

tân

3

văn

leon

4380

T165

v.1

no. 3

July 1968

6

ĐẶNG TIẾN, Hoàng Trúc Ly : nụ cười trong
và đôi mắt sáng — TRẦN THIỆN-ĐẠO, Lỗ Tấn
và tác phẩm « Á Q Chính - truyện » qua bản
chú-dịch của Giản-Chi — HUỖNH PHAN ANH,
Mấy trang rời — TRƯƠNG VĂN-CHÌNH, Lạm bàn
về âm - thanh Việt - ngữ — VÕ PHIẾN, Tác
phẩm lớn, tác phẩm nhỏ — TRẦN PHONG-NHÃ,
đọc « Đêm Đêm Đèn Sáng » của Erskine Caldwell
— TRẦN THIỆN ĐẠO, Bước đầu để tìm hiểu Biện-
chứng pháp — LÃNG-NHÂN, Bạn đọc và chúng tôi.

Nghiên-cứu Phê-bình Văn-học

Năm thứ Nhất — Tháng 7-1968

TÂN - VĂN

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

năm thứ nhất • bộ 1 • số 3 • tháng 7 năm 1968

- | | |
|---|------------------|
| 1. Hoàng Trú Ly : nụ cười trong
và đôi mắt sáng | Đặng Tiễn |
| 36. Lỗ Tấn và tác phẩm
« Á Q Chính truyện »
(qua bản chú-dịch của Giản-Chi) | Trần Thiện-Dạo |
| 74. Mấy trang rời | Huỳnh Phan Anh |
| 80. Lạm bàn về âm-thanh
Việt-ngữ (tiếp theo) | Trương-Văn Chinh |
| 88. Tác phẩm lớn, Tác phẩm nhỏ | Võ Phiến |
| 95. Đọc « Đêm Đêm Đèn Sáng » | Trần Phong-Nhã |
| 108. Bước đầu để tìm hiểu
Biện-chứng-pháp | Trần Thiện-Dạo |
| 119. Bàn đọc và chúng tôi
(giải đáp thắc mắc) | Lãng-Nhân |

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
- ★ Chi - 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

ĐẶNG TIỄN

HOÀNG TRÚC LY :

NỤ CƯỜI TRONG VÀ ĐÔI MẮT SÁNG

Không có gì dễ và không có gì khó bằng vẽ chân dung một nhà thơ. Vì lý do giản dị và dễ hiểu là thi nhân không có chân dung.

Thi sĩ chỉ là một tiếng nói. Tiếng nói ấy lại thay âm độ qua từng giây phút và chuyển hóa không ngừng mỗi lần đến với chúng ta. Và lại khuôn mặt của người thơ là tạo ra giữa không gian mênh mông những tiếng rì rào chung quanh linh hồn và đôi khi phải vẽ lại những niềm im lặng giữa chiều sâu ý thức.

Mỗi câu thơ đều có một mùi hương, đến với chúng ta một lần để không bao giờ trở lại; mỗi bài thơ đều là một âm điệu lướt đi, lướt đi, về vĩnh viễn. Vẽ lại một mùi hương đã thoảng qua, một âm điệu đã chìm trong tiềm thức, ôi có gì dễ, ôi có gì khó cho bằng!

Tôi sắp sửa làm một công việc phù phiếm, dùng chiếc cọ vô hình để vẽ lên không trung một khuôn mặt chưa bao giờ có thật: khuôn mặt nhà thơ Hoàng Trú Ly.

Tôi bắt đầu vẽ ngay nụ cười, một nụ cười khoan dung, chấp nhận, lúc nào cũng hiền hòa giản dị, nhưng lúc nào cũng xa vắng, mênh mông như từ bên kia cuộc đời gửi lại. Tôi sẽ vẽ thêm đôi mắt trong xanh và cái nhìn cũng hiền hòa, dịu dàng như nụ cười, đôi mắt vượt ve, lưu luyến. Tôi sẽ ngừng lại ở đây, vì thi sĩ Hoàng Trú Ly chỉ gửi vào thi ca có đôi mắt và nụ cười trong sáng, ấp một quan niệm sống, phản chiếu một ý thức nghệ thuật sau những ngập ngừng dò dẫm suốt hơn mười năm sáng tác,

Ở cỡ tuổi ngoài hai mươi Hoàng Trúc Ly đã tự chọn ngừng lại trước ngưỡng cửa công danh (hiểu theo nghĩa thông thường) : chàng không muốn đi sâu vào đời, chỉ muốn yêu những hè phố về khuya. Quyết định phản lệ ấy đẩy chàng xa gia đình, lại một cái cớ để chàng đi dọc theo bên lề cuộc đời, cho đến khi tai nạn dồn dập xuýt đẩy Hoàng Trúc Ly đến bờ cõi chết. Nhưng rồi chàng cũng không chết... Trở lại cuộc đời, Hoàng Trúc Ly cho in tập thơ đầu : « Trong cơn yêu dấu » (1).

Thi phẩm đầu tay này không mang dấu vết những bài thơ của tuổi hoa niên nhưng chúng ta sẽ dò thăm ấu thời của thi ca Hoàng Trúc Ly bằng cách lục lại những tập chí cách đây tám, chín năm : ở đó là thi ca trong dĩ vãng của chàng. Muốn dò thăm tương lai của thơ chàng, ta sẽ đọc qua đôi bài thơ Hoàng Trúc Ly đang chuẩn bị xuất bản trong tập thơ sau. Sau khi tìm hiểu tâm hồn, quan niệm sống của Hoàng Trúc Ly, ta sẽ nhìn qua kỹ thuật một nhà thơ, đó là những đại lộ tôi muốn mời người đọc cùng giẫm chân lên.

Tôi xin đóng vai trò giới thiệu, vì người giới thiệu có quyền hạn hơn người phê bình, ví dụ như có quyền chỉ thấy những cái hay trong khi đợi chờ thí nghiệm của thời gian.

Có e dè chẳng nữa, là trên đời, không có hai người cùng đọc một bài thơ, cũng như không có ai đọc một bài thơ được đến hai lần. Lần sau, một lớp cát mỏng sẽ phủ nhẹ lên lớp phù sa còn đọng lại sau lần thứ nhất. Như thế mỗi bài thơ dưới mắt mỗi người là một bài thơ riêng, duy nhất, chỉ đọc một mình và chỉ đọc một lần.

Đọc thơ, là cùng cô đơn với thi nhân, một loại « cô đơn hai người » ấm áp. Và Hoàng Trúc Ly chỉ lo phải cô độc một mình :

« Bước chân người thơ đôi khi hấp tấp quá, đến sớm quá và lịch sử mới chớm nở : cô độc. Đôi khi đến trễ quá và lịch sử đã qua một quá trình trưởng thành : cô độc. Đôi khi họ đến trong thời kỳ mà người viết sử với thi nhân như chưa gặp bao giờ : cô độc. Và bao nhiêu ngỡ ngàng, bao nhiêu dồn ép khiến họ mặc cảm như mình đang lạc địa dư, lâm thế kỷ... Bởi vì đã đi trước... Bởi vì đã đi sau. Và dù đi sau hay đi trước, vẫn chỉ đi một mình ».

(Hoàng Trúc Ly, trích bài tựa tập « Khát vọng » của Chế Vũ).

(1) Một người chị của Hoàng Trúc Ly là cô Tôn-nữ Xuân Đào đã giúp đỡ ông rất nhiều trong việc hoàn thành tác phẩm này.

TRƯỚC CƠN YÊU DẤU

Những vần thơ trẻ dại của Hoàng Trúc Ly mang hình ảnh một quê hương toi bời lửa đạn. Hoàng Trúc Ly xuất thân từ một gia đình công chức nhưng hồi cư hơi muộn. Hoàng Trúc Ly phải chạy giặc một thời gian quá lâu. Hình ảnh nhàu nát của quê hương như in vết hằn lên trán, nhất là khi quê hương lại là miền Trung nghèo đói.

Những vần thơ bình yên, trong sáng nhất của Hoàng Trúc Ly cũng chưa xót, ngậm ngùi. Tình yêu quê hương thường thể hiện qua hình bóng một cô gái, do đó, đắm thắm, thiết tha...

*Gió lạnh mười năm lạnh lắm rồi
Vườn dâu cô gái hái dâu ơi !
Quê hương xa lắm dòng sông lạnh
Lầy bầy chiều mưa bến lạnh người*

*Xóm xóm nhà ta
Nhớ buổi hoa bay bưng nắng hạ
Mới em thơm mãi gió giang hồ
Áo thêu màu lá xanh như lá
Nhịp lướt nhịp nhàng vai nhấp nhô*

*Giờ đã mấy mùa thu lá chã
Đã mấy mùa thu vèo lá bay
Thương kẻ một đi là tất cả
Năm năm sông nghẹn sông lưu đầy*

*Ôi một mùa thu đẹp mắt huyên
Em về vui hội lá hoa duyên
Quê xưa tan tóc tàn đi hết
Trong ánh trăng này mộng ngủ yên.*

(Tình Đây, trích toàn bài)

Một ấu thời chìm trong máu lửa vẫn không để lại trong tác phẩm Hoàng Trúc Ly những hơi thở cuồng nhiệt của cuộc sống. Tâm hồn ông, hồi trẻ dại đã có cái khuynh hướng bình tĩnh, và chậm chạp gạn lọc những âm vang từ cuộc đời dội đến. Sau này,

khuynh hướng ấy lại thể hiện rõ rệt hơn, nhưng niềm chua xót của Hoàng Trúc Ly từ thuở xa xưa đã biết thổ dài im lặng :

*Chừng đây ai hát nữa
Tâm tư hướng về đâu
Thu xưa xa lắm và vui lắm
Trăng nước chưa qua một nhịp cầu
... Một đi là hết cả
Thế hệ chen hàng đôi
Nghiến răng cứa mạnh sâu lưu thủy
Nghe lửa bùng lên tiếp mặt trời.*

(Gởi mùa thu)

Dấu vết tàn nhẫn nhất của chiến tranh là một trong sự phân tán, ý thức. Những chia ly, những mất mát thường đào hố sâu trong tình cảm để chứa chất những đắng cay, và thời gian không bao giờ lấp nổi. Những vần thơ không sắc súa mùi máu lửa, nhưng là chứng tích sâu xa nhất của chiến tranh :

*Chia tay rồi đau đớn gì không ?
Nửa đêm nước mắt chảy trong lòng
Vu vơ khói thuốc buồn ghê lắm
Mấy đước sao chìm ngang núi sông
Ơi ời xuân nào tươi ngoài kia
Nhà ai cửa khép gió không về
Người bên chân trời đánh giấc mướt
Ta theo cuộc đời đi viết thuê.*

*Thương ai như người xưa ngày xưa
Thoáng bóng vàng bay ngõ bóng cờ
Ba thu tận túy mềm yên ngựa
Quán trọ hồ trường nghiêng gió mưa*

*Lời sao nhầy nhựa sao tanh máu
Tương tư chỉ lớn cánh tay gầy
Tình sao sắc súa mùi cơm áo
Số kiếp nào lên sương muối đây ?*

*Chia tay rồi mơ ước gì không ?
Đường xa hiu hắt nhớ nhau cùng
Mai về đất kẻ duyên thành thị
Tự bước chân đi đời trở bóng.*

(Tiễn, trọn bài)

Bài « Gió Lúa » tôi trích nguyên vẹn sau đây, tượng trưng cho ý thức một thanh niên sống trong sự đọa đầy của hoàn cảnh, ở đây, tình yêu quê hương vừa trong sáng vừa nhầy nhựa xen lẫn vào tình huynh đệ rách nát đau thương vẫn còn thiết tha, u uất. Hoàng Trúc Ly luôn luôn nghiêng về tình cảm, ở đây âm đạm, thê lương, xót xa, cay đắng. Chiến tranh không tàn nhẫn bằng những gì còn lại sau chiến tranh : những đồ vỡ trong xã hội không là gì so với sự nhàu úa của linh hồn bên dưới đồng gạch vụn của hoàn cảnh :

*Tôi thương người anh không biết khóc
Đêm nay nước mắt lại lưng trông.
Một vụn dầu trai bông tóc gió
Sống là lất cả chết là xong
Mùa hè máu nhuộm lòng đất đỏ
Huyết phượng nào nùng mấy núi sông
Mùa thu máu chảy bời bời đỏ
Sông Thương một giải, lệ đời dòng
Đất ơi !*

*Tôi nhớ hương đồng
Hanh hanh men rạ nghe lòng quặn đau
Từ bến sông đời dậy lửa
Gió đưa mây trắng rượi sầu
Thương em chiều xưa mắt nhắm
Yếm đào chưa buộc lòng nhau
— Nhớ về thôn bản
— Nắng ngọt bời cau
Bốn mùa biển lúa nương dâu
Cầu ca nguyện ước miêng trâu trăm năm
— Thương về thôn bản
Chừ đây gió lạnh trăng thâm
Qua rồi buổi ấy vàng hoa cải
Cánh nhạn lơ lờ không tiếng tăm
Nhớ đêm ly biệt buồn không nói
Sông nước mang mang lòng lạnh lòng
Một vụn dầu trai bời tóc gió
Cười lên nửa tiếng đau ba đông*

*Mà thương người anh không biết khóc
Đêm nay sao nước mắt lưng tròng ?*



Sở dĩ khi gọi lại những cảnh thăm khốc, rùng rợn kéo dài non mười năm trẻ dại, Hoàng Trúc Ly vẫn giữ được giọng nói hiền dịu, đầm thắm là nhờ được nuôi dưỡng trong một tình mẫu tử dịu dàng và thắm thiết.

Thuở nhỏ, Hoàng Trúc Ly là một cậu bé thông minh nhưng khiêm tốn, nhẫn nại mà kín đáo, sôi nổi nhưng khôn khéo. Hoàng Trúc Ly đã ấp ủ mãi trong lòng bàn tay dịu hiền của người mẹ suốt đời hy sinh vì con. Có thể nói trong số sáu anh em, Hoàng Trúc Ly là người giống mẹ nhiều nhất, Hoàng Trúc Ly đã níu kéo cuộc đời trên tay người mẹ.

Trong thời loạn lạc, hình ảnh của mẹ già khổ hạnh đã in sâu vào ký ức Hoàng Trúc Ly những kỷ niệm nghẹn ngào :

*Bao nhiêu mắt biếc bao nhiêu mộng đời,
Mái gục vườn hoang hã hững đạn lửa
Ngực mẹ lừ khò nguồn vú sữa
Tay gầy mòn mỏi
Tình tang khúc hát lênh đênh.*

(Giấc ngủ)

Hoàng Trúc Ly rất kín đáo và không bao giờ gửi gắm rõ ràng một giai đoạn nào của đời tư vào tác phẩm. Nhưng ông đã dành trọn vẹn một bài thơ về hiền mẫu. Bài thơ vừa giản dị vừa thắm thiết, như tiếng líu lo của một con chim non giúi đầu vào ngực mẹ. Những âm thanh như lửa vào nhau. Khi rộn ràng, nôm nớp như tiếng nói của trẻ thơ, khi lại lắng chìm như tâm hồn một kẻ trưởng thành trong túi cực bỗng lia đời để trở về trút đau thương trên vai mẹ :

*Rồi một hôm tôi về xóm nhỏ
Ngày già nua tóc mẹ phơ phơ
Tôi nói xôn xao tôi nói đợi chờ
Như tự bao giờ bây giờ quặng luyến
Vàng vặc sương khuya sao trời cầu nguyện
Một ngọn đèn xa... lệ nấn hai hàng*

*Biết mấy u buồn chảy xuống trần gian
Không khóc vội nửa đêm về mẹ*

*Biếp lửa nhà ai mà hồng em bé
Tôi thương lời hình ảnh người xưa
Tình mẹ là dây mắt mẹ lệ mờ
Tôi có bao giờ còn tôi bé nhỏ*

*Ai đã qua rồi quá nhiều đau khổ
Ngàn ngày dân tộc u uất hờn xáy
Làng ta đó nơi bởi lá đồ
Chiều nhà quê nôm nớp lệ rơi đầy.*

*Lung chừng tưởng nhớ đàn chim trắng
Ôi khát khao khi nắng hoa đào !
Biết mấy nụ cười hiền hậu trăng sao
Không nói hết nửa đêm về mẹ*

(Nửa đêm về Mẹ, trọn bài)

*Ngày mẹ thương con ngày con nhớ mẹ
Tôi có bao giờ còn tôi trẻ thơ.*

(Chứng tích)

Ngợi ca tình mẫu tử cũng là một khuynh hướng muốn trở về lại thiên đường xanh của ấu thời man dại. Luyến tiếc ấu thời không những là ước mơ một mảnh hạnh phúc nhỏ bé và giản dị đang đưa trong chuỗi ngày vô tư lự, nhưng là luyến tiếc một thế giới trong sáng đang hiển dâng cả chiều sâu cho nhân trường nhân loại. Ngày thơ biết ngạc nhiên, biết tin tưởng, biết mến yêu, biết tổng hợp. Trẻ thơ là kẻ ở gần nguồn, có lẽ trong Phúc-âm, không có lời nào đáng ngạc nhiên cho bằng câu của chúa Ki-Tô nói về trẻ con : « Nếu các người không trở thành giống như những đứa trẻ này, các người sẽ không vào được xứ Trời ».

Trong địa hạt văn chương, xứ trời, là một vũ trụ thân ái và tươi mát luôn luôn nghiêng nguồn sinh lực về phía con người, khi con người còn giữ được cái « khí hạo nhiên » theo danh từ của Mạnh Tử.

Hoàng Trúc Ly dưới đây, nhớ trẻ thơ, nhưng kỳ thật, là nhớ hình ảnh của mình trong thời trẻ dại bên kia khoảng cách của một dòng sông. Dòng sông trong thi ca bao giờ cũng tượng trưng cho

dòng thời gian chảy không ngừng và không bao giờ trở lại : nước đi đi mãi không về cùng non...

Tôi đứng bên này bờ dĩ vãng
Thương về con nước ngại ngừng xuôi
Những người em nhỏ bên kia ấy
Ai biết chiều nay có nhớ tôi

Tôi muốn hôn bằng môi của em
Mùa xưa thao thiết nắng hoe thềm
Lòng trong đã trắng linh nguyên thủy
Nghe bước xuân về êm quá êm

Em lắng tai đâu... chiều lững lờ
Thơ tôi vừa hát khúc ban sơ
Lòng chưa tội lỗi mà vô cớ
Bỗng muốn gục quỳ bên tuổi thơ

Em là em — tôi có là tôi?...
Dù nghĩa thời gian ngăn cách rồi
Tôi đứng bên này lưu luyến quá
Những người em nhỏ của tôi ơi!

(Dĩ vãng, trọn bài)

Trong thơ Hoàng Trú Ly, rồi đây ta sẽ còn bắt gặp nhiều lần đôi mắt luôn luôn điều tiết để tạo cái nhìn trong suốt của tuổi thơ.

Bếp lửa nhà ai lên khói sương
Người yêu mừng tượng mắt u buồn
Xế chiều trang giấy nhòe tâm sự
Sao em không về tôi mến thương?

(Gọi một mình)

Có lẽ không có từ ngữ nào diễn tả đầy đủ tình yêu của Hoàng Trú Ly cho bằng chữ Mến Thương, không bao giờ trong thơ Hoàng Trú Ly người đọc bắt gặp những rạo rực cuồng bạo của xác thịt, cũng không có những đau thương da diết vô xé linh hồn. Tình yêu trong Hoàng Trú Ly chỉ là một nỗi thương nhớ mông lung dịu nhẹ. Trong ý thơ và trong lời thơ cũng như trong không khí do

hình ảnh và nhạc tính cấu tạo chung quanh một bài thơ, chỉ có một ít u hoài mơ mộng :

Mai mới em về đâu?
Con sông nước chảy trắng chân cầu
Tiếng hát già nua người bạn cũ
Đêm dài muôn thuở buộc lòng nhau

Ngoài kia buồn không em
Xa hỡi ngàn xa bóng nhận chìm
Thương nhau ái ngại tìm đôi mắt
Chưa biết đêm nào thức trắng đêm

Mái tóc vì em bông bênh bề khơi
Áo mỏng vì em nằm đây nhớ đời
Chiêm bao nửa giấc trời mưa bụi
Thấp thoáng em về như lá rơi...

(Gửi người em, trọn bài)

Thơ tình của Hoàng Trú Ly, phản phát ít nhiều chất « tình và mộng » của Lưu Trọng Lư, và gần đây hơn, Trần Quang Dũng. Thỉnh thoảng có thiết tha cũng chỉ nhẹ nhàng như Verlaine.

Từ buổi sơ sơ đến lứa đôi
Bao nhiêu mắt biếc lãng quên đời
Tôi thương tôi nhớ tôi thương nhớ
Nhàn loạ nữ nào xa lánh tôi?

(Gọi một mình)

Tình yêu là một nhu cầu gần gũi, nhưng nhu cầu ấy chỉ dừng lại ở những cảm giác êm ái, dịu nhẹ thoảng qua. Đôi khi có cả âm điệu đắm thắm của tình huỳnh đệ:

Đời lẻ thè quá tôi về muộn
Em ngủ một mình đêm gió mưa.

(Em có là em)

Sau những phút lo lắng cho người yêu, thỉnh thoảng Hoàng Trú Ly lại đợi chờ một cử chỉ âu yếm, một lời nói ngọt ngào sưởi ấm những tháng ngày lạnh lẽo:

Những đêm dài heo hút ngoại ô
Gác trọ vào thu gió thổi giăng hồ

*Thôn xóm hắt hiu ngại ngừng tiếng nói
Tôi ngủ một mình em không đến gọi
Chơi với bóng nhận ân tình*

(Giấc ngủ)

Thì vẫn một ngôn ngữ khêu gọi : em ngủ một mình... Tôi ngủ một mình... Nhưng nhạc điệu ở đây mơ mộng quá, tình cảm ở đây đầm thắm quá, người đọc phải vượt qua những mớ ân ái tầm thường để chia sẻ tình yêu với Hoàng Trúc Ly. Không phải là một lối viển ái lý tưởng người ta vẫn gọi là « platonique », cũng không phải là một thứ tình ngây thơ, trong trắng : vì cả hai loại tình cảm ấy đều nảy sinh từ một hoàn cảnh bất lực. Trái lại khi hậu ân tình trong thơ Hoàng Trúc Ly nồng nàn quá, đầm ấm quá, người đọc không thể nghĩ đến hai loại tình như của Lamartine với nàng Graziella hay Madame Charles, có thể nghĩ tới tình của Baudelaire riêng với Marie Daubrun, nhưng trong thơ Hoàng Trúc Ly phần nhục dục nhẹ nhàng hơn. « Ái tình huỳnh đệ » ; có lẽ chữ ấy gần đúng... Sự thán ái vô cùng cảm động khi Hoàng Trúc Ly gửi gắm đến người yêu nguyên vẹn khối cô đơn đang đè lên linh hồn :

*Từng đêm từng đêm đời hấp hối
Nghiêng tay xin vuốt mắt giùm nhau
Từng đêm từng đêm đời tội lỗi
Cần rằng xin nguyện khúc kinh cầu
Từng đêm từng đêm từng đêm lối
Quên em còn biết nhớ ai đâu ?*

(Bóng tối)

Những lúc ngắc ngoải trong mọi giới của cái chết, Hoàng Trúc Ly vẫn sợ phải « ngủ một mình ».

*Buổi chiều rét mướt vào chân gối
Xót thương nhau tiếng khóc âm thầm
Mai kia lời chết mờ hoang lạnh
Em có kìa em có ghé thăm ?*

(Đầu)

Bài thơ trích trọn vẹn sau đây mang khi hậu vừa ướt át vừa nồng thắm của một bếp lửa ân tình trong đêm mưa gió ; vừa mang tính chất mộng mị hoang đường, xen vào những kỷ niệm u buồn chua xót ; và phần âu yếm luôn luôn vuốt ve hình

ảnh « bé nhỏ người em gái ». Nhịp điệu trầm buồn, giản dị, thăm kín như những tia nhìn im lặng ; nếu chỉ nói đến nhạc tình, có lẽ không có bài thơ khúc nhạc nào êm dịu cho bằng, kể cả « Vạn lý tình » của Huy Cận :

*Mùa mưa nghe trời ướt mắt xanh
Gió thổi mưa xưa hờn kinh thành
Hôm nay lưu luyến về hôm ấy
Em lạnh lòng không khi nhớ anh ?*

*Ngày quen em phượng đỏ môi son
Chiều tiễn đưa lá rụng dệp môn
Tir mang ly biệt vào năm tháng
Thao thức cho bằng mấy núi non*

*Ôi một đời trai phụ sách đèn
Hoàng hôn rượu máu thấm hơi men
Tâm tư nghe nặng hờn sông biển
Cuối bãi đầu non sóng mắt huyền*

*Anh đợi em ngày em trở lại
Đàn hạ làn thu cho dù mưa bay
Bên anh bé nhỏ người em gái
Mưa chiều không lạnh như chiều nay...*

*Mùa mưa nghe trời ướt mắt xanh
Gió thổi mưa xưa hờn kinh thành
Nhớ ơi trăng của mười lăm tuổi
Anh của em và em của anh.*

(Mưa chiều nay)

Những tác phẩm thành hình trong tuổi hoa niên của Hoàng Trúc Ly mang nhiều tính chất lãng mạn. Những đề tài lãng mạn, tình yêu quê hương, tình mẫu tử, hình ảnh mờ nhạt một người con gái xa xăm...

Vì tâm hồn hiền dịu của Hoàng Trúc Ly gần gũi với những khung cảnh u buồn, êm ái và dễ bị giao động trong những sâu

nhớ mệnh mông. Hơn nữa, Hoàng Trú Ly bắt đầu làm thơ trong giai đoạn thi ca Việt-Nam chịu hai luồng ảnh hưởng : lãng mạn cá nhân theo kiểu Tây-phương, những u trầm và xa vắng như thi ca Trung-Hoa, hay lãng mạn tập thể, lao theo những biến cố chánh trị giải phóng...

Hoàng Trú Ly làm thơ giữa điểm đồng qui của hai khuynh hướng ấy, nên thơ ông phảng phất ít nhiều hương vị thơ Trần Quang Dũng, trong cảm xúc cũng như trong ngôn ngữ.

Những hình ảnh nhẹ nhàng, cảm động, những âm thanh lưu luyến, đánh dấu cho giai đoạn thi ca « vùng tề » trước hiệp định Genève.

Sau này, tập « Trong Con Yếu Dấu » của Hoàng Trú Ly không còn khí hậu ướt át đó. Và có thể hiện giờ, Hoàng Trú Ly không còn thích lối thơ mới mẻ này nữa, nhưng muốn tìm khuôn mặt chân thật của một người bạn, một người tình, xin ai đừng trách ai đã ngoái về dĩ vãng...

TRONG CON YẾU DẤU (1)

Hoàng Trú Ly đến với độc giả bằng một lời tự thán, cũng là một lời tâm sự. Thi sĩ là kẻ có rất nhiều, nhưng vẫn còn chưa đủ. Thi sĩ đòi hỏi tình yêu, mong đợi một người đàn bà mê mình,

(1) Những bài thơ được in ra trong tác phẩm « Trong con yếu dấu » không phải đều là những bài thơ mới làm. Có bài tác giả đã sáng tác trong giai đoạn mà chúng tôi đã gọi là « lãng mạn thiếu thời ». Nhưng khi tác giả đã chọn in vào « Trong Con Yếu Dấu » sự kiện này chứng minh rằng những bài thơ cũ ấy vẫn còn nằm trong quan điểm của tác giả.

Ở đây chúng tôi xin ghi nhận sự bối rối khi phân chia thơ Hoàng Trú Ly làm từng giai đoạn. Không cả quyết chọn phương pháp biên niên làm tiêu chuẩn, chúng tôi đã dựa trên tập thơ mới xuất bản để dự đoán quan điểm nghệ thuật thi ca của tác giả, và dựa theo quan điểm này để xếp thơ Hoàng Trú Ly làm ba loạt. Cách trình bày này phản ảnh được sự biến chuyển trong bút pháp của một nhà văn nhưng lại hơi đi ra ngoài những phương pháp nghiên cứu văn học còn được thông dụng. Vậy tôi xin ghi nhận sự ngần ngại của tôi để tránh ngộ nhận.

hôn mình, quý bên mình. Xin tìm hiểu lối ngoa ngữ của người thơ ; những đòi hỏi ở đây, có người sẽ xem như một kiêu hãnh. Tôi, trái lại, xem như một số mệnh chưa đạt tới.

*Đời biết anh là kẻ hào hoa
riêng gửi anh lời tao nhã
sao em không mê anh ?*

*Đời biết anh là kẻ tình si
riêng gửi anh niềm chung thủy
sao em không hôn anh ?*

*Đời biết anh là kẻ quyền uy
riêng gửi anh hồn thi sĩ
sao em không quý bên anh ?*

Cũng có thể là thi nhân kiêu hãnh, cái kiêu hãnh dĩ nhiên và chính đáng của người thơ bị xua đuổi ra khỏi nền Cộng-hòa nhưng vẫn được cần thận trồng lên một vòng hoa theo đề nghị của Platon. Cái kiêu hãnh của bậc trịch tiên khi được những vị tướng quốc cỡi giày, mài mực như trường hợp Lý Bạch.

Anh là kẻ hào hoa, vâng, đời biết anh là một bậc Tư Mã áo xanh rỡ lệ trên những ngón tay bà một đêm Giang-châu trăng lạnh.

Anh là kẻ tình si, vâng, đời biết anh là một Nerval đi tìm cái hôn hoàng hậu từ bên này cuộc đời sang bên kia cõi chết.

Anh là kẻ quyền uy, vâng, thời cổ La Hy, thiên hạ gọi thi nhân là kẻ mang tiếng nói của Thượng-đế.

Nhưng niềm kiêu hãnh của người thơ sẽ vĩnh viễn dừng lại nơi đây, trong địa lý mệnh mông của khoảng trống. Đời biết, nhưng đời vẫn lạnh lùng ; bởi vậy những kẻ hào hoa, tình si, quyền uy đã trở thành những thi sĩ côn đồ, khổ nạn, bất lực, những Villon, Sade, Rimbaud. Và từ một tên đầu lãnh giặc châu chấu đến một chòm sao sáng trong bảy chòm Pléiade, những ngõ ngách thi ca dù có quanh co, sợi dây « ariane » nào thiếu chiều dài.

Thơ thường là phần thặng dư của tâm tư ; mỗi một sự thặng dư đều tràn ra từ một tình trạng thiếu dung tích. Người con gái trước mặt Hoàng Trú Ly có thể là một định mệnh chưa đạt tới, cũng có thể là một nghệ thuật chưa hoàn toàn khuất phục.

Thi sĩ do đó, tuy ý thức được cao độ của vị trí mình, vẫn đòi hỏi, mong đợi :

Cô đơn đỉnh núi gần trời

Nghệ thuật đạt đến cao độ, luôn luôn cô đơn. Cô đơn gần như là đặc tính của nghệ thuật và của thiên tài.

Trong Hoàng Trú Ly có hai cái hoang mang kiêu kỳ của một kẻ từ cao nhìn xuống, phải chăng đây là ký hiệu của thơ ông trong tương lai ?

Đời biết anh là kẻ hào hoa, và anh biết anh là kẻ hào hoa.

Trong thơ Hoàng Trú Ly luôn luôn tỏ ra dịu dàng, lễ độ, đôi khi lễ độ một cách quá đáng, ngay với người yêu :

*Mùa xuân còn gỏi, thừa em
Sáu dầy rét mướt chưa mềm trắng khời*

(Ca sĩ II)

Tình cảm Hoàng Trú Ly luôn luôn gói ghém một cách kín đáo, gần như là những lời tỏ tình nhiều hơn là tình tự. Tao nhã trong ngôn ngữ, tao nhã trong động tác :

*Từ em tiếng hát lên trời
Tay xao dòng tóc, tay mời âm thanh*

(Ca sĩ I)

Những động tác đẹp đẽ, chào đón, mời mọc ; trong thơ Hoàng Trú Ly, con người không chịu đứng yên, mà thường ưa xôn xao ; dường như ngôn ngữ không đủ biểu diễn tình cảm nên con người tìm cách diễn tả bằng động tác.

*Về đầu hoa nở má hồng
Mùa xuân liếng nhạc nửa vòng tay ôm*

Hào hoa đến cái độ đỏng dắn ; không phải là làm dáng trong thi ca, nhưng trước cuộc đời, thi sĩ muốn sống bằng nghệ thuật, đo lường cẩn thận những cử động của mình như họa sĩ dẫn đo từng vết cọ. Những cử động tạo trong thơ Hoàng Trú Ly một sinh khí sống động, xao xuyến, náo nức, và những cử động ấy lại tạo ra một trạng thái vừa tĩnh tại, vừa uyển chuyển một vẻ đẹp hình thể (2) tựa những tác phẩm điêu khắc của Hy Lạp :

(2) Beauté plastique.

Cô đơn đỉnh núi gần trời

Nghiêng vai xin khoác nụ cười áo xanh

(Ca sĩ II)

Con người ưa cử động ấy là một nhà thơ ưa xê dịch. Có thể nói Hoàng Trú Ly là một thi sĩ lang thang : động từ « đi » hiện diện trong gần nửa số bài của « Trong Con Yêu Dấu »

Tôi nay đi giữa hoang đường

Niềm đau thân thể tuổi buồn hai vai

(Hành trình I)

Ngoài ra còn nhiều chữ liên hệ đến ý niệm đổi vị trí như : về, dừng lại, con đường, bàn chân... dường như có thường xuyên trong thơ Hoàng Trú Ly.

Và thơ ông bắt nguồn từ đại lộ. Không phải là thơ mô tả, nhưng thi sĩ ưa ghi lại những nhận xét, những suy tư, những tình cảm, thường là êm đềm, dịu nhẹ qua những cảnh bắt gặp trên vỉa hè cuộc sống : một tiếng tỷ bà có lẽ từ một mái lầu khuya vọng lại đưa ông trở về sống chơi vui trên sóng nhạc Tâm-dương, hàng cây bên đường mời mọc ông trở lại với kỷ niệm tình yêu, đôi mắt cô gái từ khung cửa sổ một đêm mưa gọi ông về với những nhớ thương vạn cổ của thi nhân.

Quang cảnh trong thơ Hoàng Trú Ly chỉ là một cái cớ gợi cảm ; tự nó, nó không có một giá trị thẩm mỹ nào. Những cảnh ở đây rất tầm thường, giản dị, không quy định một vùng địa lý nào rõ rệt, cũng không ghi lại một khoảng thời gian nào mơ hồ. Cũng không rõ rệt, quang cảnh ở đây chỉ là một sự giao thiệp giữa nội tâm và ngoại giới. Hãy nghe Hoàng Trú Ly tả một *Hàng Cây Bên Đường* :

Người yêu tóc xoắn tròn vai

Nửa đêm da thịt quên cài áo khuya

Xác thân rã mục lời thề

Mùa đi lá rụng đường về xuân thu

Người đọc nghĩ ngay đến bức họa thân thể đàn bà, và gần đây một họa sĩ khi triển lãm tranh đã trích hai câu đề dưới một bức họa con gái. Hoàng Trú Ly có thể trách họa sĩ hiểu lầm, nhưng họa sĩ có thể trách Hoàng Trú Ly nhìn nhầm thiên nhiên. Có lẽ trong cái thế giới sáng suốt này mọi người đều nhìn đúng, ngoại trừ thi sĩ. Và mọi người đều có lý, trừ các nhà thơ. Nhưng chúng ta yêu mến cái phẩm của thi sĩ vì họ nhìn kỹ hơn chúng ta, họ đã

cảm thông sự vật; có nhăm cũng phải là bằng hữu mới có thể nhăm. Chúng ta là kẻ muôn trùng xa lạ, nhìn nhưng chỉ *biết* và không bao giờ *hiểu* nổi. Thơ chính là môi giới giữa người và tạo vật.

Mô tả một hàng cây bằng những hình ảnh nồng nàn da thịt là một biệt tài. Thơ Hoàng Trú Ly là một loại thơ xác thịt. Xin phân biệt thơ xác thịt (3) và thơ nhục dục (4) theo gần đúng danh từ xưa kia Phạm Văn Ký đã dùng để gọi thơ Hàn Mặc Tử. Hoàng Trú Ly ghi nhận nhiều cảm giác của cơ thể, nhưng không phải những cảm giác của dục vọng:

Lắng nghe da thịt lan lành xưa sau

(Ca sĩ I)

Xin gọi tên tôi dù xa vắng

Thịt da người ánh lửa tình khuya

(Tuyệt bút)

Những bộ phận của cơ thể dường như luôn luôn nhắc nhở với Hoàng Trú Ly rằng mình đang sống. Trái tim, ngón tay, bàn chân, mái tóc, đôi môi luôn luôn chuyển lên tác giả những cảm giác, rồi suy tư. Hoàng Trú Ly thường xuyên lắng nghe cơ thể và âu yếm với thân xác. Jean Pierre Richard một nhà phê bình rất mới của Pháp nói về anh em các nhà văn Goncourt, đã gọi họ là « *écrivain épidermique* » (5) tưởng ta có thể gọi Hoàng Trú Ly là thi sĩ của xúc giác.

Hoàng Trú Ly, nhà thơ hào hoa, phong nhã, con người ưa xê dịch, và ưa cử động, yêu ngoại cảnh và yêu cơ thể, con người ấy, đối với cuộc đời có thái độ của một người khách.

Ta hãy tìm hiểu tâm hồn nghịch lữ ấy nhiều hơn dưới ánh sáng tình yêu...

Người khách ấy không phải là khách lạ, gọi là khách *quer* chàng sẽ mỉm cười. Nhưng dù lạ hay quen, Hoàng Trú Ly cũng vừa thân mật, vừa lễ độ, vừa nồng nàn, vừa xa cách.

(3) poésie charnelle

(4) poésie érotique

(5) Littérature et sensation, Edit. du Seuil, 1954,

Người yêu dưới mắt thi sĩ là một nét đẹp, trù tượng, mong manh. Hình ảnh người đàn bà ẩn hiện trong ảo giác, giữa những phút xuất thần, khi Hoàng Trú Ly bắt gặp nghệ thuật, một thứ nghệ thuật hảo huyền, chợt biến:

Từ mùa xuân rụng trên vầng trán

Có phải tên người yêu là Thơ

(Tiếp theo và Hết)

Có khi người yêu là một tiếng hát; nhưng tiếng hát ngọt ngào, cao vút lại gói trọn niềm u uất của tâm tư. Trong tiếng hát mong manh, thi sĩ đã tiên cảm được những ngày cơ thể tan biến thành âm thanh:

Từ em liếng hát lên trời

Tay xao dòng tóc, tay mời âm thanh

Sợ buồn chẻ xuống lòng anh

Lắng nghe da thịt lan lành xưa sau.

(Ca sĩ I, trọn bài)

Có khi người yêu chỉ là một tiếng đàn, một tiếng đàn ưt át, khi loang ra đại dương, khi bay vút lên không trung, khiến thi nhân ngậm ngùi cho những linh hồn cao cả nhưng cô đơn trên tuyệt đỉnh của nghệ thuật, cô đơn như những âm thanh:

Mùa xuân còn gì, thưa em

Sáu dây rết mười chưa mềm trắng khơi

Có đơn đỉnh núi găm trời

Nghiêng vai xin khoác nụ cười áo xanh.

(Ca sĩ II, trọn bài)

Cũng có khi người yêu hiện đến với thi nhân, nhưng Hoàng Trú Ly lại ngại ngùng, không muốn ôm thần tượng vào lòng, sợ nhiệt độ của xác thịt sẽ làm tan rã tấm thân làm bằng khói sương của lý tưởng:

Mùa xuân này em lắng tai đâu?

hoàng hôn có phải là màu nhớ nhung

cô đơn liếng gọi nửa chừng

áo em trắng quá ngập ngừng vòng tay

(Lá hoa duyên, II)

Phải chăng vì mặc cảm tội lỗi, vì những dấu vết bùn nhơ do cuộc đời bốc lên trán mà Hoàng Trú Ly từ chối người yêu? Hay

Hoàng muốn giữ mãi một thần tượng vô hình như xưa kia Baudelaire đã chối từ Madame Sabatier ? Hoàng Trúc Ly đã chọn lựa xa cách :

*Xin em dừng lại mỗi mềm
giấc mơ thể thâm bóng chìm đêm sâu
tay xuôi mười ngón rụng sâu
xa nhau năm tháng cúi đầu nhớ nhau*

(Lá hoa duyên, I)

Hoặc có thể đã hơn một lần chết đi sống lại, Hoàng Trúc Ly muốn nhìn tình yêu từ một biên giới... Đã từng hấp hối trong cái lý tương đối của sống và chết, Hoàng Trúc Ly thích được yên lặng ngắm nhìn hơn là đọc ngang chinh phục. Những cọ xát nào có nghĩa gì khi con người không còn nghĩ là mình bất tử ?

*Ra về tiếng hát thủy dương
lời ru sâu muộn con đường tình nhân
thôi em người bệnh tàn dần
ngủ yên hơi thở hai lần hồi sinh*

(Lá hoa duyên, IV)

Quý hóa chăng nữa, chỉ có một ít âm thanh sâu muộn sẽ theo đuổi con người xuống mồ hoang, sẽ đưa tiễn con người về với biên giới của bóng tối. Tình yêu chỉ là xa cách mông lung đo bằng một nỗi nhớ nhưng dằng dặc :

*Vời em xa cách thêm buồn
Trời cao bóng nhỏ dậm mòn chân đi*

(Lá hoa duyên, III)

Trước tình yêu, người lữ khách chỉ dừng lại để ra đi, để mang theo ít nhiều lưu luyến, tủi hờn. Hoàng Trúc Ly đã từng dừng dưới một mái lầu cao, một đêm mưa, để nhìn lên hình ảnh người con gái « chảy » xuống đời chàng :

*Nhìn lên cửa khép lầu cao
bóng em chảy xuống vực sâu mắt buồn
về đêm khuya khoắt nhớ thương
mưa bay trước mặt, tủi hờn giăng ngang*

(Lá hoa duyên, IV)

Hoàng Trúc Ly lại ra đi, « rồi anh lại ra đi như đã đến » nhưng sẽ vĩnh viễn mang theo ký hiệu cuộc gặp gỡ ngẫu nhiên. Và ở đâu, chàng cũng nhìn thấy bóng dáng người yêu : mắt em ở bốn phương trời...

*Qua đây từng giọt buồn phiền
Mắt em cổ thụ thâm xuyên gọi mời*

(Hành trình, IV)

Tình yêu là những phút im lặng nhiều hơn những phút tự tình. Hoàng Trúc Ly chuộng khoảng cách của không gian và của âm thanh, khoảng im lặng trong ý nghĩ và trong cảm giác :

*Anh mơ thương để khi yêu dấu
thể xác linh hồn không nói năng*

Những lời cầu nguyện trong giáo đường thiêng liêng vì không bao giờ được đáp lại bằng ngôn ngữ. Tình yêu thiêng liêng vì những khoảng im lặng bên nhau.

« Trong Cơn Yêu Dấu » còn giữ ít nhiều cảm hứng xa xăm : một quê hương êm ả thấp thoáng bên kia hình ảnh một người con gái nhưng quê hương ở đây là kỷ niệm xa xôi, thức dậy trong tiềm thức sau những đau buồn, tủi cực của hiện tại. Quê hương chỉ là một nỗi hoài mong, một nơi trú ẩn, một niềm an ủi trong trí tưởng tượng. Thi sĩ tựa hồ như muốn níu kéo những tháng ngày đã mất, muốn dùng những ảo tưởng quá khứ để khóa lấp những đau thương hiện tại :

*Tháng chín ban mai cười gió thổi
anh đi nắng dậm bờ xanh
em ơi đau đứt ruột
hai bàn chân tù đày
đã đi rồi anh muốn nhảy anh muốn bay
cho kháng khí nhịp chân trời dứt*

*mộng vừa nghiêng mắt
quê em ngày đẹp vàng son
đường xa mờ nhảy múa núi non
ơi những cô mình bàn tay sửa động
khi gió mùa lên ngực vừa căng mộng
dạ tình đuổi bướm lang thang*

sớm mai nào bên bóng lúa trẻ măng
 anh nghe tiếng đời kêu quen biết quá
 nghe mến thương như thời gian phép lạ
 rót vào tai từng giọt sữa... xưa kia
 anh nằm nhay vú mẹ mà mắt đầm đìa
 và anh đi
 qua bóng ngày hấp hối
 đại lộ cuộc đời buồn như ngõ tối
 ngại ngừng mái lá mưa khuya.

(Đường tình, trọn bài)

Người đọc thấy rõ là đề tài quê hương đã bị vượt qua. Nhân tính trong bài thơ đã xóa nhòa màu sắc địa phương. Những nhận xét về ngoại cảnh thân yêu dường như đã chìm lắng, chỉ còn một ít xao xuyến trên diện tích của ký ức; và qua diện tích ấy, Hoàng Trú Ly nhìn ngoại cảnh bằng đôi mắt trong sáng hơn.

Tình quê hương đã bừng nở thành một ý thức vị trí. Cương giới sẽ mở rộng: thi sĩ biết tâm hồn mình không chỉ nuôi dưỡng bằng màu xanh của bãi sắn, nương dâu, mà còn bằng màu trắng của những cánh hoa sen bên kia bờ sông Hăng, bằng men rượu bỏ đào nồng thắm bên này sông Dương-tử, bằng cả màu đỏ những cánh hoa đào dưới chân Phú-sĩ sơn. Ngàn ấy sắc hương sẽ ướp mãi trang giấy của thi ca không biên thùỵ để phát triển những tình cảm nhân đạo chàng hăng nuôi dưỡng trong tâm hồn: Sông Hồng, Sông Hăng hay sông Dương-tử cũng sẽ đổ về một bài thơ mang trọn vẹn âm thanh rào rạt của Thái-bình Dương:

Thái-bình-dương Thái-bình-dương sóng vỗ
 tôi thương tôi nhớ là đây
 ôi máu người hòa nước mắt trời mây
 Tim biển cả bao giờ nguôi thồn thừc!
 tôi nghe bao la
 nghìn năm mây trắng quện Hồng-hà
 vết sẹo linh hồn trong lịch sử
 rượu Đường-thi mềm môi Trang-tử
 đêm Á-châu huyền diệu trăng sao
 cánh sen bừng nở
 một sớm hoa đào...

mùa đông hè phố cũ
 tuổi tình yêu ban đầu
 em ơi em về đâu?
 ân tình đi rải rác
 còn chỉ một nhịp cầu
 hai mùa duyên chấp nối
 ngàn xưa qua ngàn sau

là nghĩa đời lên ve vuốt quá
 người yêu ơi! mấy thuở mong chờ
 chín mươi dòng chữ bằng thanh sắc
 bừng sáng lưng trời ngọn lửa thơ.

(Chấp nối, trọn bài)

Một ý thơ bằng bạc trong thi phẩm là hình ảnh những lần chết dở:

Đường xưa trải nhớ nhung thắm

Ngôi sao yếu mệnh cầm cầm cuối trời.

« Trong Cơn Yêu Dấu » đã từ già người đọc bằng một trang « Tuyệt Bút ». Hy vọng là sau trang tuyệt bút vẫn còn...

Mai này tôi chết đi
 nằm nghe hồn cô độc
 trời chiều không nói năng chi
 em ơi sao em không khóc

mai này tôi chết đây
 vì sao em không khóc
 vết thương mửa máu tôi nào hay
 như xối chiều nay như sáng nay
 tôi viết từng trang tuyệt bút

mai này tôi chết đây
 nắng ơi trời ơi nắng
 nửa đêm sáng quá tôi nào hay
 mùa xuân vừa nguôi cay đắng

xin rũ tóc dài lên gối trắng
 người yêu nằm mộng thấy tôi về
 xin gọi lên tôi dù xa vắng
 thịt da người ánh lửa tình khuya

mai này tôi chết đi mai này tôi chết đi
 mai này tôi chết đi
 em bé mười lăm tóc xõa xuân thì
 đời lên mấy vạn lần nhan sắc
 đau đớn vô cùng đêm biệt ly.

(Tuyệt bút, trọn bài)

Của đạo học huyền diệu Đông-phương và từ cõi chết, Hoàng Trúc Ly học được cái nhìn. Địa dư hôm nay không còn những hoang vu, không còn sa mạc, không còn hải đảo, nhân trường không còn phối cảnh. Nhưng chúng ta phải tạo một khoảng cách bên bờ cuộc sống.

Hoàng Trúc Ly sống được quan niệm ấy dễ dàng hơn người thường nhờ một sự ưu đãi của số mệnh: những lần chết dở, những lần giao thiệp với ma quái bên kia bóng tối, Hoàng Trúc Ly đạt đến một vị trí xa cuộc đời, vị trí của kẻ outsider theo người Anh.

Về vị trí ấy, Hoàng Trúc Ly đã cõi được *cái nhìn sáng suốt* (6) để đạt tới *cái nhìn trong suốt* (6-b). Đối chiếu hai trạng thái trong suốt và sáng suốt là đối chiếu hai khả năng thu nhận ánh sáng của tâm hồn.

Ý thức sáng suốt dựa vào niềm tin ở luân lý, và từ chối an ủi, từ chối nhớ nhung, từ chối u hoài. Và dĩ nhiên là một đồng tử sáng suốt không thu nhận vết bợn của tình yêu.

Ý thức trong suốt, trái lại, làm bằng chiều dày của từ bi, khoan dung, triu mến; đối với một ý thức trong suốt, chân lý không phải là một công thức, mà chỉ là một phương cách trả lời cuộc đời, một nghệ thuật sống.

(6) Regard lucide,

(6-b) Regard limpide.

Thơ Hoàng Trúc Ly có cái bình thần âu yếm của kẻ đã đạt tới cái đạo, hiểu theo nghĩa Đông-phương: y hờ thiên lý, nhân kỳ cố nhiên, dựa theo lý tự nhiên và nhân vào cái vốn thể theo lời Trang Tử. Văn chương hiện đại là một thứ văn chương sáng suốt, nghĩa là một thứ gương phản chiếu. Thơ Hoàng Trúc Ly trái lại chỉ là một khối thủy tinh, không trả lại hình ảnh nào, mà cũng không vĩnh viễn thu nhận hình ảnh nào, không đón đợi mà cũng không phải là không đón đợi, chỉ biết thích ứng với tất cả những gì đến với mình. Như thế tâm hồn Hoàng Trúc Ly đã đạt đến hạnh phúc tối cao, đã liên hợp được cái ngã và cái vô ngã trong sự thông dong không bờ bến.

Do đó, thơ Hoàng Trúc Ly, không mang những ký hiệu «tuyệt vọng» của thi ca thời đại. Thật ra, trên đời này không có cái «văn chương tuyệt vọng», vì một lý do giản dị là tuyệt vọng luôn luôn cam nín, không tình tự, không thở than. Tuyệt vọng chỉ là một trong những cái có của văn chương, ghép lại, «văn chương tuyệt vọng» lại là... mâu thuẫn danh từ.

Hoàng Trúc Ly thần nhiên, và mỉm cười nữa là khác:

... Nghiêng vai xin khoác nụ cười áo xanh

... Xuôi tay xin gởi miệng cười mộng du...

Trong một cuốn sách nhỏ nhan đề là «*l'Humour*» (7) R. Escarpi có phân tích nụ cười thành hai lúc: yên nghĩ trước thực tại, và vượt lên để chinh phục lại thế quân bình, an ninh, ưu thắng; nụ cười là ý thức lướt tới, từ hoang mang đến tự chủ. Nụ cười trong văn chương hiện đại rất hiếm hoi và quý giá:

« Ôi nụ cười, cánh ưng vàng trên cát bỏng »

O rire, gerfaut d'or sur nos sables brûlés

Saint John Perse

Trong bộ Thăm Mỹ, Hegel đã cho nụ cười như là thể hiện cùng cực của một ý thức nghệ thuật cuối cùng tiếp theo sầu muộn: trong sầu muộn còn luyến nhớ, ước mong vị trí nụ cười là bên kia nước mắt: «Đó là lúc những khả năng về hình thức và nội dung đều khô cạn, chỉ còn một nghệ sĩ muốn xác nhận sự hiện diện của mình bằng một thể hiện cuối cùng» (Hegel). Nụ cười ghi nhận một biên giới tuyệt đối không thể vượt qua, một thái độ

(7) Collection Que Sais-je, 1960.

giới hạn sau những buồn đau và phần nộ : bên kia là quê hương yên lặng...

Tuy nhiên không nên xem nụ cười như tâm trạng tĩnh tại của Hoàng Trú Ly : thi sĩ chỉ « khoác » nụ cười, hay chỉ « gửi » nụ cười : bao gồm cả những góc cạnh của tâm tư, nụ cười vẫn chỉ là một vòng tròn ngoại tiếp. Nụ cười mới chớm đã chìm vội trong hư không : dường như là biểu hiện của hư vô, rồi gió sẽ mang về trả lại cho hư vô.

Nụ cười sứ giả với ngoại giới — và sứ giả với chính lòng mình — sẽ mở rộng biên giới thanh bình : đi vào « *Trong Con Yếu Dấu* » là lạc vào một thế giới thân mật, nồng nàn, âu yếm, thế giới của hình người chan hòa trong tạo vật.

Vì Hoàng Trú Ly đã chọn vị trí uyên nguyên : một vị trí đứng ngoài.

Đã phân tích khách tính, thái độ « outsider » của Hoàng Trú Ly, tưởng cũng nên nhấn mạnh điểm này. Vì ở đây là một quan niệm sống, một vấn đề dễ dàng sôi nổi trong thời đại :

« Chỉ nên trôi nhẹ trên cuộc đời và lướt theo cuộc đời, không nên chìm sâu. » theo bài học của Montaigne. Trong một số báo *Nouvelle NRF*, Maurice Blanchot có nhắc những ý tưởng tương tự của Valéry và Nietzsche, và gợi ý là văn chương hiện đại chỉ nên trôi theo chứ không nên đi sâu.

Dĩ nhiên một số cuồng tín của « chiều sâu » số « triết nhân chiều chúa nhựt » sẽ bĩu môi phản đối. Nhưng muốn nhìn trong suốt, chẳng những không nên đi sâu, mà còn phải đứng xa. Bàn về sự sáng suốt và trong suốt, J. Onimus viết : « phải trải qua một cơn hấp hối thật sự của lý trí mới đạt tới cái nhìn trong suốt » (8) tưởng câu nói này áp dụng rất sát vào trường hợp Hoàng Trú Ly, vì thi sĩ không những đã trải qua một cơn hấp hối của lý trí, mà đã qua nhiều lần hấp hối toàn diện con người. Hơn ai hết Hoàng Trú Ly thông hiểu lý tương-đối của sự sống, Hoàng Trú Ly không quẩn quại trong những mặc cảm đen tối của Oedipe ; trong ngôn ngữ, Hoàng Trú Ly không hung hăng đi cướp của mặt trời như Prométhée. Hoàng Trú Ly không cuồng nộ đi tìm Tuyệt Đối, vì biết rằng con người không còn vĩnh cửu ! Thi sĩ tự nhủ :

« Hồn ơi đừng khát vọng đời sống vĩnh cửu, hãy khai thác môi trường những sự có thể » theo một câu cổ văn của Pindare,

(8) Face au monde actuel, nhà x.b. Desclée de Brower, 1962.

mà Valéry có trích dẫn một lần trên đầu thi phẩm « *Cimetière Marin* », và Camus trích dẫn thêm một lần ở trang đầu tập tiểu luận « *Le Mythe de Sisyphe*. »

Nhờ đứng xa cuộc đời, Hoàng Trú Ly tránh được những thời trang của văn chương. Thường thường mỗi buổi chiều thứ bảy, Sài-gòn khi thức giấc ngủ trưa bỗng « trở thành hiện sinh ». Hoàng Trú Ly là một nhà thơ trẻ tuổi mà vẫn còn tự chủ được lòng mình. Đó là một yếu tố giúp Hoàng Trú Ly hiện diện thành thật trong tác phẩm.

Và sự hiện diện này vừa gần gũi vừa xa vắng...

SAU CON YẾU DẤU

Những bài thơ làm sau khi xuất bản « *Trong Con Yếu Dấu* » báo hiệu một sự đổi chiều trong ngôn ngữ. « *Trong cơn yếu dấu* » mang khi hậu lực bát trăm buồn, những sáng tác sau phần nhiều là thơ tự do.

Tuy nhiên vẫn một thể hiện tao nhã, lễ độ, và vẫn một cái nhìn dừng lại bên ngoài cuộc đời, xem thực tại như một « môi giới » :

Xin mời em chối bỏ tên anh
vì tên em là cuộc đời
ba. bảy. năm. tám. sáu.
hai. bốn. chín. mười. mười.
con số có tên kiếp người có tuổi
anh già rồi chối bỏ tên anh.

xin mời em đẹp lên số mệnh của anh
vì chân em là nhịp bước
anh rớt lại sau rất thềm tới trước
xin mời em

xin mời em cắn vào lưỡi anh
vì răng em là giọt sương
sớm mai mở mắt sương chưa tan
nên răng em chưa thành giọt lệ
xin mời em

xin mời em ghì sát môi anh
vì môi em là âm nhạc
em mở môi ra mùa xuân cựa mình múa hát
xin mời em

xin mời em tát vào mặt anh
vì tay em là hoa lá
chút ơn cuối cùng xin lễ phép mời em

xin mời em cười lên dốt nát của anh
vì miệng em là ánh sáng
anh dụi mắt giữa tha ma dĩ vãng
xin mời em

xin mời em thắt chặt hồn anh
vì tóc em là sợi dây siết cổ
anh le lưỡi ra giã từ đau khổ
xin mời em mời em.

(Môi giới, trọn bài)

Những âm vận trữ tình lần lượt chuyển sang một khí hậu hoài nghi. Vẫn một thái độ trôi xuôi theo cuộc đời, để tâm hồn đong đưa theo những đợt sóng tình cảm lăn tăn và hạnh phúc chỉ là những viên bọt mỏng. Nhưng lần này Hoàng Trúc Ly giải thích thái độ buông xuôi của mình bằng một mối hoài nghi rộng lớn :

CÂU HỎI GIÁO KHOA

— Bác hỏi tôi đi học để làm gì ?

— Thưa bác, tôi đi học để... để... để...

(theo « Quốc văn giáo khoa thư » lớp Ba)

— Em hỏi anh trốn học để làm gì ?

— Vì lời giảng của chim trên cành cây đó
khi chim nhớ rừng khi rừng nhớ gió
anh nhớ em như miệng nhớ môi hôn
và hàm răng day nghiền mãi nỗi buồn
xa cách

Em hỏi anh chăm học để làm gì
vì quá nghi ngờ sự thực bên này đây núi
đường gần nhất chưa hề là đường thẳng
anh đến trường như người yêu ngoan ngoãn
vâng lời dụ dỗ của em
như ngày như đêm ngọn thủy triều lên xuống
theo lời dụ dỗ của trăng

●

— Em hỏi anh đi học để làm gì
thế kỷ này đầy những danh từ lớn
những trẻ-thơ-trí-thức những tri-thức-trẻ-thơ
nghĩa là anh đi học
để suốt đời bơ vơ

Một ít bài thơ chưa giúp ta có được ý niệm rõ ràng về ý thơ và tiếng thơ của Hoàng Trúc Ly trong tương lai. Nhưng muốn biết một người sau khi nói đến dĩ vãng và hiện tại, tương cũng nên hé mở khung cửa vào mai sau.

Từ một trái tim thanh niên giàu tình cảm đến một tâm hồn nghịch lữ trưởng thành ngoài thềm cuộc đời đến một tư tưởng hoài nghi đang mỉm cười với thần phận, thiếp tưởng Hoàng Trúc Ly đã gửi đến bằng hữu nguyên vẹn những biến chuyển trong tâm hồn. Tôi vẫn chưa tin là Hoàng Trúc Ly người khách quen thuộc của cuộc sống lại muốn giã từ « môi-giới ».

Con số có tên kiếp người có tuổi

anh già rồi chối bỏ tên anh.

CÂY ĐÀN MUÔN ĐIỆU

Trong lịch sử văn học, chỉ có thi ca là nhiều lần hóa thân. Từ Hàn Thuyên đến Tản-Đà, qua bảy trăm năm dâu biển, thi ca Việt-Nam ít thay đổi hơn giữa khoảng năm mươi năm từ Tản-Đà đến Thanh-Tâm Tuyền.

Chỉ năm-mươi năm, thi ca bao lần hưng phế. Nếu chỉ kể những nhà văn ít quan trọng, ngày nay đọc văn xuôi của một Trọng-Lang hay Tô-Hoài còn thấy thích, chứ đọc thơ Tế-Hanh

hay Đoàn Văn Cừ có lẽ phải cực khổ lắm. Ngược lại nếu đọc giả Nam Phong và Đông Dương Tạp Chí sống đây, đọc tiểu thuyết Doãn Quốc Sĩ hay Dương Nghiễm Mậu họ còn chịu được, chứ đến đọc thơ Trần Thanh Hiệp hay Tô Thùy Yên chắc họ phát điên.

Sự kiện văn nghệ này không riêng gì ở Việt-Nam mới có. Ở Pháp cũng vậy, người Pháp còn chuộng tiểu thuyết của Balzac hay Stendhal, nhưng nếu đề nghị họ đọc Lamartine hay Musset họ sẽ mỉm cười...

Qua những lần thoát xác, thi ca lại chịu những chu kỳ ví dụ ở Tây-phương, sau cơn sóng siêu thực xô bồ, hiện nay thi ca đang trở lại làm tiếng hát trong trẻo. Làm thơ rất khó từ chối ảnh hưởng những trường phái đồng thời. Phản ứng lại với đương thời, là đã chịu ảnh hưởng.

Một điều đáng ghi nhận là Hoàng Trú Ly rất trẻ, nhưng ít chịu ảnh hưởng những thi sĩ đồng thế hệ và luôn luôn tìm những giá trị mới trong hình thức cũ: « đôi giày chật thường buộc phải khám phá những vũ điệu mới » theo lời Valéry.

Ví dụ thất ngôn là một thể thơ rất cũ. Hoàng Trú Ly đã khám phá một nhạc tính mới trong thơ bảy chữ, ngay hồi ông mới tập làm thơ:

*Ánh sáng hóm nay buồn thủ độ
Bước chân em không hẹn không hò
Buổi chiều nắng ngủ trên hè phố
Ánh sáng lênh đênh hồn thủ độ*

*Người yêu ơi nước mắt chưa lau
Tì dèm qua mê sáng bắt đầu
Buổi chiều nắng chết trên hè phố
Ánh sáng về đâu ai biết đâu...*

Hãy bàn về tiết tấu. Thơ bảy chữ thường theo nhịp 2-2-3:

Qua đỉnh/ dèo ngang/ bóng xế tà

Bà Huyện Thanh-Quan

Các thi sĩ làm thơ mới thỉnh thoảng có tạo được một nhạc tính lạ, vẫn tôn trọng tiết tấu cổ điển:

*Nhị hò / dễ bốc / niềm cô tịch
Không khóc/ nhưng mà/ buồn hiu hiu*

Xuân-Diệu

*Mùa thu / tàn nhẫn / từ đôi mắt
Mùi hương/ sát nhân/ từ ngón tay*

Đinh Hùng

Chỉ xin trích dẫn những câu bảy chữ tân kỳ nhất, chữ thừa ra, trong thơ Việt-Nam, những câu như trên rất hiếm. Trái lại, trong thơ Hoàng Trú Ly, ngoài một âm giai mới, còn có một tiết tấu mới:

*Người yêu ơi/ nước mắt/ chưa lau
Tì dèm qua / mê sáng / bắt đầu*

Nhịp so le này thường tạo nên một cảm giác dang dở, trầm buồn như những câu thơ lẻ (vers impairs) của Verlaine.

Trật tự bằng trắc trong câu thơ cũng bị xáo trộn mà vẫn giữ nguyên nhạc tính dồi dào. Trừ bài « Nhị Hò » của Xuân-Diệu mà tôi đã trích hai câu ở trên thường thường các nhà thơ chuyên lối thất ngôn rất trọng trật tự bằng trắc dù trong những bài có âm điệu mới mẻ nhất, như « Vạn Lý Tình » của Huy-Cận:

*Người ở bên trời ta ở đây
Chờ mong phương nọ nhớ phương này
Tương tư đôi chốn linh ngàn dặm
Vạn lý sầu lên núi tiếp mây*

Trong thơ bảy chữ, chữ thứ hai và chữ sáu bằng trắc luôn giống nhau; một bằng, một trắc sẽ bị khổ độc, Hoàng Trú Ly trái lại dùng âm thanh đối nhau mà vẫn êm ái:

Tì dèm qua mê sáng bắt đầu.

Ở những vị trí bất luận (nhất, tam, ngũ) tự là bất luận, âm bằng hay trắc vẫn được tôn trọng, nhưng Hoàng Trú Ly thường dùng âm bằng thay vào âm trắc nên câu thơ nhẹ lâng lâng:

Mùa thu không gió em không về.

Cuối cùng là niêm. Huy-Cận, trong bốn câu trên giữ niêm rất đúng, ít khi thi sĩ Việt-Nam thoát niêm. Bài « Vỹ Dạ » của Hàn Mặc Tử là một trường hợp hiếm hoi, trái lại Hoàng Trú Ly vẫn thường thoát niêm, dùng câu bằng nhiều hơn:

*Ngày quen em phượng đỏ môi son
Chiều tiễn đưa lá rụng dệp môn
Tì mang ly biệt vào năm tháng
Thao thức cho bằng mấy núi non...*

Thơ bảy chữ Hoàng Trú Ly từ âm thanh cho đến tiết tấu thường tạo ra những cảm giác mới mẻ và tươi mát nhờ những hòa âm phong phú và tinh tế.

Thơ tám chữ cũng vậy: nhịp cổ điển của thơ này là 3-2-3:

*Em sợ lắm / giá băng / tràn mọi ngõ
Trời đầy trăng / lạnh lẽo / suốt xương da*

Xuân-Diệu

Hoàng Trú Ly dùng một nhịp giản dị hơn, phóng túng hơn:

*Ôi những đêm dài / heo hút ngoại ô
Gác trọ vào thu / gió thổi giăng hồ*

Các nhà thơ tiền chiến thỉnh thoảng vẫn khám phá một tiết tấu mới, nhưng tiết tấu ấy cầu kỳ quá, bác học quá, nên giảm ít nhiều sự luân lưu tự nhiên của nguồn thơ. Ví dụ câu này của Xuân-Diệu:

*Tôi đi / giữa buổi đầu ngày / đi giữa
Buổi đầu xuân / đi giữa buổi đầu tiên*

Trái lại Hoàng Trú Ly tìm những tác dụng vừa mới vừa giản dị, bình thường. Ngôn ngữ do đó, trực tiếp hơn, gợi cảm hơn, tương tự như một bản đàn.

Và một bản đàn không câu nệ âm thanh, những câu bảy chữ và tám chữ xen kẽ vào nhau, và âm thanh tự nhiên đến nỗi không tinh ý sẽ không thấy sự xen kẽ:

*Rồi một hôm tôi về xóm nhỏ
Ngày già nua tóc mẹ phơ phơ
Tôi nói xồn xao tôi nói đợi chờ
Như tự bao giờ bây giờ quyến luyến*

Tóm lại trong thơ Hoàng Trú Ly, âm thanh rất mềm dẻo, dễ uốn nắn. Nhạc tính mơ hồ, chơi vơi, uyển chuyển. Có lẽ nhờ Hoàng Trú Ly khéo điều hòa tác dụng thơ thất ngôn với thơ tám chữ. Có thể nói là thơ Hoàng Trú Ly làm biên giới giữa thơ tám chữ và thơ bảy chữ, một biên giới mong lung, cho nên trật tự bằng trắc, niêm luật nhịp điệu cơ hồ co giãn một cách dịu dàng.

Thi ca Việt-Nam phải ghi nhận nơi đây một khám phá mới.

Thơ tự do Hoàng Trú Ly cũng êm ái như vậy. Nói đến thơ tự do là nói đến một nhạc điệu ương ngạnh, ngỗ ngáo, phá

phách. Nhưng thơ tự do Hoàng Trú Ly êm ái như một điệu ca dao, điều hòa như thủy triều:

*Anh đến trường như người yêu ngoan ngoãn
Vâng lời dụ dỗ của em
Như ngày như đêm ngọn thủy triều lên xuống
Theo lời dụ dỗ của trăng.*

Nhưng cuối cùng phải công nhận rằng Hoàng Trú Ly thành công nhất trong thể thơ lục bát. Thơ sáu tám, cơ cấu rất cứng rắn, nên không thể co giãn như các thể thơ khác. Không thể kiến tạo một nhạc tính mới cho hình thức thi ca kiên cố ấy: chỉ có thể áp dụng những giá trị mới của ngôn ngữ vào một tiết điệu đã có sẵn, phải đi sang địa hạt nghệ thuật dùng chữ. Xin mời bạn đọc sang một đại lộ khác để đi vào trọng tâm của thi ca:

*Tôi ơi tôi mãi tôi còn
trái tim bé nhỏ nổi buồn chung thân
nhớ gì vết cổ bàn chân
lối đi thơ đại đêm gần tịch liêu*

Kỹ thuật làm thơ lục bát của Hoàng Trú Ly là không có kỹ thuật. Bốn câu thơ hầu như là không có mỹ từ pháp, âm điệu lục bát lại cổ điển. Nhưng không ai từ chối được giá trị của bốn câu này. Vậy thi tính ở đâu?

Có lẽ ở âm điệu vừa giản dị vừa tinh tế. Trong bốn câu chỉ có hai chữ giàu âm lượng là « buồn » và « liêu » còn là những âm thanh sáng sủa và bình dị, gần gũi. Con người tự tình với chính mình: ngôn ngữ trực tiếp, trong sáng.

Nhưng có lẽ chưa ai hài lòng về lời giải thích này. Phải biết rõ là trong thi ca, mỗi chữ đều có một âm chấn, và những âm chấn cùng một tần số thường tạo một trạng thái giao thoa: trạng thái ấy chính là chất thơ trong thi ca.

Những chữ: trái tim, vết cổ, bàn chân, lối đi, đêm và bé nhỏ, thơ đại như mời gọi lẫn nhau; và những chữ: nổi buồn, chung thân, tịch liêu cũng gọi nhau, những chữ ấy gọi là những âm chấn đồng tần số. Và cọ vào nhau tạo thành một vùng âm hưởng êm đềm, âu yếm.

Mỗi âm thanh thường gọi một vùng âm hưởng đến những chữ chung quanh khi những ảnh hưởng ấy ôm ấp lấy nhau, câu thơ trở thành một cơ thể với những tế bào sống quần chặt lấy nhau:

chúng tôi gọi một cách cầu kỳ là đã đạt đến một « mạch lạc hữu cơ ». Trong câu thơ :

Trời cao bóng nhỏ dặm mòn chân đi

Những tế bào tạo thành một cơ thể. Nhất là câu này :

Nửa đêm da thịt quên cài áo khuya

Từ ngữ có âm chấn trong một câu thơ, một bài thơ và đôi khi trong cả một tập thơ hay trong thi nghiệp.

Hoàng Trúc Ly thích những khí hậu ẩm thấp, ướt át, nên trong thơ hình ảnh đều mang ít nhiều thủy tính, và Hoàng Trúc Ly thường dùng những chữ, mà nếu muốn viết theo lối chữ nôm phải kèm theo « bộ thủy ». Như các chữ: mềm, chảy, chìm, tan, ướt, rã, mục, chơi vơi, lênh đênh...

Sáu dây rết ướt chưa mềm trăng khơi

« Mềm » là một trạng thái có khả năng đổi hình thể tự nhiên hay dưới tác dụng của nước. Lão Tử viết « quý nhu », nghĩa là chuộng cái mềm dẻo, và « thủ hư », nghĩa là giữ cái hư không, và mọi người đều biết rằng Lão Tử đã nói thêm: « thường khoan dung ư vật »: bình thường khoan dung với mọi vật, chúng ta thấy Hoàng Trúc Ly đi rất gần với Đạo-giáo: thi sĩ chuộng cái mềm, biên giới giữa chắc đặc và lỏng, vì dường như những vật mềm hứa hẹn một chiều sâu con người có thể đạt tới. Baudelaire trái lại chuộng những vật rắn như cẩm thạch, kim khí; Jean Pierre Richard bàn luận cho rằng một diện tích rắn tượng trưng cho bức tường bất khả xâm phạm, cả trí thức lẫn trực giác con người không thể vượt qua, che giấu một thế giới tuyệt đối, hoàn toàn xa lạ với con người (9). Chất mềm ngoài ra còn là một khả năng đổi dạng, vì cái nhìn Hoàng Trúc Ly đã khám phá ra tương đối tính của hình thể.

Mùa mưa nghe trời ướt mắt xanh.

« Ướt » khác với mềm ở chỗ chỉ là trạng thái của ngoại diện. « Ướt » là sự tương phản giữa chất đặc và lỏng; sự giao thiệp hơi hột dừng lại ở vị trí bên ngoài. Và « mềm », « ướt » là những trạng thái tĩnh tại. « Chảy », trái lại là luân lưu :

Bóng em chảy xuống vực sâu mắt buồn.

Chảy là đổi cao độ, di chuyển vị trí từ một chỗ cao đến

(9) Poésie et Profondeur, Editions du Seuil, 1955.

một chỗ thấp hơn, theo độ dốc của thiên nhiên: « thủy chi tự hạ dã », nước chảy xuống thấp theo ý Mạnh Tử. Hoàng Trúc Ly còn viết: *Như ngày như đêm ngọn thủy triều lên xuống theo lời dụ dỗ của trăng*

Hoàng Trúc Ly có khuynh hướng lướt xuôi theo thiên nhiên, gần giống như chủ trương « thuận vật tính, thượng tự nhiên » của Trang Chu.

Nhưng « chảy » là chỉ trôi trên ngoại vật, di chuyển ngoài một mặt phẳng. « Chìm », trái lại là lắng xuống chiều sâu :

Giấc mơ thể thăm bóng chìm đêm sâu

Chìm: từ ngữ gọi một ý niệm mới: ý niệm về trọng lượng. Chìm là di chuyển theo chiều đứng, tìm về đáy của sự vật. « Rụng » trái lại chỉ tìm một thế quân bình trên mặt phẳng của sự vật :

Tay xuôi mười ngón rụng sâu

Trong văn chương « chìm » thường diễn tả một sự thất bại (trong khoa học trái lại theo nguyên lý Archimède, là một ưu thế về trọng lực). Chỉ có thất bại mới đi sâu vào đáy tạo vật, phải chăng là một kinh nghiệm đau thương của những kẻ thám hiểm chiều sâu cuộc đời.

Tuy nhiên « chìm » vẫn còn giữ được hình thể. « Rã mục » trái lại là bị phân hóa, hủy diệt :

Xác thân rã mục lời thề

« Rã mục » là thất bại vĩnh viễn dưới tác dụng lâu dài của nước, một ngoại thể thấm đều vào nội chất.

Mềm, ướt, chảy, chìm, rã mục, những từ ngữ thường gặp trong thơ Hoàng Trúc Ly, phản chiếu một quan niệm sống, một lối nhìn vào tạo vật. Những chữ ấy, trở lại nhiều lần, tạo một không khí cho thơ Hoàng Trúc Ly, một không khí kín đáo nhưng duy nhất.

Có người sẽ trách chúng tôi chỉ sợi tóc theo chiều dài, nhất là đang nói về hình thức bóng bèn sang nội dung.

Xin đáp: Trong các thi tài, hình thức và nội dung là một. Phải luôn luôn dùng cái nhìn sâu sắc để tìm nội dung trong hình thức và hình thức trong nội dung, vì một tác phẩm văn nghệ không có hai giá trị khác biệt, mà là một thể hiện duy nhất.

Đề trở lại với kỹ thuật thi ca, Hoàng Trúc Ly là một nghệ sĩ khéo lựa tiếng đàn. Trong tất cả thi phẩm từ ngữ luôn luôn tạo thành một hòa âm tinh tế. Thường những bài lục bát của Hoàng Trúc Ly chỉ có bốn câu, nhưng bốn câu ấy luôn luôn tựa vào những âm vọng, âm hưởng hòa hợp lẫn nhau để tạo thành một sinh khí, một cơ thể, một năng lực.

Nghệ thuật diễn tả của Hoàng Trúc Ly thật đã đạt đến độ khéo léo hoàn toàn. Hoàng Trúc Ly tạo ra những giá trị mới cho các hình thức nghệ thuật đã già nua. *Hoặc bằng nhạc điệu, hoặc bằng ngôn ngữ, Hoàng Trúc Ly chứng tỏ rằng thi ca Việt-Nam vẫn còn những kho tàng chưa khám phá.*

Nhà nghệ sĩ thường đến với loài người dưới khuôn mặt hào hoa, phong nhã, dưới thái độ chừng mực của một khán giả, một người khách lạ. Nhưng trong cô đơn, họ đã dùng cả tinh lực để pha chế từng màu sắc đậm nhạt, dung hòa từng ánh sáng mờ tỏ, để tạo ra một thế giới thật hơn thế giới chúng ta...



KẾT TỪ

Tôi vẫn chưa muốn rời Hoàng Trúc Ly.

Thơ Hoàng Trúc Ly có một chất lưu luyến giữ người, tâm hồn Hoàng Trúc Ly mời gọi triền miên. Thi sĩ thở than :

Những tiếng nói chưa hề được nói

Còn bao nhiêu lời tôi chưa kịp nói về chàng ? Những đau thương u hoài bàng bạc trong thơ Hoàng Trúc Ly, tôi chỉ nói sơ lược tôi cũng không nhấn mạnh đến ám ảnh bệnh tật, đau yếu trong thơ họ Hoàng. Và bao nhiêu lời tôi chưa kịp nói ? Hoàng Trúc Ly đã trần tình trong một đoạn văn xuôi :

« Tôi lớn lên giữa khô hạn của công lý giữa tận nguyên của luân lý giữa hủy hoại của linh hồn. Tôi không hề hồ thẹn khi gục đầu trên những ám ảnh cô độc, ma quái, thù vật, tự tử đang đe dọa đời tôi như những áng mây đen ».

Trong thi ca Hoàng Trúc Ly giữ một địa vị đặc biệt. Địa vị của thi sĩ dường như vượt lên hẳn các trường phái thi ca ; ngôn ngữ của ông tươi mát, mới mẻ, trong sáng, êm đềm, ở một giai đoạn mà Tây-phương cũng đang biến thi ca thành tiếng hát...

Nếu trước đệ Nhị Thế-chiến, thơ Tây-phương phá phách, bí hiểm bao nhiêu thì trong hai mươi năm gần đây, thi ca muốn bỏ tham vọng tìm tuyệt đối của Mallarmé, bỏ ý định đi « cướp lửa mặt trời » của Rimbaud. Trường phái siêu thực dần dần phá sản, trường phái bí hiểm cũng dần dần im tiếng. Nếu tiểu thuyết và sân khấu tiếp tục tra hỏi cuộc đời, thi ca trái lại về vượt cuộc đời bằng những âm thanh óng ả. René Char, Alain Bosquet... ở Pháp ; Eugenio Montale, Umberto Saba... ở Ý ; Rafael Alberti, Federico Garcia Lorca... ở Tây-ban-nha đều góp công đưa thi ca trở lại thời kỳ giản dị, trong sáng...

Nhất là Federico Garcia Lorca, người mà Hoàng Trúc Ly đã bỏ công nghiên cứu và chịu ít nhiều ảnh hưởng về quan niệm nghệ thuật cũng như về ngôn ngữ thi ca, F.G. Lorca vẫn chủ trương đưa thơ trở lại với dân ca bình dị.

Chỉ có một ngôn ngữ bình dị mới diễn tả được quan niệm nhân sinh của Hoàng Trúc Ly.

Trở lại bài học Hoàng Trúc Ly, chúng ta mến phục cái phong thái nghệ sĩ muốn vượt lên trên cuộc đời để nhìn cho « trọn vẹn ».

Cô đơn đỉnh núi gần trời

Trước cuộc đời, Hoàng Trúc Ly chỉ đóng vai một người khách hào hoa phong nhã. Thi sĩ đã trở lại đời sống thanh thoát của nhà hiền triết Đông-phương. Ngôn ngữ tân kỳ ảnh hưởng của Tây-phương, nhờ đó, đã chấp cánh thiên thần để bay vút lên cao.

Thơ Hoàng Trúc Ly là một miền siêu thoát.

Đọc thơ ấy sẽ học lại cái nhìn vừa thần nhiên vừa trù mẫn, và nụ cười vừa hiền dịu vừa bình tĩnh.

Trong đoạn nhập đề, tôi đã hứa chỉ vẽ chân dung Hoàng Trúc Ly qua một nụ cười và cái nhìn. Có lẽ tôi đã đi quá, hoặc không làm trọn vẹn lời hứa.

Bây giờ, trước khi giã biệt thi nhân tôi xin tri kỷ chỉ giữ hai nét trên một nhân diện đã khắc sâu ký hiệu của Nghệ-thuật và Định-mệnh : nụ cười trong và đôi mắt sáng.

ĐẶNG TIẾN
(Sài-gòn, 1964)

TRẦN THIỆN-ĐẠO

Lỗ Tấn và tác phẩm « Ả Q Chính-truyện » (qua bản chú dịch của Giản-Chi)

I. — TỪ CHÂU THỤ-NHÂN TỚI LỖ-TẤN

Thời-thế tạo... nhà văn

Khi Châu Thụ Nhân mở mắt chào đời vào năm 1881 ở phủ thành Thiệu-hưng thuộc tỉnh Chiết-giang (miền Đông Trung-quốc), thì, khởi từ chiến-tranh nha-phiến (1841-1844) và khởi-nghĩa Hồng-đương (1851-1864), nền phong kiến Trung-quốc đã bắt đầu hủ bại suy đồi; triều đình Mãn-Thanh ngày càng đổ nát như tương, lần hồi biến Trung-quốc thành miếng mồi ngon cho đế quốc phương Tây (Anh, Pháp, Nga, Đức) và cho đế quốc Nhật-bổn tranh nhau xâu xé, và Trung-quốc nghiêm nhiên đánh mất thực quyền, làm thân một nước nửa thuộc địa, mà vẫn cứ tưởng rằng mình độc lập và thắng cuộc trong trận đụng đầu với bọn *đương-quỷ-lử* (1).

(1) *Đương-quỷ-lử* là tiếng quần chúng Trung-quốc dùng để trỏ người Âu, Mỹ và Nhật-bổn, cuối thế kỷ XIX và đầu thế kỷ XX. Chữ dùng, tỏ ý không ưa dân ngoại quốc ấy; na ná như chúng ta gọi: *thằng Tây, thằng Mèo, thằng Chệt...* Trong *Ả Q. chính truyện*, có một nhân vật Lỗ Tấn gọi là *Giả đương-quỷ-lử*, nhái theo danh từ trên (Giản-Chi dịch là *thằng Tây giả-cây*, nhưng giả chúng tôi dám múa rìu qua mắt... Giản-Chi, thì chúng tôi sẽ dịch *thằng Tây-sinh*).

Rồi lớn lên đi học, du học, về nước, dạy học, làm báo, viết văn giữa một thời kỳ mà chánh trường Trung-quốc ngụp đầy xáo trộn, khiến cho người dân Trung-quốc càng phải sống trong cảnh một cổ hai ba tròng: chánh biến Mậu-Tuất năm 1898 (vua Quang-Tự bị Tây Thái-hậu cầm cố, nhóm Khương Hữu Vị bị truy nã); làm nước đế quốc đem quân đánh Bắc-kinh năm 1900; điều ước Tân-Sửu 1901 cắt xẻo Trung-quốc thành từng mảnh chia cho đế quốc (lần này, có cả Mỹ-quốc nhảy vào xí phần); cách mạng Tân-Hội năm 1911 (triều đình Mãn-Thanh sụp đổ, chế độ dân quốc ra đời); cách mạng Tân-Hội bị phản bội (Viên Thế Khải xưng đế, Trương Huân phục tịch, Tào Côn hồi quyền...); quân phiệt đầu kết với ngoại quốc choảng đả nhau năm này qua năm khác (Trương Tác Lâm lộng quyền ở Mãn-châu, Ngô Bội Phu ở lưu vực Dương-tử-giang...); đảng phái mọc lên như nấm (Quốc-dân-đảng, Cộng-sản-đảng...); vận động Ngũ tứ năm 1919...

Trong lúc chánh trường rối ren, hỗn độn như vậy, thì nền văn học Trung-quốc cũng chuyển mình, bằng qua hai cuộc cách mạng văn hóa không lồ. Cuộc cách mạng thứ nhất do Lương Khải Siêu, Nghiêm Phục, Lâm Thụ... khởi xướng, chủ trương *trợ mới mà bình cũ* (dùng cổ văn để phát biểu tư tưởng mới; nói, ở đây, đại khái là tư tưởng phương Tây), song song với công việc thống nhất ngôn ngữ của bộ Quốc-gia Giáo-dục Trung-quốc. Cuộc cách mạng thứ hai do Hồ Thích, Trần Độc Tú khởi xướng, chủ trương dùng bạch thoại, bỏ văn ngôn, song song với đường lối văn học vô sản do Quách Mạt Nhược, Lỗ Tấn, Mao Thuần đề xướng (2) (đường lối này sẽ dẫn Quách Mạt Nhược và Mao Thuần tới nền văn học gọi là *hiện-thực xã-nghĩa* dưới ngọn cờ của chủ tịch Mao Trạch Đông).

Chính bầu khí chánh trị và văn hóa vừa sơ lược trình bày trên đây, chính thời thế đặc biệt ấy đã nghiêm nhiên biến anh hàng sanh viên, rồi giáo viên Châu Thụ Nhân trở thành nhà văn Lỗ Tấn (1881-1936). Cũng chính thời thế đặc biệt ấy đã biến nhà văn Lỗ Tấn trở thành vị tổ của nền văn nghệ Trung-quốc hiện đại — ít nữa là về mặt sáng tác.

(2) Về hai cuộc cách mạng văn hóa này, xem thêm: Nguyễn Hiến Lê, *Đại cương văn học sử Trung-quốc*, tập III, tr. tr. 162-184, và xuất bản Nguyễn Hiến Lê, in lần thứ hai, Sài Gòn, 1966.

Chữa bệnh cho người cơ thể bệnh hoạn

Sống ngụp trong bầu khí chánh trị và văn hóa sôi sục và cháy bỏng ấy, một chàng thanh niên tới độ sung sức, lại có học thức và nhiều chí khí như Châu Thụ Nhân, tất tinh thần không khỏi bị kích thích tới cùng và tâm hồn không khỏi bị lay động đến mực — cả khi Châu Thụ Nhân ngụ ở nước ngoài trong thời gian du học. Mà du học, cũng là trong mục đích cứu nước cứu dân; Châu Thụ Nhân học thuốc ở viện Y-khoa Tiên-đài (Nhật-bồn), hòng chữa bệnh cứu người, là vì:

« (...) thầy thuốc ta chẳng qua là một thứ người lừa bịp vô tình hoặc cố ý, cùng một lúc lại hăng hái biểu đồng tình với những người ốm bị lừa bịp và người cha của họ (...) » (Lỗ-Tấn, *Tựa lấy*, tr. tr. 8-9) (3)

Cha ông, trước đó, « mang bệnh đã lâu năm » (sđd, tr. 7), được một ông thầy thuốc « rất có danh tiếng » (sđd, tr. 7) cho đơn, nhưng bệnh vẫn cứ ngày một nặng cho đến khi ông tắt thở. Vì vậy, Châu Thụ Nhân mới quyết tâm học thuốc ở viện Y-học Tiên-đài chuyên ngành y học phương Tây:

« (...) định bụng sau khi tốt nghiệp về nước sẽ chữa cho những người đau ốm bị lừa dối giống như cha tôi (...), mặt khác lại giúp đỡ người trong nước đối với cuộc duy-tân thêm lòng tin tưởng (...) » (sđd, tr. 9)

Mục đích trước mắt của Châu Thụ Nhân, khi khởi công học thuốc, là chữa bệnh cho người đau ốm, và cứu cánh rốt cùng là góp phần vào công cuộc duy tân cần thiết cho Trung-quốc bấy giờ cũng đương cơn đau ốm trầm trọng. Hai năm trời học thuốc với ý định làm kẻ chạy chữa bệnh hoạn cho dân cho nước ấy, bỗng một hôm Châu Thụ Nhân chính mắt mình chứng kiến một cảnh tượng uất lòng:

(3) Lỗ Tấn, *Tuyển tập tiểu thuyết*, tập II, Phan Khôi dịch, nhà xuất bản Hội Nhà Văn, Hà-nội, 1957. Bài *Tựa lấy* vốn là bài tựa cho tập truyện *Nột hãm* (Gào thét, 1923), gom góp cả thầy mười bốn truyện, trong số đó có hai truyện nổi tiếng nhất của Lỗ Tấn là: *Cuồng nhân nhứt kí* (Nhứt kí người điên, 1918) và *Ả Q. chính truyện* (1921).

« Lúc đó nhằm lúc chiến tranh Nhật-Nga (4), những phim về chiến sự tự nhiên cũng có khá nhiều, tôi ở trong lớp học ấy, thường thường phải vào hùa với các bạn đồng học vỗ tay và reo lên. Có một lần, ở trong phim, tôi thỉnh linh gặp mặt bao nhiêu người Trung-quốc mà tôi lâu ngày xa cách, một người bị trói ở giữa, bao nhiêu người đứng chung quanh, hết thấy đều mạnh mẽ mà phơi ra cái vẻ mặt tẻ diếng. Theo lời giải, thì người bị trói là người làm trinh thám quân sự cho nước Nga, đang bị quân Nhật sắp sửa chặt đầu thì chúng, còn những người vây chung quanh đó là những người đến giám thưởng cuộc thi chúng rằm rộ ấy ». (sđd, tr. 9)

Một người Trung-quốc sắp bị lũ dương-quỉ-lũ Nhứt-bồn chém đầu, vậy mà có những người Trung-quốc khác tro mắt ra đó đứng xem, không lộ một nét phần uất, xấu hổ, tức tối, căm hờn, thì quả thật là tâm hồn và tinh thần họ đã « tẻ diếng » quá mức đi rồi. Học thuốc, để rồi chạy chữa phần xác của loại người tẻ diếng tinh thần ấy, phỏng có ích lợi gì cho công cuộc cứu quốc? Thế là Châu Thụ Nhân đoạn tuyệt với ngành khoa học chỉ biết chữa độc có phần xác, mà tìm phương thang khả dĩ cho phép ông chữa được chính phần tinh thần của loài người « tẻ diếng » nọ.

Phương thuốc biến đổi tinh thần

Dưới mắt Châu Thụ Nhân như vậy, căn bệnh trầm trọng đương hành hạ Trung-quốc bấy giờ không đơn thuần thuộc phần cơ thể, mà còn và nhất là thuộc phần tinh thần, hiển hiện qua thứ tinh thần hủ bại, nô lệ, ỷ lại, ngu xuẩn, ngờ ngác, phổ biến trong nếp sống, suy tưởng của mọi tầng lớp và, đặc biệt, của tầng lớp cầm quyền nắm vận mạng Trung-quốc trong tay, vào khoảng đầu thế kỷ XX. Công tác cần kíp mà kẻ có nhiều nhiệt quyết và thiện chí phải biết đảm nhiệm, chính là sung mình vào việc chạy chữa căn bệnh tinh thần đó:

« Chưa mãn một năm học (học thuốc), tôi đã đi đến Đông-kinh rồi, bởi vì từ lần ấy về sau, tôi thấy học thuốc cũng không phải là việc cần kíp: hễ là thứ quốc dân hèn yếu, thì dù cho thân thể có mạnh mẽ đến đâu, vạm vỡ đến đâu, cũng chỉ có thể làm tài liệu và

(4) Chiến tranh Nhứt-Nga, 1904-1905. Nhật thắng Nga, động cơ trực tiếp phát sanh phong trào Đông-du ở Việt-Nam khoảng đầu thế kỷ XX.

khán giả của cuộc thi chúng không có ý nghĩa gì hết, đau và chết đi bao nhiêu kẻ, cũng không cần cho đó là sự đáng buồn. Thế thì cái điều cần kíp thứ nhất của chúng ta là ở sự biến đổi tinh thần của họ, mà biến đổi được tinh thần, bấy giờ tôi nghĩ không gì bằng dùng văn nghệ» (sđd, tr. 10)

Dùng văn nghệ, để biến đổi tinh thần, để chạy chữa thứ tinh thần bệnh hoạn đã trầm trọng tới thời kỳ nguy ngập, thứ tinh thần «*té diếng*» đã ăn sâu vào nếp sống và cảm nghĩ của người Trung-quốc (cho nên chúng ta không lấy làm ngạc nhiên, đọc thấy Lỗ Tấn đề nhan tập truyện đầu tay của mình là *Nột hảm*; *Nột hảm* hay *Nột hảm* nghĩa đen là hò reo, trở tiếng hò reo trong hát tuồng, nghĩa bóng là gào thét lay tỉnh, gọi dậy đám người «*té diếng*» tinh thần ấy) (5): chủ đích của Châu Thụ Nhân khi lập tâm biến mình thành nhà văn Lỗ Tấn là dùng văn nghệ làm công vụ đấu tranh cải tạo thứ tinh thần bạc nhược ấy của người Trung-quốc, bởi văn nghệ là phương thuốc ông cho là hiệu nghiệm hơn hết đối với căn bệnh tinh thần.

Không làm y sĩ chuyên trị những căn bệnh thuộc phần cơ thể, thì Châu Thụ Nhân biến mình thành nhà văn Lỗ Tấn vậy, nghĩa là thành một loại thầy thuốc đặc biệt, lần này, chuyên trị những căn bệnh tinh thần của con người Trung-quốc, bằng phương thuốc cũng đặc biệt là văn nghệ.

Nhưng, cũng hệt thầy thuốc y khoa muốn chữa bệnh cho có hiệu nghiệm, thì trước hết, phải biết coi mạch, chẩn đoán, dò xét hầu vạch ra đúng căn nguyên của cơn bệnh, nhà văn Lỗ Tấn (thầy thuốc chuyên trị tinh thần) đã dùng văn nghệ như một thứ dao giải phẫu, hay một thứ máy chiếu điện, phô bày hết mọi căn nguyên chứng bệnh tinh thần trầm trọng đương ngấm ngấm đục khoét và làm khổ toàn thể Trung-quốc lúc bấy giờ.

Và Lỗ Tấn đã bày rõ hết mọi căn nguyên cơn bệnh tinh thần của Trung-quốc bằng phương tiện văn nghệ, vì tác phẩm của mình như những tiếng *nột hảm*, những tiếng gào thét:

(5) Phan Khôi chủ giải từ *Nột hảm* như sau: «*Trong hát tuồng, có những người đóng vai quân lính, cầm cờ đi theo ông tướng, gọi lại «chạy hiệu», thường khi rập nhau phát ra tiếng, hoặc là «ó lên», hoặc là «hươi hươi», tức là hò reo đó.»* (sđd, tr. 15).

«*(...) Về phần riêng tôi hiện nay, (...) có khi không khỏi la ó lên mấy tiếng, để yên ủi những kẻ mãi mãi sẽ đang chạy vạy trong sự lạnh lùng, cho họ không ngại tiến lên trước. (...)*» (sđd, tr. 14) hay nói cách khác, mục đích thú nhận của ông, khi ông bộc lộ hết mọi căn nguyên chứng bệnh của xã hội Trung-quốc bấy giờ, chính là để trực tiếp thúc giục mọi người lưu ý tới chúng mà tìm cách chạy chữa. Vì vậy, toàn thể văn phẩm của ông, và đặc biệt những đoản thiên, vừa là một bảng kê đầy đủ mọi căn nguyên chứng bệnh trầm trọng ăn mòn xã hội Trung-quốc, vừa là tiếng *nột hảm* của một nhà văn thuộc dòng *hiện-thực phê-phán* hay *hiện-thực phê-bình* (6).

Và trong số những đoản thiên của Lỗ Tấn, truyện *Ả Q chính truyện* xuất hiện như đoản thiên nổi bật nhất, về khía cạnh đó; ở truyện này, những *liệt căn linh* của người Trung-quốc được tác giả:

«*(...) đưa ra đầy đủ hơn, được mô tả tinh tế hơn, đậm nét hơn, tài tình hơn, nhất là sâu sắc hơn. (...)*» (7)

Vậy chúng ta hãy cố gắng tìm hiểu xem Lỗ Tấn đã nghệ thuật hóa khía cạnh nói trên như thế nào trong kiệt tác này, là tác phẩm tiêu biểu nhất của nhà văn Trung-quốc.

II. — BƯỚC ĐƯỜNG CÙNG CỦA MỘT ANH KHỔ RÁCH

Ả Q giữa xã-hội làng Mù

Ả Q là một anh khổ-rách không tên, không tuổi, không họ hàng thân quyến, không quê quán, không nghề nghiệp — một hạng người thuộc tầng lớp *sinh-vô-gia-cư-tử-vô-địa-táng*. Tông họ hần ư?

(6) Nền văn học Việt-nam phải đợi tới khoảng 1935-1945 mới có dòng *hiện-thực phê-phán*, với những Ngô Tất Tố (1892-1954), Nguyễn Công Hoan (1903 —), Vũ Trọng Phụng (1912-1939), Nam Cao (1914-1951), Nguyên - Hồng (1918 —) và một số nhà văn chuyên viết phóng sự, như Tam-Lang, Trọng-Lang, kịch tác gia Vi Huyền Đắc với vở *Kim Tiền* (1937).

(7) Giản Chi, *Lời người dịch*, trong: Lỗ Tấn, *Ả Q chính truyện*, Giản Chi chủ dịch, Cảo thơm, Sài-gòn, 1968, tr. 11.

« Đã có lần, hình như hần họ Triệu, nhưng chỉ hôm trước hôm sau là vấn đề đã lờ mờ. Lúc đó, con trai cụ Triệu thì đậu tú tài; thanh la phèng phèng báo tin về làng, đúng lúc Ấ Q vừa lợp hai bát rượu đế. Ấ Q bèn hoa chân múa tay, nói rằng thật rất là vẻ vang cho hần, vì hần với cụ Triệu là chỗ đồng tông (...). Ngờ đâu hôm sau, thấy trương tuần đến gọi hần bảo đi lại đăng nhà cụ Triệu; vừa nom thấy hần, cụ Triệu đã đỏ mặt tía tai, hét lớn:

— (...) Mày nói mày là đồng tông với tao, phải không? (...) Mày dám nói láo! Làm sao tao lại có thể là đồng tông một đứa như mày thế kia. Mày họ Triệu à? (...) Làm sao mày lại họ Triệu được? Mày đâu đáng mặt họ Triệu! (...)

(sđd trong cước chú 7, tr. tr. 23-25)

Đã không được nhìn nhận tông họ như vậy, mà đến cả danh tánh hần cũng mù mờ. Ấ Quý chăng? Hần chẳng có anh, em nào tên là Phú hết, thì hần chắc đâu đã tên là Quý. Ấ Quế chăng? Hần nào có biệt hiệu là Nguyệt đình (cung trăng, cũng gọi là: cung quế, — sđd, tr. 26), hay nào có làm qua sanh nhứt vào tháng tám đầu, thì gọi hần là Ấ Quế, e vô đoán. Cho nên mới đề tên hần là Ấ Q (Q, theo chữ Tây), ăn khớp với cái hành trạng lờ mờ của hần.

Mà chẳng phải chỉ có vậy thôi đâu, hần vốn cũng không một tấc đất cắm dùi ở cái làng Mùi (Vị-trang). Iểu lảnh nọ. Ngay cả chính hần cũng còn có khi là một con số không nữa là:

« Ấ Q không có nhà cửa, ngụ trong cái miếu thổ thần, xóm Vị-trang; cũng không nghề nghiệp nhất định, chỉ ai mướn ngày thì làm, mướn gặt lúa thì gặt lúa, mướn giã gạo thì giã gạo, mướn chở thuyền thì chở thuyền. Gặp công việc lâu dài hơn một chút, thì có khi cũng ngủ lại nhà chủ, nhưng việc xong là đi. Cho nên những lúc bận rộn, người ta còn nhớ tới Ấ Q (...). Rồi rãi rồi, thì ngay Ấ Q họ cũng quên, chứ đừng nói hành trạng » (...) (sđd, tr. 35)

Cái con người (nhưng thật ra, làng Mùi nào có coi hần là con người đâu) mà làng Mùi chỉ nhớ tới khi cần mướn sức như mướn sức con trâu, con ngựa, thì đương nhiên là họ cũng chẳng hơi đâu mà lưu tâm tới lai lịch (hành trạng) của hần. Mà cho dầu họ có muốn tìm biết đi nữa, thì cũng chẳng tài nào moi đâu ra được một bản(g) hành trạng có đầu đuôi thứ tự. Bởi vì suốt trọn cuộc đời mình, Ấ Q chẳng bao giờ thọ hưởng được một điều gì

đáng ghi vào sử sách, ngoài một cái đuôi sam và mấy mọt theo lớn trên đầu.

Nhưng nói vậy, không phải nói rằng trên bước đường long đong của mình, Ấ Q chẳng hề giao tiếp với ai ở cái làng Mùi. Mà ngược lại, hần không ngừng tiếp xúc với mọi hạng người, từ cụ Triệu là tiên chỉ của làng cho tới lão Vương Xồm và thằng Đ. Oắt Ti loại bần cùng cá mè một lứa với Ấ Q, qua các bậc thang xã hội khác như cụ Tiền (« ngoài cái túi bạc ra, các cụ — cụ Triệu và cụ Tiền — đều là cha các văn đồng cả ». sđd, tr. 36; văn đồng = học trò, thầy khóa), trương tuần là kẻ thừa hành làm công việc giữ trật tự, mấy cậu « văn đồng » như quan Tú họ Triệu, cậu Đồ họ Tiền biệt hiệu là Tây-sinh (nguyên tác: giả dương-quỉ-tử; Giản-Chi dịch: « Tây giả-cây », — xem lại cước chú 1), mấy người nhà cụ Triệu gồm có Triệu Bạch Nhãn, Triệu Tư Thần, thím Bảy Trâu mụ Ngô làm bếp ở vú, và lắm bộ mặt quen thuộc khác của cái xã hội nông thôn nhiều tôn tư trật tự là cái xã hội làng Mùi, như cụ Triệu bà, mợ hai thằng Tây-sinh, cô tiểu non, sư bà, lão thủ từ, quan cử họ Bạch, cho chí tới hai tên tử tù vô danh nọ.

Phận bèo lặn độn lao đao

Giữa cái xã hội làng Mùi có thứ lớp, có trật tự phong kiến hội đủ mọi thứ mặt người ấy, thì hạng khổ rách áo đóm như Ấ Q (và như lão Vương Xồm và thằng Đ. Oắt Ti) đương nhiên phải sống ngoài rìa. Mà sống ngoài rìa xã hội phong kiến, và nhứt là xã hội phong kiến nông thôn, lại là thứ xã hội phong kiến nông thôn Trung-quốc khoảng đầu thế kỷ XX, tất phải cam chịu mọi tủ nhục, mọi cực hình, mọi bóc lột, mọi bịp bợm, mọi giảo quyệt, mọi mảnh khén, mọi chiều bài, mà chừng như chẳng hề dám có phản ứng nào thật sự đả phá nền tảng xã hội ấy một cách tích cực. (5)

(5) Đây là đứng về mặt chính diện mà nói. Còn đứng về mặt phản diện, thì tất nhiên phản ứng của tầng lớp bần cùng xuất hiện như những lời tố cáo quyết liệt nhứt, lên án trọn cả bộ máy thống trị áp bức đè đầu cưỡi cổ người dân, đặc biệt ở nông thôn. Khía cạnh tố cáo này ở nhân vật Ấ Q, chúng ta có thể nhìn thấy ở các nhân vật như: chị Dậu, trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố (1939); anh Pha, trong *Bước đường cùng* của Nguyễn Công Hoan (1938); Chí Phèo, trong *Chí Phèo* của Nam Cao (1941); Thị Mịch, trong *Giống tổ* của Vũ Trọng Phụng (1936); và nhiều nữa.

Cho nên nhứt định là anh khổ rách A Q chẳng tài nào tránh khỏi được số phận một cánh bèo lặn độn lao đao, không lúc nào ngưng nghỉ, lầy lắt dật dờ, hết bị thế lực này vùi dập thì bị quyền binh kia dọa dẫm cho tới lúc viên đạn của chánh quyền cách mạng (ôi! chiều bài cách mạng!) kết liễu cuộc đời long đong của hắn.

Mà thật vậy, mới vừa lộ mặt chun vào động tác thiên truyện là A Q đã được cụ Triệu giới thiệu và trình diện bằng các « nhẩy sồ tới (6), giáng cho một cái tát » (sđd, tr. 25), vì hắn đã dám nghênh ngang coi mình là kẻ cùng họ (« đồng tông ») với cụ. Bị bạt tai, chẳng những A Q không dám hó hé cãi lẽ,

«... mà chỉ đưa tay xoa xoa má bên trái, rồi cùng thầy trương tuần rút lui; ra đến bên ngoài, lại bị thầy trương xạc cho một mẻ, phải đưa lại thầy hai trăm đồng tiền để thầy « nhậu » chơi. » (sđd, tr. 25)

Kể từ đó, hễ ra đường gặp mặt hạng người ăn-trên-ngồi-trước trong làng, thì cứ y như là A Q phải một phen ăn đòn. A Q vốn không ưa thằng Tây-sinh, vì « thằng cha » ấy đội đuôi sam giả, không phải thứ thiệt như đuôi sam của hắn; cho nên « gặp đầu là nhứt định chửi thề » (sđd, tr. 61). Nhưng lần này đang cơn tức lão Vương Xồm, A Q vừa nom thấy thằng Tây-sinh là vô tình buột miệng lên tiếng ngao:

« — Thằng trọc... con lừa... (...) »

Không ngờ « thằng trọc » ấy lại cầm một cái ba-toong sơn vàng (...) xạc cẳng bước tới. Trong khoảng một « sát na » (7) đó A Q biết rằng nó sẽ dành mình, nên liền lén gán đầu, so vai rút cổ dợ, thì y như rằng, một tiếng « bịch », hình như đích xác nó đánh lên đầu mình. (...)

Bịch ! bịch ! bịch ! » (sđd, tr. 62)

Rồi một bữa khác, hắn xuống bếp nhà cụ Triệu trước lúc làm công gĩa gạo đêm cho cụ. Hắn đang phì phà điếu thuốc, nói chuyện khào với cụ Ngô là « người nữ bộc duy nhất trong nhà cụ Triệu » (sđd, tr. 79) vừa rửa chén đĩa xong, thì tâm hồn hắn chợt cảm nghe dấy lên tiếng gọi nào nức và bồn chồn của bản năng:

« — Tôi ngủ với mình, tôi ngủ với mình ! »

(6) Chắc là : nhẩy sồ tới (chớ không phải : nhẩy sồ tới). Xem thêm phần V trong bài này.

(7) « Sát na » : Tiếng nhà Phật, trở đơn vị thời gian nhỏ nhất. (Chú giải của Giản-Chi, sđd, tr. 62).

A Q đột nhiên sấn lại, sụp quì trước mặt cụ Ngô.

Một phút im phắc.

— O ! » cụ Ngô ngáy ra một lát, đột nhiên run rẩy, hét lớn, chạy túa ra ngoài, vừa chạy vừa tru tréo, về sau hình như có khóc nữa.

A Q đang ngáy người quì trước lương, bấy giờ mới hai tay vịn chiếc ghế bở trống, chậm chạp đứng lên, hình như cảm thấy có điều chẳng lành. Đúng là lúc đó hắn có phần thắc thỏm bất quyết thật (...), toan đi gĩa gạo. Một tiếng huých, đầu hắn bị một đòn bở xuống rất mạnh, hắn vội vàng quay người: quan tú cầm một đòn tre to đang đứng trước mặt hắn.

— Mày làm loạn... mày, cái quán...

Cái đòn tre to lại bở xuống đầu hắn. A Q đưa hai tay lên ôm đầu, đòn trúng vào đốt ngón tay, chắc là đau lắm. Hắn xông ra cửa bếp, hình như lưng lại bị một đòn nữa thì phải. » (...)

(sđd, tr. tr. 79, 80, 82)

Đã « làm loạn », nghĩa là dám chọc ghẹo cả tới đầy tớ nhà cụ Triệu như vậy, báo hại thầy trương tuần (vốn là kẻ phục vụ đắc lực nhứt cho guồng máy thống trị phong kiến ở nông thôn) lại phải một phen bị quấy rầy, mất ngủ, thì đương nhiên là A Q, con vật đẻ mặt sống kiếp trâu ngựa trong làng Mùì, phải lụy theo lệ làng mà gánh hết tội lỗi, nghĩa là phải « biện cho trương tuần số tiền rượu gấp đôi là bốn trăm đồng » (sđd, tr. 86). Không có tiền mặt để trả phạt, A Q đành phải cầm tuốt cái mền bông — cầm tuốt, là bởi, trước đó, hắn đã lỡ bỏ quên chiếc áo vải ở nhà cụ Triệu, mà không còn quyền đòi lại, và cũng đã đưa chiếc nón nỉ làm bảo chứng cho trương tuần — hầu thi hành năm khoản điều ước trương tuần bắt hắn chấp nhận, gỡ tội đã gây nên « việc xảy ra đêm hôm » ấy, (sđd, tr. 86).

Lên voi xuống... lỗ

Sau nội vụ đó, thì A Q hết đường làm ăn ở làng Mùì. Thò đầu ra lộ, thì cứ y như là đàn bà con gái làng Mùì « bỗng nhiên đều học đòi cái bộ điệu tiểu thư » cả (sđd, tr. 91), thoảng trông thấy bóng hắn đằng xa, là thị nào thị nấy ủa nhau chạy tọt vô nhà lủi trốn. Chẳng những thế thôi, mà quán rượu hắn thường lui tới trước kia nay lại đột ngột không bán chịu cho hắn nữa; còn lão thủ từ, thì nói bóng nói gió, tỏ ý đuổi hắn, không muốn cho hắn

ngủ nhờ ở miếu thổ thần nữa. Càng ngặt nghèo cho hấn bội phần, là đã « từ nhiều ngày rồi, không có một người nào đến mượn hấn làm ngày » nữa (sđd, tr. tr. 91-92). Thôi chết, trơ mồ tới nơi rồi !

Mất áo, cầm mền, lạnh, thì còn khả dĩ chịu nổi (vả chăng, cũng may là dạo ấy nhằm cuối xuân, đầu hạ), chớ « cái không chịu nổi dễ nhất hạng là cái dạ dày lép kẹp » (sđd, tr. 98). Mà khi người ta bị bao tử cắn rứt đã mấy bữa rồi, sau hai lần thất bại trong ước mơ lượm được của rơi ngoài đường hay thỉnh linh xí được đồng tiền dưới đất, thì người ta chẳng còn có cách nào khác để làm nguôi ngoai cơn đói con vị không ngọt ngào ngoay trong bụng hơn là ăn cắp, ăn trộm. Thế là Á Q bèn đu cành dầu nhảy phóc vào trong vườn nhà chùa Tĩnh-tu, nhổ lấy nhổ để đủ bốn củ cải, bọc vào vạt áo (cái áo rách còn lại của hấn, cầm, bán chẳng ai mua, ai chịu). Hấn ăn trộm của nhà chùa ! (8)

Nhà chùa vốn là chốn dung thân nương nấu cuối cùng cho hạng người mặt lộ, vậy mà Á Q cũng không khỏi bị vị sư bà chùa Tĩnh-tu vừa niệm Phật vừa tố trộm và xuyết bị con mực (một thứ trượng tuần của nhà chùa !) ngoạm giò. Á Q đành phải bỏ chạy, không quên mấy củ cải nhỏ được. Qua khỏi cơn sợ, dọc đường, hấn « vừa đi vừa ăn và nghĩ : « Nơi này cũng chả có gì mà mò, lên tỉnh hơn... »

« Đến khi ăn hết ba củ cải thì hấn quyết định xong chủ trương lên tỉnh ». (sđd, tr. 106)

Chưa hiểu trong thời gian « lên tỉnh » Á Q hành nghề ngỗng gì, nhưng lúc làng Mũi thấy hấn lại « xuất hiện là vào khoảng sau tết Trung-thu năm ấy vài ngày » (sđd, tr. 107), chiếc ruột tượng rỗng rỗng tiền đồng tiền bạc, coi thật ra mẽ. Hấn còn biết kể nhiều

(8) Hành động ăn trộm của Á Q trên đây có thể khiến chúng ta nghĩa tới luận lý kẻ đói của Trương Tửu. Xem :

« Đói, người ta chỉ biết theo cái luận lý của kẻ đói. Không thể vịn vào cái luận lý của kẻ no mà kết tội người ta được ».

Trương Tửu, Khi chiếc yếm rơi xuống (1939), tr. 33. và :

« — Đồ mọi ! ăn cắp có chiếc đèn xe đạp mà cũng để nó bắt được ».

Trương Tửu, Khi người ta đói (1940), tr. 47.

Hai câu trên trích lại của : Vũ Ngọc Phan, Nhà văn hiện đại, IV, tập hạ, Tao-đàn, Hà-nội, 1942, tr. tr. 107 và 109.

chuyện ngoài tỉnh, chẳng hạn chuyện « chặt đầu bọn cách mạng » (sđd, tr. 115). Mấy sự việc này (hầu bao nặng trĩu, chuyện tỉnh thành) đủ khiến cho Á Q lên voi (9) giữa xã hội làng Mũi :

« Địa vị Á Q trong con mắt dân xóm Vị-trang lúc đó, tuy không dám nói là cao hơn địa vị cụ Triệu, nhưng nếu bảo là đôi bên sít soát (10) nhau thì cũng chưa chắc đã là phạm một lỗi dùng sai chữ ». (sđd, tr. 116).

Chẳng phải chỉ có dân làng mới tỏ vẻ kính sợ (« Á Q được thiên hạ dành cho một sự kính sợ mới. », sđd, tr. 112) hấn như vậy, mà đến cả nhà cụ Triệu, từ thím Bảy Trâu tới cụ Triệu bà, qua quan Tú, mợ hai, Triệu Bạch Nhãn, Triệu Tư Thần, cũng nể hấn. Là vì họ thấy đều mong được hấn bán rẻ cho người cái quần lụa mỏng hay cái ruột tượng kẻ chiếc áo sa tây hay chiếc áo nịt ; những thứ đồ này vốn là của cấp Á Q đã gom được trong thời gian hấn làm nghề « chạy cò » ngoài tỉnh — « chạy cò » là đứng ngoài đỡ đồ vật do đồng lõa trộm được bên trong.

Á Q càng lên voi (9) cao thêm nữa, khi có tiếng đồn rằng quân « cách mạng » đã về làng (theo lối tầm nguyên của Á Q, thì cách mạng là : cách cái mạng lũ khốn kiếp ở làng Mũi, sđd, tr. 134) và Á Q ực hai chén rượu say khướt để hốt nhiên nghĩ mình là cách mạng, nghèo ngao hát xường, hét la thỏa thích, khiến cho chính cụ Triệu (là chóp đỉnh của làng Mũi) lần đầu buộc phải buột miệng gọi hấn bằng : ông, ông Q ! (sđd, tr. tr. 137-138) (11), tưởng hấn là quân « cách mạng » thật tình ! Tối hôm đó, cuộc đời Á Q quả là lên hương, với xiết bao giấc mơ trả thù vật vãnh (trả thù Đ. Oắt Tì, cụ Triệu, lão Vương Xồm, thằng Tây-sinh, mụ Ngô, sư bà...)

Nhưng những giấc mơ ấy của Á Q không và không thể thành sự thật, hấn chỉ lên voi trong một thời gian ngắn ngủn. Người ta « không cho (hấn) cách mạng » (sđd, tr. 149) hấn không được phép làm « cách mạng », thằng Tây-sinh (bây giờ đổi thành Tây tiên-sinh) « không cho hấn cách mạng » (sđd, tr. 163) bằng cách lại giờ cây ba-toong đánh đuổi hấn lúc hấn chàng ràng bên đám đông

(9) Nhan đề chương sáu, Giản-Chi dịch là : Từ vận trung hưng đến bước đường cùng (sđd, tr. 107). Phan Khôi thì dịch là : Lên voi xuống chó (Lỗ Tấn, Tuyển tập tiểu thuyết, I, Văn-ngệ, Hà-nội, 1955, tr. 88).

(10) Chắc là xuyết xoát, chớ không phải : sít soát. Xem : Lê Ngọc-Trụ, Việt Ngữ Chánh-tả Tự-vị, Thanh-tân, Sài-gòn, 1959, tr. 432. Xem thêm phần V trong bài này.

toàn xin cho hẳn « bắt bỏ với các nhà cách mạng » (sđd, tr. 158). Bởi vì toàn bộ cơ cấu thống trị làng Mũi đã đột nhiên biến thành « cách mạng » gồm toàn « những nhà cách mạng », lửa hạng khổ rách áo đóm trở về (hay trở xuống) địa vị cũ của mình. Cụ Triệu, cụ Tiên lại chẳng còn coi Á Q ra cái gì nữa rồi. Lên voi, thì xuống chó.

Á Q đành phải xuống chó. Xuống chó trong lúc nhà cụ Triệu lại bị cướp. Mà khi làng bị cướp, thì đương nhiên là hạng khổ rách áo đóm tránh sao khỏi bị đồ tội, phải nai lưng đèn tội; cần cần công lý « cách mạng » kiểu nói trên đương nhiên là đè nặng trên đầu Á Q. Hẳn bị chánh quyền « cách mạng » sai cả

« một đội lính tập, một đội đoàn đinh, một đội cảnh sát, năm tên mật thám (...) bỏ vấy ngòi miếu thờ thần (...) » (sđd, tr. tr. 171-172) tóm đầu, lôi hẳn lên phủ. Lên phủ, hẳn được xem cả một trò hề công lý (11), để cuối cùng bị xử tử hình và, sau cuộc diễu phở bêu mặt ngoài đường cho dân chúng coi, bị « pháp » đầu.

Anh khổ rách Á Q thế là xuống chó thêm một bậc nữa, hẳn xuống... lỗ. Kết thúc cuộc đời khổ nhục trong một tình cảnh không lối thoát, hay chưa có cơ vùng vẫy.

III. – Á Q CHÍNH TRUYỆN TIỂU THUYẾT HIỆN THỰC PHÊ PHÁN

Vị trí « Á Q chính-truyện » trong văn nghiệp Lỗ Tấn

Cứ theo lời Phan Khôi, thì văn nghệ Lỗ Tấn quả là đồ sộ: Lỗ Tấn toàn-tập, do hơn một trăm người vừa văn nhân vừa học giả sưu tập và hiệu khảo dưới sự điều khiển của Thái Nguyên Bồi và Tống Khánh Linh trong thời gian hai năm trời, xuất bản ở Bắc

(11) Trò hề công lý kiểu đó vẫn còn diễn ở miền Nam Việt-nam ngày nay, tuy có vẻ văn minh hơn một chút (thầy kiện, luật sư...). Xem Lý Chánh Trung, *Thần phạt tôi đòi*, trong: *Tim về dân tộc*. Trình-bày, Sài-gòn, 1967, tr. tr. 83-85.

kinh năm 1956, « gồm có sáu trăm vạn chữ, đóng thành hai chục cuốn lớn, mỗi cuốn từ trên 500 trang đến trên 700 trang » (12).

Nhìn toàn bộ văn nghiệp đồ sộ của nhà văn Trung-quốc, chúng ta nhận thấy nó chia thành ba loại hình rõ rệt. Trước hết là loại biên-toản (13) và hiệu-chính, như bộ *Trung-quốc tiểu-thuyết sử-lược*. Loại thứ hai là loại dịch-thuật, như tiểu thuyết *Linh hồn chết* của Gogol, *Chiếc đồng hồ* của Panteleev..., khảo-cứu *Nghệ-thuật luận* của Plêkhanov, và nhiều nữa. Loại thứ ba là loại trước-tác.

Trong loại hình trước-tác này, chúng ta có thể chia thành hai thể: tạp văn (hay *tạp-cảm*) và truyện (hay *đoản-thiên tiểu thuyết*). Về tạp-văn, Lỗ Tấn viết rất nhiều, gom góp in được mười sáu tập, nhan đề khác nhau, như *Nhiệt-phong*, *Phân. Tạp-ngoại-tập*, văn vân, và trong số này, phải kể tập *Giã-thảo* như một tập thơ-văn-xuôi. Về truyện, Lỗ Tấn viết không nhiều, chỉ góp lại in thành ba tập, nhan đề là: *Nột-hảm* (Gào thét, 1923), *Bàng-hoàng* (1926) và *Cổ-sự lân-biên* (Chuyện cũ viết lại, 1936). (14)

Á Q chính-truyện sáng tác vào năm 1921, đăng từng kỳ, mỗi kỳ một chương, trong tuần báo ra ngày Chủ nhật là *Bắc-kinh Thần-báo*. In thành tập lần đầu trong tập *Nột-hảm* hai năm sau, cùng với mười ba truyện khác, trong số truyện này có truyện nổi danh *Cuồng-nhân nhựt-ký* (Nhựt ký người điên, 1918). Như vậy, đứng về mặt số lượng mà nói, Á Q chính truyện có một địa vị rất nhỏ trong văn nghiệp của Lỗ Tấn, chừng như bị che khuất dưới bóng rợp của mười sáu tập tạp-văn và trên ba mươi đoản-thiên tiểu-thuyết khác.

Còn đứng về mặt phẩm-lượng mà nói, thì « không ai không đồng ý rằng Á Q CHÍNH TRUYỆN là thiên truyện đại biểu của nhà văn hào » (Giản-Chi, bđd trong sđd tr. 9) và, giá chúng tôi

(12) Phan Khôi. *Đời sống và sự nghiệp văn học của Lỗ Tấn*, trong: Lỗ Tấn, *Tuyển tập tạp văn*, Văn-nghệ, Hà-nội, 1956, tr. 229.

(13) « Biên toản là trong các sách đời xưa, có những cái cùng một bộ môn mà rời rạc ra thì (...) quy tụ lại thành một bản cho tiện xem. » Phan Khôi, bđd trong sđd, tr. tr. 229-230.

(14) Hai tập *Nột-hảm* và *Bàng-hoàng* gồm các đoản thiên thuần sáng tác. Còn tập *Cổ-sự lân-biên* gồm những chuyện cũ viết lại với dụng ý châm biếm và đả kích theo phương pháp ẩn-dụ; có thể tạm ví với tập truyện *Thần Tháp Rùa* của Vũ Khắc Khoan.

không sợ mắc tội đại ngôn, thì chúng tôi sẽ thêm rằng, không có nó, ngôi sao Lỗ Tấn chắc đã không chiếu sáng trên vòm trời văn học Trung-quốc và thế giới ngày nay; và, nghĩ riêng tới nền văn học Việt-nam khoảng 1940-1950, chắc đã không có nhân vật A Quay (tại sao lại A Quay, tương tự A Q của Lỗ Tấn?) trong *Ngoại-ô* (1941) của Nguyễn Đình Lạp, chắc đã không có nhân vật Nuôi Sẹo trong *Nuôi Sẹo* (1917 — 1954, còn dở dang) của Triều-Sơn, (15) và còn nhiều nhân vật tương tự khác nữa trong một vài tiểu thuyết mới xuất bản gần đây...

Nhưng những yếu tố nào đã tạo nên phẩm-lượng nói trên của *A Q chính truyện*, khiến nó trở thành tác phẩm tiêu biểu chẳng những của Lỗ Tấn, mà luôn của dòng hiện-thực phê-phán trong nền văn học Trung-quốc hiện đại? Chúng ta hãy cố gắng đi vào thiên truyện hầu giải đáp câu hỏi mấu chốt đó và, đồng thời, với tầm sức hạn hẹp của mình, khai triển và phát giác thêm một số khía cạnh mà ông bạn Giản-Chi (người chủ dịch và giới thiệu) không có nêu lên trong bài giới thiệu khúc chiết và minh bạch của ông. Chúng ta sẽ lần lượt tìm hiểu, vạch ra: một, tánh chất điển hình của nhân vật A Q và của các mối dây quan hệ xã hội ở làng Mùì; và hai, tâm hồn nhân dân Trung-quốc nhìn qua hành tích của A Q.

A Q, nhân vật hiện thực ; làng Mùì, xã hội phong kiến điển hình

Nhan đề này cố tình làm nổi bật cùng một lượt hai nguyên tố dựng nên động tác câu chuyện: nhân vật A Q và khung cảnh làng Mùì (*Vị-trang*). Nhân vật A Q, từ đầu cho tới cuối (trừ trong chương chót), không ngừng di động trong bầu khí làng Mùì; nói cách khác, không có làng Mùì, thì không thể có A Q, nghĩa là chính bối cảnh xã hội nông thôn phong kiến ấy đã đẻ ra nhân vật A Q. Hình ảnh A Q chỉ lộ hiện lồng trên xã hội làng Mùì.

(15) *Nuôi Sẹo* in từng kỳ trong báo *Kháng-chiến* năm 1917 ở Liên-khu II; sau in một phần trong đặc san *Nhà văn hiện đại* năm 1949 ở Sài-gòn. Về Triều-Sơn, xem bán nguyệt san *Văn*, số 34, ngày 15-V-1965, đặc biệt truy niệm Triều-Sơn; về ảnh hưởng Lỗ Tấn đối với Triều-Sơn, xem đặc biệt bài Đan-Ngọc, *Người bạn mười lăm năm ấy*.

Vì vậy, tìm hiểu tánh chất linh động đặc biệt của nhân vật A Q, chúng tôi sẽ chú mục vào những quan hệ giao tiếp giữa A Q và làng Mùì nhiều hơn là vào « *những cử chỉ, ngôn ngữ, (...) những cách thức, chi tiết mang thật rõ, thật đậm cái nhãn hiệu A Q* » (kiêng kỵ vì cái theo ở đầu, véo má ni-cô, đưa tay ôm đầu dưới cây ba-toong của thằng Tây-sinh) như ông bạn Giản-Chi đã giải bày trong bài giới thiệu (bổd trong sđd, tr. tr. 12-13): trái với ông bạn, chúng tôi nghĩ rằng những cử chỉ, ngôn ngữ, cách thức, chi tiết *lố lằng* ấy, cũng như tánh khí lằm cằm của A Q, chỉ là những phương thức đặc cách của thể văn hoạt kê hay u-mặc vốn là thể văn Lỗ Tấn đã vận dụng để sáng tác *A Q chính truyện* (chúng tôi sẽ bàn tới khía cạnh này dưới đây). (16) Tánh chất linh động phải được nhìn thấy ở quan hệ giữa A Q và làng Mùì.

Thật vậy, A Q xuất hiện dưới mắt chúng ta như một con người có thật, sống trong một xã hội có thật là xã hội làng Mùì, mà làng Mùì chính là cái xã hội phong kiến nông thôn ở Trung-quốc khoảng trước và sau Cách-mạng Tân-Hội (1911), cuối thời Mãn-Thanh và đầu thời Dân-quốc. Khoảng thời gian này, như đã trình bày ở phần đầu, đã chứng kiến bao nhiêu biến động mà kết quả trước mắt là người dân Trung-quốc một cổ phải chịu hai ba trông và, đặc biệt ở nông thôn, vòng dây thống trị còn càng thắt chặt thêm nữa trên cuống họng của họ.

Tương quan giữa A Q và tầng lớp đứng trên

A Q sống trong tình trạng xã hội đó, giao tiếp với mọi bậc thang xã hội trong hoàn cảnh đó. Là một anh khổ rách, manh áo miếng cơm tìm kiếm khó khăn, chúng ta không lấy làm ngạc nhiên, đọc thấy lần đầu tiên A Q giao tiếp với cụ Triệu (tiên chỉ của làng Mùì) và với trương tuần (bộ máy phục vụ đặc lực của chế độ phong kiến nông thôn) cũng là lần hẳn phải thấm thía gò má qua cái bạt tai của cụ Triệu và rống túi qua sổ tiền hai trăm đồng đưa tạ trương tuần (xem lại hai tiểu mục: *A Q giữa xã hội làng Mùì* và *Phận bèo lặn dân lao đao trên đây*). Cái bạt tai và sổ tiền tạ điển hình cho trạng thái bị ức hiếp, bóc lột, và tượng trưng cho tình cảnh bần cùng của riêng A Q

(16) Cho hợp với thể văn của mục *Nói bóng lơn*, trong *Bắc-kinh thần-báo*. (Giản-Chi, bổd trong sđd, tr. 9 và tr. 13).

«... họ dần dần bắt chuyện với hắn, một người nói vì bị quan cử đòi món nợ cũ do ông nội anh còn thiếu, người kia bảo chẳng hiểu vì chuyện gì. » (sđd, tr. 173).

Mà phản ngữ với phúng thích vốn là hai thứ văn thuật rất gần gũi; phúng thích là châm biếm, châm chọc, mà nói mát (phản ngữ) đã mang sẵn trong mình cái ý hướng đả kích một tình trạng nào rồi. « Cách mạng » về làng Mũi.

Quan tú họ Triệu nghe tin mau khiếp, vừa đánh hơi biết đêm qua quán cách mạng đã tiến vào thành, là quan cuốn gọn luôn chiếc đuôi sam trên đỉnh đầu, sáng sớm đến bãi yết lão Tây họ Tiền vốn từ trước đến giờ vẫn bất tương đắc với-quan tú. » (sđd, tr. 146)

« Cách mạng » kiểu chỉ biết cắt đuôi sam, tất nhiên là sẽ đưa tới tình trạng : « cụ huyện vẫn là quan, vẫn nguyên vị (...), các ngài đeo grom cũng vẫn là mấy ông « ách » cũ » (sđd, tr. 149), trách sao loại khố rách áo ôm như Á Q cuối cùng khỏi bị « cách mạng » pháp mất cái đầu !

Ngoài mấy thứ văn thuật kể trên, chúng ta nhận thấy Lỗ Tấn cũng chẳng bỏ qua một số khác, như chơi chữ (dương-quỉ-tử với giả-dương-quỉ-tử; hay tự do với thị du...); cơ trí («... một số người đặc thắng muốn dịch thủ của mình phải như hùm, như ó, thì, mới thấy đặc thắng là vui, chứ nếu như cừu, như gà con thì còn buồn là khác», sđd, tr. 68; còn Á Q thì « không có cái mệt mỏi ấy », đó là « một bằng chứng chứng minh rằng văn minh tinh thần Trung-quốc đứng đầu thế giới chẳng. », sđd, tr. 70), và nhiều văn thuật khác nữa.

Xây dựng nhân vật Á Q

Nhân vật Á Q là thành công rực rỡ nhất của Lỗ Tấn, chính nó đã khai sinh cho một số thể từ mới trong ngôn ngữ phê bình Trung-quốc chúng tôi đã có dịp nhắc tới : Á Q tướng, Á Q hình, Á Q thức, Á Q tánh, Á Q chủ-nghĩa, và chắc còn nhiều thể từ đặc biệt khác có liên hệ mật thiết hay xa xôi với nó, mà chúng tôi không được biết. Mấy thể từ này chứng nhận cho tánh chất tập trung, chưa định và cô đọng của nhân vật Á Q và, đồng thời, cũng phát biểu rõ rệt tánh chất phổ biến của thiên truyện, vừa trong giới phê bình văn nghệ vừa trong quảng đại quần chúng Trung-

quốc. Vì vậy, tìm hiểu Lỗ Tấn đã xây dựng nhân vật Á Q như thế nào, thiết nghĩ cũng chẳng phải là một việc làm vô bổ.

Công việc tìm hiểu này, chúng ta may mắn được chính Lỗ Tấn giúp sức khiến nó trở nên dễ dàng. Thật vậy, Lỗ Tấn đã dành trọn một bài tạp văn, nhan là *Thành nhân của Á Q* chính truyện (theo Phan Khôi, sđd trong cước chú 9, tr. 114), đề cập tới việc xây dựng nhân vật Á Q. Trong bài, Lỗ Tấn bộc trực nói rằng hồi thiên truyện đang đăng từng kỳ trên mặt báo, có nhiều người đọc mà nhận thấy những thói hư tật xấu của Á Q đều là thói hư tật xấu của chính mình, tưởng tác giả châm biếm họ — Lỗ Tấn viết :

« Còn nhớ hồi viết Á Q chính truyện, từng có một nhà chính khách và một vị quan vô danh tiểu số nổi lên, nhất định nói rằng tôi châm biếm họ. Họ có ngờ đâu rằng người mẫu của Á Q lại ở một thành phố nhỏ nọ và thật tình đang giã gạo cho người ta. Nhưng có phải trong tiểu thuyết không có ông X, ông Y thật không? Cũng không phải như vậy. Nếu không có, thì đã không thành tiểu thuyết rồi! (...) »

Minh xác thêm cách mình cấu tạo nhân vật tiểu thuyết, Lỗ Tấn viết tiếp :

« Nhà văn có hai cách chọn người làm mẫu, một là chuyên dùng một người nhất định. Nói năng, cách ăn mặc v.v... cũng không thay đổi... Hai là lấy ở mỗi người một nét, rồi hợp vào một nhân vật. Thường là tìm những người nhà văn liên quan đến, do đó, không hề phát hiện ra được thật giống một người nào. Nhưng vì « lấy ở mỗi người một nét », nên có nhiều người thấy phần nào hơi giống mình, thì hoảng hốt và phát cáu.

Tôi thường theo cách thứ hai này (...) »

Rồi Lỗ Tấn kết thúc một cách hóm hỉnh, u-mặc như sau :

« Tôi thường theo cách thứ hai này, lúc mới đầu cho như vậy có thể không xúc phạm đến một cá nhân nào, nhưng về sau mới biết như vậy càng dễ xúc phạm nhiều cá nhân. Thật « hối cũng không kịp ». « Hối không kịp », cho nên cũng không hối nốt. » (28)

(28) Trích lại của Trương Chính. Xem : Trương Chính, *Về tập CHUYỆN CŨ VIẾT LẠI*, in đầu sách : Lỗ Tấn, *Chuyện cũ viết lại*, Trương Chính dịch, Văn-hóa, Hà-nội, 1960, tr. 20.

Như vậy, Lỗ Tấn đã xây dựng nhân vật A Q bằng cách tổng hợp, tập trung những hình nét tản mác có thể nghiệm thấy ở bất luận cá nhân nào sống giữa thời đầu thế kỷ XX, đặc biệt ở nông thôn Trung-quốc. Nhân vật A Q, anh khố rách A Q đã phải gánh nặng trên đôi vai tất cả mọi thói hư tật xấu (bệnh căn, hay: liệt căn tánh) của quốc dân Trung-hoa bấy giờ.

Nghệ thuật già giặn của Lỗ Tấn nằm ở chỗ đã giữ được cho nhân vật A Q tánh chất sống động thiết yếu phải có của một nhân vật tiểu thuyết, đồng thời với tánh cách đại diện cho tâm hồn của cả một nước. Nói rõ hơn, nghệ thuật già giặn của Lỗ Tấn hiện hiện ở chỗ ông biết sáng tạo một nhân vật điển hình bằng cách cụ thể hóa nó, không phải đơn thuần qua cử chỉ, dáng vóc, ngôn ngữ vốn chỉ là những hình nét bên ngoài, mà là qua những mối dây liên hệ giữa A Q và làng Mui, nghĩa là qua những tương quan xã hội ở làng Mui — như chúng tôi đã có dịp minh chứng ở phần III trên đây. Nói rõ hơn nữa, nghệ thuật già giặn của Lỗ Tấn nổi bật ở chỗ ông biết dung hòa tánh cách điển hình và tánh chất cụ thể của nhân vật A Q; hình nét cụ thể bao giờ cũng hướng về tánh cách điển hình, và ý tưởng bao giờ cũng được phát biểu bằng hình nét cụ thể. (29)

Dung hòa được hình ảnh cụ thể một anh khố rách sống đầu thế kỷ XX ở nông thôn Trung-quốc còn nằm trong guồng máy thống trị phong kiến với hình ảnh trừu tượng tiêu biểu cho tinh thần *phạp* của nước Trung-hoa bấy giờ — đó quả là thành đạt lớn lao chứng minh một nghệ thuật già giặn và điêu luyện.

Với A Q *chính truyện*, Lỗ Tấn thật tình xuất hiện như một « con tằm ăn dâu rồi nhả ra tơ », như một nhà văn có tầm mức thế giới, vượt khỏi ranh giới Trung-quốc, một nhà văn lớn vậy.

(29) A Q *chính truyện* còn là lời kêu gọi trực tiếp, cảnh tỉnh quốc dân. A Q sắp bị pháp đầu, đang ở trên xe diễu phố giữa tiếng reo hò của người xem, thì « Những con mắt ấy hình như liên kết thành một khối mà cắn xé cả tâm hồn hắn. » « Cứu tôi với... » Nhưng A Q không thốt được nên lời. » (sđd, tr. 188)

Đối chiếu với câu : « Cứu lấy con nít ! » trong *Cuồng nhân nhựt ký*. Với câu chót : « Trời tối mực như cái tiền đồ của chị (Dậu). », trong *Tắt đèn* của Ngô Tất Tố,

V – NÓI VỀ BẢN VIỆT-DỊCH CỦA GIẢN-CHI

Nói chuyện đông dài, trước khi « ngôn qui chính truyện »

Ông bạn Giản-chi đã cống hiến cho chúng ta kiệt tác bất hủ của một nhà văn lớn với bản chú dịch A Q *chính-truyện*. Bản chú dịch này đạt tới mức nào, chúng tôi sẽ bàn tới trong tiểu mục tiếp sau ; và trước khi « ngôn qui chính truyện », chúng tôi xin được phép nói chuyện đông dài, thanh toán vài ba sự việc nhận thấy trong bản Việt-ngữ, tuy không có liên quan trực tiếp với công trình dịch thuật.

Biết được tinh thần tẩn mẩn tinh kì của dịch giả (chúng tôi) không dùng từ kết : *tẩn mẩn tinh kì* với nghĩa xấu hay chê trách mà với nghĩa tán thành) (30), cùng với ý hướng học hỏi của độc giả tập san này, chúng tôi xin khỏi phải rào trước đón sau, đại loại kiểu : chúng tôi không có ý bới lông tìm vết, mà chỉ muốn thương xác, vắn vắn, vừa tốn giấy mực, vừa thậm khách sáo, chẳng thuyết phục được ai. Cái chánh, là sự việc được nêu lên.

Vậy, dưới đây, chúng tôi sẽ lần lượt nêu lên hai sự việc nhận thấy trong bản Việt-ngữ : một, về cước chú 1, tr. 20, sđd ; và hai, về chánh tả Việt-ngữ trong bản dịch.

Về một cước-chú của Giản-Chi

Lỗ Tấn viết :

« Vẫn biết, mặc dầu *Chinh-sử* Anh-quốc không có mục « liệt truyện » các con bạc, văn hào Dickens vẫn viết bộ « *Liệt truyện các con bạc* », nhưng là văn hào thì có thể làm như thế, chứ tui mình thì đâu có được ? »

(sđd, tr. tr. 19-20)

(30) Giản-Chi, *Độc GIAI THOẠI LĂNG NHO* của Lãng Nhân, đặc san Văn, số 3, đệ tam tam cả nguyệt 1967. Xem câu :

« ... thương xác chỉ nhằm mục đích đình ngoa, mà đình ngoa không phải là bới lông tìm vết... » (bđd, tr. 107).

Giản-Chi đính ngoa lời khẳng định thượng dẫn của Lỗ Tấn như sau :

« (...) Theo chỗ chúng tôi biết, Ch. Dickens không có tác phẩm nào viết về « các con bạc. » Có người nói rằng, ở đây, Lỗ Tấn nói đến cuốn *Rodney Stone* của Conan Doyle (1859-1930) mà ông đã nhớ lầm là của Ch. Dickens. Chúng tôi chưa kiểm chứng được. »

(sđd, cước chú 1, tr. 20)

Riêng chúng tôi, nhân chỗ này, đã có dịp kiểm chứng, xin xác nhận lời đính ngoa của ông bạn Giản-Chi : trong đoạn văn thượng dẫn của Lỗ Tấn, tác giả đã viết lầm, tác phẩm ông nói tới trên, chính là cuốn *Rodney Stone* (1896), tiểu thuyết lịch sử của sir Arthur Conan Doyle (sir Arthur Conan Doyle sau này nổi tiếng nhờ ở những tác phẩm thuộc loại trinh thám). Việc kiểm chứng của chúng tôi lại được Phan Khôi minh xác như sau :

« (...) trong bức thư gửi cho Vi Tổ viên (Lỗ Tấn thư giản, I, trang 160), Lỗ Tấn có nói : « Biệt truyện những người đánh bạc » là tên sách Rodney dịch ra, sách ấy của Doyle làm, không phải Dickens, mà trong *A Q. chính truyện* nói của Dickens làm là nói lầm. »

(sđd trong cước chú 9, cước chú 3, tr. 64)

Với lời chú giải trên đây của Phan Khôi, như vậy, chúng ta đã giải quyết ổn thỏa nội sự.

Về chánh tả bản Việt-ngữ

Chúng tôi không rõ nguyên tác Hoa-ngữ của Lỗ Tấn có chứa (ít hay nhiều) lỗi chánh tả hay không — mấy chữ Hán lổm bổm không cho phép chúng tôi kiểm chứng kỹ lưỡng —, nhưng, cứ theo chính ông bạn Giản-Chi và học giả Nguyễn-Hiến-Lê, thì chánh tả Hoa-ngữ vẫn chưa được nhứt trí (31), nguyên tác *A Q. chính-truyện* rất có thể không hoàn hảo về mặt này.

(31) Giản-Chi và Nguyễn Hiến-Lê, *Đại-cương triết-học Trung-quốc*, I, Cảo Thơm, Sài-gòn, 1965, *Tựa*, tr. 10. Tuy ở đây, hai tác giả chỉ nói tới chánh tả cổ văn mà thôi,

Nhưng dầu nguyên tác chánh tả ra sao chẳng nữa, chúng ta cũng không khỏi lấy làm bực bực thế nào, nhận thấy ở bản Việt-dịch một số lỗi chánh tả để tránh mà ông bạn Giản-Chi, vì lẽ này lẽ nọ, đã không chú tâm lưu ý, khiến chúng ta như bị cái gai chọc thủng vào mắt đọc. Chúng ta càng lấy làm bực hơn nữa vì các lỗi chánh tả ấy, khi nhớ tới tinh thần thận trọng hăng cửu của ông, khi nghĩ đến chỗ thành công của ông trong công trình phiên dịch *A Q. chính-truyện*, và, nhứt là, khi biết rằng dịch giả vốn thuộc thành phần giáo giới đại học.

Với ý hướng điền chế lần lần chánh tả Việt-ngữ — thật ra, công việc này đã có ông bạn học giả Lê Ngọc-Trụ đảm nhiệm, có hơn ba mươi năm tròn, và đảm nhiệm một cách có hiệu quả (32) —, chúng tôi có ghi lại một số lỗi chánh tả rút trong bản Việt-dịch, trong mục đích nhứt trí hóa chữ viết, chớ không trong mục đích soi mói, — mấy lỗi này cũng có thể là do anh em sắp chữ phạm phải, cũng có thể do chính bản thảo của dịch giả đã sẵn ; và nhờ tòa soạn chuyển tới dịch giả.

Chúng tôi nghĩ rằng những lỗi chánh tả đó rất dễ tránh, và tin rằng, khi được tái bản, *A Q. chính-truyện* sẽ không còn chứa loại gai đó nữa.

Một dịch giả khiêm tốn

Chúng tôi đã có dịp sử dụng từ *khêm tốn* này với ý nghĩa đặc dị của nó hay đúng hơn, và để nhận lấy trách nhiệm của mình, với ý nghĩa đặc dị mà chúng tôi đã gán cho từ ngữ. (33) Dịch giả khêm tốn là dịch giả biết giấu mặt mình, cá tánh và bản lãnh của mình trong công trình dịch thuật, dành trọn hiệu biết (ngoại ngữ, Việt-văn, văn hóa tổng quát), đức thận trọng và cần cù của mình mà phục vụ tác giả, và chỉ phục vụ tác giả mà thôi. Và chỉ khi nào

(32) Thành quả hiển hiện của học giả Lê Ngọc-Trụ là cuốn : *Việt-ngữ Chánh-tả Tự-vị*, Thanh tân, Sài-gòn, 1959.

(33) Trần Thiện-Đạo, *Độc Đời Nghệ Sĩ của Võ Việt Chuẩn*, nguyệt san *Tán Văn*, số 2, tháng VI-1968.

dịch giả hoàn tất công trình phiên dịch trong ý hướng đó, y mới thật tình thành công, thật tình nên việc (34).

Với ý nghĩa đặc dị trên đây, chúng ta có thể bảo rằng dịch giả Phan Khôi không phải là một dịch giả khiêm tốn; cái chân tướng Phan Khôi, cái bản lãnh Phan Khôi, cái tâm tánh Phan Khôi chừng như không lúc nào ngừng lồ lộ trong bất luận bài dịch nào của ông (Phan Khôi dịch tất cả ba tập sách, vừa truyện vừa tạp văn của Lỗ Tấn — xem các cước chú 3, 9 và 12). Nhưng, cũng với ý nghĩa đặc dị ấy, đọc *Ả Q chính-truyện* lần này, chúng tôi muốn gọi Giản-Chi là một dịch giả khiêm tốn.

Mà thật vậy, đức khiêm tốn này của Giản-Chi được biểu hiện ở chỗ đọc suốt thiên truyện, chúng ta không hề cảm thấy vấp vấp, vướng vít trong lời văn cũng như trong cách phát biểu ý tứ, sự việc. Nói cách khác, đọc bản dịch *Ả Q chính-truyện*, chúng tôi không hề có cái cảm tưởng rằng mình đang đọc một *bản dịch*, quên đi rằng đó là một *bản dịch*. Đức khiêm tốn của Giản-Chi đã giúp ông đạt tới mức thành công hầu chừng hoàn toàn.

Chúng tôi nói: *hầu chừng* hoàn toàn, là muốn gián tiếp nhắc tới một khía cạnh đặc biệt của nguyên tác và bản dịch. Theo chỗ chúng tôi biết, thì nguyên tác vốn được Lỗ Tấn viết bằng bạch thoại (# văn ngôn), nghĩa là bằng thứ văn gần gũi với lời lẽ thông thường, với ngôn ngữ đại chúng. Mà đọc bản dịch của Giản-Chi, chúng tôi bắt gặp khá nhiều từ ngữ tạm gọi là Hán-Việt (thí dụ: *đồng lòng*, *sinh kế*, *lưu khách*, và nhiều nữa, mà chúng ta có thể dùng từ ngữ hoàn toàn Việt-Nam để phát biểu), có lẽ vì các từ ngữ Hán-Việt ấy đã quen mắt chúng ta rồi, nên ông bạn Giản-Chi nghĩ không cần phải dịch ra Việt-ngữ. Dầu vậy, chúng tôi cũng muốn nêu lên vấn đề, hầu chất chánh cùng dịch giả, — mấy chữ Hán lôm bôm học lóm được đó đây của học giả Nguyễn Hiến-Lê (*Đại-cương văn-học-sử Trung-quốc*) hay của Trần Trọng San (*Hán văn*) không cho phép chúng tôi có một ý kiến nào dứt khoát về vấn đề đó.

(34) Học giả Nguyễn Hiến-Lê có kể chuyện: khoảng bốn chục năm trước, có một người Hoa-kiều trao giải tặng bản Việt-ngữ nào dịch hay như một bài thơ luật chữ Hán. Tới kỳ hạn, ông tuyên bố không có bài nào trúng cách, mặc dầu có bản dịch hay hơn cả nguyên tác, nhưng không có bài nào sát nguyên tác. Xem: Nguyễn Hiến-Lê, *Luyện văn*, III. Nguyễn Hiến-Lê, Sài-gòn, 1957, tr. 155.

Tóm lại, bản dịch *Ả Q chính-truyện* của Giản-Chi, kèm theo hơn năm mươi bức mạn họa của họa sư Phong Tử Khải rất mãn nhãn người xem và một bài giới thiệu của dịch giả rất khúc chiết và giản minh là một bản dịch thành công, nổi bật trên số dịch bản xuất hiện khá nhiều mấy năm nay ở miền Nam Việt-Nam. Và đó không phải là một lời khen lấy có, chiếu lệ. (35)

TRẦN THIÊN-ĐẠO

(19-VI-1968)

(35) Chúng tôi rất lấy làm tiếc rằng, khi viết bài tìm hiểu và giới thiệu này, không có được trong tay bộ: *Tác phẩm và con người Lỗ Tấn*, do Giản-Chi biên dịch (thấy rao sau sách *Ả Q chính truyện*), thành phần dùng tài liệu khác khiến cho bài thiếu tánh cách như thật cần thiết. Rất mong nhận được tài liệu nói trên.

HUỖNH PHAN ANH

Mấy trang rời

Đêm là thời khắc của sự sống. Tôi sẽ từ giã mọi người, từ giã những mẩu chuyện vụn vặt, tất cả làm nên sinh hoạt một ngày đi qua đời sống tôi, tất cả buồn nản, vô nghĩa. Tôi sẽ trở về, một ngày ở sau tôi. Tôi sẽ trở về, tâm hồn rộng không, trí nhớ không vương bận. Tôi vừa sống một ngày. Không. Một ngày vừa đi qua trên cái chết giả tạm của tôi. Cái chết của tôi. Tôi sẽ bước vào phòng, gian phòng của những đêm tôi thức muộn, những đêm tôi thức trắng, gian phòng tôi từ giã buổi sáng để chỉ trở về lúc đêm. Gian phòng như một nơi hò hẹn. Đêm như thời gian hò hẹn. Không. Tôi không hò hẹn với một ai. Tôi, một kẻ tìm đến một nơi chốn, một khoảnh khắc định sẵn như một gã si tình chân chính nhưng tôi đến không mưu toan, không định liệu. Những gì đang đợi tôi, sẽ xảy đến cho tôi, chực chờ trở nên một biến cố cho tôi. Những gì đang rình rập tôi trong khoảng tù mù của đêm tối bí ẩn. Tôi không biết. Tôi chỉ biết mình đang đi tới, không đợi chờ, không lẩn tránh : một cuộc phiêu lưu mù quáng, một hi vọng không tên gọi. Đêm mang tới cho tư tưởng tôi : đất, nước, khí trời, ánh sáng.

Đêm hay cơ hội của trí tuệ. Đêm không mang vẻ mặt im lìm của sự chết. Đêm không là bóng tối. Trái lại, đêm xua đuổi những bóng dáng âm u, bạc nhược của tư tưởng. Đêm

là ánh sáng của tư tưởng, thứ ánh sáng khác thường, thứ ánh sáng trở thành bạo động, nói theo chữ của Georges Bataille (1).

Bây giờ mấy giờ ? Tôi đang ở đâu ? Tôi đang làm gì ? Tôi đang đi về đâu ? Những câu hỏi. Vẫn những câu hỏi tầm thường đến vô nghĩa. Chúng không ngừng đến, chúng không ngừng đi (trên tôi, trong tôi). Như những điệp khúc những lời thì thầm xa lạ có thể gây cảm giác bàng hoàng hay đau nhói. Chúng khuấy động tôi như hòn sỏi ném vào mặt nước bình yên ngái ngủ. Nhưng đồng thời chúng chứa đựng tôi trọn vẹn. Tôi trở thành cơ hội của chúng. Và chúng : một trong những lý do tồn tại của tôi. Tôi hỏi ? Không. Chính tôi đang sống những câu hỏi của (đời) mình. Chính tôi đang sống đời tôi như một câu hỏi, một vấn đề. Tôi hỏi đồng thời đứng trước sự thật của mình, sự thật của những thất bại, thiếu vắng, dở dang... Tất cả góp phần làm nên tôi nghĩa là làm nên một vật thể hữu hạn nghĩa là một khả năng tự đặt mình thành vấn đề. Tôi sống, tôi không ngớt hỏi về tôi, tôi không ngớt đặt tôi thành vấn đề, tôi không ngớt tìm tới những câu trả lời.

Đời sống con người (hiểu như một vật thể hữu hạn) đánh dấu bằng những câu hỏi, không bằng những câu trả lời. Bởi không một lời giải đáp nào có thể lấp đầy được đời sống nó. Phải chăng chính vì vậy, con người vẫn phải (tiếp tục) nói, triết lý, làm nghệ thuật... tất cả như những mưu toan, những nỗ lực nhằm lấp đầy, sửa chữa, cải thiện thân phận nó trước tiên. Nhưng con người liệu sẽ làm được gì cho chính nó trước khi cho xã hội, vũ trụ, lịch sử ? Câu trả lời của Goethe có thể sẽ làm thất vọng những tâm hồn lạc quan thường được

(1) La nuit a la violence de la lumiere. *Le Coupable*, N.R.F p. 149.

nuôi dưỡng trong một ý thức hư ngụy hay huyền hoặc : « Con người không ra đời để giải quyết những vấn đề của vũ trụ, nhưng là để tìm hiểu vấn đề bắt đầu ở đâu và sau đó đứng giữa những giới hạn của cái khả niệm ».

●

Những vết thương của một thời thơ ấu xa xôi sẽ còn rên rỉ trong tâm hồn nó (con người) tới bao giờ.

●

Tôi khát khao cái đầy và đồng thời không ngừng hoài niệm cái thiếu. Chính cái phần thiếu vắng trong tôi là động lực thúc đẩy tôi đi tới, là lý do để tôi đặt chính mình thành vấn đề, là kinh nghiệm đầu tiên và sâu xa nhất của tôi.

Sống là một tác động. Sống cũng là một trạng thái : *sự chờ đợi*. Đời sống, hiện sinh là cái *chưa có*, cái *thiếu vắng* đang kêu gọi, đang trông ngóng.

●

Kinh nghiệm. Bataille đã nói tới một thứ kinh nghiệm nội giới (Blanchot khi chú giải đã đề nghị một chữ khác : kinh nghiệm giới hạn) tức là tác động tự đặt mình thành vấn đề trong tận cội rễ. Trong tận cội rễ, tại sao ? Bởi con người sẽ không hài lòng với một câu trả lời nào nữa. Hắn biến thành câu hỏi không giải đáp. Tức là câu hỏi còn là câu hỏi. Vấn đề còn là vấn đề. Ở đây đặt thành vấn đề không để giải quyết (tri thức, thông minh không giải quyết được gì) mà để kêu đòi sự *thất bại*. Sự thất bại trở nên cần thiết, bó buộc vì tác động đặt thành vấn đề không dừng lại ở một giới hạn nào. Tôi hỏi để hỏi, và cứ như vậy. Tức là để tìm tới một hình thức khẳng định thuần túy nhất, khẳng định vượt ngoài mọi sự có thể khẳng định, khẳng định chính sự khẳng định,

sự khẳng định không khẳng định gì, sự khẳng định của chính tác động phủ nhận (đến tận cội rễ khi không còn gì để chối khi không còn phải biết chối vào đâu). Con người vượt ngoài mọi khả hữu, mọi tri thức, mọi ngôn từ, mọi cứu cánh : kinh nghiệm (của câu hỏi, của sự phủ nhận...) không ngừng đưa nó *vượt ngoài*, tìm tới cái vô khả hữu. Con người vượt khỏi những giới hạn của chính mình. Nó tư duy vượt khỏi giới hạn của tư tưởng.

Kinh nghiệm con người nói trên đây : kinh nghiệm của ước muốn tiếp tục là ước muốn, ước muốn cái không thể ước muốn, ước muốn chính tác động ước muốn, ước muốn không hứa hẹn lấp đầy hay thỏa mãn.

Trong ý nghĩa đó, sống tức là luôn luôn tìm cách vượt ngoài. Tôi sống cho một cõi ngoài, một cõi khác. Cũng vậy khi tôi viết, tư duy, yêu đương, mơ mộng... : những bước khởi hành đưa tôi vượt biên giới, tìm đến những chân trời xa lạ.

●

Nhà thơ Jules Supervielle định nghĩa thi sĩ là kẻ tìm kiếm tư tưởng mình và ngại sẽ bắt gặp nó. Hắn lo sợ sẽ biến thành một nhà luận lý và, trong giới hạn nào đó, một nhà văn, một kẻ diễn đạt bằng trừu-tượng-hóa.

Thi sĩ diễn đạt bằng hình ảnh. Hình ảnh hay sự sáng tạo, sự biến đổi không ngừng của tâm hồn thi sĩ.

Hình ảnh « nói » và đồng thời chối từ mọi biện minh, giải thích, khẳng định.

Người làm thơ trước tiên là kẻ sáng tạo hình ảnh. Sự mạng của hắn là đưa ra một hình ảnh về cuộc đời, vũ trụ hơn là khích động, ru ngủ hay kẻ lè. Phải chăng đó là điều kiện của thơ và là điều kiện để thơ trở thành hi vọng của chính văn chương ?

●

Viết. Mỗi buổi tối, tôi ngồi lại bàn với câu hỏi: viết gì? Trang giấy trắng xuất hiện dưới mắt tôi như một mời gọi, một thách thức. Đồng thời như một cấm đoán, một trở ngại, một hiểm nguy. Người ta viết cũng như người ta yêu: trong khốn khổ. Người ta viết cũng như người ta yêu, tức là trên đường tìm kiếm một sự cứu rỗi, một thiên đường, một quê hương đã mất, một nửa tâm hồn thất lạc. Tức là tìm kiếm không hẹn gặp bao giờ. Tức là tìm kiếm trong hi vọng còn là hi vọng, trong niềm sợ hãi sẽ đi tới một bước đường cùng.

Viết trở thành kinh nghiệm một hi vọng không hi vọng gì, một chờ đợi không chờ đợi gì.

Một nghịch lý: nhà văn viết không đề hoàn thành tác phẩm, một thực hữu đầy đủ trong những kích thích được xác định rõ ràng. Nhà văn không sáng tạo được gì. Và tác phẩm trong ý nghĩa đích thật của nó là cái không có, chưa có, hứa hẹn sẽ có.

Nhà văn không là kẻ làm nên tác phẩm, kẻ sáng tạo: đối với hắn, viết chỉ là một cách đánh mất, tổn hao, đào cạn. Một cách nào đó hắn viết *chống lại* sự sáng tạo, *chống lại* tác động làm nên tác phẩm, *chống lại* tác phẩm.

Tác phẩm thật sự mà nhà văn tìm tới chính là sự dở dang của tác phẩm.

Tác phẩm thật sự không dừng lại ở những giới hạn ngôn từ, đạo đức, chân lý..., nó ở cõi ngoài, nó ở cõi khác: lãnh giới trong đó không có sự tận cùng, không có sự biện minh, lãnh giới của vật thể không ngớt kêu đòi, mời gọi.

Người ta viết nhân danh cái gì? Câu trả lời, nếu có, ở tận cùng hành trình của tác phẩm, của nhà văn, của chữ viết. Nhưng đâu là điểm tận cùng đó?

Người ta viết như người ta sống. Nếu đời sống là cái đang tiếp tục, dở dang, hứa hẹn...; nếu vũ trụ là cái chưa

thành, người ta không thể biến chữ nghĩa, văn chương thành định mệnh cứng nhắc. Bởi chúng hiện hữu như một vấn đề hơn là một khẳng định.

Một câu hỏi: người ta có thể viết chống lại thân phận (phần số) mình và người ta có thể sống chống lại điều mình viết ra?

Những điều bàn tới, những câu hỏi đặt ra chung quanh công việc viết sẽ đặt người viết trước khó khăn: viết không còn là một mặc khải có tính cách ngây ngô hay một trò giải trí vô hại, viết trở thành một hành vi khốn khổ hiểm nguy, một căn bệnh. «Văn tức người». Nghĩa là văn thể hiện con người, không phải con người suông, mà là con người trong kinh nghiệm của G. Bataille, con người không ngớt tự đặt mình thành vấn đề.

Những ý tưởng đến rồi đi trong thoáng qua.

Bao nhiêu ý tưởng, bao nhiêu hình ảnh lảng vảng trong cuộc sống phù du của một người. Tôi muốn kéo chúng dừng lại trong giây phút trước khi chúng chấp cánh bay cao. Tôi muốn ghi lại thành những trang rời không cần mạch lạc, không cần trật tự, không cần luận lý.

Những trang rời, những ghi nhận rời: một cách viết, một cách thể hiện đời sống tản mạn và phong phú. Chúng sẽ không bao giờ kết thúc. Như đời sống không dừng lại bao giờ. Bởi tưởng không hề mời gọi...

HUỲNH PHAN ANH

TRƯƠNG VĂN CHÌNH

Lạm bàn về
âm - thanh Việt - ngữ

(tiếp theo)

51. Ô. LNT còn nhấn vào mối quan hệ các giọng bổng với nhau hay các giọng trầm với nhau, và ông gọi là luật bổng trầm. Luật này rất quan trọng về cách cấu tạo những tiếng điệp âm của Việt ngữ (xem *KLNPVN* từ tr. 83 trở đi).

52. Theo ô. NBT (*NN.I.* tr. 57-58) Việt ngữ chỉ có sáu thanh : ngang, huyền, hỏi, ngã, sắc, nặng, vì hai thanh gọi là sắc nhập và nặng nhập chỉ là sắc và nặng. Trong bài nhan đề *Bàn về tiếng « bằng » và tiếng « trắc »* (Tập kỷ yếu Hội Khuyến-học Nam-Việt, tháng 1-1952) ô. NBT giải thích rằng : thanh của Việt ngữ có thanh-mũi và thanh-miệng, và trong sáu thanh thì ba thanh huyền, hỏi, ngã có hơi-nói đưa lên mũi nhiều nhất. Cho nên :

Khi phát một vận có âm-miệng cuối như *ac*, màng của nâng lên mà bịt kín lối thông giữa miệng và mũi. Như vậy ba thanh-mũi huyền, hỏi, ngã cần có khí trời qua mũi ít hay nhiều, tự nhiên gặp phải màng của cản lại mà khó phát ra, hay phát ra bằng giọng lơ lơ. Ta chỉ có : *ac*, *ác*, *ạc*.

Trái lại, khi phát một vận có âm-mũi cuối như *ang*, màng của hạ xuống cho miệng thông với mũi, khiến dù thanh-miệng hay thanh-mũi, không thanh nào bị cản trở cả. Ta có đủ : *ang*, *àng*, *áng*, *àng*, *ăng*, *ang*.

(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, và các số kế tiếp.

53. Chia thính ra bậc bổng/trầm, và theo độ cao/thấp, nếu không kể hai thính nhập, thì ta thấy chủ trương của hai ông NBT và LNT giống nhau (ssv. bảng IX và X, đ. 49) :

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

BẢNG XIII { Cao : ngang, ngã, sắc
Thấp : huyền, hỏi, nặng

Tuy nhiên, ô. NBT thêm rằng : « Thanh ngã vốn là một thanh cao hơn thanh hỏi ». Về điểm này, chủ trương của ô. NBT khác hẳn ô. LNT (xem bảng XI, đ. 50 : giọng hỏi cao hơn giọng ngã ba nấc).

54. Ô. LVL cũng chủ trương có sáu giọng, xếp theo bảng :

	Plain	Mélodique	Glottal
BẢNG XIV {	Haut : ngang	sắc	ngã
	Bas : huyền	hỏi	nặng

So sánh bảng trên với bảng X (LNT,— đ. 49), liệu ta có thể cho là : *plain* = bằng,— *mélodique* = lên,— *glottal* = gãy,— và *haut* = cao,— *bas* = thấp, hay không ? (Trong lời chú, PV. tr. 122, ô. LVL dịch *plain haut* ra bằng ; nhưng thông thường thì tiếng bằng dùng để trở cả hai giọng ngang và huyền.)

Nếu *haut/bas* là cao/thấp, ta có thể thay bảng XIV bằng bảng :

BẢNG XV { Cao : ngang, sắc, ngã
Thấp : huyền, hỏi, nặng

Như vậy thì chủ trương của ba ông LNT (bảng X), NBT (bảng XIII) và LVL (bảng XV) giống nhau, và ô. LVL không chia thính Việt ra bổng/trầm.

Nhưng, định nghĩa về thính, ô. LVL có nói đến bổng/trầm (đ. 48), và nếu hiểu *haut/bas* là bổng/trầm, thì bảng XIV phải thay bằng :

BẢNG XVI { *Bông* : ngang, sắc, ngã
Trầm : huyền, hỏi, nặng

Như vậy thì chủ trương của ô. LVL khác với hai ông LNT (bảng IX) và NBT (bảng XII).

55. Thỉnh Việt còn chia ra *bằng* và *trắc*, và ba nhà ngữ âm học của ta đồng quan điểm : *ngang* và *huyền* là giọng bằng, còn các giọng khác là giọng trắc.

Phân biệt bằng/trắc thuộc về phép làm thơ của ta, đã có từ lâu lắm rồi, vậy thì về điểm này, không thể nào có chủ trương trái lại được.

G. Văn (vận)

56. Phân tích thanh âm một tiếng Việt ngữ, chúng tôi đã chia ra ba phần : phần âm khởi đầu, tức là âm-phụ-đầu, — phần âm cuối hay văn, — và giọng (KLNPVN tr. 73). Lấy tỷ dụ tiếng *thuyền* thì *th* là âm đầu, *uyên* là văn, và giọng là giọng *huyền*. Vậy thì văn là một thành phần cấu tạo nên tiếng, văn là một đơn vị của ngữ âm. Một tiếng có thể không có âm đầu, nhưng tiếng nào cũng có văn và giọng ; tỷ dụ, tiếng *uyên* chỉ có hai thành phần : văn là *uyên*, giọng là giọng *ngang*.

Chúng tôi phân tích âm thanh một tiếng theo lối phân tích một câu nói, nghĩa là chia ra thành phần chính đã, rồi mới phân tích đến từng âm-kết lần lần cho đến đơn vị nhỏ nhất không thể phân chia được nữa, tức là âm-tổ.

Như tiếng *thuyền* dẫn trên, ta đã chia ra ba thành phần chính là âm đầu *th*, văn *uyên* và giọng *huyền*. *Th* (theo chủ trương NBT, xđ. 9) là một âm-kết, và *uyên* cũng là một âm-kết.

Âm-kết *th* do hai âm-phụ-đầu *t* và *h*, ghép với nhau.

Phân tích âm-kết *uyên*, ta có hai phần : phần âm-chính *uyê* và âm-phụ-cuối *n*. Âm-kết *uyê* gồm âm-chính-đôi *iê* (theo chủ trương NBT, xđ. 44), và âm-bán *u* (*w*). Âm-kết *iê* do hai âm-chính *i* và *ê* ghép với nhau : *i* mạnh hơn *ê*, nên dấu *huyền* chính ra phải đánh vào *i*. Xem vậy thì quan niệm về âm-kết cũng rộng rãi, co răn như từ kết. (KLNPVN tr. 190).

Tóm lại, bảng phân tích tiếng *thuyền* như sau :

THUYỀN	{	I. Âm-phụ-đầu <i>th</i> : <i>t + h</i>	
		II. Văn <i>uyên</i> {	1) phần âm-chính { a) âm-chính <i>iê</i> : <i>i + ê</i> <i>uyên</i> (<i>wiê</i>) b) âm-bán <i>w</i> 2) âm-phụ-cuối <i>n</i>
		III. Giọng <i>huyền</i>	

Có hiệu như trên thì hai quan niệm « cấu tạo » (*structure*) và « tác dụng » (*fonction*) — mà hiện nay ai nghiên cứu ngôn ngữ cũng viện ra — mới có ý nghĩa chính xác. Văn là thành phần cấu tạo nên tiếng. Tác dụng của văn trong thi ca, tưởng không cần phải nói nhiều ; tác dụng ấy còn rõ rệt trong loại tiếng điệp âm chúng tôi gọi là tiếng điệp văn (KLNPVN tr. 86).

Phân tích tiếng *thuyền* mà chỉ nói rằng tiếng ấy gồm những âm-chính và âm-phụ, là : « âm-phụ-đầu *t + h* + âm-bán *w* + âm-chính *i + ê* + âm-phụ-cuối *n* », chúng tôi e rằng không hợp chút nào với quan niệm cấu tạo và tác dụng về ngôn ngữ.

57. Ô LNT (CT. tr. 26-28) chia văn, đại khái ra văn trơn và văn cản. Văn trơn không có âm-phụ-cuối. Văn cản có âm-phụ cuối.

58. Ô. NBT (NN. II. tr. 78) cũng nói đến văn, và chia ra ba loại lớn : *văn chính* là văn có toàn âm-chính ghép thành ; *văn-bán* là văn do âm-chính và âm-bán ghép thành ; *văn-phụ* là văn do âm-chính và âm-phụ hay âm-chính, âm-bán và âm-phụ ghép thành.

Nhưng, âm-phụ ở đây gồm cả âm-phụ-cuối lẫn âm-phụ-đầu, nên những âm-kết như : *đeo, cau, hay, xan, bên, loa, que, queo, loan*, ô. NBT đều coi là văn cả.

Vậy thì văn, theo ô. NBT, tương đương với P. *syllabe*. Chúng tôi đã dịch tiếng này ra « âm-đoạn ». Muốn dịch tiếng

văn của ta sang Pháp ngữ, có thể dùng hoặc *rime* (văn thơ) hoặc *finale*. Nhưng *finale* có nghĩa khá rộng, và còn có thể trở âm-đoạn cuối trong một tiếng phức âm (*mot polysyllabique*), hoặc trở âm chính hay âm-phụ đứng cuối một tiếng. Vì thế nên chúng tôi đã chọn *rime* để dịch *văn*.

58. Ô, LVL (PV. tr.54) không nói đến văn, và kê ra có bốn tiêu chuẩn cấu tạo ra âm đoạn (*syllabe*):

- 1) âm-chính,
- 2) âm-chính + âm-phụ,
- 3) âm-phụ + âm-chính,
- 4) âm phụ + âm-chính + âm-phụ.

H. Kết luận phần thứ nhất

59. Chúng tôi đã so sánh khá nhiều chủ trương của ba ông LNT, LVL và NBT. Độc giả tất đã thấy rằng lời mở đầu bài này không phải là quá đáng. Mà đây là chúng tôi chỉ mới dẫn ra có ba nhà ở miền Nam này, ba nhà có tác phẩm đáng kể, và trong giới học giả và sinh viên nhiều người biết đến. Giá mà chúng tôi nêu ra những chủ trương khác, của người Việt cũng như của người ngoại quốc, thì còn bối rối hơn nữa. Và lại, muốn đề độc giả dễ theo dõi, chúng tôi dùng lối ghi âm hiện hành của ta, chứ nếu lại phải so sánh lối ghi âm trong các sách chúng tôi đã đọc, lối ghi âm gọi là « quốc tế » nhưng không duy nhất, thì còn loạn nữa. Người học của Pháp theo lối ghi âm « quốc tế » Pháp, người học của Mỹ thì theo lối ghi âm « quốc tế » Mỹ, mà người học của Nga tất nhiên là theo lối ghi âm « quốc tế » Nga.

Trong ba chủ trương đem ra đối chiếu, không hẳn là có chủ trương nào hoàn toàn đúng hay hoàn toàn sai. Mỗi người ắt có chỗ sở trường, mà cũng có chỗ sở đoản. Về điểm phát âm và cách phát âm, có thể rằng chủ trương của ô. LNT khác với chủ trương của hai ông LVL và NBT, là vì mỗi miền có tập quán phát âm (*base articulatoire*) riêng. Nhưng, ta không thể lấy tập quán phát âm của từng miền để giải thích những điều dị biệt

trong chủ trương của hai ông LVL và NBT. Ô. LVL nói rõ trong lời mở đầu cuốn *Le Parler vietnamien* rằng ông nghiên cứu giọng Bắc. Còn ô. NBT tuy rằng không nói rõ ràng như vậy, nhưng chúng tôi dám chắc ông căn cứ rất nhiều vào giọng ấy. Vậy thì người đọc không thắc mắc làm sao được?

Phần so sánh ở trên, ít ra cũng chứng tỏ một điều, là môn ngữ âm học của ta còn trong thời kỳ ấu trĩ, cần phải nhiều công phu nghiên cứu nữa, mới mong miêu tả đúng âm thanh Việt. Một vài năm, dăm bảy năm cống hiến cho môn học này, chưa thấm vào đâu cả. Các học giả chuyên về khoa ngữ âm học cần phải thận trọng lắm, và dù đã đem những kết quả của công trình nghiên cứu mà viết ra thành sách, cũng đừng cho là đã mãn nguyện, nhất là đừng cho rằng những điều mình viết ra là chân lý tuyệt đối rồi. Cho nên thấy có người cho tái bản một cuốn sách viết từ trên mười năm về trước, mà không có sửa chữa, thêm bớt gì, chúng tôi ngờ rằng tác giả không có thì giờ, hoặc không muốn tiến thân nữa.

60. Trình bày những điều thắc mắc, mà không có kế nào tự giải cho mình những thắc mắc ấy, đó là nỗi khổ tâm của người viết bài này: chúng tôi tự xét không đủ tư cách để nghiên cứu ngữ âm.

Ngữ âm học là một khoa học thực nghiệm. Cho nên, chỉ đọc sách báo, có bộ óc biết suy xét, chưa đủ. Nghiên cứu ngữ âm, cần phải có bộ thính quan rất tinh nhuệ, mới dễ dàng phân biệt từng âm một. Nhưng dù tai có thính đến đâu, cũng không thể nhận định được thật đúng hết thấy đặc tính của âm thanh, và nhà nghiên cứu phải dùng đến nhiều phương pháp khác để kiểm chứng lại và bổ túc thêm. Nền kỹ thuật đã chế tạo cho khoa ngữ âm học những khí cụ rất chính xác. Trước hết có máy ghi âm và phân âm (*kymographe*) dùng để đo độ cao thấp, sức mạnh yếu, lượng dài ngắn của âm thanh, diễn tả run, động của màng âm, phân biệt tính chất các loại âm: âm chính với âm phụ, âm căn với âm ép, v.v...

Ngoài ra, còn có phương pháp dùng cửa giả cho vào miệng, rồi theo đấy mà làm thành « đồ cửa » (palatogramme), khả dĩ định được đúng điểm phát âm và độ mở (aperture, — lưỡi nâng lên gần hay xa cửa). Cũng có phương pháp chụp hình bằng quang tuyến X, cho ta biết khi phát âm, vị trí của các bộ phận sinh âm thể nào, cùng là các bộ phận ấy cử động ra sao, vân vân ...

Chúng ta chưa có một phòng thí nghiệm có đầy đủ những khí cụ kể trên, để giúp các nhà nghiên cứu về ngữ âm. Cho nên, ta phải thành thực nhận rằng ô. NBT đã tốn rất nhiều công phu, nhờ đến Viện Khảo-cứu Ngữ-âm tại Paris, mỗi lần ông cần thí nghiệm điều gì. (Xem *NN. I.* tr. 39-41, những đồ biểu thí nghiệm tính chất kêu/điếc của âm phụ. Trong cuốn *Les voyelles vietnamiennes*, đang in tại Pháp, cũng có nhiều « đồ cửa » và đồ biểu, kết quả những cuộc thí nghiệm tại Paris.)

Trong *PV.* tr. 125-130, ta thấy có đồ biểu thí nghiệm về thanh Việt, cũng làm tại Viện Khảo-cứu Ngữ-âm, Paris. Trong hoàn cảnh thuận tiện lúc bấy giờ, giá ô. LVL thí nghiệm luôn thể về âm-chính, âm-phụ, thì ngày nay độc giả *PV.* cảm ơn ông biết bao ! Thật đáng tiếc, ô. LVL đã bỏ qua một cơ hội mà ít người Việt muốn nghiên cứu ngữ âm Việt có được.

61. Gạt bỏ mọi cảm tình cá nhân, cứ lấy lý trí mà xét, và mặc dầu không phải là nhà chuyên môn, chúng tôi cũng có thể công nhận rằng chủ trương của ô. Nguyễn Bạt Tụy có nhiều phát kiến độc đáo. Chúng tôi chỉ muốn nhắc lại phát kiến về tính chất lỏng/chặt của âm phụ.

Nghiên cứu ngữ âm mà chỉ miêu tả từng âm-chính hay âm-phụ một, chưa đủ. Trong ngôn ngữ, âm-chính và âm-phụ kết hợp với nhau thành những đơn vị lớn hơn : vần, âm-đoạn, và những âm-thể lớn hơn nữa. Khi kết hợp, những âm-chính và âm-phụ có ảnh hưởng lẫn nhau mà biến tính không ? Nghiên cứu ngữ âm Việt, ít người chú ý đến phần kết âm (*Phonétique combinatoire*).

Phát kiến độc đáo về tính chất lỏng/chặt của âm-phụ, ảnh hưởng của âm-phụ-cuối, lỏng hay chặt, đến lượng (thời phát) của âm-chính đứng trước, đã làm chúng ta thỏa mãn phần nào về điểm vừa nói trên (1).

Có thể rằng ô. NBT đã sử dụng được những tiến bộ của khoa ngữ âm học thế giới, cùng là những phương pháp mới, chính xác hơn, để phân tích âm thanh. Dù thế chẳng nữa, ô. Nguyễn Bạt Tụy cũng là một trong số rất hiếm những người Việt không những đã TIÊU mà còn HÓA được những điều sở học. Đó mới là điều cần thiết cho học giả nghiên cứu về bất cứ khoa học nào.

Ta có câu châm ngôn « ăn vóc học hay ». Chúng tôi cũng muốn theo các cụ mà so sánh việc học với việc ăn. Ăn mà có tiêu thì mới hóa ra chất bổ nuôi dưỡng cho thân thể ; không tiêu thì chẳng lợi ích gì cho ta cả. Học cũng vậy. Học mà không tiêu cũng chẳng bổ ích gì cho trí tuệ. Nếu lại đem cái bã của cái học không tiêu, mà viết ra sách, soạn bài giảng, còn có hại cho xã hội. Tưởng rằng học giả của ta rất nên thận trọng lắm vậy !

Phần thứ hai, chúng tôi sẽ bàn về danh từ dùng trong môn ngữ âm học Việt-Nam.

(Hết phần I. Còn tiếp)

TRƯƠNG-VĂN CHÌNH

(1) Độc giả có thể kiểm quyền *Ngôn-ngữ-học Việt-Nam*, tại hai nơi này : 1. Sài-Gòn, đường Cống Quỳnh, số 150, — hay 2. Huế, đường Huyền-Trân Công-chúa, số 20.

VÕ PHIẾN

Tác phẩm lớn, Tác phẩm nhỏ

Viết được cuốn sách có nhiều người tranh nhau đọc là cái thú. Nhưng viết được cuốn sách lớn, mới thật là điều đáng ước ao.

Sách, biết đâu là lớn là bé? Thỉnh thoảng có những tác giả nghe nói đến một đồng nghiệp có sách bán chạy liền tỏ ý khinh thị. Sách mà chạy quá là điều dễ hoài nghi về giá trị: « Những ai đọc mà đông đảo đến thế? Dám chắc thích hợp với các em sên; thế thì thấp bỏ mẹ, đây không thêm thưởng sự thành công ấy. »

Thấp với cao, lắm khi chỉ là chuyện kỹ thuật. Viết giản dị, ai cũng hiểu được, có thể coi là thấp; viết thế nào mà ít người đoán ra ý của tác giả là cao. Kỹ thuật, nhiều người có uy tín chê nó thậm tệ: văn nghệ sĩ mà chỉ những lo ngay ngáy về kỹ thuật, về khía cạnh nghề nghiệp thì sẽ tầm thường mãi kiếp, rồi không hơn gì những thầy mỗ khéo tay tập múa dao cho gọn.

Kỹ thuật cao cường không làm nên tác phẩm lớn. Anh cao anh thấp, tha hồ chê nhau khinh nhau, rốt cuộc vẫn không phân biệt được lớn với bé.

Tuy vậy, thiết nghĩ vấn đề lớn bé có thực. Khen một tác phẩm là lớn lao, là vĩ đại, không phải nói chuyện vu vơ, vô bằng.

Nam-hoa kinh là một tác phẩm lớn; chắc chắn nó lớn hơn một cuốn sách hoặc dạy làm mắm, hoặc bàn về cách trồng tỏi, hoặc hướng dẫn về phương pháp nuôi gà v.v... Tôi chắc chắn được nhiều người đồng ý như thế, quả quyết đồng ý không do dự.

Lại bảo cuốn *Người xa lạ* của Albert Camus, cuốn *Đi tìm thời gian đã mất* của Marcel Proust, cuốn *Cái chết của Ivan Ilitch* của Tolstôï... lớn hơn loại truyện gián điệp 007, truyện võ hiệp của chàng Trương Vô Kỵ v.v..., lời văn hy vọng được nhiều người tán đồng, dù không quả quyết chẳng nữa.

Như vậy đã là quý. Khó quả quyết về một điều không có tiêu chuẩn rõ rệt. Chỉ có cảm tưởng, chỉ thấy ngơ ngợ, thế thôi.

Không riêng đối với các tác phẩm văn nghệ, mà trước hành vi thái độ của con người chúng ta cũng có những cảm tưởng khác nhau như vậy. « Bà mẹ » đau khổ trong cuốn truyện nổi tiếng của Pearl Buck, vài lần trong đời, vào những giờ phút cực kỳ bi thảm, đơn độc, bà tìm đến gục đầu lên một nắm mớ hoang mà khóc nức nở; mọi người lặng lẽ tránh ra, để mặc « bà mẹ » khóc. Chúng ta có cảm tưởng cái khóc ấy lớn hơn cái khóc của con trẻ đòi kẹo.

Một ông chú phiêu lãng, quá nửa đời người bôn ba thất bại, trở về quê hương, lạng lờ, chán nản. Một buổi chiều nào đó, ông chú già thất chí ngồi giữa cánh đồng rút ống sáo ra thổi. Đứa cháu bé theo chơi bên cạnh, mơ hồ tưởng tượng đến cái quá khứ đầy bí ẩn của chú, và có cảm tưởng nỗi buồn man mác bao la gửi trong tiếng sáo có cái gì lớn hơn nỗi buồn của mình vừa bị cô giáo cốc mấy chiếc vào đầu.

Các bà vợ trong gia đình có cảm tưởng những lo lắng về nồi cơm khê con cá ươn của mình không lớn bằng những lo toan của chồng, bao trùm cuộc sống của xóm diềng làng mạc.

Một cuốn sách bé với một cuốn sách lớn, sự khác biệt cũng đại khái như vậy.

Một kẻ cầm bút lên viết sách, thế nào hẳn cũng đang chú ý đến một cái gì. Trong đầu hẳn hoặc có điều lý thú lắm, hoặc có điều làm hẳn bức dọc uất ức lắm. Có thể hẳn mới được dự một trận tức cầu, và đầy cao hứng phấn khởi hẳn phóng tay viết thiên truyện tuyệt tác nhan đề là *Trận banh đầu*. Có thể hẳn rình rập, theo dõi, chứng kiến một cuộc xung đột gay cấn ở nhà bên cạnh, và nắm vững đề tài hẳn vung bút sáng tác văn phẩm xuất sắc *Trận đòn ghen* v.v...

Không còn nghi ngờ gì nữa, kẻ thiên tài có thể viết nên tác

phẩm hay bất cứ về đề tài gì. Quan sát tinh tế, lời lẽ di dóm thông minh, thì kẻ trận ban đầu, trận đòn ghen sao lại không thu hút độc giả, không khiến ai nấy tấm tắc ngợi khen?

Tuy vậy giữa con người thiên tài để hết tâm trí vào một cuộc đá banh vào một cuộc đánh lộn, với con người thiên tài khác để tâm đến thân phận hạng A Q trong thời cách mạng, giữa hai con người ấy tâm hồn có sự khác nhau về kích thước.

Cũng như giữa bậc thiên tài suy nghĩ về vấn đề xung đột quyền lợi giữa các thành phần trong xã hội, xung đột mới cũ, giữa mẹ chồng nàng dâu, và bậc thiên tài băn khoăn về ý nghĩa của kiếp người, về lẽ sống chết v.v...

Đọc Thanh Tịnh kể chuyện lấy bong bóng lợn đắp nhựa cây bút vào làm trái banh đá chơi, rồi đọc *Đoạn tuyệt* của Nhất Linh, chúng ta có cảm tưởng leo thang. Đọc *Đoạn tuyệt* về sự tranh chấp giữa vài hạng người, rồi lại đọc *Dịch hạch* của Camus đề cập đến cả định mệnh nhân loại, lại có cảm tưởng leo thang.

Như thế nghe chuyện con ve con chim cưu bay lên cây du cây phượng, rồi lại nghe chuyện con cá con chim bằng bay sang Ao Trời, đập cánh làm cho nước nổi sóng suốt ba nghìn dặm dài.

Trang Tử nói: « Thử tiểu đại chi biện dã. »

Lớn với nhỏ khác nhau như thế. Tác phẩm nghệ thuật lớn nhỏ khác nhau ở chỗ bận tâm của tác giả. Có nỗi bận tâm của con ve, có nỗi bận tâm của chim bằng. Nỗi bận tâm nào cũng có thể tìm ra cách thể hiện tuyệt mỹ của nó.



So sánh chỗ bận tâm thì có bận tâm nào lớn lao hơn nỗi bận tâm bao quát cả thế cuộc nhân sinh, nỗi bận tâm siêu hình vẫn ám ảnh con người từ xưa tới nay: đời người có nghĩa gì chẳng? nhân loại từ đâu đến? đi về đâu? có nhiệm vụ nào ở cõi đời này chẳng? v.v...

Hình như cho tới nay những nghĩ ngợi về cái vấn đề ấy đều tỏ ra vô bổ, chẳng giải quyết được gì, chẳng đem lại được chỉ lợi gì rõ rệt. Tuy nhiên cái lớn lao không buộc phải lợi ích. Và lại tác phẩm văn nghệ không có nhiệm vụ giải quyết, kể cả giải quyết cái hóc hiểm của nhân sinh và vũ trụ. Cho nên chẳng ai trách văn nghệ sĩ phí công vô ích vào những cái xa vời.

Trái lại, không xa vời thì không lớn. « Không hề có một kịch tác gia nào thực sự lớn lao nếu ở phía sau kịch tuồng của ông ta người ta không đoán thấy có một thế giới quan, một *Weltanschauung*... ». André Maurois chứng minh: « Shakespeare và Goethe có một quan điểm siêu hình. Có lẽ họ không trình bày ra một cách minh bạch. Tuy vậy chúng ta đoán thấy và nó làm chúng ta xúc động ». Vì vậy Shakespeare và Goethe đều lớn.

Kịch thế nào thì thơ ca, tiểu thuyết v.v... cũng thế ấy. Dostoevski viết những cuốn truyện lớn, Tolstoi viết cũng lớn không kém, là vì ở cả hai người đều có những bản khoăn không thuộc loại trận tức cầu hào hứng, cơn mưa đầu mùa, gió lạnh nửa đêm v.v..., mà thuộc các vấn đề bao trùm nhân sinh.

Những bản khoăn ấy có thể đưa ra làm đề tài của tác phẩm, mà cũng có thể không hề được nêu ra rõ ràng. Bởi vậy André Maurois mới nói: « ở phía sau kịch tuồng », « người ta không đoán thấy », « chúng ta đoán thấy » v.v.. Kịch có thể lấy đề tài một câu chuyện tình, một vụ tranh giành quyền thế, truyện có thể chỉ là chuyện một thành phố mắc chứng dịch truyền nhiễm, một ông quan tòa té ngã, đau, chết v.v...; đề tài có thể là những cái rất thông thường, nhưng trong khi tác giả viết về những cái ấy tâm tư lại không ngớt hương về các bản khoăn siêu hình. Như thế, ông ta lớn.

Anna Karénine là một câu chuyện ngoại tình, nhưng Melchior de Vogue không chỉ thấy có chuyện ngoại tình: « Phía sau những hình nộm nhân vật mà ông điều khiển cho múa may, không phải tôi thấy bàn tay nỡ rời thảm thương của ông, mà thấy một cái gì huyền bí và dữ dội, cái bóng của vô cùng luôn luôn hiện diện... một nỗi thắc mắc cam lặng đối với cái bất khả thấu đạt, một tiếng thở dài xa xôi của định mệnh trong cõi hư vô. » Còn A. Maurois thì bảo: « Quả đúng là ở phía sau tấn thảm kịch nhân bản quá đơn giản và thực ra quá tầm thường ấy, có một tấn thảm kịch siêu hình làm cho nó có tính cách lớn lao. » (...)

Vẫn lại phía sau, siêu hình, lớn lao. Đối với Maurois siêu hình với lớn lao dính liền nhau. Hãy đọc các tác phẩm văn nghệ rồi lắng nghe cảm tưởng mình, chúng ta sẽ nghiệm thấy ông có lý khi đưa ra tiêu chuẩn nọ.

Các vấn đề siêu hình dĩ nhiên không làm bận tâm các văn nghệ sĩ ở những nước cộng sản. Bởi vậy, sách họ không lớn. Sự lo lắng trong *Đất vô hoang* từ đầu tới cuối là lo sao cho dân chịu góp tài sản vào nông trường, sao cho mưu cán bộ thắng mưu địa chủ phản động. Lo lắng trong *Sự biến đổi ở Lý gia trang* là lo sao cho mấy ngoc phong kiến sớm bị dân nghèo đánh đổ trừng trị. Đọc những tác giả ấy, chúng ta tưởng tượng được tiếp xúc với những con người thật đứng đắn, đầy tinh thần trách nhiệm, đầy thiện chí tốt lành, tóm lại những con người rất thực tiễn và rất được việc. Còn Sartre thì không được việc chút nào : đọc *Buồn nôn*, *Ác quỷ và Thượng đế* v.v... chỉ có bàng hoàng xao xuyến Camus, Tolstoi, Buzzati v.v... đều không được việc. Họ chỉ giỏi nêu ra những cái làm ta bối rối hoang mang. Một bên bằm sát lấy cuộc sống xã hội để đôn đốc, chỉ bảo, hướng dẫn, cải thiện cuộc sống. Một bên như bỗng ngưng sống, tự tách lìa khỏi cuộc sống, thắc mắc nhìn vào đời người với cái nhìn soi mói, ngờ ngàng ; sự tìm hiểu của họ lồi cuồn độc giả vào một niềm xúc động sâu xa đến tận cội rễ tâm hồn. Đọc giả tấm tắc cảm phục : mấy người này thật lớn !

Những Triệu Thụ Lý, Cholokhov, Simonov, Chu Dương v.v... sẽ bật cười khinh thị : « Lớn ? chúng nó nói cái gì vậy ? nhân dân đâu cần cái đó ? »

Thật đúng. Viết sách đã là chuyện không cần thiết. Viết sách lớn lại càng không cần thiết.

Chẳng qua những tâm hồn lớn thì tác phẩm thể hiện tự nó lớn, những tâm hồn bận bịu về các điều nhỏ nhặt tế toái tự nhiên sản sinh ra sách nhỏ. Kể có tâm hồn lớn dù không đề cập tới những đề tài lớn lao tự nhiên cái lớn lao vẫn phảng phất sau đề tài. Kể có tâm hồn nhỏ mà xông vào những chuyện lớn lao chỉ sớm làm cho xuất lộ sự bất lực, rỗng tuếch.

Sách lớn tự dựng nó lớn, không phải muốn mà được. Viết được sách lớn tự dựng thấy khoái, dù nó không cần thiết. Quả thật nó không cần thiết bằng sách dạy đánh du kích, sách dạy bón phân hóa học.



Ngoài trường hợp sách lớn vì mối bận tâm của tác giả, lại còn có trường hợp sách lớn vì kích thước của chính nó.

Blazac dù không hay bản khoản về triết lý, toàn thể bộ truyện của ông vẫn vĩ đại : nó dựng lên cả một xã hội mênh mông, đông đảo đủ các hạng người, với tất cả cái phức tạp trong sinh hoạt của tập thể cũng như cái rắc rối trong tâm lý từng cá nhân. Đọc qua một pho truyện mà gặp trong đó từ thẳng ăn cắp cho đến ông bộ trưởng, từ ông lão bạc đầu cho đến những đứa bé chỉ chóc, gặp những mưu mô xảo quyệt, những tham vọng điên cuồng của giới doanh thương, của bọn viên chức, chính khách, cho đến các niềm rung động thầm kín của một nỗi lòng thiếu nữ, từ cảnh giông gió hải hùng cho đến cảnh trăng thanh gió mát an hòa v.v..., đọc một pho truyện mà tưởng như sống giữa một thế giới, sống trọn một cuộc đời ; như thế làm sao không thấy nó lớn cho được. André Maurois nói về Balzac : « Tạo lập được một thế giới, đó là một trong các phương diện của sự lớn lao. »

Hồng lâu mộng của Tào Tuyết Cần, *Những người thiện chí* của Roger Martin Du Gard, *Chiến tranh và hòa bình* của Tolstoi v.v... là những sách chứa đựng cả một thế giới.

Lại còn như *Đi tìm thời gian đã mất* của Marcel Proust, nó không chứa hàng năm bảy trăm nhân vật thuộc đủ thành phần, nó không đề cập đến nhiều hoạt động xã hội ; tuy nhiên cái công trình trước tác năm nghìn trang sách, đi vào chi tiết thì li ti ngọn ngành, mà nhìn toàn diện thì bố trí chặt chẽ cân đối, công trình tuyệt mỹ ấy cũng lại lớn nữa.

Mấy nghìn trang sách về trước, một chiếc bánh nhúng vào tách trà nhắc vài kỷ niệm ; mấy nghìn trang sách về sau một viên gạch long lại nhắc vài kỷ niệm ; giữa hai chút việc nhỏ nhặt : bao nhiêu nước chảy qua dưới cầu, bao nhiêu biến cố tang thương, nhiều mối tình nhóm lên rồi dần dà tan rã, có những cô gái mất lần các bí ẩn hấp dẫn để xuất lộ chân tướng tâm thường nhạt nhẽo, có những nhà quý phái hào hoa già nua theo năm tháng, hóa làm cầm vô vị v.v... Người đọc mãi miết theo dõi, đến một lúc nào đó bỗng sững sờ : có một trí óc đã quán xuyến tất cả những cái đó đã sắp đặt tất cả từ một chút hình mây bóng nắng, một biến đổi cỏn con, cho đến sự chuyển di thông thả man mác, mênh mông của thời gian. Người đọc thán phục : thật lớn !

Nói về chuyện kiến trúc, lại cũng André Maurois có lần nghĩ rằng một vòng tròn vẽ trên tờ giấy chẳng thành ra một công trình mỹ thuật gì cả, nhưng cái vòm tròn bao la trong một tòa lâu đài lại

đẹp. Chỉ vì một đàn thi nhỏ, một đàn thi to và do đó thực hiện khó khăn. Thắng được cái khó khăn ấy, sẽ gây được xúc động. « Cái đồ sộ, chế ngự được, thành ra cái cao cả. » (L'énorme, dompté, devient le sublime). Vậy thi to, cũng có khi là lớn.

VÕ PHIẾN
(VII-1968.)

Quý vị phụ huynh có thể cho con em đọc tác phẩm có trong danh sách được Bộ Giáo-dục chọn dịch :

TÂM CẢNH

truyện André MAUROIS
bản Việt-văn : MẶC-ĐỖ
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.

TRẦN PHONG - NHÃ

đọc

Đêm Đêm Đèn Sáng

Nhân dịp Nguyệt san VĂN UYÊN ấn hành bản dịch Đêm Đêm Đèn Sáng, chúng tôi xin lục đăng bài đọc sách trước đã được giới thiệu trên Đặc-san CHỈ-ĐẠO, số 51, tháng 7 năm 1961.

Bài đọc sách được căn cứ theo nguyên tác A Lamp for Nightfall, sách bỏ túi The New American Library, 1959. Chúng tôi hi vọng là với đức tính cần cù thận trọng, dịch giả Hoàng Ung sẽ cung cấp cho độc giả Việt-Nam một bản dịch đúng đắn.

Chúng tôi cũng có tham vọng là bài đọc sách dưới đây sẽ giúp cho bạn đọc tìm gặp một cách dễ dàng, qua bản dịch, những cá tính điển hình của văn phong Caldwell : một nụ cười chua chát, một bàn tay bốn cột tế nhị, một tiếng thở dài nhỏ nhẹ... và trên hết mọi lời, mọi ý, một cặp mắt, một tâm tình trăm phần trăm made in usa...

Đêm Đêm Đèn Sáng có một cốt truyện dung dị nhưng được cấu tạo bằng những tình tiết phức tạp và tế nhị : Gia đình Emerson tới lập nghiệp ở Hoa-kỳ đã lâu đời. Ông tổ Emerson là một trong những người nòi Anglo-saxon đã đập nhát cuốc đầu tiên khai phá đất đai hoang vu nhưng phì nhiêu của vùng Evermont, và đã đổ mồ hôi nước mắt để xây dựng nên trang trại Autumn Hill ở hạt Maine, miền Cực Bắc nước Mỹ. Thede Emerson

kế nghiệp ông cha, và nhờ làm ăn siêng năng khôn khéo nên đã trở nên một trại chủ giàu có nhất vùng, có tới hàng trăm ngàn Mỹ-kim gửi ở ngân hàng sinh lời. Khi Thede về già, ông bán hết gia súc, và thu hẹp công việc trồng trọt. Thede biết rõ là căn nhà ông ở, đất đai của ông, cũng đã già theo với ông. Nhưng Thede có hai người con, một trai, một gái, và ông ước mong là ít nhất đưa con trai sẽ kế nghiệp ông để duy trì Autumn Hill cho khỏi bị lọt vào bàn tay khéo léo, cần cù của bọn người di dân mới đến, cho khỏi bị suy tàn đổ nát trước sự xâm lấn của rừng già, sự tê liệt của tuyết đông giá phủ. Những trang trại lân cận đã theo nhau sụp đổ khi những trại chủ vì chán nản mệt mỏi đã rời bỏ thôn trang di cư lên thành thị để kiếm sống dễ dàng hơn. Các ngọn đèn dần dần lụi tắt không còn chiếu sáng những khung cửa sổ quanh vùng trong những buổi chiều thu đơn lạnh. Và Thede Emerson đã tự nguyện là khi nào còn có một người mang tên họ Emerson sống ở trên gian thì đêm đêm đèn phải soi sáng Autumn Hill. Howard Emerson, con trai Thede, lại ôm mộng trở thành kỹ sư cầu cống. Nguyên vọng đời anh là được xây dựng những cây cầu, và với nhiệt tình mê say của tuổi trẻ, anh tự nguyện sẽ hy sinh với bất cứ giá nào để thực hiện giấc mộng đó. Anh không muốn lãng phí cuộc đời mình trong những công việc tầm thường ở một trang trại đã cần cỗi. Cha con xung khắc. Và thảm kịch bắt đầu từ đó.

Sau khi học hết ban trung học, Howard đi làm phu đắp đường, ăn đói nhịn khát, tiết kiệm từng đồng xu nhỏ để có tiền theo học. Làm việc suốt mùa hè, Howard để dành được 300 Mỹ-kim. Nhưng anh cần có thêm 500 Mỹ-kim nữa mới đủ đóng tiền ăn, tiền học, tiền mua sách vở. Sau nhiều ngày do dự, anh xin phép cha được lên Boston vào đại học, và hỏi vay cha anh số tiền 500 Mỹ-kim cần thiết đó. Nhưng Thede không cho con đi (vì muốn sử dụng uy quyền làm cha, vì định kiến), cũng như không cho con vay số tiền 500 Mỹ-kim. Bởi vì ông *tính toán* là 500 Mỹ-kim mỗi năm sinh lời được tới 40 đồng: vả lại dù cho Howard có xoay xở kiếm thêm việc làm ngoài giờ học thì cũng chẳng thể nào trả nổi cho ông số 40 đồng tiền lãi đó, đừng nói chi tới số vốn 500. Không những không cho con đi học mà ông còn lớn tiếng đòi Howard số tiền 300 mà anh đã dành dụm được, nói là để trả cho ông phần nào số phí tổn mà ông đã nuôi anh khôn lớn, tuy rằng từ năm 12 tuổi, Howard đã phải làm quần quật tất cả mọi công việc như một người làm công.

Howard van xin hết lời chẳng được. Em gái anh là Jean năn nỉ với cha giúp anh bèn bị ông tức giận thẳng tay nện cho một trận tơi bời.

Mẹ của Howard và Jean là Rosa lúc đó ngồi thẩn nhiên đứng đưa ghế xích đu không can gián một lời, lại còn mỉm cười ra vẻ thích thú. Bởi vì thật tâm bà không có chút tình cảm gì với hai con. Không những không yêu thương chúng, bà còn đang tâm nghĩ ngờ chúng lén lút tư tình với nhau, giống như bà vẫn thường lén lút đến rừng cây ven hồ ăn nằm với Leland Stokes, một gã sở Khanh, sở dĩ chịu đi lại tàng tiu với bà vì hẳn có một hậu ý vụ lợi khác hơn là cần thỏa mãn dục tính.

Không được đi học, Howard âm thầm nán ở lại nhà, chờ ngày Jean về nhà chồng. Giữa chàng và Jean, thật ra, có một thứ tình cảm gì khác hơn là tình anh em, nhưng chưa bao giờ hai người lại vượt khỏi vòng lễ giáo. Có lẽ cả hai cùng chịu đựng ngấm ngấm những day dứt của mối tình thầm kín đó, cũng như đã mím môi chịu đựng những lời day nghiêng cay độc vô luân của bà mẹ.

Đám cưới Jean thật là một đại hội. Để thỏa mãn lòng tự kiêu, Thede mời tất cả bàn dân thiên hạ ở Clearwater tới uống cho kỳ hết tám thùng rượu táo (cider) lớn trong hầm rượu Autumn Hill. Bàn dân thiên hạ ở đây gồm phần lớn là những người di dân Thụy-điền, Phần-lan, những «Đầu Vuông», (Squareheads: Scandinaves), những Canucks (Gia-nã-đại), những Hunkies (Nam-tur)... nghĩa là những người mà thời thường Thede Emerson, một người Mỹ chính thống, vốn ghét cay ghét đắng. Tại sao Thede Emerson lại ghét bỏ lân bang? Có lẽ tại vì những người kể trên không phải thuộc nòi Anglo-saxon, vì họ lần lữa sinh sôi nảy nở, trở thành số dân quan trọng trong vùng, nắm giữ những chức vụ quan trọng, kiếm ăn nhàn hạ, cũng như biến thành chủ nhân nhưng cơ sở mà các người Mỹ chính thống đã hao xương tổn máu mới tạo thành. Chính đám cưới này cũng là một sự kiện kỳ lạ — kỳ lạ vì Jean lại được Thede ưng thuận cho lấy một người gốc Pháp. Theo Thede, dù cho có sinh trưởng trên đất Mỹ, dù nhập quốc tịch Mỹ, con rể ông, Frank Gervais, vẫn là người Pháp, giống người mà ông vốn ghét nhất trần đời. Tuy nhiên, Thede vốn là người không hay suy nghĩ sâu. Nên lý do dung dị mà ông tìm thấy chỉ là việc trút bỏ được những tổn phí trong việc nuôi con, tuy rằng sự nuôi nấng ở đây đã được giới hạn tới một mức tối thiểu, khi mà người con gái sắp đi lấy chồng ấy ao ước có được một tấm áo mới trong hai năm trời vẫn

không được toại nguyện — Và thêm vào đó, khi xin được tiền mua thì lại không được phép chọn kiểu áo mà nàng ưa thích... Trong hoàn cảnh ấy, đi lấy chồng đối với nàng là một giải thoát. Jean không thương tiếc gì tuổi thơ, mái nhà quen thuộc, cha mẹ; mà chỉ thương cho anh nàng, Howard, không biết rồi ra có thoát nổi vòng kiềm chế của ông bố keo kiệt, khắc nghiệt, và có thể tìm cách theo học nổi đại học Boston hay không.

Về phía Howard, anh không còn đủ can đảm để chịu đựng sự gàn dở phi lý của cha anh. Anh cũng không có đủ can đảm để mà sống xa Jean, người em gái thân yêu là người duy nhất đã hiểu anh, yêu thương, an ủi anh. Lòng hăng say nhiệt thành đã biến thành chán chường, tuyệt vọng. Vào một buổi sáng có mưa tuyết đầu thu, Howard xách súng đi bắn con ngan-thử (1) mặc dầu cha anh bảo anh ở nhà để lượm trái cây trong vườn. Và anh đã không đi săn thú. Ngồi trên nền tuyết, dựa lưng vào vách tường, chĩa nòng súng vào ngực, anh đã bóp cò súng, tự hủy đời anh. Khi nghe tiếng súng và đợi lâu không thấy con về, Thede đi tìm con. Thấy con đã chết, Thede đứng tần ngần, nhưng không phải tần ngần vì thương tiếc gì con, và thay vì vuốt mắt cho con, Thede lại lượm súng, bắn thêm phát nữa. Viên đạn thứ hai đi vào lồng ngực Howard theo đúng đường phá của viên đạn đầu tiên. Bình thản, Thede gỡ vỏ đạn, dựa súng vào tường và đi về nhà...

Khi mùa đông tới, Rosa bỏ đi. Thede có lên tiếng ngăn cản vợ nhưng không tha thiết gì cho lắm. Chị vợ ao ước nơi thị thành vui hơn là một thôn trại, bốn bề tuyết phủ. Còn Thede, ông thần nhiên đón tiếp cảnh đơn độc. Bên cạnh lò sưởi, Thede ngồi ăn khoai nướng và suy gẫm về những ngày đã qua trong đời ông. Thede thấy trong lòng không mấy may thương tiếc gì con ông. Howard tự sát đối với ông đâu phải việc cần. Điều cần là Thede đã buộc được Howard ở lại Autumn Hill và làm những công việc mà ông ưa thích. Ông rất ưng ý vì đã đã từ chối không cho con ông 500 Mỹ-kim một cách phí phạm. Ông cũng ưng ý vì đã buộc được Howard làm những công việc bình thường, dù chỉ trong một khoảng thời gian ngắn ngủi, một ngày hai buổi, cần thiết cho một thôn trại chưa bị bỏ hoang.

Howard chết, dòng họ Emerson sẽ tuyệt tự. Jean đi lấy chồng xa, con cái Jean sẽ mang tên họ Gervais, gốc Pháp. Rosa bỏ đi, có

(1) Woodchuck, một giống cu-ly thường ngủ suốt mùa đông.

lẽ đầu xuân sẽ trở về lấy nốt ít quần áo đồ đạc rồi lại bỏ nhà ra đi. Nhưng Thede còn sống ít lắm cũng còn được mười năm nữa, trại Autumn Hill còn chưa bị bỏ hoang.

Bên ngoài khuôn cửa sổ, tuyết lạnh chiều đông rơi mỗi lúc một nhiều, dày đặc đến che mờ cả bụi cây trước sân nhà. Thede cố gương đứng lên và tuy trời chưa tối hẳn, ông cũng cố gương đốt đèn đặt lên khuôn cửa sổ. Ánh đèn ấy chính là nguồn kiêu hãnh của dòng họ Emerson. Thede vẫn tự nhủ là ngày nào Trời còn cho ông còn sống, ông còn có bốn phen thắp đèn đặt lên khuôn cửa, để cho bất cứ ai đi qua thôn trại đều biết rằng Autumn Hill còn đó.

Trên đây là sơ lược nội dung.

Bây giờ ta thử tìm hiểu tâm lý các nhân vật, cái tâm tình (hay cái « *chất* ») mà đoạn trên tôi đã tạm gọi là *made in usa*, cùng những chứa đựng tư tưởng trong luận đề của tác phẩm.

Đầu tiên, xin tìm hiểu văn pháp của *Đêm Đêm Đèn Sáng*. Người quen đọc sách Mỹ, có thể xếp ngay tác phẩm này vào loại *truyện tỉnh nhỏ* (small town story). Và nói đến truyện tỉnh nhỏ, ta thường liên tưởng tới những truyện đêm đăng (adult bed-time story) bán rất chạy, loại *Peyton Place*, *From the Terrace*... *Đêm Đêm Đèn Sáng* không thuộc loại truyện đó. Tuy trong truyện có đoạn tả cảnh ân ái giữa Rosa Emerson và Leland Stokes ở khu rừng ven hồ, nhưng văn pháp chừng chặc và kín đáo. Và lại chương sách đó còn làm nổi bật lên cá tính đặc biệt của hai nhân vật vừa kể (Rosa chủi mắng lũ sóc và Leland lộ rõ tâm trạng khi đòi hỏi Jean, con gái Rosa). Tóm lại *Đêm Đêm Đèn Sáng* là một truyện đứng đắn. Ta cũng không nên quên Erskine Caldwell là một nhà văn miền Nam nước Mỹ. Một cảnh ái ân, một mâu thuẫn duyên trắc trở... là những điều thường gặp trong nhiều tác phẩm của các nhà văn miền Nam.

Cũng như trong *Tobacco Road* và *God's Little Acre*, cũng rất đặc biệt: mới đọc tưởng chừng như kém mạnh mẽ, khô và khó, nhưng đọc kỹ, khi tư tưởng của tác giả đã thấm, ngấm vào tâm hồn, người đọc sẽ nhận thấy là bút pháp của Caldwell thật vô cùng giản minh và lưu loát. Bố cục truyện chặt chẽ, tuy không được hấp dẫn, nhưng đã thoát ra được mọi lẽ lối cổ điển. Qua hàng chữ, người đọc tưởng chừng như luôn luôn bắt gặp những nụ cười chua chát,

những hành vi tưởng như khôi hài mà đậm màu trớ trêu độc ác, rất thật và rất gần với cuộc đời. Ngọn bút của Caldwell có tài đưa người đọc tới một cảm xúc cao độ, rồi ở đó ông giả tảng quên đi sự thoả dịu mà mọi người mong chờ. Người đó có thể hờn giận ông nhưng đồng thời cũng không thể quên khâm phục ông. Chính ngay trong cái *decade* 1930 — 1939 (thời kỳ kinh tế khủng hoảng, thời cực thịnh của trào lưu bi quan yếm thế trong lịch sử văn học Mỹ), các nhà phê bình đã không tiếc lời khen văn pháp của Erskine Caldwell là một thứ văn pháp mẫu mực và sánh ông ngang hàng với những văn tài lỗi lạc khác như Sinclair Lewis, John Steinbeck, Dos Passos...

Qua thứ văn pháp đặc biệt ấy, người đọc nhận thấy bàng bạc các «chất» *made in usa* được thể hiện một cách rất tài tình qua tâm lý các nhân vật, diễn biến trong một thảm kịch gia đình:

1) Gia trưởng, Thede Emerson:

Thede Emerson có hai cá tính nổi bật nhất: keo kiệt và cố định. Trọn đời, ông không bao giờ ngừng tính toán. Ông không thể cho con trai đi học vì tiếc tiền. Ông gả con gái cho một người di dân (mà ông vốn ghét bỏ) chỉ vì muốn trong nhà bớt đi một miệng ăn. Ông căm lạng chịu đựng những lời đàm tiếu của thiên hạ để mặc cho vợ đi lang chạ với thiên hạ vì như thế ông đỡ phải trả tiền thuê người ở mà công việc bếp núc trong nhà vẫn được thu dọn gọn gàng. Ông biết là bạn bè đã hoàn toàn có lý khi khuyên giải ông nên thay đổi cách cư xử sai lầm đối với những người di dân, nhưng ông không nghe theo. Ông không bỏ tiền ra mua sơn tuy ông biết là Autumn Hill — ngôi trại mà ông yêu quý hơn hết mọi sự ở trên đời — đã quá tồi tàn và rất cần phải tu bổ lại để che giấu những vết tàn phá của thời gian. Đối diện với cô độc và ám ảnh chết chóc, ông vẫn chỉ biết có tiền. Hạnh phúc của chính ông và những người xung quanh ông không đáng kể bằng số tiền ký thác ở ngân hàng sinh lời hàng năm 8%.

Ông sung sướng và kiêu hãnh có Howard đề nối dõi tông đường, đề chống đối với sự xâm lấn của những cây tùng hoang dại, đặng bảo vệ cho Autumn Hill được trường tồn. Nhưng ông đã đánh đổi niềm kiêu hãnh ấy lấy những tiếng gào thét đòi con ông trả tiền cơm áo của 12 năm trời bé bỏng. Và ông đã nhất quyết không cho con vay tiền đi học dù nó đã thề sẽ làm việc đến chết để trả lại ông số tiền lời 8 phần trăm, 8 phần trăm của

ông. Và rồi ông có đủ bình thần trong lương tâm (à, nếu như ông lại có được lấy một lương tâm) để bóp cò súng bắn thêm một phát vào cái xác đã lạnh cứng của con ông.

Đối diện với cô độc và chết chóc, ông lãng quên tình thương, quên chính tấm thân tàn tạ của ông, gượng đốt đèn đặt lên khuôn cửa sổ. Vì sao vậy? Có lẽ vì ông kiêu hãnh được là một người Mỹ chính thống. Ông biết là Ben Robinson, bạn ông, đã hoàn toàn có lý. Nhưng ông không thể nào chấp nhận được sự có mặt của những Đầu Vương, những Canucks, những Hunkies... Ông vẫn muốn chết với ý nghĩ bất di bất dịch rằng *Autumn Hill, Clevermont* là đất của những người Mỹ chính thống như ông. Mà một người Mỹ chính thống, nếu chưa nhiễm được những lý tưởng dân chủ ắt không tránh được tật kỳ thị chủng tộc. Emerson là một người Mỹ chính thống, tuy sinh trưởng ở miền Bắc, nhưng tiếc thay chưa trút bỏ được cái tập quán tiếm nhiễm đã từ lâu đời đó. Miền Bắc là nơi phát sinh ra những tư tưởng cách mạng nhằm giải phóng nô lệ, đả phá kỳ thị chủng tộc. Caldwell, nhà văn của miền Nam, khi chọn hạt Maine ở miền Cực Bắc làm bối cảnh cho *Đêm Đêm Đền Sáng* tuy không đặt thành vấn đề kỳ thị chủng tộc, nhưng có thể đã muốn chứng tỏ là cho đến nay, vấn đề đó vẫn còn là một vết nhơ oan nghiệt trên lương tâm dân tộc Hoa-Kỳ.

Thede Emerson là một người ưa tính toán. Mà những người ưa tính toán thường không có bạn bè — tôi muốn nói những bạn bè chân thành, chí tình. Người ta có thể nể nang Thede vì tuổi tác của ông, vì tiền bạc của ông. Nể nang nhưng người ta vẫn nói thẳng vào mặt ông là vợ ông đi ngủ với trai, là ông đối xử với con cái không ra gì, là ông keo bần, là ông đáng khinh. Caldwell, khi tạo nên nhân vật chính cho *Đêm Đêm Đền Sáng*, đã muốn gọi trên môi người đọc những nụ cười chua chát mỉa mai và đượm màu khinh bạc.

2) Người vợ, Rosa Emerson:

Rosa là một mẹ đàn bà lằng lộn. Xét theo điều kiện sinh lý, Rosa có ngoại tình cũng là phải. Phải, vì bà ta đang ở tuổi hồi xuân mà ông chồng bà lại già hơn tới hai chục tuổi. Nhưng xét theo luân lý, một người đàn bà như Rosa có thể gọi được là quá quắt. Ngủ với trai trong rừng đã là điều ô nhục, nhưng mưu toan gạt con gái ra rừng cho người tình thỏa mãn dục vọng để hèn thì

thật là quá quắt. Cấm không cho con cái đá động tới chuyện ngoại tình của mình, rồi nghi ngờ con cái ngủ với nhau, rình mò chực bắt quả tang thì thật là quá quắt. Không cho con gái lựa kiểu áo mà nó ưa thích rồi đặt mua kiểu áo đó cho chính mình, nhằm làm đẹp mắt người tình, nghĩ thật là quá quắt.

Người đọc sách có cái ước mong nhỏ nhất là Rosa bỏ nhà ra đi thật sớm, sống lang bạt ở một xứ xinh nào (chẳng hạn trong cái khách sạn có hơi sưởi và nước nóng ở Pors, nơi mà chồng bà thường hứa hẹn sẽ dẫn bà đến nghỉ ngơi trong ít bữa mà chưa bao giờ bà được tới cả), đợi ngày chồng chết rồi sẽ trở về chia cửa. Có ai ngờ được là chính Rosa lại là người lạnh lùng khuyên chồng sớm lo tổng táng cho con để đỡ phí tổn. Cái chậm trễ của một « việc tất nhiên » ấy quả là một nụ cười mỉa mai chua chát nữa.

3) Con trai, Howard Emerson :

Howard là một thanh niên Mỹ, có thể gọi được là thuần túy. Không những thuần túy về dòng máu Anglo-saxon trong huyết quản của anh, mà còn do nơi căn bản giáo dục tiếp nhận được ở nhà trường. Anh không có giáo dục gia đình, hay nếu có thì đó cũng chỉ là một thứ giáo dục làm thu hẹp tâm hồn anh. Nền giáo dục học đường đã cởi mở tâm hồn anh, mở mắt cho anh nhìn về những phương trời phóng khoáng tự do, cũng như đã dạy cho anh biết thương yêu, quên thù oán. Anh không nhiễm phải cái tập quán kỳ thị người khác giống, khác quốc tịch của ông cha anh. Anh can đảm và kiên nhẫn thể hiện những giấc mộng hằng ôm ấp. Khi cha anh tàn nhẫn đánh Jean, anh đã mím môi, nắm chặt đôi bàn tay lại. Nhưng anh đã đứng im trước mặt cha, bèn tai ù lên những lời chửi rủa tục tằn. Ảnh hưởng của giáo dục học đường đã ngăn cản anh, không cho anh vùng đôi cánh tay gân guốc đó lên. Lý trí đã nén được lòng hồn oán, một trang sách luân lý được lật qua.

Howard còn trẻ lắm. Có một nhà văn nào đó đã nhận xét tuổi trẻ là tuổi mắc bệnh nhìn gần (*la jeunesse est toujours l'âge de la myopie*). Tuổi trẻ rất dễ đam mê thật nhiệt thành, nhưng cũng dễ chán chường tất cả. Trong một cơn buồn bực tốt độ nào đó, tuổi trẻ có thể dễ nghi ngờ sự hiện hữu của cuộc sống, và từ sự nghi ngờ đó bước sang sự tuyệt vọng chỉ có một bước nhỏ — một bước chân không, một mối, run rẩy đặt trên mặt

đường trơn trượt. Howard không phải là một đứa trẻ được cưng chiều. Từ 12 tuổi anh đã phải làm những công việc vất vả của một nông dân. Những cây cầu mà anh mơ ước được xây dựng không phải là những món đồ chơi. Lễ sống đời anh không sao theo đuổi, thực hiện nổi, chỉ tại một nguyên do ti tiện. Người thân yêu độc nhất đã rời xa anh. Bồn bề tuyết phủ lạnh lùng. Trong nhà, một bà mẹ ích kỷ, dĩ thỏa ; một ông bố keo kiệt, nghiêm khắc đến tàn nhẫn, lúc nào cũng chỉ lo kiểm tra việc sai con làm... Thật là đầy đủ những điều kiện để cho một người đang buồn bực dễ phát điên lên !

Trong tiểu thuyết, trước khi chết, các nhân vật thường hay hồi tưởng lại quá khứ. Caldwell không cho đọc giả biết Howard đã nghĩ những gì trước khi nhấn tay bóp vào cò súng. Nhưng người đọc giàu tưởng tượng có thể cho là Howard đã chỉ nghĩ tới Jean, tới đêm tân hôn của Jean, khi Howard thao thức tới gõ cửa phòng Jean, lắng nghe những lời van xin của Jean, ngó vào trong phòng để biết chắc Jean đã là vợ của một người khác, để rồi lặng lẽ trở về nằm dài trên giường đắm đắm nhìn vào bóng đêm dày đặc.

Howard Emerson, người thanh niên đáng thương ấy thiếu thốn nhiều thứ quá, từ món tiền cần thiết để vào Đại-học tới một mối tình thâm thiết để sưởi ấm tâm hồn cô quạnh. Cuộc đời đã cho anh những gì ? *Zéro* ! Tương lai sẽ dành cho anh những gì ? *Zéro* ! Dù cho cha anh có thắp đèn thật lớn đặt lên khuôn cửa Autumn Hill, anh vẫn chỉ có thể nhìn thấy bóng đêm dày đặc nặng nề đè lên mái nhà gần siêu đồ tan hoang ấy. Trong lòng đất căn cõi, ít nhất — giấc mơ bình thản dài đến vô cùng — Howard Emerson còn dựng được những cây cầu thật dài, thật lớn, thật đẹp, thật vững chắc, trơ gan đứng trong mưa gió, tự hào soi mình xuống dòng nước cuốn dưới chân...

4) Con gái, Jean Emerson :

Trong Jean, ta khó tìm thấy một cá tính gì đặc biệt. Chịu đòn cha, Jean chỉ biết khóc. Jean không có phản ứng gì trước sự xử xử tồi bại của người mẹ. Jean lấy chồng, rồi xa Autumn Hill. Con cái Jean sẽ mang tên họ Gervais. Người đọc thấy mừng cho Jean, cũng như tin tưởng là sau này Jean sẽ dạy dỗ con cái không được sống hẹp hòi. Jean sẽ gieo rắc cho chúng lòng độ lượng và tình thương yêu. Chúng sẽ có những tâm hồn cởi mở, và sẽ xây dựng nên Mỹ-quốc của ngày mai — một Mỹ-quốc biết mình, hiểu

người, yêu thương người hơn và cũng được người thương nhiều hơn...

5) Bạn, Ben Robinson :

Có thể gọi Ben là bạn của Thede, vì mỗi khi xuống phố Thede thường chỉ ghé chơi nhà Ben. Gọi là nhà thì không đúng hẳn, vì Ben là chủ một cửa hiệu tạp hóa. Và cửa hàng của Ben là nơi tụ họp của dân trong làng vào những ngày giờ nhàn rỗi. Đối với Thede, cửa hàng của Ben là nơi trú ẩn cuối cùng của những người Mỹ chính thống trong vùng, vì đó là nơi độc nhất mà Thede không phải thở hút cái không khí có pha trộn hơi thở của những người khác quốc tịch. Với mọi người, đó là một cửa hàng buôn bán, và lúc nhàn rỗi, mọi người có thể quây quần tán gẫu về những chuyện lớn nhỏ xảy ra trong cái nếp sinh hoạt thường thường bình thản của xóm làng. Ben Robinson là một người biết nghe chuyện cũng như biết bàn góp một cách thông minh, vui vẻ.

Thêm vào đó Ben lại là người sinh trưởng trong làng nên Ben có thể thăng trầm phẩm bình mọi hành vi xảy ra trong các gia đình quen biết. Ben đã thuyết phục Thede nên bỏ tiền cho Howan đi Boston học, Ben đã khuyên nhủ Thede nên tính chuyện ly dị với Rosa, Ben đã bàn bạc với Thede về đám cưới của Jean, Ben đã giảng giải về thái độ sai lầm của Thede đối với những người di dân khác quốc tịch. Con người thường bình thản ngồi trên chiếc ghế bánh xe lăn đặt phía sau quầy hàng ấy đúng lẽ ra phải được Thede coi trọng nhiều hơn là một người bạn. Nhưng nào Thede có nghĩ đến Ben. Thede có thể đồng ý với Ben là cửa hàng của Ben chỉ có thể đứng vững nhờ ở sự mua bán rộng rãi của những *Squareheads*, những *Canucks*, những *Hunkies*, (nghĩa là những người khác với người gốc gác địa phương ở điểm biết siêng năng kiếm tiền và biết tiêu tiền, những người biết gìn giữ và tích cực góp phần vào công cuộc mở mang đất nước quê hương thứ hai của họ), nhưng Thede vẫn không muốn thở hút chung cái bầu không khí mà họ đã thở hút. Phải có một biến cố trọng đại mới khiến gọi được lòng tự kiêu, khiến Thede mở rộng cửa Autumn Hill đón tiếp những người mà ông không ưa thích đó. Tám thùng rượu táo lớn có thể gây trong lòng Thede một niềm kiêu hãnh mới, nhưng không thể thay đổi, và có thể còn làm nặng thêm, một tập quán mà ông tiếm nhiệm lâu đời. Nếu như ông không có nhiều tiền, và nếu

như ông làm chủ một cửa hàng như Ben... nhưng đó lại là chuyện khác, một chuyện đòi hỏi khá hiếm hoi.

6) Con rể, Frank Gervais :

Frank Gervais là một thanh niên mới lớn. Anh yêu Jean và muốn xây dựng hạnh phúc gia đình. Trước những lời thiên hạ thường đồn đại là Thede Emerson có thể thay đổi ý kiến vào phút chót và sẽ không gả Jean cho một người gốc Pháp như Frank, anh cũng lo âu suy tính một cách bồn bộn như những người trẻ tuổi đang yêu đương khác. Những lời đồn đại đó không hẳn là vô căn cứ vì ai cũng rõ sự ung thuận của Thede quả là một việc khác thường, đáng ngại. Thật là may cho anh đã không phải dẫn Jean trốn sang Gia-nã-đại, đi tìm hạnh phúc một cách thầm lén.

Frank Gervais là một nhân vật rất mờ. Phải đợi đến ngày đám cưới người ta mới thấy anh nổi bật lên như một người khác thường (noordinaryman). Theo tục lệ, khi tiệc cưới đã tàn, thanh niên nam nữ tới dự tiệc thường tổ chức một cuộc « náo động phòng » (tạm dịch chữ *charivari* có nghĩa là sự chọc phá cặp vợ chồng mới). Họ đập bàn ghế hò hét những câu tục tĩu (tỷ như : — Lên ngay đi, đừng để nguội máy chứ ! — Thôi lên làm gì, làm ngay dưới này cho vui vẻ cả...) Cô dâu chú rể phải im lặng chịu cho tàn khách xô đẩy, níu kéo, chọc phá, suốt dọc con đường đưa tới phòng ngủ. Trong đám cưới này, Perley Philips, trưởng ban quấy phá, lại nghĩ ra một trò chơi mới : quăng cái xô đựng nước tiểu (chamber pot) mới tinh lăn dọc theo cầu thang xuống dưới chân Frank. Việc phi thường xảy đến : Không bối rối, Frank Gervais cúi xuống lượm cái xô, đặt lên vai, và nắm tay vợ chạy lên phòng. Mọi người ngạc nhiên, hoan hô ầm ĩ. Ngay cả Thede cũng phải hài lòng. Hài lòng vì con rể can đảm, và vì cuộc « quấy phá » ở Autumn Hill thật là độc đáo.

Sự hiện diện của F. Gervais cho Thede nhiều hy vọng. Là vì cùng lúc với sự xâm nhập của những người từ lục địa châu Âu di dân sang, một giống chuột lớn cũng bắt đầu xuất hiện, gặm nhấm đất đai Clearwater. Những người gốc địa phương chết dần, hoặc bỏ đi Portland để sống suốt mùa đông trong những khách sạn có hơi sưởi và nước máy nóng. Mùa hè có những du khách đến từ Boston, từ New York, từ Philadelphia, dựng lều bên hồ ở vài ba tháng. Đêm đêm còn có nhiều đèn soi sáng Clearwater. Nhưng mỗi mùa

đông lại có thêm chừng mười mái nhà không có ánh đèn. Sự tối tăm đó là dấu hiệu báo ngày suy tàn sắp tới không xa. Du khách chỉ đến ở trong vài tháng hè rồi lại bỏ đi. Clearwater cần có những người như Frank Gervais, lấy vợ sinh con, dựng nhà phá đất, giữ cho sáng mãi ngọn đèn...



Để kết luận, chúng ta hiểu về các tác phẩm của E. Caldwell rằng các tác phẩm đó thể hiện bộ mặt trầm lặng của thôn trang miền New England đã che giấu bằng nhiều truyện giả nhân giả nghĩa, những dục vọng, thêm khát những đồ vô điều tàn. Ngọn bút tài tình của Erskine Caldwell đã pha trộn tiếng cười với tiếng khóc của độ sống thường nhật, và tài kể chuyện hiếm có của ông đã tạo *Đêm Đêm Đèn Sáng* thành một vở bi-hài-kịch rất thật, rất sống.

Tính keo kiệt đến độ tàn nhẫn của Thede Emerson đã đẩy gia đình Emerson vào một thảm trạng nào lòng. Nhưng từ đồng gạch ngói điêu tàn của Autumn Hill rồi sẽ manh nha những mầm sống mới. Thede chết đi rồi không ai sẽ mĩa mai con cái của Jean là người Mỹ gốc Pháp. Chúng sẽ chỉ biết có một quê hương : Hiệp-chúng-quốc Hoa-Kỳ. Chúng sẽ chỉ có một nhiệm vụ : tranh đấu chống với sự xâm lấn của rừng cây hoang dại, của những con chuột bần thiêu. Ánh lửa đốt sáng những đêm đông đen tối và dài dằng dặc — ánh lửa mơ ước của trọn đời Thede — sẽ được con cái Jean thấp sáng. Nhưng không phải chúng chỉ thấp sáng khung cửa Autumn Hill. Ánh lửa sẽ tiến sâu vào phía rừng ven hồ, đẩy lui những bụi cây phong màu trắng, đốn ngã những cây tùng sống dai hơn thời gian và luôn luôn xâm chiếm đất đai của người. Đây là ánh lửa TIN YẾU, được thấp sáng bằng tình thương nhân loại, bằng ý chí tự lập, tự cường...

Những tên Emerson, Frost, Robinson sẽ dần dần biến mất ở Clearwater. Những trại chủ mới sẽ là Gervais, Alarak, Henata, và Nordenskjold. Nhưng tên họ có nghĩa gì đâu, khi những người dân tới lập nghiệp ở Clearwater đó đều mang trong tâm hồn họ những cảm nghĩ, cái tinh thần, cái ý chí cố hữu của dân tộc họ. Họ sẽ đổ mồ hôi, và máu, và nước mắt cho mảnh đất được trường tồn. Gõ rừng Clearwater sẽ được họ dùng đóng nôi, dựng nhà và ghép áo quan. Quê hương họ ở đấy. Tổ quốc họ cũng ở đấy. Và, với những tập quán tốt đẹp du nhập từ những phương trời xa lạ,

họ sẽ cải tiến nếp sống tinh thần cho những thế hệ mai sau. Mọi người sẽ kính nể nền văn minh của họ, và họ sẽ có đủ kiêu hãnh ngược mắt nhìn thẳng mọi người. Ngày hôm nay có thể là xã hội Huê-kỳ hãy còn nhiều Thede Emerson. Nhưng rồi những người đó sẽ gục chết dần mòn. Bởi vì có gì ngăn cản nổi bước tiến hóa của một trào lưu tư tưởng ? Bởi vì có ai ngăn cản được những cặp vợ chồng Gervais phá đất dựng nhà, sinh con đẻ cái, tàn tảo dành dụm giúp cho con cái đủ phương tiện đi trường Đại-học ? Bởi vì có ai gò ép nổi những người trai trẻ đã được hấp thụ một nền giáo dục hoàn toàn cởi mở, đã biết quên cả mùa hè chai tay đập đất đắp đường, đã biết rõ là mình sẽ muốn gì làm gì trong ngày mai ?...

Đêm Đêm Đèn Sáng, một ánh mắt sáng chói màu bốn cột, một nụ cười khinh mạn trên môi Caldwell. *Đêm Đêm Đèn Sáng*, tác phẩm đã làm cho bao nhiêu trái tim (Hoa-kỳ cũng như không-Hoa-Kỳ) rộn ràng, bao nhiêu cặp mắt nheo lại, và bao nhiêu cặp môi nhích lên theo đường cong của một nụ cười nửa như thích thú, nửa còn ghen ngạo. Đến ngay Joseph Warren Beach, nhà phê bình văn học lỗi lạc của Hoa-kỳ, cũng phải hạ bút : « *Erskine Caldwell là người trời sinh để kế tiếp sự nghiệp vĩ đại của những bậc thầy : Chaucer và Dickens, Balzac và Gorky...* » Có bao nhiêu người đáng được nhận một lời khen như thế ?

TRẦN PHONG-NHÃ

ĐÃ PHÁT HÀNH

NGÀY THÁNG

truyện NGUYỄN-ĐÌNH TOÀN

AN-TIÊM xuất bản

TRẦN THIỆN-ĐẠO

Bước đầu để tìm hiểu Biện - chứng - pháp

Giải đáp thắc mắc cho một bạn đọc

Tòa soạn Văn mới đây có chuyển cho chúng tôi một bức thư của một bạn đọc, ký tên: Thái, KBC 4.769, với những dòng vừa khiêm tốn vừa chân thành như sau :

— Là một độc giả của Văn, theo dõi Văn từng số, vẫn mong có dịp viết thư nhờ ông giải nghĩa cho vài từ ngữ mà đọc trong sách báo chúng tôi không hiểu, hay đúng ra chỉ có thể hiểu mù mờ.

Nghĩ dễ mãi như vậy, chắc sẽ có hại cho sự cầu học, lại thấy Văn sẵn lòng đem sự hiểu biết của mình để giúp đỡ một số độc giả hiếu học mà không đủ phương tiện, nên hôm nay viết thư này đến nhờ ông chỉ cho vài điểm, có thể dễ với nhiều người, nhưng riêng tôi vẫn còn là một thắc mắc lớn. Chẳng hạn, nghĩa một vài danh từ thường gặp trong triết học, như :

1.— Biện chứng pháp.

2.— (...)

Vậy, chủ đích độc nhất của bài này là giải đáp thắc mắc trên đây của bạn Thái, vạch ra những nét căn bản cần thiết cho việc tìm hiểu ý nghĩa từ *biện chứng pháp*, và chỉ trình bày những khía cạnh chánh yếu của nó mà thôi, chớ không đi sâu vào mọi tiểu tiết liên hệ tới một vấn đề triết học rộng lớn như vấn đề biện chứng pháp, biện chứng luận, duy vật biện chứng và nhiều nữa. Hơn nữa, nói riêng ở xứ này, có nhiều học giả đủ thẩm quyền hơn chúng tôi đã viết sách chuyên-đề luận về biện chứng

pháp, như Phan Văn Hùm (trước 1945), Trần Văn Giàu (sau 1945), và chắc còn nhiều học giả khác mà vì lẽ này hay lẽ nọ, chúng tôi không được biết tới và không được đọc.

Nói vậy, tức là thừa cùng bạn đọc rằng công việc của chúng tôi ở đây chỉ nhằm sắp xếp những nét căn bản nói trên cho có mạch lạc, và trình bày cách nào cho dễ hiểu trong giới hạn khả năng của mình. Ngoài ra, không có tham vọng nào khác. Chúng tôi sở dĩ viết thành bài, chớ không giải đáp trong mục *Bạn đọc và chúng tôi*, là để được rộng tay, không bị tù túng trong khuôn khổ chật hẹp của mục ấy, chỉ thích hạp với những lời giải đáp những thắc mắc đơn giản mà thôi.

Hai giai thoại để minh họa ý nghĩa từ *biện chứng pháp*

Hồi nhỏ, mỗi lần Tết đến thì cứ y như là chúng tôi phải một dịp lấy làm bực mình. Nguyên chúng tôi có một người thân, thuộc hàng chú bác, sanh cỡ 1910-1920 (nghĩa là trưởng thành vào cỡ 1930-1940, thời kỳ các nhóm đệ tứ, đệ tam, nương theo bầu khí cởi mở của Mặt-trận Bình-dân mà phát cò, đặc biệt ở phần đất hồi ấy gọi là Nam-kỳ). Ông vốn là một kẻ sành điệu, thích thưởng thức bông mai. Gần Tết, năm nào cũng vậy, ông không quên dắt chúng tôi leo đèo sau gót ra chợ mua vài nhánh mai.

Tới chợ (chúng tôi thường ra chợ Bà-chiều, Gia-định), ông lết hết gian này tới gian khác, ngắm nhánh mai kia tới nhánh mai nọ, khó tách chẳng ai bằng, khiến bạn hàng nhiều người không chịu nổi, để cuối cùng lựa những nhánh nào còn búp thiệt nhỏ mới mở bóp trả tiền chẳng cầu cưa giá cả gì hết mà cầm mai về, trong lúc gian phòng đầy ứ nhánh bông nở rộ, vàng tươi, sum sê đẹp mắt hơn những nhánh ông mua nhiều lắm. Chúng tôi lấy làm bực mình khôn tả, cho rằng ông khùng, đại, lắm cằm, mua chác tầm bậy. Hỏi :

— Sao dựng hồng mua mấy nhánh kia ngộ hơn ?

Lần nào hết lần nấy, ông đáp trả chúng tôi bằng câu bất di bất dịch này :

— Tại mày chưa biết *biện chứng pháp* đó, mậy.

Biện chứng pháp ? Biện chứng pháp ? Ông dựng chịu ảnh hưởng bầu khí chánh-trị và từ-ngữ thông-dụng trong một phái chánh trị thời bấy giờ, đầu dè được rằng thằng cháu còn thò lò cứt mũi của mình đã bực càng lấy làm bực hơn thêm, chẳng hiểu

biện chứng pháp với chuyện mua bông mai còn búp dính liú với nhau ở chỗ nào và định ninh rằng ông nói vậy cũng hết như người lớn dần ông Kệ bà Chấn vừa đề dọa con nít vừa đề cho qua câu chuyện mà thôi.

Thế rồi lớn lên, tò mò đọc sách, tình cờ chúng tôi đọc thấy một giai thoại khác cũng na ná như giai thoại trên, do Phan Văn Hùm kể (ở đâu, sách nào, báo nào? chúng tôi chỉ nhớ mại mại là do Phan Văn Hùm kể chứ không nhớ rõ xuất xứ—vì hồi đó, chúng tôi còn dại, chưa biết tới phương pháp ghi xuất xứ rành mạch theo tinh thần khoa học — bạn nào biết rõ, xin chỉ dẫn giùm.)

Kể rằng hồi ông còn du học ở Pháp (chắc khoảng 1928-1933), vào dịp nghỉ lễ Phục-sanh, ông cùng bầu bạn rủ nhau đi đổi gió miệt đồng. Chợt dóm thấy có một hàng rào bông búp (nho gọi là hoa sơn-tra), trổ hoa rực rỡ, sum sê. Mọi người mạnh ai nấy tranh nhau lựa gai bẻ nhánh, ai cũng muốn lựa nhánh nào nhiều bông, nhụy nở, bày hết cái dáng kiều diễm của loài hoa. Duy có mình Phan Văn Hùm ra chiều chừng như lập dị, chọn những nhánh bông còn búp, chưa nở, coi bộ lựa thừa, lỏng chỏng, không đẹp mắt chút nào.

Ra về, có một cô bạn lấy làm lạ, bật miệng cười duyên mà hỏi:

— Anh bẻ chỉ thứ bông còn búp này?

Phan Văn Hùm đáp lại:

— Ày, chị hỏi vậy là tại chị không *biện chứng* đó.

Rồi giải-thích:

— Bông chị hái tuy bây giờ nó nở đẹp thiệt, nhưng đem về tới nhà chẳng bao lâu là nó tàn. Bông tôi hái bây giờ coi xấu tướng thiệt, nhưng quyết chắc là nó sẽ theo *biện chứng pháp* mà nở lần lần trong lục bình, rồi mới tàn mấy ngày sau.

Lời giải thích của Phan Văn Hùm đã cắt nghĩa rành rọt câu đáp của ông dựng thuật lại trong giai thoại đầu. Và hai giai thoại kể trên thấy đều cùng chung một ý nghĩa, chúng tôi tin rằng chúng đã hé mở cho bạn đọc nhận thấy được phần nào cốt chất của từ biện chứng pháp. Bây giờ đã đến lúc chúng ta tìm hiểu mấy khía cạnh chủ yếu liên hệ tới ý nghĩa của nó.

Nguồn gốc từ biện chứng pháp

Hình như (chúng tôi nói: *hình như*, vì chưa có dịp kiểm chứng, vì chưa đủ điều kiện sanh ngữ để kiểm chứng) chính người

Nhật mượn chữ nho (tạm gọi là chữ *Hán Nhật*) và dùng từ *biện chứng pháp* trước tiên ở châu Á. Rồi sau, mới tới phiên người Trung-quốc; người Việt-nam mãi tới khoảng 1920-1930 mới chịu ảnh hưởng Trung-quốc (hình như — lại: *hình như* — qua sách, báo của Lương Khải Siêu, Hồ Thích, Quách Mạt Nhược, Trần Độc Tú, Lỗ Tấn, Mao Trạch Đông) dùng tới từ *biện chứng pháp*.

Chưa đi sâu vào ý nghĩa chung của từ ngữ, chúng ta hãy sơ lược tìm hiểu nguyên nghĩa của từng phần chữ. *Biện*, là tranh luận (như trong các từ: *biện luận*, *biện giải*, *tranh biện*, và nhiều nữa.) *Chứng*, là nhận thực bằng cứ (như trong các từ: *chứng cứ*, *chứng giám*, *chứng thư*...) *Pháp*, là phép nhứt định, là phương pháp (như trong các từ: *pháp luật*, *pháp đình*, *thủ pháp*...). Như vậy, *biện chứng pháp* có nghĩa là phương pháp biện luận căn cứ trên những chứng cứ liên can mật thiết với nhau.

Nhưng từ *biện chứng pháp*, người Nhật mượn chữ nho để phiên dịch từ *dialectik* của Đức (Pháp: *dialectique*; Anh Mỹ: *dialectics*). Mà mấy từ *dialectik*, *dialectique* hay *dialectics* thấy đều do gốc Hi-lạp là *dialektikes* (= tranh biện đối-đáp), *dialegesthai* (= bàn luận) và *dialogos* (= đối thoại) mà ra. Cho nên, muốn thấu hiểu ý nghĩa từ *biện chứng pháp*, thiết tưởng chúng ta hãy trở về cùng với những triết gia Hi-lạp cổ là những người đầu tiên sử dụng từ *dialektikes* và *phương pháp biện chứng* theo nguyên nghĩa của nó; rồi từ đó, tuần tự dõi theo tiến trình ý nghĩa của khái niệm ấy qua tư tưởng của những triết gia đã mặc cho nó nhiều sắc thái riêng biệt và đặc dị, cho tới ngày nay.

Biện chứng pháp trong nền triết học Hi-lạp cổ: phép tranh luận.

Người ta cho rằng triết gia tiên phuông vận dụng phương pháp biện chứng là Zénon d'Élée (khoảng 490-430), tạo nên những luận cứ chứng minh rằng không có vận chuyển và, do đó, không có đa thể (đây không đủ chỗ để bàn rộng tới tư tưởng này của triết gia — bạn đọc nào muốn hiểu thêm, xin xem mấy luận chứng gọi là luận chứng mũi tên, *argument de la flèche*; và luận chứng Akhilleus với con rùa, *argument d'Achille et de la tortue*, trong phần phụ lục cuối bài. Phương pháp biện chứng này có tánh cách tiêu cực; nó vạch ra các chỗ mâu thuẫn nằm trong khái niệm nói tới, nhằm bài bác ý niệm vận chuyển và ý niệm đa thể.

Đến Sôkratès (470-399) và Platon (428-348), thì phép biện luận hay phương pháp biện chứng của các ông vượt qua tánh cách tiêu cực ấy (tuy không triệt để), vươn tới tánh cách tích cực và thiết định. Kế thừa phương pháp biện chứng của Zénon, Sôkratès vận dụng phép đối nghịch (Pháp gọi là *ironie socratique*) để biện luận : giả đồ làm kẻ dốt đặc (*Tôi chỉ biết có mỗi một điều, là tôi không biết gì hết*), ông tái dụng lời đối phương giải đáp các câu hỏi (*eironeia* ; từ nguyên chữ *ironie* của Pháp) của ông để tấn công đối phương vào chỗ đuối lý mà chịu thua. Qua Platon, vốn là đồ đệ của Sôkratès, ban đầu còn biện luận theo phép vấn đáp na ná phép đối nghịch của Thầy, nhưng sau đó thì ông khai triển phương pháp biện chứng của Thầy hầu có thể chứng minh thuyết Ý-niệm (*Idea*) của mình : theo ông, Ý-niệm (hay Nguyên-lý) là thực thể tuyệt đối, trọn vẹn, bất di, trường cửu mà cái thế giới hữu tình, đa thể, thay đổi và khả diệt của chúng ta chỉ là một thứ bản sao tam-sao-thất-bản mà thôi ; và chúng ta nhờ biện chứng pháp với tới Ý-niệm ấy, nghĩa là vận dụng thuật lập luận bằng đối thoại, vạch ra cái thực thể núp sau những biểu hiện đa thể bên ngoài, và đồng thời, cái mẫu khả tri núp sau những biểu hiện hữu tình. Tóm lại, với Sôkratès, thì biện chứng pháp dành để áp dụng trong khi biện luận với người khác ; còn với Platon, thì là để mình đối đáp, tranh cãi với chính mình, sao cho những lời chứng minh của mình có mạch lạc và hợp lý đưa tới chỗ chấp nhận học thuyết của mình.

Nhưng tới Aristotélès (384-322), thì quan niệm biện chứng pháp đối lập hẳn với quan niệm của Platon. Như chúng ta vừa nhận thấy cách mấy dòng trên đây, đối với Platon, biện chứng pháp được ông sử dụng vừa để phân tách vừa để chứng minh học thuyết của mình. Aristotélès không làm giống như vậy ; đối với ông, biện chứng pháp không phải dành để phân tách hay chứng minh, mà dành để trình bày mọi ý kiến cái nhiên (*cái nhiên* = có thể nhận được, nhưng không chứng được — nghĩa là có thể tin được) về một chủ đề nào, nghĩa là làm công việc tiên báo khoa học, chứ không phải của khoa học. Quan niệm này có thể biện chứng pháp sa vào lối lập luận không dẫn tới đâu hết, và chính vì vậy mà về sau từ *dialectiques* và các từ con cái của nó mặc thêm một ý nghĩa không đẹp, xấu, mà chúng ta gọi là *ngụy biện*.

Nói tóm lại, trong nền triết học Hi-lạp cổ, biện chứng pháp là phép biện luận có viện dẫn chứng cứ và nói rộng ra, cũng

là phép diễn dịch tư tưởng của mình làm sao cho người khác lãnh hội được nó. Như vậy, biện chứng pháp vẫn còn giữ nguyên nghĩa còn hạn hẹp của từ ngữ. Với thời gian, nguyên nghĩa ấy sẽ biến đổi di dịch đi nhiều.

Biện chứng pháp trong học thuyết Kant : phép suy luận

Trải qua thời Trung-cổ ở châu Âu, từ *dialectiques* (và con cái) không được dùng tới. Để chỉ định khái niệm biện chứng pháp, có một từ kết khác là *Luận lý hình thức* (Pháp gọi là *Logique formelle*), đối lập với từ *Thuật hùng biện* (Pháp gọi là *Rhétorique*). Phải đợi tới thời kỳ thanh hành của chủ nghĩa duy tâm cổ điển Đức, vấn đề biện chứng pháp và bản chất của nó mới được đặt ra trở lại với Kant, Fichte, Schelling và Hegel.

Thủy tổ của nền triết học cổ điển Đức là Emmanuel Kant (1724-1804). Chúng ta biết rằng, đối với Kant, con người chỉ có thể tri giác được những *hiện tượng* mà thôi (là những hình tượng, những trạng thái cảm biết được qua những tương quan với ý thức). Những hiện tượng này vốn biểu hiện những *vật tự thể* (Pháp gọi là *noumènes*), là những vật tự thân có đó, hoàn toàn độc lập không có tương quan gì với ý thức con người. Từ quan niệm *hiện tượng* (cảm biết được) # *vật tự thể* (bất khả tri) đó, và phần nào tiếp nhận tư tưởng của Aristotélès, Kant gọi những lập luận giả tưởng là biện chứng pháp, mà chúng ta có thể gọi là *ngụy biện* hay *lý sự*.

Như vậy, đối với Kant, biện chứng pháp biến thành một thứ luận lý ngoại biểu, căn cứ trên hiện tượng mà thôi — vì vật tự thể (phát lộ qua hiện tượng) vốn bất khả tri. Có một chỗ mâu thuẫn nan giải nằm trong lý trí con người : một bên, là lý trí vận dụng nhưng ý niệm thuần túy thể như chúng là những vật thể có thật ; bên khác, là lý trí được dùng để đơn thuần tìm hiểu thế giới hữu tình. Vậy thì, biện chứng pháp của Kant xuất hiện như một thứ suy luận chống lại tánh chất khách quan và thực thể mà chúng ta thường hay mặc cho các ý niệm do lý trí tạo nên.

Biện chứng pháp biến thành chính trình tự của tư tưởng

Với Kant biện chứng pháp vẫn còn là một phương pháp suy luận, dầu đã vượt qua khỏi giai đoạn được coi như phương pháp biện luận thời cổ đại ở Hy-lạp : nghĩa là nó vẫn còn mang tánh

chất một cách thể lý luận ngoại tại đối với tư tưởng và chưa phải là tư tưởng.

Công lao biến biện chứng pháp từ địa vị một phương pháp thành chính trình tự của tư tưởng là của triết gia Đức Johann G. Fichte (1762-1814). Chính ông là triết gia đầu tiên đã ứng dụng quan niệm mới này về *biện chứng pháp* = *trình tự của tư tưởng*, khẳng định tánh chất bất khả phân (nghĩa là keo sơn, dính khắn với nhau) của các thành tố mâu thuẫn nằm trong một khái niệm và, đồng thời, nguyên tắc phối hợp các thành tố ấy vào giai đoạn chót.

Thứ đến là công lao của G. W. Friedrich Hegel (1770-1831), đã đồng hóa biện chứng pháp tư tưởng với biện chứng pháp sự vật và, phần khác, đã liên kết biện chứng pháp với lịch sử. Với Hegel, biện chứng pháp không còn đơn thuần là phương pháp suy luận nữa, mà bản chất của nó là phát biểu cái *biến hành* của tạo vật (xin anh em sắp chữ chú ý giùm chữ *hành* trong từ kết này, chớ không phải *thành*, như đã nhiều lần vô tình in lầm) — Phan Văn Hùm, Đặng Thái Mai, Trần Văn Giàu gọi là *sinh* (*sinh*) *thành*; Pháp gọi là *le devenir* —, và nhứt là biến hành của tinh thần trong lịch sử.

Rồi tới phiên Karl Marx (1818-1883), cùng với Friedrich Engels (1820-1895) — nhưng, trên thực tế, Engels chỉ là người chấp nhận quan niệm của Marx, khai thác chủ kiến nói trên của Hegel mà dựng nên học thuyết của mình là biện chứng pháp duy vật, mưu toan giải thích lịch sử bằng mâu thuẫn, đặc biệt là mâu thuẫn giữa tư bản và thợ thuyền, nghĩa là bằng cái gọi là đấu tranh giai cấp. Thuyết đấu tranh giai cấp đã được Lenin (1870-1924), Xtalin (1879-1953), Mao Trạch Đông (1893-) và ứng dụng trong trường chánh trị như thế nào, đây xin được miễn nói tới. Tuy không nói tới phương diện thực hành của thuyết duy vật biện chứng (ví: 1 — chúng tôi nghĩ mình không đủ thẩm quyền; 2. — không đủ tự do để có thể trình bày *hết trọn* ý kiến của mình; 3. — ...), chúng ta cũng nên tìm hiểu cặn kẽ hơn mặt lý thuyết của biện chứng pháp duy vật, vì nó là chính là nguồn gốc, khai sanh cho ý nghĩa nhiều thành ngữ, nhiều từ kết sử dụng khái niệm biện chứng và biện chứng pháp, thông dụng ngày nay.

Triết học Karl Marx : biện chứng pháp duy vật

Chúng ta có thể bảo rằng biện chứng pháp duy vật là nền tảng triết học Karl Marx. Biện chứng pháp duy vật của Marx bắt

nguồn từ chủ nghĩa duy vật cổ điển, xem thực tại như hoàn toàn thuộc vật chất và, đồng thời, phủ nhận linh hồn, tinh thần và thánh thần như thực tại tự trị, độc lập đối với vật chất.

Nhưng trong lúc chủ nghĩa duy vật cổ điển lấy một nguyên tắc duy nhất nào đơn thuần thuộc vật chất (như *nước*, *lửa*, chẳng hạn — tương tự như Vương Sung, 27-105, thời Đông Hán, cho rằng vũ trụ do cái ông gọi là *khí* hợp thành) để giải thích vũ trụ, và để ra chủ nghĩa duy vật cơ giới xem mọi hiện tượng thiên nhiên, mọi vật thể thấy đều do nguyên tử vật chất hợp thành (chính linh hồn, tinh thần... cũng chỉ là vật chất hợp thành bằng nhiều nguyên tử), thì Marx quan niệm vũ trụ một cách sống động hơn.

Marx nhìn vũ trụ, thấy nó không ngừng biến dịch (*Cái lẽ lớn trong thiên hạ là đổi dời. Cụ Khổng gọi là dịch. Cụ Marx gọi đó là biến chứng.* (Hồ Hữu Tường, *Phi-lạc nào Hoa-kỳ*, Huệ Minh, Văn nay-Sài-gòn/Paris, 1955/1964, tr.7). Ông quan niệm vũ trụ như một chuỗi *biến hành* này tới biến hành khác. Ông vận dụng chính biện chứng pháp của Hegel hầu phát biểu vũ trụ quan (Đức gọi là *Weltanschauung*) ấy của mình, diễn giải cái biến hành qua ba giai đoạn là chánh đề, phản đề và hợp đề. *Chánh đề, phản đề và hợp đề* (cũng gọi là : khẳng định, phủ định, phủ định cái phủ định ; hoặc giả : lập, phá, phá cái phá — chúng tôi kê khai mấy thuật ngữ ấy với dụng ý giúp bạn đọc bớt bỡ ngỡ khi đọc thấy ở đây có người dùng thuật ngữ này, ở kia lại có người khác dùng thuật ngữ nọ, không thống nhất — hợp thành quá trình bắt buộc của mọi biến hành. Nôm na mà nói là như vậy : trong vũ trụ, cái gì cũng đổi dời (*dịch, biến chứng*) ; đổi dời, là vì vật gì tự mình cũng có chứa nhiều yếu tố mâu thuẫn với nhau (*chánh đề, khẳng định, lập*) ; có chứa mâu thuẫn trong mình, thì tất có hủy hoại (*phản đề, phủ định, phá*) ; hủy hoại như vậy, tức là tạo nên một hợp chất mới (*hợp đề, phủ định cái phủ định, phá cái phá*) — hợp chất này tự nó cũng chứa mâu thuẫn ở bên trong, và cứ liên tiếp như vậy mãi mãi.

Và Marx giải thích con đường tiến hóa của vũ trụ bằng quá trình biến chứng có ba giai đoạn ấy. Nhưng, theo Marx, vẫn chưa đủ để cắt nghĩa cái chúng ta gọi là tư tưởng. Đối với chủ nghĩa duy vật cổ điển và, tiếp theo, đối với chủ nghĩa duy vật cơ giới, tư tưởng chỉ là một vật tương tự mọi vật khác, nghĩa là đơn thuần thuộc vật chất ; còn Marx thì cho rằng tư tưởng là thành quả của một *bước nhảy biến chứng*, đưa sự vật từ trạng thái này *nhảy* qua trạng thái khác (cũng gọi là *bước nhảy lượng đổi ra chất* ; từ ngữ

Pháp là *bond dialectique*, hay *bond qualitatif*); bước nhảy biện chứng này chính nó là kết cuộc của con đường tiến hóa dồn dập thuộc số lượng từ ngàn triệu năm trời. Như vậy, là Marx đã lật ngược biện chứng pháp của Hegel rồi; Marx: vật chất → tư tưởng, còn Hegel: tư tưởng → vật chất, mặc dầu cả hai ông đều vin theo phương pháp biện chứng giống nhau.

Tóm lại, biện chứng pháp duy vật của Marx (cũng gọi là học thuyết Karl Marx, học thuyết mác-xít, chủ nghĩa Mác, và nhiều thuật ngữ khác nữa) là học thuyết dùng để giải thích một vũ trụ hoàn toàn thuộc vật chất bằng tư tưởng chính nó cũng là thành quả của một cuộc biến hành biện chứng trong sự vật (quá trình biện chứng theo một trình tự có thể khảo xét được một cách khoa học). Quan niệm quá trình lịch sử biện chứng, thuyết kinh tế chánh trị biện chứng (không bàn tới trong bài này) thấy đều xuất phát từ biện chứng pháp duy vật của Marx. Bạn đọc nào lưu tâm tới mấy khía cạnh này, xin xem tập sách của Trần Văn Toàn, *Tìm hiểu triết học của Karl Marx*, Nam-sơn, Sài-gòn, 1965; sách trình bày khúc chiết và đầy đủ chủ đề đặt ra, tuy thiếu một chút cảm tình — nói cảm tình, không phải nói: tin như một tín điều hay như một kinh điển — cần thiết làm ngọn đuốc cho một công trình tìm hiểu thấu đáo.

Ý nghĩa hiện thời của từ **biện chứng** hay **biện chứng pháp**

Qua mấy đề mục trình bày trên đây, chúng ta nhận thấy rằng từ *biện chứng* và *biện chứng pháp* đã bao hàm nhiều ý nghĩa, ban sơ đơn thuần chỉ định phép biện luận, rồi biến thành phép suy luận, nguy biến dưới mắt Emmanuel Kant, để đi tới chỗ hóa chất mà trở nên chính trình tự của tư tưởng với Hegel và Marx. Nhưng đó là chúng tôi trình bày quá trình ý nghĩa triết lý của những từ ấy.

Ngày nay, đọc sách báo, chúng ta thường thấy nhiều tác giả sử dụng mấy từ ấy một cách rộng rãi hơn, không khung khur giới hạn ý nghĩa của chúng trong vòng đại triết lý (tất nhiên ngoại trừ ý nghĩa trong những bài luận triết học). Vì vậy, nhiều lúc ý nghĩa chúng khá mơ hồ, cần phải suy theo mạch văn thì mới hòng lãnh hội châu đáo.

Khi Phan Văn Hùm bảo cô bạn nọ rằng cô ấy không *biện chứng*, hay khi ông dựng bảo chúng tôi rằng chúng tôi chưa biết *biện chứng pháp* (xem hai giai thoại thuật lại phần trên),

thì chắc hẳn hai ông muốn nói rằng cô nọ và chúng tôi không nghĩ tới cái luật tự nhiên của loài hoa sớm nở tối tàn (nói một cách triết học, thì là: quá trình biến dịch sanh lý của bông hoa), muốn hưởng lâu dài đáng kiêu diễm của loài hoa, thì cần phải hái khi nó còn búp.

Khi Nguyễn Văn Trung đề nhan một tập sách của mình là *Biện chứng giải thoát trong Phật-giáo* (Đại-học, Huế, 1958), hay khi Nghiêm Xuân Hồng đề nhan một tập sách khác mà ông là tác giả như sau: *Biện chứng giải thoát trong triết học Ấn-độ* (vì chưa có tập sách này trong tay, nên đây là nhắc theo Tam-Ích, nguyệt san Văn, số I, tháng XI-1967, tr. 44), thì có lẽ hai ông muốn nói tới quan niệm Phật-giáo hay Triết-học Ấn-độ về con đường đi tới Niết-bàn, tới Tịnh-độ, với những chặng phải trải qua như nhận thức, tự giác, diệt dục, giác ngộ, tựa tựa như quá trình biện chứng của Hegel và Marx với chánh đề, phản đề, hợp đề trong quan niệm biến hành của họ.

Tóm lại, điều chúng ta cần lưu ý khi đọc thấy từ *biện chứng* hay *biện chứng pháp*, là nghĩ tới trạng thái *động* của vạn vật (động-tĩnh), cái mà Khổng-tử gọi là *dịch* trong *Kinh Dịch* (có lẽ đây là vũ trụ quan của họ Khổng — chúng tôi nói: có lẽ, vì không đủ thẩm quyền và học hỏi để có thể khai thác tìm hiểu thấu đáo chủ đề vừa nêu lên này, song hai học giả Nguyễn Hiến-Lê và Giản-Chi chắc đủ điều kiện kiến thức làm công việc này chẳng.).

PHỤ - LỤC

Luận chứng Akhilleus và con rùa

Dùng để chứng minh rằng Akhilleus dẫu chạy mau tới đâu cũng không làm sao đuổi kịp con rùa bò chậm. Thí dụ cứ cho rằng Akhilleus chạy mau bằng mười lần con rùa. Akhilleus ở đằng sau con rùa, và cả hai khởi chạy cùng một lượt. Cứ mỗi giây (hay mỗi phút, mỗi giờ...), Akhilleus tiến gần tới con rùa được 9/10 khoảng cách, còn lại 1/10 khoảng cách giữa y và con rùa. Khoảng cách còn lại này, có thể chia ra làm 10 phần, thì cứ mỗi 1/10 giây, Akhilleus tiến gần tới con rùa được 9/10 khoảng cách còn lại, còn lại 1/10 của khoảng cách còn lại ấy. Khoảng cách còn

lại này lại có thể chia ra làm 10 phần, thì cứ mỗi 1/10 của 1/10 giây, Akhilleus.... và cứ như vậy mãi mãi: khoảng cách giữa Akhilleus và con rùa mỗi lúc một ngắn, nhưng vẫn cứ còn cách nhau một quãng, cho nên Akhilleus không bao giờ theo kịp con rùa.

Cách giải quyết bằng toán học, như vậy, không giải quyết được vấn đề do triết lý đặt ra.

Luận chứng mũi tên

Dùng để chứng minh rằng vũ trụ không có vận động. Một mũi tên bắn đi. Chúng ta vin theo thời gian mà tưởng rằng nó bay, rằng nó vận động. Nhưng thật ra, vào đúng bất luận một khoảnh khắc nhất định nào, mũi tên ấy phải nằm yên ở một vị trí nào trong không gian, nó đứng đứng trên vị trí ấy. Nằm yên, đứng đứng, tức là không vận động.

TRẦN THIÊN-ĐẠO

(21 - XII-1967)

VĂN - UYÊN

số 2. tháng 6 năm 1968

● một tác-giả :

ERSKINE CALDWELL

● một tác-phẩm :

ĐÊM ĐÊM ĐÈN SÁNG

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

★ Ông Mộc Thủ Tâm, Chợ-lớn, hỏi :

1) Xin cho biết ý nghĩa câu hát quan họ : « *Thương nhau cởi áo trao nhau* » ? Giữa trai gái đâu có thể mặc cùng chiếc áo ? Hơn nữa, giữa cảnh thanh lịch lễ nghi ràng buộc thuở xưa, đâu có thể mở lời rằng « *cởi áo trao nhau* » ?

2) Xin cho biết ý nghĩa của mười hai bến nước, trong câu ca dao « *thân gái mười hai bến nước...* »

3) Theo thể thường dùng tiếng *chiết-tự* (analyser les caractères). Hai chữ này thoát thai từ chữ Hán, xét theo Từ Nguyên Từ-Hải viết là *xách-tự* hoặc *trúc-tự*; vì giữa hai chữ *chiết* và *xách* chỉ khác nhau một nét tí ti bên phải...

4) Theo thể thường dùng thừa chữ *thăng-hà* và *băng-hà* — ý chỉ vua chết. Xét theo Từ-Nguyên Từ-Hải giải thích nghĩa vua chết chỉ dùng *thăng-hà* hoặc *băng* mà thôi. Xin tiên sinh cho biết về các điểm sai lầm thường dùng nêu trong hai câu hỏi trên đây...

— trả lời :

1) *Yêu nhau cởi áo cho nhau* — tức là tặng nhau một vật kỷ niệm thân mật, quý giá ở chỗ có hơi hương của nhau. Vì áo không phải để mặc nên không sợ không vừa hay không hợp. Vả lại tình yêu có khi không kể đến lễ giáo, vì còn có câu ca dao :

« Yêu nhau chẳng quản chiều giương,
Đầu rằng tàu lá che sương cũng tình ! »

2) Thân gái mười hai bến nước, trong nhờ đục chịu — Thân gái ví như một chiếc thuyền gặp bến thì cắm sào. Bến có mười hai, chỉ mười hai hạng người trong xã hội: sĩ, nông, công, thương, ngư, tiều, canh, mục, phú, quý, bần, tiện. Cắm sào gặp nơi nước trong (những nghề phong lưu) thì được nhờ, phải nơi nước đục cũng đành chịu vậy. (Đây là giải thích theo khẩu truyền, không nhớ có điển cổ nào xác thực. Phần khác, ông có thể coi lại bài giải đáp thắc mắc của ông Lê Ngọc-Trụ, đăng trong Bán-nguyệt-san VĂN các số 69 và 87, cũng đã giải đáp thắc mắc này).

3) *Chiết-tự, tách-tự* — Lối tách một chữ ra làm hai, ba chữ, là *sách-tự*, hoặc *trắc-tự*, đời cổ còn gọi là *phá-tự*. Ta thường nói *chiết tự* là sai (mà cũng dễ sai vì *sách* với *chiết* chỉ khác nhau có một chấm) song đã dùng quen rồi thì khó mà đổi lại, vì trong ngôn ngữ sự quen dùng là vua. Đổi lại thường bị cho là « đồ gàn » là « hủ nho » !

4) Vua chết gọi là *băng* (Khúc-Lễ) hoặc *băng tồ* (xuất sư biểu) hoặc *thăng-hả*. Không có chữ kép : *băng-hả*.

★ ông Hoàng Phúc Nguyên, Sài-gòn, hỏi :

1) Xin ông vui lòng cho biết tác giả mấy câu thơ :

« Thà chịu bàn cờ thua nửa ngựa
Còn hơn miệng thế nói mười voi.
Đôi lời nhẩn nhủ xin ông nhớ :
Nước ngược buông câu phải chọn môi. »

2) Xin cho biết ý nghĩa và tác giả câu :

« Sầu kiến chu hành phong hựu khởi
Bạch đầu lãng lý bạch đầu nhân. »

3) Xin cho biết phải tìm học ở đâu để hiểu những chữ như : nguyên tính, nguyên thể, tính thể, tính mệnh v.v...

— trả lời :

1) Chúng tôi không nhớ. Bạn đọc nào biết, xin chỉ dẫn giùm.

2) Hai câu trên có nghĩa là :

« Buồn thấy thuyền đi gió lại nổi,
Đầu bạc ngời trông sóng bạc đầu. »

Còn tác giả là ai, thì chúng tôi rất tiếc không rõ.

3) Đọc trong các sách về hình-nhi-thượng học (hay siêu-hình-học). Tiếng Pháp là métaphysique.

● cô Như-Mai, nữ-sinh Trưng-Vương, hỏi :

Xin ông cho biết xuất xứ và ý nghĩa của hai câu :

« Nhi nữ bất tri vong quốc hận
Cách giang do xướng Hậu đình hoa »

— trả lời :

1) Thơ Bạc Tần Hoài của Đỗ Mục :

Yên lung hàn thủy, nguyệt lung sa.
Dạ bạc Tần Hoài, cận tửu gia.
Thương nữ bất tri vong quốc hận,
Cách giang do xướng Hậu Đình Hoa.

Ông Bùi Khánh Đản dịch :

Trăng soi bờ cát, bến sương sa
Đậu quán Tần Hoài lắng gài ca
Chẳng biết lúc buồn xưa mất nước
Bên sông còn hát Hậu Đình Hoa.

Tần-Hoài : tên sông ; phát nguyên từ tỉnh Giang-tô, qua huyện Giang-ninh, chảy vào sông Dương-tử.

Hậu-đình-hoa : vua Trần Hậu-chủ cùng bọn hạnh-thần đặt ra khúc hát Ngọc-thụ Hậu-đình-hoa lời thơ khinh bạc, điệu hát bi ai, báo điềm vong quốc.

Thương-nữ : con hát, (không phải *nhi nữ*, như cô chép sai).

2) Hai câu hỏi (2) và (3), xin cô xem trong mục Thư đi tin lại, Hộp thư, Bán-nguyệt-san VĂN, số 111, ấn hành ngày 1/8/1968.

★ Ông Nguyễn Sinh, Quảng Ngãi, hỏi :

1) Xin ông cho biết đầy đủ nguyên văn cùng xuất xứ bài thơ *Con muỗi* ?

2) Xin ông cho biết lý do nào văn chương của bà Hồ Xuân Hương không có ở chương trình Việt-văn ban Trung-học ?

3) Trong bài *Sầu Tình* của Nguyễn Công Trứ, có những câu:

«... *Túy tỵ, túy đảo, sầu tỵ sầu,
Rượu với sầu như gió mã ngu...* »

Xin cho biết « gió mã ngu » là gì ?

— trả lời :

1) Sau đây là nguyên văn cùng xuất xứ bài :

THƠ CON MUỖI

*Muỗi hỡi mi sinh giáp tí nào ?
Đêm dèm lén đến cửa phòng tao.
Ngày thì dửng dỉnh bên lầu ngọc
Hôm đã thung thăng rờn má đào.
Gheo Hằng-Nga khi nguyệt hiện
Trêu Thần-nữ thuả chiêm bao
Canh khuya lẩn quất làm cho nhọc
Chăm đốt ngoài da có xuề nào.*

Bài thơ của Lê Thánh-Tồn và nhóm Tao-Đàn, lục trong « *Hồng-Đức Quốc-âm thi-tập* » (môn loại về phẩm vật).

2) Xin miễn trả lời.

3) *Túy tỵ túy đảo, sầu tỵ sầu* : say vẫn khướt, say vẫn sầu.

Rượu với sầu như gió mã ngu : Tả truyện : Tề-hầu đem quân đánh Sở, Sở-tử hỏi : « Quân sứ Bắc-hải, quả nhân sứ Nam-hải, phong mã ngu bắt tương cập. » (Ngài ở bề Bắc, tôi ở bề Nam, ngựa đi ngược gió, trâu đi xuôi gió, hai đằng không liên hệ gì với nhau.) Ý nói đem rượu ra giải sầu thì không bao giờ giải được, vì hai thứ không bao giờ gặp nhau.

● BỔ TÚC CẦN THIẾT :

Trong TÂN VĂN số 1, bài Giải đáp thắc mắc, nơi trang 118, bốn câu thơ của cậu Lương Vĩnh Tân hỏi tác giả cùng xuất xứ, chúng tôi trả lời không rõ. Nay được biết đó là thơ Vũ Hoàng Chương, Nhị thập bát tú, nhan *Cảnh đầy người đầy*, trong tập thơ *Tâm Tình Người Đẹp*, Nguyễn-dinh Vượng ấn hành, trang 47. Nguyên văn chép đúng.

*Lửa thiếu ruột đất chớm phai hồng
Đã mặt cầu nhân vết núi sông.
Người hỡi ! vết nhân nào góc má ?
Tình yêu còn đỏ trái tim không ?*

Vậy xin bổ túc cho rõ.

(giải đáp của LÃNG-NHÂN)

LƯU Ý BẠN ĐỌC :

Vì vật giá tăng lên quá cao, kể từ số sau (số 4), Nguyệt - san TÂN VĂN buộc lòng phải bán với giá 40 đồng một cuốn.

Mong bạn đọc thông cảm mà tiếp tục ủng hộ. Chân thành cảm tạ.

ĐÍNH-CHÁNH

Trong *Tân Văn* số 2, tháng 5 và 6 năm 1968, ngoài những xuyết tự dễ thấy mà chắc bạn đọc đã tự mình sửa lấy, còn có mấy chỗ in sai sau đây, cần đính chánh :

trang, dòng đã in sửa lại

1. bài của Nguyễn Hiền-Lê và Giản-Chi :

tr.4 d.14 Truyện Điền Đan Truyện Thái-lử Đan

2. Bài của Nguyễn-văn Xuân :

		những niên hiệu 1874	1884
tr.29	d.15	thi sĩ	chí sĩ
tr.30	d.11	Hiếu	Hiển

3. Bài của Trần Thiện-Đạo :

tr.63	d.25	Mà nó làm sao <i>trích</i> trũ...	Mà nó làm sao <i>tích</i> trũ...
tr.65	d.4	... của người nắm chân lý...	... của người nắm <i>chắc</i> chân lý...
tr.67	d.21	Kết án văn học nghệ thuật Lữ Phương đã làm	... như Lữ Phương đã làm
tr.68	d.9	... đều ý thức phản tỉnh soi rõ	... đều <i>được</i> ý thức phản tỉnh soi rõ
tr.69	d.30	... của ông bạn. Tam-Ích...	... của ông bạn Tam Ích...
tr.70	d.6	... tác giả còn phản <i>ưng</i> lại...	... tác giả còn phản lại...
tr.71	d.29	... chừng đừng dùng ly...	... <i>chứ</i> đừng dùng ly...
tr.71	d.34	... ra khỏi <i>một</i> mảnh vườn...	... ra khỏi mảnh vườn...
tr.72	d.28	... ngày 16-13-39...	... ngày 16-3-39...
tr.72	d.chót	... có tính <i>động</i> cao...	... có tính <i>dũng</i> cao...
tr.98	d.20	... dịch sai về trình độ...	... dịch sai vì trình độ..
tr.101	d.7	... cả bày <i>đề</i> xuống dòng nước.	... cả bày <i>đồ</i> xuống dòng nước.
tr.107	d.15	... có khách từ theo sau...	... <i>không</i> có khách từ theo sau...
tr.124	d.25	... sách nào, lúc nào, trang nào...	... sách nào, trang nào... (bỏ lúc nào)



HỘP THƯ BẠN ĐỌC

LƯU Ý BẠN ĐỌC:

Mọi liên lạc về trị sự, xin đề tên ông Nguyễn-đình-Vượng, Bru-chi-phiếu xin gửi về trường mục 19 42, Chánh-trung-khu Sài-gòn.

Mọi liên lạc về tòa soạn, xin đề tên ông Trần Phong-Giao.

Giao thiệp trực tiếp, xin hỏi ông Gia-Tuấn.

Địa chỉ TÂN - VĂN : số 38 đường Phạm Ngũ Lão, Sài-gòn. Điện-thoại : 23.595.

Nguyệt-san TÂN-VĂN rất hân hoan đón nhận phần đóng góp của quý bạn xa gần. Khi gửi bài, xin lưu ý giùm mấy điểm sau :

1.— Bài xin viết trên một mặt giấy, viết rõ ràng, hoặc đánh máy cách dòng đôi, càng tốt.

2.— Ngoài bút hiệu, xin ghi rõ trên bản thảo tên họ và địa chỉ rõ ràng của tác giả để tiện liên lạc khi cần.

3.— Xin ghi rõ xuất xứ những đoạn văn được trích dẫn (tên tác giả, tên sách, nơi xuất bản, nhà xuất bản, năm xuất bản, số trang của đoạn văn được trích dẫn). Những cuốn sách được dẫn trong bài cũng xin ghi rõ tên tác giả, nơi, nhà và năm xuất bản cuốn sách đó.

4.— Những cước chú đặt ở cuối mỗi trang, xin ghi số liên tiếp cho toàn bài.

5.— Bài nào đã gửi đăng báo khác xin miễn gửi cho TÂN-VĂN. Bài đã gửi cho TÂN-VĂN, xin đợi kết quả tuyển chọn rồi hãy gửi cho báo khác.

6.— Muốn lấy lại bản thảo, xin ghi rõ trên bản thảo đề :

a) Yêu cầu tòa soạn *giữ lại* đợi tác giả sẽ tới tòa soạn lấy lại.

b) Gửi kèm đủ số tem thư để tòa soạn gửi trả lại bản thảo đó bằng bưu điện.

7.— Tòa soạn tùy nghi lựa chọn, sửa chữa, thêm bớt và xếp đặt các bài lai cảo, tùy theo kỹ thuật chuyên môn.

8.— Bài đăng TÂN-VĂN đều có nhuận bút, trả theo giá biểu riêng. Trường hợp tác giả muốn tự ấn định lấy số nhuận bút thì xin ghi rõ trên bản thảo.

BÁO ĐÓNG TẬP:

Ty trị sự VĂN đã cho phát hành khắp nơi tập I, và tập II trọn bộ của Đặc - san VĂN — Nghiên-cứu và Phê-bình Văn-học.

Tập I gồm 4 số, đóng bìa cứng gáy da, mạ vàng, giá 160 đồng.

Tập II gồm 3 số, đóng bìa cứng gáy da, mạ vàng, giá 150 đồng.

Tại những nơi không có bán, bạn đọc có thể biên thư hỏi mua thẳng tại tòa báo. Bưu-phiếu đề tên ông Nguyễn-đình-Vượng.