mặt xã hội, cũng như về mặt chánh trị. Nghĩa là thế nào?

Nghĩa là, một mặt, chúng ta phải có một lập trường, một thái độ sống minh bạch, sáng tỏ, dám phản ứng một cách tích cực và không đầu hàng trước bạo quyền, chẳng như phần đông các nhà văn công khai đã tạo nên « *hiện tượng thoát li thực tại trong chín năm văn học Ngô-triều* » (bài 12): các nhà văn này chẳng những đã trốn tránh trách nhiệm một cách hèn nhát, mà hơn thế nữa, họ còn có « *thái độ đồng lõa với thực tại ám u như nhớp* » (tr. 134), ở chỗ họ đã « *quan niệm văn chương chỉ là một cách thể tiêu sầu khiến muộn đẽ quên đi cuộc đời* » (tr. 127), biến văn chương thành một thứ « *văn chương tiêu thụ* » (bài 11); trách nhiệm của chúng ta là « *chống lại thứ văn hóa đồi trụy, những tiếp nạp bừa bãi* » (tr. 167), chống lại chính thứ « *tinh thần vô trách nhiệm* » (tr. 101) trong phê bình cũng như trong thứ « *chủ trương văn chương tuyệt đối* » — đẹp thuần túy, đuổi bắt vật thể, đặt vấn đề ngôn ngữ — (tr. 101).

Mặt khác, chống lại mọi thứ văn chương « *tiêu cực và đầu hàng trước bạo quyền* » (tr. 145) ấy, tức là đã nhận thấy rõ « *trách nhiệm (của mình) đối với đời sống* » (tr. 105). Tinh thần trách nhiệm của nhà văn đối với đời sống này phải được thể hiện qua ý hướng « *đi vào thực tế đời sống* » (tr. 68), và « *sống bằng cả cuộc sống của mình, rung cảm thật sự và nỗ lực thật sự* » (tr. 71): có tham dự trực tiếp vào những buồn khổ của hàng ngũ những kẻ

bị áp bức, thì « *nỗi bất bình của mình mới thấm thía sâu xa* » và mình mới là « *người biết tham dự vào cuộc phấn đấu cho đời sống tốt đẹp hơn* » (tr. 71).

Nhận thức được chức năng xã hội của văn nghệ và trách nhiệm của nhà văn đối với cuộc đời, thì nhà văn mới hòng đảm nhiệm vai trò của mình trong hướng đi lên của nhân sanh một cách có hiệu nghiệm.

Vai trò của nhà văn

Đi đôi với ý thức trách nhiệm đối với đời sống là ý thức sứ mạng xã hội của nhà văn, ý thức vai trò của mình trong công cuộc « *nâng cao nhận thức con người về thực tại* » và « *hướng dẫn thuyết phục con người đi tìm đường thoát cho thực tại* » (tr. 143), cái thực tại của một « *xã hội nửa phong kiến nửa thực dân* » (tr. 110), cái thực tại của xã hội miền Nam Việt-nam hiện thời (4).

Mà trong một xã hội người bóc lột người như vậy (bởi có phong kiến, có thực dân — dầu là thực dân ngoại quốc hay thực dân bản xứ — là có bóc lột), thì « *những vấn đề cơm áo, tự chủ, tự do vẫn chiếm lĩnh hàng đầu trong những vấn đề cơ bản mà dân tộc ta đang giải quyết bằng mồ hôi xương máu* » (tr. tr. 110-111).

Trước xã hội đầy máu và nước mắt ấy, trước thực tế ấy của đất nước chúng ta hiện nay, nhà văn có tinh thần trách nhiệm không thể làm ngơ được, y phải đóng vai trò « *góp phần nhập cuộc* » (tr. 112), hầu « *biến hiện quyền sống của con người kêu đòi phát triển không ngừng* » (tr. 113). Nhưng nhà văn chúng ta, trên thực tế, phải làm gì để có thể đóng được vai trò ấy một cách có hiệu quả?

Chúng ta hãy ngoái nhìn trở lại thời tiền chiến, xét xem nền « *văn nghệ tiền chiến* » (bài 7). Chúng ta sẽ nhận thấy rằng văn nghệ tiền tuyến không phải chỉ gồm có hai dòng Tự-lực Văn-đoàn và Thơ-mới vốn là « *dấu tích tinh thần của một lớp người* » (tr. 82),

(4) Xem thêm: (...) tiếp tục chiến đấu, vô tình hay hữu ý chúng ta còn và sẽ còn là kẻ đánh mướn cho giai cấp thống trị thối nát, bán rẻ mặt máu cho những tư bản mại bản, địa chủ bất cứ mang quốc tịch nào đang ngự trị và thủ lợi trên nỗi thống khổ đầy đặc hơn 20 năm của đa số dân nghèo. (...)

Thế Uyên: *Nghĩ trong một xã hội tan rã* (Thái-độ, Sài-gòn, 1967, tr. 12 và tr. 14).

của « tầng lớp trưởng giả « sầy non » (tr. 82), chứ không thể làm đại diện được cho 13 năm trời văn học » (tr. 83). Bởi vì kể từ năm 1936, nhờ ở Mặt-trận Bình-dân, có một số nhà văn (Nguyễn Công Hoan, Ngô Tất Tố, Tô Hoài, Vũ Trọng Phụng, Nguyễn Hồng, Nam Cao, Bùi Hiên...), qua tác phẩm của mình, đã « cầm bút tố cáo cái xã hội bị trị lầm than » (tr. 84), nhà văn này chĩa vào nanh vuốt của bọn cường hào ở nông thôn, nhà văn nọ lời ra ánh sáng những hành vi áp bức bạo ngược của giới trưởng giả mại bản thành thị, nhà văn kia nói lên cảnh lầm than khốn khổ của tầng lớp bị bóc lột.

Như vậy, « bên cạnh thứ văn nghệ lãng mạn suối mướt của Tự-lực Văn-doàn, còn có một giọng văn học có khuynh hướng xã hội rất phong phú nữa » (tr. 85). Mà xã hội chúng ta ngày nay chẳng khác xã hội nửa phong kiến nửa thực dân thời tiền chiến bao nhiêu, thì con đường của nhà văn có trách nhiệm chúng ta đã được vạch rõ, vai trò của nhà văn có trách nhiệm chúng ta đã được xác định : « tiếp nối tinh thần phản kháng trong văn học tả thực thời tiền chiến (...) để đẩy cho nó đi xa hơn nữa » (tr. 87).

Hoàn thành được vai trò này, nghĩa là phản kháng và tố cáo cái xã hội thối nát hiện thời, nhà văn chúng ta nhất định sẽ « đóng góp (được phần nào) cho công cuộc chiến đấu của loài người để nâng đời sống của mình đối với thiên nhiên và xã hội » vậy (tr. 104).

Tính chất nhứt trí của tập sách

Tuy là một tập sách gom góp mười ba bài viết rời rạc, tưởng chừng không có những liên quan chặt chẽ với nhau (và, trên thực tế, những liên quan nội tại giữa các bài viết rất mực lỏng lẻo — điều này là một việc dĩ nhiên phải vậy, bởi tập sách không được tác giả soạn thảo thành một biên khảo có lớp lang mạch lạc), người đọc chăm chú cũng vẫn lọc thấy — lọc thấy, nghĩa là gạn đi một số chi tiết nhỏ nhặt hầu hững lấy phần cốt — trong tập *Mấy vấn đề văn nghệ* một chỗ nhứt trí rõ rệt, nằm ở cách nhìn sự việc, ở quan điểm của Lữ Phương và ở đường lối văn nghệ mà anh muốn cổ vũ và đề cao.

Chúng ta có thể gói ghém trọn cách nhìn sự việc, quan điểm của Lữ Phương và đường lối văn nghệ mà anh muốn cổ vũ và đề cao qua lập luận tóm lược (do chúng tôi tóm lược) sau đây : *văn nghệ là một sự kiện xã hội liên can mật thiết với mọi*

sự kiện xã hội khác, mà bản chất của xã hội là không ngừng phát triển theo một tiến trình biện chứng, nhà văn sống trong xã hội tất có trách nhiệm và vai trò soi sáng các qui luật tất yếu làm nên tiến trình đó, hậu góp phần vào công trình trường kì cải tạo xã hội của con người sống trong xã hội.

Đề cập tới bất luận vấn đề văn nghệ nào, cho dầu là đề khẳng định một nguyên lý, một qui tắc (trong các bài 1, 2, 3, 5, 6, 7 và 10) hoặc đề chứng minh các nguyên lý và qui tắc này (trong hầu hết tập sách) hoặc đề ghi nhận một thời kỳ, một sự kiện văn nghệ trong nền văn học Việt-nam hay trong nền văn học thành thị ở miền Nam Việt-nam (trong các bài 4, 7, 8, 11, 12 và 13), mọi nhận định của Lữ Phương chừng như thấy đều mang dấu vết sâu đậm của lập luận vừa tóm lược cách mười dòng trên đây, chừng như thấy đều cảm rõ bắt nguồn từ lập luận duy nhứt đó. Những nhận định của anh về tác dụng của văn nghệ, về sự thật trong văn nghệ, về nội dung hình thức trong tác phẩm, về bản chất thực tại (*cái chung*), về vốn sống và vốn học của nhà văn, về tinh thần thực tế của người cầm bút, về phê bình, về văn hóa dân tộc, và về những vấn đề đã lược kê trong mấy đề mục nhỏ trong phần bài này, — những nhận định của Lữ Phương về tất cả mọi vấn đề lớn nhỏ ấy chừng như thấy đều phát sanh từ lập luận đó, nghĩa là được anh nuôi nấng, được anh nhìn qua quan điểm xã hội của mình và qua quan niệm của mình về tiến trình biện chứng của xã hội loài người và, thực tế hơn, của xã hội miền Nam Việt-nam hiện thời vốn xuất hiện như *một xã hội tan rã*, để nói theo chữ dùng của anh bạn Thế Uyên mới đây (4).

Và đó là khía cạnh làm nên tính chất nhứt trí chúng ta có thể lọc thấy được trong một tập sách đa tạp về mặt vấn đề nêu lên, dầu cho những vấn đề này thấy đều xoay quanh một chủ đề duy nhứt là văn học và nghệ thuật, dầu cho chúng còn đề rớt lại một số khác cũng liên can mật thiết với chủ đề này mà không được Lữ Phương nhắc tới hay chỉ nhắc phớt qua (5).

(5) Chẳng hạn : Văn nghệ và tuyên truyền, phát huy truyền thống vốn văn học cổ, phát triển hình thức văn nghệ mới, thực tế và lý tưởng trong văn nghệ, cá tính của nhà văn, phương pháp sáng tác... và nhiều nữa.

Một tập sách hữu ích và hợp thời

Khẳng định nguồn gốc xã hội của văn nghệ, tác dụng của văn nghệ đối với xã hội, trách nhiệm cụ thể của nhà văn và vai trò thực tiễn của giới cầm viết, như Lữ Phương đã làm với tập *Mấy vấn đề văn nghệ*, ở đây và ngay lúc này, nghĩa là giữa hiện trạng văn hóa miền Nam Việt-nam đầy nghẹt « *những loại gọi là văn chương rất chuyện chơi gái trong sấm sét* » và « *những mớ chán chường làm giáng trí thức và thời thượng* » (như chúng tôi đã có dịp thừa cùng bạn đọc non hai năm trước) (6) — khẳng định mấy sự kiện ấy trong hiện trạng này, chúng ta phải nhìn nhận, là một việc làm hữu ích và hợp thời: tập *Mấy vấn đề văn nghệ* của Lữ Phương, nhờ vậy, xuất hiện như một trong số rất ít tập sách lý luận văn nghệ hữu ích và hợp thời, và không những thế, còn hữu ích và hợp thời nhất là về phương diện thực tiễn.

Mà thật vậy, trong lúc rất nhiều văn nghệ sĩ, vì lẽ này lẽ nọ và nhất là vì thế cuộc chùng như ngày một mù mịt và không lối thoát, bị kẹt cứng giữa tinh thần vô trách nhiệm dễ dãi là chiều theo thứ thị hiếu đòi hỏi được hưởng thụ ngay liền của thành phần độc giả thành thị đọc sách là đề « *trốn khỏi cuộc đời, cố tình quên đi thực tại* » (tr. 132) và sự bất lực của mình trước thực tế tạo nên bởi một chế độ hà khắc và bạo ngược — đứng giữa cái thế kẹt ấy, rất nhiều văn nghệ sĩ đã tỏ ra hoang mang, hoang mang tới mức nghĩ rằng viết văn, sáng tác cuối cùng cũng chẳng có tác dụng gì và được xem như một thứ *ảo tưởng trí thức* mà thôi (bài 8), thì Lữ Phương đột ngột cất tiếng, chùng như đại diện cho đường lối văn nghệ lấy xã hội và giới cần lao làm chủ đề cho phương hướng sáng tác trong mục đích phục vụ hạng người bị đoạ đầy này, và vạch ra một số phương châm cần thiết cho công cuộc góp phần cải tiến xã hội và xây dựng một xã hội mới, tiến bộ bình đẳng, những phương châm có thể thực hiện được trong những điều kiện cụ thể (tr. 95) của hiện tình xã hội miền Nam Việt-nam.

Khía cạnh hữu ích và tánh cách hợp thời của tập *Mấy vấn đề văn nghệ* nằm chính ở chỗ đó: nó ra mắt nhắm đúng vào lúc

(6) Trần Thiện-Đạo, *Văn hóa và chúng tôi* hay là *Mấy cảm nghĩ xuôi dòng*. Bản nguyệt san *Văn*, số 56, ngày 15-IV-1966. Chân thành cầu mong bạn đọc miễn thứ cho cử chỉ chùng như thiếu khiêm tốn là trích dẫn chính mình.

có một thành phần văn nghệ sĩ đang lâm vào tình trạng bế tắc trong ý hướng sáng tác và, đồng thời, có một thành phần văn nghệ sĩ khác đã chẳng ngại (vô tình cũng có, mà hữu ý cũng có) quên đi trách nhiệm trước mắt và mai sau của mình đối với thực trạng bi thảm của hai nửa đất nước này (7).

Lập luận thiếu mềm dẻo và thiếu cân nhắc

Giá trị tập sách, như vậy, nằm ở khía cạnh hữu ích và tánh cách hợp thời của nó. Nhưng tiếc thay, giá trị đặc biệt này không được Lữ Phương xây dựng trên nền tảng một phương pháp lý luận có tác dụng thuyết phục đối với thành phần độc giả mà tập sách của anh *đương nhiên* muốn gởi tới, nghĩa là đối với văn nghệ sĩ *đương nhiên* thuộc hạng độc giả khó tánh nhứt, khó thuyết phục nhứt, vì lẽ họ ít nhiều thấy đều nắm được trong tay một số kinh nghiệm và mảnh khoé thuộc nghề nghiệp của mình, và, phần khác, chẳng phải dễ dàng gì mà một sớm một chiều là tư tưởng và quan niệm của họ có thể được cải tạo và chuyển hướng (8).

Có cần phải bộc trực nói với anh bạn Lữ Phương rằng đường lối lập luận quyết đoán một chiều, gồm nhiều khẳng định chúng tôi không dám bảo là vu vơ hay vô căn cứ, nhưng vẫn cứ xuất hiện như những khẳng định thiếu cơ sở minh chứng vững vàng — có cần nói thẳng với tác giả tập *Mấy vấn đề văn nghệ* rằng thứ lập luận nhận thấy khắp tròn mười ba bài viết của anh quyết chắc không làm sao thuyết phục được hạng độc giả đặc biệt của nó là anh em văn nghệ sĩ.

Mà nó làm sao trích trử trong mình tác dụng đó được (tác dụng thuyết phục vốn là mục đích của Lữ Phương, dầu anh

(7) Khía cạnh hữu ích và hợp thời này, chúng ta cũng có thể nhìn thấy trong tập sách tiểu luận hết sức *can đảm và chân thành*, (còn nhận định của tác giả đúng hay sai, là chỗ cần thảo luận sau) phát hành tháng IX-1967, của Thế Uyên (sđd trong cước chú 4), nhứt là về mặt xã hội và chánh trị. Chúng tôi sẽ trở lại tập sách này, ngày gần đây, khi tiện dịp.

(8) Về vấn đề này, bạn đọc bắt gặp được thì có thể xem thêm: Lương Duy-Trực, *Bản về cải tạo trí thức*, bản dịch của Trúc Thiên (Sự thật, 1957). Lương Duy-Trực là giáo sư viện Đại học Trung nguyên, Trung quốc.

không hề bộc bạch rành rọt như vậy trong tập sách), khi mà chưa chỉ anh đã *tiên nghiệm* gọi một thành phần văn nghệ sĩ nào ở đây bằng nhiều từ ngữ khó bề được họ chấp nhận, chẳng hạn: « một kẻ ki sinh ần bám xã hội, dành lất cả thì giờ cho việc chấp chữ chọn văn... » (tr. 16), « một kẻ chuyên nghề nói tục, nói nhảm để giải tỏa ần ỉn hoặc để kiếm tí tiền cơm thuốc lá cà-phê... » (tr. 22), « bọn con buôn văn nghệ đầu độc con người... » (tr. 29) « những kẻ giết người bằng những trái bom nổ chậm chế tạo bằng những kỹ thuật hết sức tinh vi, tuyệt hảo... » (tr. 63), « loài ác thú đội hình người... » (tr. 63), « một lớp người băng hoại... » (tr. 63), « cái « tự do » trong các thứ văn nghệ được nuôi dưỡng bằng những dơ dáy của cái xã hội điếm đàng dĩ bợm... » (tr. 78,) « cái thứ « tự do » rên rỉ, tự do đòi truy của những kẻ vô trách nhiệm viện ra để lừa mình để lừa đời... » (tr. tr. 78-79), và biết bao cách gọi khác tương tự như vậy, bâng bặc khắp cùng tập sách, không kể hết được trong khuôn khổ một bài tìm hiểu và giới thiệu (9).

Bởi chúng tôi nghĩ rằng sức thuyết phục của phép lập luận nằm ở chỗ, một phần, lý lẽ phải vững chắc, chánh xác, nghiêm túc chặt chẽ đã đành, mà phần khác, lời lẽ trình bày cũng còn phải được phát biểu cách nào cho nhỏ nhẹ, nhã nhặn — nhỏ nhẹ, nhã nhặn không có nghĩa là không khúc chiết, không đanh thép, không vững lập trường, không thẳng thắn. Những lập luận của anh bạn Lữ Phương thiếu hẳn những lời lẽ diễn đạt kín đáo và nhũn nhặn cần thiết ấy, cần thiết cho chính mục đích mặc nhiên của anh, là thuyết phục một thành phần văn nghệ sĩ nào.

Tinh thần nhị nguyên

Bởi sâu thêm nữa, tìm hiểu nguyên nhân thuần tư tưởng — *thuần tư tưởng*, vì chúng tôi không nghĩ rằng có những nguyên nhân thuộc địa hạt khác, xích mích cá nhân, chủ trương của nhà xuất bản, vân vân.... —, đã khiến anh bạn Lữ Phương lập luận một cách thiếu mềm dẻo và vận dụng nhiều cách phát biểu ý kiến không mấy dè dặt, chúng tôi, chúng ta nghiệm thấy rằng nó xuất phát từ thái độ của anh, từ tinh thần mà chúng tôi xin được phép tạm gọi là tinh thần nhị nguyên nằm trong hệ thống chủ nghĩa

(9) Chúng tôi muốn nhấn mạnh thêm điểm này: ở đây về mặt lý thuyết, chúng tôi không có ý binh vực hạng văn nghệ sĩ mà Lữ Phương đã ám chỉ bằng mấy cách gọi vừa trích dẫn, mà chỉ nói tới tánh chất bạch tuột và quơ đũa cả nắm trong cách nói.

nhị nguyên xem sự việc trên đời đơn thuần qua hai nguyên lý duy nhất là cái Thiện và cái Ác, rất có thể được biến thành cái Thù và cái Bạn, hay cái Xấu và cái Tốt (10).

Tinh thần nhị nguyên hằng biểu lộ thái độ của người nắm chân lý về phần mình, chân lý độc nhất, chân lý đơn phương, cho rằng mình và chỉ có phe mình, cánh mình là nắm chắc chân lý ấy, biết rõ đâu là cái Thiện, đâu là cái Ác, ai là Bạn, ai là Thù, cái Tốt là gì, cái Xấu là gì — và giữa hai nguyên lý đó, tuyệt nhiên không có một thành tố thứ ba nào chen chân lẫn lộn vào được. Nó nhìn sự việc một cách quyết đoán, một chiều, không đi sâu vào những ngõ ngách âm thầm, những uẩn khúc chi li khả dĩ giải thích được một xu hướng hay một ý định nào.

Vì vậy, những người có tinh thần nhị nguyên không khỏi thường hay lên giọng dạy đời, làm thầy thiên hạ (mình là kẻ nắm chắc chân lý mà!), dẫu một cách vô tình. Trong trường hợp của anh bạn Lữ Phương, cái tinh thần nhị nguyên của anh cũng đã vô tình biến anh, qua tập *Mấy vấn đề văn nghệ*, thành một (cứ tạm gọi là) bậc đàn anh đứng ra vạch đường dẫn lối cho cho giới văn nghệ sĩ chúng ta noi theo: suốt tập sách, chúng ta không ngừng đọc thấy anh giảng giải một cách phân minh — rằng văn nghệ như vậy đây thì mới là văn nghệ tốt và lành mạnh, còn văn nghệ như thế kia thì thuộc loại dâm ô đòi truy của bọn dư ăn thừa mặc — rằng nhà văn phải như vậy thì mới làm tròn sứ mạng của mình, làm thế kia là đồng lõa với xã hội thối nát — rằng sứ mạng của chúng ta là như vậy, như vậy... Tất cả mọi lời lẽ, lập luận ấy thấy đều được Lữ Phương thốt ra một cách chắc nịch như đinh đóng cột, như lưỡi dao phay vào thân chuỗi; và chúng tôi đã cố công nghe ngóng, soi mói tìm tòi chút âm thanh, chút dấu vết gì biểu thị một tâm hồn sẵn sàng đón nhận (*đón nhận* không bó buộc là phải chấp nhận) những xu hướng, những lý lẽ và những lập luận hoặc đối lập hoặc chỉ là chưa đi tới cùng một kết luận với mình, nhưng vô hiệu.

Vô hiệu, bởi Lữ Phương hằng luôn nhìn xét mọi vấn đề nêu ra trong tập sách của anh với luận điệu nước một và quyết đoán xuất phát từ tinh thần nhị nguyên rất mực giản lược ấy. Một thí dụ chứng minh tinh thần nhị nguyên của anh, anh đã viết như sau:

— *Bản chất cái tốt là bản chất những nỗ lực đa diện của con người để sinh tồn và tiến bộ. Bản chất cái xấu là bản chất những*

(10) Xem thêm: Trần Mai Lan, *Bạn đọc và chúng tôi*, phần I (Giải đáp thắc mắc cho bạn Thái, KBC 4.769) nguyệt san *Tân Văn*, cùng số này.

cái hủ bại, thoái hóa, phủ nhận mọi nỗ lực của con người. Xấu tốt có thể chuyển hóa lẫn nhau, có thể bị đảo lộn lẫn nhau; nhưng XẤU TỐT VẪN PHÂN MINH. (...) (11)

Từ một khẳng định phù hợp với quan niệm duy vật biện chứng và được phát biểu qua hai loại từ ngữ mang những ý nghĩa đối lập (nỗ lực, sinh tồn, tiến bộ một bên, đối lại với hủ bại, thoái hóa, phủ nhận mọi nỗ lực), Lữ Phương đã chẳng ngại giản lược hóa vấn đề hầu như ép mọi sự vào trong hai ý niệm duy nhất là cái Xấu và cái Tốt (xấu tốt vẫn phân minh). Và tất nhiên, nắm được cái Tốt về phần mình, bất luận những biểu hiện nào không ăn khớp với cái Tốt nhất định sẽ (và cũng đã) bị anh lôi đầu nhét vào trong thứ cần-xé anh dành riêng để nhốt cái Xấu mà tố cáo nó một cách dễ dàng.

Mấy khẳng định thiếu minh chứng

Tinh thần nhị nguyên ngự trị trong đường lối nhận định của Lữ Phương chẳng những đã khiến anh lập luận một cách quyết đoán, thiếu mềm dẻo và quơ đũa cả nắm mà thôi, mà nó còn dẫn anh đi tới nhiều khẳng định cực đoan, nước một và thiếu minh chứng.

Trong số những khẳng định cực đoan, nước một và thiếu minh chứng này, chúng tôi xin chỉ nêu ra hai khẳng định nổi bật, tiêu biểu cho hậu quả đương nhiên của đường lối nhận định nói trên: một, liên can tới ảnh hưởng của văn học, và một, liên can tới nội dung tác phẩm và thái độ sống của nhà văn.

Về ảnh hưởng của văn học

Văn học và xã hội ảnh hưởng qua lại với nhau như thế nào, và về phần văn học, nó có ảnh hưởng gì, quan trọng tới đâu, đối với xã hội — đây là một vấn đề phức tạp, đòi hỏi rất nhiều công lao nghiên cứu và hiểu biết ở người có ý định tìm hiểu nó một cách thấu đáo. Nhưng không, đối với Lữ Phương, vấn đề đó quá tình là giản dị. Để chứng minh tác dụng xã hội của văn học, Lữ Phương đã viết như sau:

— Có cần phải kể thêm về những cái xác lều bều của thanh niên nam nữ ở Hồ Gươm ngày xưa có liên quan ra sao với cuốn Tổ

(11) Lữ Phương, sđd, tr. tr, 53-54. Phần câu: ... xấu tốt vẫn phân minh... là do chúng tôi nhấn mạnh. Xem thêm các tr. tr. 111-112.

Tâm của Hoàng Ngọc Phách? Có cần phải nói nhiều về cái sinh hoạt dĩ bợm còn đồ lấp nấp ngày nay là do cái nền nghệ thuật cá nhân mục nát mà ra không? (tr. 21)

Trước đoạn này, Lữ Phương cũng có nhắc tới tác dụng xem chừng tai hại của cuốn *l'Étranger* (Người xa lạ) của Albert Camus, và cuốn *Werther* của Goethe. Rồi sau đó, dành riêng một bài cho một tin tòa án do chính chúng tôi thuật lại quanh vụ một kẻ đã bắn chết hai mạng người hết như nhân vật Meursault trong cuốn *l'Étranger* đã giết một nhân vật khác, và trong lúc chúng tôi hết sức dè dặt trong kết luận (12), thì Lữ Phương, ngược lại, đã quyết đoán như sau:

— Họ (= nghĩa là những tác giả viết sách có tác dụng giống tác dụng cuốn *l'Étranger*) không hề biết được rằng (...) có đứa con trai 19 tuổi vì quá chăm đọc sách « phòng the, bờ sậy » nên đã hăm hiếp chết ngất một bé gái lên mười. Họ không có thì giờ bận tâm đến những liều thuốc chuột, những cảnh phá thai, những trò dâm dật mà những cô gái dậy thì đã học được nơi những cuốn truyện điếm tình đầy cộm (...) những thanh niên vùi đầu trong tiểu thuyết « buồn nôn » sau khi nhậu nhẹt chơi bời, nửa đêm về nhà gọi tên cha mẹ ra mà chửi (...) (62)

Kết án văn học nghệ thuật Lữ Phương đã làm qua hai trích đoạn trên đây, chúng tôi e rằng nó có phần nào vội vàng, hấp tấp. Công việc vạch ra đâu là phần trách nhiệm của cuốn sách (nghĩa là của tác giả), đâu là phần trách nhiệm của biết bao nhiêu nhân tố khác — giáo dục gia đình, tâm tánh cá nhân, thời cuộc liên can mật thiết với chánh trị, xã hội... cho chí tới một cái mốt chóng tàn nào —, tìm hiểu xem có phải thật tình vì chịu ảnh hưởng một cuốn sách, một cuộn phim hay một nghệ phẩm nhất định nào mà cậu AAA hay cô ZZZ đã hành động hay có những hành vi như thế này hay như thế nọ, vốn dĩ là một

(12) Trần Thiện Đạo, *Người xa lạ ở thị trấn Downey*, báo nguyệt san *Văn*, số 83, ngày 1-6-1967. Sau khi đã ghi nhận những điểm tương đồng về suy luận, về cử chỉ và về hành động giữa con người sát nhân bằng xương bằng thịt tên Welch và nhân vật tiểu thuyết Meursault, đây là đoạn kết của bài báo:

— Chủ đích của chúng tôi (...) là cung cấp một tài liệu sống thật (...). Chúng tôi nhường việc kết luận cho mấy nhà xã hội học đầy đủ khả năng hơn chúng tôi vậy.

công trình nghiên cứu gian nan đòi hỏi rất nhiều hiểu biết khoa học nhân văn (chánh trị học, xã hội học, tâm lý học...), dẫn tới một số kết luận ước đoán tạm thời hơn là những khẳng định dứt khoát một chiều.

Bạn đọc hẳn hiểu rằng, ở đây, chúng tôi không hề có ý bình vực thứ văn phẩm mà anh bạn Lữ Phương đã ám chỉ qua mấy từ kết « *phòng the, bờ sậy* » trong trích đoạn thứ hai (13). Chúng tôi chỉ muốn nhấn mạnh rằng, nếu có phải lên tiếng phẩm bình thứ văn phẩm đó, thì chắc chúng tôi sẽ cố gắng căn cứ nhận định của mình trên cơ sở khoa học nhân văn hơn là trên nền tảng đơn thuần đạo đức mà anh bạn Lữ Phương đã không ngừng vận dụng làm tiêu chuẩn đánh giá văn nghệ và văn nghệ sĩ — ý hướng đạo đức này được anh giải bày rành mạch nơi trang 23.

Về nội dung tác phẩm

Chính với ý hướng đơn thuần đạo đức ấy mà anh bạn Lữ Phương đã thẳng tay và thẳng thắn chĩa mũi dùi giải cứu của mình vào loại văn phẩm mà anh gọi là « *phòng the, bờ sậy* » nói trên. Nhưng ý hướng đạo đức này lại ngấm ngầm chuyên chở một định lý văn nghệ mà anh xem như là định lý then chốt, bắt buộc mọi văn nghệ sĩ phải nhận thức rõ ràng: trong một tác phẩm, (cái mà Lữ Phương gọi là) *nội dung chủ quan* là phần quan trọng hơn hết (bài 2).

Nội dung chủ quan là gì? Lữ Phương viết:

— *Còn nội dung chủ quan trong tác phẩm là cái cách thức miêu tả của tác giả về cái nội dung khách quan ấy, tức là cái thái độ, cái tư tưởng chủ quan của tác giả đối với thế giới mà tác giả đã chọn lựa thể hiện (...) (14)*

Vậy, nội dung chủ quan là cách thức miêu tả, là thái độ và tư tưởng của tác giả đứng trước sự việc được miêu tả. Nói tóm lại, nội dung chủ quan của tác phẩm là *lập trường của tác giả*. Lữ Phương đã dẫn kích, đã chỉ trích loại văn phẩm « *phòng the, bờ sậy* », không phải đơn thuần vì loại văn phẩm này chuyên miêu tả những chuyện đời phong bại tục, mà chính là vì các tác giả loại văn phẩm này

(13) Có lẽ từ kết « *phòng the* » ám chỉ loại tác phẩm của Chu Tử; « *bờ sậy* », loại tác phẩm của Lê Xuyên; bốn chữ nhập lại, loại tác phẩm của Thế Uyên. Dấu ngoặc kép là của chính Lữ Phương

(14) Lữ Phương, sđd, tr. 34. Những phần câu nhấn mạnh là do chúng tôi nhấn mạnh.

« *quan điểm không sáng tỏ* » (15) —, nghĩa là, anh « *kết án cái nội dung chủ quan đồng lõa với thói nát sa đọa của họ* » (tr. 40).

Chúng ta đã biết rằng, theo quan niệm của Lữ Phương, « *nội dung là phần quyết định* » (tr. 14; xem lại tiêu mục *Nguyên lý văn nghệ* trên đây) trong một tác phẩm. Và bây giờ, anh tiến tới một bước, minh xác thêm rằng trong phần quyết định này, khía cạnh ý thức chủ quan của tác giả mới là khía cạnh then chốt. Cho nên, nhà văn ít nữa là nhà văn « *ở thời đại chúng ta là thời đại mà mọi hành vi con người phần lớn đều ý thức phản tỉnh soi rõ* » (tr. 50) — và luôn cả nhà phê bình (bài 9), phải có lập trường minh bạch, phải tỏ rõ lập trường này trong tác phẩm của mình, chớ không thể nhùng nhằng theo điệu vô thưởng vô phạt, vì có như vậy, thì tác phẩm của mình mới sâu sắc. Lữ Phương viết:

— *Có được thái độ sống ấy rồi, thì bất cứ đề tài nào cũng thể hiện được một cách sâu sắc (...) (tr. 71)*

Đi từ chỗ *nội dung là phần quyết định*, bước tới chỗ *lập trường của tác giả là then chốt* (nội dung chủ quan), đề rồi kết luận một cách quả quyết rằng *có được thái độ sống ấy (= vốn học cộng với vốn sống dẫn nhà văn tới chỗ « rung cảm thật sự và nỗ lực thật sự, » tr. 71)*, thì tác phẩm ắt phải sâu sắc, như Lữ Phương đã khẳng định, thì, một lần nữa, chúng tôi e rằng nó có phần nào vội vàng, hấp tấp và, hơn nữa, cực đoan và độc đoán một cách lạ kỳ. (16).

(15) Lữ Phương, *Nhân đọc một số truyện gần đây*, tuần san *Tin Văn*, số 6, ngày 28-4-1967. Phần câu trên, được trích dẫn trong bài này, vốn nói tới một nhà văn khác, nhưng, dầu vậy, nó cũng biểu lộ rõ rệt quan niệm chung của Lữ Phương.

(16) Chúng ta có thể ví lối khẳng định cực đoan và độc đoán này với lối khẳng định cứ tạm gọi là thiếu mềm dẻo của ông bạn. Tam Ích hai mươi năm trước trong mấy tập: *Văn nghệ và Phê bình* (Chân trời Mới, Sài-gòn, 1948) và *Nghệ thuật và Nhân sinh* (Chân trời Mới, Sài-gòn, 1948 — cuốn này soạn chung với Thiên Giang và Thê Húc). Rồi mười mấy năm sau, chúng ta lại đọc thấy dưới ngòi viết của Tam Ích nhiều nhận định trái ngược trong tập: *Ý văn I*, (Lá Bối, Sài-gòn, 1967). Chúng ta đọc thấy trong tập này nhiều nhận định đại khái tương tự mấy câu trích dẫn sau đây:

— *Tôi tưởng nghệ thuật nên nói tiếng nói cuối cùng của nghệ*

Nó vội vàng, hấp tấp, trước hết là bởi hầu hết những tác phẩm có giá trị mà nền văn học cổ điển và cận đại Việt-nam (và đó là không nói tới những nền văn học ngoại quốc) để lại cho chúng ta ngày nay, chứng tỏ rằng lập trường các tác giả hết sức mù mờ; rằng, trong rất nhiều trường hợp, lập trường các tác giả còn phản ứng lại đà tiến hóa tất nhiên của nhân loại, mà truyện *Kiều* của Nguyễn Du chính anh bạn Lữ Phương cũng nhìn nhận là một trường hợp điển hình (17). Vậy thì, quả quyết rằng lập trường tư tưởng quyết định tánh chất sâu sắc của tác phẩm, chúng tôi ngại rằng đó là một khẳng định thiếu cơ sở vững chắc, và, chẳng những thế, mà còn cực đoan và độc đoán.

Nó cực đoan và độc đoán, là bởi nó xuất hiện như chỉ là tiền đề cho một đường lối văn nghệ nào, mà anh bạn Lữ Phương không nói rõ, nhưng chúng ta vẫn cứ có thể nghiệm thấy được qua toàn thể tập *Mấy vấn đề văn nghệ*. Nó xuất hiện như một tiền đề đương nhiên dẫn tới hệ luận sau đây: *chỉ có lập trường như vậy, như vậy... thì mới đúng, mới khoa học, mới thích hợp*, mọi lập trường khác, tư tưởng khác, ý kiến khác, quan niệm khác thấy đều giả tạo, phản khoa học, sai lầm (để khỏi dùng lại một số tính từ nặng nề quen thuộc hằng đọc thấy trên báo chương ở đâu đây).

→
thuật: văn thi nhân phải làm một nghệ phẩm trước đã (...) (sđd, tr. 133) hoặc giả:

— Nhà tiểu thuyết phản ánh đời sống một cách linh động: chỉ có vậy thôi. (...) Sao lại bắt Malraux giải quyết cả một vấn đề cách mạng Tây Ban Nha năm 1936 trong cuốn *Hy vọng* (*L'espoir*). Sao lại bắt (...) (sđd, tr. 196).

Ngoài nhìn trở về trước kia, Tam Ích cho rằng bây giờ mình mắc « bệnh « ấu trĩ » văn nghệ », cùng một chứng với Trương Tửu thuở nào (sđd. tr. tr. 194-195).

(17) Lữ Phương có xét tới trường hợp sai lệch giữa nội dung khách quan và nội dung chủ quan trong *Kiều* của Nguyễn Du (tr. tr. 41-50) và hứa sẽ xét tới trường hợp của khúc *Chinh phụ Ngâm* của Đoàn Thị Điểm hay Phan Huy Ích, đề cuối cùng kết luận rằng tác phẩm cổ điển có sai lệch như vậy, thì cũng là chuyện thường, vì tác giả « bị chế độ cản trở » và « không ý thức hết việc mình làm » (tr. 50), còn vào thời đại chúng ta, thì không thể được như vậy. Thật thế ư.

Xét cho cùng, thì, đứng trên quan điểm thuần lương thức (18), và riêng chúng tôi, cũng chẳng phải là chúng tôi tuyệt đối phủ nhận mấy nguyên tắc văn nghệ do Lữ Phương đề ra trên đây về mặt lý thuyết. Nhưng, trên thực tế, cứ vin vào lịch sử văn học Việt-nam mấy năm gần đây, chúng ta đã chứng kiến tình trạng gây nên bởi những kế hoạch ứng dụng mấy nguyên tắc đó ở đây cũng như ở kia như thế nào, những kế hoạch mặc nhiên bắt buộc văn nghệ sĩ phải phục vụ ở đây là *Cần-lao-nhân-vị*, ở kia là *Chánh-sách-I-chánh-sách-II* biến văn nghệ sĩ thành ở đây là những bồi bút, ở kia là những nhà văn tù túng. (19)

(18) *Lương thức*, chữ dùng của Nguyễn Hiến Lê, diễn dịch ý niệm *bon sens* của Pháp. Xem: Nguyễn Hiến Lê, dịch André Maurois, *Thư ngỏ gửi một thanh niên về cách sống*, bản nguyệt san *Bách-khoa thời-dại*, số 256 ngày 1-IX-1967. Ông bạn Nguyễn Hiến Lê cho rằng « tiếng « lương tri » (vốn của Mạnh tử) trở một trình độ cao hơn, có ý nghĩa về đạo đức hơn thực tế », vì vậy, dùng từ *lương thức*, đúng nghĩa *bon sens* của Pháp hơn.

(19) Dưới đây, chúng tôi xin trích dẫn hai đoạn văn điển hình cho tình trạng biến nhà văn thành bồi bút và trở nên tù túng. Trên nhật báo *Ngôn luận*, vào năm 1957, có bài tạm gọi là phê bình kịch đã kết luận như sau:

— (...) Soạn giả Lê Hoài Nở (tác giả kịch *Đĩa bay*, bấy giờ đang trình diễn trên sân khấu Sài-gòn) đã cho vai người chủ trong vở kịch nói với ba cháu những lời như: « Ba cháu phải kết thành một bộ ba cho chặt chẽ, đừng gây sự xích mích nhau; tan rã hàng ngũ là nhục nhã lắm, mấy cháu ạ! Chú xin hoan nghênh tinh thần giác ngộ và đoàn kết của mấy cháu. » Lúc người chủ uống rượu, tác giả đã cho người chủ nói: « Uống cô-nhắc lô-can này, nên dùng chung mà uống, chớ đừng dùng ly. Ly bề, chứ chung không bề. » Thế là tác giả Lê Hoài Nở đã dụng tâm đưa lên sân khấu một vở kịch có tác dụng khuynh đảo tư tưởng khán giả, vô trách nhiệm, có lợi cho cộng sản, và đã công khai cổ vũ cho sự chung sống hòa bình. Một vở kịch như thế phải được loại trừ ra khỏi một mảnh vườn văn nghệ của Quốc gia cộng hòa.

Còn đây, trong một tập sách nhan là *Mấy vấn đề lý luận và phê bình văn nghệ*, vào năm 1963, tác giả đã viết như sau:

— (...) Khuyết điểm chủ yếu của tác phẩm là về mặt nội dung tư tưởng. Sai lầm chủ yếu của Hà Minh Tuấn trong *Vào đời*, chính là sai lầm về lập trường giai cấp, quan điểm chính trị, tức là →

Giẫm chân một chỗ

Trong một tiểu mục phần đầu bài này, chúng tôi có nói tới tình trạng giẫm chân một chỗ của giới suy nghĩ văn hiện thời và bảo rằng tập *Mấy vấn đề văn nghệ* của anh bạn Lữ Phương xuất hiện như một trường hợp điển hình cho tình trạng tê ngắt ấy. Chúng tôi cũng đã có nhắc tới phớt qua đôi ba nguyên nhân — *phớt qua*, là vì tìm hiểu tường tận những nguyên nhân sâu xa đã gây nên tình trạng đó vốn không phải là chủ đích của bài — khiến cho giới suy nghĩ văn chúng ta hiện thời giẫm chân một chỗ; chúng tôi xin khởi lập lại ở đây, chỉ xác định xuất xứ những tư tưởng, quan niệm, ý kiến, cách nói đã được phát biểu... ngót ba mươi năm trước, và cũng đã được lặp đi lặp lại đó đây rất nhiều lần, mà chúng ta có thể tìm thấy dễ dàng trong tập sách của Lữ Phương.

Với khuôn khổ chật hẹp của một bài điểm sách, chúng tôi không thể trích dẫn nhiều câu văn và nhiều nhà văn. Vậy, chúng tôi xin được phép thu hẹp công việc dẫn chứng, giới hạn nó ở mỗi một hình ảnh điển hình bắt gặp trong một bài báo cũ của Hải Triều (tên thật: Nguyễn Khoa Văn, 1908-1954) và trong tập sách của Lữ Phương. Nói về cách thể hiện máy móc của các nhà văn non tay, Hải Triều đã viết như sau:

— (...) Tôi nghĩ một thiên tiểu thuyết hay cũng giống như cái điệu đàn đã thoát tiếng tơ mà nhà văn sĩ biết trọng nghệ thuật chắc không bao giờ bắt chước thằng cha nhắc tuồng vọt ra ngồi chồm ngồm giữa sân khấu. (...)

Hải Triều, *Đi tới chủ nghĩa tả thực trong văn chương; những khuynh hướng trong tiểu thuyết* (Tao-dàn, số 2, ngày 16-13-39).

→ sai lầm về THẾ GIỚI QUAN. Chính sai lầm về thế giới quan đã đưa đến cho sai lầm về phương pháp nghệ thuật (...)

Luồng tư tưởng được phản ánh trong tiểu thuyết Vào đời là luồng tư tưởng chống đối chủ nghĩa xã hội. Không đập tan luồng tư tưởng này thì không thể xây dựng được sự nhất trí về chính trị và tinh thần trong toàn Đảng (...). Không đập tan luồng tư tưởng này, thì không thể sáng tạo được một nền văn học nghệ thuật hiện thực xã hội chủ nghĩa có tính động cao (...)

Cái hình ảnh « *thằng cha nhắc tuồng ngồi chồm ngồm giữa sân khấu* » mà Hải Triều vận dụng để minh họa cách thể hiện tư tưởng của những nhà văn kém cỏi, vốn tự nó không mấy ổn thỏa, vậy mà chúng ta vẫn đọc thấy nó dưới ngòi viết của anh bạn Lữ Phương:

— (...) Trong những tác phẩm non nớt thì ngược lại, hình bóng tác giả cứ lù lù hiện ra một cách lộ liễu đó đây như một kẻ nhắc tuồng (...). (tr. 41).

Thật ra, chẳng phải vì đọc thấy một vài chỗ trùng hợp về hình ảnh về cách phát biểu, về quan niệm... mà chúng ta có thể và có quyền khẳng định một cách vô đoan rằng tác giả tập *Mấy vấn đề văn nghệ* đã giẫm chân một chỗ, chỉ lập lại những điều đã được trình bày từ lâu. Nhưng, đầu vậy, bằng vào lập luận của anh, bằng vào đường lối văn nghệ mà anh cổ võ, bằng vào chính chỗ mấy ý kiến anh đã giải bày về văn nghệ hầu hết (hay: *thầy đều?*) đã được rất nhiều người phổ biến trong vòng thời gian ngót ba mươi năm qua và, từ mấy ý kiến đó, anh không khai triển được thêm một lập luận có cá tính nào khác, lại nữa, anh cũng chẳng hề tỏ ra rằng mình đã chịu ơn ít nhiều những nhà văn trước — bằng vào mấy sự việc đó, chúng ta ít nữa cũng có quyền *ghi nhận* tánh chất trùng hợp và giẫm chân một chỗ toát ra từ tập sách của Lữ Phương và, đồng thời, đánh một dấu hỏi đậm nét (20).

Chính Lữ Phương cũng đã xác định rằng vốn học và vốn sống rất cần thiết cho nhà văn (bài 5), vậy mà, với tập *Mấy vấn đề văn nghệ*, anh đã vô tình hay hữu ý tỏ ra hoặc là thiếu vốn học (vì anh chừng như không biết tới những ý kiến đã có của những nhà văn đi trước mình) hoặc là thiếu liêm khiết trí thức (vì, cứ nhìn nhận rằng anh có biết tới ý kiến của những người đi trước mình, vậy mà anh không hề nhắc tới họ, lấy những ý kiến của họ làm ý kiến của mình). Ở đây, chúng tôi chỉ làm công việc đánh một dấu hỏi, không đủ chứng cứ để có thể khẳng định rằng tánh chất trùng hợp và giẫm chân một chỗ nói trên xuất phát từ thể đứng nào của anh bạn Lữ Phương; và, tất nhiên, quyền giải thích được dành cho anh, là người trong cuộc, và chúng tôi sẵn sàng

(20) Chúng tôi sẵn sàng kê khai hết trọn các chỗ trùng hợp duyệt thấy trong tập *Mấy vấn đề văn nghệ* của Lữ Phương và một số tập sách lý luận văn nghệ tiền chiến và hiện chiến xuất bản ở đây và ở kia, khi cần.

đón nhận những lời giải thích xác đáng, thẳng thắn và điều độ chắc chắn phải có của anh về tánh chất trùng hợp và giảm chân một chỗ chúng tôi vừa nêu lên nhân đọc tập sách của anh.

Đề tạt kết luận

Trong tiến trình tìm hiểu tập *Mấy vấn đề văn nghệ*, chúng tôi đã cố gắng trước hết là vạch ra những lập luận, quan điểm, ý kiến của tác giả, rồi sau, nói tới tinh thần nhị nguyên của tác giả trong việc nhận định văn học, và cuối cùng đánh một dấu hỏi về tánh chất trùng hợp và giảm chân một chỗ nhận thấy trong lập luận của Lữ Phương.

Đề tạt kết luận bài này, chúng tôi xin được phép nói thêm một điều. Đó là cảm tưởng của chúng tôi khi đọc Lữ Phương. Cảm tưởng khi đọc anh một cách rời rạc trên mặt báo. Cảm tưởng khi đọc lại anh một cách nhứt trí trong tập sách.

Vào khoảng 1965-1967, khi những bài báo của Lữ Phương bắt đầu xuất hiện trên mấy tạp san văn nghệ, giữa mớ văn nghệ thiếu máu, ngò nghếch, chán chường, thoát ly đời sống, chúng tôi đọc và có rất nhiều cảm tình đối với các bài báo của anh. Nhưng rồi, cuối năm 1967, khi các bài báo ấy được in thành sách, đọc lại, chúng tôi bỗng cảm thấy thất vọng vô ngần. Bởi sâu tìm hiểu sự thất vọng của mình vào lần đọc lại này, chúng tôi đã nhận thấy được nguyên nhân sau đây : Lữ Phương thành công khi anh làm báo, nhưng mấy bài báo của anh tự chúng không chứa đủ trình độ cần thiết cho một tập sách nghiên cứu và phê bình văn học (tập *Mấy vấn đề văn nghệ* được ấn hành trong *Tủ sách Nghiên cứu và Phê bình Văn học* của nhà xuất bản Trình bày) vốn đòi hỏi ở tác giả nhiều công lao nghiên cứu và học hỏi và, đồng thời, cũng đòi hỏi ở y nhiều công khó trong việc diễn đạt quan niệm của mình.

TRẦN THIỆN - ĐẠO
(Tháng 1-1968)

TRƯƠNG VĂN TRÌNH

lạm bàn về âm - thanh Việt - ngữ

(tiếp theo)

D. Âm-bán

36. Âm bán (= âm bán chính bán phụ, nói gọn) là âm-chính phát nhanh như âm-phụ (NN.II. tr. 27).

Phần nhiều người nghiên cứu ngữ âm Việt, cho rằng ta có hai âm-bán. Hai âm ấy, đúng ra phải ghi là [y] và [w] nhưng trong bản chữ của ta, khi thì viết *i* khi thì viết *y* để ghi âm-bán /y/, chỗ thì dùng *u* chỗ thì dùng *o* để ghi âm-bán /w/. Tỷ dụ :

— *i* trong *mai*, và *y* trong *may*, đều là âm-bán ;

— *u* trong *qua*, *kêu*, và *o* trong *hoa*, *leo*, đều là âm-bán.

Hai âm-bán /y, w/ vốn ở hai âm-chính /i, u/ mà ra, nên âm-chính và âm-bán cùng đi kèm phát âm :

— /y/ là âm-bán-trước (/i/ là âm-chính-trước),

— /w/ là âm-bán-sau (/u/ là âm-chính-sau) (2).

37. Thông thường, Pháp gọi âm bán là *semi-voyelle* (= âm-bán-chính), nhưng cũng có người, như Georges

(1) Xem từ Nguyệt-san VĂN số 2, tháng XII-1967 ; số 3, tháng 2-1968 ; tiếp theo TÂN-VĂN số 1, tháng 4-1968.

(2) Những điều chúng tôi viết về âm-bán trong cuốn *Khảo luận về Ngữ pháp Việt-Nam*, tr. 73, là sai. Vậy xin sửa lại ở đây.

Ta dùng *i* viết thay âm-bán /y/ thì trái lại cũng viết *y* thay âm-chính /i/ như trong : *ky* (ki), *yên* (iên), *tuy* (twi), *tuyên* (twiên), v.v...

Galichet, gọi là *semi-consonne* (= âm-bán-phụ), còn gọi là *voyell consonne* (= âm-chính-phụ).

Malmberg (*Ph.* tr. 44, 55) thì coi hẳn *semi-voyelle* là *consonne* (âm-phụ); như trong *P. lion, nuit, oui*, Malmberg coi những âm viết *i* (trong *lion*), *u* (trong *nuit*) và *ou* (trong *oui*) là âm-phụ.

Vậy thì âm-bán có tính chất của âm-phụ nhiều hơn âm-chính, chẳng? Nghiên cứu về tiếng đôi điệp văn, chúng tôi đã nhận định rằng trong những tiếng ấy, văn không kể âm-bán đứng trước âm-chính; như trong *bâng-khuâng*, văn điệp là *âng*, vì *u* trong *khuâng* là âm-bán đứng trước âm-chính *â* (*KLNP VN.* tr. 86).

38. Ô. NBT cũng nhận có âm-bán /y/ và /w/, nhưng ông còn chủ trương rằng mỗi âm-bán ấy có giọng lỏng và giọng chặt, nghĩa là có bốn âm-bán trong Việt ngữ, hai âm lỏng, hai âm chặt (*NN.II.* tr. 29). Tỷ dụ:

/y/	{	lỏng	:	i	trong	ai
		chặt	:	y	trong	ay
/w/	{	lỏng	:	u	trong	ou
		chặt	:	u	trong	âu.

Chủ trương âm-bán có lỏng/chặt, chứng minh thêm rằng âm-bán gần với âm-phụ hơn.

Xem lại bảng IV (đ.7) và bảng VIII (đ. 31), ta thấy rằng âm-phụ-miệng ở đầu hay cuối tiếng, cùng có lỏng/chặt, mà âm-phụ-mũi chỉ ở cuối mới phân biệt lỏng/chặt. Ô. NBT cho biết là âm-bán giống âm-mũi: trước âm-chính là lỏng, sau âm-chính mới có lỏng và chặt. Dĩ nhiên, âm-bán-lỏng thì âm-chính đứng trước dài, mà âm-bán-chặt thì âm-chính đứng trước ngắn.

39. Tiếng Việt miền Bắc (1) không có văn nào âm-bán

(1) Tại các miền khác có thể có văn, âm bán/y/đứng trước âm-chính. Tỷ-dụ, chúng tôi nghe thấy, ở miền Nam có người phát âm tiếng về ra *vyề*, thì âm/y/là âm-bán đứng trước âm-chính/ê/.

/y/ đứng trước âm-chính, và âm-bán ấy chỉ đứng sau âm-chính. Nhưng âm-bán /w/ có thể đứng trước hay sau âm-chính. Ta có những văn:

- /y/ lỏng, sau âm-chính: *iri, ori, ai, ui, ôi, oi*;
- /y/ chặt, sau âm-chính: *ây, ay*;
- /w/ lỏng, trước âm-chính: *uê, oe, uy, uâ, oa*;
- /w/ lỏng, sau âm-chính: *eo, êu, iu, uru, ou, ao*;
- /w/ chặt, sau âm-chính: *âu, au*.

Theo ô. NBT, trong hai văn viết *ây, ay*, âm-chính là /ê, e/ chứ không phải là /â, a/, vì khi phát âm, đầu lưỡi áp lên nướu (xđ. 2 về điểm phát âm-chính, và đ. 34 giải thích trong hai văn *anh, ach*, âm-chính là /e/). Hai văn: *âu, au*, cũng viết sai, vì âm-chính là /ô, o/ chứ không phải /â, a/: khi phát âm thì cuống lưỡi nâng sát màng cửa (*NN. II.* 37). Ta cũng nên biết rằng theo ô. LNT, thì *ay, au* chính ra là *ây, ầu*: âm-chính là /ă/, giọng ngắn của /a/ (*CT.* tr. 27).

Cũng như ta đã dùng: *m, n*, để ghi âm-phụ-cuối lỏng, và: *M, N* (hoa) để ghi âm-chặt tương ứng (đ. 31), ta sẽ dùng: *y, w*, để ghi âm-bán lỏng, và: *Y, W* (hoa) để ghi âm-bán chặt. Viết phỏng theo ô. NBT, ta phải ghi những âm kết kê trên như sau (dòng trên, chữ đậm, là lối viết phỏng theo NBT, dòng dưới, chữ thường là lối viết hiện tại):

1)	ury	ây	(1)	ay	uy	ôy	oy
	(uri)	(oi)		(ai)	(ui)	(ôi)	(oi)
2)		êY		eY			
		(ây)		(ay)			
3)	wê	we	wi	wâ	wa		
	(uê)	(oe)	(uy)	(uâ)	(oa)		
4)	ew	êw	iw	urw	âw	(1)	aw
	(eo)	(êu)	(iu)	(uru)	(ou)	.	(ao)
5)		ôW		oW			
		(âu)		(au)			

(1) Trong bản âm-chính, ô. NBT đề nghị bỏ *ơ* và thay bằng *ă*. Cxđ.33, ô. NBT đề nghị bỏ *ă*.

40. Ô. LNT cũng chủ trương có hai âm-bán : âm-bán-trước viết *i* hoặc *y*, và âm-bán-sau viết *u* hoặc *o* (CT. tr. 27). Nhưng, trong những vần : *ia, ua, ua*, ô. LNT còn coi /a/ « trở thành bán-âm » (CT. tr. 26).

Phải chăng, theo ô. LNT, quan niệm về âm-bán rộng hơn của ô. NBT, mà hai hay ba âm chính kết hợp với nhau, thì chỉ có một âm là âm-chính, các âm khác trở thành âm-bán ?

41. Ô. LVL không biết đến âm-bán, nên những vần : *oi, ai, ui, ôi, oi, ây, ay, iu, êu, uo, âu, au, eo, ao*, kể ở PV. tr. 55, 56, 73, 120, ông đều coi là âm-chính-đôi (*diphthongue*), nghĩa là trong những vần ấy không có âm nào là âm-bán. Nhưng theo hai ông LNT và NBT thì :

— trong những vần : *oi, ai, ui, ôi, oi, ây, ay*, âm viết bằng *i* hay *y* là âm-bán /y/ đứng sau âm-chính ;

— trong những vần : *iu, êu, uo, âu, au, eo, ao*, âm viết bằng *u* hay *o* là âm bán /w/ đứng sau âm chính.

42. Còn *u* hay *o* đứng trước âm-chính, mà hai ông LNT và NBT cũng coi là âm-bán /w/, thì ô. LVL chủ trương rằng đó không phải là một âm tố mà chỉ là ký hiệu chứng tỏ rằng âm-phụ-đầu phát ra, môi phải chúm lại ([...] n'est pas un phonème, mais la marque de la labialisation de la consonne [...] initiale. — PV. tr. 118-119). Ô. LVL dẫn tỷ dụ những tiếng : *quý, nguy, truy, suy, duy, quyền, nguyệt, chuyển, truyền, duyên, thuê, huệ, xu ân, tuần, nhoen-nhoét, khoét, khoa, góa, súa, đọa, tòa, loa, hoãn, loạn, đoái, soát, đoạt*, để chứng minh rằng chữ *u* hay *o* dùng làm ký hiệu « chòm môi » cho những âm-phụ-đầu viết : *q, ng, tr, s, d, ch, th, h, x, t, nh, kh, g, đ, l*, tức là đa số âm-phụ-đầu.

Những tiếng không có âm-phụ-đầu như *uy, uyên, uế, uất, oe, oai, oái-oãm, oan* (PV. tr. 120), thì chữ *u* hay *o* đứng đầu là ký hiệu « chòm môi » cho âm-chính đứng sau.

Ô. LNT gọi những vần có bán âm viết *u* hoặc *o* ở trước là vận hợp khẩu, « khi phát âm, phải túm miệng » (CT. tr. 26), như *uy, uê, uyê, uá, oa, oã, oe, v.v...* Ta cũng biết rằng phát những âm-chính-sau (*u, ô, o*) thì môi chúm tròn, nên ô. NBT

gọi là âm-chúm và ô. LVL gọi là *arrondis* (xđ. 4-5). Pháp cũng gọi *voyelle arrondie* và *voyelle labiale* hay *voyelle labialisée*. Malmberg (Ph. tr. 67) còn giải thích *labialisation* là : môi chúm tròn khi phát những âm-phụ kết với âm-chính-chúm. Ô. LVL thì cho rằng đa số âm-phụ-đầu của ta, kết với vài âm-chính (*certaines voyelles*, — âm-chính ấy là những âm nào ?) khi phát âm, môi chúm lại (PV. tr. 118).

Tóm lại, so sánh hai chủ trương : của ô. LNT và ô. NBT cho *u* hay *o* là âm-bán, và của ô. LVL không cho là âm tố, chỉ là một ký hiệu, hai chủ trương ấy, chủ trương nào đúng ?

E. Âm-chính-đôi

43. Về phương diện kết âm, ô LVL chủ trương Việt ngữ chỉ có âm-chính-đôi (*diphthongue*), chứ không có âm-chính-ba (*triphthongue*) (P.V. tr. 57).

Ô. NBT chỉ nói đến âm hai (NN.I. tr. 30), vậy theo ông, Việt ngữ cũng không có âm-chính-ba.

Ô. LNT thì nhận là có cả âm-chính-đôi và âm-chính-ba, ông gọi là *nhị-trùng-âm* và *tam-trùng-âm* (CT. tr. 27).

Tuy nhiên, thế nào là âm-chính-đôi thì chủ trương của ba nhà ngữ âm học của ta khác nhau rất nhiều.

44. Theo ô. NBT, Việt ngữ chỉ có ba âm-chính-đôi là : *iê, ươ, uô* ; ba âm ấy là âm kéo dài của ba âm hẹp /i, ư, u/.

So sánh về cường độ (*intensité*, — NBT : lực), khi phát âm, âm đứng trước (*i, ư, u*) mạnh hơn âm đứng sau (*ê, ơ, ô*), nhưng không phải vì yếu hơn mà ba âm ấy trở thành âm bán. Theo lối viết hiện tại, ba âm đôi kê trên mà không có âm-phụ-cuối, thì viết : *ia, ua, ua* ; nhưng « *ia, ua, ua* cũng chỉ là *iê, ươ, uô*, vì một âm yếu không thể là một âm rộng được » (/a/ là âm-chính-rộng). Dấu giọng, bao giờ cũng phải đánh vào âm-chính mạnh nhất trong tiếng, vậy dù viết thế nào thì dấu giọng phải đánh vào : *i* hay *ư* hay *u*. (NN.II. tr. 26, 35, 36).

45. Nói rằng chỉ có ba âm-đôi : *iê (ia), ươ (ua), uô (ua)*, tức là những âm kết có một âm-chính với một hay hai âm-bán, không thuộc hạng âm đôi. Vậy thì :

— những vần kê ở đ. 39, như : *oi, ui, ai, ay, oe, eo,...* là âm-chính thêm một âm-bán ;

— những vần như : *oai, oay, ueo* (queo) là âm-chính thêm hai âm-bán, một âm-bán đứng trước âm-chính và một âm-bán đứng sau âm-chính ;

— những vần như : *uya, iêu, uoi, uou, uôi*, là âm-đôi có thêm một âm bán, vì chính ra bốn vần ấy là : *wia* (âm bán đứng trước âm-chính-đôi, và *iêu, uoy, uow, uôy*, (âm-bán đứng sau âm-đôi).

46. Chúng ta biết rằng ô. LVL coi *iê, uơ, uô*, là âm đơn, mặc dầu theo lối viết hiện tại, viết bằng hai chữ (xđ. 5). Trong *Le Parler vietnamien*, ô. LVL cũng không nói đến âm-bán (xđ. 40). Cho nên :

— vần có hai chữ như : *iu, ây, êu, eo, oi, âu, oi, ai, ao*, dẫn ở PV. tr. 55-56, đều là âm-chính-đôi (ssv. những âm ấy nói ở đ. 39) ;

— vần có ba chữ như : *iêu, uoi, uou, uôi*, cũng là âm-đôi, vì *iê, uơ, uô* là âm-đơn ;

— vần có ba chữ như *oai* là âm-đôi, vì *o* chỉ là ký hiệu « chúm môi » (xđ. 42) ;

— vần có ba chữ như : *uyê, uya*, chỉ là âm-đơn, vì *u* là ký hiệu (đ. 42) và *yê* hay *ya* chính là *iê*, âm-đơn.

47. Chủ trương của ô. LNT giản dị hơn. Xem CT, tr. 27, cứ có hai âm, chính hay bán, kết với nhau, là nhị-trùng-âm, mà có ba âm thì là tam-trùng-âm. Tỷ dụ :

— nhị trùng-âm (âm-đôi) : *ai, ay, oi, ây, ui, ôi, oi, ao, au, ou, âu, uu, iu, êu, eo,...* (theo ô. LNT, *ay* chính ra là *ây*, mà *au* chính ra là *ău*, — cxd. 39) ;

— tam-trùng-âm (âm-ba) : *uoi, uou, iêu, uôi,...*

Nhưng, người đọc không khỏi thắc mắc về những âm : *ia, iê, ua, uơ, ua, uô*. Những âm ấy là âm đơn hay âm đôi ?

CT. tr. 27, ô. LNT kê âm-chính-trước có : *i, iê, ê, e* ; —

âm chính giữa có : *a, ă, ơ, â, u, uơ* ; — âm-chính-sau có : *u, uô, ô, o*. Như vậy thì *iê, uơ, uô*, là âm đơn ?

Chưa hẳn ! vì *iê* tạo ra *iêu*, — *uơ* tạo ra *uoi* và *uou*, — *uô* tạo *uôi*, mà *iêu, uoi, uou, uôi* là âm-ba, vậy thì *iê, uơ*, và *uô* phải là âm-đôi.

Vả lại, tuy rằng ô. LNT không cho *iê, uơ, uô* vào bảng nhị-trùng-âm, nhưng ở trang trên (CT. tr. 26) ông gọi là vần *dịu giọng*, và « lối *dịu giọng* để cho tiếng « *dịu* » bớt thường thêm nguyên-âm *a* (trở thành bán-âm) trong vận *tron* hoặc một nguyên-âm đồng loại khi là vận *cản* ». (Vận *tron* không có âm-phụ-cuối, vận *cản* có âm-phụ-cuối.) Vần « *dịu giọng* » là :

— trong vận *tron* : *ia, ua, ua*,
— trong vận *cản* : *iê, uơ, uô*.

Tóm lại, *ia, iê, ua, uơ, ua, uô*, đều là âm-đôi cả.

Lại còn điểm thắc mắc nữa : trong *ia, ua, ua*, dấu giọng đánh ở âm đứng trước vì *a* là âm-bán : *lia, thia, mùa*. Nhưng trong *iê, uơ, uô*, dấu giọng lại đánh ở âm đứng sau : *liên, hường, buồng*. Theo « nguyên tắc căn bản là phần âm nào được gần thì mang dấu giọng » (CT. tr. 182), thì phải coi *ê, ơ, ô* là âm mạnh, vậy *i, u, u* chỉ là âm-chính yếu, hay cũng như *a* (trong *ia, ua, ua*) « trở thành bán-âm » ?

F. Thinh (thanh, giọng)

48. Chúng tôi coi thinh (1) là âm tố (*phonème*, — xđ. 1). Tuy rằng thinh chỉ ảnh hưởng đến âm-chính chứ không ảnh hưởng đến âm-phụ, và dấu giọng đánh vào âm-chính hay vào âm mạnh nhất trong một âm-chính-đôi, chúng tôi cũng coi thinh là đặc tính về cấu tạo thanh âm của một tiếng (*trait pertinent de la structure phonétique d'un mot*, — Ph. tr. 109), chẳng khác gì âm-chính hoặc âm-phụ-đầu hay cuối. Ta hãy so sánh đối nghịch : *ma/mà — ma/me — ma/na — am/an*.

(1) Xem KLNPNV, tr. 75, chú, vì sao chúng tôi dùng *thinh*, một lối đọc Hv. *thanh* để gọi giọng của tiếng.

Trong giới ngữ âm học Tây phương, có người không cho thính là âm-tổ, mà hoặc coi thính có tính chất nhạc điệu, và gọi là *tonème*, hoặc coi thính thuộc về ngữ điệu (1), và gọi là *prosodème*. Ô. LVL theo trường phái này: thính, theo ông, thuộc về ngữ điệu (*trait prosodique*) và có tính chất bổng trầm của âm nhạc (*modulations musicales*, — PV. tr.122).

Khác với ô. LVL, ô. LNT coi thính là âm tố, nhưng đơn vị ngữ âm chúng tôi gọi là âm tố thì ô. LNT gọi là âm-thề (CT. tr. 24) (2). Còn ô. NBT thì chủ trương « thanh là tính cách riêng của âm-chính » (NN. II. tr. 35).

49. Ô. LNT (CT. 147-148) chủ trương Việt ngữ có tám giọng: ngang, huyền, hỏi, ngã, sắc, nặng, sắc nhập và nặng nhập. Tám giọng phân loại hai bậc: bổng và trầm, theo bảng dưới:

(1) Phân biệt âm với điệu như thế nào? Âm là tiếng nói ta phát ra bình thường, mà điệu là những giọng đặc biệt như ca hát, hoặc tùy lúc mừng giận, vui buồn, v.v... mà ta phát âm.

Ngữ điệu (*prosodie*) có thể chia ra cú điệu (*intonation*) và từ điệu (*accent*). Cú điệu là giọng ta nói ra một câu, có giọng thường, giọng đề hỏi, giọng biểu cảm (KLNPVN tr. 639). Nói về từ điệu, thì: hoặc trong một tiếng đa âm như của Pháp, Anh, v.v... có một âm đoạn (*syllabe*) gọi là trọng âm phải phát ra mạnh hơn những âm đoạn khác (từ điệu này gọi là *accent d'intensité* hay *accent dynamique*), — hoặc ta cố ý nhấn mạnh (gần) vào một âm đoạn hay một tiếng (*accent emphatique*), — hoặc nữa ta phát ra một âm đoạn hay một tiếng theo giọng biểu cảm (*accent affectif* hay *accent émotionnel*).

Theo trường phái nói trên, trong những ngôn ngữ có thính (Việt ngữ, Hán ngữ, v.v...), ngữ điệu còn gồm thêm thính điệu (*système des tons*).

(2) Ô. LNT dịch *phonème* ra âm-thề (CT. tr. 185). Chúng tôi muốn dành âm-thề để dịch *phonetic form* của Bloomfield, đối với *linguistic form* là ngữ-thề, trong câu « A phonetic form which has a meaning is a linguistic form. — Language tr. 138) (Một âm-thề có ý nghĩa là một ngữ-thề). ngữ-thề gồm từ ngữ-tổ (ngữ-thề nhỏ nhất) đến câu. Ngữ-thề tức là đơn vị của ngôn ngữ. Vậy, theo Bloomfield, một câu, một từ kết, một từ, một ngữ tố, xét về phương diện thanh âm, thì là âm-thề, mà xét về phương diện ý nghĩa, thì là ngữ-thề.

BẢNG IX { Bổng : ngang, hỏi, sắc, sắc nhập
Trầm : huyền, ngã, nặng, nặng nhập

Tám giọng kể trên còn chia ra bốn cặp: bổng, lên, gãy, nhập, mỗi cặp có độ cao/thấp khác nhau, theo bảng:

	Bổng	Lên	Gãy	Nhập
BẢNG X {	Cao : ngang	sắc	ngã	sắc
	Thấp : huyền	hỏi	nặng	nặng

50. Độ cao/thấp (*hauteur*) khác với bậc bổng/trầm (*modulation*). Ở trên, cao thấp dùng theo nghĩa tương đối, tức là cao thấp trong cùng một cặp: ngang cao hơn huyền, sắc cao hơn hỏi, v.v... Còn bổng trầm có nghĩa tuyệt đối, nghĩa là giọng bậc bổng cao hơn giọng bậc trầm. So sánh độ cao thấp của tám giọng, theo ô. LNT thì giọng sắc là giọng cao hơn hết của bậc bổng, và giọng hỏi thấp hơn giọng sắc một nấc. Giọng nặng là giọng thấp hơn hết của bậc trầm, và giọng ngã cao hơn giọng nặng một nấc. Vì thế mà ô. LNT đã xếp thính Việt theo âm giai từ cao xuống thấp như sau:

BẢNG XI				
Bổng {	sắc	cao	{	lên
	hỏi	thấp		
	ngang	cao	{	bằng
Trầm {	huyền	thấp		
	ngã	cao	{	gãy
	nặng	thấp		

Bảng trên, ta chỉ thấy còn có sáu giọng, phải chăng vì sắc nhập và nặng nhập cùng có độ cao thấp như sắc, nặng? (Sắc nhập và nặng nhập là giọng của những vần có âm-phụ-cuối /p, t, ch, c/; còn sắc và nặng là giọng của các vần khác, những vần này có thể có đủ sáu giọng).

(Còn tiếp)

TRƯƠNG VĂN CHÌNH

VÕ PHIẾN

Quê một cục

Gần đây chúng ta có một tiếng đề chê bai : « quê một cục ». Thật ra, ngày nay quanh mình khó tìm thấy những người quê thuần túy. Người quê càng ngày càng hiếm. Trong văn học nghệ thuật, càng hiếm hơn.

Thật vậy, những tâm hồn như Nguyễn Bính không còn, có còn cũng không xuất lộ, có xuất lộ cũng không được sự hoan nghênh lớn rộng. Không còn Trần Tiêu, không còn Nam Cao, không còn Bùi Hiền... Không còn cảnh « nằm vạ », không còn chuyện « con trâu », không còn những « thị Nở » trên sách vở nữa. Trên mười năm văn học vừa qua ở miền Nam này, ai là tác giả chuyên về đời sống nông thôn ? nhân vật nào tiêu biểu cho người nông dân hiện tại ? tác phẩm nào phản ánh sinh hoạt của đồng quê ? Mở một tờ báo ra : trang nào mục nào dành cho nông dân ? Điềm qua tất cả báo chí trong nước, tờ nào là tờ báo viết cho nông dân ? May ra có tạp chí *Hương quê*, do một cơ quan Hoa-kỳ xuất bản đề biểu không.

Ngược lại, hầu hết các cuốn truyện đều kể việc thành thị, các nhân vật tiểu thuyết dần dần tiếm nhiễm cái bay bướm lả lướt của thị dân. Thực trạng đất nước được nhìn từ quan điểm của người thành phố, cuộc chiến tranh ở làng mạc cũng chỉ được biết bất quá là qua những tiếng đại bác đêm đêm dội về, ánh hỏa châu đêm đêm chiếu về thành phố...

Hồi tiền chiến giới văn có trình ra hai nhân vật nổi tiếng : Lý Toét và Xã Xệ. Ngày nay danh tiếng ấy còn nghe, nhưng nhân vật đã mất hẳn, không thể làm sống lại được, lỗi thời đến nỗi không còn làm ai nhếch nhai môi cười nữa. Đề làm vui độc giả, bây giờ chúng ta đưa ra gia đình *Ly Ly, Anh Tám Sạc-ne* v.v... Những kẻ hậu sinh ấy chưa mấy danh tiếng, nhưng họ đang sống, và gần gũi với đám độc giả hiện tại.

Dân tộc ta trải mấy nghìn năm sống với nông nghiệp, mà hiện nay lúa gạo vẫn còn là sản phẩm chính yếu nuôi sống quốc dân, chúng ta đã quen với ý tưởng người nông dân là nền tảng của xã hội, là tiêu biểu cho truyền thống. Quốc sách nào cũng đòi hướng về nông thôn ; chính phủ nào cũng đòi dốc tận lực củng cố cơ sở ; cộng sản ở Âu-châu lấy thợ thuyền làm nòng cốt, qua Á-Đông phải chinh đốn lý thuyết lại, rước dân cày vào đặt lên chỗ danh dự ; văn chương đại chúng là văn chương xuống tới anh đi cày chị đi cấy v.v... Bỗng nhiên nghe báo nông dân rút lui, vắng bóng, ai nấy không khỏi rùng rờ, hoang mang.

Từ một ngày nào đó, chúng ta đã làm lụng, ăn chơi, yêu đương, viết lách... như thế ở đâu đó trên đất nước này không còn có người dân quê. Thế nhưng có ai thỉnh thoảng bảo : « Này, các người quên mất dân quê rồi đấy nhé », chúng ta sẽ sờ : ở đâu có chuyện vong ân bội nghĩa ấy ? xứ này vẫn sống bằng hạt thóc của nông gia, dân tộc này lại cũng đang giết nhau hàng ngày tại nông thôn mà.

Chúng ta sống nhờ nông dân, chết tại nông thôn. Quả có thế. Nhưng cũng quả có việc vai trò người dân quê mỗi ngày một lu mờ trong xã hội.

Bộ phận chủ yếu của nhà nước đảm trách việc chăm lo cho dân quê là những đoàn cán bộ Xây-dựng Nông-thôn. Cán bộ Xây-dựng Nông-thôn lấy bộ ba ba đen làm đồng phục. Một phà báo ngoại quốc, Mary Mac Carthy, tò mò về ý nghĩa

thứ đồng phục ấy, và nhận xét rằng bộ bà ba đen không làm cho người cán bộ lẫn lộn với dân quê như họ mong muốn mà chỉ làm cho họ bật nổi lên. Bởi vì hiện thời ở các xóm làng dưới quyền kiểm soát của chính quyền quốc gia, dân quê không luôn luôn mặc bà ba đen, như cán bộ Xây-dựng Nông-thôn hay như cán bộ Văn-tác-vụ. Dân quê cũng không thường mặc áo dài xách dù như Lý Toét Xã Xệ, và cũng lại không hay mặc áo dài khăn đóng như công dân danh dự Henry Cabot Lodge.

Thế họ ăn mặc ra sao ? — Họ bắt chước dân thành phố: cũng sơ-mi, quần tây, cũng mũ tây, quai nón màu, áo dài màu v.v... Nói cho đúng, họ chỉ đi được nửa con đường tiến tới thành phố: họ không có kiếng mát, không có xắc tay, *jupe*, *mini-jupe*, quần *jeans* v.v... Dầu sao, họ không cồ quái như trong trí tưởng tượng của người thành thị.

Sự giả dạng nông dân vụng về chứng tỏ tổ chức họ không phải của nông dân, đa số những cán bộ trong ấy không đến từ nông thôn. Nếu quả thật là dân quê thì một điều thuốc hút, một cái khạc cái nhổ cũng quê, hà tất phải ăn mặc đồng loạt ra sao ? Cho nên việc xây dựng lại thôn ấp bây giờ cũng là việc của người thành thị, do người thành thị quan niệm, xếp đặt, điều khiển, đảm trách. Người thành thị chủ động cả trong vấn đề vận mệnh của nông thôn.

Trong những năm xáo trộn vừa qua, nhiều lần sinh viên xuống đường, dân chúng kéo nhau biểu tình chặt đường, hoan hô đá đảo lung tung. Các chính phủ phân trần: Đó không phải là biểu lộ ý nguyện dân chúng. Quảng đại dân chúng không ở đô thị, họ ở nông thôn, họ không xuống đường xuống sá, họ chỉ cầu mong ổn định để chính quyền đủ mạnh mà đánh dẹp cộng sản. Những trò quấy rối ồn ào đây chỉ là của một nhóm thị dân, thiểu số.

Mặc kệ ! sự quấy đảo của thiểu số cứ làm sụp đổ liên tiếp các chính phủ. Thiểu số ấy ở đô thị.

Trong khi đó một thiểu số khác ở thôn quê thỉnh thoảng cũng kéo nhau lên quận lên tỉnh biểu tình phản đối pháo kích vào xóm làng, nhưng các cuộc biểu tình này không mấy may rung chuyển chính quyền, dù là chính quyền ở cấp quận. Ngoài ra nông dân còn có nỗi phần nộ nào lớn lao chẳng ? có ước nguyện nào tha thiết chẳng ? Chúng ta không hề nghe nói những nỗi niềm ấy bộc lộ ra ở đâu, dưới hình thức nào, đe dọa chính phủ nào. Những nỗi niềm còn ít gây xáo động trong sinh hoạt quốc gia hơn cả việc đưa mấy anh học trò ở đô thị đi lính, hạn chế giờ hát xướng, nhậu nhẹt ban đêm của khách chơi ở đô thành v.v... Những nỗi niềm yêu ghét, những mong muốn, chống đối v.v... của nông dân nó êm ru, âm thầm, kín đáo quá. Ngày một kín đáo, khiêm tốn thêm.

Trước kia có những đảng anh hùng áo vải, từ đồng ruộng đứng lên. Ngày nay cũng có những nhân vật cao muốn được coi như xuất từ một hoàn cảnh thấp, đại diện cho những tầng lớp thấp: những nhân vật ấy chẳng qua chỉ tự xưng ông nghị nhà lá, ông nghị ka-ki. v.v... Nhà lá với ka-ki tiêu biểu cái nghèo ở thành thị. Những vấn đề của nhà lá ka-ki là chuyện điện, chuyện nước, chuyện đường ô gà, chuyện can thiệp cho nạn nhân cuộc biểu tình này, vụ đảo chánh kia. v.v... Chúng ta không thấy nổi lên trên dư luận, những ông nghị vấn khăn đầu rìu, những ông nghị hút thuốc lá quấn điếu sâu kèn. v.v... Dĩ nhiên có những vị thuộc thành phần nông dân chứ; nhưng danh nghĩa của họ không « ăn khách », những vấn đề họ quan tâm đến không gây sôi nổi, họ không thu hút công luận. Người ta không mượn tiếng nông dân để lôi cuốn đám đông nữa. Người của nông dân không còn có nghĩa là người của quần chúng nữa.

Nông dân đã không còn là chủ yếu trong sinh hoạt quốc gia, đã mất vai trò lịch sử của mình rồi chăng ? Ngay tại xứ nông nghiệp này chăng ?

Ngay tại xứ nông nghiệp này những dấu vết sinh hoạt của người nông dân đang biến đi nhanh chóng. Trước, chúng ta múc nước bằng gáo dừa ; sau, bằng gáo thiếc, rồi bằng gáo nhựa. Trước, dùng thúng rổ lồng bàn bằng tre, bây giờ bằng nhựa. Trước, đun nước bằng ấm đất, sau này bằng ấm thiếc, ấm nhôm v.v...

Sáng sáng ở Đà-lạt có những người Thượng từ các làng kế cận về thành phố bán củi, họ mang củi sau lưng xếp giữa hai cặp cây. Một số du khách người Mỹ cũng như người Việt đã chú ý đến cặp cây ngộ nghĩnh nọ và mua làm kỷ niệm, đề ghi nhớ một phương tiện chuyên tải đặc biệt rồi đây sẽ mai một.

Nghề đan của nông dân ta đang suy tàn nhanh chóng. Thiết tưởng nếu không gấp lưu giữ những kỷ vật thuộc nghề này, chẳng bao lâu nữa một học sinh Việt-nam sẽ không tìm đâu ra tài liệu cụ thể đề căn cứ mà hình dung ra cảnh sống của người dân quê Việt-nam vào đầu thế kỷ này. Ngay bây giờ đây việc sưu tập một vài món cũng đã khó khăn : chẳng hạn cái rá long bối.

Ngoài miền Trung, có nhiều nơi trong bữa ăn người ta không xới cơm thẳng từ nồi ra chén, mà trước hết cơm được chuyển từ nồi ra rá cho bốc hơi ráo hột. Rá cơm thành ra một món vật dụng hết sức thông dụng, những gia đình có phương tiện sắm thứ rá đan cầu kỳ : rá long bối. Đan long bối có lẽ là cách đan rắc rối khó khăn nhất trong nghề đan đồ tre. Nan được gài theo ba chiều chéo nhau, lõi đan cứ bắt ba nan lại đè ba nan ; do đó tấm mê long bối vừa kín vừa dày cộm, đan xong mà lặn mê vô vánh cho được cũng khó. Thế mà có những người còn mần mò đan kiểu một mẹ hai con : cứ mỗi nan lớn ở giữa lại kèm hai nan nhỏ hai bên. Trong cuộc sống mỗi ngày một gấp gáp, hẳn người dân quê Việt-nam từ đây về sau sẽ không còn thì giờ để tiếp tục những công trình kiểu đó nữa. Nếu không tìm xem được chiếc rá long bối một mẹ hai con trong Bảo-tàng-viện quốc gia thì chắc thế hệ thanh niên sau này không hi vọng gì bắt gặp một vật dụng như

thế ở đâu nữa. Chẳng bao lâu chiếc đĩa bàn xới cơm sẽ tràn về thôn quê. Giá nó rẻ hơn cái rá nọ gấp mấy.

Chiếc rổ đi chợ đan long ba vớ nấp trệt dậy lên trên mới đây hãy còn là vật thiết dụng của phụ nữ thôn quê. Không nhà nào ngoài Trung không có rổ đi chợ. Chiếc rổ đẹp là một cơ làm đóm, là một hãnh diện của các cô. Bây giờ trong Bảo tàng-viện cũng nên dành ngay một chỗ cho rổ đi chợ là vừa : nó đã bị những cái giỏ xách bằng ni-lông màu mè đẹp để thay thế.

Không những đồ đan sắp mất tích : thứ vải dệt bằng khung cửi cò truyền cũng mất, thứ chiếu bằng lát bằng cói cũng sắp bị thứ chiếu bằng nhựa cạnh tranh, đồ mộc, đồ tiện v.v... đều bị đe dọa.

Trước đây, trong nhà ngoài đường, đi đâu cũng gặp những vật dụng, tiện nghi, đến từ nông thôn. Bây giờ nhìn quanh quất chỉ có những món sản xuất tại đô thị, không có gì nhắc nhở đến người dân quê. Nông dân ngày càng bớt ảnh hưởng đến cuộc sinh sống, càng rút lui ra xa, càng vắng mặt... Hề vắng mặt thì cách lòng. Làm sao trách chúng ta bây giờ trong những bận tâm hàng ngày ít có những ý nghĩ dành cho người dân quê ?

Và lại một nhà phê bình văn học đã nhận xét rằng văn hóa Âu-tây xâm nhập vào Việt-nam không phải chỉ bằng sách vở mà một cái đỉnh sắt ta dùng « cũng mang theo nó một chút quan niệm của phương Tây về nhân sinh, về vũ trụ ». Như vậy giữa lớp người tìm hơi ấm trong ổ rơm, nệm gòn, lồng ấp, với lớp người tìm hơi ấm bằng nệm thông hơi, áo len, lò sưởi điện, nếp cảm nghĩ có khác là điều không đáng lạ. Chúng ta xa lạc hơi hướng của nông dân đã nhiều.



Trong khung cảnh sinh hoạt đã thừa thớt bóng người dân quê, thì trong kho ngôn ngữ tiếng nói của họ tất nhiên cũng

giảm sút hao hụt lẫn. Ngôn ngữ là nguyên liệu của văn chương. Từ chỗ mất đi ngôn ngữ nông dân đến chỗ mất nền văn học nông dân không xa.

Ta vẫn nói đan đất, nhưng *đất* khác với *đan* ra sao, hẳn ít người để ý. Lần lần, e không khỏi nhiều người sẽ nghĩ đó là một tiếng đệm nghĩa: nói đan đất cũng như nói man mác, tan tác... Kỳ thật đất là đan bằng thứ nan vót nhỏ, ở ngoài biên tám mê. Công việc làm của người dân quê đã ít ai biết tới nữa thì những tiếng do họ đặt ra nếu nó không bị quên đi rồi trước sau nó cũng có thể lâm vào cảnh xác còn đó mà hồn bay mất, chữ còn mà nghĩa mất.

Ấy là khá. Thường khi tiêu luôn cả xác, mất tích hẳn. Thuở xưa, bên Tàu, con heo ba tháng gọi là *khê*, nó lớn đủ năm gọi là *tông*, khi nó lên hai tuổi được đặt tên là con *ba*, đến lúc nó được ba tuổi người ta gọi nó là con *kiền*, con heo cái gọi là *ba*, heo đực lại gọi là *gia*. Sau này khi thời đại súc mục qua rồi, con người không sống bằng nghề chăn nuôi nữa, sớm tối không gần gũi mật thiết với heo, bò, ngựa v.v... nữa thì tất cả heo lớn heo nhỏ đều là *thỉ* cả. Heo, ngựa, trâu, dê v.v... đều mất dần tên đi như thế.

Trong cuộc sống nông nghiệp lúa gạo là cái gì thiêng liêng, người ta tin ngôi ăn để hột cơm rơi rớt mà không nhặt lên thì thác xuống Âm-phủ sẽ phải tội. Mỗi thứ lúa có một tên gọi: lúa thơm, lúa nhe, lúa bé, lúa trì, lúa cúc, lúa mắc cửi, lúa cà-đung, lúa tàu hoét, lúa tàu đá, lúa trắng biển, lúa ngự, lúa ba trắng, lúa nhó, lúa chùm, lúa áo già, lúa co sạ, lúa mắc cu, lúa an cự, lúa lộn, lúa bà rên, lúa lóc, lúa cong đôi, lúa dài, lúa nhỏ, lúa móng chim, lúa mạn, lúa xăng, lúa mọi, lúa nàng hương, nàng quốc, nanh chồn, sóc nâu, lúa tiêu v.v... Xung quanh người dân quê, những cây cau, cây dừa, con tầm, lá dâu v.v... cũng đều được hưởng một cái nhìn chăm sóc, tỉ mỉ. Cau thì có cau mùa, cau tứ thời, cau xiêm, cau vú bò, cau hòn, cau búp vải, cau dừa, cau sung, cau mù u, cau mỹ, cau gi, cau mỏ sẻ, cau điều, cau trái đào, cau dùi trống, cau tía

cây v.v... Tầm thì có tầm trâu, tầm bột, tầm than, tầm trắng, tầm xa nghệ, tầm sẻ, tầm men so, tầm mun, tầm chai, tầm bầu bí, tầm xiêm v.v...

Ngày nay trong chúng ta còn mấy ai phân biệt được gì giữa những thứ quý báu thân thiết đối với người dân quê ấy. Mà đã không còn được như vậy thì làm sao nói về nông dân? Ai có thể tin được những kẻ đòi « nói lên » tâm tình người dân quê mà không biết gì về lúa gạo? bởi vì trong cái tâm tình dân quê hẳn lòng chỉ chút đối với lúa gạo là một niềm quan trọng chứ.

Bảo rằng những tiếng nọ mất đi thì không đúng hẳn. Chúng vẫn còn, nhưng còn trong tự điển, trong các sách chuyên khảo. Chúng chỉ vắng thiếu trong cái ngôn ngữ hàng ngày của những kẻ sống xung quanh chúng ta. Dĩ nhiên, nếu có ý tìm ai cũng có thể gặp và đọc hàng trăm tên lúa, tên cau, tên tầm... ; đọc lên như thế, phần đông chúng ta vẫn có một cảm tưởng « nào đó », không đến nỗi dừng đứng. Nhưng cảm tưởng ấy giống với cảm xúc của một người đứng trước những món « đồ cổ Đông-phương » hơn là đứng trước cuộc sinh hoạt nóng hổi, cụ thể, có quan hệ thiết thân với mình. Lúa nhe, lúa nhó... vẫn còn đó, năm năm vẫn mọc vẫn tàn, nhưng tên chúng thì dần dần xa lạ; cũng như heo ba tháng, heo hai tuổi vẫn còn đó nhưng tên chúng đã thành cớ quái. Cuộc sống nông nghiệp vẫn còn, người nông dân vẫn còn, nhưng mối quan tâm mà xã hội dành cho đồng quê và dân quê đã giảm sút. Quê một cục là cái quê bị chề giêu.

Trong khi ấy, ngôn ngữ thông dụng ngày nay tăng thêm những tiếng liên hệ đến cuộc sinh hoạt đô thị. Sự phân biệt về lúa không mấy phổ biến nữa, nhưng lại có những sự phân biệt khác đang thành hình. Hiện thời, nói « anh nọ có chiếc xe » thì nghe thật vu vơ, nói « có chiếc xe hơi » nghe cũng vẫn mơ hồ; chúng ta đã bắt đầu quen nói có chiếc trắc-xông hoặc chiếc đô-phin, hoặc chiếc mợc-xơ-đéc, hoặc chiếc hai ngựa v.v...

Con người thật trung hậu. Mất thôn quê, ta luyện tiếc không nguôi. Thỉnh thoảng trong chúng ta lại có kẻ giết mình chép miệng than thở: « Đã lâu, không thấy ai vẽ bức tranh quê, kể chuyện con trâu nhĩ! Nhớ quá. Anh em, nào, thử nói lên một chút gì về dân quê đi chứ! »

Than thở, giặc dã như thế, chỉ tỏ dạ trung thành, chứ còn trong chuyện sáng tác văn nghệ cái gì làm được ta làm ngay, việc gì phải hô hào đôn đốc « anh em ».

Đô thị đang làm bức mình. Chúng ta mới chỉ có những đô thị nhỏ, chứ như ở Âu Mỹ, ở Nhật người ta còn khổ gấp mấy. William Saroyan kêu trời: « Cái góm ghieếc của đô thị là vấn đề số một của cuộc sống Hoa-kỳ, trước vấn đề Việt-Nam. Trước sau gì rồi chúng ta cũng sẽ tìm được một cách thu xếp nào đó ở Việt-nam, nhưng còn cơn ác mộng đô thị thì tôi không thấy có lối nào thoát ra nổi? ».

Thoát gì nổi nữa. Phải là những kẻ thực giàu có, đi thật xa trong cuộc sống đô thị, mới mong có phương tiện tạo cho mình được chút ảo tưởng tạm thời thoát đô thị: đặt hệ thống dẫn tiếng thác chảy vào trong phòng để ru giấc ngủ như ông Goldwater, trồng cả rừng cây trên nóc lầu chín tầng như ông Yukei Kudo ở Đông-kinh v.v... Chúng ta, sức mấy mà được trở thành người quê, trở về tâm hồn quê.

VÕ PHIẾN

(V-1968)

TRẦN THIỆN-ĐẠO

Đọc « Đời Nghệ - sĩ »

của Võ Viết Chuẩn

... của **Võ Viết Chuẩn**

Bìa sách đề rõ: W. Somerset MAUGHAM, *Đời nghệ sĩ*. Trang trong, đầu mặt với tám hình bán thân chọn lựa đặc biệt của W. Somerset Maugham như để tránh mọi lầm lẫn có thể xảy ra, lại đề rõ thêm lần nữa:

ĐỜI NGHỆ SĨ

CỦA W. S. MAUGHAM

CADAQ XUẤT BẢN LẦN THỨ NHẤT 11/67

SAIGON — VIỆT NAM

ről cuối trang:

NGUYÊN TÁC: THE MOON AND SIXPENCE

NGƯỜI DỊCH: VÕ VIẾT CHUẨN

Nhắc tới W. Somerset Maugham và nhan sách *The Moon and Sixpence*, như nhà xuất bản Cadao và ông Võ Viết Chuẩn đã làm trên đây, trong trường hợp đặc biệt cuốn « ĐỜI NGHỆ SĨ, nguyên tác *The Moon and Sixpence* của văn hào W. S. Maugham do Võ Viết Chuẩn dịch theo nguyên tác » (tr. 352, tức là trang chót), quả là một tác phong mây-dây-mặt-dạn: tủi nhục cho tên tuổi nhà văn quá cổ Anh-cát-lợi và lem luốc cho danh tiếng một tác phẩm tiêu-biểu (1):

(1) Xem: Trần Thiện-Đạo *William Somerset Maugham và tác phẩm THE MOON AND SIXPENCE*, Nguyệt san Tân Văn, số 1, tháng 4-1968.

Bởi vì, bất chấp cả lời khẳng định minh bạch của nhà xuất bản Cadao và của ông Võ Viết Chuẩn, chúng tôi xin được phép nói thẳng ngay liền ở đây, cuốn *Đời Nghệ sĩ* không thể gọi là một bản dịch. Đã không thể gọi là một bản dịch, thì chúng ta *không có quyền* bắt tác giả nguyên tác là W. Somerset Maugham và nhan đề nguyên tác là *The Moon and Sixpence* phải gánh một mảy may trách nhiệm nào về cái cứ tạm gọi là bản văn Việt ngữ của Võ Viết Chuẩn. Cho nên mới gọi là : *Đời Nghệ sĩ*, của Võ Viết Chuẩn. Chính danh, ngôn thuận.

Chính danh, ngôn thuận.

Phải gọi bản Việt ngữ *Đời Nghệ sĩ* là của Võ Viết Chuẩn, phải *chính danh* như vậy, là tại vì sao? Trước hết, là vì cái hứng thú mà đọc giả sành Anh ngữ, cảm thấy khi theo dõi câu chuyện trong nguyên tác, cái hứng thú mà chúng ta đòi hỏi ở tiểu thuyết ấy, chừng như không cánh mà lui trốn đâu mất, bay khỏi bản Việt ngữ, bất chấp cả lời quả quyết sau đây của (dịch?, diệt?)— giả :

— (...) vì cốt đề bạn đọc hứng thú theo dõi kiệt tác này (...)
(*Đời Nghệ sĩ*. sđd, tr. 351)

Hành văn, bút pháp, ngữ pháp, lời lẽ và cả bầu khí nhận thấy trong *The Moon and Sixpence* (2) suông sẻ, thích hợp với cốt chuyện, giản dị và hấp dẫn bao nhiêu (đây là mấy đặc tánh trong văn nghiệp W. Somerset Maugham), thì bầu khí, lời lẽ, ngữ pháp, bút pháp và hành văn nhận thấy trong *Đời Nghệ sĩ* khúc mắt, lằng nhách đối với cốt chuyện, nhọc nhằn, lủng củng và khó theo dõi bấy nhiêu,— vậy thì làm sao còn có thể nói tới chuyện *hứng thú* như ông Võ Viết Chuẩn đã dám quả quyết nữa?

Mà thật vậy, bạn đọc làm sao có thể cảm thấy hứng thú trong khi đọc bản *Đời Nghệ sĩ* được, khi mà cứ tính đồ đồng, mỗi câu, vâng, MỖI CÂU văn Việt ngữ của Võ Viết Chuẩn (xin nhắc lại : *cứ tính đồ đồng*, thì *mỗi câu*...)—trọn cuốn sách chứa cả thấy là bao nhiêu câu? chúng tôi không có đếm kỹ —, ngoài những chỗ vụng về, non nớt, ngượng ngập thuộc lãnh vực bút pháp và cú pháp

(2) Somerset Maugham, *The Moon and Sixpence*, Penguin Books, N° 468.

nhắc tới cách mấy dòng trên đây (3), còn chất chứa ít nhứt là vài lỗi khó bề tha thứ về thuật dịch văn?

Chúng tôi thú nhận rằng mình rất lấy làm lúng túng, ngay vào lúc phải chứng minh lời mình vừa khẳng định. Lúng túng, chẳng phải là vì thiếu thí dụ điển hình, cũng chẳng phải là vì ngại khó khăn, mà chính là vì những lỗi về thuật dịch văn mà Võ Viết Chuẩn đã không tránh được tính ra *nhiều quá* và, phần khác, đa số các lỗi ấy xét ra *nặng quá*, hầu hết thuộc hạng mà một học sinh trung bình lớp đệ-tứ không được phép phạm phải (vì phạm phải một lỗi tương tự trong bài dịch, thì cứ kể như là lãnh một con số không bực cớ). Nói vậy, tức là nói rằng đại khái lỗi nào *cũng dễ trông thấy quá* và cũng có thể tiêu biểu cho cách dịch (? , diệt ?) của Võ Viết Chuẩn, bởi vì cách dịch của ông là *cách dịch chữ*, *không dịch tinh thần câu văn*, *không giữ tánh cách Việt-nam trong câu văn dịch*, *dịch thiếu nghĩa*, *tối nghĩa và vô nghĩa*, *dịch đoán ý*, *dịch ầu*, *dịch càn*, *dịch bừa*, *dịch bậy*, *dịch lấy có* (4), để in cho kịp phát hành trước Tết Mậu-thân, sao cho đầy cộm mà bán với giá 140 đồng !

Vậy nên chúng tôi xin được miễn chứng minh (nhưng vẫn *sẵn sàng* chứng minh, khi cần — hơn hai-mươi tờ thẻ ghi thí-dụ những lỗi về thuật dịch văn trích trong trăm trang đầu cuốn *Đời Nghệ-sĩ*, gồm tất cả 350 trang, đang nằm chính ỉnh sát bên máy chữ đây) mấy thứ lỗi sơ lược kể trên mà Võ Viết Chuẩn đã phạm phải, cũng xin được miễn nêu lên cái tinh thần thận trọng *rất* mực đáng ngờ của ông trong công việc phiên dịch (? , diệt ?). Chúng tôi muốn dành mấy trang tạp chí chật hẹp này, trong khuôn-khổ của mục *Độc Sách* và bị hạn định bởi kỹ thuật ấn loát, mà vạch ra các nguyên nhân đã khiến ông Võ Viết Chuẩn chẳng

(3) Bạn đọc có thể xem mấy trích-đoạn của Võ Viết Chuẩn, dẫn trong các cước-chú 16, 18, 19, 20, 21, và 22 của bđd trong cước-chú (1) trên đây. Mấy trích-đoạn có thể được coi như điển hình cho văn pháp và cách dịch của Võ Viết Chuẩn, dầu không được trích dẫn trong mục đích chứng minh văn pháp và cách dịch ấy.

(4) Xem : Trần Thiện-Đạo, *Tìm hiểu vở kịch LES MOUCHES của Jean-Paul Sartre (nhân đọc bản dịch NHỮNG RUỒI của Phùng Thăng)*, phần III, nguyệt-san Văn-II, tháng XII- 1967, có bàn rõ về mấy thứ lỗi này trong thuật dịch văn.

ngại cho in một bản văn quả tình tầm-ruồng như cuốn *Đời Nghệ-sĩ*.

Nguyên nhân thứ nhất : dốt văn hóa

Các nguyên nhân ấy gồm ba cái dốt : một, dốt văn-hóa ; hai, dốt Anh-ngữ ; và ba, dốt Việt-văn. Chúng ta hãy lần lượt nói qua tới mấy nguyên nhân tạm gọi là *ba dốt* này và, đồng thời, sơ lược vạch ra một số dẫn chứng trích lấy trong cuốn *Đời Nghệ-sĩ* và biểu hiện cho ba cái dốt ấy.

Xét cho cùng, thì chúng ta có thể (và trên thực tế, đúng như vậy) bảo rằng nghệ thuật dịch văn căn bản là một công tác văn hóa, ít nữa là văn hóa tổng quát. Làm công việc dịch văn mà tưởng rằng biết được năm ba chữ ngoại quốc hay nhiều hơn thế là tức đủ điều kiện để có thể chuyển một bản văn ngoại ngữ thành bản văn quốc ngữ một cách trung thành và hoàn hảo, — tưởng như vậy, nhứt định là sẽ mắc tội *dại phản* đối với nguyên tác.

Bởi vì, dịch văn không phải cứ dờ tự diễn song ngữ tìm ý nghĩa từng chữ một, rồi chua nghĩa từng chữ đó mà sắp lại thành hàng nối tiếp nhau, là xong việc. Bởi vì, trong một bản văn dài, nhứt định là có rất nhiều sự việc, nhiều chi tiết được diễn đạt bằng nhiều cách nói, nhiều cách dùng chữ không thể tìm thấy ý nghĩa trong tự diễn ; mà chỉ có thể hiểu được xuyên qua nền văn hóa tổng quát liên hệ tới bầu khí chung của một dân tộc, một giai cấp hay một thành phần nào, vào một thời đại lịch sử nào. Cho nên hiểu biết văn hóa là điều kiện tối cần để chúng ta hoàn thành công việc dịch văn.

Đọc bản văn *Đời Nghệ-sĩ* của Võ Viết Chuẩn, chúng tôi nhận thấy rằng ông không hiểu biết mấy chút về nền văn hóa Anh-cát-lợi. Cái dốt ấy của ông về văn hóa Anh-cát-lợi, tiếc thay, không được ông bù lại bằng tinh thần học hỏi và ý hướng tìm tòi (chúng ta ai dám quả quyết rằng mình không dốt chẳng điều này, thì sự nọ ; nhưng cái dốt ấy thường được bù lại bằng tinh thần học hỏi và ý hướng tìm tòi.) Chính vì thiếu thốn hiểu biết tổng quát để điều và, phần khác, lại không chịu cần mẫn kiểm soát mà ông Võ Viết Chuẩn dịch sai không thôi. Hãy xem :

Nguyên-tác : (...) *She (Mrs Strickland) had a flat in Westminster, overlooking the unfinished cathedral, and because we lived in the same neighbourhood, we felt friendly disposed to one another*

The Army and Navy Stores are a bond of union between all who dwell between the river and St James's Park (...)

(*The Moon and Sixpence*, sđd, tr. tr. 16-17)

Nghĩa là : (...) « Chì bấy giờ có một căn trong cao ốc ở khu Westminster, đầu mặt với ngôi nhà thờ xây cất dở chừng, và vì là láng giềng nên chúng tôi dễ thân nhau. Dãy nhà buôn Army and Navy là sợi dây kết nối mọi người cư ngụ ở khu phố nằm giữa con sông và Công viên St James » (...)

Vậy mà không biết rằng Westminster là tên một khu phố ở trung tâm London, rằng *the unfinished cathedral* ám chỉ Westminster Cathedral là ngôi thánh đường bấy giờ (cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX) chưa hoàn thành (= *unfinished*) (5), rằng *Army and Navy Stores* bấy giờ là dãy nhà buôn lớn nhứt trong khu Westminster, rằng khu Westminster nằm giữa sông Thames và St James's Park — không biết ngần ấy sự việc tiềm ẩn trong hai câu văn ngắn ngủi, không chịu ngó tới bản đồ thành phố London, không nhớ rằng ở trang trước (*The Moon and Sixpence*, sđd, tr. 14) tác giả có bảo bấy giờ mình ngụ gần Victoria Station (= *we lived in the same neighbourhood*), ông Võ Viết Chuẩn mới dám dịch (? , diệt ?) như sau :

Võ Viết Chuẩn dịch : (...) *Chì có một trú phòng trên tầng lầu Westminster, ngó xiên qua nhà thờ chánh (5), và bởi vì chúng tôi ở cùng chung một khu phố nên chúng tôi cảm thấy khuynh về cái tình thân hữu cận lân với nhau. Kho Quân Đội và Hải Quân nối dài giữa hết thấy những người trú ngụ giữa giòng sông và Công viên St James (...)*

(*Đời Nghệ sĩ*, sđd, tr. 9)

Bỏ qua lối dùng chữ tầm bậy (...) *khuynh về cái tình thân hữu cận lân... ;... nối dài giữa hết thấy những người...*, chúng ta nhận thấy rằng, chỉ trong mấy dòng ngắn ngủi ấy, Võ Viết Chuẩn đã

(5) Ông Võ Viết Chuẩn quả quyết : (...) *chúng tôi dịch đúng theo nguyên tác không bỏ sót 1 chữ nào (...)*. (*Đời Nghệ sĩ*, sđd, tr. 351).

Có quả thật vậy không ? Trong câu văn thượng dẫn, chữ *unfinished* (= xây cất dở chừng ; còn dở dở ; chưa hoàn thành ; chưa xong...), thì ông bỏ nó đầu rồi ?

Dẫu vậy, chúng tôi cũng xác nhận lời ông quả quyết, nhưng xin được phép đổi một chữ : lấy chữ *ít* thế cho chữ *không* trong câu dẫn trên của ông.

phạm bao nhiêu là sai lầm. Và nói sao bây giờ đây, khi chúng ta đọc thấy ông đã chẳng ngại dịch (?, diệt ?) một cách... tỉnh bơ mấy phần câu này :

Nguyên-tác : (...) *There was a K.C. and his wife (...); (...)*
between the K.C. and the Government official (...); (...) *The K.C.*
remarked (...); (...) *The K.C. told us (...)*

(*The Moon and Sixpence*, sđd, tr. tr. 22-23)

Võ Viết Chuẩn dịch : (...) *Thực khách gồm có ông K.C. và*
vợ ông (...); (...) *ngồi giữa ông K.C. và viên công chức (...); (...)*
Ông K.C. nhận xét (...); (...) *Ông K.C. kể với chúng tôi (...)*

(*Đời Nghệ sĩ*, tr. tr. 19-20)

thề như danh từ *a K.C.* hay *the K.C.* là tên người viết tắt (thí dụ : ông V.V.C, là : ông Võ Viết Chuẩn), thề như ông không nhận thấy có quán từ *a* hay *the* đứng trước danh từ chung *K.C.* vậy. Giả ông có biết chút ít về trường chánh trị Anh-cát-lợi (hay chịu khó kiểm chứng), thì chắc ông đã hiểu rằng *K.C.* vốn là danh từ chung *King Counsellor* (= Cố-vấn Nhà vua) viết tắt, chứ không phải là danh-tính một ông *K.C.* nào.

Còn biết bao chỗ dịch sai tương tự, không sao kê khai hết được. Những lỗi dịch sai về trình độ văn hóa tổng quát của dịch giả chẳng cao tới mức độ cần thiết này chứng tỏ rằng ông Võ Viết Chuẩn không những chỉ thiếu vốn liếng hiểu biết nói chung, mà còn thiếu thốn cả cái ý hướng học hỏi và tìm tòi, kiểm soát giúp ông hoàn thành một bản dịch nếu không bóng bẩy, trôi chảy, thì ít nữa cũng chánh xác và trung thành với nguyên tác.

Nguyên-nhân thứ hai : dốt Anh-ngữ

Tựa hồ sợ người đọc lầm lẫn, ông Võ Viết Chuẩn (hay nhà xuất bản Cadao) mấy lần tiên tiếp nhấn mạnh chỗ cuốn *Đời Nghệ sĩ* đã được phiên dịch (?, diệt ?) theo nguyên tác, nghĩa là theo bản Anh ngữ. Chừng như ông (hay nhà xuất bản) muốn gián tiếp bảo rằng : tôi dịch thẳng từ Anh văn đó, chứ không đánh lộn coi đen như dịch giả AAA hay dịch giả ZZZ chuyên môn dịch tác phẩm Anh quốc hay Mỹ quốc qua bản Pháp-dịch nào mà không chịu khờ rõ như vậy, cũng không chơi ngang như dịch giả YYY hay dịch giả BBB chuyên môn chép nguyên xi (hay sửa đổi chút ít) một bản dịch đã có nào (6), — không, tôi dịch thẳng từ Anh văn đó, tôi

(6) Trường hợp này rất thường xảy ra đặc biệt trong giới « dịch giả » truyện Tàu, như là thời trước và ngay sau 1945, và

dịch theo nguyên-tác, tôi dịch từ bản văn Anh ngữ mà (xem *Đời Nghệ sĩ*, tr. 2, tr. 351 và tr. 352).

Tinh thần liêm khiết trí thức ấy của ông Võ Viết Chuẩn xét ra cũng đáng cho một số dịch giả nào ở đây noi theo, xén bớt cái ần ỷ lộ hiện qua chỗ được nhấn mạnh nhiều lần. Song đó là chuyện khác. Ở đây, chúng ta cứ hãy tin rằng ông Võ Viết Chuẩn đã dịch (?, diệt ?) *theo nguyên tác* Anh ngữ ; và, trên thực tế, đúng như vậy : chúng tôi xác nhận điều đó, đã phối kiểm nguyên tác và bản dịch (?, diệt ?).

Nhưng nếu như công việc kiểm chứng nói trên đã cho phép chúng tôi xác nhận rằng cuốn *Đời Nghệ sĩ* đã thật sự được phiên dịch (?, diệt ?) theo nguyên tác Anh ngữ, thì, đồng thời, nó cũng khiến chúng tôi đã phải một phen lấy làm sửng sờ kinh ngạc : một người như ông Võ Viết Chuẩn, có trình độ Anh văn ấy, với vốn liếng Anh ngữ ấy, mà *dám* đi phiên dịch một cuốn sách (dầu chỉ là tiểu thuyết) Anh-cát-lợi dày hơn hai trăm trang *The Moon and Sixpence*, sđd, gồm tất cả 217 trang ; *Đời Nghệ sĩ*, sđd, gồm tất cả 350 trang) !

Nói gì đây với bạn đọc, khi mà, với trình độ và vốn liếng Anh ngữ của một cậu học sinh cỡ đệ tứ, cậu học sinh ấy cũng *không có quyền lầm lẫn* (trừ phi khi cậu luôn luôn đứng chót trong lớp) như ông Võ Viết Chuẩn đã lầm lẫn một cách vô cùng tai hại trong cuốn *Đời Nghệ sĩ*. Chẳng hạn, lầm lẫn ý nghĩa từ *effect* (= hiệu lực) với ý nghĩa từ *effort* (= cố gắng, nỗ lực) ; trợ từ *that* (= rằng...) với chỉ-định-từ *that* (= ấy, này, kia, nọ...) ; bỏ từ chỉ-định một sự việc thường xảy ra *would* (= năng, thường, luôn...) với bỏ-từ thời gian *would* (= chắc sẽ, sẽ...) (7) và nhiều nữa, như trong mấy trích dẫn dưới đây. Lầm lẫn giữa từ *effect* và từ *effort* :

Nguyên tác : *Rose Waterford cast down her eyes demurely to give greater EFFECT to her reply.*

(*The Moon and Sixpence*, tr. 16)

♦ cả tới bây giờ. Riêng về cuốn *The Moon and Sixpence*, cũng có một bản dịch khác, nhan là *Mối tình nghệ sĩ*, của Lê Đình-Chân, đăng trong tập-san *Thanh-Nghệ* thời trước 1945. (Theo bản-nguyệt-in Văn, số 51, ngày 1-11-1966, tr. 20).

(7) *Trợ-từ* = relative pronoun ; *chỉ-định-từ* = demonstrative adjective ; *bỏ-từ* = auxiliary, auxiliary verb.

Nghĩa là : « Rose Waterford cúi gằm mặt xuống một cách trịnh trọng hầu tăng thêm HIỆU LỰC cho lời đáp của mình ».

Chúng tôi quả tình không hiểu nổi đích thị nguyên cớ nào đã khiến ông Võ Viết Chuẩn *dám* dịch (? , diệt ?) câu trên như sau — cũng có thể là vì ông ba chớp ba nháng nên đã đọc từ *effect* ra là *effort*, cũng có thể là vì ông « hiểu » từ *effect* thành *effort*, nhưng dầu thế nào chăng, thì lầm lộn này cũng trực tiếp chứng thật cái trình độ hiểu biết Anh ngữ thấp kém đến điều của ông :

Võ Viết Chuẩn dịch : *Rose Waterford nhìn xuống làm ra bộ nghiêm trang để CỐ GẮNG hơn trả lời.*

(Đời Nghệ sĩ, sđd, tr. 8)

Còn sau đây, là lầm lẫn giữa từ vụ của từ *that*, « hiểu » trở từ thành chỉ-định-từ (7) :

Nguyên tác : *Mrs Jay, aware THAT (7-b) impropriety is the soul of wit, made observations in tones hardly above a whisper that might well have tinged the snowy table-cloth with a rosy hue (...)*

(*The Moon and Sixpence*, sđd, tr. 17)

Nghĩa là : « Còn Mrs Jay, cứ tưởng RẰNG ăn nói vô duyên là cốt cách con người tài hoa, thì không ngừng tỏ thể thốt ra loại lời lẽ đến cả chiếc khăn bàn trắng phau nghe thấy cũng phải lấy làm đỏ mặt » (...)

Vậy mà, với cái vốn liếng Anh ngữ của mình, ông Võ Viết Chuẩn đã có thể đọc câu nguyên tác thượng dẫn một cách quả thật tầm-phào để *dám* dịch nó như sau :

Võ Viết Chuẩn dịch : *Bà Jay, nhận thấy cử chỉ khiếm nhã ĐÓNG là linh hồn của trí thông minh, nhận xét trong một giọng nói gừ gừ như ở trên tiếng xì xào mà có lẽ đã pha lẫn cái khăn trải bàn trắng như tuyết với một màu hồng (...)*

(Đời Nghệ sĩ, sđd, tr. 16)

Và đây là thí dụ chót, nhưng *last but not least*, chứng tỏ tầm-sức Anh ngữ nông nổi của ông Võ Viết Chuẩn, lầm lộn *bỏ-từ would* chỉ định một sự việc thường xảy ra nhiều lần với *bỏ-từ* thời gia *would*.

Nguyên-tác : *There was a little stream (...), down this on occasion WOULD come a shoal of fish. Then the natives WOULD assem-*

(7-b) Ở đây, và trong nhiều chỗ trích dẫn khác chúng tôi cho in chữ hoa (capital) — Trong nguyên tác, « that » in chữ thường

with the spears (...). Sometimes Strickland WOULD go down to the reef, and come back with a basket of small, coloured fish that Ata WOULD fry in coconut oil (...); and sometimes she WOULD make a savoury dish (...).

(*The Moon and Sixpence*, sđd, tr. 189)

Nghĩa là : « Có một con suối nhỏ (...) cá THUỜNG rủ nhau cả bầy để xuống theo dòng nước. Bấy giờ dân bản xứ liền cầm dao tụ họp (...). Strickland cũng THUỜNG HAY xuống tận gành đá, rồi trở lộn về mang theo một giỏ cá đầy, thứ cá nhỏ và sặc sỡ mà Ata THUỜNG HAY đem chiên dầu dừa (...); và nàng cũng THUỜNG HAY nấu thành một món tuyệt ngon » (...).

Ý nghĩa trang sách dẫn trên — mà chúng tôi trích lấy chỉ độ chừng một phần tư — quả thật rành rọt, *bỏ-từ would* được tác giả dùng hơn mười lần liên tiếp để miêu tả một số sự việc, động tác THUỜNG diễn ra trong đời sống THUỜNG NHỰT của Charles Strickland ở đảo Tahiti. Vậy mà, với sức hiểu biết Anh-ngữ nông nổi của mình, ông Võ Viết Chuẩn đã *dám* dịch như sau :

Võ Viết Chuẩn dịch : *Có một dòng suối nhỏ (...), dưới dòng suối này có khi cũng có một đàn cá lội đến. Rồi những người bản xứ SẼ tụ tập với những giáo mác (...). Đôi khi Strickland SẼ đi xuống ghềnh đá ngầm, và trở về với một giỏ cá đầy màu sắc và Ata SẼ chiên với dầu dừa (...); và đôi khi nàng SẼ làm một món ăn ngon lành (...).*

(Đời Nghệ sĩ, sđd, tr. 304)

Chúng tôi không dám lợi dụng lòng tin yêu của bạn đọc hơn nữa để dẫn chứng và minh xác cái trình độ Anh-ngữ nông cạn của ông Võ Viết Chuẩn, chỉ xin được phép tiết lộ thêm điều này : rằng nội trong hai trang đầu cuốn *Đời Nghệ sĩ* (tr. 7 và tr. 8), chúng tôi đã tần mần đếm thử xem ông Võ Viết Chuẩn đã *phản bội* nguyên tác mấy lần (thủ thật cùng bạn đọc, công việc chẳng lấy gì làm hứng thú), ông Võ Viết Chuẩn đã dịch sai tất cả là *mười lăm* (= 15) chỗ và *trộn* một đoạn *bảy* (= 7) dòng thì dịch tầm *bảy* ! Mà bạn đọc nên nhớ rằng cuốn *Đời Nghệ sĩ* gồm ba trăm năm mươi trang chẵn (= 350) !

Và đó là chỉ nói tới chỗ ông Võ Viết Chuẩn *đốt* Anh-ngữ mà thôi !

Nguyên nhân thứ ba : *đốt* Việt-văn

Mười mấy năm trước, ông bạn học-giả Nguyễn Hiến-Lê đã

nhìn thấy một trong những lỗi lớn trong thuật dịch văn là : không giữ tánh cách Việt-nam trong câu văn dịch ; và ông nghiệm rằng đó là nguyên do chánh khiến cho sách dịch từ Anh-ngữ hay Pháp-ngữ bản không chạy (8). Chúng tôi hoàn toàn tán thành nhận xét và ý kiến của ông.

Tuy vậy, chúng tôi cũng xin được phép nói thêm rằng ông bạn học giả họ Nguyễn chỉ mới làm công việc *ghi nhận một hiện tượng*, chớ chưa bới sâu hầu vạch ra *thực chất* tạo nên cái nguyên nhân của hiện tượng không-giữ-tánh-cách-Việt-nam-trong-câu-văn-dịch ấy. Cố gắng suy luận và tìm hiểu tại sao một số dịch giả nào chừng như không màng chú ý tới cách phát biểu, cách phô diễn tư tưởng, cách nói của người Việt-nam, nghĩa là không màng lưu tâm tới tánh cách đặc biệt của câu văn Việt-nam, chúng ta nghiệm thấy rằng hiện tượng ấy đại khái phát sanh từ chỗ dịch giả dốt Việt-văn. Thực chất tạo nên cái nguyên nhân khiến dịch giả không giữ tánh cách Việt-nam trong câu văn dịch nằm ở chỗ họ dốt Việt-văn.

Mà dốt Việt-văn, là vì, ngay vào thời còn lết rách đũng quần trên ghế nhà trường, chúng ta cũng không được tôi luyện một cách chín chắn với những ông thầy đủ tài, đủ sức (nói chi tới cái đức) (9) và, phần khác, cũng là vì các dịch-giả loại ấy không chịu học hỏi thêm ở các tác phẩm cổ điển Việt-nam (truyện Nôm, ngâm khúc, thơ...), ở phong dao, tục ngữ, ở ca dao, hát ví (hát phường vải, hò kéo chài, hò Hậu-giang...).

Không một ai có thể bảo rằng mình *thấu hiểu* một ngôn ngữ nào, cho dầu là tiếng mẹ đẻ, đơn thuần vì đã nghe thấy nó một lần, đọc thấy nó trong tự điển hay trong một cuốn sách, mà phải có nghe thấy nó, đọc thấy nó trong nhiều mạch văn khác nhau và có đọc thấy nó, nghe thấy nó được dùng đúng trong hoàn cảnh, trong tình thế đưa tới chỗ dùng nó một cách hồn nhiên và chánh xác. Có chịu khó như vậy, thì mới may ra *thấm nhuần* được ngôn ngữ ấy, và trong trường hợp này, *thấm nhuần* tiếng mẹ đẻ của mình là Việt-ngữ. Thấm nhuần tinh thần Việt-văn để có thể viết và

(8) Nguyễn Hiến-Lê, *Luyện văn*, III, nhà xuất bản Nguyễn Hiến-Lê, Sài-gòn, 1957, tr. 159.

(9) Nguyễn Hiến-Lê, *Làm sao cho học sinh bớt dốt Việt-văn* bán-nguyệt-san *Tin Văn*, số 4, ngày 21-7-1966.

Việt-nam là việc đã đành, và chúng tôi muốn khẳng định thêm một điều nữa : nó còn là *điều kiện chánh yếu* để hoàn thành một bản Việt-dịch ra hồn (10).

Đọc cuốn *Đời Nghệ sĩ* của ông Võ Viết Chuẩn, chúng tôi hết sức lấy làm ngờ vực cái vốn liếng Việt-văn của ông. Chúng tôi dám chắc — và, ở đây, chúng tôi lựa lời kỹ lưỡng —, chúng tôi dám chắc rằng, với những câu « văn » đại loại giống mấy câu trích dẫn dưới đây — và chúng tôi bỏ qua một bên, không nhắc tới những chỗ dịch sai nghĩa, mà chỉ đơn thuần nói tới khía cạnh Việt-văn —, ông Võ Viết Chuẩn khó bề tiếp tục công việc dịch văn một cách thành công và có hiệu quả tốt đẹp. Chúng ta chẳng cần tìm kiếm đâu xa, cứ thử đọc bảy dòng chữ đầu trên trang đầu cuốn *Đời Nghệ sĩ* (tr. 7) cũng đã có thể rút ra được vài câu « văn » điển hình cho trình độ Việt-văn của ông Võ Viết Chuẩn. Hãy xem câu đầu :

— *Khi có nhiều người đã viết về cuộc đời của Charles Strickland, ĐIỀU ẤY DƯƠng NHƯ CHẴNG CẦN THIẾT CHO TÔI PHẢI VIẾT THÊM GÌ VỀ ÔNG TA NỮA (...)*

(*Đời Nghệ-sĩ*, tr. 7, đ.d. 1-3)

Điều ấy dường như chẳng cần thiết cho tôi phải viết gì về ông ta nữa..., với ý câu này, một dịch giả trung bình, nhưng biết tôn trọng tinh thần Việt-ngữ, chắc sẽ dịch như sau :

— (...) *thiết tưởng khỏi cần viết chi thêm nữa...* hoặc-giả :

— (...) *thiết tưởng viết thêm nữa cũng bằng thừa (...)*

Và đây là câu thứ tư, bạn đọc hãy xem cách dùng chữ của ông Võ Viết Chuẩn :

— *Tôi gặp ông lần đầu TRƯỚC KHI ÔNG CHƯA trở thành MỘT họa-sĩ (...)*

(*Đời Nghệ-sĩ*, tr. 7, đ.d. 6-7)

(10) Trong bài : Nguyễn Hiến-Lê, *Vấn đề tiếp thu văn hóa Tây phương*, tuần san *Tin Văn*, s.s. 1 và 2, ng. ng. 24-3-1967, ông bạn học giả họ Nguyễn đề nghị các dịch-giả không nên câu nệ quá đối với nguyên tác, và nên thêm chút ít ca dao, phong dao Việt-nam vào câu văn dịch trong mục đích giúp bạn đọc dễ theo dõi bản văn. Ý kiến này, trên lý thuyết, là một ý kiến tốt ; nhưng chúng tôi e khi được thử dịch giả thiếu tài đức đem ra áp dụng thì nó sẽ dẫn họ đi tới chỗ *phản bội* nào ?

Đã: *trước khi*, mà còn thêm: *chưa*, ông Võ Viết Chuẩn đã tạo nên một thứ phó-từ kết (trở-thời-gian-phỏng-chứng) lạ lùng, kỳ dị; lại còn từ: *một*, dùng một cách lai căng, khó bề dung thứ. Với ý ấy, một dịch giả trung bình, nhưng thấm nhuần tinh thần Việt-ngữ, chắc sẽ dịch như sau:

— *Tôi quen biết ông trước khi ông trở thành họa sĩ (...)* hoặc giả (ngoài ra, còn biết bao nhiêu cách khác, cũng diễn đạt ý ấy):

— *Tôi quen biết ông thuở (hay: thời; hay: hồi...) ông chưa thành họa sĩ (...)*

Bảy dòng chữ trên một trang sách mà chất chứa ngần ấy lỗi Việt văn (và đó là không nhắc tới những lỗi dịch sai nghĩa nặng nề, chẳng hạn thành ngữ: *as is notorious* = mà ai cũng rõ, như mọi người đều biết..., vậy mà ông Võ Viết Chuẩn *dám* dịch là: *như một người nổi danh*, tr. 7, d. 12; và nhiều nữa, cũng cùng một trang sách), thì bạn đọc ắt lượng được dễ dàng mức độ bực dọc của kẻ đang làm công việc điếm sách này khi *phải* đọc trọn ba trăm năm mươi trang « văn » của ông Võ Viết Chuẩn!

Dịch văn, một công trình gay go vất vả

Công việc dịch văn là một công việc vô cùng gay go và vất vả. Một công việc gay go và vất vả ngần ấy, vậy mà lại là công việc của một kẻ khiêm tốn rất mực là dịch giả. Khiêm tốn tới mức tốt cùng, chủ đích của y là ráng đạt tới chỗ độc giả đọc bản văn của y (vì dầu sao bản dịch cũng là bản văn của y) mà hầu như chẳng thấy bóng y giữa những dòng chữ, câu văn. Và y chỉ hài lòng, hả dạ, khi y đạt tới mức thành công đặc biệt ấy.

Tiếc thay, đọc cuốn *Đời Nghệ sĩ* của ông Võ Viết Chuẩn, chúng ta không ngừng nghe thấy, cảm thấy, ngó thấy và chứng như rờ thấy bóng dáng ông ở mỗi chữ, mỗi dòng, mỗi trang. Kinh nghiệm dịch văn cho chúng ta biết rằng, đại khái, dịch giả phải trải qua một quá trình lao lực lao tâm gồm ba giai đoạn kể sau, thì mới hòng đạt tới mức thành công bắt buộc nói trên:

- 1.— Tìm hiểu nguyên tác.
- 2.— Phiên dịch.
- 3.— Điều chỉnh bản dịch.

Bởi vì dịch văn, không phải là *hiểu* nguyên tác là đủ, mà còn phải *phiên dịch*, rồi *điều chỉnh* bản văn đã dịch. Nhưng, trước hết, là phải hiểu nguyên tác. *Hiểu*, không phải là hiểu một cách mờ

mờ, chung chung, đại khái, mà còn phải đi sâu vào từng ngõ ngách hầu nắm lấy được mọi sắc thái, mọi tiểu dị, mọi uẩn khúc chứa trong từ ngữ, nằm trong mạch văn. Rồi tới giai đoạn *phiên dịch*. *Phiên dịch*, là trung thành với nguyên tác, trung thành với *tinh thần* nguyên tác, nghĩa là vận dụng hết mọi hiểu biết Việt-ngữ của mình về cách nói, cách phát biểu, cách diễn đạt mà chọn lấy cách nào ăn khớp nhất — hay, ít nữa, gần gũi nhất — với cách nói, cách phát biểu, cách diễn đạt đang được diễn dịch. Bấy giờ mới tới giai đoạn thứ ba, là *điều chỉnh* bản văn đã dịch, xem nó như là một tác phẩm *hoàn toàn Việt-nam*, và như không còn dính líu gì tới nguyên tác nữa.

Công trình gồm ba giai đoạn nhắc tới trên đây, cố nhiên, đòi hỏi ở dịch giả rất nhiều công khó, mà cũng còn đòi hỏi ở y rất nhiều hiểu biết (văn hóa tổng quát, ngoại ngữ, Việt văn), và rất nhiều suy xét tinh tế, thận trọng, cần cù. Đã đành chúng ta không thể đòi hỏi ở bất luận dịch giả nào một mức độ cần cù, thận trọng, tinh tế trong suy xét ngang nhau, về mặt thực tiễn; nhưng ít nữa, dịch giả cũng phải tỏ ra mình hằng luôn *cố gắng* đạt tới mức độ cần thiết (11).

(11) Chính vì thiếu một trong những đức tánh cần thiết này trong công việc dịch văn mà một số dịch giả đã dịch sai và lầm lẫn một cách tai hại. Xin dẫn hai thí dụ điển hình, một của ông Nguyễn Giang, một của ông Thanh Nghị (mặc dầu ông vốn không phải là dịch giả) Nguyễn Giang là dịch giả kịch của William Shakespeare, như *Hamlet*, *Mặc-biệt*, *Giấc Mộng Đêm Hè*, thời trước Thế-chiến thứ Hai. Ông Thanh Nghị là tác giả nhiều tự diễn, như *Từ diễn Việt-nam*, *Việt-nam tân từ diễn minh họa*, *Pháp-Việt từ diễn*, ngày nay.

1.— Thí dụ Nguyễn Giang.

Nguyên tác: *OPHELIA. There's fennel for you, and columbines; (...)*

(W. Shakespeare, *Hamlet*, A.IV, sc. V, 1. 179)

Nghĩa là: *OPHELIA. Bẹ hồi hương dầy, xin dâng hoàng tử, và hoa lâu đầu; (...)*

Hồi hương và hoa lâu đầu là những thứ hoa lá tượng trưng cho nỗi sầu mung lung, buồn phận éo le, vốn là tâm trạng của Ophelia khi nàng thốt lên câu ấy cùng hoàng tử Laertes. Vậy mà ông Nguyễn Giang đã dịch như sau.

→

Trong công trình phiên dịch (? , diệt ?) cuốn *The Moon and Sixpence*, ông Võ Viết Chuẩn đã tỏ ra không những chỉ thiếu hiểu biết (văn hóa, Anh ngữ, Việt văn), mà còn thiếu cả những đức tánh thiết yếu phải có của một dịch giả chân chánh (cần cù, thận trọng, tinh tế trong suy xét). Cho nên cuốn *Đời Nghệ sĩ* xuất hiện như một bản dịch vừa *diệt* vừa *phản* là lẽ đương nhiên. Nó vừa *diệt* vừa *phản* tới mức chúng ta không có quyền nhắc tới tác giả của nguyên tác là W. Somerset Maugham và nhan đề của nguyên tác là *The Moon and Sixpence*, mà buộc phải chính danh mà gọi nó là... của Võ Viết Chuẩn, khi bàn tới nó.

Nhưng công việc bàn tới cuốn *Đời Nghệ sĩ* như một... tác phẩm của Võ Viết Chuẩn vốn không phải là mục đích của bài này.

TRẦN THIỆN-ĐẠO

(8-IV-1968)

→ Nguyễn Giang dịch : *NGU PHI LIÊN*. Đây đây là nhánh thi là cho cậu, với *NẮM PHÂN CHIM*. (...)

(Thạch-sĩ-bia, *Hâm-liệt*, Nguyễn Giang, Hà nội, 1938, tr. 166)

Từ thứ bông *columbine* (Trung-hoa gọi là *lầu dầu*, Pháp gọi là *ancolie*, chúng tôi không biết Việt-nam gọi là gì, tạm dùng danh từ Trung-hoa vậy, và xin được chỉ giáo) đi tới chỗ biến thành *nắm phân chim* dưới ngòi viết của Nguyễn Giang quả có một khoảng cách dài muôn dặm, về ý nghĩa. Nhưng dầu vậy, chúng ta vẫn có thể miễn thứ : là vì ông Nguyễn Giang không dịch kịch *Hamlet* từ nguyên tác Anh ngữ, mà đã dịch nó từ một bản Pháp dịch tầm bậy nào (ông không có ghi rõ xuất xứ), và chúng tôi đoán chừng là ông dịch giả Pháp nọ đã sờn sờn sắc (và chắc cũng vì dốt) dịch từ *columbine* của Anh là *colombine* (về tự-dạng, hai từ Anh và Pháp này na ná nhau). Mà từ Pháp *colombine* quả thật có nghĩa là *phân bồ câu*.

Vậy nên, trong trường hợp này, nếu chúng ta có trách ông Nguyễn Giang ở chỗ nào chẳng, chính là ở chỗ ông đã tỏ ra *không mấy tinh tế*, nên mới không nhận thấy rằng trong mạch văn đó, *nắm phân chim* không có ăn nhập gì với toàn thể ý nghĩa của đoạn văn cả.

2. Thi dụ Thanh-Nghị.

Với nhiều thiện chí và nghị lực, trong mấy quyển Từ-điển Việt-nam của mình, ông Thanh-Nghị đều có « *chú tiếng Pháp hoặc tiếng Anh* » cho mỗi danh từ (*Việt-Nam Tân Tự Điển Minh Họa*, Khai Trí, Sài-gòn, 1965, *Tựa*, tr. 9).

Thích nghĩa từ *chùn chụt*, ông Thanh-Nghị chú tiếng Pháp như sau.

CHÙN CHỤT. trt. (p. onomat. du bruit fait par les lèvres quand on suce, quand on baise) (...)

(Thanh Nghị, sđd, tr. 361)

Chùn chụt vốn là tiếng tượng thanh, trở « *tiếng kêu khi chùn môi lại mà hôn, mà nức* ». Chúng ta vừa nhận thấy trên, ông Thanh-Nghị đã dịch *hôn* là *quand on baise*. Tiếc thay, trạng từ *baiser*, dùng như ông đã dùng trong phần câu *quand on baise* có khách từ theo sau (như *baiser la main*, *baiser le front*...), dùng một cách gọn lỏn và trơ trọi như vậy, nó không còn mang nghĩa *hôn*, *hít* nữa, mà chỉ chứa một nghĩa hết sức thô lỗ, là (xin lỗi bạn đọc) : *d.* — chúng tôi nói : *d.*, chứ không nói : *giao cấu*, hay một từ nào thanh hơn. Trong trường hợp từ *chùn chụt*, trạng từ chánh xác là : *faire un baiser*, chứ không phải *baiser*.

Thật là tai hại.

ĐÃ PHÁT HÀNH

BÊN KIA ĐƯỜNG

Truyện của VÕ HỒNG

Nhà xuất bản MẶT TRỜI

NGUYỄN-VĂN

Tâm-sự con Một sách

Tôi chỉ là một con một sách, thân hình bé nhỏ không to hơn mảnh trấu bao nhiêu. Tôi đã bé nhỏ lại yếu đuối lắm thân thể thật là mềm, bị vật gì hơi nặng khế động tới là tôi chết bẹp ngay ! Có lẽ để đền bù cho sự yếu đuối mềm mại của tôi tạo hóa đã ban cho hình hài tôi một bề ngoài trông có vẻ sán lạn : Người tôi óng ánh như trắng bạc và đuôi tôi tách như đuôi cá với hai chĩa như đuôi cò, và mỗi khi tôi di chuyển, hai chĩa đuôi này vận động uốn éo như điệu múa.

Người Tây-phương gọi tôi một cách trang trọng là con cá bạc, có lẽ tại bộ mã óng ánh và hai chiếc đuôi cò của tôi. Tôi được gọi trang trọng như vậy nhưng thật ra chẳng ai ưa tôi, thấy tôi là họ giết và nơi nào có tôi là họ xịt thuốc, bơm thuốc để họ đào thải tôi.

Không riêng gì người phương Tây, mà người đời thì thường ai cũng ghét tôi. Không phải tôi cắn đốt gì loài người và cũng không phải tôi độc địa gì như rắn rết hay tôi gieo rắc bệnh hoạn cho ai đâu, ấy vậy mà họ cứ ghét một con vật nhỏ mọn và yếu đuối như tôi.

Thật ra thì sự căm ghét của loài người đối với tôi cũng có lý do.

Tôi tuy nhỏ bé yếu đuối, nhưng tôi đã tàn phá những kho văn hóa to tát và quý báu nhất của loài người. Bao

nhiều tài liệu lịch sử, bao nhiêu sách vở báo chí của các quốc gia trên thế giới đã từng bị tôi phá hoại.

Những văn khố dù đồ sộ đến đâu, những thư viện dù rộng rãi đến đâu, những hồ sơ, những sách vở của những nơi này nếu được tôi chiếu cố tới mà không bị loài người chú ý thì chẳng mấy lúc những lâu đài văn hóa chứa đựng trong những hồ sơ, trình bày trong những sách vở sẽ biến thành những đồng giấy vụn vô giá trị, và bao nhiêu những công trình của những nhà văn hóa sẽ theo với vết chân của tôi mà tan ra mây khói.

Đừng ai cười tôi là khoác lác, tôi nói thật đấy, tôi bé nhỏ, tôi yếu đuối, nhưng nước chảy đá còn phải mòn, thanh sắt còn giữa thành được cây kim, thì với hàng răng tuy mềm mại của tôi, được thời gian trợ lực, được sự không lưu tâm của loài người giúp sức, những kho tàng văn hóa nào tôi phá cũng phải tan ; những quyền sách lớn, dày bao nhiêu tôi đục cũng phải rữa. Tí một, tí một, nay rồi mai, mai rồi một, một ngày rồi một tuần, một tuần rồi một tháng, rồi một năm, rồi lâu lâu hơn nữa... tôi, các bạn tôi, họ hàng nhà tôi, chúng tôi cùng đồng lòng nhất chí ra tay mà tàn phá, thử hỏi lâu đài văn hóa nào chịu đựng nổi với chúng tôi. Sức đục giữa của chúng tôi thật là vô song, sự tàn phá mà chúng tôi chủ trương và gieo rắc thật là đồ sộ.

Nhưng, đáng buồn thay, chúng tôi không được tự do thực hành ý muốn, chúng tôi không được thỏa thuê đục gặm như chúng tôi mong mỏi, vì bên chúng tôi còn có loài người.

Loài người độc ác và tàn nhẫn với chúng tôi lắm, tuy chúng tôi không làm gì họ. Thấy chúng tôi là họ giết, và không thấy chúng tôi họ cũng giết. Họ cố ý giết thì chúng tôi chết đã đành, nhiều khi họ không cố ý, chúng tôi cũng bị chết dưới bàn tay họ khi lục lọi sách vở, tìm xếp các hồ sơ : Hai quyền sách xê xích nhẹ, tôi ở giữa cũng chết bẹp ; một tập hồ sơ được lấy ra lôi vào, đụng vào tôi đủ kết liễu tính mạng tôi.

Loài người bảo vệ kho tàng văn hóa, săn sóc tới báo chí của họ, sát hại họ hàng con cái chúng tôi.

Cứ kể ra sống về hồ sơ sách vở mà những thứ này lại được loài người ra công gìn giữ, chúng tôi cơ khổ là phải lắm. Vì lẽ sống còn, chúng tôi đi khắp phương Đông, phương Tây, chúng tôi qua khắp các Châu Âu, Châu Á, Châu Mỹ, Châu Phi và cả Châu Úc nữa; ở đâu chúng tôi cũng thấy rất là khó sống vì sự chăm sóc của loài người đối với các hồ sơ cũng như đối với sách vở báo chí. Sự chăm sóc này ở các nước Âu Mỹ càng kỹ lưỡng cẩn thận hơn. Họ có những gian phòng rộng lớn hơn, đủ ánh sáng, thoáng khí để lưu trữ hồ sơ và sách vở. Hồ sơ để trong những hộp, rồi đặt trên những kệ gọn ghẽ cao ráo. Sách vở báo chí cũng có kệ riêng và tàn nhẫn nhất đối với chúng tôi là trước khi bỏ hồ sơ vào hộp, xếp sách lên kệ, các hồ sơ đã có thuốc sát trùng, còn sách vở thì luôn luôn có sự lau chùi, bụi bặm cũng không bám nổi vào sách, chứ đừng nói đến loài mọt, loài nhay chúng tôi.

Thật là đời sống khó khăn đối với lũ mọt sách, và không hiểu tại sao loài người họ lại cứ cố giữ gìn bảo tồn những đồng giấy cũ, những chồng sách cũ mà họ gọi là kho tàng văn hóa.

Phải chi, thế giới ngày nay ai cũng như Tần Thủy Hoàng ngày xưa đốt sách, họ không đốt sách họ để cho chúng tôi ra tay tàn phá cả những hồ sơ, những sách báo có phải đỡ mệt cho họ và thú vị cho chúng tôi không?

Ở Âu Châu khó sống quá. So sánh chúng tôi thấy ở Á Châu và Phi Châu đời sống dễ dãi hơn nhiều, nhất là ở Á Châu người ta đối với sách vở báo chí và hồ sơ lưu trữ có vẻ lơ là hơn.

Ở Á Châu tôi thấy thú nhất là ở Việt-Nam. Ở đây người ta mãi đánh nhau, nên những cái mà Tây-phương gọi là kho tàng văn hóa, bị coi thường. Người ta đã bảo nhau:

— Ta phải tập sống không có văn khố chứ.

Người ta đã có lý. Văn khố là cái quái gì! Cái kho để chứa đựng văn thư, nhưng chứa đựng văn thư để làm gì? Người Tây-phương cho rằng văn thư là tài liệu lịch sử quý giá; nhưng ở đây, tài liệu lịch sử không có giá trị. Lịch sử có bị chép sai, ai cười, ở những nước hậu tiến, cái gì mà chẳng có thể sai suyền, riêng gì lịch sử.

Chính vì sự lơ là của con người đối với kho tàng văn hóa nên ở đây rất ít thư viện để họ hàng nhà mọt chúng tôi chia nhau đi phá phách. Cả nước chỉ có hai chục thư viện, ấy là kể cả những thư viện không hơn gì cái tủ sách.

Loài người ở đây kỳ cục lắm, họ không có ý gì ganh đua với các nước khác về phương diện thư viện cả. Họ cho với con số 20 thư viện cho dân số 14.000.000 người là đủ rồi. Họ không nhìn đến con số khổng lồ về thư viện của nước khác. Tôi tàn như Congo, mà cũng có tới 427 thư viện, nghĩa là nhiều gấp 21 lần nước Việt ta. Gần gần hơn là Đài-loan cũng có 400 thư viện; Phi-luật-tân có tới những 5.000 thư viện. Các nhà hữu trách chẳng ai buồn để ý đến việc tăng gia số thư viện trong nước họ cả, ngoài mấy anh, mấy chị thủ-thư, mỗi khi trao đổi thư-tịch với nước ngoài hơi thấy ngưỡng ngượng.

Thật là đáng buồn cho họ nhà mọt chúng tôi. Ở một nơi có thể làm ăn được thì số thư viện lại ít quá.

Phải chi cái nước Việt-nam Cộng-hòa này cũng có nhiều thư viện như nước Pháp với 48.000, nước Anh với trên 30.000, hoặc nước Hoa-kỳ với trên 14.000 thư viện có phải bầu đoàn thể từ họ nhà mọt sách chúng tôi tha hồ chia nhau đi mà gặm, mà đục, mà tàn phá, có phải thú vị biết bao nhiêu không.

Ờ, nhưng mà chúng tôi cũng có một điều an ủi, vì tuy số thư viện ở đây ít, nhưng tự do của chúng tôi nhiều. Chúng

tôi cứ việc tự do mà phá hoại, tự do mà nhấm mà cắn ; mà sinh sôi nảy nở.

Chắc có bạn lấy làm lạ thì phải. Có gì đâu : vì thư viện ở đây chật chội lũng củng nên có muốn giữ gìn sách báo cũng không nổi với chúng tôi.

Tỷ như thư viện ở thủ đô chẳng hạn. Dân số ở đây gần 3.000.000 người mà cái thư viện gọi là Quốc-gia này chỉ vón vện trên dưới một trăm chỗ ngồi cho độc giả. Chỗ cho độc giả ngồi còn không bao nhiêu, lấy đâu chỗ để mà giữ gìn sách báo. Bởi vậy báo chí bị xếp thành bó vát trên đất. Thế là họ hàng nhà một chúng tôi cứ việc xơi...

Thư-viện Quốc-gia này, ngoài phòng đọc sách lại có một phòng cho mượn sách. Phòng này không ở liền với thư viện vì làm gì có chỗ. Phòng này ở đường Pasteur cũng là một nơi để họ hàng nhà một chúng tôi hoành hành, vì ở đây nào sách nọp bản, nào kệ, nào tủ chõng chất lên tận mái nhà.

Ngoài Thư-viện Quốc-gia ra, các thư viện khác cũng là nơi để chúng tôi sinh sống. Như Tổng-thư-viện chẳng hạn, trụ sở thì đi mượn mà lại chật hẹp, nên nhiều sách báo còn đóng ở trong thùng, mà sách báo ở trong thùng là thuộc thẩm quyền họ nhà một chúng tôi rồi.

Đây là chỉ nói đến những thư viện ở Sài-gòn, chưa kể gì đến những thư viện ở nơi khác. Ở Huế chẳng hạn. Nói đến Huế, họ nhà một chúng tôi lại căm giận. Ai lại cả một cái thư viện của Linh-mục L. Cadière bị cuộc chiến Xuân Mậu Thân làm cho tan nát hết. Lại đến Thư-viện Đại-học Huế, bao nhiêu sách vở báo chí đều đã biến thành đồ nhóm bếp. Thế là, thư viện đã ít, họ nhà một chúng tôi đang lo thiếu chỗ sống mà hai thư viện đáng kể kia lại bị phá phách thật đáng tiếc cho chúng tôi. Lại cả cái thư viện của Triều Nguyễn ngày xưa, nay cũng chẳng còn một cuốn sách, ngoài một số sách và châu bản trước kia được dọn lên Đà-lạt. Chúng tôi tiếc lắm, vì tất cả những kho tàng văn hóa ấy phải

dành cho chúng tôi cái vinh dự phá hoại mới đúng thì làm mồi cho chiến tranh.

Nhưng thôi, sự đã thế thôi đành phải thế. Và họ nhà một chúng tôi đã có niềm an ủi riêng.

Có mất đi những sách của một vài thư viện ở ngoài Huế thì chúng tôi cũng còn có những kho tàng văn hóa khác lẽ mà tàn phá ; những kho tàng văn hóa này lại còn quý gấp nấy những sách trong các thư viện. Sách của thư viện tuy vậy, nơi này không có, còn có thể tìm thấy ở nơi khác, ở quốc gia này bị hư hỏng, có thể ở quốc gia khác người ta còn lưu giữ ; chứ những kho tàng văn hóa mà chúng tôi nói đây liên quan tới Việt-Nam, chỉ ở nước Việt-Nam mới có. Tôi xin nói rằng ra không úp mở, đó là những tài liệu văn khố. Lịch sử, văn học, nghệ thuật, hành chính, chính trị đều bắt nguồn từ văn khố mà ra, và một nhà học giả Tây-phương đã rất có lý khi nói rằng *Lịch sử là con đẻ của Văn-khố* (L'histoire, fille des Archives — C. Braibant).

Những tài liệu văn khố quý giá như vậy, ắt phải được gìn giữ cẩn thận lắm, tại sao lại có thể làm mồi cho chúng tôi xơi. Thưa, chính họ nhà một chúng tôi cũng không hiểu nhưng sự thật nó như vậy, và ở nước Việt-Nam một nhân viên cao cấp đã hằng nói : « Ta phải tập sống không có Văn khố ».

Cứ kể ra, nếu các nhà hữu trách Việt-Nam trông gương các quốc gia trên thế giới, thiết lập những cơ sở hợp dụng vì sự trang bị đúng mức, biết lưu giữ những hồ sơ để mỗi ngày có hàng ngàn người tới tham khảo, thì họ nhà một chúng tôi đã đi đời nhà ma rồi.

Văn khố ở cái nước này chẳng có nghĩa lý gì cả. Chiến tranh đã tàn phá nhiều, còn bao nhiêu để cho chúng tôi tàn phá nốt. Thật thế, văn khố của nước Việt-Nam trước đây cũng có một trụ sở tại số 72 đường Nguyễn Du, tuy không rộng rãi gì, nhưng cũng còn chứa đựng được một số các tài liệu, tôi nói một số, vì còn một số các tài liệu khác còn phải

tạm đề nhờ tại nhiều nơi khác. Trong tình trạng trên họ nhà một chúng tôi tuy vậy cũng khó kiếm ăn lắm, vì còn có sự gìn giữ của các thầy, các cô lưu trữ; nhưng từ năm 1967 tới nay, họ hàng nhà một chúng tôi thật là khoái trá vô cùng, vì tất cả những hồ sơ được lưu trữ từ trước cần thận bỗng nhiên được buông tung bỏ vãi cho chúng tôi tha hồ ăn gặm.

Kể từ tháng 4 năm 1967, cái trụ sở bé nhỏ để lưu trữ hồ sơ bỗng tự nhiên biến thành trụ sở của một hội chính trị, và tất cả tài liệu lưu trữ, dù quý giá bao nhiêu, dù gói ghém tất cả lịch sử của nước Việt-Nam với những văn kiện chứng minh bằng chữ nho viết trên giấy bản từ ngót một thế kỷ nay như các phúc trình của Nha Kinh-lược Bắc Kỳ, của Nam triều, các Bộ của Chính-phủ Bảo-Đại v.v... đều được đem tặng chúng tôi và để dành cho chúng tôi đọc khoét dần bằng cách chất đống tại một nhà xe ở trường Cao Thắng từ dưới đất lên tận mái nhà. Chúng tôi tha hồ tàn phá.

Lại thêm nước mưa ngấm vào, những tài liệu này càng chóng hư hỏng khiến chúng tôi phải ăn mau xoi mạnh mới dự phần tàn phá được đến tối đa.

Tài liệu quý giá của loài người, loài người không biết gìn giữ, tội gì chúng tôi không hủy hoại, chúng tôi không hủy hoại thì những tài liệu đó rồi cũng thành vô dụng uổng phí đi.

Tôi biết, có nhiều người vẫn hằng nói lưu tâm tới vấn đề văn hóa, nhưng họ có trọng gì văn hóa đâu, một hội chính trị không đáng kể cũng được người ta trọng hơn một kho tàng văn hóa.

Thôi chuyện đông dài nói ra cho vui, người ta có bỏ bê chúng tôi mới tha hồ cắn xé chứ. Tôi chỉ lo một điều là bỗng nhiên có một nhân vật nào đủ kiến thức để biết cái giá trị của kho tàng văn hóa này, lúc đó chúng tôi sẽ hết đường kiếm ăn. Hồ sơ sẽ được xếp vào trong hộp, phân loại, lưu trữ tại một trụ sở đàng hoàng có sự săn sóc, và hàng ngày có người tới tra cứu, lúc đó lẽ tất nhiên họ hàng nhà một chúng tôi phải bán sớ, nếu không thuốc sát trùng sẽ giết hại chúng tôi.

Nghĩ vậy thì nghĩ chứ, ở đây còn khuya người ta mới lưu ý tới Văn-khố và Thư-viện và chúng tôi còn dư thì giờ để tàn phá.

●

Những lời tâm sự trên đây của con một sách, kẻ viết lại đã được nghe rủ rỉ trong khi tìm lục một hồ sơ.

Nay xin chép lại ra đây để kính dâng tất cả quý vị nào có trách nhiệm về văn hóa và văn hằng nói đến sự chăm sóc đối với văn hóa.

NGUYỄN - VĂN

ĐÃ PHÁT HÀNH :

TÂM CẢNH

truyện André MAUROIS
bản Việt-văn : MẶC-ĐỒ
GIAO-ĐIỂM tái bản

- Sách in lại lần thứ hai, thể theo yêu cầu của độc giả, dày 360 trang giá đặc biệt : 100 đồng.

BÌNH-NGUYỄN LỘC

Một thế giới tự tạo

Cố văn sĩ Nhất-Linh thường nói với tôi, những lần tôi đến thăm ông : « Cái tiểu thuyết đó không hay, vì tác giả có sắp đặt trước, biết mình sẽ đi tới đâu. »

Nhất Linh nói không hết ý chẳng, vì ngờ tôi thông minh lắm, tự hiểu rộng thêm ra ? Chớ nếu chỉ có thế, thì tôi không đồng ý với nhà văn danh tiếng đó. Tôi không tin rằng chỉ có thế, và không tin rằng Nhất-Linh lại quan niệm mơ hồ như vậy.

Dầu sao nhiều bạn hữu của tôi quan niệm như vậy, một một cách giản dị như vậy, nghĩa là cầm bút lên, không biết mình phải viết cái gì, phải đi tới đâu mới là nghệ thuật, còn có chủ ý là non kém.

Nhưng nếu viết tiểu thuyết luận đề mà không biết mình sẽ đi đâu thì làm thế nào cho cái luận đề thành hình được ?

Cả đến những tiểu thuyết khác cũng thế, loại tiểu thuyết tình tiết, đề mua vui một vài trống canh, thường bị các nhà phê bình khinh miệt, không cần chứng tỏ cái gì, tranh đấu cho cái gì hết, các tác giả cũng phải đã thấy câu chuyện xảy ra ngoài đời, hay cũng đã phải dựng lên sơ lược một cốt chuyện như thợ nề dựng dàn bằng tre rồi xây gạch sau, chớ làm thế nào mà không biết mình sẽ làm gì, thợ lại có thể hoàn thành công việc ?

Họ xây gạch, họ cũng xây theo đồ án của kiến trúc sư, chớ cũng chẳng phải là xây dựa theo bóng dáng của cái dàn. Thế nghĩa là họ có đến hai cái đích đề mà nhắm.

Còn ông kiến trúc sư, ông ấy vẽ đồ án, cũng không phải là vẽ mò. Ông ấy là nghệ sĩ đó. Ông ấy sáng tạo. Nhưng cũng không sáng tạo trước khi biết mình muốn gì. Ông ấy đã thấy trong mộng tưởng bóng dáng của cái nhà. Đôi khi mộng tưởng của ông ấy lại phải chịu theo mộng tưởng của người chủ nhà nữa là khác : « Này ông kiến trúc sư, tôi mơ ước một ngôi biệt thự có vé sần dã, khiêm tốn, giữa một khung cảnh thơ mộng. Vậy ông nên đề nghị với tôi ba bốn sơ đồ, tôi sẽ chọn một cái rồi ông hoàn thành đồ án. »

Khoa kiến trúc được sắp vào hạng nghệ thuật lớn (art majeur), mà không có nhà kiến trúc sư danh tiếng nào mà vẽ mò cả, nếu các ông không bị chủ nhà chi phối, chính các ông cũng « thấy » cái nhà trước khi vẽ. Không vì thế mà bảo rằng các ông non về nghệ thuật.

Đến những tiểu thuyết không có cốt truyện hoặc cốt truyện rất là đơn giản thì các tác giả lại còn biết rõ hơn là họ muốn đi đâu. Các nhà văn dân thân viết toàn loại tiểu thuyết đó. Đối với họ, tiểu thuyết chỉ là một cái « có », một cái xác tạm mượn đề nói cái gì. Nhưng ai lại không biết trước cái mình muốn nói, tức là sao họ lại không biết họ sẽ đi tới đâu ?

Cho đến cả một bài tùy bút mà người viết vẫn phải biết và đã biết họ phải đi tới đâu rồi. Cầm bút lên, quả thật họ bí lắm, nếu họ ở trong trường hợp bị nhà báo thúc bài. Có khi họ bí hằng giờ, ném bút đi chơi, la cà các quán giải khát với anh em, nhưng tiềm thức của họ vẫn âm thầm làm việc và vẫn tự hỏi : « Ta viết cái gì bây giờ ? »

Rốt cuộc, họ phải biết họ viết cái gì, họ mới làm việc được, chẳng hạn tả tâm trạng chán chường của một người thông có lý tưởng, không có mục đích sống. Đành rằng lúc viết, họ lại bí từng câu, viết xong nửa trang rồi bỏ bút đi

nằm, nhưng họ vẫn biết họ phải đi tới đâu, bí chỉ là bí về những ý nghĩ nó tới hỗn độn quá, chưa biết sắp đặt thế nào cho ổn, hoặc nó tới một cách xoàng xĩnh quá không đáng nói ra, cần bươi trí để tìm cái gì độc đáo.

Tôi không biết tiểu thuyết, truyện ngắn, tùy bút danh tiếng nào trên thế giới mà các tác giả lại không biết mình phải đi tới đâu. Nhưng sao mà chủ trương tôi nêu ra ở đầu bài, thành như là một cái mốt mà bạn hữu tôi luôn luôn đưa ra, không có lời bàn nào, nhưng ta ngầm hiểu là các bạn ấy hãnh diện vì chủ trương đó, và khinh miệt bọn biết mình sẽ nói cái gì, sẽ đi tới đâu.

Nhưng tôi vẫn nghe đâu đây bạn đọc hỏi: « Như thế thì đọc truyện còn thích thú gì nữa? Nếu các tác giả biết cái đích mà các ông sẽ đi đến, thì chúng tôi, độc giả, đọc họ một chương, cũng đoán biết được cái đích ấy thì còn gì cái phần giải trí của các loại truyện nữa? ».

Tôi nhìn nhận sự chính đáng của độc giả khi độc giả đòi hỏi yếu tố giải trí trong các loại truyện, mặc dầu có nhiều văn hữu không nhìn nhận quyền giải trí đó. Học hỏi, tìm ý nghĩa của đời người, hay lắm. Mà giải trí trong khi học hỏi tìm tòi cũng là chánh đáng. Thế không hơn là đi đánh bạc sao? Và nếu không nhận quyền giải trí lối đó thì loài người bày ra các loại truyện để chi? Sách luận thuyết cũng đủ lắm rồi!

Nhưng tôi đã bước đến bờ hồ lạc đề rồi, mau quay bước lại kéo vấn đề sẽ rơi mất xuống hố.

Độc giả thích khám phá trong các truyện tình tiết, mà họ cũng thích khám phá cả trong các truyện không có cốt truyện nữa.

Về loại sau, độc giả tha hồ mà khám phá bởi các tác giả chỉ trá hình sách luận thuyết ra là tiểu thuyết để các bạn có can đảm đọc mà thôi. Trong đó, từ trang đầu đến trang chót là một cuộc triển lãm tư tưởng và ý nghĩ, khám phá bằng thích.

Còn tiểu thuyết tình tiết? Tiểu thuyết này có hai loại, một loại, các tác giả viết tình tiết vì tình tiết, linh hồn của

các truyện ấy là tình tiết, ngoài ra không có gì nữa cả. Trong các tiểu thuyết ấy, các tiểu thuyết gia giỏi, họ vẫn tráo trở thế nào mà các bạn không thể đoán được kết cục, mà những gì xảy ra ở chương kể đó, lắm khi các bạn cũng chẳng đoán được nữa. Loại thứ nhì, câu truyện cũng ly kỳ, éo le gay cấn, nhưng các tác giả có tham vọng làm văn, hoặc tham vọng dẫn thân. Các bạn có đoán biết được gì, các tác giả cũng không lo, mà các bạn vẫn không thiệt, vì các bạn vẫn được khám phá như thường, mà sự khám phá này kỳ thú mười lần hơn khám phá kết cuộc câu chuyện nữa.

Ấy, cầm bút lên, mà chưa biết mình phải viết gì, chính ở giai đoạn này, chỉ ở giai đoạn này mà thôi. Cô cậu yêu nhau, « tình trong như đã, mặt ngoài còn e », thì cậu tỏ tình là xong. Nhưng lúc bắt đầu cái chương tỏ tình ấy, tác giả phải tìm tòi, phải sống với nhân vật, phải hiểu cá tánh, bản ngã của họ mà chính tác giả đã ghi ra từ trang đầu đến đó, nhưng tác giả vẫn phải xét lại xem con người của *Chàng* và của *Nàng* thật sự như thế nào, và người nam như thế nào thì sẽ tỏ tình như thế nào, còn người nữ như thế nào, sẽ phản ứng như thế nào, sẽ xúc động làm sao. Tất cả những thứ ấy, tác giả không thể biết trước, mặc dầu y nắm vững yếu tố cá tính của nhân vật. Bởi còn hoàn cảnh khách quan và chủ quan nữa, chẳng hạn *Nàng* còn một bà mẹ già phải phụng dưỡng nên không vội lấy chồng, *Chàng* vừa hờn *nàng* hôm qua vì một cơn ghen bóng ghen gió.

Tôi tin rằng ông Nhất-Linh muốn nói đến điểm « không sắp đặt, không biết mình sẽ đi tới đâu », là nói về chỗ này, nhưng ông nói không hết ý. Còn bạn hữu của tôi thì quan niệm quá « nghệ thuật » hóa ra lập luận không đúng.

Một tiểu thuyết gia bắt đầu một chương sách, cũng giống hệt như anh con trai bắt đầu tỏ tình với cô gái có nhiều cảm tình với anh ta. Cả hai, tác giả và anh con trai, đều biết đại khái kết cuộc ra sao, cả người thứ ba là độc giả cũng đoán biết nữa, nhưng cái *cuộc đời sống thật* của những giây phút tỏ tình ấy,

ba hạng người trên đều mù tịt, trước khi chương sách được khởi thảo, được đọc.

Cậu không thể biết mình sẽ bối rối mức độ nào, tác giả cũng thế. Độc giả cũng không biết được sự xúc động của nàng ra sao.

Tôi cố ý lấy loại tiểu thuyết *tình-tiết-vì-tình-tiết* để làm thí dụ điển hình đó. Đó là loại tiểu thuyết bị xem thường, vì nó không nói lên cái gì hết. Thế mà vẫn không thể sắp đặt trước được tất cả mọi việc như có người tưởng.

Một cảnh trong tiểu thuyết là cả một thế giới. Thế giới ấy, nó tự tạo lấy nó, tác giả không còn làm chủ được ngòi bút của mình nữa và những cái bất ngờ thú vị, có giá trị như là một khám phá, đối với độc giả, cũng là những bất ngờ của chính tác giả nữa. Đành rằng tác giả cho cậu ấy tỏ tình với cô ấy, và được cô ấy «đáp lời sông núi», nhưng cô ấy e thẹn hay thẳng thắn tiếp nhận lời tỏ tình, hoặc làm bộ như là bất bình? Cô ấy có thể là một thiếu nữ chơn thật ngay từ trang đầu, nhưng cô ấy lại phải giả vờ bất bình bởi cô ấy nghi rằng cậu ấy không yêu đúng mức mà chỉ muốn qua đường thôi, vì một chi tiết nào mà cô ấy vừa bắt chột được, mà chính tác giả cũng không thấy. Vâng, đúng là tác giả không thấy. Có viết tiểu thuyết mới biết được rằng tác giả sống triền miên trong cuộc sống của các nhơn vật, họ cũng sơ hở như cậu con trai tỏ tình, họ cũng tinh mắt như cô gái đang nghe tỏ tình.

Ông Nhất-Linh có cho tôi biết rằng tiểu thuyết thành công độc nhất của ông là quyển *Bướm trắng*. Tôi đồng ý. Nhưng tôi không đồng ý lối giải thích của ông. Ông nói: «... vì tôi không có sắp đặt gì hết, không biết câu chuyện sẽ đi tới đâu».

Lý trí của ông Nhất-Linh quả có thể không có sắp đặt gì cả. Nhưng một thanh niên ho lao vào một thời chưa có thuốc trụ-sinh, mà yêu một mối tình lớn đến như thế thì hẳn là phải không xong rồi. Cậu biết cậu phải chết thì lòng ích kỷ

của cậu phải âm thầm xui cậu làm cho hỏng việc, bởi nếu được, cậu sẽ để tiếc thương lại cho người yêu, sau khi cậu chết. Hẳn tiềm thức của ông Nhất-Linh đã biết rằng ông phải đi tới đâu, mặc dầu con đường đi gồ ghề, chông gai làm sao, ông thật tình không rõ.

Xét về tiểu thuyết của Alexandre Dumas, một nhà tiểu thuyết chuyên viết truyện *tình-tiết-vì-tình-tiết*, nhà văn học Jacques Laurent viết:

« Triết gia Le Senne có ghi nhận rằng trong mỗi phút giây của đời ta, cái phút giây sắp tới treo lơ lửng trước mắt ta như một cái gì phải được khám phá, cho dầu ta biết tỉ mỉ rằng ta sẽ dùng phút giây sắp tới để làm cái gì, và cho dầu dự định của ta sẽ được thực hiện trọn tru. Đó là vì cái phút giây sắp tới ấy, nó có xảy ra y hệt như ta tiên liệu đi nữa, nó cũng mang những chuyện bất thường không lường trước được. Những chuyện bất thường ấy mà có nhỏ nhất, cũng là một màu sắc tuyệt đối mới lạ. Chính chuyện bất thường ấy là giá trị của cái giây phút đó.

« Xứng danh một tiểu thuyết gia là kẻ nào đi vào một chương tiểu thuyết mới, như là một người đi vào một giây phút sắp tới, biết rõ y sẽ làm gì, nhưng tuyệt nhiên không ngờ được y sẽ khám phá ra cái gì. Alexandre Dumas xứng danh là một tiểu thuyết gia vì ông là kẻ ấy. Hai tên lưu manh đồng lõa là Caderousse và Andrea, ăn cơm với nhau, kẻ trước với mục đích tổng tiền kẻ sau, tác giả muốn viết như thế, ta cũng đoán biết như thế, nhưng bữa cơm ấy là một hoạt cảnh độc đáo không thể quên. »

Dĩ nhiên là có những tiểu thuyết tình tiết mà đọc xong ba trang, ta đoán được kết cuộc, hoặc đoán được chứa đựng của một chương, ngoài ra không có gì nữa để ta khám phá. Nhưng đó là tiểu thuyết dở. Mà tiểu thuyết dở thì không ai nói tới làm gì. Và lẽ dĩ nhiên có những tiểu thuyết tư tưởng mà tư tưởng không làm cho ta ngạc nhiên, hay sáng khoái chút nào. Cũng không nói đến làm gì.

Chúng ta chỉ nói đến những tiểu thuyết khám phá, và tiểu thuyết hay, và nhứt là chúng ta nói đến cái vấn đề tác giả biết mình đi tới đâu, hay là không biết. Không biết mình phải đi tới đâu, phải nói cái gì, chỉ là một huyền thoại được biến thành một cái mốt.

Một người viết tiểu thuyết giống một kẻ đi chơi xứ lạ, đường đi nước bước không thạo, nhưng vẫn phải biết mình đi Đông-kinh hay Băng-cốc, hay Ba-lê. Thú vị của chuyến đi, không phải là thành La-mã, thành Venise mà những gặp gỡ giữa đường, những phong ba trên đại dương, cảnh xem trẻ da đen lặn đuôi theo những đồng tiền mà du khách ném xuống biển tại Port Saïd. Du khách có biết trước rằng họ đi Luân-đôn, chuyến đi của họ cũng không vì thế mà bị giảm giá, và ta, kẻ nằm nhà để nghe họ kể chuyện, ta cũng ưa nghe họ tả lại bữa cơm ở Karachi, tả lại tai nạn phi cơ mà trong đó họ suýt bỏ mạng hơn là tả cảnh thành phố Luân-đôn mà ai cũng biết rồi, ít lắm là qua sách báo, phim ảnh.

Marcel Proust nói vòng vo Tam-quốc trong mấy ngàn trang của bộ « *Đi tìm thời gian đã mất* » để chứng tỏ cái gì. Ông có sắp đặt, sắp đặt rất chặt chẽ, biết mình đi tới đâu. Nhưng bao nhiêu thích thú của ông, và của ta, người đọc ông, không ở trong « cái gì » đó, mà rải rác đó đây. Ta say mê khi thấy ông tả những lầu chuông nhà thờ của vùng Martinville, ta say mê khi thấy ông tả cái thế giới huyền ảo do miếng bánh Madeleine chấm nước trà, dấy lên nơi tâm trí ông.

Marcel Proust đã khám phá dọc đường. Ta cũng thế. Còn ông biết ông đi tới đâu, thật là không làm mất giá trị của tác phẩm ông chút nào hết.

BÌNH - NGUYỄN LỘC

bạn đọc và chúng tôi

Trong mục này chúng tôi sẽ giải đáp những thư hỏi của bạn đọc nêu ra những thắc mắc về văn học.

Bài giải đáp sẽ do nhiều học giả có uy tín biên soạn.

Chúng tôi hi vọng là mục này sẽ giúp ích không những cho các bạn biên thư về hỏi mà còn chung cho số đông bạn đọc khác trong việc mở mang kiến văn và học thức...

Tòa-soạn TÂN-VĂN

★ Bạn Thái, KBC 4.769, hỏi:

1.— Nghĩa một vài danh từ thường gặp trong triết học:

a.— Biện chứng pháp (*la dialectique*).

b.— Mặc khải (Pháp văn là gì?).

2.— Khi nói: « Văn chương có giá trị đối với đời sống, hay với chính nó », thì « có giá trị đối với đời sống » dễ hiểu rồi; còn « có giá trị với chính nó » là thế nào? Xin ông giải thích cho, vì với sở học thiên cận, quả thực tôi chỉ hiểu có khúc trên.

3.— Tôi thấy có hai chữ *nhị nguyên* được chua nghĩa tiếng Pháp khác nhau, xin ông cho biết chúng là một hay hai chữ phải hiểu khác hẳn nhau:

a.— *dualisme*.

b.— *manichéisme*.

— TRẢ LỜI:

1.— a.— Xin bạn xem bài: Trần Thiện-Đạo, *Bước đầu để tìm hiểu biện chứng pháp*, sẽ đăng trong TÂN VĂN số sau (LTS).

b.— Từ *mặc khải* (hoặc: *thần khải*, *thiên khải*, *khải thị*), Pháp gọi là *révélation*, *révéler*... Nó có hai nghĩa, nghĩa hẹp và nghĩa rộng.

Nghĩa hẹp thuần tôn giáo: bằng nhiều phép nhiệm màu, siêu phàm, Thượng-đế (Chúa, Phật, Thần, Thánh...) gọi cho con người biết ý chí huyền bí của Minh. Thí dụ, trong đạo Chúa-trời, Chúa

đã mặc khải cho Mosché (Pháp gọi là Moïse) nhận thấy Minh qua một chồi lửa đỏ rực không tàn rụi (theo Thánh Kinh). Trong truyện nô-m Quan âm Thị Kính, đức Thích-ca mặc khải trước pháp đàn cầu chay Thị Kính như sau:

Ai hay phép Phật nhiệm màu,
 Có khi nước Trúc ở đâu cũng gần.
 Giữa trời một đóa tường vân,
 Đức Thiên-tôn hiện toàn thân xuống đàn.
 Vân vân tỏ dáng tường loan,
 Đồng phan, bảo cái giao hoan âm thầm.
 Truyền cho (...)

Vô-danh-thị, Quan-âm Thị Kính, c.c. 769-775.

Nghĩa rộng thì là như sau: tiết lộ, phát giác, biểu hiện, thể hiện,... một cách thầm kín. Mặc = lặng lẽ, không hơi tiếng; khải = thuật bày, mở. Nhưng nghĩa rộng này thường được dùng với giọng đùa cợt, mỉa mai. Thí dụ, gần đây, có một vị giáo sư nọ dạy sanh viên rằng có tới 90% nhà văn hiện đại đã xây dựng tác phẩm theo lý thuyết của ông (đây là nói theo lời nhiều sanh viên kể lại), khiến cho anh em trong văn giới đã nói đùa với nhau, đại khái như vậy:

— Tác phẩm thắng AAA đúng là đã mặc khải lý thuyết của giáo sư ZZZ.

2.— Chúng tôi không thể giải đáp câu hỏi này của bạn, vì bạn không chưa rõ ràng xuất xứ câu văn nọ (trích ở đâu, bài nào, sách nào, lúc nào, trang nào, tác giả nào, nhà, nơi, năm xuất bản). Đoán chừng mà trả lời bạn thì cũng chẳng phải là khó, nhưng chúng tôi vốn không quen thói nói mò. Ngay phần câu đầu mà bạn cho là dễ hiểu rồi, nó cũng có thể hàm súc nhiều uẩn khúc tùy thuộc ý hướng, ý thức hệ và tư tưởng của người đã viết ra nó, nếu quả thật là y có suy nghĩ, đắn đo, cân nhắc từng chữ trước khi thốt nên lời. Còn như nếu câu đó đã được viết ra một cách bông lơn theo chiều hướng thời thượng đua đòi, thì thiết nghĩ nó rất mơ hồ, chúng ta hà tất phải bận tâm tới nó.

Vậy, chúng tôi mong bạn cho biết rõ xuất xứ của câu văn trích nọ. Nhân đây, chúng tôi cũng muốn nhắc chung bạn-đọc có ý nhờ tòa soạn giải nghĩa một trích đoạn nào, thì xin nhớ chưa rành mạch xuất xứ đoạn văn đó, hòng giúp chúng tôi có đủ tiêu chuẩn khả dĩ thích nghĩa được tường tận.

3.— Bản chất danh từ triết học vốn đã rắc rối ở chỗ một danh từ như định có thể mang nhiều ý nghĩa khác nhau, tùy theo hệ thống tư tưởng của triết gia dùng nó (thí dụ như từ *hiện sinh*, có thứ hiện sinh của Jean-Paul Sartre, có thứ hiện sinh của Martin Heidegger, có thứ hiện sinh của..., của..., và cả của một giới người ăn hút lang bang nào); nó lại càng phức tạp bội phần, khi ngữ vựng chưa được diễn chế và thống nhất như ngữ vựng chuyên môn của chúng ta hiện thời. Nhận định này cắt nghĩa vì sao từ *nhị nguyên* khi thì được chua tiếng Pháp là *dualisme*, khi thì là *manichéisme*.

Cứ tầm nguyên từ *nhị nguyên* (*nhị* = hai; *nguyên* = nguồn gốc khởi đầu), chúng ta sẽ nhận thấy rằng chua tiếng Pháp khác nhau như vậy cũng không sai — *không sai* chẳng phải là đã *đúng*. Là vì cả hai từ *dualisme*, và *manichéisme* thảy đều hàm ý một học thuyết nhìn nhận có hai nguyên lý trên đời.

Tuy vậy, hai từ ấy vẫn khác nhau ở chỗ từ *dualisme* mang một nội dung tổng quát và thường thiên triết lý; còn từ *manichéisme* thì mang nội dung giới hạn của một giáo phái, đề rồi chuyển nghĩa mặc thêm khía cạnh hoặc chánh trị hoặc thuộc lập trường hay thái độ của một đảng phái hay cá nhân nào. Vì vậy, muốn hiểu rõ thực nghĩa từ *nhị nguyên*, chúng ta phải theo dõi nội dung khác nhau của hai từ ngữ Pháp.

a.— *Nhị nguyên* = *dualisme*. Cũng gọi là *Nhị nguyên luận* = *dualisme philosophique*. Trong từ kết của Pháp này, có thêm từ *philosophique* (triết lý), để khỏi lầm với từ kết *dualisme religieux* (tôn giáo) vốn có thể đồng nghĩa với từ *manichéisme*.

Học thuyết nhị nguyên (với nội dung triết lý) cho rằng bản thể (Pháp gọi là *être*) vốn thành tạo từ hai nguyên thể là vật chất và tinh thần: triết gia bình vực và chủ trì một cách cương quyết học thuyết này là triết gia Pháp René Descartes (1596-1650); tương tự thuyết âm dương của Bá Dương Văn hay của Thúc Hưng khoảng thời Tây Châu (1134-770), trong nền triết học cổ Trung-hoa. Thuyết nhị nguyên đối lập với thuyết nhất nguyên (Pháp gọi là *monisme*, triết gia lớn của thuyết này là triết gia Hòa-lan Baruch Spinoza, 1632-1677) cho rằng bản thể chỉ là một, thành tạo từ mỗi một nguyên thể hoặc là vật chất (nhất nguyên vật chất, *monisme matérialiste*), hoặc là tinh thần (nhất nguyên tinh thần, *monisme spiritualiste*).

b.— *Nhị nguyên* = manichéisme. Cũng gọi là *Nhị nguyên giáo*. Từ *manichéisme* của Pháp được cấu tạo do chữ *Manikhaïos*, tên giáo chủ phái nhị nguyên viết theo ngữ thức Hi-lạp.

Nhị nguyên giáo là hệ thống tôn giáo do Manikhaïos (? -273, sau công nguyên ; Pháp gọi là *Manès*) sáng lập và đề xướng ở Ba-tư, và được đồ đệ của ông bành trướng, thịnh hành cho tới khoảng thế kỷ XI, đặc biệt ở các nước miền Tây và miền Bắc châu Á. Nhị nguyên giáo chấp nhận sự hiện hữu song song của hai nguyên lý là cái Thiện và cái Ác. Thiện và Ác không ngừng đối chọi nhau. Cái Thiện là Thượng-đế, tượng trưng bởi ánh sáng; cái Ác là Xa-tăng, tượng trưng bởi âm giới u tối (Xa-tăng = Ác quỷ). Mọi sự trên đời, hoặc là do Thượng-đế hay cái Thiện tạo ra, hoặc là do Xa-tăng (Ác quỷ) hay cái Ác tạo ra, không có vật gì chen giữa hai thứ ấy.

Từ ý nghĩa trên đây, sau này, từ *nhị nguyên* bị mắc vào một nghĩa xấu, chỉ định thứ lập trường chánh trị hoặc thứ thái độ độc đoán và thiếu mềm dẻo. Thí dụ, chánh sách của Xtalin trước kia (*Anh không là Bạn, tức anh là Thù.*), hoặc đường lối càn suy thịnh hành ở đâu đây hiện thời (*Anh không theo Quốc-gia, tức là anh theo Cộng-sản* ; hoặc ngược lại.).

giải đáp của **TRẦN MAI-LAN**

VĂN - UYÊN

số 2. tháng 6 năm 1968

- một tác giả :

ERSKINE CALDWELL

- một tác phẩm :

ĐÊM ĐÊM ĐÈN SÁNG

NHÂN TIN RIÊNG :

- bạn Ng. đ. Trung, Nha-trang :
Mong bạn liên lạc với tòa soạn Tân Văn để nhận thư chỉ dẫn (các sách cần đọc) của một cư sĩ Phật-giáo.
- ông Vương Tử Hối, Đà-lạt.
Xin cho biết địa chỉ để tiện liên lạc.
- ông Nguyễn Q. Thắng, Huế ; và ông Vĩnh Định, Huế.
Tòa soạn Tân Văn sẽ có thư riêng gửi quý ông.

BẠN ĐỌC VÀ CHÚNG TÔI :

Trong những số tới, chúng tôi sẽ lần lượt giải đáp thắc mắc cho những bạn sau đây hỏi về *cổ văn* : Trịnh Song Huy, Sa-đéc ; Hoàng Phúc Nguyên, Sài-gòn ; Lương Văn Tân, Sài-gòn ; Nguyễn Hữu Ánh, Phan-thiết ; Tạ Bích Vân, Bạc-liêu ; Mộc Thủ Tâm, Chợ-lớn (bài giải đáp của Lãng-Nhân).

Xin loan báo trước để quý bạn tiện theo dõi.

TÂN VĂN

trong những số tới :

TRƯƠNG-VĂN CHỈNH : Lạm bàn về âm-thanh Việt-ngữ (tiếp theo) — TAM-ÍCH : Yếu-tính của lý Trung-dung trong Khổng-giáo và lý Trí-lương-tri của Vương Dương Minh — TRẦN THIÊN-ĐẠO : Bước đầu để tìm hiểu Biện-chứng-pháp ; Một buổi truyền hình đặc biệt — ĐẶNG TIẾN : Hoàng Trúc Ly, nụ cười trong và đôi mắt sáng — VÕ PHIẾN : Nghĩ về những Tác - phẩm lớn — LÃNG-NHÂN và GIÃN-CHI : Giải đáp thắc mắc về cổ-văn...