

tân

4

văn

PL 4380
A1765

v.1
no.4
August 1968

NGUYỄN VĂN XUÂN, Thế - kỷ của văn - học trình -
diễn — TAM - ÍCH, Sartre và Heidegger, các ông
là ai ? và bây giờ các ông đi đâu ? TRƯƠNG
VĂN CHÌNH, Lạm - bàn về âm thanh Việt - ngữ —
VÕ PHIẾN, Ăn và đọc — HUỖNH PHAN ANH,
Nghĩ về phê - bình — JEAN - PAUL SARTRE, Tại sao
viết ? NGUYỄN MINH HOÀNG dịch — GIẢN -
CHI và LÃNG - NHÂN, Bạn đọc và chúng tôi.

Nghiên - cứu Phê - bình Văn - học

Năm thứ Nhất — Tháng 8-1968

TÂN-VĂN

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

năm thứ hai • bộ 11 • số 9 & 10 • tháng 1 & 2 năm 1969

● NHỮNG THỦ CHƠI ĐẦU XUÂN :

- | | |
|--|-----------------|
| 5. Một vài thủ chơi Xuân
đặc biệt trong miền Nam | VƯƠNG HỒNG-SÈN |
| 15. Những hội mùa Xuân | NGUYỄN-VĂN XUÂN |
| 39. Mấy thủ vui hội Xuân miền Bắc | TOÀN-ÁNH |
| 62. Thủ chơi cây cảnh | LÊ-VĂN SIÊU |
| 67. Tục giao hảo kỳ lạ giữa hai
làng Phú-đa và Trinh-nữ | DƯƠNG THIỆU-MỤC |
| 73. Tết mồng trăng | PHONG-CHÁU |
| 88. Chợ đêm Hà-tiên | ĐÔNG-HỒ |

● THƠ VĂN SÁNG-TÁC :

- | | |
|--------------------------------|------------------|
| 2. Đục trong thân cũng là thân | VŨ HOÀNG-CHƯƠNG |
| 97. Ư ám — Mạn ý | BÙI KHÁNH-ĐẰN |
| 98. Trái tim hồng | TRẦN-THỊ TUỆ-MAI |
| 99. Yêu anh Vượt chết | NGUYỄN MẠNH-CÔNG |
| 139. Mưa tha hương | CAO-TIÊU |
| 142. Mùa Mai | DU-TỬ LÊ |
| 143. Trăng sữa tháng 12 . . . | LÝ MINH |
| 144. Những ngón xuân sâu | HÀ NGUYỄN THẠCH |

● THỜI-SỰ VĂN-HỌC :

- | | |
|---------------------------------------|----------------|
| 145. Một vì sao rụng : John Steinbeck | TRẦN THIỆN-ĐẠO |
|---------------------------------------|----------------|

● BÌA : VĂN-THANH phỏng theo Tranh Cờ Bình-dân Việt-Nam.

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 Vượng
- ★ Thư-từ, bản - thảo, ấn - phẩm, đề tên ông Trần Phong - Giao
- Giao - thiệp trực - tiếp về mọi việc xin hỏi ông Gia - Tuấn

*Chân thành cầu chúc bạn đọc
một Tết Nguyên-đán đầm ấm mở
đầu một Năm Mới thanh bình và
thịnh vượng.*

Tòa-soạn TÂN-VĂN

Nói tóm lại, chưa mấy ai có một quan niệm đích đáng về văn chương trình diễn — đặc biệt là tuồng — nhất là của thế kỷ XIX mà nó gần như giữ một địa vị rộng lớn, bề thế và sâu xa hơn hết.



Tại sao có tình trạng ấy ?

Câu trả lời có vẻ giản dị : hầu hết các nhà trí thức Việt-Nam ở thế hệ cũ, tuy vẫn yêu trọng tuồng, nhưng đều mang mặc cảm cho đó chỉ là loại trà dư, tửu hậu, ca hý vui chơi, chứ không phải văn học chính thống. Tàu dùng chữ « hý » để chỉ các vở tuồng, diễn tuồng, diễn kịch, nhưng ta chỉ hiểu theo cái nghĩa đùa vui, giễu cợt thành ra ý nghĩa càng thêm tai hại. Vì thế, đúng ra những bản tuồng của ta phải được gọi là hý khúc, chỉ những tích cũ, được diễn bằng lời ca, điệu múa, nhưng chưa bao giờ được thấy chữ ấy trên bất kỳ vở tuồng nào và khi nghe chữ hý khúc, hầu hết người Việt đều yên trí đó là một tuồng bông lơn. (1) Mà dù được gọi bằng cái tên nào khác thì tuồng cũng vẫn không được nhìn bằng cặp mắt kính cần (ngoại trừ những người làm nghề đóng tuồng). Chính nhiều vị học rất giỏi, tự tay sáng tác và sửa chữa tuồng, có khi lập cả ban hát để lấy tuồng mà giáo hóa dân nữa, vậy mà vẫn chịu ảnh hưởng sâu xa quan niệm « xướng ca vô loài », nên không dám đương nhiên đặt nó vào địa vị đích đáng của nó. Tình trạng này cho đến nay vẫn còn nguyên vẹn đối với nhiều bậc túc nho. Lắm vị giỏi tuồng, thuộc tuồng, nói tuồng, lập ban, cưới vợ con hát nữa, nghĩa là dâng trọn đời mình cho tuồng, cho sân khấu, vậy mà vẫn đặt tuồng ở cái địa vị không cao hơn sự du hí bao nhiêu. Nếu có ai cho tuồng là ngành quan hệ — có thể quan hệ vào bậc nhất — của văn học, chắc các cụ cho

(1) Người Việt-Nam dùng những chữ : « diễn truyện », « diễn ca » hay gọn lỏn « truyện » trên các vở tuồng bằng chữ Nôm.

là thiên lệch. Sự thật, các cụ cũng chẳng rõ văn học Việt-Nam có những gì đáng được liệt vào, vì môn gì xem ra cũng chỉ là giải trí !

Tiếp đến, lớp nhà nho có tây học ít nhiều, hiểu cái xu hướng mới của xã hội như Huỳnh Thúc Kháng, Phan Khôi... thì cũng chẳng mấy khi buồn nhắc đến loại này nếu không do một cơ hội đặc biệt. Ông Huỳnh Thúc Kháng tác giả vở *Trung Vương* làm khi ở Côn-lôn (nhiều người lầm là của Phan Chu Trinh, nhưng xem kỹ *Thi Từ Tòng Thoại* của Huỳnh Thúc Kháng sẽ thấy rõ) (2), ông Phan Khôi từng hát cho Tản-Đà nhiều điệu lúc gặp nhau ở Sài-gòn, nghĩa là họ đều biết khá rõ về tuồng cả, thế mà trong văn nghiệp mấy ông này, có mấy khi đề động đến tuồng đâu ! Ông Phan Khôi lại giỏi bạch thoại, chuyên đọc tân thư, đã từng dịch những loại trình diễn đặc biệt của Tàu như « Trò Miệng », thế mà chưa thấy ông có những bài quan trọng, biện bạch kỹ lưỡng về tuồng, đề cao nó như ông vẫn làm đối với nhiều loại khác... Người ta chỉ nghe ông nói đến tuồng, nhân một cuộc họp thời Kháng-chiến ở Việt-Bắc ; đại hội bàn về kịch, tất nhiên ông phải nói về tuồng, thế thôi ! Ở Huế, nơi có nhiều tuồng bản và nhà viết tuồng, thế mà có bao giờ chúng ta nghe các nhà văn Hoài-Thanh, Trần Thanh Mại, Thanh-Tịnh... nói về tuồng đâu ! Ông Đào Duy Anh vì viết *Việt-Nam Văn-hóa Sử-cương* nên phải nhắc đến tuồng, và ông làm công việc đó như trăm việc khác một cách khái quát. Chỉ có một nhà tân học ở Huế làm một công việc được nhiều người nhắc nhở : ông Đoàn Nộng viết quyển *Sự-tích và Nghệ-thuật hát bội*. (3) Quyển sách có nhiều công phu nghiên cứu sưu tầm. Nhưng như tên sách chỉ dẫn, ông nặng về phần trình diễn hơn là nghiên cứu văn học dù ông có giới thiệu một số tuồng bản.

(2) Ấn bản *Trung Vương bình ngũ lĩnh* của Anh Minh xuất bản, Huế, 1962 đề là của : Phan Chu Trinh, Huỳnh Thúc Kháng, Phan Thúc Duyện.

(3) Mai Lĩnh xuất bản, Hà-nội, 1943.

Người trong Nam, có tây học mà thông tường cổ hình như cũng khá đông : ông Trần Văn Hương và Lê Ngọc-Trụ đã giới thiệu *Kim Thạch Kỳ Duyên* (4). Ông Vương Hồng Sển và Nguyễn Văn Quế có viết một số bài về hát bộ. Hai ông này có lẽ thuộc nhiều tường đấy, nhưng vẫn nặng về kỹ thuật đóng tường, chứ không đặt thành vấn đề, nâng thành lý luận, hệ thống, phân tích cho rõ ràng nghĩa là vẫn chưa có một nhà phê bình hay văn học sử tường.

Còn lớp trẻ theo tây học, tức là thế hệ 1932-1945 ngoài Bắc, thường viết phê bình văn chương, nghiên cứu văn học thì cố nhiên họ ít biết về tường. Vì một lẽ giản dị là tường chỉ có ở Trung và Nam, những vở cổ và đặc sắc nhất chỉ có từ Huế trở vào. Miền Quảng-trị trở ra, về lớp cũ có ghi tên Nguyễn Công Trứ với tường *Tiên Hội*, nhưng chẳng rõ là loại tường gì. Lớp mới sau này có Hoàng Cao Khải với hai vở được nhắc nhở : *Tây Nam Đắc Bằng* và *Tượng Kỳ Khí Xa* (5). Vào khoảng đầu thế kỷ XX, hát bộ miền Nam ra Bắc, nhờ được quần chúng hoan nghênh mới lần lần lập nên Quảng Lạc thì các nhà văn miền Bắc bắt đầu viết tường. Chúng ta có Hoàng Tăng Bí tác giả *Thù Chồng Nợ Nước* và *Hoa Tiên*, Đông Châu Nguyễn Hữu Tiến tường *Đông A Song Phụng*. Trong thời kỳ này, chèo được phục hồi đề tranh đua với hát bộ rồi sau này với cải lương. Tiếp theo đó, giới trẻ miền Bắc chú ý về kịch hơn có lẽ vì bộ môn này hợp thời và thích hợp với khả năng người miền Bắc. Thành ra, các nhà nghiên cứu văn học hồi ấy mà có biết qua về tường cũng là một điểm đáng khen, dù biết rất sơ sài, và, như tôi đã từng trình bày (6) ông Dương Quảng Hàm lẫn lộn giữa văn học và nghệ thuật khi trong một quyển văn học sử lại chỉ trình bày các điệu hát chứ không phải văn học,

(4) Nhà sách Khai Trí, Sài-gòn, 1966. Tác giả Bùi Hữu Nghĩa. Trần Văn Hương, Lê Ngọc Trụ chủ thích, 1966.

(5) Nhiều người viết lầm là *thị xa*.

(6) *Văn nghiên-cứu và phê-bình*, số 2, tháng 12-1967.

tức là lời văn đối thoại, kết cấu, nhân vật động tác là các yếu tố căn bản tạo nên tường cũng như mọi loại kịch nói, kịch thơ. Sự lầm lẫn đó khiến những người ít hiểu tường cứ tưởng tường chỉ là các điệu hát ca, ít có giá trị về văn học tức là tạo nên nhân vật và giải quyết các vấn đề, lấy đối thoại làm phương tiện.

Sang thời của chúng ta, chính phủ có mở trường dạy đóng tường, có lẽ theo gương của Nhật-bản, Đài-loan v.v...nhưng theo ông Thân-Văn Nguyễn Văn Quí, người có kiến thức về đóng tường ở miền Nam và cũng có dạy tại đó (Quốc-gia Âm-nhạc) thì ông bảo « chúng tôi thấy lập ra lớp (hát bội) ấy đề mà chơi, chớ nói quyết tâm làm sống lại sân khấu cổ truyền thì rõ là chuyện mò trăng đáy nước » (7). Các giáo sư dạy tường, kịch ở trường này cũng có lập nhà xuất bản Đào Tấn đã ấn hành hai vở chèo, một vở tường đồ loại giễu (8). Công phu nghiên cứu chưa làm nổi bật giá trị văn học mặc dù có nhiều cố gắng. Nhưng bên cạnh các hoạt động này, người ta vẫn thấy một thái độ lơ là, uể oải khi nhắc đến tường hay nhắc một cách thiếu sót hoặc phiến diện. Tôi cử ra đây hai thí dụ về hai giáo sư đại học hay nghiên cứu về văn học Việt-Nam, nghĩa là đương nhiên phải nghiên cứu về tường. Thế mà, ông Thanh-Lãng, trong tập sách khá dày « *Bảng Lược-đồ Văn-học Việt-Nam* » (Trình Bày ấn hành) dưới hai ngàn trang gần như không dành một số trang riêng nào để nói về nền văn học tường đồ sộ, trong khi ông có thể dành rất nhiều trang cho văn chương Ki-tô-giáo mà ít người Việt-Nam biết tới (9). Nói ông không dành cho tường những sự chú ý thì cũng hơi sai. Vì, chẳng hạn, ở phần Đào Duy Từ, ông viết về

(7) *Hồng Nai văn-tập*, số 13, trang 13.

(8) Xin xem các bài phê bình của tôi về các vở này trong *Văn nghiên-cứu và phê bình*, số 2, tháng 12/1967 và số 3, tháng 1-2/1968.

(9) Và cả tường mới của Ki-tô-giáo dưới tiêu đề *Nền văn tường mới* chiếm đến 2 trang 24, 25 quyển BLĐVHVN (Hạ). Thật có một sự thiên lệch đáng kể về lối nhìn văn học sử.

Tuồng « Sơn Hậu » : Đào Duy Từ đã đưa nghệ thuật tuồng (...) đến đất nước Đàng Trong. (...) Người ta kể chính ông soạn ra tuồng Sơn Hậu và diễn cho quân lính xem (...) Đào Duy Từ có lẽ là người thứ nhất đã đầy nghệ thuật tuồng đến chỗ khá tinh vi trong khi ông soạn vở tuồng Sơn Hậu. Vở Sơn Hậu tuy nay đã thất lạc cứ theo chỗ tương truyền thì kỹ thuật xây dựng vở Sơn Hậu đã gần nghệ thuật tuồng cổ điển hiện nay... (sdd trg. 313)

Và ông Nguyễn Văn Trung, trong một bài đại luận *Ngôn Ngữ Kịch* in liền trên hai số Tuần-báo *Nghệ Thuật* (10) cũng tỏ ra đề ý nhiều đến tuồng ; ông viết dưới tiêu đề « Tuồng chèo chủ yếu là một trình diễn » :

Về tuồng, chèo, ai cũng thấy sự trình diễn là quan trọng. Nói cách khác, vở tuồng, vở chèo không quan trọng bằng vai tuồng, vai chèo. Trong tuồng, chèo thường không có tác giả kịch bản. Hay nói cho đúng, tác giả là tập thể hoặc không coi tác giả kia là quan trọng lắm. Sự kiện trái ngược hẳn với kịch mới hiện đại.

Và ông tiếp :

Trái lại trong tuồng chèo — thường một nho sĩ chỉ soạn cái « cốt kịch » rồi các gánh tuồng chèo dựa vào đó mà biến chế, rõ (11) biến mãi mãi cho nên tuồng chèo thường không có tác giả, rõ rệt hay vô danh. Sự kiện đó chứng minh quan niệm cho rằng tác giả không phải là quan trọng trong tuồng chèo. Vở chèo, vở tuồng thường chỉ là những sườn « thân trò » mà cũng không được ghi chép cẩn thận, chỉ truyền miệng, nhằm phác họa những điểm nét chính và dành cho vai tuồng chèo quyền tự do tùy tiện ứng diện (có lẽ tùy tiện ứng biến, in lộn ?) vô hạn định...

a) — Nhận xét của ông Thanh-Lãng thuộc giắc-mơ-của-nàng-công-chúa-ngủ-trong-rừng. Ở miền Nam này, có lẽ lâu lâu cũng có một vài ông cao hứng một-cách-không-đề-ý-việc-gì-cả, bảo cái gì thuộc về hát bộ đều là của Đào Duy Từ mặc

dù các ông ấy chẳng biết Đào Duy Từ có bao giờ nghe nói đến hát bộ không ? Hát bộ là một sản phẩm miền Nam tập theo lối hát Tiều (Triều-châu) trong lối hát *Truyền-kỳ* thời nhà Minh. Còn hát tuồng ngoài Bắc thuộc loại *Nguyên-khúc* không giống gì loại này thì nếu ông Đào Duy Từ có đúng là con nhà đóng tuồng, ông cũng chỉ biết loại ấy chứ làm sao biết được loại *hát bộ* mà thuở đó chưa hề có ở xứ ta (12) ? Thế thì làm sao ông viết nổi *Sơn Hậu*. Mà *Sơn Hậu* là vở tuồng ba hồi, văn chương lưu loát theo lối trình diễn, là cái thành tựu lớn lao như chưa hề có trong lịch sử tuồng từ trước đến nay (1968) ở nước ta, thì làm gì mà thời đó viết cho nổi. Ai từng xem *Sơn Hậu*, thiết tưởng chỉ cần xem kết cấu (ba hồi, đóng rồi từng hồi bất kỳ lúc nào cũng được mà đóng luôn ba đêm tiếp cũng được,) rồi so sánh với những *Hòa Tiên* hay *truyện Kiều*, kết cấu phải mượn hẳn của ngoại quốc, phần sáng tạo không có, thiết tưởng cũng đủ cảm phục rồi. Huống hồ mỗi nhân vật của vở tuồng ấy là một *độc đáo*, kết quả một công trình nghiên cứu tỉ mỉ và mới lạ (so với cả các tuồng cổ xuất hiện sau một thế kỷ), thì tôi nghĩ phải tin tưởng *Sơn Hậu* không thể có vào một thời rối loạn, văn học còn thấp kém mà phải là kết tinh của một thời ổn định trong vinh quang, hùng mạnh. Những bậc thức giả ở miền Trung khi được hỏi về *Sơn Hậu*, hầu hết đều đáp một cách giản dị : ở đâu trong Nam, trong Sài-gòn. Họ trả lời như thế có lẽ vì cái đặc tính của vở tuồng, nhưng cũng có thể vì xuất xứ vốn được tương truyền như thế. Một số người có thẩm quyền khác còn qui định số tuồng sau này là của các địa phương.

a/ Tam Quốc : Huế.

b/ Lý Phụng Đình : Quảng-nam.

c/ Tam nữ đồ vương : Bình-định.

(hay « Khuê các anh hùng »)

d/ Sơn Hậu : Nam-phần.

(10) Số 2 và 3 tháng 10-1965.

(11) Bản in không rõ chữ gì.

(12) Xin xem thêm : *Khi những lưu dân trở lại của tác giả*, sẽ xuất bản.

Hai tuồng sau này được liệt vào thời kỳ xa xưa của lịch sử hát bộ bắt đầu thời toàn thịnh mà trước đó là thời kỳ dò dẫm ; thời kỳ toàn thịnh ở vào thế kỷ XIX sau khi Gia-Long đã thống nhất quốc gia và kết thúc vào khoảng đầu thế kỷ XX.

Riêng với người Nam-phần thì gần như không phân vân gì. Những thức giả trong đó cho tuồng *Sơn Hậu* là sản phẩm tinh thần của vùng ấy, hoàn thành dưới thời Lê Văn Duyệt và cho đến nay, vẫn được xem là *tuồng thày*. Nhiều giai thoại về Thượng-công Lê Văn Duyệt với tuồng này vẫn được kể lại cũng như tuồng vẫn được đóng vào những ngày kỷ-niệm Thượng-công hay kỷ niệm của ngành hát bộ. Ông Thân-Văn Nguyễn Văn Quý, người có nhiều kiến thức về hát bộ như đã giới thiệu trên kia, có một nhận xét về vở tuồng ấy đáng cho chúng ta ngẫm nghĩ nhiều về giá trị của nó dù chúng ta chưa triệt đề tin tính chất khách quan của ông : « *Tuy rằng ta lấy sử Tàu soạn ra tuồng hát cho sân khấu cổ truyền, nhưng nếu đem tuồng *Sơn Hậu* riêng biệt của ta ra so sánh thì, thú thật và không dám lớn lối, không một tuồng tích tàu nào bằng...* ».

(*Đồng-Nai Văn-tập*, tập 12).

Ở miền Trung, tuồng *Sơn Hậu* không được « thần thánh hóa », nhưng vẫn được kính trọng, hâm mộ. Riêng ở Đà-nẵng, cuối năm 1967 và đầu năm 1968 loạn lạc, rối ren là thế nào tôi vẫn thấy tuồng ấy được diễn lại hai lần (bốn đêm) (13) thì người đọc có thể kiểm chứng tình cảm của khán giả đối với nó.

Còn bảo tuồng *Sơn Hậu* đã mất thì quá sai. Tôi đã thấy mấy bản bằng quốc ngữ trước 1945. Và hiện nay, tôi có giữ được một bản nôm cổ (14) ba hồi, trong khi, ở bên kia sông Đà-nẵng, một ông cựu chủ gánh hát bộ còn giữ một *bản mới*

(13) Các ban hát thường chỉ diễn Hồi 2 và 3 ít hay diễn hồi 1.

(14) Nguyễn Văn Xuân diễn âm và chú thích. Thiếu-Trai Hà Ngại hiệu đính, (sắp giới thiệu).

tức là bản do Đào Tấn nhuận sắc và bản ấy vẫn được các ban hát lưu diễn. (15)

Về vở *Sơn Hậu*, tôi tưởng phải có những công trình nghiên cứu quan trọng như truyện Kiều thì mới xứng đáng. Đến nay, chỉ có ông Quý phê bình luận trong nhiều số báo *Đồng Nai*, nhưng tiếc là ông cũng hơi nặng về trình diễn dù ông có những nhận xét công phu và sâu sắc về văn tuồng.

b) — Nhận xét của Giáo-sư Trung có vẻ hơi vội vàng. Điều dễ hiểu là các vị giáo sư trẻ học ở ngoại quốc về hiện nay ít đọc được chữ nôm mà tuồng phần lớn lưu lại bằng chữ nôm. Nếu có bản quốc ngữ được chú thích giảng giải dễ đọc thì thật quý, nhưng loại này hơi hiếm, còn những bản của các ban hát đọc rất dễ ngán vì họ viết ầu, viết tả, vai này có, vai kia không, chẳng ra gì. Mà đọc tuồng trong khi không có cơ hội xem diễn tuồng cũng dễ sinh chán, chỉ những người quen nghiên cứu tuồng mới chịu khó đọc theo lối khô khan này.

Kỳ thật, *tuồng* là *bản văn*, bản văn hần hoi, bản văn hay đúng hơn tác phẩm văn học và nhiều khi tuyệt hay là khác. Tôi e ông Trung chỉ đi hỏi bọn đóng *tuồng cương*, *chèo cương* nên mới có sự lầm lẫn ấy. Chứ nếu ông chịu khó đọc một bản như tuồng *Kim Thạch Kỳ Duyên* (Sđd) của Bùi Hữu Nghĩa gồm ba hồi, trong đó văn chương có thể gọi là rất điêu luyện, kết cấu chặt chẽ, khéo léo, và có những nhân vật với cá tính đặc biệt, tuyệt hảo là nàng Ái Châu, một vai trò khiến người ta dễ nhớ những nhân vật của Racine : tự hào, khinh thị, độc ác, quỉ quyết và chết vì bệnh tiêm-la trong thanh lâu thì tôi tưởng ông không còn nghi ngờ sự giá trị cấu tạo nhân vật trong tuồng (16). Mà đó là vấn đề chủ yếu của mọi tác phẩm kịch

(15) Ở Chợ-lớn, nhà xuất bản Thuận Hòa vẫn rao bán tuồng *Sơn Hậu* (Tạ Ôn Đình) ba cuốn (khoảng ba đồng một cuốn) trên các sách thơ, tuồng do nhà ấy xuất bản.

(16) Theo Nguyễn văn Quý, bên Nhật đã in cả bản chữ nôm kèm theo bản dịch Pháp văn. Đó là điều đáng cho trí thức ta ngẫm nghĩ.

trên thế gian này ! Văn tuồng được hoan nghênh nhiệt liệt qua các thế kỷ không phải là ngẫu nhiên mà chính là kết quả của nhiều thực nghiệm : tác giả tuồng không cốt viết cho văn hoa, đẹp đẽ mà chỉ cốt thích hợp với vai tuồng. Tôi có thể trích những trang toàn dùng lời *nói thường* hay *nói lỗi* trong *Sơn Hậu*, xem thì không mấy lời cuốn, có khi còn cho là lạt lẽo, vô vị. Vậy mà khi đóng thì hết sức thành công và sự thành công đó mới đúng với điều mà nhà văn học sử, nhà phê bình dự liệu. Tôi từng nhắc lại lời nhiều nhà phê bình Âu Tây nói về Molière, nhà đại hài kịch của Pháp và của nhân loại : văn ông nhiều chỗ tầm thường, lủng củng, có khi pha cả thơ hoặc sai cả văn phạm. Vậy mà khi nói lên thì diễn viên nào cũng công nhận nó thích hợp với cuống lưỡi mình hơn cả, như thể tác giả viết riêng cho mình đóng vậy. Sở dĩ được như thế, là vì trước hết, trước khi là tác giả, Molière đã là diễn viên cũng như Shakespeare. Các tác giả hát bội phần lớn là sĩ phu, nhưng họ đều thông thạo « *nói tuồng* » (chứ ít khi *đóng tuồng*) hoặc là đạo diễn tuồng.

Về phần này cũng như các tác phẩm tuồng mà tiêu biểu là *Sơn Hậu*, *Ngũ Hồ Bình Liêu*... tôi sẽ trở lại nhiều lần. Vì nó là phần chủ yếu đề định đoạt giá trị lớn lao của tuồng. Tôi cũng hy vọng viết được những trang nghiên cứu công phu đề trình bày thực chất của nền văn chương phổ biến hết sức sâu rộng đến tận hang cùng ngõ hẻm của Đảng Trong rồi lan tràn đến Đảng Ngoài đó, nền văn chương có một quý mô hết sức lớn như chưa từng thấy trong văn học Việt-Nam từ khởi thủy đến hiện kim.



Tại sao tôi dám nói nó có cái quý mô lớn lao đến thế ?

Chúng ta đều biết việc sáng tác văn học của ta từ xưa đến nay phần lớn do cá nhân đảm trách, ít khi có các hội đoàn, hay được các đại thần thế lực trấn đóng các miền, nhất là được vua chúa tồ chức, khuyến khích. Tao-đàn của Lê Thánh

Tôn có công dụng lớn hơn người ta vẫn đánh giá thực chất của nó vì nó gây cho kẻ sĩ niềm tin sâu xa ở tiếng Việt, khi được chính nhà vua — và là vị vua có uy thế lớn trong lịch sử — đóng vai trò chủ sủy. Nhưng thơ thất ngôn bát cú không phải là cái môn mà dân chúng yêu thích dễ dàng, vì họ không thể đọc thuộc loại ấy được, nên khả năng phổ biến giảm đến phân nửa. Miền Bắc, thời kỳ sau đó đột khởi những *khúc ngâm* (17) lừng lẫy, đưa văn học Việt-Nam lên một độ cao vượt bậc. Nhưng chắc chắn loại này chỉ phản chiếu một thời kỳ bạc nhược của những tâm hồn khắc khoải, tiêu cực. Chưa bao giờ văn chương Việt-Nam buồn rầu mà rẻo rất mà tài tình đến thế. Tuy nhiên vào thời này, miền Bắc còn tinh thần tự cường với nhiều *khả năng sáng tạo* chứ chưa dựa hẳn vào văn học Trung-quốc. Cái khả năng đó — thấy rõ qua văn chương Đào Duy Từ còn đề lại miền Nam và có lẽ loại thi ca có tính chất hùng tráng ấy ở Đảng Ngoài đã bị văn chương ủy mị lấn áp rồi hủy diệt chăng ? — chấm dứt khi miền Bắc muốn ngoại từ những khúc ngâm có nhiều chất thơ lên loại truyện có nhiều nhân vật, đối thoại, có biến chuyển của hành động và tình tiết. Nguyễn Du có công rất lớn trong việc đưa tiếng Việt đến chỗ hoàn mỹ trong một bản lục bát trường thiên, nhưng đồng thời cũng tố cáo cái khả năng sáng tạo ở Đảng Ngoài xuống dốc thê thảm kể từ *Hoa Tiên*. Còn đâu cái thời Đặng Trần Côn + Đoàn Thị Điểm, Ôn-như Hầu, Phạm Thái (*Sơ kính Tân trang*) nghênh ngang múa bút như những người Việt biết tự hào nhất ? Truyện Kiều không có giá trị *sáng tạo* mà chỉ có giá trị văn chương (gần như trường hợp *Le Cid* của Corneille ở Pháp), hoặc nếu có giá trị thứ nhất thì chỉ là gắng gượng, là cái bóng mờ bên giá trị thứ hai. Đồng thời, ta cũng dễ thấy ngay là loại *truyện* chỉ thích hợp với ấn loát. Chỉ khi ấn loát dễ dàng thì truyện mới phát

(17) Chú ý là với *khúc ngâm* bóng dáng *truyện* đã thấy hiện ra.

triển sâu rộng, mới có nhiều sáng tác phẩm tức là mới khuyến khích mạnh mẽ việc sáng tác. Ai hay đề ý đến nền ấn loát của ta mới thấy đây là một căn do đáng tiếc cho ngành này : nước ta vốn học cách in của người Tàu nhưng không hiểu sao chỉ học lối khắc bản gỗ còn lối *hoạt tự* mà sau này Tây-phương bắt chước thì lại không học. Trong khi đó, Đại Hàn, chẳng hạn, đã biết dùng hoạt tự tức chữ in rời như hiện nay từ bốn, năm thế kỷ ! Nhờ ấn loát bằng hoạt tự mà văn xuôi Trung-quốc phát triển nhanh chóng, rộng rãi đến thế ! Và cũng vì ấn loát khó khăn nên loại truyện của ta khó ra đời và sống với đời. Vì một quyển truyện viết ra chỉ cốt cho thiên hạ xem chơi mà xem sao cho khỏi mất bản chính của tác giả ? Phải chép lại. Chép cho xong hai, ba nghìn câu đâu phải việc giản dị đề phở biến rồi vì số bản chép quá ít ỏi, làm sao lưu tồn lại ? Hóa cho nên chỉ có bản nào hay lắm may ra mới tìm thấy đất sống, được người sau bảo vệ. Còn bản dở (trong đó hẳn nhiên có những bản viết theo một quan niệm táo bạo, mới mẻ, người đời chưa hiểu) thì chắc phải chết yểu. Miền Bắc, ngành khắc gỗ khá tiến bộ nên có một số truyện được ấn hành. Miền Nam Trung-phần thênh thang là thế, vốn đã từng dẫn đầu với *Sơn Tinh Bất Dạ*, vậy mà đến nay chả còn lại bao nhiêu tác phẩm truyện so với công phu của nhiều thế hệ cố gắng, thật đáng thương. Những tác phẩm này — nếu còn — chắc bây giờ lẫn trong đám sách bán giá hai đồng, của nhà Đức Lưu Phương, Thuận Hòa Chợ-lớn. Và chắc không phải đó là những tác phẩm giá trị nhất mà người ta giữ được.

Nhưng dù sao truyện cũng là sản phẩm hoàn toàn thuộc khả năng tư nhân — gần như cá nhân — từ sáng tác đến phở biến nên có cố gắng tới đâu, cũng rất yếu ớt dù nó được hoan nghênh từ Bắc chí Nam và là tiếng-nói-không-biên-giới của hai Đảng.

So với tuồng thì thật khác hẳn. Tuồng không được ấn loát, nhưng được phở biến. Ngày xưa, tuy chưa có những

gánh hát chuyên bán vé lấy tiền, nhưng có nhiều *ban* hát. Ban hát này có từ cấp trung ương của vua, đến các quan tổng trấn, các hàng tỉnh lập ra. Trong các phủ huyện thì do thân hào, nhân sĩ, quan hưu hoặc các đại điền chủ điều khiển. Phần lớn nhất là do nhân dân tự ý học tập, trình diễn với công trả là những bữa ăn. (Chúng ta đừng quên về âm nhạc là phần khá quan hệ của trình diễn hát bộ thì có thể nhờ vào ban nhạc cò mà làng nào cũng có tổ chức sẵn đề cúng tế). Nhiều khi, ban hát chỉ ăn ba miếng cơm, còn mọi việc tổ chức họ bỏ công ra lo liệu lấy hết. Nếu không tổ chức nổi đóng tuồng thì tổ chức *nói tuồng*, tức là tập hợp nhiều người quanh cái trống mà đối thoại theo lời trong tuồng (18). Cùng nữa, không có ai, chỉ có một mình mình thì *đọc tuồng*. Đọc tuồng (cũng có khi nói tuồng) là cá nhân dùng nhiều giọng điệu của các vai tuồng khác nhau mà đối đáp ; có khi kèm theo chiếc trống con. Ấy thế mà cũng vẫn lôi cuốn được các khán giả. Việc đóng tuồng trước còn giản dị. Áo mao xênh xang, sang trọng là mới phở biến vào thế kỷ XX, bắt chước các đại ban. Trước y trang, đồ cụ nghèo nàn, lời thôi. Máo có thể dùng một tấm vải buộc ngang đầu ; áo là những tấm liễn xanh, đỏ. Chân chưa mang hia, còn buộc bằng sợi lạt như xà-cạp. Hia khi mới biết dùng thì đóng theo kiểu học-trò-lễ ở các làng, nhảy múa dễ gây thương tích ; hia *đế cong* là một phát minh (hay một sự mô phỏng Trung-quốc ?) rất thuận lợi cho việc di chuyển trên sân khấu, nhiều nơi như Bình-định còn xem là mới lạ ! và một ban hát có tiếng của Bình-định đầu thế kỷ này còn mặc đồ giấy ! Còn phong màn, trang trí thì chỉ mấy tấm vải, mấy cái bàn, ghế nghèo nàn. Hát bộ như thế chỉ cậy dựa vào giọng hát và điệu bộ (19), nặng nội dung hơn hình thức nên sự lôi cuốn khán giả có căn bản rất vững chắc. Điều quan trọng hơn hết giúp hát bộ thành công là tại *vở tuồng*

(18) Cũng gọi xây châu.

(19) Ngày trước, gọi là hát bội sau này gọi là hát bộ để phân biệt với các loại trình diễn sân khấu khác.

Chúng ta thường nghe nói bên Âu Mỹ có những vở tuồng đóng suốt năm bảy năm tại một hí trường. Điều ấy, hát bộ không thực hiện được vì nước ta xưa không có nơi nào tập trung đông dân cư. Thế nhưng có khả năng thu hút hết cả dân cư ấy thì một số tuồng hát chắc chắn thực hiện nổi. Dân chúng vùng nào mà nghe đóng *Sơn Hậu*, *Tam Nữ*, *Trăm Trinh Ân*, *Phụng Nghi Đình*, *Ngũ Hồ Bình Liêu* v.v... là thế nào cũng đi xem cho được, bằng cách chia nhau công tác canh nhà. Đã xem ở làng này rồi, họ vẫn cố gắng đi xem đóng lại ở làng khác. Xem năm này rồi, năm khác xem lại. Cứ nhân con số tuồng hay (chừng vài mươi trong số cả ngàn vở khác) đã được đóng khắp miền Nam từ đô thị đến thôn quê lên khoảng 150 năm — bao giờ cũng đông nghẹt khán giả — với hàng trăm ban hát khác nhau, ta sẽ thấy ngay sức lôi cuốn mãnh liệt của những *tuồng hay* đến mức độ nào. Đề độc giả có một ý niệm về ảnh hưởng sâu xa, ghê gớm của các vở tuồng, — mà ở Nam-phần, thường đôi khi lẫn lộn nhân vật Tuồng với tín ngưỡng (*Phàn Lê Huê* v.v...) — tôi giới thiệu vở *Sơn Hậu*. Tôi cũng không đặt nó vào vị trí Nam-phần, nơi mà bóng dáng Thượng-công Lê Văn Duyệt còn phảng phất nơi tuồng, mà đặt vào miền Trung, nơi chỉ biết nó là *tuồng hay*, chỉ yêu phục nó một cách vô tư. Tôi không đi đâu xa, chỉ bước qua nhà kế sát nhà tôi, nơi gia đình đó có những cái tên như sau :

Anh Hai (cả) : Đồng

Anh Ba : Phàn

Chị Bốn : Nguyệt

Anh Năm : Diệm

So với *Sơn Hậu*, chúng ta sẽ thấy :

Đồng (tức Đồng Kim Lân), trung thần chủ yếu.

Phàn và Diệm tức Phàn Diệm, con trai Phàn đình công, quốc cữu, có công dẹp lực lượng phản Tề phục quốc.

Nguyệt, tức Nguyệt Hạo hay Nguyệt tam cung, gọi vắn tắt là bà Nguyệt, tiêu biểu trung trinh và phật tính.

Tất cả những vai này đã góp phần tích cực trong việc diệt Tà, phục Tề. Cách đó một xóm, có một gia đình có hai người con trai cùng đi học với tôi, anh tên Lân, em tên Tá, tức mượn tên Đồng Kim Lân và Khương Linh Tá, người trước ta đã biết và người sau cũng là một đại trung thần, chết rồi còn hiện hồn chém tướng giặc, phò vua. Tôi không rõ trong làng tôi còn bao nhiêu gia đình đặt tên con theo tuồng *Sơn Hậu* vì tôi không bao giờ để ý đến, chỉ vì viết bài nghiên cứu mới chợt nhớ ra, cũng như sáng nay, gặp anh Nhược tôi nhớ anh là em anh Đình : Tạ Lôi Nhược, Tạ Ôn Đình, hai vị tướng phản lại Tề-triều. Lấy tên các phản thần đặt cho con, tôi không hiểu vì *Sơn Hậu* hết tên, hay vì lý do gì khác đáng ngẫm nghĩ ?

Nhắc lại, tôi muốn lưu ý người đọc về ảnh hưởng sâu xa của tuồng hát bộ đối với dân chúng. Vở tuồng hay là vở trụ cột đối với người xem. Và những bậc thức giả vì thuộc tuồng lâu lâu cho nên họ không chỉ đi xem mà còn đi để nghe giọng của diễn viên phát biểu những lời văn, câu thơ mình từng ham thích. Ông Phó Phàm còn kể cho tôi nghe là ở Đại-nội, khi diễn tuồng, nhiều bà mệnh phụ còn mang theo cả tuồng bản, dở từng trang, xem từng chữ để coi diễn viên có hát ầu hay không !

Nhưng tuồng hay đâu phải bao giờ cũng có đủ để các ban hát, gánh hát đóng suốt đêm này, tháng nọ, năm kia nhất là ở mãi một rạp ? Do đó, nhu cầu tuồng rất cấp bách. Vấn đề sáng tác được đặt ra. Ở các đô thị lớn như Gia-định (Sài-gòn) Huế, nhất là Huế, thì nhu cầu ấy càng phải giải quyết mau lẹ. Từ Minh-Mạng trở đi, các vua đặc biệt chú ý đến hát bộ, đã lập ban hát rất qui mô ở thành nội và đặt những quan lại có tài năng tổ chức công cuộc tập diễn và lo tuồng tích. Vua Tự-Đức dự liệu xa rộng hơn bằng cách thu hết những tuồng

ở các nơi về đề duyệt lại, lập thành kinh bản đối với phường bản (như ngành truyện), sửa đổi tư tưởng mà vua cho lệch lạc và văn phong mà vua cho chưa điều luyện. Có lẽ chưa có chế độ kiểm duyệt hoặc nhuận sắc ngu ngốc và tàn bạo nào bằng từ trước đến nay ở nước ta. Nhưng cũng nhờ sự chú ý của nhà vua đến mức độ ấy nên tác phẩm tuồng gia tăng nhiều lắm, từ kinh đô đến các tỉnh. Ông Đào Tấn, người Bình-định, thường được nhắc nhở xem như người có công lớn trong việc duyệt xét này. Có lẽ nhờ cái tài của ông mà phần nào công cuộc kiểm duyệt và nhuận sắc bớt tính cách thô bạo mang từ bản chất. Tiếc là thời kỳ lớn lao này của lịch sử văn học, văn nghệ phẩm được tập trung đến mức tối đa mà không thấy có một thư tịch nào lưu lại đề ta biết qua về các tác giả, tác phẩm, số lượng... Song song những công việc ấy, vua Tự-Đức tiếp tục sự nghiệp tiền nhân là lo thúc đẩy mạnh việc sáng tác và hoàn thành những tác phẩm trường thiên có lẽ đã khởi sự đầu từ Minh-Mạng.

Theo sự hiểu biết chưa lấy gì làm đầy đủ của tôi thì ở Huế có công tạo nên những pho tuồng lớn như sau :

a/ Loại sáng tác tức tuồng đồ, gồm có :

1/ Tuồng chính : *Vạn Bửu Trình Trường* (trên bảy mươi hồi, mỗi hồi đóng khoảng một đêm).

2/ Tuồng điệu : hầu hết tuồng điệu hình như do Huế tạo nên : *Trần Bô, Nghêu Sò Ốc Hến, Trương Ngáo, Trương Đồ Nhục...* Người ta còn nhắc một số vở tuồng đồ cò (nay không còn thấy) được vua quan hâm mộ trong đó có tuồng *Thằng Cặc Lỗ*.

b/ Tuồng pho : tức là những tuồng rất dài, viết theo truyện Tàu. Tuồng pho có nhiều loại, nhưng có lẽ dài nhất, quý mô lớn lao nhất có hai bộ :

1/ *Tam Quốc* : trên trăm hồi.

2/ *Tây Du* : khoảng trăm năm mươi hồi.

Hiệu một cách giản dị thì riêng *Tây-du*, có thể đóng luôn... năm tháng mới hết ! Nhưng tuy tuồng nhiều đến thế và do những bậc đại khoa sáng tác, thế mà tiền cho ra một *Sơn Hậu*, một *Ngũ hồ bình Liêu* cũng không dễ gì có được ! Văn chương, trừ các tuồng-đồ-diệu, còn thì rất giọng quan cách, ít đào sâu tâm lý xây dựng nhân vật mà chỉ cốt lời hay ý đẹp. *Vạn Bửu Trình Trường* công phu là thế, mà hình như chỉ cốt bày tỏ cái học rộng rãi của các vị khoa bảng : Hồi thì toàn các vị thuốc bắc ; tính nóng, tính mát của mỗi vị ra sao thì lấy đó làm đá tính nhân vật. Hồi thì toàn thủy tộc : nào rái cá, rùa, ba ba, mực v.v... Đặc tính mỗi loại cũng chính là nhân vật để diễn biến động tác. Động tác phần lớn chỉ trông vào việc đánh nhau, vấn đề cũng chỉ loanh quanh những Hiếu, Trung, Tiết, Nghĩa... Tuy nhiên, nếu thu thập được hết bộ này lại để nghiên cứu, tôi tin là chúng ta sẽ khám phá được nhiều điều về phong tục tập quán, ngôn ngữ thời đại, vạn vật học... (20)

Có người sẽ đặt câu hỏi : Tuồng nhiều như thế, nhưng làm sao tìm ra tác giả, và sắp xếp theo trật tự thời gian được ? Về tác giả nếu ngay từ bây giờ mà bỏ công sức tìm tòi cũng còn có thể khám phá ra một số lớn. Những bậc trưởng thượng trên bảy mươi, sành về hát bộ từng địa phương còn có thể chỉ dẫn cho chúng ta ít nhiều về điểm này. Sự chỉ dẫn của những người có làm nghề thực sự thường rất ít sai. Chẳng hạn khi tôi dò hỏi vở *Nghêu, Sò, Ốc, Hến*, một vị bảo là của Ông Ấm Hồ, Quảng-nam. Khi đọc vở *Nghêu, Sò, Ốc, Hến* của Hoàng Trọng Miên do Đào Tấn xuất bản (1967) thì tôi thấy có tính chất Huế sâu sắc. Nhưng tôi vẫn tiến hành việc dò tìm : quả nhiên tôi thấy có một bản của Quảng-nam thật,

(20) Hiện tôi còn giữ được hai quyển, hai Hồi : 39 và 42.

nặng văn xuôi hơn nói lối. Sau đó tôi lại thấy thêm một vở nữa mà tôi chưa kịp đọc có ghi tên : « Thúy nhân Vương xuân chủ nhân trước » (21). Như vậy, tôi tưởng đối với các vở tuồng khác khoảng một thế kỷ trở lại đây, ta vẫn có thể dò tìm được một cách không sai lắm. Khi đã tìm được loại này rồi, việc sắp xếp các tuồng trên một thế kỷ vẫn có thể theo một số tiêu chuẩn nào đó (xin xem sau) sẽ giúp ta đạt được. Chẳng hạn ở Quảng-nam, nếu dò tìm trong thế kỷ XX, tôi thấy có :

1) Nguyễn Hiền Đình, tục gọi ông tuần *An-quán* (22) có công rất lớn trong việc tiếp tay Đào Tấn để điều chỉnh lại các vở tuồng. Ông cũng là một tay đạo diễn cự phách, cùng với một người thân thích là ông Đề Thạc dựng lên gánh hát bộ qui mô lớn ở Quảng-nam vào đầu thế kỷ thường gọi « Ban hát Phủ » (Phủ Điện-bàn).

2) Ấm Hồ, tức Nguyễn Dương Hương, con cụ thượng Túy-la, làng Túy-la, Điện-bàn. Ông này là tác giả nhiều vở tuồng khi đi theo các gánh hát. Ông cũng có phóng tác vở *Nghêu, Sò, Ốc, Hến* rất có tiếng ở Quảng-nam (đã giới thiệu trên kia).

3) Tống Phước Phồ cháu Nguyễn Hiền Đình, cũng viết tuồng cho các ban hát. Ông này có góp phần lớn trong việc tạo tác tuồng *Chi Ngộ* thời kháng chiến, đưa tuồng rẽ sang nẻo hiện thực và thời sự. Nay đã theo đoàn hát bộ LK-V ra Bắc.

Về các bậc khoa bảng viết tuồng :

(21) Thúy nhân Vương xuân chủ nhân là ai ? Xin vị nào rõ làm ơn cho biết.

(22) Làng An-quán, phủ Điện-bàn, tỉnh Quảng-nam. Trong số *Văn nghiên cứu và phê bình* 3, tháng 1-2/1968, bài phê bình N.S.O.H, ghi lộn Nguyễn Dũng.

1) Huỳnh Thúc Kháng : Song Nguyên, chủ nhiệm báo *Tiếng Dân* : tuồng *Trung Vương* viết khi ở Côn-lôn.

2) Hà Ngại : cử nhân, dạy Đại-học Hán-học Huế : tuồng *Trung Nữ-vương* (*Cồ-học qui-san* Huế, 1964. Số 10 và 11).

Cũng theo lối tìm hiểu, dò hỏi đó, ta có thể ra Huế, vào Bình-định... để tìm lại gia phả, hỏi các bậc thức giả... ở Bình-định chẳng hạn, cho đến nay không hiểu tại sao chưa có ai dựng ông Tú Nguyễn Diêu tức Tú Diêu hay Tú Nhơn-ân dậy ! Ông người làng Nhơn-ân, phủ Tuy-phước, tỉnh Bình-định, thầy Đào Tấn, tác giả tuồng *Ngũ Hồ bình Liêu*, một vở tuồng tuyệt tác về văn chương — có thể nói là đệ nhất tài tử ở Trung Việt. Các cụ học rộng thường phục *Kim Thạch Kỳ Duyên* (Nam) *Hộ Sanh Đàn* (Trung) hơn, nhưng văn nghệ sĩ, thức giả, những người yêu văn chương hát bộ với tâm hồn nghệ thuật, các diễn viên giỏi và nhất là quảng đại quần chúng trong các hang cùng ngõ hẻm trở đi, đều chỉ mê tuồng này (23) vì một lẽ dễ hiểu : nó mang nhiều sắc thái, đặc tính dân tộc chứ không khệnh khạng pha Tàu nhiều quá như hai vở văn chương già dặn, đẹp đẽ kia.

Tìm qua được tác phẩm và tác giả của thế kỷ này rồi, ta có thể ngược dòng văn học tuồng, nhờ sự chỉ dẫn của các bậc trưởng thượng, nương theo các tiêu chuẩn sau đây :

- a) chủ đề, chủ đích sáng tác.
- b) động tác,
- c) nhân vật,
- d) lời văn, từ ngữ,
- e) truyền thuyết do các cụ kể lại,

ta có thể dò tìm thời gian tạo tác các vở tuồng :

I. — Thời Gia-Long và đầu Minh-Mạng.

- 1) *Sơn Hậu* (ba hồi),

(23) Xin xem : Trại ba, cô gái Bình-định của Nguyễn Văn Xuân, sắp đăng.

- 2) *Tam nữ đồ Vương* (Tự-Đức đời : Khuê các anh hùng truyện, nhưng tên sau này ít được biết đến) (ba hồi),
- 3) *Giang Chấn Tử*, (bốn hồi).

Cả ba vở này có nhiều điểm phảng phất giống nhau.

Đây là thời kỳ rực rỡ nhất của tuồng về các phương diện :

- 1) Tuồng đã trưởng thành,
- 2) Khả năng sáng tạo lớn lao,
- 3) Văn chương thích hợp.

Chắc chắn đây không phải thời bắt đầu, vì không ai có thể bắt đầu với những vở tuồng qui mô lớn lao đến thế. Phải trải qua một giai đoạn kể từ *Sãi Vãi*, *Lục Súc Tranh Công* trở đi (có tính cách hoạt cảnh — tableau —) rồi dẫn lên những tuồng sân khấu đang hoàng tuy chưa thành công và nay khó tìm thấy. Đó là thời kỳ có thể so sánh với bên ngành tiểu thuyết : trong Nam, trước Hồ Biểu Chánh ; ngoài Bắc : trước thế hệ 1932—1945. Sự chuẩn bị của tuồng chắc lâu dài hơn nhiều đề đưa tuồng đến giai đoạn vàng son này.

Về khả năng sáng tạo thì thật đáng cảm phục. Cũng như Miền Bắc Thời Lê Thánh Tôn → *Chinh phụ* → *Cung oán* → *Sơ Kinh Tân trang* là thời huy hoàng nhất về sáng tạo, tác phẩm do người Việt tự kết cấu, đánh dấu một tinh thần tự lực cao cả rồi tinh thần ấy suy đồi với loại truyện : *Hoa Tiên* → *Nhị Độ Mai* → *Truyện Kiều*, đánh dấu sự ỷ lại, cậy dựa vào sức sáng tạo Trung-quốc thì miền Nam cũng giống hệt ! Từ *Sãi Vãi* → *Sơn Hậu* (24) → *Tam Nữ*... đó là thời lớn lao của sức sáng tạo ! Ai có hay viết tiểu thuyết, viết kịch mới nhận thấy điều này : Khó nhất của sáng tác phẩm là xây dựng nhân vật rồi đến cốt truyện, động tác. Phần này chiếm đến phân nửa giá trị của một quyển sách loại tường tượng. Tại sao sức sáng

(24) Tuy trong tuồng có nhắc Tề Triều, nhưng đó chỉ là theo thời thượng hay muốn che giấu một ẩn ý, chứ tuồng hoàn toàn là sản phẩm tinh thần Việt-Nam.

tạo của *Đàng Trong* thời kỳ này lên cao đến thế và nó tiêu biểu cho tinh thần hùng cường của miền này ra sao ? Tôi sẽ cố gắng trả lời trong một đoạn khác. Ở đây, tôi chỉ lưu ý cái đặc tính của thời kỳ này về chính trị đã ảnh hưởng đến văn học rất mạnh mẽ.

Về văn chương thì bất kỳ ai đọc qua ba tác phẩm ấy, nhất là *Sơn Hậu* và *Tam Nữ* cũng đều nhận thấy đây là thời kỳ nước ta nắm vững về văn chương sân khấu hơn hết. Đó là thứ văn chương dùng để nói, để biểu lộ cá tính, thúc đẩy động tác chứ không phải loại văn chương cốt đẹp ý, đẹp lời. Hai vở tuồng *Sơn Hậu*, *Tam Nữ* được các giới diễn viên liệt vào loại tuồng thầy cũng chính vì nhân vật, động tác, nhất là lời văn điêu luyện của các vở ấy (25).

II.— Thời kỳ Minh-Mạng — Tự-Đức :

Thời kỳ này, tuồng rất nhiều. Có lẽ đây là lúc mà khả năng sáng tác trở nên dồi dào cốt cung cấp những nhu cầu của dân chúng trong thời Thái-bình và nhất là của Đại-nội mà quý tộc đã mỗi ngày một sa đọa, kém hẳn tinh thần tranh đấu thời các chúa ! Số tuồng thời kỳ này nhiều đến thế nào ? Chỉ có thể nhắc con số ngàn chứ không phải số trăm. Riêng những tuồng tôi ghi lại ở trên của Huế cũng đủ thấy sự phong phú vô biên — độc nhất vô nhị — của sáng tác phẩm ở nước ta. Thời kỳ này, tuồng khai thác mạnh về trung hiếu tiết nghĩa, nhưng chú trọng nhất có lẽ là đánh giặc, mưu kế chiến đấu : *Tam-quốc* thì đánh giữa người với người, *Tây Du* thì giữa người với ma quỷ. Có lẽ các quý tộc cần tìm một chút hồi hộp, hoạt động cho cuộc đời bẽ rạc, nhàn hạ của mình. Tuồng ở thời kỳ này có mấy khuyết điểm :

— Tuồng tích quá cậy dựa vào sự tích Trung-Hoa, tính

(25) Chủ yếu là nói lối hay nói thường. Thản hoặc mới có một đôi câu hát Bắc hay Nam. Các bản tuồng sau này có nhiều câu hát là do Đào Tấn thêm vào.

chất sáng tạo sút kém hẳn. Riêng có tuồng *Vạn Bửu* do ta sáng tạo (26), nhưng không có những vở nào phô bày một sức sống đáng kể nên không được quần chúng biết tới.

— Tuồng quá nặng về văn chương chữ Hán. Lối nói-lối làm cho tuồng phát triển dễ dàng và lối nói-thường giúp cho quần chúng dễ hiểu bị thay nhiều bằng những lối hát, đặc biệt hát bắc, nặng trĩu những chữ Hán. Tuồng do thế, phần kịch tính kém yếu, cá tính nhân vật mất sắc bén, thiếu độc đáo, văn chương cao kỳ, khó hiểu.

III. — Thời cuối Tự-Đức sang đầu thế kỷ XX.

Thời kỳ này có nhiều tác phẩm có giá trị văn học thường được nhắc nhở :

- 1) *Kim Thạch Kỳ Duyên* của Bùi Hữu Nghĩa (1807-1872) (27)
- 2) *Ngũ Hồ Bình Liêu* của Nguyễn Diêu hay ông Tú Nhơn-ân (? - ?)
- 3) *Hộ Sanh Đàn* của Đào Tấn (1845-1907).

Trong ba vở ấy thì ngoại trừ *Ngũ Hồ Bình Liêu* nặng chất Việt, hai vở kia có pha nhiều màu sắc Trung-Hoa. Nhưng cả ba đều là những vở có thể gọi là lên đến tuyệt điểm của sự cố gắng đề đưa văn chương hát bộ tới chỗ chải chuốt, hoa mỹ. Cũng thời kỳ này tình yêu phồn thịnh trong các vở tuồng. Người đàn bà không phải hiện diện để hy sinh, bày ra cái gương anh thư, tiết liệt như các tuồng trước đó mà thôi, mà còn bày cả tình yêu và cá tính của mình nữa. Tình yêu thì phải nói đến *Trại ba* (28), người đàn bà yêu sôi động và chân thành và cũng hiên ngang khi năng :

(26) Tôi không nhắc đến tuồng đồ loại giễu luôn luôn do các tác giả Việt sáng tạo.

(27) Xếp tác giả này vào thời kỳ này có hơi gượng gượng. Sở dĩ như vậy là căn cứ trên hình thức hơn nội dung.

(28) *Ngũ Hồ Bình Liêu*, Nguyễn Diêu.

« Cáp bửu kiếm lần dò dẫm tía. »

Còn *Ái Châu* (29) thì bày tỏ một cá tính mới mẻ và lạ lùng như tôi có giới thiệu qua loa ở trên kia.

Tôi nghĩ rằng cùng thời kỳ này, nhiều tác giả miền Nam có chịu ảnh hưởng truyện *Kiều* của Nguyễn Du nên trong lời thơ đã có vài hình ảnh, thành ngữ, giọng điệu của truyện *Kiều*. Tuy nhiên, nếu có chịu ảnh hưởng về tình yêu, của văn chương *Đàng Ngoài* thì *Đàng Trong* vẫn còn sự thận trọng, luôn luôn tự giới hạn. Có lẽ thời kỳ này cũng sản xuất những loại như *Mạnh Lệ Quân* (khoảng 8 hồi) nói lên ước vọng tham gia mạnh mẽ của phụ nữ vào chính trị và *Xử án Bàng Quí Phi* hay « *Vạn Huê lâu* » bày tỏ một tinh thần thượng tôn pháp luật rất vững vàng. Cả hai cũng đều mang ở phía sau nó tình yêu đam mê dữ dội. Trung Hiếu trong những tuồng thời kỳ này chỉ còn là bối cảnh chứ không giữ vai trò số một của thời kỳ đầu. Tình yêu đã lên ngôi lên địa vị chính và sự say mê nồng nhiệt đã biểu lộ.

Trên đây, tôi chỉ mới giới thiệu và vạch ra quá trình phát triển tuồng hát bộ trong thế kỷ XIX. Bạn đọc đến đây đối với nhận định của tôi, dù chưa cho mười phần xác đáng, nhưng có lẽ cũng hết hoài nghi giá trị của tuồng : tuồng bản là cái xương sống của hát bộ và là một nền văn chương đáng gọi quan trọng của thế kỷ XIX.

Nhưng tôi còn muốn gọi văn chương trình diễn là văn chương chủ yếu của nền văn học thời ấy kể từ sau Nguyễn Du. Tại sao ? Tại vì không chỉ ở Miền Nam, khi thế nó mới lên tột bậc, mà văn chương trình diễn cũng phát triển mạnh

(29) *Kim Thạch Kỳ Duyên*, Bùi Hữu Nghĩa, sđd.

ở miền Bắc. Vào thời kỳ này, đúng thế, văn chương miền Bắc từ loại truyện dài dần sang *hát a đào* và thành công với loại *hát nói*. Trong quần chúng, các vở chèo cũng được tung ra và được quần chúng cực lực hâm mộ.

Có người sẽ hỏi như thế có liên quan gì hát bộ?

Có nhiều chứ!

Về chính trị, có thể đánh dấu giai đoạn gọi là Au-ca-thái-bình dù đôi khi chỉ là giả tạo.

Về văn hóa hát xướng bày tỏ một bước tiến sâu rộng của văn nghệ vào quảng đại dân chúng và trí thức. Nếu ta bỏ thành kiến quá trọng những lối văn cổ truyền, ta sẽ thấy tuồng chèo là một bước tiến lớn lao của tự thân văn học cũng như của cảm quan quần chúng, cũng như ngày nay kịch và hát bóng là một bước tiến khác mà nước ta chưa thực hiện nổi mặc dù ai cũng biết là phải thực hiện cho kỳ được. Nếu chúng ta nghĩ rằng miền Nam chỉ cần thực hiện được kịch và xi-nê bằng một phần nhỏ của hát bộ ngày xưa, chúng ta tin là đã đẩy được văn học lên một bước khá xa và quần chúng có một nhận định và một kiến thức văn nghệ khác hẳn hiện nay. Về hình thức, hát nói vẫn mang những đặc tính giống hát bộ dù hai đang trong, ngoài đã có một thời xung đột. Nghĩa là những nét riêng của văn hóa dân tộc từ Bắc đưa vào, người Nam vẫn giữ nguyên vẹn dù lối diễn tả có khác vì giọng nói thay đổi mà thôi. Vì nếu phân tích một bài hát nói, ta thấy nó có đầy đủ thành phần của một tuồng hát bộ. Nhiều người cho tuồng hát qui mô quá lớn, còn bài hát nói quá nhỏ, làm sao so sánh được. Sự thật, tuy có khác nhau về lượng, lối thể hiện lại rất giống nhau. Hát bộ tuy mới nhìn qua, có nhiều thể văn, nhưng tựu trung có ba thể cốt yếu mà ai đọc tuồng bản cũng thấy dễ dàng:

- Lối nói lối (có pha nói thường),
- Lối Bắc: câu chữ Hán,
- Lối Nam: câu lục bát, tiếng Việt.

Những bài hát nói đầy đủ cũng gồm ba thể như thế, mang đủ đặc tính dân tộc:

CÁNH BÈO

Câu *mưỡu* giống
câu Nam hát bộ.
Tiếng Việt.

Chủ yếu cả hai
loại hát nói, hát
bộ là văn nói lối.

Câu Thơ
giống câu Bắc
hay Khách trong
hát bộ, dùng
chữ Hán.

nói lối

Bềnh bồng mặt nước chân mây
Đêm đêm sương tuyết, ngày ngày nắng mưa.
Ấy ai bến đợi sông chờ
Tình kia sao khéo lữg lờ với duyên

Sinh lai chủng đắc tình căn thiên
Sự trăm năm hò hẹn với ai chi
Bước giang hồ nay ở lại mai đi.
Những ly hợp, hợp ly mà chán nhĩ.

Vị tất nhân tình giai bạch thủy
Nhãn tương tâm sự phó hàn uyên
Đầu xanh kia trôi nổi đã bao miền.

Thôi trước lạ sau quen đừng ái ngại.
Khắp nhân thế là nơi khổ hải,
Kiếp phù sinh nghĩ lại cũng như ai,
Ai ơi, vớt lấy kẻ hoài.

Lẽ tất nhiên, tôi nhắc lại, khi hát nó chẳng giống gì nhau nhưng cái quan hệ, cái chủ yếu không phải ở chỗ khác vì giọng nói, vì lối hát mà chính ở chỗ giống vì tiếng nói, vì lối cấu tạo lời văn đề giọng nào nói, cách nào hát cũng thuận lợi, cũng đi từ bản chất dân tộc để tìm lối phát biểu thích hợp nhất.

Về chèo, tôi tưởng không cần nói thêm dài dòng vì các lối kết cấu, trình bày nhân vật, lối cười cho đến đề tài v.v... chèo với hát bộ rất gần nhau. Tôi tưởng đầu một vở chèo nhân dân miền Bắc ham thích như *Quan Âm Thị Kính* vào Nam, rồi sửa đổi lại vài đoạn đề người Nam đóng theo lối tuồng đồ loại diễn (30), thì chắc họ cũng hoan nghênh dễ dàng và etrời

(30) Chèo và tuồng đồ loại diễn hầu hết đều là sản phẩm tinh thần hoàn toàn V.N. ít dựa vào kết cấu có sẵn Trung-quốc.

vở bụng những đoạn bông lơn. Sự xuất hiện của chèo cũng lạ như của hát bộ. Hai bộ môn đều được biết là có đã khá lâu trong lịch sử văn học, thế mà không nơi nào tìm ra được một cách đích đáng những vở chèo hay tuồng (chứ không phải hoạt cảnh) có từ trước Gia-Long. Vở *Lưu Bình Dương Lễ* xem như chèo ruột (31) (kiều tuồng thày) ở miền Bắc, được xem như vở cổ nhất còn lại, đã kết thúc với bốn câu :

*Rày đã thu về một mối,
Chẳng còn lo bởi rồi hai phương.
Chúc Nam-triều thọ khảo như sơn.*

.

Do đó, ta có thể đoán thời gian xuất hiện của nó cũng chỉ vào thời Gia-Long Minh-Mạng. Mà văn phong của vở ấy thì cũng chỉ có thể có vào một thời không xa lắm, không thể trước truyện *Kiều* được.

Nghĩa là nói chung : từ Gia-Long trở đi, hình như để thực hiện cho đúng bốn chữ « Âu ca thái bình » mà văn chương trình diễn lên đài một cách rục rờ, tung bừng, nhịp theo tiếng *trống chầu* từ Nam-quan đến Cà-mau : miền Bắc, trí thức đi vào nhà ả đào, đánh chát tom, nghe cô đầu hát, rút gọn cái sân khấu lớn vào căn nhà nhỏ và ban hát đông đảo vào mấy ả đầu. Dân chúng vào ngày rảnh rang, một năm vài bận, đi xem diễn chèo đề mà hân hoan, cười cợt. Những tích chèo hay vẫn diễn đi diễn lại không biết bao nhiêu lần khi công việc đồng áng đã xong (32).

Còn miền Nam thì chưa bao giờ có nền sân khấu và văn chương trình diễn lớn lao, sâu rộng đến thế. Suốt năm, gần

(31) *Lưu Bình Dương Lễ*. Vũ Huy Chấn giới thiệu. Đào Tấn xuất bản, 1967, trg. 16.

(32) Khoảng 12 vở, theo Vũ Huy Chấn. *Lưu Bình Dương Lễ*. sđd. (Lời « dẫn ») Cũng theo Vũ Huy Chấn, những vở chèo này mới có khoảng trên một thế kỷ, tức là khoảng thế kỷ XIX.

như tiếng trống lệnh, trống chiến, trống chầu không lúc nào ngớt từ Đại-nội thâm nghiêm đến những làng hẻo lánh miền núi non quanh quẽ. Những tác phẩm tuồng cũng thi nhau ra đời để đưa văn chương trình diễn lên hàng đầu, lên hàng vô địch mà mọi bộ môn khác chỉ là những bóng mờ dù đó là văn chương Nguyễn Công Trứ hay truyện của Nguyễn Đình Chiểu.

Tổng kết lại, gọi thế kỷ XIX là thế kỷ của văn chương trình diễn quả thật không sai vậy.

NGUYỄN-VĂN XUÂN

Đã phát hành khắp các hiệu sách :

CHIẾN QUỐC SÁCH (I và II)

(mưu mô thời Chiến-quốc)

- do hai học-giả GIẢN-CHI và NGUYỄN HIỂN-LÊ giới-thiệu, dịch và chú-thích
- LÁ BỐI xuất bản
- Thư quán LÊ LỢI tổng phát hành

TAM - ÍCH

Sartre và Heidegger,

CÁC ÔNG LÀ AI, VÀ BÂY GIỜ CÁC ÔNG ĐI ĐÂU ?

1

Xin thưa, đại ý toàn diện bài tham luận này như sau : hiện sinh luận vô thần của Sartre và Heidegger phát sinh từ ý hướng lịch sử nào, do đòi hỏi tiến hóa nào mà phát sinh, Sartre chủ trương như thế nào về yếu tính vạn hữu, sứ mạng xã hội và lịch sử của nó hiện đương ở trạng thái nào, cơ cấu luận sẽ « hạ bệ » nó chăng...

Lâu nay chúng tôi thường nghĩ rằng, về một vấn đề kích thước trí thức lớn đến cỡ triết học của Sartre và Heidegger, một là người ta viết một bộ gồm có bốn năm cuốn mỗi cuốn mấy trăm trang mới tạm gọi là ghi được căn bản lý thuyết, hai là người ta chỉ viết một bài tham luận dài dằng dai vài ba kỳ ở một tập san văn học — mỗi bài gồm có những luận cứ tự tại, bài trên nhờ bài giữa bài cuối mà sáng tỏ, bài cuối nhờ các bài trước mà duy trì và củng cố văn mạch. (Còn nếu chỉ viết vài ba trăm trang thì rồi tác giả viết đến đâu thấy thiếu đến đấy, và rút cục thêm mãi, mà rồi sách sẽ đi quá bề rộng bề dài định từ lúc đầu !)



Biện pháp thứ nhất xin nhường các bậc học giả đàn anh về học thức — tôi xin chọn biện pháp thứ hai và đợi lòng khoan dung của độc giả về sự thiếu, ấy là lẽ cố nhiên rồi !

2

Bây giờ đã nói thì phải nói cho có đầu có đuôi, thứ tự — cho rõ.

Số là, các vấn đề triết học chung và tổng quát, là siêu hình học (hoặc cùng với bản thể học hoặc không) và nhận thức luận, gói ba vấn đề căn bản làm xuất phát điểm cho những vấn đề khác.

I) Một là vấn đề siêu hình học thuần túy và cở điển nghiên cứu chuyện nguyên lý của vũ trụ vạn vật (hay bản thể của cõi hiện tượng ; hay yếu tính chung của vạn hữu) chứa hai phái : một là phái duy-linh (spiritualisme) như Nho, Lão, Platon Hégel. — Không có Phật-giáo — chủ trương bản thể (hay bản-chất ; hay yếu tính) trừu tượng và linh diệu là nguyên nhân đầu tiên có trước và ngoài cõi hiện tượng ; và hai là phái duy vật (matérialisme) (cũ là của Démocrite ; mới là duy vật biện chứng...) chủ trương vật chất (matière) là nguyên nhân đầu tiên của cõi hiện-tượng ấy.

II) Hai là vấn đề tương quan giữa chủ thể ý thức và cõi hiện tượng khách quan, chứa hai phái : một là phái duy tâm (idéalisme) chủ trương yếu tính của hiện tượng là bóng dáng của ý thức (hay thức ; hay tâm) ; hai là phái duy thực (réalisme) chủ trương yếu tính của hiện tượng là những thực thể (entité) biệt lập, không lệ thuộc ý thức, đề hiện hữu — không có ý thức vẫn có.

III) Ba là vấn đề nhận thức (hay tri thức) — problème de la connaissance — đề đạt tới bản-thể, lãnh-hội nó, « tóm » lấy nó... chứa hai phái : phái duy lý (rationalisme) chủ trương vũ trụ vạn vật là một trật tự (ordre) và chủ trương con người dùng lý tính (raison) đề đạt tới bản thể — hệ thống cao

nhất là hệ thống duy tâm của Hegel ; và phái duy nghiệm (empirisme) cho rằng chỉ có *kinh nghiệm* mới là luận cứ chính xác dùng trên « hành trình » để đi tới bản-thể của cõi hiện tượng chung.

Và rồi chúng ta làm ngay vài nhận xét.

Một là, hai vấn đề sau, *duy tâm* hay *duy thực*, *duy lý* hay *duy nghiệm*... cũng đều gói trong vấn đề *nhận thức* — có thể riêng, và có thể chung.

Hai là cớ kim thiên hạ thường lẫn *duy thực* và *duy vật* (*sử quan*) ; và lẫn *duy linh* và *duy tâm* (đối với *duy vật* biện chứng).

Ba là khoa học nói chung hay nói riêng, đều xây vị trí trên những luận cứ *duy thực* và *duy nghiệm* — chứ không trên những luận cứ *duy linh* hay *duy tâm* chủ quan, kể cả là *duy vật sử quan* chẳng hạn, vì (đây là chuyện ngộ nghĩnh lý thú lắm !) một trong những lý do là cái *vật chất* của nhà khoa học vật lý chẳng hạn là một thứ vật chất vô trật tự, vô tri và phi định (*caractère chaotique et pauvreté indéterminée*) còn cái vật chất của phái *duy vật* biện chứng lại là một thứ vật chất chứa tự năng (*auto-détermination et mouvement*) tự do (*liberté*) lý tính (*esprit*) và năng thế (*énergie*) — giống cái *Lý tính tuyệt đối* của Hegel đứt đi ! (Đó là chỗ ngộ nhất : thiên hạ hai bên cãi nhau như sóng như gió, mà lại lờ tuốt điếm ấy đi — cãi tuốt, lờ tuốt, cứ cãi mà cứ lờ cái điếm căn bản ấy : thật là ngộ nghĩnh !)

Bốn là siêu hình học cổ điển và bản thể học cổ điển (là khoa học về bản thể), từ Bergson trở về trước, là hai môn riêng — cũng đôi khi là một, tùy quan điếm từng triết gia siêu tại. Nhưng từ Kierkegaard về sau, hai môn đi riêng : nhất là với Heidegger và Sartre. Nói một cách khác : hiện sinh luận vô thần loại hẳn siêu hình học cổ điển.

(Còn cái việc vật lý toán học điện tử hiện đại mà tìm ra nguyên lý lật ngược hẳn các nguyên lý vật lý « tuyệt đối » chính xác cũ, và gọi « *bản thể* », tôi đề « *bản thể* » vào dấu ngoặc kép, là *lượng chất ba động* (onde-corpuscule) — vấn đề nó nằm chính ỉnh ra đó rồi — lại là một chuyện khác !)

Thưa, cây nhiều cành, cành nhiều lá — lá lớn lá nhỏ chen nhau — chứ chẳng phải *đơn sơ* khúc chiết như thế ; nhưng sự phân chia cho gọn cho ổn tạm đề ăn nói cho dễ, nhiều khi phải thiếu thốn, phải « *thẳng* » như vậy... Tác giả xin tạ lỗi trước.

Duy có một điều *chính yếu* (xin nói lại : *chính yếu*) và rất rõ, là trên vấn đề tương quan và hiện hữu giữa *bản thể* và *hiện tượng* (*être et phénomène*), dù là *duy linh* hay *duy vật*, dù là ngoại tại hay nội tại (đặt luôn vấn đề bản thể có *trước* hay có *trong* hiện tượng) chuyện trước sau chuyện trong ngoài, cái nào ra cái nấy, riêng biệt phân minh (?) : thực ra thì cũng chẳng thấy có « *biên giới* » khúc chiết, nhưng đã là có vấn đề hiện hữu những thực thể (*entité*) — dù là thực thể siêu hình —, lý trí con người cũng tự nó nó có thói quen hình dung đâu ra đấy, cứ như là có muốn dùng thông minh và thị-giác mà đo mà đếm cũng được !

Chỉ có Kant là Kant trốn — Auguste Comte lại cũng trốn. Kant trốn khôn hơn : nó ở đâu bên *kia* hay *sau* hiện tượng thì nó ở đâu kệ nó, lý trí vươn không tới thì loại phứt nó đi mà lo chuyện *khả giác* ! Nói một cách khác : Kant loại siêu hình học cổ điển — nói cổ điển vì chữ *siêu-hình* của Sartre có nghĩa khác.

3

Nhưng đến sau Bergson và Kierkegaard, đến Husserl, Heidegger, Sartre... thì phái hiện sinh vô thần *phản ứng* (réaction) và *vượt* (dépassement) — *gạt phăng đi hết*.



Số là, trong cuốn *Bản chất và hư thức* (L'être et le néant) Sartre nói nền tư tưởng hiện đại đã làm được một kỳ công là khám phá ra rằng yếu tính của hiện tượng là chính tất cả những « *tượng* » của vạn hữu « *hiện* » ra. (La pensée moderne a réalisé un progrès considérable en réduisant l'existant à la série des apparitions qui le manifestent). Câu ấy, ai cũng biết. Nói một cách khác : Sartre chủ trương rằng « *tượng* » nó « *hiện* » ra thế nào thì hiện tượng là thế ấy rồi (chứ yếu tính của hiện tượng không đặt thành vấn đề, hay là nếu nó có, thì nó không có *trước* rồi hiện tượng mới có sau !) nghĩa là cái « *tượng* » nó « *hiện* » ra làm sao thì yếu tính của hiện tượng là thế ấy. Không có vấn đề *biên giới* nữa. Sartre còn nói một câu nữa : yếu tính của vạn hữu là sự « *hiện* » ra của vạn hữu (L'essence n'est pas autre que son apparence). Heidegger cũng nói rằng yếu-tính nó « *hiện* » ra thế nào thì hiện tượng là thế ấy. (Le phénomène est l'être même qui se manifeste). Heidegger lại còn nói thêm : yếu-tính của hiện-tượng chỉ là « *tượng* » nó « *hiện* » ra. (L'être n'est rien d'autre que ce qui se manifeste).



Nói một cách khác nữa : theo Heidegger và Sartre, *yếu tính* (essence ; être) của vạn-hữu không phải là cái *thực thể* siêu hình cực vi cực diệu có *ngoài*, hay có *trước* hiện tượng, như phái ngoại tại (siêu tại) nói ; hay là « *nằm* » *tiềm ẩn* trong hiện tượng như các phái nội tại nói ; mà cũng chẳng phải như Kant nói rằng nó có hay không thì mặc kệ nó, lý tính không vươn

tới thì vươn làm gì cho mệt xác ! *Yếu-tính* là « *cái* » từ hiện tượng phát ra ; cứ nó « *hiện* » ra làm sao thì yếu tính (essence ; être ; nature) là thế ấy ; chứ không nằm cái kiểu như *Thái-cực* của Nho-giáo, *Đạo* của Lão-giáo, *Ý-niệm* (Monde des Idées) của Platon... dù *trước*, hay *ngoài*, hay *trong*... gì, hình như chúng ở riêng một cõi ! *Hình như* mà thôi !

Xin lấy một cái ví dụ : là nói về một con người tên là Nguyễn Huệ (vua Quang Trung) và *yếu tính* (bản chất) của ông ta. Phái duy linh tôn giáo thì nói rằng Thượng-đế, hay Ông Trời sinh ra vạn hữu vô tri và hữu thức, trong vạn hữu hữu thức thì có một người tên là Nguyễn Huệ. (Thiên-chúa-giáo thì nói Thượng-đế sinh ra Huệ theo hình ảnh của Người). Nho-giáo thì nói bản chất cực vi của Nguyễn Huệ là *thái cực* (Vạn vật các hữu thái cực), và chuyển sang luân lý bản thể thì là *minh đức*. Hegel thì nói *Ý tưởng tuyệt đối* làm cuộc « *hành trình* », trong cuộc hành trình biện chứng chung, mọc ra một con người (réalité humaine) là Nguyễn Huệ. Phật-giáo thì nói Nguyễn Huệ có *phật-tính*, Nguyễn Huệ tu sau thì... thành Phật sau... Nói tóm lại là theo Nho-giáo thì phải có bản thể, hay yếu tính, hay *Bản-chất-tiên-thiên-nguyễn-huệ* rồi mới có *Con-người-nguyễn-huệ* sau.

Chỉ riêng có Sartre là Sartre nói khác. Sartre sẽ nói *bản chất* hay *yếu tính* Nguyễn Huệ là : toàn diện sự nghiệp lớn nhỏ và đa diện của Nguyễn Huệ suốt khoảng thời gian nhà vua sống — từ ngày sanh đẻ cho đến ngày khởi nghĩa ở Tây-sơn, qua trận Đống-đa, đến cái *chết* ở Phú-xuân... vân vân...

Nếu chúng ta lấy thêm Nhất-linh Nguyễn Tường Tam và *bản chất* hay *yếu tính* của anh làm ví dụ nữa thì : yếu tính (essence ; nature) của Nhất-linh, trên phương diện văn học, là tất cả sự nghiệp văn học của anh — hơn thế : nên cộng vào đó tất cả sự nghiệp xã hội của anh. *Ce qui se manifeste* (chữ của Heidegger), nói về Nhất-linh, là số *tiêu thuyết* của anh : nói khác đi : tổng số văn nghiệp của anh là yếu tính của anh. (*Être* và *ce qui se manifeste* đây là yếu tính hay bản

chất Nhất-linh — kể cả *nhân chất* (réalité humaine) của anh.

Cũng đề diễn cái ý ấy, Sartre thường nói : *L'homme est la somme de ses actes...L'homme n'est que sa biographie*. Ý Sartre muốn nói rằng muốn biết bản chất hay yếu-tính (kể cả giá-trị, hay cái nghĩa) của ai, cứ nhìn vào thành-tích của người ấy trong đời người ấy. Cũng như nhà Phật nói : cứ nhìn người biết nghiệp, nhìn nghiệp biết người, cứ coi họ ăn ở họa phúc ra sao, thì biết nghiệp của họ !

(Xin mở dấu ngoặc đề thêm : đối với Nguyễn Huệ và Nhất-linh đã chết, trên phương diện qui định yếu tính, hai người đã có cứu cánh hướng tính (être-pour-la-fin) rồi ; và như ở Á-đông chúng ta cổ nhân hay nói cái quan định luận nghĩa là đây nắp hòm lại mới định được giá trị người nọ người kia ; đồng thời cuộc đời của mỗi vị đã chết rồi phải được nghiên cứu như tự thề tính (être-en-soi), nhưng đó lại là chuyện khác, sẽ xin nói sau !)

Chỉ biết rằng : cái yếu-lý hiện-sinh con người hiện-hữu rồi mới tạo bản chất sau (*L'existence précède l'essence*), Gabriel Marcel dùng thành ngữ hành-trình-thề (être-en-route) đề diễn tả, ý muốn nói rằng con người ta, trên cuộc « hành-trình », trong « hệ-thống » phóng-ảnh (projet), tạo ý-nghĩa và mục đích cho nhân sinh. Đồng thời với Heidegger đặt vấn đề liên tục và nhất-trí của con người ý thức về thời thề (temporalité), thì Gabriel Marcel cũng nói con người có bản thề thường tính (permanent ontologique). Chỉ có khác là : Heidegger thì trốn vấn đề Thượng-đế, còn Marcel thì nhắm Thượng-đế mà ông gọi là vô hình hiện (présence invisible) — sẽ xin nói sau.

Và bây giờ xin coi coi Heidegger, và Sartre, các ông là ai...đương làm gì... sẽ đi đâu...

4

Số là Heidegger nói rằng triết học Âu-châu đã cáo chung — là nói cái ý các nếp duy-lý đã xong sứ mạng ! Đồng thời với Heidegger, Sartre cũng làm lễ « truy điệu » triết học cổ điển Âu tây trong cuốn *Bản chất và hư thức* (*L'être et le néant*) dày cộm cộm, ai không quen mớ chuyên ngữ triết học « man rợ » của Sartre, đây ần dụ tính (métaphore), và không ôm sát lấy văn mạch thì sẽ lạc như lạc vào rừng !

Thực ra, Sartre là ai ? Nói cho đúng, « bộ mặt » của Sartre cũng chẳng độc đáo gì lắm : Sartre là chân dung của một bài tính cộng : Hegel, Nietzsche, Kierkegaard, Husserl, nhất là Heidegger — tưởng cũng nên vọng cho tới Aristote !

Sartre vay một số « vốn » của các triết gia, Sartre đưa hết vào « phòng thí nghiệm », Sartre đề ra một số chuyên ngữ độc đáo và dùng một bút pháp khá tài tình ! Ấy, mà cũng chính vì vấn đề chuyên ngữ và bút pháp của Sartre mà Sartre làm khổ thiên hạ : nhiều chữ, nhiều thành ngữ, nhiều mệnh đề, nhiều đoạn... phải đọc đi đọc lại vài lần mới vỡ nghĩa — ấy là chưa nói nhiều khi nó không chịu vỡ — nhất là phải ôm sát lấy văn mạch (contexte), đôi khi văn mạch của Sartre chạy bậy, phải đi tìm và lồi trở lại : rất nhiều triết gia, tư tưởng gia, văn gia chuyên môn cỡ lớn Âu châu đôi khi còn phải « chối » nhứ cả đầu, kể cả các triết gia không hiểu nó rồi cũng phụ họa đề công kích — chính tôi nhiều khi cũng không ngờ ! Nói gì trí thức giới Á đông chúng ta, cớ kìm thường dùng trực giác và tinh thần tổng hợp đề quan niệm...

Xin lấy một ví dụ. Heidegger thường dùng động từ *être* cho vạn hữu vô tri mà ông gọi là *das sciende*, Sartre gọi là *en-soi* ; và động từ *exister* (là hiện hữu) cho vạn hữu hữu thức mà Heidegger gọi là *dasein*, Sartre gọi là *pour-soi*... chẳng hạn — ôi sắp nói tới. Trong lúc ấy thì cũng là riêng động từ *être*,

Sartre dùng cho vạn hữu hữu thức mà Sartre gọi là *pour-soi*, mà đôi khi cũng dùng cho vạn hữu vô tri nữa; và cùng là « nết » hiện hữu của yếu tính (và vạn hữu) Sartre dùng danh từ *être* (chứ không phải là động từ *être*) trong lúc chuyên ngữ đức-ngữ có đến sáu bảy danh từ khác nhau. Ấy là chưa nói rằng cái chữ *siêu hóa* (transcendance), chữ *hiện thể* hay *hữu xác thể* (facticité)...đều có nghĩa khác nhau, *mạch* nào nghĩa (dị biệt) ấy. Và nhất là động từ *hiện hữu* (exister), Heidegger dùng theo nguyên nghĩa (étymologie) là *ek-sister*, nghĩa là con người hiện hữu là con người vượt, thoát ra ngoài hiện chất (*être-actuel* ; soi) và *cố định thể* dưới tất cả mọi hình thức. (Những trường hợp này, chúng tôi do các sách pháp-ngữ, suy luận ra mà hiểu — chứ không do sách đức-ngữ, vì đức-ngữ, nga-ngữ, ý-ngữ, chúng tôi không biết).

Nói tóm lại, Sartre mượn khái niệm căn bản về *hư thức* (néant) của triết học cổ điển và triết học Hegel, rồi mỗi *mạch* dùng theo mỗi nghĩa dị biệt; Sartre mượn tinh thần vô thần của Nietzsche; Sartre mượn « chất » hiện sinh luận căn bản của Kierkegaard; Sartre mượn khái niệm về ý thức và phương pháp hiện tượng luận (méthode phénoménologique) của Husserl (nhất là chuyện then chốt này, không có nó Sartre không là Sartre!); Sartre mượn sự phóng ảnh (projet) của Heidegger...

...Rồi Sartre mô tả (description phénoménologique) đời « sống » tức là « hành trình » của ý thức, tức là con người (con người hữu thức trái với đối với vạn vật vô tri), nghĩa là « đời sống » của « *pour-soi* », bằng một bút pháp tuyệt độc đáo.

Nói cho đúng, Sartre « nợ » thì nợ cả đồng kia, nhưng đó là nợ chính!

Chúng ta cần thêm rằng: ngoài chuyện « nợ nần », Sartre

còn thêm vào tòa kiến trúc triết học của Sartre cái vốn « kinh nghiệm siêu hình » (expérience métaphysique) của chính Sartre. Cái lối *thề nghiệm tâm linh* này, cổ kim thường có. Cao nhất, siêu nhất, linh diệu nhất là Thích-ca mâu-ni đã *thề nghiệm*, đề một sớm Ngai ngộ đạo. Ở mức ngang ngang là các thiền sinh bị các thiền sư giảng cho những « búa » như « sấm » vào đầu vào óc đề cho nhà *thiền* ngộ đạo. (Có một thiền sư hỏi một thiền sinh ai là bậc đại giác: thiền sinh bèn nói Phật tổ, thiền sư liền nói rằng ăn nói thể là ngu lắm, chí ngu, tối ngu, thậm ngu, ngu ôi là ngu.... rồi thiền sư tát cho một tát vào mặt thiền sinh, như trời giáng, đề cho thiền sinh thấy đủ ba mươi sáu cái đèn cây: thiền sinh bỗng ngộ. Lại có một thiền sư bảo thiền sinh chẻ tượng Phật ra mà liệng vào lò sưởi; thiền sinh hết hồn, choáng váng...; thiền sư bèn hét lớn lên ra lệnh; thiền sinh sợ sư phụ quá, chẻ xong tượng Phật thì ngộ!). Ở vào một mức thấp hơn thì có Vương Dương Minh ở Long-trường (tôi tin rằng Vương mà không ra Long-trường, không chắc gì Vương ngộ được lý tri hành hiệp nhất! Và Berkeley. Và Kant. Và Bergson. Và Nietzsche vào năm 1870 sau khi ở núi Alpes xuống, đứng nhìn một đạo binh diễn ở Francfort, mà ngộ ra *siêu năng ý* (volonté de puissance)...

Và Jean-Paul Sartre đã *thề nghiệm* ra *hiện sinh ý* (expérience de l'existence) kể trong sách *Buồn mửa* (La nausée) mà ai cũng đọc.

« *Thế là tôi ngộ: một tia sáng vụt ra trong trí — có gì đề lên ngực! Rõ như ánh sáng: giới vạn hữu hiện ra dưới đủ màu sắc kích thích!...Chỉ còn là một mớ một đồng một khối quái thể mềm mềm, chất bừa bãi, tràn trề một cách trơ tráo khủng khiếp...* » Rồi Sartre cảm thấy mơ hồ rằng đó là bí quyết của vạn hữu giới!

Nói cho đúng ra, ai có « căn » nào thì *thề nghiệm* « lối » ấy — có phải ai cũng *thề nghiệm tâm linh* đâu! Riêng về Sartre, cái *thề nghiệm* oái oăm gập ghềnh ấy, cũng chỉ có Sartre là *thề nghiệm*...Có một điều hiển nhiên là, đối với Sartre,

Sartre « xây » lâu đài hiện sinh từ đó : bao nhiêu nguyên-liệu có rồi, chỉ còn « xây », chỉ còn kiến trúc thôi !

Ấy chính vì vậy mà một hệ thống triết học bao giờ cũng có cái phần rất *trừu tượng* (inexprimable) của nó — dù là *nhỏ nhất* — và dù là *nhỏ nhất* cũng đủ để làm cho lâu đài kiến trúc làm vỡ đầu óc thiên hạ — trừ những người có « căn » sẵn ! Phải chăng !

5

Bây giờ xin đi vào phần *then chốt* của Sartre. Như đã xin nói : các ông đã *gạt phăng* rồi — vậy gạt phăng ra sao, cách gì ?

(Nhưng có một điều xin thưa : số là triết học của Sartre có danh từ *existant* ; danh từ ấy cần phải có một danh từ việt ngữ dịch ra cho nó ổn — nghĩa là cho thích nghi. Nhà Phật có hai danh từ *vạn pháp* và *vạn hữu*, chúng tôi xin lấy danh từ *vạn hữu* mà tôi cho là tạm ổn.)



Sartre theo Heidegger chia *vạn hữu* — tức là cõi hiện tượng chung — ra làm hai loại *hữu* của *vạn hữu*.

A) Một là thứ *hữu* mà Heidegger gọi là *das ciende*, tiếng pháp dịch ra là *existant brut*, nôm na chúng ta gọi là *vạn vật vô tri vô giác* như gỗ, đá, cỏ cây, mây bay gió rớt : nó ù lì, nó đặc sệt, nó đầy ăm ắp, nó lúc nào cũng là nó, nó « ăn khớp » với chính nó (opaque ; massif ; plein ; coïncidant avec soi-même) ; nó ăn khớp với chính nó — chứ *con người* (gồm có tứ chi lục phủ ngũ tạng cộng với một tâm hồn — là ý thức, là thức, là tâm ấy) thì không ăn khớp với chính nó bao giờ, vì một sát na sau, hai sát na sau, *con người* (ý thức) đã biến rồi, tế bào biến, tính biến, tình biến...; còn như *vạn vật vô tri* như gỗ, đá, cục gạch... lúc nào cũng là vật vô tri, ù lì, đặc, đầy... ! Sartre gọi nó là *en-soi* : việt-ngữ chúng ta tạm gọi

là *tự-thể* : nó *ngẫu sinh* (contingence), không ai « sinh » ra nó, nó cũng chẳng do một định luật luận lý hay tương quan luận lý (rapport logique) nào « đẻ » ra một hậu thể (conséquence) nào của chính nó. Một cục đá có vỡ tan tành thì cũng thành năm bảy cục đá nhỏ, — vẫn là đá — chứ không phải như tôi tên là Ký-Con Đoàn Trần Nghiệp là một *con người*, do cha mẹ tôi sinh ra, tôi có con, con có cháu, cháu có chắt, không có con tôi thì cái « dây » luận lý gia phả (lien logique généalogique) cả dòng họ tôi bị đứt, mà rồi lịch sử dân tộc Việt-nam cận đại mất đi, một sinh tố lớn trong thời chống thực dân...Ấy là chưa nói rằng tôi mà nghỉ làm việc năm ba ngày thì ôi thôi biết bao nhiêu là hậu quả ; chứ còn như cục đá núi Thất-sơn hay núi Tà-lơn thì nó *có* hay *không*, cũng chẳng chạm gì tới mọi luật tương quan luận lý và thiết yếu (logique et nécessité) của nhân giới. Chính vì vậy mà, đối với giới *en-soi* Sartre dùng chữ *ngẫu sinh*, *ngẫu hiện*, *ngẫu phát* (contingence). Lại cũng chính vì thế mà trong cái vô cùng của thời gian, trước ý thức và lý tính *con người* (lúc nào cũng muốn cho mọi sự mọi việc nó *hợp lý*, lúc nào cũng muốn *duy lý hóa* (rationalisation), *vạn vật en-soi*, nó cứ như là *dur*, là *thừa* : Sartre gọi là : *de trop*. Mà đúng lắm : *vạn vật vô tri* nó có bám víu vào đâu, nó *có* hay *không có* cũng chẳng có định lệ nào trói buộc nó vào không thời gian *vạn hữu* : nó *de trop*, chứ vào cái năm 1954, 1955 cho đến năm 1962, không có ông Ngô Đình Nhu, lịch sử Việt-nam đã đi một hướng khác rồi — nói một cách khác : ông Nhu có vị trí trong cái giây tương quan luận lý và thiết yếu trong cái « giây » lịch sử Việt-nam trong một giai đoạn lịch sử nhất định. Cục đá *de trop*, ông Nhu, không *de trop*. (Ngày nay năm 1968 ông Nhu đã qua đời, ông Nhu lại là *quá khứ*, là *en-soi* rồi ; tại sao vậy, tôi sẽ xin đề cập).



B) Thứ *hữu* thứ hai trong *vạn hữu*, là *thực tại* mà lại là *người*, cho nên gọi là *con người* (réalité humaine), Heidegger

gọi là *dasein*, tiếng pháp là *être humain*, Sartre gọi là *pour-soi*, việt-ngữ chúng ta gọi là *qui thức* (hay *qui thê*, hay *ý thức*). Con người ý thức không đục đục mờ mờ, (*opacité*), không ù lì, không đầy ăm ắp (*plein de lui-même*) như đá, như gạch, như gỗ. Con người là một thứ *hữu* mà *hữu thức*: con người nhờ có *ý thức* hay *tâm* mà thiên biến vạn hóa, sáng có một số hồng huyết cầu, chiều lại đã mất đi một số..., đương khỏe như Lữ Bố thì lão, thì bệnh, thì tử..., đương làm thợ sơn thì thành Furher Adolph Hitler, đương-vuốt râu chờ chết thì làm tướng quốc Bá Lý Hề, biến từng sát na, đổi từng phút giây, đổi tính đổi nết, đổi tình đổi cảm, các nỗi và các niềm biến trong tâm tư... — không bao giờ ăn khớp với chính mình (*ne coïncidant pas avec lui-même*), chính mình là « tác giả » cuộc đời thiên biến vạn hóa của mình, đương không thì có, đương có thì không, nên *hư* phải quấy khó lường... Cho nên nói về sự lệch lạc và không ăn khớp với chính mình của con người (*con người ý thức khác vạn vật vô tri*), của *pour-soi*, Sartre có viết câu: « qu'il est ce qu'il n'est pas, qu'il n'est pas ce qu'il est ». Hơn nữa, con người — tức là *ý thức*, tức là *pour-soi* — có thể « nhật tân, nhật tân, hựu nhật tân », chứ cục gạch cục ngói thì không; con người là một *hữu* hữu thức mang một *thê* đồng thời tự hỏi mình về chính *thê* của chính mình (*tel que dans son être, il soît question de son être*), hay là con người đã ý thức được ngoại giới mà lại còn *ý thức* rằng mình *ý thức*. Nói một cách khác: nó ý thức về sự ý thức của chính nó, nó tự hỏi nó về chính nó — cục đá thì không! Sartre đặt tên cho nó là *pour-soi* — còn cục đá, nó có nó hiện hữu trong nó, tự nó nó hiện hữu trong nó, nó là *en-soi*, trong lúc con người là một *hữu* quay về ngắm nó và ngó nó và hỏi chính nó, coi chính nó như một đối tượng của chính nó (là *ý thức*), một việc mà cục đá không làm được! Nói về sự ý thức không « ăn khớp » với chính nó và lấy chính nó làm đối tượng (objet) cho chính nó, Sartre nói rằng *ý thức* (là con người ấy!) làm một *nhị thê hóa* (*dédoublement*), *ý thức* « muốn ngắm nó » thì phải « lui » ra một chút (*prendre du recul*) để « đối diện »

với chính nó, tạo ra một « kẽ hở » (*fissure*) — trong cái kẽ hở đó, cái vô cái *hư thức* (*néant*) nó chen vào... Cái « hành trình » của ý thức, là thoát ra khỏi nó, và thoát ra khỏi tất cả những gì hiện diện trước nó (*échappant à soi-même, s'arrachant en même temps aux choses situées devant elle*). Ấy thế là con người ta có thể tạo ra một gián đoạn *hư thức* hóa với ngoại giới và với chính nó. Trong *L'être et le néant*, Sartre chủ trương con người « qui peut réaliser une rupture néantisante avec le monde et avec soi-même ».

Cái ý ấy quan trọng lắm, xin lấy một ý ăn dụ đề diễn. Cục đá thì làm cái « hành trình » *hư thức* hóa không được — con người thì được! Cũng như tôi, Tam-Ích, nếu tôi muốn ngắm muốn nhìn muốn ngó ông Tam-nguyên Yên-đồ (nghĩa là muốn lấy ông Yên-đồ làm đối tượng), thì tôi phải tự di chuyển đứng trước ông Yên-đồ vài ba bước rồi mới ngắm mới nhìn mới ngó ông — chứ nếu tôi, tôi ăn khớp với ông, tôi và ông nhập làm một (cố nhiên là chuyện vô lý) thì tôi lại là chính ông mất rồi còn gì! Hay là nếu tự ông Yên-đồ ông muốn ngắm muốn ngó muốn hỏi chính ông, thì ông phải xích ra vài ba bước rồi đứng trước chính ông, ông mới ngó mới hỏi ông được chứ: ấy, đấy, *ý thức* nó « hành trình » kiểu ấy! Ông đã thoát ra khỏi ông, thì: một là ông đã tự loại ra ngoài khỏi ông, hai là ông đã tự loại chính ông ra khỏi ngoại giới (ngoại đây là ngoài đối với chính ông mà thôi). Cái cách cái nếp loại ra, hay đề ra một bên, Sartre gọi là *néantiser* hay *néantir*, danh từ là *pouvoir néantisant* tiếng pháp gọi là *faire abstraction de, mettre à part*, Gabriel Marcel gọi lại *entourer d'un manchon de néant* hay là *mettre entre des parenthèses de non-être*; việt-ngữ gọi là *hư vô hóa* tôi dịch là *hư thức hóa*.

(Cái « khả năng » ấy, con người có được, chứ cục đá thì không có; sở dĩ con người có được là nhờ có « chất » *hư thức* trong *ý thức*, nhờ có « chất » *hư thức* và *ý thức*, nhờ có « chất »

hur thức tức là « chất » *ý thức* — và chất tự do yếu tính ; phải nói thế mới sát.)

Lẽ tự nhiên, bạn đọc sẽ hỏi cái khả năng *hur thức hóa* (*pouvoir néantisant*) ấy dùng để làm gì ! Rất cần vậy : vì nó giúp cho người ta biết *tưởng tượng*, có *tưởng tượng* mới làm *nghệ thuật* được ! Mà Sartre thì Sartre bảo rằng con người ta chỉ có một lối sống *chân sinh* (*authenticité*) và thoát ra khỏi *thân phận* là : *hoạt động* và làm *nghệ thuật* — hoạt động để tạo bản chất (*la sonme de ses actes*), còn làm *nghệ thuật* là để *chân nhân sinh* (*vivre authentiquement*) điều mà Heidegger có nói, và tôi sẽ nói tới.

Vậy *hur thức hóa* là nghĩa là gì, thế nào — mà lại gọi là có nó mới có *tưởng tượng* ? Xin lấy một cái ví dụ.

Tôi có hẹn với một bạn đồng nghiệp làm giáo sư trong một giảng đường đại học. Tôi đến trễ : bạn tôi đã đến, và đã đi rồi ! Tôi vào giảng đường : bàn ghế, bảng... còn đó, nhưng tôi không chú ý đến bàn ghế bảng — vì tôi chỉ ngó ngang ngó dọc coi ông giáo kia có đó không... Tôi « loại » ra ngoài sự chú ý của tôi cái « khung cảnh » cái « nền » bàn ghế bảng : tôi *hur thức hóa* nó. Té ra tôi ngó tôi nhìn cùng cả mà tôi không thấy bạn : bạn vắng. Lại một thứ vô nữa ! Ấy thế là cái không khí vô, cái khung cảnh toàn diện vô nó chấp chà chấp chòn (*papillotement de néant*).

Hãy giả tí như không phải là tôi mà là một cục gạch nó ở vào địa vị tôi, thì nó không làm được cái việc tôi làm : tôi là người (là *pour-soi*) tôi có *hur thức*, tôi có khả năng *hur thức hóa*. Còn cục đá nó vô tri, nó là *en-soi*, nó không... « làm » thế được !

Chúng ta lấy một ví dụ khác : ông Khái-Hưng viết *Hồn bướm mơ tiên*, lấy khung cảnh một ngôi chùa ở Bắc-ninh. Và trong khung cảnh ấy ông để hai nhân vật Ngọc và Lan. Khái Hưng đã *tưởng tượng* ra ngôi chùa : ấy thế là ông đã *hur thức hóa* toàn thể trung châu Bắc-việt. Ông chú ý đến « nếp » sống tính tình của Ngọc : ấy thế là ông lại chỉ chú ý đến Ngọc —

và quên hết : ông đã *hur thức hóa* một lần nữa ! Đến khi ông chú ý đến cậu Ngọc dẫn xe đạp từ chân đồi lên đồi sản gặp chú Lan, ông lại *hur thức hóa* hết đi...

Ông có óc *tưởng tượng* là nhờ khả năng *hur thức hóa* của ông ; ông *hur thức hóa* được là nhờ ông có *hur thức*... (Cục đá thì không ; con gà mái cũng không ; mà con heo nái cũng không : cục đá thì không đã đành, chứ còn con gà mái, thì nếu nó có khả năng *tưởng tượng* được, nó đã « nghĩ » đến giao sắc và nôi nước sôi — nó ngó, cũng như không thấy gì cả. Nó không biết *tưởng tượng* vì nó không có cái *ý thức* mà con người có, không có cái *hur thức* mà con người có...) Và nhất là nó không bao giờ tự nó nó hỏi điều gì về chính nó cả !

•

(Xin nói thêm — đề khỏi phải ghi xuống dưới — rằng chữ *en-soi*, Karl Jaspers lại dùng để hình dung ý niệm Siêu-thê (*Transcendance*), Tuyệt-đối-niệm (*L'Absolu*), Tha-thê (*l'Autre*), đối với Jaspers là Thượng-đế ; chứ còn chữ *Dasein*, Jaspers lại dùng để chỉ nhiên giới ông gọi là nghiệm-thê (*être empirique*) gọi cả vật cả người...Ấy, các triết-gia cỡ quốc tế, vấn đề ngôn ngữ của họ rắc rối thế đấy, tôi xin thưa đề bạn đọc khỏi bỏ ngỡ sau này...)

6

Trên kia, tôi có nói rằng Sartre mô tả « hành trình » của *ý thức* bằng phương pháp hiện tượng luận — *ý thức*, nói tóm lại, là đề-thuyết căn-bản của Sartre : *pour-soi* chỉ có khác *en-soi* là ở chỗ *pour-soi* là *ý thức*, *en-soi* thì không ; nói một cách khác, con người chỉ khác vật vô tri là ở chỗ người có *ý thức* (ở á-đông là *thức*, là *tâm*) mà thôi — loại *ý thức* đi thì người thành chó, gà, đá, vân vân...

Vậy chứ, đối với Sartre, *ý thức* là gì ?

Số là trong triết học cổ điển, các triết gia nghiên cứu con người như một con người *chung* (homme en général) con người trừu-tượng (homme abstrait) : người thì nói rằng con người (*l'homme* chứ không phải *un homme* hay *tel homme*) mang hình ảnh Thượng-đế hay là Người tạo ra con người theo hình ảnh của Người; người thì nói con người « chứa » *thái cực* » (vạn vật các hữu thái cực) và tính bản thiện; người thì đề nghị phải làm sao dựng cho được *con người mẫu* (essence-type; modèle-essence; homme-modèle); người thì nói rằng con người chỉ là hình ảnh sa-đọa của Lý giới hay Niệm giới mà *cơ thể* con người ta chỉ là một cái « ngục » (tôi tin rằng triết học hiện đại hay nói tới *Facticité* đều có nợ cồ nhân ít nhiều... ở chỗ này !); người thì chia con người ra làm linh hồn và thể xác... Trái lại, triết học duy vật biện chứng thì cho rằng khoa học chỉ nên nghiên cứu *con người* như một cục đá trong nhiên giới !

Sartre gạt phăng đi hết.

Sartre nói *con người* là *ý thức* (conscience). Nghĩa là Sartre cho rằng con người sở dĩ khác vật vô tri (*pour-soi* khác *en-soi*) là nhờ có *ý thức* — không có *ý thức*, người hết là người...

Nhưng *ý thức* của Sartre là « cái » gì ? Đây là một vấn đề rất tế nhị.

Trước hết, chúng ta phải thấy là Sartre chịu ảnh hưởng của nhà *hiện tượng luận* Husserl — và hẳn là chịu ảnh hưởng về vấn đề *ý thức* (conscience).

Số là theo tâm lý học cổ điển thì *ý thức* (conscience) là một *chất* (substance) — có thể là không có tương quan gì với « cái » làm đối tượng cho nó, không phải là *ý thức* là *ý thức*

về cái gì (*de quelque chose*) — có thể là một cái *hồn* : nó là một cái « *hũ* » để cho các trạng thái tâm lý (*états psychiques*) qua qua, lại lại, đi vào, đi ra...

Trái lại, Husserl nghĩ khác. Ông cho rằng *ý thức* không phải là một *thực thể* riêng biệt mà chỉ là một số « *thái độ* » của con người đối với ngoại giới : *hiện tượng* (phenomènes) chỉ là một hay những sự cấu tạo *hướng ngoại tính* (structures intentionnelles spécifiques) của cơ thể sinh lý con người ta. Nói khác đi : nó chỉ là một số *cách thể* hướng ngoại. Xin dùng một ví dụ : ngày xưa, cách đây chừng mười lăm hai chục năm, gánh hát cải lương Năm Châu thường hay dùng đèn phóng quang ngũ sắc gồm có các ánh sáng xanh, vàng, tím ngát... mà anh gọi là ánh sáng *Wood* chiếu lên sân khấu. *Cảnh* và *vật* và *người* trên sân khấu tùy theo hướng đèn mà xanh vàng tím ngát... đối với thị giác.

Husserl cho rằng yếu tính vạn hữu không có thực chất *tiên thiên* hay *tự tính* : chất *ý thức* chỉ toàn là các màu xanh, vàng, tím — nói một cách khác ; ánh đèn phóng quang dùng để gây ra một số màu sắc, thì *ý thức* con người ta tạo ra một số *ý nghĩa* (significations) đối với vạn hữu mà thôi !

Nhưng chính cái điểm ... mù mờ ấy đã gây ra xôn xao trong dư luận triết học giới âu châu : họ cho rằng ở phương diện này *hiện tượng luận* tối om om, khó hiểu ! Yếu tính của vạn hữu không ở trong *ý thức* (cũng như các *lăng kính* không thuộc về cái đèn phóng quang) mà cũng không ở « *đằng sau* » vạn hữu như Kant nói, lại cũng không ở trong *Niệm giới* (Monde intelligible) của Platon, thì rồi nó ở đâu ! (Ừa, họ bắn khoăn cũng có lý chứ ! Mà Sartre cũng có lý của Sartre — sẽ thừa sau.)

Sartre theo *hiện tượng luận* ! Sartre phải thích nghi với Husserl. Đối với Sartre, *ý thức* là *vô* (Néant), *ý thức* là *phản*

ảnh, phản ảnh (reflet-réflétant) ; ý thức là *phản ảnh bị phản ảnh* (reflet-reflété) ; ý thức không thể « đặt » từ ngoài mà phải « sống » từ trong (Un défaut d'être, non pas constaté du dehors, mais vécu du dedans). Mà cũng vì vậy mà trong cuốn *Bản chất và hư thức* (L'être et le néant), khi bàn về ý thức, Sartre viết những câu « trời đánh thánh vật » như thế này, quả tình, trừ những triết gia « chuyên nghiệp », riêng tôi, tôi đọc nhưc cả đầu, đọc xong, gắng hiểu, hiểu rồi quên, mỗi lần hiểu là mỗi lần quên — mà nhớ mà làm cái quái gì kia : «... c'est à dire en tant qu'il a à être son être en se faisant ne pas être un certain être à qui il est présent. Cela signifie que le poursoi ne peut être que sur le mode d'un reflet se faisant refléter comme n'étant pas un certain être ».

Thực ra, cái chuyện hữu hữu vô vô hư hư thực thực này không phải là một chuyện lạ lắm ở trong triết học tâm lý bản thể (psychologie ontologique) : ví dụ như cái *vô minh* của nhà Phật thì nó có *thực chất* không, có là một *thực thể* (entité) không, ở đâu, ra sao ? Kinh Phật chỉ nói trống trơn là hốt nhiên cái *niệm* nó chuyển thì *vô minh* hiện hữu — rồi đến *hành* đến *thức*, đến...cho đến cái *nhân duyên* thứ mười hai. Quả tình nếu *vô minh* là một *thực thể* riêng biệt có thực chất thì cái yếu lý của thập nhị nhân duyên phải viết : « Như sinh *vô minh*, *vô minh* sinh *hành*, *hành* sinh *thức*...vân vân... » thì sẽ không phải là thập nhị nhân duyên nữa mà là « thập tam nhân duyên »... !

Xin nói lại về vấn đề « cái » ý thức của Sartre cho rõ thêm.

Đối với Sartre, ý thức là gì, ở đâu ra sao ?

Số là Descartes thì nói rằng ý thức là « chất suy tư » (substance pensante); Kant thì cho rằng ý thức là cái « siêu ngã » (Moi transcendantal); phái duy tâm thì nói rằng ý thức là « thuần thức » (conscience pure) ; một số triết gia thì cho

rằng ý thức là « phản thức » (conscience réflexive) giúp cho người ta ý thức về chính mình...

Còn Sartre thì Sartre cho rằng *ý thức* không có bề dày bản thể (densité ontologique). Nó không có tính chất thực tiễn (positif) : nó là một *chuyển hư thể* (mouvement) ; một, thứ *thuần liên thể* (relation pure). Nó chuyển, nó lưu động nó luôn luôn chạy ngang chạy dọc chạy ngược chạy xuôi, nó có đó mà đã khác đó, nó đương ở đây đã ở kia, nó vùn vụt đi vùn vụt lại, nó biến, nó chuyển, nó *chảy*... nó *trốn* chính nó, đồng thời nó thoát nó vượt chính nó để đạt... cho đến chính nó và đối tượng rồi chính nó lại vùn vụt trở lại chính nó... — cho đến nỗi Sartre giả tí rằng giá có ai có phép mầu nhiệm đi vào « cõi » ý thức thì con người đó sẽ vướng vào một ngọn cuồng phong và bị hất văng ra ngoài ! *Ý thức*, nó không có « cái bên trong » của chính nó, nó chỉ là « cái ở ngoài » chính nó (le dehors d'elle-même); rồi Sartre nói rằng nó *trốn* nó *chạy* nó một cách tuyệt đối (fuite absolue), nó từ chối nó không chịu trở nên một thực chất (refus d'être substance) ; nó đương thế này thì vụt một cái, nó thành thế kia (spontanéité pure)... và, cứ thế, cứ thế...!

Như vậy là *ý thức* bao giờ cũng *động* (la conscience est action). Chính vì nó linh động như vậy cho nên *chủ thể ý thức* (là *con người*), không bao giờ người ta « tóm » được (insaisissable) vì nó cứ « tuột » đi... Nó (là *con người*) là « tác giả » của sự thiên biến vạn hóa của chính nó (artisan perpétuel de sa métamorphose).

Chúng ta hãy giả tí mà chơi rằng *ý thức* của tôi đương ý thức chính cái *cơ thể* (là cái *xác* có lực phủ ngũ tạng...) của

tôi : nghĩa là tôi đương tự hỏi về phần *xác* — đối với phần *hồn* — của chính tôi, thì « hành trình » của *ý thức* của tôi, — giữa *ý thức* của tôi và đối tượng của nó là thân xác tôi — nó sẽ diễn ra như thế này.

Trước hết là *ý thức*, nó vượt nó thoát chính nó để « đạt » cho tới cái cơ thể hữu chất của tôi (Sartre gọi là *facticité*) : nhưng, nếu nó đồng hóa với cái cơ thể hữu chất của tôi thì chí nguy thậm chí nguy : một là *tâm* không thể đồng hóa với *vật* được, hai là nó phủ nhận (nier) chính nó, ba là nó cho cái *xác* là một vật xấu xa tồi tàn quá (vì cái thân xác thì có gì là thanh cao đâu) và cái *xác* chỉ là chuyện *en-soi*, chuyện *vô tri*, chuyện *de trop* ! Thôi, trở lại ! Vượt một cái, *ý thức* của tôi bỏ đối tượng ! (Nói cho đúng ra thì đôi lúc nó cũng muốn « làm » vật *vô tri* quách đi cho rồi, cho khỏi ưu tư sầu muộn — nhưng không được... không được...) Ấy thế là *ý thức* đi ngược « hành trình » — *pour-soi* đi ngược lại — rồi trên con đường « hành trình » ấy có nhiều nơi nhiều chốn nhiều chỗ nhiều điếm, *ý thức* dừng lại « nhõn nhơ » chơi... (Sẽ xin trở lại điếm chính yếu này).

Chính vì thế mà Sartre nói *ý thức* tự nó nó thường « bỏ » nó (se donnant le démenti), Sartre còn nói *ý thức* lúc thì nó ở trước chính nó, lúc thì ở sau... (En avant, en arrière de soi ; jamais soi... Est ce qu'il n'est pas et il n'est pas ce qu'il est). Nói một cách khác, *ý thức* nó là nó, bỗng nó là *hai* (spontanéité pure), rồi lại là *một* : đương thế này đã là thế kia và đương làm « tiên » trở về làm « tục », nhưng lại muốn làm « trên » ngay,... là con người xương thịt nhưng lại muốn làm Trần Đoàn tiên sinh... và gần làm « thánh » thì rơi xuống làm phàm phu — cái biên giới đề mà khác, nó có cũng như không ! Trong cuốn *Ác quỷ và Thượng đế* (Le diable et le bon dieu) thường có câu : « Tự yêu mình, tức là tự ghét mình là kẻ thù » (S'aimer, c'est haïr le même ennemi) ấy là Sartre muốn nói ái ý... ấy !

Tuy *ý thức* nó *vật vờ* như vậy, nhưng nó ở « hăm » trong cái cõi độc lập của nó — đồng thời, như Husserl đã nói, nó là nơi cho ngoại giới mượn đề « hiện » ra theo màu sắc riêng của nó. Simone de Beauvoir có viết trong *Sức mạnh của tuổi tác* (La force de l'âge) câu này : « Sartre đã độc đáo ở chỗ ông ta gán cho *ý thức* một sự độc lập oanh liệt và đã tạo cho thực tại tất cả cái quan trọng của nó » (L'originalité de Sartre c'est que, prêtant à la conscience une glorieuse indépendance, il accordait tout son poids à la réalité).

Ý thức, tự nó nó « diệt » thực chất của chính nó, tự nó nó phủ nhận chính nó, nó không là nó (défaut d'être). *Ý thức* nó không là quá khứ của nó nữa, nó chưa là cái nó trở nên trong tương lai, nó không là *hữu* trong vạn hữu (sur le mode du n'être pas). Nói tóm lại, nó là hình ảnh của phủ nhận (reniement de l'être) : tuy nhiên nó có mặt « trước » nó (présence à soi).

Và Sartre hình dung được *hư chất* của *ý thức* trong con người bằng cái hình ảnh này : trong con người ta có một cái *quãng hồng* không phải là *hồng*, Sartre gọi cái ấy là cái *vô*, tiếng pháp là *néant* (tôi dịch là *hư thức*). Sartre viết : « ...et cette distance nulle que l'être porte dans son être, c'est le Néant » (Xin nhớ cho chữ « distance nulle » trong câu ấy. Cái *distance nulle* đây, là cái « biên giới » tôi vừa mới nói trên kia). Đồng thời, tự *ý thức*, nó đối với nó, nó lại cũng là *hồng*, là *vô* : la conscience est néant (Cái *hư thức* này, người ta chỉ có thể *niệm* được chứ không *giác* và chỉ có người có, vật không có.). Ấy thế rồi nhờ cái *hư thức* ấy mà con người *hư thức hóa* (néantiser) — *hư thức hóa* là loại ra, đề ra một bên ... (Hình như Gabriel Marcel và Georges Lukacs không hoàn toàn đồng ý về việc này). Và cái khả năng *hư thức hóa* (pouvoir néantisant) ấy là cái mà Sartre gọi là *sự tự do* — la liberté. Tự do đây gần như là một thứ tự do « yếu tính » của con người : nhân chi sơ tính bản... tự do ! Nói một cách khác : các « hành trình » của *ý thức* đều làm trong tự do —

nghĩa là : ý thức tự do đi con đường « hành trình » của mình !
Nếu không có tự do, làm gì có hành trình !

Sartre có lý !

Sartre có lý của Sartre : trong lúc mà ở Âu-châu, vẫn có triết gia nói rằng Husserl tối om om và khó hiểu !

Còn Sartre thì lại không đến nỗi khó... hiểu quá !



Tuy nhiên, còn có vấn đề quan trọng là cái *néant* tức là cái chúng ta gọi là *hư vô*, chúng tôi gọi là *hư thức* !

Số là cái *hư vô* này, cò kim các triết gia đông tây đã có nói đến : Aristote, Lão-tử, Schelling, Bergson, kể cả Tống Nho — mỗi người mỗi phái cho nó một nghĩa chung nghĩa riêng nghĩa dị biệt đại đồng đại dị và đại đồng tiểu dị... !

Chỉ có đến Hegel rồi đến Heidegger và Sartre thì nó có nghĩa hiện đại. Nhưng có một điểm lạ nhất là Sartre gần Lão tử lắm.

Số là Sartre có viết một câu ở trang 58 cuốn sách dày như cả trái núi rằng : *cái quan trọng của cái hũ là cái quăng hồng ở giữa nó* (ce qui compte dans un vase, c'est le vide du milieu). Câu ấy là câu « yếu tính » của cả công trình lập ngôn của Sartre. Ý Sartre muốn nói rằng yếu tính của cái hũ là cái quăng hồng : không có cái quăng hồng ấy, cái hũ hết là cái hũ — nghĩa là cái hũ không có lý do tồn tại (raison d'être). Có lẽ Sartre muốn ám chỉ : không có *hư thức* (néant) con người không phải là con người ! Heidegger còn nói rằng cái *vô*, cái *không*, sở dĩ có trong vạn hữu, ấy là do con người ý thức mà có.

Vậy thì Sartre và Heidegger và Lão-đam, nếu có nợ, thì là ai « nợ » ai ? Ai cũng biết !

Đạo-đức Kinh có đoạn :

Tam thập phúc, cọng nhất cốc
Đương kỳ vô, hữu xa chi dụng
Duyên thực dĩ vi khí
Đương kỳ vô hữu khí chi dụng
Tạc₃, hộ₃ dĩ dĩ vi thất
Đương kỳ vô hữu thất chi dụng

Cổ

Hữu chi dĩ vi lợi
Vô chi dĩ vi dụng.

Nhà học giả tên tuổi và giảng sư đại học Nguyễn Duy Cần, dịch nguyên văn trong bản dịch *Đạo-đức Kinh* của ông là :

Ba chục cãm, hợp lại một bầu, nhưng nhờ
Chỗ « không » mới có cái dùng của xe
Nhồi đất để làm chén bát
Nhờ chỗ « không » mới có cái dụng của chén bát
Khoét cửa nẻo, làm buồng the
Nhờ chỗ « không » mới có cái dụng của buồng the

Bởi vậy

Lấy cái « có » đó để làm cái lợi
Lấy cái « không » đó để làm cái dụng.

Và hai ông Houang Kia Tcheng và Pierre Leyris, trong sách *Đạo và đức* (La voie et sa vertu) của nhà xuất bản Seuil bên Pháp, cũng bàn — như ý ông Nguyễn Duy Cần ; bàn rằng :

« ...Thực-tại viết hoa là chất vô danh của cõi hiện tượng... Nếu Thực-tại tuyệt đối, trước mắt chúng ta, không hiện hữu, thì thực ra, đối với chúng ta, nó là nguồn gốc của cõi hiện tượng. Cũng theo ý ấy, sự tràn đầy tuyệt đối là *hư vô*. Để chứng minh rằng cái *vô* nó không hiện hữu mà nó lại là căn bản của hiện tượng, Lão-tử nói đến sự cần thiết tuyệt đối của cái *hồng* ở giữa cái bánh xe, của cái khoảng trống trong

cái hữu, của cái trống không của cửa lớn cửa nhỏ của nhà cửa... » (...Lao-tzeu appelle la réalité le non-être... au sens de substance inconnaissable des phénomènes. Car si la Réalité absolue nous apparaît comme n'existant pas, elle est en vérité l'origine de tout ce qui, pour nous, est... C'est dans le même sens que la suprême plénitude apparaît vide. Pour illustrer comment le vide qui n'est pas sous-tend tout ce qui est, Lao-tzeu nous rappelle l'absolue nécessité du vide médian du moyeu, du vide interne d'un vase, du vide des portes des fenêtres d'une maison...)

Vậy giữa Lão-tử và Heidegger và Sartre, sự tương quan trí thức có không, có đến cỡ nào, tôi xin nhường hải nội chư quân tử suy luận, chỉ có một điều là chúng ta đề ý đến những luận cứ này.

Trong Đạo-đức Kinh, Lão-tử không nói rõ vô sinh ra hữu, chỉ nói vô và hữu — là một. Còn từ thuở xưa xưa cho đến Kierkegaard thì các triết gia đã đề ra một bên cái vô trong bản thể học; mãi đến Hegel thì vô và hữu mới thành một cặp bất khả phân; và mãi đến Heidegger và Sartre, thì vô mới có trước hữu: xin nhớ cho là Heidegger không nói vô sinh ra hữu, chỉ nói vô có trước mà hữu có sau và ông trốn hẳn chuyện sinh sinh... để để... (vì nếu ông nói vô sinh ra hữu thì ông phạm vào hai điều kỳ quái: một là như vậy là một chuyện vô lý, hai là ông vướng vào siêu hình học cổ điển, một điểm mà ông phải trốn!) Vậy chúng ta thấy rõ Heidegger có lý: vô có trước, hữu có sau, và vô và hữu phải có nhau, đúng như Hegel nói, chỉ có khác ở chỗ đề vô trước hay vô sau — mà Heidegger thì quả quyết đề vô trước...!

7

Nếu tôi không lầm, cái ý niệm về *hư thức* của Sartre càng ngày càng rõ!

Còn cái ý về sự tự do Sartre diễn đại khái như thế này, xin nói thêm. Ý thức con người ta (pour-soi) nó không phải là một cái nhất cố định (un tout). Nói về cái ghế đá ở sở thú, người ta nói: « Cette chaise de pierre est ». Nhưng nói về con người, người ta không thể nói gọn lỏn như thế được! Khi nói: « Lê văn Ích est » tức là bà con nói: « Lê văn Ích se fait », nghĩa là gã Lê văn Ích nó đang tự tay nó mỗi ngày nó lần lần tạo và gây dựng cuộc đời nó. Nếu tôi nói: « Tôi là nhà giáo » như vậy là tôi nói: « Tự tôi, tôi tạo cho tôi cái bản chất của một nhà giáo và sự gây dựng ấy nó diễn ra mỗi ngày mỗi ngày... » Nói một cách khác, tôi là, tôi đồng hóa với sự nghiệp sư phạm của tôi. Tuy nhiên, sáu tháng nữa, rất có thể, tôi sẽ « bỏ » cái tư thế nhà giáo của tôi để tôi đi làm nhà buôn — đề mà khác! Nói một cách khác: tôi *hư thức hóa* (néantisation), tôi loại, tôi bỏ hai mươi năm sư phạm quá khứ của tôi đi. (Cá cái quá khứ ấy sẽ là *en-soi* của tôi sẽ xin nói). Và như vậy là, ngoài cái việc tôi đặt vấn đề của mình với chính mình (être dans lequel il est question de mon être), tôi lại còn là con người đem vào cuộc đời cái « chất » vô, « chất » không, « chất » *hư vô* « chất » *néant* (par quoi le Néant vient au monde). Nói thế thì nào có khác gì nói rằng con người tự do — xin nói lại: tự do. Ủa! Không có cái tự do « khởi thủy » ấy, thì làm sao mà tôi xử sự như vậy được!

Nói tóm lại, cục đá (kể cả là con chó con gà...), nó không làm cái việc như tôi làm được! Nó không có *hư thức* — tôi, thì tôi có. Cái vô, cái *hư thức* ấy, tôi vốn có trong con người tôi — khác cục đá, cục gạch, xin nói lại, chúng nó không có cái vô, cái *hư thức* ấy! Nói thế cũng không khác gì nói rằng cái vô, cái *hư thức*, cái ý thức nó « hiện hữu » trong con người tôi, nó làm chất căn bản cho khả năng tự do của tôi có trong con người tôi như một thứ « yếu tính » Nhân chi sơ, tính bản... *hư thức... tính bản tự do... Tôi mà chết là nó mất luôn*; tôi còn sống thì nó giúp tôi biến, đổi, khác... (Possibilité définie du non-être). (Cái chữ *phi thể* (non-être) này của Sartre, có

nhiều ngộ nhận là « cõi » *chân không* trong siêu hình học cổ điển Ấn-độ. Không : hiểu như vậy là hiểu khác — ngược với yếu lý căn bản của hiện sinh luận *sartrisme*.)

Chính vì thế mà giáo-sư Robert Campbell đã rút hết các ý tưởng của các triết gia, của Sartre, và diễn cái ý về *néant* của Sartre, đúng như chúng ta đã nói đến ở trên, như thế này : cục đá nó có cái « nếp » hiện hữu của nó, còn *con người ý thức*, nó có cái « nếp » hiện hữu của *con người ý thức*; hai « nếp » ấy khác nhau : cái « lý », cái « thể », cái « lẽ » nó làm cho hai cái « nếp » hiện hữu giữa *en-soi* và *pour-soi* (giữa người hữu thức và vật vô tri) khác nhau, là cái *Néant* — tôi dịch là *hư thức*. Còn cái *tự do* của Sartre, mà chính Gabriel Marcel, trong sách *Tiếng gọi của con người hiện đại* (*Les grands appels de l'homme contemporain*), cũng nhận rằng nó không rõ ràng gì cả, Gabriel Marcel nói rằng cái « hồng » trong cái hũ của Sartre (cái « hồng » của Lão-tử trong cái chén cái bát cái bánh xe...) cũng như cái *hư thức* trong con người ; và cái *hư thức* ấy cho phép con người ta có một « nếp » sống khác vật vô tri, và cho phép con người *hư thức hóa* và cái *khả năng hư thức hóa* (*pouvoir néantisant*) ấy là sự *tự do* (*liberté*). Tôi ngày nay không phải là tôi hai chục năm về trước : vì tôi đã *hư thức hóa* cái quá khứ của tôi — sở dĩ tôi *hư thức hóa* được là nhờ tôi có « chất » *hư thức*, « chất » *ý thức*, « chất » *tự do*... Có *hư thức* (nghĩa là có *ý thức*) — nghĩa là cái *tâm*, mà vật vô tri không có — là tôi có *tự do* : không có *tự do* làm sao tôi *khác* trước được ! Còn không thì tôi lại là vật vô tri mất rồi ! Nói một cách khác : cục đá muôn năm là cục đá, còn tôi, tôi là *con người ý thức*, mỗi lúc mỗi lúc tôi *biến*, tôi *đổi*, tôi *khác*... xin nói thêm một lần nữa. Cục đá thì nó ù lì, nó đầy âm ập, nó là đồng đặc, một đồng cứng, — muôn năm nó thế ; còn riêng tôi, tôi huỷ cái tôi xưa kia để làm ra cái tôi ngày nay... Có huỷ, có diệt, có hóa... để cho biến, đổi, khác... là nhờ có cái *vô*, cái *không* nó chen vào vụn hữu giới !

Và chỉ có như thế ở *con người ý thức* ! Ở cục đá : không !

Nói tóm lại, cái *hư thức* và cái *tự do* đóng một vai trò quan trọng trong nhân sinh con người. Và con người bao giờ cũng muốn vươn cho tới cái *tự do* thuần túy và tuyệt đối (*liberté intégrale et absolue*) nó ở cái cõi sâu xa và cực vi cực diệu trong con người, nó được (cái) *hư thức* nó củng cố và nuôi dưỡng ! Đây chẳng phải chỉ là thứ *tự do* thông thường : *tự do thức* (vì không muốn ngủ) *tự do ở nhà* (vì không muốn đi chơi), *tự do nhận lời* (vì không từ chối), vân vân... Có : cũng có thể, nhưng không phải tuyệt đối là thế : *tự do* đây là *tự do* tạo bản vị nhân bản (*ipséité*) cho chính mình — đề khác *vật* — còn nếu không *tự do* như vậy thì người lại là *vật* chứ không là người ! Rõ quá ! *Tự do* đây còn là sự quyết định khởi thủy, sự *lựa chọn* (*choix*) khởi điểm : người ở tù không có *tự do* vượt ngục thì vượt, nhưng ít nhất, ở khởi điểm, chàng có *tự do muốn* vượt ngục — *tự do muốn*, *tự do chọn* (*choix*) một thái độ khởi điểm (*initial*) ; cũng như người đau ung thư nặng quá không có *tự do* hết bệnh, nhưng ít nhất anh ta cũng có *tự do muốn* hết bệnh hay *muốn* chết phứt cho khỏi đau xót !... Chẳng hạn như tôi què : tôi không thể *tự do* què hay không : đã què rồi thì sự tàn tật không phải do tôi định (*choix*) ; tuy nhiên tôi *tự do định* được *bản chất* và cái *cách* tàn tật (*manière ; façon*) : ai kia què thì xấu hổ, tôi thì tôi hãnh diện được què, chỉ vì (ví dụ mà chơi) tôi què vì đã dùng cái tấm thân che chở cho Nguyễn Thái Học khỏi một viên đạn — viên đạn không vào họ Nguyễn, mà vào chân tôi ! (*Je suis infirme sans m'être choisi tel ; mais je ne puis être infirme... sans choisir la façon dont je constitue mon infirmité (comme « intolérable », « humiliante »... « objet d'orgueil » « justification de mes échecs ».* Je me choisis moi-même, non dans mon être, mais dans ma manière d'être...). Chính vì vậy mà thằng Á Q của Lỗ Tấn trong *Á Q chính truyện*, ai đánh vào đầu nó thì nó lầm bầm một mình nó nghe : mầy đánh tao cũng như mầy

đánh mảy ! Nói theo ngôn ngữ hiện sinh thì thẳng Q nó *hư thức hóa* (néantisation) một trường hợp đau xót — để tránh một trường hợp đau thương của chính nó. Cứ nghĩ thế là...gọn !

Và nói rộng ra, nhờ *hư thức hóa* được, mới có tưởng tượng — và làm nghệ thuật.

(Còn tiếp)

TAM-ÍCH

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-ĐỒ
GIAO-ĐIỂM tái-bản

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

TRƯƠNG-VĂN CHÌNH

Làm bàn về âm - thanh Việt - ngữ

Phần thứ hai

ĐỀ NGHỊ MỘT SỐ DANH TỪ

1. Mỗi môn học cần có một số danh từ riêng, mà danh từ đặt ra phải chính xác và dễ hiểu, hết sức tránh cầu kỳ. Hễ đã có một hệ thống danh từ chuyên môn thì việc « chuyên ngữ » tại cấp đại học — đã làm sôi nổi một thời —, cũng như việc phổ biến khoa học trong đại chúng, không còn khó khăn nữa, trừ phi ta không hiểu mẹo luật tiếng Việt, mà không diễn tả nổi tư tưởng cho rành mạch và giản dị.

Môn ngữ âm học, và nói chung khoa ngôn ngữ học, vốn nhiều người cho là khô khan, nhưng thử hỏi có khoa học nào « hấp dẫn » được như chuyện trình thám hay tiểu thuyết tình ? Lẽ tất nhiên, người đọc một bài nghiên cứu khoa học phải đề nhiều thời giờ suy nghĩ hơn là đọc tin tức hàng ngày. Đã thế, nhiều nhà chuyên môn lại muốn tỏ ra « thông thái » quá, thông thái không những về khoa học, mà còn thông thái cả về cách chọn tiếng, lối hành văn, và chính vì thế mà làm hại cho môn học của mình khó truyền bá.

2. Đem thực dụng, ta sẽ thấy rằng môn ngữ âm học, hay ít ra thì những điều thường thức của môn này, có thể có lợi ích rất nhiều.

Trong các ngành hoạt động văn hóa và chính trị, nhờ có những phát minh như điện thoại, máy ký âm và phát âm, vô tuyến truyền thanh, v.v... nên lời nói đã lấn, càng ngày càng nhiều, vào phạm vi của văn tự. Nay chúng ta có thể ngồi ở nhà, nghe các cơ quan chính quyền thông cáo, nghe các nhà chính trị tuyên bố hay tranh luận, nghe các học giả diễn thuyết, v.v... Thính giả không phải là chỉ có hàng chục, hàng trăm, mà phải tính từng nghìn, từng triệu. Người nói muốn đạt tới mục đích, là gây ảnh hưởng trong quần chúng, phải biết nói, nghĩa là phát âm đúng.

3. Ngữ âm học cũng giúp ích rất nhiều cho việc dạy và học ngoại ngữ. Ta đã biết rằng mỗi giống người có tập quán phát âm riêng (*base articulatoire*) hợp với ngôn ngữ của mình (đ. I. 5) (1). Tỷ dụ, cùng một âm /t/ mà người Việt, người Pháp, người Anh phát âm khác nhau: *t* Việt là âm-đầu-lưỡi-nướu (theo ô. NBT, xđ. I. 14), *t* Pháp là âm-chót-lưỡi-răng và *t* Anh là âm-chót-lưỡi-nướu (*Ph.* tr. 46-47). Vậy thì muốn chóng có kết quả, người học một ngoại ngữ cần phải biết rành rẽ cách phát âm theo ngôn ngữ ấy; và một giáo sư sinh ngữ cần phải hiểu cách phát-âm ngôn ngữ mình dạy, đã đành, nếu biết cả ngữ âm của người học thì hiệu quả tất là mỹ mãn.

Người Việt học tiếng Pháp, tiếng Anh, còn phải biết trong một từ phức âm, âm đoạn nào là trọng âm (*syllabe accentuée*), nói chung thì phải học từ điệu và cú điệu (xđ. I. 48. lời chú) của các ngôn ngữ ấy. Trái lại, người Pháp, người Anh mà học tiếng Việt, ít ra cũng phải biết phân biệt thanh điệu Việt.

(1) Đ.I.5, xin đọc là điều 5, phần thứ nhất.

4. Ở nước ta, mấy chục năm nay, nhiều học giả, mà cả Bộ Quốc-gia Giáo-dục, đã quan tâm đến việc thống nhất ngôn ngữ, nhất là thống nhất lối đọc lối viết. Ấy là vì ngôn ngữ là phương tiện truyền đạt tư tưởng, đề cho người cùng một giống nòi hiểu nhau và hợp tác với nhau. Nếu cùng một từ mỗi nơi phát âm một khác, hay là hiểu theo nghĩa khác, thì làm sao mà ngôn ngữ làm tròn được chức vụ.

Chủ trương thống nhất lối đọc, tức là đã nhận ra có một cách phát âm đúng phải lấy làm tiêu chuẩn, mực thước cho ngôn ngữ, và nhận ra có những sự lỗi lầm về cách phát âm.

Ô. Lê Ngọc-Trụ trong cuốn *Chánh tả Việt ngữ* đã hô hào: « Học nói cho đúng giọng, rán nói cho đúng giọng, nơi trường, trong gia đình, ngoài đời, luôn luôn thực hành, nói quen, nghe quen: nói đúng thì viết đúng. »

Ô. Trần Cảnh Hào, tác giả quyền *Học tiếng Nam* (xuất bản tại Huế, 1938), cũng ngỏ ý mong rằng « trong mỗi hạt, từ trường thành thị đến trường thôn quê, các thầy giáo với các học trò *gắng biết* các lỗi trong hạt của mình và *gắng sửa* kỹ càng các lỗi đó ». Và ông kết luận: « Làm như vậy, chắc một ngày kia, quốc âm ta sẽ có thể thống nhất, và quốc dân ta viết quốc văn sẽ cũng ít sai. »

Ngoài Bắc, người ta đã đặt ra những câu đề chế riếu người phát âm sai, như: « Ông ný nàng tôi có con nợn nòi nó năn nông nốc » (Ông lý làng tôi có con lợn nòi nó lăn lông lốc, — *NN.II.* tr.30) hay « Sưa ngài, tong nàng tôi chỉ có một mình tôi lói thối hơn cả » (Thưa ngài, trong làng tôi chỉ có một mình tôi nói sõi hơn cả, — *PV.* tr.10), hay nữa « Con trâu tằng nó rúc vào bụi te » (Con trâu trắng nó rúc vào bụi tre).

Muốn sửa chữa những lỗi lầm về phát âm để tiến tới thống nhất lối nói lối viết, ta không thể không căn cứ vào ngữ âm học. Có biết môi, lưỡi, màng cửa, v.v... cử động thế nào khi ta phát âm, thì ta mới có thể sửa chữa những lỗi về phát âm được.

5. Hiện nay tại nhiều nơi, nhà giáo dục đã hiểu tầm quan trọng của môn ngữ âm, nên đã đem thực dụng vào ngành giáo khoa, và mở lớp dạy đọc, dạy nói đúng (*diction*). Không những dạy cách phát từng âm từng tiếng, dạy về ngữ điệu, mà còn dạy cách đọc, nói một câu tương đối dài. Tất nhiên là không thể nói một mạch cho đến hết hơi được ; phải điều hòa hơi nói với hơi thở, cho người nói khỏi mệt, và người nghe khỏi khó chịu. Như vậy thì phải ngắt câu nói ra từng đoạn, để nghỉ mà lấy hơi nói tiếp. Những chỗ ta ngắt ra để nghỉ lấy hơi, phải ứng vào các đoạn mạch trong câu, nghĩa là ta ngắt câu ra thành nhiều đoạn tương đối đủ nghĩa theo chức vụ về cú pháp (*syntaxe*).

Cho nên Malmberg đã nói rằng : nghệ thuật nói giỏi là làm thế nào cho ý nghĩa ăn khớp với âm thanh. « *L'art de bien parler consiste en grande partie à créer une correspondance aussi parfaite que possible entre le contenu et l'expression (le sens et les sons)* » (*Ph.tr.* 82). Nhà ngữ học G. Galichet thì viết rằng : đọc đúng tức là phân tích lời nói theo ngữ pháp. « *Une bonne lecture est une véritable analyse grammaticale* » (*Physiologie de la langue française*, tr. 99).

Ta lấy tỷ dụ câu tiếng Việt : « *Bạn thương lưu — xứ Ai-cập đời bấy giờ — lãng phí — sinh mệnh kẻ lao động — một cách rất dữ quá* » (Phạm Quỳnh). Câu có hai thành phần chính, là chủ ngữ và thuật ngữ ; vậy ta sẽ nghỉ lấy hơi sau chủ ngữ, nghĩa là sau tiếng *giờ*. Phân chia nữa thì chủ ngữ có ba phần, thuật ngữ cũng có ba phần ; muốn nghỉ ta sẽ nghỉ sau những tiếng : *lưu, cập, phí, động*.

Những chỗ nghỉ lấy hơi khi nói, dài ngắn còn tùy cách

cấu tạo. Như trong câu dẫn trên, ta sẽ nghỉ sau tiếng *giờ* lâu hơn các chỗ khác, và tương đối ta sẽ nghỉ ít hơn hết sau tiếng *phí*. Dầu thế, ta cũng không nghỉ sau tiếng *giờ* lâu bằng hết một câu. Viết văn, phép chấm câu (*punctuation*) dùng để diễn tả những chỗ nghỉ khi ta nói. Hiện nay, lối viết dùng rất ít, có khi không dùng đến dấu chấm câu, làm cho người đọc sách báo rất mệt để tìm mạch lạc bài văn.

6. Chúng ta đã thấy lợi ích thực tế của ngữ âm học. Muốn xây dựng nền tảng cho môn học ấy, như chúng tôi đã nói ở đầu bài này, cần có một hệ thống danh từ chính xác, giản dị và nhất trí. Có được thế thì mới mong dễ dàng phổ biến trong đại chúng được.

Trong phần thứ nhất, so sánh về chủ trương, độc giả tất đã nhận thấy hai ông LNT và NBT dùng danh từ khác nhau như thế nào, mặc dầu là diễn tả cùng một quan niệm. Tỷ dụ (2) :

LNT :	NBT :	LNT :	NBT :
nguyên-âm	âm-chính	thanh-âm	âm-mặt
phụ-âm	âm-phụ	trọc-âm	âm-kêu
bán-âm	âm-bán	nhị-trùng-âm	âm-hai
tắc-âm	âm-cản	vận tron	vần-chính
sát-âm	âm-ép	vận cản	vần-phụ,....

Mục đích phần thứ hai này, chúng tôi đề nghị một số danh từ về ngữ âm học. Chúng tôi xin nói ngay rằng đại đa số không phải của chúng tôi đặt ra, mà chúng tôi chỉ làm công việc chọn lọc trong những danh từ đã dùng rồi.

Đặt danh từ chuyên môn, cần phải chính xác, dễ hiểu, gọn gàng, đã đành. Chúng tôi tưởng cũng nên quan tâm đến

(2) Quyền *Le Parler vietnamien* viết bằng Pháp văn, vậy chúng tôi xin miễn nói tới trong phần này.

phương diện tâm lý và phương diện thẩm mỹ. Tiếng ta vốn sẵn nhạc điệu, chú trọng về âm thanh hòa hài, cho nên danh từ đặt ra còn phải thuận miệng, xuôi tai.

Theo ô. Trần Cảnh Hào, Việt ngữ có thể tạo ra được gần hai mươi một ngàn (21.000) âm đoạn (chúng tôi đã dẫn ở *KL NPVN* tr. 119), và theo ô. Nguyễn Bạt Tụy thì có thể tới gần bốn mươi ngàn (40.000). Nhưng, tại sao, đếm trong *Việt-Nam từ-điền* (Khai Trí Tiến Đức, Hà-nội), ta chỉ thấy có trên sáu ngàn (6.000) từ ? Có phải vì có nhiều văn khó phát âm mà ta đã loại ra, sợ nói nghe không sướng tai ? Vì có nhiều văn có thể gọi cho người nghe những cái cho là thô mà muốn tránh ?

Nếu ta dùng tiếng Hán Việt hơi khó, hay tạo ra từ ngữ rút ngắn cho gọn lời, ta cần phải giải nghĩa cho rõ ràng. Tỷ dụ, danh từ *âm tố* chúng tôi dùng ở đ.I.1, là nguyên tố của ngữ âm, nghĩa là đơn vị nhỏ nhất (nguyên tố) của ngữ âm, — *thời phát* (đ.I.32, chú) là thời gian một âm phát ra dài hay ngắn.

Chúng tôi cũng khẩn thiết yêu cầu các nhà học giả, vì lợi ích của khoa học, mà gạt bỏ lòng tự ái hay óc kỳ thị, đừng để diễn ra việc đáng tiếc, là một danh từ thật là chính xác, dễ hiểu, chỉ vì ông Giáp đặt ra hay ông Ất đã dùng rồi, mà ông Bính hay ông Đinh nhất định cự tuyệt, và đặt ra một danh từ khác, không đúng bằng.

Xây dựng nền tảng cho một môn học, nhất là môn này lại thuộc vào nền Quốc-học chung, chúng tôi thiết tưởng ai có khả năng phải cùng góp công góp sức, chớ nên khuynh loát nhau, huých tường nhau. Trong phạm vi tìm tòi khảo cứu, cũng chớ nên lấy văn bằng « làm lờ », chớ có ý lại quá, tin tưởng quá vào văn bằng, mà quên rằng văn bằng chỉ có giá trị tương đối một tờ chứng chỉ, chứ chưa hẳn có giá trị tuyệt đối về tri thức.

7. Chúng ta phải nói trước hết về tên các bộ phận thuộc cơ quan phát âm, vì phần nhiều tên các âm đặt theo các bộ phận ấy. Cơ quan phát âm của con người gồm những bộ phận nào ?

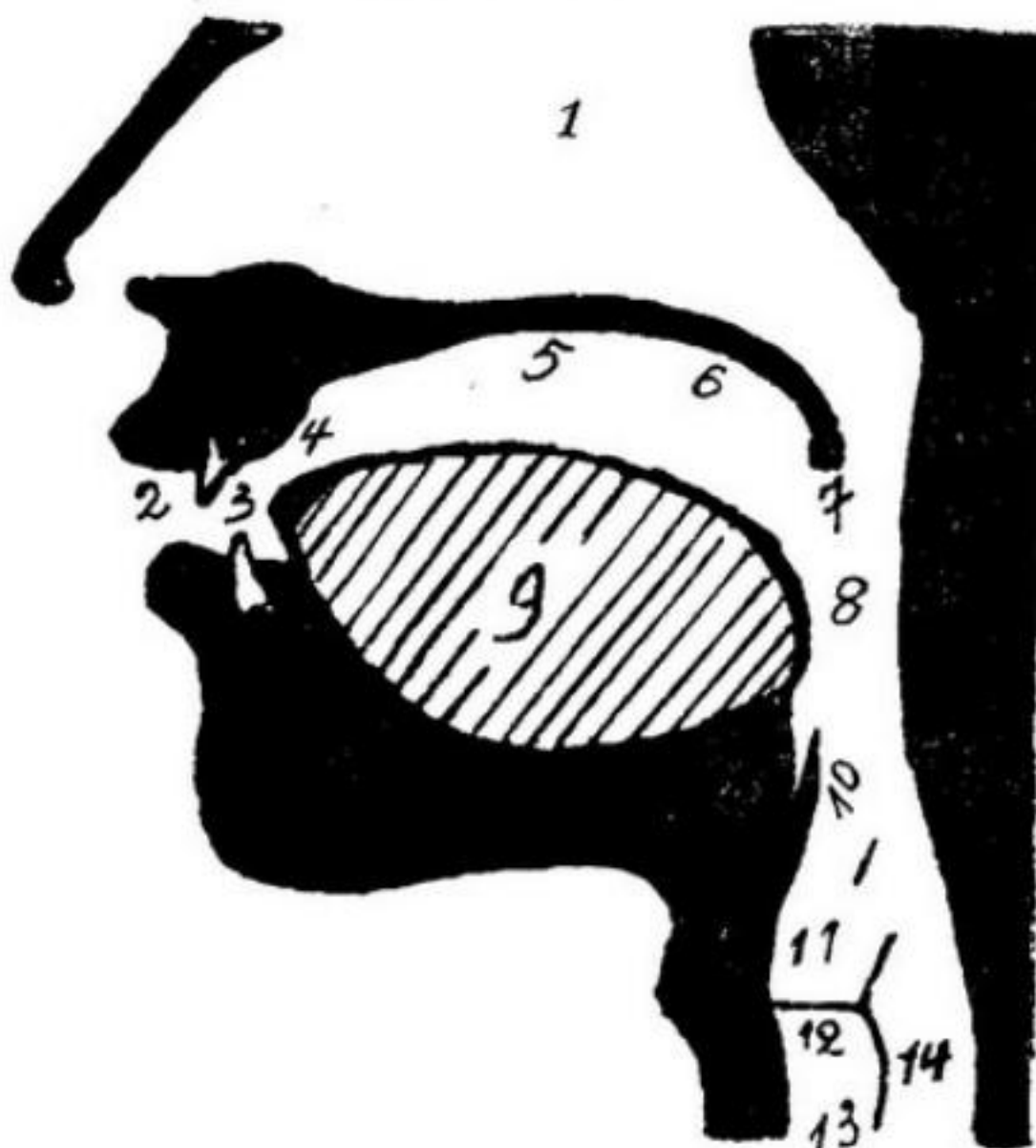
Luồng khí trời từ phổi ra, ô. NBT phân biệt hơi thở và hơi nói. Khí trời ta thở ra là hơi thở, nhưng khí trời theo tiếng nói ra thì mạnh và mau hơn, gọi là hơi nói (NN.I. tr. 26).

Hơi nói qua ống thở (HV. khí quản, — *P. trachée artère*), họng (*pharynx*), rồi thoát ra qua miệng hoặc qua mũi. Phần đầu ống thở, giáp với họng, là hầu (*larynx*.) Hầu có lỗ trống hình tam giác, là cửa hầu (*glotte*). Cửa hầu có thể mở hay khép lại nhờ có hai màng âm (*cordes vocales*.) Lúc thường, ta thở, thì cửa hầu mở, nhưng khi phát âm thì cửa hầu khép lại. Hai màng âm căng lên, có thể rung chuyển mà phát ra âm kêu, hoặc không rung để thoát ra âm điếc.

8.— Hơi nói qua họng (*pharynx*), đến miệng, cọ xát vào các bộ phận sinh âm trong miệng hay thuộc vào miệng mà tạo ra các loại âm thanh.

Trước khi nói đến các bộ phận sinh âm, chúng tôi muốn nói thêm về họng. Họng là ngã tư, đường thở và đường ăn uống giao nhau, mặt trên thông với mũi và miệng, mặt dưới thông với ống thở, (HV. khí quản, — *P. trachée artère* và ống cơm (HV. thực quản, — *P. (oesophage)* (xem hình vẽ 1). Trên cửa hầu có một bộ phận là nắp hầu (*épiglotte*). Khi ta ăn, uống thì nắp hầu hạ xuống, đẩy cửa hầu để đồ ăn, uống xuống thẳng ống cơm, chứ không lọt vào ống thở. Trái lại, khi thở hay nói thì nắp hầu mở ra cho khí trời qua họng. Ăn uống mà sặc là tại nắp hầu chưa kịp đẩy cửa hầu, nước hay đồ ăn lọt vào, bị hơi thở trong phổi tống mạnh ra.

Hình vẽ số 1



- 1 : khoang mũi (*cavité nasale*)
- 2 : môi (*lèvres*)
- 3 : răng (*dents*)
- 4 : nướu (*alvéole*)
- 5 : cửa cứng (*palais dur*)
- 6 : màng cửa (*voile du palais*)
- 7 : đuôi cửa (*uvule, luvette*)
- 8 : họng (*pharynx*)
- 9 : lưỡi (*langue*)
- 10 : nắp hầu (*épiglotte*)
- 11 : hầu (*larynx*)
- 12 : cửa hầu (*glotte*) và màng âm (*cordes vocales*)
- 13 : ống thở hay khí quản (*trachée-artère*)
- 14 : ống cơm hay thực quản (*œsophage*)

(Còn tiếp)

TRƯƠNG-VĂN CHÌNH

VÕ PHIẾN

Ăn và Đọc

Thỉnh thoảng chúng ta gặp ở tiệm một vài người Mỹ ngồi ăn phở. Có người cảm thấy khá thạo. Trong số một đôi triệu người Mỹ luân phiên đến xứ này rồi ra đi, những kẻ tò mò tiến xa vào nếp sống Việt-nam tới mức ấy chắc không lấy gì làm nhiều. Các kẻ ấy trở về nước, giữa đám ba câu chuyện ly kỳ về đất Việt xa xôi kể với bạn bè, có thể múa biều diễn cặp đũa, có thể nói đến cái mùi lạ lùng của rau quế vừa ăn vừa ngắt từng lá bỏ vào tô phở, đến cái vị ngộ nghĩnh của những tép củ hành nhúng trong nước dùng vớt ra với chòm lá xanh xanh v.v... Như thế là vượt xa quá những khuôn sáo, những chỗ gặp gỡ thông thường của các du khách rồi. Du khách Tây-phương nói về món ăn Việt, bất quá gặp nhau ở món nước mắm, rồi thôi.

Vậy những người Mỹ hiếm hoi nọ đáng khen, về sự hiểu biết rộng rãi.

Tuy nhiên từ chỗ biết ăn phở cho đến cái trình độ am hiểu các đặc điểm, các sở trường sở đoản của từng thứ phở gà, phở bò, phở nước, phở áp chảo, phở tái, phở chín, phở nạm, phở gầu, phở sụn v.v..., còn nhiều cách biệt. Rồi từ chỗ thạo phở cho đến cái tâm tình về phở như của Nguyễn Tuân, lại còn một tầng cách biệt nữa. « Năm vững » một món ăn — chỉ một món thôi — đâu phải dễ.

Thật vậy, không cứ là khách ngoại quốc, nguy đến người Việt-nam không phải ai cũng bùng tô phở mà ăn như nhau, với những cảm tưởng giống nhau. Một nông dân ở thôn ấp nào đó ngoài Phú-yên, Quảng-ngãi v.v... ăn phở Bắc cũng như ăn hủ tiếu Mỹ-tho, cũng như mì Tàu, nghĩa là hững hờ. Còn người nông dân ở Cà-mau, Rạch-giá v.v... chẳng hạn có thể có sự thiên vị bất lợi cho phở. Người Việt miền Nam chỉ hoan hỉ chấp nhận món phở sau một vài canh cải, tức sau khi đã trút vào tô phở được non nửa đĩa giá sống.

Phở là món ăn phổ biến hết sức rộng rãi từ Bắc chí Nam mà còn thế, huống hồ là những món khác. Mỗi món ăn thường thường chỉ được sùng ái ở một vùng, hoặc rộng hoặc hẹp. Xoi nó thì ai cũng xoi được, nhưng gọi là tri kỷ, biết đến tận cùng cái ngon của nó, chỉ có thể là người một địa phương. Chả cá, bún thang, là những thứ quý của đất Bắc; từ ngày vào Nam dường như nó lạc lõng, ít ai thấu triệt ý vị của nó. Bún bò, bánh lá, ngày nay lưu lạc khắp nơi; nhưng tôi tưởng tượng ở một góc chợ Trương Minh Giảng, ở một hẻm Bàn Cờ, thỉnh thoảng miếng bánh lá mỏng mà gấp lại một cái lưỡi Huế có phảng phất mùi thuốc Cầm-lệ nó sẽ mừng rơn. Bỏ một miếng bánh, húp một muống bún vào mồm, có phải ai cũng thưởng thức như ai đâu. Giữa món ăn với người ăn phải có sự tương đắc. Khi đã tương đắc, đã cảm thông sâu xa với nhau, người Nam ăn ba khía ô môi, người Huế ăn cơm hến, người Bình-định ăn mắm cua chua chan bún thấy thấm thía, nồng nàn. Cái mùi vị nồng nàn ấy, kẻ khác không chịu được.



Mỗi món ăn chỉ có một số người thực sự hiểu nó, số người ấy là của một địa phương. Vậy món ăn có liên hệ đến khí hậu địa phương chăng?

Ở xứ lạnh dễ thấy cái ngon trong chất mỡ béo, ở xứ nóng dễ rảnh về các thứ rau, canh. Người Huế ăn cay, một phần

như cũng vì khí trời ẩm ướt của những mùa mưa dài dằng. Người miền Nam thích giá sống vì nó giải nhiệt?

Khi đã chuyên ăn một món nào đó, người ta càng ngày càng thành thạo trong việc chọn lựa, sử dụng, người ta tìm thấy ở nó những đặc điểm mà kẻ khác không để ý đến; do đó người ta vượt bỏ, tách rời khỏi quần chúng. Về quả ớt chẳng hạn, chắc chắn đồng bào ở các nơi ít ai theo kịp người Huế trong cách thưởng thức: kẻ yêu ớt không chỉ yêu nó vì cái vị cay, mà còn vì mùi hăng nồng, vì cái tiếng kêu giòn phát ra dưới răng khi cắn nó, lại yêu vì trông nó sừng sất, cầm nó sừng tay trong một phút mê mẩn trước khi đưa lên mồm... Người Huế ngoài cách ăn ớt bột, ớt tương, ớt xắt, ớt giã v.v..., còn thích lối ăn cầm cả trái ớt rắn chắc mà cắn kêu đánh bộp trong mồm thật ngon lành; đề cần, họ chọn ớt xanh.

Nhưng một chuyện khí hậu nhất định không đủ. Cái ăn còn tùy thuộc ở sản phẩm sẵn có của địa phương, ở lịch sử v.v... Ở lịch sử? Nghe thì to chuyện, nhưng chính tại lịch sử mà người Bình-định quen ăn bánh tráng. Thứ bánh tráng Bình-định tìm mua ở Sài-gòn rất khó, vì không thấy bán ở các chợ, chỉ gặp tại một vài nơi ngoại ô hẻo lánh; người Bình-định có những bữa ăn dùng toàn bánh tráng thay cơm, cho nên bánh tráng ở đây có địa vị quan trọng hơn ở các địa phương khác. Đi xa, người Bình-định nhớ bánh tráng như người Việt sang Âu-châu nhớ cơm, nhớ bánh cuốn. Như thế có phải vì bánh tráng là lương khô dùng trong quân đội Nguyễn Huệ, xuất phát từ Bình-định?

Món ăn còn quan hệ với lịch sử theo cách khác. Thiết nghĩ người Việt-nam đời Trần dùng món thịt cây không đối diện với đĩa rau thơm giống đĩa rau thơm chúng ta có trước mặt ngày nay. Không phải đột nhiên tự lúc đầu lá mơ đã đi với thịt cây, rau om đã tìm đến thịt cây. Tôi chắc thế. Các đấng tồ tiên phải có một thời kỳ mò mẫm, thí nghiệm; các ngài đã thử dùng lá chanh rau răm ăn với thịt heo chẳng hạn,

dùng rau om với thịt gà, dùng lá lốt với cây chằng hạn, v.v... Cả tập thể tham gia vào công cuộc tuyển trạch, mọi người đều có quyền tự do khen chê. Những cái không thích hợp dần dà bị đào thải, các lầm lẫn được sửa chữa, các thiếu sót được bổ túc. Cứ thế, từ thế kỷ nọ sang thế kỷ kia, hết thế hệ này đến thế hệ khác kế tiếp nhau cạnh tân, rốt cuộc mới đến chỗ toàn mỹ.

Nhưng đã toàn mỹ chưa ? Chưa chắc. Hôm nay ta nhắm nháp chả cá, lấy làm đắc ý và hãnh diện về nghệ thuật nấu nướng của dân tộc ; tam bách dư niên hậu, có thể cách nấu ấy sẽ bị xem là quá thô sơ. Trước đây năm bảy thế hệ, trên mâm chả cá có thể thiếu thìa-là, có thể thiếu chén đậu phụng rang, mâm tôm có thể thiếu giọt cà cuống... Sau đây năm bảy thế hệ người Việt nữa, ai ngờ được sẽ xảy ra thêm những phát kiến gì mới ?

Một món ăn, nó cần có thời gian để tự cải tiến ; mỗi địa phương cần có thời gian để hoàn thiện các món ăn của mình. Lâm Ngữ Đường chê bai món ăn Tây-phương nghèo nàn ; nó nghèo nàn như vậy phải chăng vì lịch sử văn minh của Tây-phương ngắn ngủi hơn của Trung-hoa ? Lịch sử dần dà làm phát triển văn chương, khoa học ; nó cũng làm phát triển các món ăn nữa. Nhưng trong khi các kế hoạch gia hy vọng đốt giai đoạn để sản xuất gấp b om nguyên tử, không ai đốt được giai đoạn để cải thiện món phở-mát, để sản xuất gấp một thứ phở-mát mới ngon hơn các thứ cũ. Nghệ thuật bao giờ cũng khoan thai đủng đỉnh hơn khoa học ; nó không chịu sự thúc bách giục giã. Phải chờ đợi. Phải có thời gian cho nó.

Sự hình thành của một món ăn cũng như của một câu ca dao, của một điệu dân ca. Ấy là những công trình tập thể, trong đó mỗi cá nhân đều có sự đóng góp. Thật dân chủ, bình đẳng : mỗi người một lá phiếu. Lá phiếu ở đây là cái lưỡi. Và sự chọn lựa của mỗi người không lý do gì để thiếu chân thành. Mỗi người chọn lựa bằng cả các tạng phủ của mình, bằng tất

cả các đặc điểm thể chất của mình, đề cùng nhau đi đến cái kết quả chung trong đó mỗi người của địa phương đều có trách nhiệm : người Huế tìm ra cái hay ho của ruốc, người Nam thăm thía ý vị của nước dừa v.v... Tại sao vậy ? Người ta không tìm được câu trả lời dễ dàng. Sự chọn lựa ấy, căn nguyên của nó bắt nguồn từ những cội rễ nào thâm thiết sâu xa trong kiến trúc sinh lý của con người mỗi nơi. Người của mỗi địa phương có một cá tính riêng về tâm lý : có nơi hào hùng, có nơi keo kiệt, có nơi ưu du nhàn dật... Mỗi địa phương cũng có thể có một cá tính sinh lý chẳng ? Sự dị biệt trong thứ cá tính ấy hẳn là mong manh, tế nhị, tinh vi lắm ; khó lòng mà biện biệt phân minh. Tuy nhiên rõ ràng nó đã nêu ra những đòi hỏi khác nhau, những sở thích khác nhau.

Như vậy người ta không chỉ ăn bằng mồm. Con người ăn là ăn bằng cả gốc gác quê hương, bằng phong tục tập quán của mình, bằng cái khí chất riêng biệt của từng cơ thể mình, cũng như bằng lịch sử, bằng trình độ văn hóa của xứ sở mình. Trong một đĩa đồ ăn, có phản ánh của khí hậu một miền, của những đặc điểm sinh lý con người địa phương... Và giả sử nói có cả phản ánh của một phần nào những đặc điểm tâm hồn trong đó có quá chăng ? Cái vị ngọt rất thanh của các thứ chè ở Huế gợi nhớ đến nét dịu dàng trong giọng nói và trong tính tình người Huế. Nhất là nếu so sánh thứ nước chấm pha chế rất dịu ở Thừa-thiên với thứ nước mắm thường dùng giữa khoảng đèo Hải-vân cho đến đèo Đại-lãnh, người ta không khỏi nghĩ đến cái tâm lý xằng xớm bộc trực của người dân Việt từ Quảng-nam Quảng-ngãi trở vào...

Từ chút nước mắm chấm rau chấm thịt mà nói đến tâm hồn con người, e đã quá xa. Tưởng không nên tiếp tục chuyện ăn uống nữa, nếu không muốn lạc vào chỗ viển vông lỗ bịch.

Nhưng văn chương nghệ thuật lại cũng không khác cái ăn là mấy. Ca dao, dân ca là sản phẩm của một địa phương ; và

thường thức đến tận cùng cái hay ho của nó có lẽ cũng chỉ có thể là người của địa phương. Nghe một điệu ru à ơi trong đêm khuya chúng ta rung cảm thấm thía đến đáy lòng, tưởng trên thế giới khó có một giống dân nào nghe điệu hát ấy mà cũng có được cái rung động của chúng ta. Họ có nghe chăng bất quá là nghe bằng lỗ tai thầm âm tình tế; còn chúng ta nghe bằng cả quãng đời thơ ấu của riêng mình, bằng truyền thống của dân tộc mà mỗi chúng ta thừa tiếp nơi mình...

Hiều một câu ca dao, một bài thơ cũng vậy. Ngôn ngữ dùng để làm ra thơ văn không thể là cái ngôn ngữ chỉ có nghĩa mà thôi. Tiếng esperanto không có hy vọng dùng vào thi ca, Nó chỉ có nghĩa, nó không có hồn.

Hồn của ngôn ngữ là cái quái gì ?

Mỗi tiếng nói : non sông, ruột thịt, xanh, vàng v.v..., ngoài cái nghĩa nó ra, còn có khả năng khơi động nơi mỗi chúng ta một rung cảm nào đó. Liên quan giữa rung cảm nọ với ý nghĩa của mỗi tiếng nói thật xa xôi mơ hồ. Bởi vì cùng một tiếng có một nghĩa nhất định, lại có thể gọi lên những xúc động khác nhau tùy mỗi người, mỗi dân tộc. Cái nội dung tình cảm mơ hồ nọ do cuộc sống của tập thể gửi vào ngôn ngữ. Có dự vào cuộc sống của tập thể nào mới cảm thông với cái hồn của ngôn ngữ nấy. Chủ trương thơ thuần túy chính căn cứ vào sức tác động bí ẩn của ngôn ngữ, chứ không phải vào ý nghĩa minh bạch của nó ; bởi vậy cái hay mà thơ thuần túy nhằm đạt tới là ở ngoài phạm vi ý nghĩa. Và như thế một kẻ trí thức ngoại quốc, sống ngoài cộng đồng dân tộc Pháp, một kẻ mà những buồn vui sướng khổ trong đời không liên hệ gì đến tiếng nói Pháp, mà hàng ngày những tai nghe mắt thấy cùng xúc cảm trong lòng không dính líu gì đến tiếng nói Pháp..., một kẻ như thế có thể thưởng thức được gì ở thơ Valéry, Mallarmé ? có thể thưởng thức sao được như một người Pháp ?

Cũng như ăn không chỉ bằng mồm, người đọc không chỉ đọc bằng khối óc suy xét. Người ta thưởng thức cái đẹp của

một văn phẩm nước nào bằng cả cái kinh nghiệm chung chạ cùng tiếng nói nước ấy, bằng cả sự gần gũi với nếp sống đã từng phát sinh và không ngớt bồi đắp cái tiếng nói ấy...Nếp sinh hoạt nọ đã thổi sinh khí vào ngôn ngữ kia, làm sao hiểu hết một công trình mỹ thuật xây dựng trên ngôn ngữ kia mà không cần biết đến nếp sinh hoạt nọ ?



Nguyên một tiếng nói để sử dụng đã thế, những công trình xây dựng bằng tiếng nói ấy lại còn mang thêm nhiều nét cá tính của từng xứ sở, từng dân tộc.

Âm thanh và Cuồng nộ của W. Faulkner là một tuyệt phẩm của Mỹ. Còn người Việt-nam chúng ta biết tìm ở chỗ xó xỉnh nào trong tâm hồn mình cho ra cái « cuồng nộ » tương tự ? Sách đọc mà thực tình thấy khoái là khi nào người đọc cảm thấy giữa mình với tác giả có chỗ đồng thanh đồng khí. Đàng này cái « cuồng nộ » nọ chỉ làm ta kinh ngạc.

Người Mỹ, qua các nhân vật của J. Steinbeck, của E. Hemingway, của E. Caldwell v.v..., thấy quả thấp thoáng họ có cái bạo liệt dữ tợn riêng. Những anh chàng mê say vượt lông chuột, ham đâm đá, đấu bò rừng, những ông cha trông thấy đứa con trai độc nhất vừa tự tử chết lại tiến đến bắn thêm cho nó một phát vào đầu, trông thấy thằng rề da đỏ liền quạt cho nó một loạt đạn dưới chân v.v..., những nhân vật ấy đã mang sẵn ít nhiều cuồng nộ nơi mình ; tâm hồn của họ tương ứng với nhau. Gặp nhau họ thích thú, họ khoái trá. Còn chúng ta, không phải là cá mà đòi vui cái vui của cá sao được !

Trái lại, một vài tác giả Việt-nam như Nguyễn Tuân chẳng hạn làm sao được thưởng thức ở một dân tộc hiếu động ? Nguyễn Tuân tiền chiến có cái ề à dềnh dàng, chuyền ra ngoại ngữ có lẽ là vô duyên mà đối với chúng ta thì là hấp dẫn. Bút pháp ấy biểu hiện một phong thái đặc biệt, quen thuộc ở một lớp người trong xã hội ta, nhắc nhở đến nếp sống

của dân tộc ta trong một thời đã qua ; ta thấy nó đẹp, người ngoài có thể chỉ thấy là lạ, nếu không kỳ cục.

Như vậy bảo rằng nhân loại giống nhau quả có giống, nhưng chú ý đến chỗ khác nhau thì cái khác cũng sâu xa lắm lắm.

Hơn ba mươi năm trước, khi những cuốn truyện của Pearl S. Buck ra đời, Âu Mỹ lấy làm ngạc nhiên. Trong bài tựa cuốn *Người mẹ*, Louis Gillet cho rằng Pearl Buck đã trình bày được chỗ lạ lùng nhất của người Tàu, ấy là họ rất giống người Âu Mỹ.

Xưa kia, phương tiện giao thông hiếm hoi, xúr xúr cách nhau, người người xa nhau, vì vậy dân Tàu cho dân Âu là quái, dân Âu cho dân Tàu cồ quái : tục lệ dị kỳ, ăn mặc lỗ lã, ngôn ngữ lú lo. Cái bề ngoài dị biệt làm cho các dân tộc không hiểu nhau. Sau bước đầu tiên kết thân, người ta tỏ ra nhẹ nhõm : Thì ra Tàu với Tây cùng là người cả, không ai là quái. Cũng hi, nộ, ai, lạc... Giống nhau đáo đề ! Hay nhỉ.

Nhưng rồi gần gũi lâu dài hơn chút nữa, đi sâu vào các hi nộ ai lạc ấy, mới lại thấy muôn vàn khía cạnh khác nhau.

Như thế có một thời kỳ đề chúng ta phát giác ra chỗ giống, và một thời kỳ nữa đề nhận định ra các chỗ khác của nhau.

Một cuốn sách về cơ học, dịch ra tiếng nước nào cũng hiểu được cùng một cách ; nhưng một tác phẩm văn nghệ phải tìm đến những tâm hồn đồng điệu. Bạn đồng điệu, tôi ngờ rằng không thể cách ta quá xa trong không gian.

Thỉnh thoảng gặp những người không thích ứng được với những món ăn của đồng bào khác địa phương ở ngay trong nước mình, mà lại tiếp đón niềm nở tấm tắc ngợi khen ngay các hình thức văn nghệ mới lạ từ xa đến, các trường hợp đó đôi khi đáng ngờ.

Cơ thể chọn món ăn riêng cho nó và có những yêu ghét rõ rệt ; tâm hồn chọn cái đọc lại dễ dàng hơn sao ?

VÕ PHIẾN
(VIII—1968)

HUỖNH PHAN ANH

Nghĩ về Phê-bình

Đọc lại hay nhớ lại những bài phê bình đã viết (trực tiếp hay gián tiếp về một cuốn sách, một nhà văn hay một hình thức văn chương nào đó), tôi không chút hài lòng công việc (tôi đã làm), tôi không chút hài lòng tôi (đã làm công việc đó). Dĩ nhiên điều không đáng nói ở đây là rai rác trong những bài báo đó những ý kiến nào đáng kể, đã được kể tới và những ý kiến nào cần phải chỉ trích, đã được chỉ trích. Đây không là một bài trả lời hay minh xác với một ai. Nghĩ rằng : không phải chỗ, không phải lúc, không ích lợi gì. Lỡ ra có những ngộ nhận, mong rằng ngộ nhận sẽ đi qua — và cả những hiềm khích, những chống đối... tại sao ? đề làm gì ? — đi qua một cách êm xuôi, tốt đẹp. Tôi không thể cùng chia sẻ với quan niệm cho rằng văn chương ta (hay văn chương nói một cách cụt ngủn) sẽ chỉ giàu mạnh trong điều kiện của tranh luận, đối thoại sôi nổi, ồn ào. Ngay cả những tranh luận, đối thoại đường hoàng và đúng kỷ luật nhất (huống hồ là những kỹ thuật suy tôn, hạ bệ dễ nã lòng !) hãy chỉ còn là một thứ xa xỉ cho văn chương nếu người ta đồng ý trên một điểm sơ đẳng này : điều đáng kể trong văn chương vẫn là tác phẩm. Nhà văn có lẽ cần được sống trong tác phẩm mình viết ra hơn là chết đi, ôm chặt một lý thuyết khô cứng. Tác phẩm văn chương là một cố gắng, một thực hiện hoàn toàn tự do của một chủ thể. Từ đó cần phải hiểu

văn chương là biểu hiện trung thực nhất của con người tự do và chủ quan. Như vậy, từ trong bản chất và ngay trong những điều kiện phát triển của nó, văn chương ở ngoài chính trị (ở ngoài : không cần biết ở trên hay ở dưới), nó độc tôn một cõi với những khát vọng, những ước muốn, những kỷ luật riêng tư của nó. Người ta không thể nhân danh một lẽ lối, một kỹ thuật sáng tác hay xử dụng chữ nghĩa nào dù tốt đẹp hay mới mẻ tới đâu, đề đả phá, hô hào, chỉ thị... chung qui đó chỉ là một cách chính trị hóa văn chương. Một trong những hậu quả của hành động trên đây là người làm văn chương sẽ chỉ còn là người làm văn hóa, một nhà mô phạm hay một sĩ tử chốn tròng an. Người làm văn chương và cả văn chương chỉ còn là công cụ của một chương trình, một kế hoạch hay một chiến lược chính trị, trong ý nghĩa rộng rãi nhất của danh từ. May thay trong lịch sử văn chương người ta chưa hề kể tới một Shakespeare, một Dostoïevsky hay một Nguyễn Du như những thành quả tức nhiên của một bộ óc tò chức theo kiểu nói trên đây. Trở lại tâm trạng bất an khi phải làm công việc mệnh danh là phê bình. Phê bình ? Làm gì có phê bình, ở đây hay ở một nơi nào khác. Có thể một nhà văn sẽ nói như vậy. Thiết tưởng một nhà văn có quyền nói như vậy nhân danh sự sáng tạo, nhân danh tác phẩm. Tác phẩm (cũng như hành vi đưa tới tác phẩm) hiểu như một cuộc tìm kiếm hoàn thành một định mệnh sẽ không quá cần tới phê bình. Bởi nó không thể thêm hay mất, dù được phê bình tới hay không. Bởi nó đã chứa đựng trong nó tác động phê bình. Tôi quan niệm một tác phẩm văn chương đã là một cái nhìn trên chính nó. Nhà phê bình chính thực nhất phải là nhà văn không phải sau khi viết mà ngay trong khi, trước khi viết nên tác phẩm mình. Phê bình đã có sẵn ngay trong cách thức xử dụng chữ nghĩa của một nhà văn. Viết không chỉ là viết cái gì. Viết trước tiên là một lựa chọn : lựa chọn rằng tôi sẽ viết cách nào. Vấn đề ở đây không chỉ hình thức hay nội dung được ngắm nhìn một cách khác biệt, đứt khoát. Hình thức và nội dung chỉ là một giả vấn đề. Tập quán và truyền thống lười

biếng của các lẽ lối phê bình cò điển đã khuyến khích và chấp nhận dễ dàng cách đặt vấn đề như thế. Tác phẩm chỉ còn là tác phẩm trong một hình thức / nội dung, trong một kỹ thuật bao gồm hình thức lẫn nội dung (Kafka : văn chương chỉ là kỹ thuật). Trong ý nghĩa đó, từ một tác phẩm, người : ta không thể đơn phương rút ra một hình thức hay một nội dung để chiêm ngưỡng hay nghiên cứu. Nhớ một lần khi nhắc tới *Con Đường* của Nguyễn đình Toàn tôi đã viết rằng câu chuyện *Con đường* nằm ngay trong cách kể *Con đường* của tác giả. Tôi không ngần ngại thú thật nhận xét đó đã ám ảnh tôi rất nhiều mỗi lần tôi cầm một quyển sách, đọc một tác phẩm. Không một câu chuyện, không một cuộc đời, không một thảm kịch nào được kể lại một cách thơ ngây. Chữ nghĩa, dưới ngón tay «phù thủy» của nhà văn, vừa diễn đạt thực tại vừa biến đổi nó. Thực tại đời sống và thực tại (trong) văn chương không là một. Thực tại (trong) văn chương là thực tại đời sống cộng với một cái gì đó mà nhà văn được trọn quyền làm chủ. Nhà văn nói, viết, kể... ? Nhà văn không chỉ làm những công việc đơn giản đó. Hẳn nói, viết, kể...và đồng thời (cùng một trật, tức thì) *biện minh*, *chú giải* ngay trên chính chủ nghĩa ngôn từ của mình.

Nhà văn có đầy đủ lý do, thậm quyền để phủ nhận phê bình. Tôi biết rõ tại sao trong những bài phê bình của mình, tôi đã viết trong một định kiến không rời bỏ được : tôi đang làm một công việc đầy mâu thuẫn, hàm hồ ; tôi phê bình trong sự hoài nghi chính tôi trong tư cách một người phê bình. Có thể ngành phê bình đã cáo chung. Có thể ngành văn học đó không bao giờ có. Vì một lẽ đơn giản : nó không thể có khi nó không nhất thiết phải nó, khi có thiếu một căn bản vững vàng (một nền tảng) để tồn tại.

Trước khi đặt câu hỏi hay tìm cách trả lời cho một tác phẩm, nhà phê bình cần phải đặt câu hỏi và tìm cách trả lời cho tác động phê bình của mình. Tức là đặt lại vấn đề phê bình. Tức là phê bình phải được đặt thành vấn đề ngay trong bản chất của nó. Khoa học và văn chương hiện đại đã không

ngừng xét lại trên chính hiện hữu của mình : đó là một trong những dấu hiệu đáng lưu ý của thời đại mới. Phải chăng cũng trên con đường đó, ngành phê bình văn chương đang đòi hỏi một cuộc xét lại, một cuộc lột xác. Nhà phê bình nhìn lại phê bình (=phê bình trên chính tác động phê bình) đề từ đó truy nguyên những kích thích, thăm quyền cũng như giới hạn chân thật nhất của mình.

Phê bình là động tác tới sau sự sáng tạo. Theo quan niệm thông thường, công việc nhà phê bình là giải thích, soi sáng, thăm định trên tác phẩm, và, từ tác phẩm đó, trên nhà văn, trên văn chương, trên chữ viết. Hẳn tìm kiếm một ý nghĩa, một nội dung. Hẳn đề nghị một giá trị. Nhưng hẳn nhân danh ai, cái gì ? Hẳn nhân danh người đọc (vốn là hẳn), sự thưởng ngoạn (mà hẳn đã kinh nghiệm). Nói một cách nào đó hẳn nhân danh tiền đồ văn chương, mối lo âu của hẳn của tất cả những người hoặc tìm thấy ở đó một nguyên cơ ở đời hoặc quan niệm nó như một trò giải trí. Nhà phê bình trước hết là một người đọc. Và Mikel Dufrenne đã viết : « Mỗi người đọc là một nhà phê bình trong tiềm ẩn, kể cả tác giả khi đọc lại tác phẩm mình ». Trong ý nghĩa này, phê bình trở thành một tác động thông thường nhất dù ở một người đọc không tên tuổi, dù ở tác giả khi nhìn lại nghề nghiệp của mình. Phê bình, phán đoán. Phán đoán là công việc hàng ngày của nhà phê bình. Phán đoán cũng là nhu cầu, khuynh hướng tức nhiên của mọi ý thức thưởng ngoạn khi đứng trước tác phẩm. Người ta không ngăm nhìn suông. Người ta không đọc một cách vô tư hay thưởng thức một cách lơ là.

Nói một cách nào đó, tôi đã là nhà phê bình ngay khi tôi đang đọc từng dòng, dở từng trang một quyền sách.



Từ những lớp đọc giả đời đời sống trong lãng quên, không tên đề gọi, không mặt mày đề ghi nhớ, không quyền hạn, không danh vọng..., từ hàng ngũ những lớp

người « nặc danh » đó, nhà phê bình xuất hiện, tự giới thiệu dung nhan mình, và phát biểu. Khi nhà phê bình lên tiếng, chính là người đọc đang lên tiếng trong họ. Không bao giờ nữa hẳn có thể ly khai khỏi hình ảnh người đọc ở hẳn. Không bao giờ nữa người ta có thể phủ nhận hẳn trong người đọc cũng như người đọc trong hẳn. Nói một cách đơn giản, phê bình tức là bộc lộ quan điểm của người đọc. Nhà phê bình từ giả ngôi thứ ba để thành ngôi thứ nhất. Hẳn không còn là một kẻ nào đó. Hẳn nói « tôi », hẳn nói « chúng ta ». Hẳn nói, hẳn có thăm quyền của hẳn, thăm quyền của người đọc ở hẳn, và người đọc ở hẳn chính là hình ảnh của những người đọc ở ngoài hẳn mà tác phẩm không ngừng tìm tới. Hẳn trở thành một cần thiết. Tác phẩm kêu gọi tới phê bình bởi không ngừng kêu gọi tới người đọc (một cuốn sách được phê bình : một cuốn sách đã được đọc tới, sẽ được đọc tới bằng một cách thế nào khác, bởi một quần chúng thưởng ngoạn nào khác). Không thể quan niệm được một cuốn sách không được người đọc ngó ngang tới (=không, chưa là đối tượng của thưởng ngoạn, phê bình). Nhưng người đọc góp phần gì cho tác phẩm ? Người đọc hoàn thành, góp phần làm nên tác phẩm. Nếu viết là mời gọi, đọc là trả lời và hơn thế nữa tước đoạt tác phẩm khỏi tay người viết, từ đó tác phẩm bắt đầu mang một định mệnh cho nó, một định mệnh bất khuất. Trong một bài báo đăng ở tạp chí Nouvelle Revue Française (tháng V-1953) Maurice Blanchot viết : « Thế nào là một quyền sách không ai đọc tới ? Đó là cái gì chưa được viết ra. Đọc không có nghĩa là viết lại quyền sách một lần nữa mà làm thế nào để cho quyền sách thành quyền sách đang được viết ra, đã được viết, lần này không cần qua trung gian của nhà văn, không cần tới người viết nên nó ». Như vậy người đọc chỉ là cơ hội để quyền sách trở thành một tác phẩm, một hình tượng, một món đồ ném ra đó, hiện hữu ở đó, không thuộc sở hữu của riêng ai, kể cả người viết nên nó, kể cả người đọc nó. Mâu thuẫn thay, tác phẩm chỉ thật sự là tác phẩm khi thoát khỏi quyền hạn của người đã sáng

tạo nên nó cũng như người đã chiêm ngưỡng nó. Tác phẩm vẫn là cái chưa được viết bao giờ. Tác phẩm vẫn là cái chưa hề được đọc tới. Blanchot : « Quyền sách nằm đó nhưng tác phẩm hãy còn giấu mặt nơi nào... »

Nhà phê bình sẽ làm gì, đứng trước tác phẩm không ngừng lần tránh sau quyền sách, không ngừng vượt qua trên những chữ. Những chữ : những dấu hiệu dùng tới để diễn đạt. Biết rằng chức phận đầu tiên của ngôn ngữ là gọi tên sự vật, đời sống, tất cả (Wittgenstein), nhà văn luôn là kẻ đưa sự vật muốn diễn tả vào câu văn (Sartre) và tác phẩm văn chương, vốn làm nên từ những dấu hiệu, những chữ nghĩa, luôn luôn kêu gọi tới một cái gì khác ngoài nó. Vấn đề thật nhất của văn chương chung qui chỉ là vấn đề của ngôn ngữ. Nhưng nơi đây chính là ngã rẽ của các quan niệm phê bình. Một quan niệm phê bình trước hết chỉ là một quan niệm về ngôn ngữ, một cách thể giải thích dấu hiệu, một phương pháp đọc, nhìn, chú giải. Khi nhà phê bình bắt đầu nhìn ngắm những dấu hiệu, chữ viết do nhà văn để lại, hẳn có đầy đủ tự do. Hẳn nói với tác giả nhân danh người đọc, hẳn nói với người đọc nhân danh tác giả : hẳn trở thành kẻ sáng tạo, và tất cả đều vắng mặt, người viết cũng như người đọc, trừ hẳn — kẻ độc tôn, người chiếm đoạt. Hẳn tìm cách khám phá nghĩa của chữ, thông điệp của tác phẩm, chúc thư của tác giả. Nhưng đâu là nghĩa thật, đâu là chúc thư, thông điệp thật của nhà văn gửi gắm lên những trang giấy ? Các nhà phê bình cò điển ôm chặt một niềm tin cố định, rằng tác phẩm văn chương có một ý nghĩa, một nội dung, và nội dung, ý nghĩa này là cái gì phân minh, bất biến, vững vàng một khi được khám phá, sắc phong. Người ta gạt sang một bên giọng nói, cách nói, điệu viết của tác giả. Bởi tất cả có thể chỉ còn có tác dụng che đậy những chân lý mà tác giả muốn nói tới, nêu lên. Người ta khẳng định tính cách minh bạch của tác phẩm. Người ta không hề hoài nghi về những điều tác phẩm chỉ định. Thí dụ Đoạn Trường Tân Thanh không thể vượt ngoài một tâm sự con người. Chinh Phụ Ngâm Khúc là tiếng nói phản chiến của một khách má hồng thời

khói lửa. Niềm tin nói trên đây xây dựng trên một định đề: nhà văn sáng tạo trong một ý thức sáng suốt, hẳn biết hẳn muốn gì, hẳn nói đề chỉ thị một thực tại cố định. Nhà phê bình chỉ cần làm mỗi một việc : vạch cho mọi người thấy những gì đã có sẵn và không hề thay đổi. Một lối nói thông thường bắt gặp : « Hãy trở về với thời đại của nhà văn, hãy đặt mình vào hoàn cảnh sáng tác của ông ta đừng bao giờ nhìn ngắm, diễn đạt ông ta bằng ngôn ngữ của một thời đại hay một hoàn cảnh khác... ». Thế còn Freud ? Ông ta đã nói gì ? Những mặc cảm, những mộng mị, những dồn nén... tất cả những động lực hải hùng đang rình rập trong bóng tối. Chúng không góp phần nào vào những ngôn từ, những cử chỉ, những lẽ thói ăn ở của con người ? Những chữ nghĩa làm thành một văn từ minh bạch đã không luôn luôn che đậy, ẩn giấu một cái gì tiềm ẩn trong những chiều sâu của tâm hồn người viết ?

Emmanuel Levinas cho rằng chữ nghĩa không đưa ta tới những nội dung mà chúng chỉ định, chúng đưa tới trước tiên những chữ nghĩa khác. Người làm công việc phê bình, do đó, đứng trước một trở ngại. Hẳn biết rằng một quyền sách luôn luôn vẫn là (điều này không tránh khỏi) một toàn thể có ý nghĩa, một hệ thống những chữ viết chỉ thị một dung, một chân lý. Hẳn biết rằng tác phẩm văn cần tới hẳn đề hoàn thành, đề hiện hữu. Nhưng dưới mắt hẳn, tác phẩm không dừng lại trong một vị trí cố định, khô chết trên từng mặt chữ, trên từng trang giấy. Người phê bình không là kẻ đầu tiên, cũng không là kẻ sau cùng đọc tác phẩm, nghĩa là hoàn tất tác phẩm, nghĩa là một cách nào đó viết lại tác phẩm. Tác phẩm nói ? Tác phẩm lên tiếng ? Không, tác phẩm đòi hỏi cam nín (người viết nên nó đòi hỏi vắng mặt đằng sau nó) đề chỉ cất lên tiếng nói dưới ngòi bút người phê bình. Nó không lên tiếng một lần rồi thôi. Nó lên tiếng đề lại sẽ lên tiếng dưới ngòi bút phê bình khác có thể ở một thời đại khác, và cứ như thế mỗi lần trong một ngôn ngữ, mỗi lần trong một cách thể khác biệt. Không một nhà phê bình nào có nói lên tiếng nói sau cùng của một tác phẩm. Bởi không một nhà phê bình nào có thể

thâu tóm trọn vẹn một tác phẩm. Bởi tác phẩm văn chương sẽ không bao giờ trọn vẹn cho nó. Nó luôn trên đường tìm kiếm, hoàn tất định mệnh nó. Điều này có nghĩa là (định mệnh) tác phẩm sẽ tiếp tục, luôn luôn còn là một công trình dở dang. Không có chỗ tận cùng cho một tác phẩm. Nhà phê bình đề nghị một ý nghĩa, đề nghị và không thể kết luận được gì. Hẳn sẵn sàng nhường lời, nhường chỗ cho một kẻ khác có thể nhiều thâm quyền hơn, có thể được thông tư nhiều hơn. Tôi phê bình, tôi chỉ hé mở một chân trời, những chân trời hứa hẹn cho tác phẩm. Tác phẩm, dưới mắt nhìn của tôi, dưới ngòi bút phê bình của tôi, luôn luôn kêu gọi tới một tác phẩm nào khác. Tác phẩm tôi hoài bão tìm tới, chạm mặt luôn là tác phẩm trong *chờ đợi*, trong *mơ tưởng*. Nói một cách nào đó phê bình là một cách khẳng định niềm *im lặng*, sự *vắng mặt* của tác phẩm.

HUỲNH PHAN ANH

*Một quan niệm chuyển hóa toàn diện,
Một quan niệm nội thể tuyệt đối,
Một quan niệm lịch sử,
Một quan niệm con người như một ý lực sinh tiến...*

Đó là những cố gắng chân thực chuẩn bị cho mọi triển khai giá trị tâm thức và xã hội trong cuốn :

**CON NGƯỜI,
NHÂN CÁCH ĐỊNH MỆNH**

**Ý HỆ NHƯ MỘT CHUYỂN HÓA
TÂM THỨC VÀ LỊCH SỬ**

của NGUYỄN PHÚC BỬU SUM
Hoàng Đông Phương xuất bản.

TẠ-CHÍ ĐẠI-TRƯỜNG

Nguồn gốc và tương quan CỦA BÀI CHÒI VỚI HÁT BỘI, CẢI LƯƠNG

Trong nỗi ham muốn hiểu biết về vốn liếng văn hóa dân tộc hơi thoát ngoài những ràng buộc của các tìm tòi đậm nét văn chương như thường lệ, sự chú ý về bài chòi những năm gần đây có thể coi như là một cố gắng khởi đầu và nhỏ bé của ý tưởng tìm hiểu *tại chỗ*, có *phương pháp*, về một sự kiện văn hóa trên phần đất Nam Việt. Ông Quách Tấn, trong *Nước non Bình-định* (1), ông Võ Phiến, trong *Bài Chòi* (2), đã trình bày và đặt nhiều câu hỏi về nguồn gốc, ảnh hưởng của sinh hoạt văn hóa này. Chúng tôi cũng có lần đưa ra những kết quả tìm hiểu riêng (3). Có điều phải công nhận là những điều kiện chủ quan và khách quan hiện tại thật không thuận tiện cho một đường lối tìm tòi thấu đáo. Cần một mớ kiến thức khoa học tối thiểu làm vốn, cần một điều kiện hòa bình không sẵn có trong một xã hội nứt rạn đầy hận thù chặn đứng mọi cảm thông...

Một khoảng thời gian ngắn tiếp xúc với sự kiện trong khung cảnh chiến tranh bắt đầu ác liệt ở địa phương từ cuối năm 1961, đầu 1962, những năm đằng đẳng trời-bút-nghiên

(1) — Nhà xuất bản Nam Cường, Sài-gòn, 1967.

(2) — Tân Văn, nguyệt san, số 1, tháng 4-1968, 2-18. Mục lục ghi : « Khảo về Bài chòi ».

(3) — Sử Địa, số 5, tháng 1, 2, 3/1967, 42-68.

hiểu biết của chúng tôi giới hạn trong vùng phía nam Bình-định — mà không đầy đủ nữa ! Bởi vậy, đọc Võ Phiến có một chút thích thú và thật vui mừng khi thấy có hình ba con bài *bài chòi* mà chúng tôi đã từng nhờ tìm giùm nguyên bộ nhưng vẫn không được. (Muốn nói văn chương thì phải *tập thơ* như *tập kiều* : « Ta chờ... từ bao nhiêu năm ». Giá được trông thấy đầy đủ 30 con bài thì hay biết mấy !) Lại cũng vì giới hạn ở một vùng nên thật có chút tiếc rẻ khi không được ông Nguyễn Văn Xuân cho biết nhiều nhiều một chút về sinh hoạt này ở Quảng-nam chẳng hạn.

Nhưng trong khi chờ vét hết tài liệu khắp nơi, thì một ý hướng tổng hợp tiên khởi, — dè chừng sự vội vã, có lẽ cũng cần thiết để giải quyết vấn đề nguồn gốc, tương quan với các sinh hoạt gần cận, hát bội, cải lương. Chúng tôi có đưa ra một vài ý kiến trong trình bày trước kia của chúng tôi, chủ ý là đặt sinh hoạt bài chòi như một sự kiện văn hóa phức tạp có sáng tạo và chịu nhiều ảnh hưởng. Nên nói ngay rằng, tuy sử dụng những thủ đắc của khoa dân tộc học, chúng tôi thích tự coi như đang ở trong những ràng buộc của xã hội học hơn là sử dụng danh từ « dân tộc học » có ẩn giấu một ý hướng trích thượng gây bởi lịch sử xuất hiện của khoa này : chúng ta, dù đi về thôn quê, cũng vẫn là để tìm hiểu về *chúng ta*, *xã hội chúng ta* chứ không phải một xã hội khác—còn ngoài *chúng ta*, *thấp kém hơn chúng ta*. Sinh hoạt bài chòi, theo như chúng tôi hiểu, xứng đáng cho một gắng công như vậy.

Bài chòi, theo tiếng thông thường, vừa chỉ một trò chơi bài, vừa chỉ một lối ca hát — lễ tế hay có tổ chức, trong một chủ đích giải trí, thông tin, và điều hòa sinh hoạt kinh tế nông thôn ở một chừng mực giới hạn.

Đem đối chiếu với những chỉ dẫn của hai ông Quách Tấn và Võ Phiến (sẽ viết tắt là VP), chúng tôi chỉ biết được bộ bài chòi ít hơn, có 23 con, không xếp đặt theo một hệ thống nào hết. Thiếu sót là về phía chúng tôi vì như đã nói, chúng tôi chỉ ghi theo trí nhớ một ông già và định bổ túc bằng cách

tìm nguyên một bộ bài, nhưng ngay cả nơi sản xuất ở địa phương là vùng Nước Mặn cũng không còn thấy có. Tên con bài có khi khác nhau một chút : âm âm (TCĐT), ông âm (VP), chín cu (TCĐT), chín gan (VP), bảy hột (TCĐT), bảy liều (VP)... Mới thoáng qua, không thấy ở VP có con bài nào gọi tên là *lá lôn* mà chúng tôi đã ghi được câu hô tương ứng :

Lòng thương chị bán đường cồn,
Hai vai gánh nặng, cái lôn một bưng.

Nhưng đọc lại lời hô *lá bạch huê*, ta hiểu ngay sự ám chỉ :

Mĩa mai cụm liều, cửa đào,
Ông qua muốn đậu, bướm vào muốn bu.

.....
Có bông, có cuống, không cành,
Ở trong có nụ, bốn vành có tua.

.....
Tử tôn do thử nhi sanh.

Bạch huê mỹ hiệu xin phành ra coi. (VP)

Tên con bài đáng nhớ vì, như con bài *chín cu*, nó sẽ là chứng để tìm bà con loại bài. Ông Võ Phiến thấy đánh bài chòi như đánh tam cúc. Lối chơi này giản dị hơn lối chúng tôi biết, vốn có bà con với lối đánh tứ sắc : chòi con nhận con bài lẻ dưới sân, đánh ra *con rác* để anh hiệu hô cho các chòi khác biết mà nhận đôi đến khi đầy đủ ba cặp. Chúng tôi có được tin bộ bài chòi với các tên *lôn*, *cặt* (cu) được chơi ở vùng quê Miền Đông, nơi sản xuất là Chợ-lớn mà đi hỏi các nơi thì thấy lắc đầu « hết rồi », « không làm nữa », « không biết bao giờ làm nữa ». Lưu ý rằng bộ bài xỏ đề, không biết có liên quan gì đến bộ bài chòi, ngoài con số 35 bất hủ, còn có con số 31, hình con tôm, gọi là bài *con cặt*.

Ông Võ Phiến thấy bộ bài chỉ liên quan đến tổ tôm có ba chữ *văn*, *vạn*, *sách* rồi có vẻ coi nhẹ ảnh hưởng từ phía này. Sự thực lối đánh bằng chòi là gốc ở tổ tôm điểm. Trong

hình vẽ của sách *Connaissance du Vietnam* (4), năm cái chòi chân không cao lắm, phần trên có mái, vách tươm tất, vây quanh một chòi lục giác ở giữa, chân thấp hơn, cắm đầy thẻ. Ba chòi quay mặt về phía người đọc có gắn các bảng Quý, Thọ, Khang, cho biết chòi con phía cùng là Phú, chòi con ở mặt tiền là Ninh. Hai ông M. Durand và P. Huard không nói rõ, nhưng căn cứ theo danh xưng thì lối chơi chắc cũng như lối chơi thường, thay vì trong phòng người ta đem nhau ra nơi đình tạ cho thoải mái, giải đãi, thanh tao hơn mà thôi. Cũng không biết hình thức chế biến này có tự ở Trung-Hoa hay chỉ là sáng kiến của đám thượng lưu trưởng giả tập trung được quyền hành và tiền bạc sau thời thống nhất, thế kỷ 19 :

Làm trai biết đánh tổ tôm,

Mê ngựa Hậu bồ, xem nôm Thúy kiều.

Trở về với bài chòi, từ mối tương quan vừa kể, ông Võ Phiến khởi đặt tới ba câu hỏi mà có thể trả lời ngay rằng trò chơi chỉ có độ 150 năm trở lại thôi. Những tưởng tượng về nổi cực nhọc của đám dân gọi là tiên phong có nhiều giá trị văn nghệ hơn là luận lý. Bình-định không phải là một hoang đảo mà những người Việt đầu tiên từ miền Bắc đến không tiếp xúc với ai khác hơn là cạp beo, cá sấu nên dựa vào ký ức để tự chế lấy một trò chơi chấp nổi, tạm bợ. Bài chòi cũng như những trò chơi phổ biến khác, trong ý nghĩa một hiện tượng xã hội, một sự kiện văn hóa, là tổng hợp của những tính chất tích cực mà sự bồi đắp từ bên ngoài được chuyển hóa phù hợp với những điều kiện thực tế gây sinh sôi nảy nở tự bên trong. Huống chi, nhận mặt bộ bài bài chòi có hơi hướng với các bộ bài khác lưu hành, nhận thực trò đánh bài chòi có liên quan trực tiếp với bài tổ tôm điểm không có chủ ý gây nên một phán đoán giá trị nào mà chỉ để tìm những tương quan ảnh hưởng cơ cấu khác nhau đã tạo nên một hình thức sinh hoạt giải trí mà thôi.

(4).— E.F. E.O., Hanoi, 1954, 245. Có vẽ lại trong *Sử Địa*, số 5, bđd, trang 44.

Bài chòi, tách từ tổ tôm điểm, đã có đời sống riêng của nó và được nuôi dưỡng bằng những thực tế xã hội khác. Các điểm tổ tôm là những đình tạ thu nhỏ còn các chòi của bài chòi là các mái lá gác trên các khúc tre cao lêu nghêu của phường rầy bái. Tổ tôm điểm nhiều quy luật cầu kỳ thu hẹp trong một giới sang cả, kiêu xa. Bài chòi vung ra giữa chợ đón mời người áo cánh quần chùng, đám con nít lau chau bỏ thông chân trên sàn đu đưa dỗi theo lời hô, điệu trống ồn ào, tung bừng ngày hội. Bài chòi là một minh chứng của một sinh hoạt thể nhập vào quần chúng, hòa hợp với địa phương.

Tính chất mở rộng, lòng lẻo giải thích những dị biệt trong bộ bài, lối chơi. Và đúng như ông Võ Phiến nhận xét, lối gọi tên « thả cửa » không đếm xia gì đến quy luật hán văn, đến ý nghĩa nguyên thủy con bài, chứng tỏ phản ứng mạnh mẽ của địa phương. Những vòng tròn đồng tâm ha xoắn ốc có thể lấy trực tiếp từ các dấu hiệu con bài *văn* cũ tổ tôm, nhưng rõ ràng là đã phải trải qua một sự chuyển biến có ý thức (5). Minh chứng nằm trong nhận xét của ông Võ Phiến : «... (lá bài chòi) gọi lên cảm tưởng hoặc nét vẽ của các họa phái siêu thực, vô hình dung, tập thể, họa nét vẽ trên các ngôi mộ cổ Ai-cập... ». Nếu nhớ rằng các họa phái mới của Tây-phương kể trên chịu ảnh hưởng rất lớn của nghệ thuật Đen (Art nègre) thì nhận xét trên rút lại là một cảm giác về sự tương đồng của hình vẽ trên lá bài với các di

(5) — Chúng tôi chỉ có thể giới hạn nhận xét trên ba con bài tiêu biểu do ông Võ Phiến đưa ra. Các chữ quốc ngữ ở con bài chứng tỏ chúng thuộc loại mới in sau này. Nhưng lưu ý rằng các chữ này ở vào phần trên cùng, tách biệt hình vẽ nên có thể chỉ có giá trị thêm vào sau mà không làm biến dạng gì hình vẽ cả. « Tuổi » của các phần trong quân bài rõ rệt nhất ở con bài *nhì bí* : chữ « DAU » (giàu ?) thêm vào trên chữ hán nhị bí không còn phải phân vân gì nữa cả. Ngoài phần chữ Quốc-ngữ, phần còn lại là một khối ý nghĩa liên kết : hình người vắn vắn, đội mào quan, hai tai to, bày vẽ sang cả, rực rỡ, hùng hồ của chữ « bí » (bôn).

vật của các nghệ thuật xưa. Nhưng không phải của các ngôi mộ cổ Ai-cập mà là nghệ thuật cổ Đông-á, Mỹ-châu tiền-colomb. Sợ đi quá xa trong khả năng của mình, nhưng thực ra có người muốn đối chiếu các mặt nạ t'ao t'ie của cổ Trung-hoa với các di vật của nghệ thuật Maya, Aztèque. Bạo dạn đối chiếu các diềm tròn, các hình như khúc dồi cấu tạo nên các chữ số của văn minh Maya với các nút tròn của bộ bài chòi, ta thấy có một chút hơi hướng tương quan. Có phải khi văn minh Trung Mỹ sụp đổ vì bọn conquistador, và trước đó xa lắc xa lơ, Trung-hoa tách đi theo một đường lối trang trí dồi dào đường nét uyển chuyển hơn thì một ít kiểu mẫu vẫn còn lại trên bán đảo Đông-dương để tiếp đề tài cho người thợ vẽ vụng dại miền quê Bình-định nguếch ngoác trên các lá bài không ?

Từ thắc mắc đó, bức vẽ của lá bài *nhì nghèo* có một giá trị minh chứng đặc biệt : hình con chim đậu trên nóc nhà sàn là một đề tài của văn minh Đông-sơn indonésien. Cùng một cảm hứng lồng trong hai trình bày tương hợp với cảnh trí địa phương. Không phải con công hay con gà trên mái nhà cong vút cạnh của các nhà sàn rợn rợn người ở Đông-sơn mà đây là con chim rừng đậu trên ngôi nhà *rong* dốc mái ngợp người của các bộ lạc miền Cao-nguyên, xếp đặt cho hợp chiều dài của cây bài. Chúng ta cũng nối kết hình ảnh so sánh này với cái chòi tre trong trò chơi mà chúng ta đã nghĩ là gần với cái chòi gác trên rẫy nhiều hơn là các nhà có chân của tổ tôm điếm.

Không biết nơi khác nó được phát triển ra sao, nhưng chỉ căn cứ vào những trình bày đã có thì Bình-định có vẻ là nơi xuất phát và là chỗ tập trung ưu đãi của bài chòi. Không lấy làm lạ về tính cách sáng tạo này — chế biến cũng là sáng tạo. Không cần phải phân trần trước về tinh thần tự tôn địa phương, người ta cũng thấy rằng lịch sử chứng tỏ Bình-định là một thủ phủ địa phương vượt trên mực trung : Vijaya, Hoàng đế thành là những mốc lớn. Đóng vai trò bại vong, người dân địa phương vẫn tìm dịp thuận tiện phơi bày khả năng. Tôi tưởng trò chơi bài chòi là một dịp đó.

Nhưng bài chòi không phải chỉ giản dị là một lối đánh bạc. Mỗi khi có một con bài đưa ra, người hiệu « hô » lên. Bài hô của ông Võ Phiến suu tầm dài dòng, trang nhã và hay hơn của chúng tôi nhiều. Cũng theo ông, anh hiệu nơi đám bài chòi kết tập được sự lanh lẹ sáng tác trong trò chơi những ngày tết sẽ được tiếp tục mời mọc đến các cuộc tụ tập khác để hát giúp vui theo một điệu riêng gọi là *hô bài chòi*. Trong ý nghĩa tiếp nối đó, hô bài chòi có vẻ trẻ tuổi hơn *đánh bài chòi* như ông Quách Tấn đoán chừng « năm, sáu mươi năm là nhiều ». Chúng tôi tưởng vấn đề lịch sử của một sự kiện văn hóa không giản dị như vậy đâu.

Ở trên ta đã dõi theo sự phân tích của tập hợp bài chòi như một trò chơi ăn thua mà chưa nói nhiều tới yếu tố hô hát. Ta đã thấy sự phức tạp của nó, bao gồm nhiều yếu tố mới, rất mới và cũ, rất xưa, từ ngoài đưa tới với những biến dạng và từ trong phát triển với những đổi thay, tất cả tụ tập bởi một nhu cầu sống thành một hình thức riêng biệt. Tách rời ra, cái chòi vẫn chỉ còn một anh nông dân ngồi canh chừng heo rừng phá rẫy, bộ bài có thể trở về hình thức nguyên thủy của nó hay tiếp tục biến dạng để làm phương tiện sát phạt trên chiếu trên ván, anh họa sĩ vô danh vẽ ngòong ngoèo trên bảng gỗ, trở về với mấy con trâu cày rồi chết đi để lại mấy con bài vát va vát vương lộn vào tay ông Võ Phiến, in lên báo, chịu những xét đoán mà anh ta không ngờ trước được.

Lối « hô bài chòi » cũng vậy. Danh từ có thể gây nên lăm lăm, nhưng nội dung sự kiện cải chính gay gắt. Hát hò có đời sống riêng của nó trước khi nhập vào trò chơi thành một hình thức rồi khi tách ra lại đem hình thức mới ấy cải biến theo những điều kiện mới. Âm nhạc của câu ca dựa trên tiết điệu của hình thức lục bát, cổ điển hay biến thể. Những đối chiếu mới đây cho biết lục bát có vẻ như là một tiết điệu thi ca căn bản chung cho các dân tộc trên bán đảo Đông-dương. Mò mẫm cả kho tàng thi phú Trung-hoa người ta được một câu của Kinh Dịch, hình như chỉ là kết quả của tình cờ :

*Lục tam hàm chương khả trình,
Hoặc tông vương sự, vô thành hữu chung.*

(Hào Lục tam, quẻ Khôn)

Nông dân Quảng-ngãi có lối « hội hồ hội » như thực tế cấp bách của họ. Tiếng « hò hê » của xứ Bình-định thanh thản, điều hòa hơn. Tiếng hát của đám cấy lúa đêm trăng dưới đồng đã êm đềm, náo nức mà giọng hò trên bìa rừng của đám gĩa gạo, trong hóc núi của đoàn tát nước nương vào cảnh tĩnh mịch ghê rợn càng xoáy vào tâm hồn người nghe những âm thanh gợi cảm giác lưu luyến không dễ gì quên được.

Ngoài nhu cầu hát hò, người ta còn nhu cầu nghe chuyện, xưa như lịch sử loài người. Nhưng phải đến một trình độ tổ chức thôn xã, thị thành nào đó, sự đòi hỏi biết chuyện xa lạ mới đưa đến chỗ nuôi sống một đám người chuyên từ địa phương này đến địa phương khác thuật cho người nghe những diễn biến hoặc thời sự, hoặc tâm tình thu nhặt trên bước đường đi hay qua tai miệng truyền đời nối kiếp. Chuyện nghịch thường là sinh hoạt của những *trouvère, troubadou* thời Trung-cổ Âu-châu không xa lạ với những học sinh trung học Việt-nam. Nhưng chắc không cậu nào đọc *Nhạc Phi* chịu lưu ý tới đoạn Dương Tái Hưng và La Diên Khánh lang thang trong đêm ở Tràng-an, sà vào đám đông nghe người nhắc tích « Kim thương đao mã đời Bắc Tống », « Thuyết Đường », bèn trọng thưởng cho những người kể lại oai phong của cha ông họ (6). Các cậu chắc ngạc nhiên khi biết có một sinh hoạt tương đồng ở Bình-định. Một người đơn lẻ, một vài chú bé, một cặp vợ chồng tàn tật, họa hoằn một ít người lớn thất nghiệp đến một góc phố chợ, thường là lúc xẩm tối, gõ nhịp phách với hai mảnh tre hay dạo một vài tiếng đàn, tiếp tục, thay đổi nhau hay đồng trình diễn câu chuyện thảm thương của Cô Thông Tầm, tích Lưu Bình Dương Lễ, chuyện xung đột Tây Nhựt, Việt Pháp..., đó là hình ảnh gần cận nhứt của một

(6).— *Nhạc Phi diễn nghĩa*, Nguyễn Chánh Sắt dịch, Tin-đức thư xã, 1954, trang 79 - 82,

sinh hoạt có từ lâu. Từ bao nhiêu năm ? Trừ bài « Thằng Lía » những tài liệu tìm được có vẻ như mới quá, chỉ vài mươi năm. Nhưng nếu nhớ lại nhu cầu phát xuất sinh hoạt này là nhu cầu thấu hiểu thời sự thì ta hiểu rằng tính cách giai đoạn đã làm biến mất những tài liệu cũ nói về những thời sự xưa không còn gây lưu ý nữa. Hô bài chòi, hiểu theo viễn tượng này, rõ là xưa hơn đánh bài chòi.

Hình thức xưa đó, chúng ta không biết rõ đề gọi cho đúng tên. Chữ « hô thai » có vẻ hợp hơn đứng về phương diện xét đoán cơ cấu, với đề đặt phải có là chữ « thai » là « đố » chỉ một sinh hoạt mới, mới như đánh bài chòi. Ông Nguyễn Tuấn, trong ý hướng hoài cổ, đã thuật bằng một giọng văn nhẹ nhàng tiếc nuối sinh hoạt « đánh thơ », « thả thơ » của đám nhà nho thất cơ lỡ vận và bọn quan chức triều mới lạc lõng, mang mặc cảm phản bội. Cũng như đánh bài chòi là tổ tôm ở môi trường dân chúng, đố thai là hình thức xóm làng của thả thơ. Lấy từ câu nhảm nhủ nông nản tình tứ lẳng lơ của cô gái quê :

Chuột kêu rúc rích trong rương,

Anh đi cho khéo đừng giởng mẹ hay.

mà bắt phải tìm ra tên con chim se sẻ trải qua những suy luận trung gian, người dân làng thật đã tập cho nhau thói quen phân tích rồi liên tưởng sắc bén vượt phạm chất :

đi cho khéo → đi nhẹ nhẹ → đi se se — | → chim se se.

Lối hô thai xưa hơn đánh bài chòi, lại xuất hiện và phát triển trong một vùng có một sinh hoạt kịch nghệ vững lẽ lối, kỹ cương như hát bội sao lại không bắt chước được chút ảnh hưởng về tổ chức, trình diễn ? Mỗi liên lạc này chỉ là phỏng đoán về thời chúa Nguyễn vì nếu tin ở truyền thuyết Đào Duy Từ đặt bài Ngọa long cương văn cho đám đưa thuyền trên sông hát đề đánh tiếng khéo với chúa Nguyễn thì người cựu xướng ca này cũng chỉ có công đưa lối hò hát tiến thêm một bước trong đường lối giải khuây chớ chưa

bước vào lãnh vực chuyên môn hóa một cách có quy củ. Việc tính tuổi hát bội ở Bình-định không thể dựa vào đâu mà thực hiện được. Sự hiện diện của Đào Duy Từ ở miền bắc Bình-định trong hậu bán thế kỷ 17 cũng không xác định thời gian du nhập, bởi họ Đào vì nghiệp nhà chận con đường tiến thân phải đến xứ lạ đề không ai biết đến nguồn gốc, rõ ràng là với chủ đích chen vào hoạn lộ chứ không phải mưu sinh. Có thể sự hiện diện này sau đó, khuyến khích phong trào hát bội có trước và lan tràn đến thế kỷ thứ 19 thì được Đào Tấn chỉnh đốn lại và phát xiển bằng những tuồng tích có giá trị. Bất cứ theo, bài chòi thêm người trình diễn, kẻ thêm bộ râu lọ nghẹ, khoác thêm chiếc áo dài, đệm thêm cây đờn cò, bộ trống chiêng, đưa ra thứ tự, lớp lang những Lưu Bình Dương Lễ, Thạch Sanh Lý Thông, Phạm Công Cúc Hoa, Vân Tiên Nguyệt Nga... Chính trong hình thức trình bày này, ta mới công nhận như ông Quách Tấn : « điệu hò thì mới độ năm, sáu mươi năm nay ». Chúng tôi muốn nói rộng ra một chút « tám, chín mươi ».

Đã có lần chúng tôi phân tích sinh hoạt « làm đám » của tư nhân ở nhà quê có kèm trình diễn hát bội, bài chòi — gọi là *hát án* — đề tảo bạo kết luận là một « đám » trên khía cạnh kinh tế, nghi lễ, hội hè có vẻ như một thứ *potlatch* trong những điều kiện địa phương. Ở lối hát *Thứ lễ*, bài chòi được trình diễn phụ vào hát bội. Ông tồ hát bội cũng là ông tồ bài chòi : trước khi hát, người ta cũng làm gà vịt cúng tồ đốt vàng bạc như bằng cớ ở Ban « Thành Sính » xứ An-thái (Cái tên gắn liền với một triều đại lẫy lừng này sao mà khiến chúng ta cứ muốn bỏ đường lối thông thường của luận lý đề tăng tuổi bài chòi đến hai trăm có hơn cho hả !)

Những chứng cứ trên cho ta thấy bài chòi trong hình thức trình diễn sân khấu của nó đã chịu ảnh hưởng mạnh của hát bội qua một khoảng thời gian dài. Trong lúc đó thì ở Nam-phần cải lương xuất hiện. Nối kết hai bộ môn sân khấu, ông Nguyễn Văn Xuân « nghĩ » rằng bài chòi là « bộ môn dẫn

khởi cho cải lương ». Ông Võ Phiến nghi ngờ miền Nam không biết đến bài chòi vì nó chỉ quanh quẩn ở bốn tỉnh Nam Ngãi Bình Phú (theo lối phân chia địa dư bấy giờ thì phải kể thêm Quảng-tín nữa) Sự thực, trước chiến tranh, khi cải lương tràn ra thì các ban bài chòi Bình-định cũng xâm nhập vào đến Khánh (hòa) (Bình, Ninh) Thuận. Một người bạn chúng tôi cho biết có lối đánh bài bài-chòi ở miền Đông. Còn trong hình thức giao tiếp xưa cũ thì Bình-định cũng là một trung tâm đồ người vào Nam : còn tên một người tiên phong ở miền Đông là Bà Rịa, còn tên « dân ghe bầu » đề chỉ người Bình-định lưu truyền ở các tỉnh miền Tây, ven sông Tiền, sông Hậu. Chứng cứ xưa nhất chúng tôi biết được về sự chuyên chở bằng ghe bầu trên mặt biển xuất phát từ Bình-định là tài liệu về các toán thủy quân của Tây-sơn ra bắc, vào nam. Nhưng đến đây thực cũng chưa có chứng cứ đích xác về sự lưu truyền lối hò bài chòi ở Nam-phần xuất phát từ Bình-định. Có chăng, nói một cách mơ hồ, sinh hoạt hát hò tiền cải lương xuất hiện trong một ảnh hưởng đồng bộ như ở các nơi khác bởi những nhu cầu tâm lý chung như ta đã thấy và theo với thời gian cũng chịu những ảnh hưởng khuyến khích của lưu dân các nơi khác xâm nhập đến.

Một tác giả — Sơn Nam ? — nhận xét từ *Lục Vân Tiên*, có nêu ý kiến là thơ truyện miền Nam viết ra đề đọc to cho người khác nghe chứ không phải đề rung đùi nghiền ngẫm thưởng thức một mình. Nhận xét phải được hiểu với một chút chi li hơn. Nguyễn Đình Chiểu mới có một đời nam-hóa là chính ông, không dễ gì bày tỏ được đầy đủ đặc tính miền Nam nếu tập thơ *Lục Vân Tiên* không dựa trên chủ đích truyền giáo : sự tình cờ gặp gỡ của mục đích tuyên truyền, quảng bá chủ thuyết với ý thích chờ nghe tích truyện đã tạo nên sự hòa hợp tác phẩm — độc giả đưa đến thành công. Người ta không đọc truyện, người ta « nói thơ ». « Thơ » vang vang những dấn dò, sắc cạnh những gây gổ, rộn ràng những cử động, múa men : « thơ » rõ ràng nếu không sáng tác đề trình

diễn nữa thì cũng còn nặng nề quá khứ phô bày lời cùng lượt với điệu bộ nơi công chúng.

Nhưng một địa phương sung túc như xứ Đồng-nai làm sao lại có thể bằng lòng với thứ âm nhạc nghèo nàn của điệu lục bát, tuy rằng có biến thể? Hò hát ở miền Nam chịu nhiều ảnh hưởng, phát sinh nhiều bài bản, tiết điệu làm nền tảng cho cải lương sau này. Về quá trình phát triển cải lương kể từ lúc xuất hiện, đã có nhiều người bàn tới. Gần đây, báo nguyệt san *Tin Văn* số 13, ngày 15-12-1966 đặc biệt kỷ niệm 1/2 thế kỷ cải lương, tiếp đến buổi diễn thuyết tổ chức ngày 18-12-1966 ở trường Quốc-gia Âm-nhạc giới hạn đề tài « nguồn gốc cải lương, từ dân gian lên sân khấu » cùng buổi thảo luận ngay sau đó, đã lôi ra ánh sáng nhiều chi tiết thích thú. Đặt vấn đề moi móc ký ức đề ra tài liệu thì năm mươi năm quả là dài đối với một đời người nhưng đáng tiếc cũng thật là ngắn đối với tiến trình phát triển của một phong trào ca kịch gắn liền với lịch sử chuyển hóa của dân tộc thời cận đại.

Bù đắp thiếu sót sự kiện, người ta đem lý thuyết làm sườn nối kết và tất nhiên những lý thuyết thời thượng được trưng dẫn : những vấn đề đại loại « cải lương, công trình của nho sĩ hay dân chúng? », « dân tộc tính trong cải lương » ...vừa thiếu vừa thừa, nghe như những khuôn chế sẵn được giữ kỹ làm « tủ » đợi dịp tung ra. Không phải chỗ bàn tới lịch sử cải lương, chúng ta có thể áp dụng lối phân tích cơ cấu với ý thức về một chiều hướng lịch sử — xã hội học như đã làm, để có thể nói qua rằng cải lương tập trung những sở đặc của dân ca đương thời, tách rời hát bội — với chút vốn thu được từ hát bội — để đáp ứng nhu cầu của lớp người mới trong một xã hội thuộc địa đoạn tuyệt với quá khứ rồi từ đó cứ theo đà mà thu nhận vụng dại những hình thức trình diễn mới, gắn liền cái giá trị lừng lờ của mình vào xã hội dơi chuột thuộc địa đã lâu chưa thấy ngày chấm dứt.

Ảnh hưởng kịch nghệ Tây-phương thúc đẩy cải lương phát triển mạnh mẽ trong lúc bài chòi ở địa phương khép kín vì

một chủ đích chính trị, chắc cũng có thay đổi nhưng chậm chạp, vụn vặt. Cải lương sung mãn ở vùng xuất phát bèn mở rộng ảnh hưởng ra lần phía bắc. Tội nghiệp cho các bậc già lão chỉ níu được lòng thương hại, không gây được sự hấp dẫn ! Hát bội không ngăn được cải lương tách biệt thành một ngành độc lập, lần này cũng không giữ được bài chòi chạy theo cải lương trẻ trung hơn, quyến rũ hơn. Ban đầu thực là một sự ngạc nhiên thất vọng khi được ông Võ Phiến cho biết một đoạn bài chào mừng của Hội Cầm ca :

*Trên ô-tô, dưới ca-nô,
Nằm giường ngà trái thêm nệm gấm,
Đi giày mã mi, ngồi thời nệm loan,
Bịt cây ba toong vàng, đi cây dù sô-cô-la...*

Ông Võ Phiến có rút lại ý kiến theo đó bài chòi và cải lương « đi về hai hướng khác nhau » không khi ví dụ được một tay nghề cho nghe đoạn sau đây :

*Trai đời nay cũng đúng bực sang,
Đầu đội nón phớt, dưới chân mang giày.
Đồng hồ bỏ túi đeo tay,
Dầu thơm thoa xức liền ngày liền đêm.
Ra đi tiền bạc đầy ghim,
Giàu sang phú quý, đôn kìm cầm tay.
Ra đàng, xe máy, xe tay,
Xe điện, tàu lửa, đờ-la-hay cũng nhiều...*

Về tường bài chòi, ông Võ Phiến và chúng tôi cùng được cho nghe mỗi người một đoạn vở « Tam hạ Nam Đường ». Cốt truyện rõ là từ một quyền sách dịch trong loạt truyện Tàu của nhà Tín-đức Thư-xã. Bối cảnh mang hình thức giáo đầu của hát bội nhưng lối trình diễn lại thiên về nét phóng túng của cải lương. Chính những người hát bài chòi nhà nghề — cỡ năm, sáu mươi, nghĩa là cũng đồng thời với các nghệ sĩ tiền phong của cải lương — cũng thú nhận với chúng tôi rằng những kẻ khác trong nghề hay có khi chính họ đã đem vào các cuộc trình diễn những điệu ca, lý... của cải lương để tăng phần hào hứng.

Không có ngạc nhiên cho lắm khi phải theo thời. Chỉ thật là mệt. Mệt pha chút thỏa mãn của người nhà nghề kiểm com đuồi theo cảm quan thời thượng của quần chúng. Mệt lẫn chút thất vọng cho người dỗi theo đường tiến của bài chòi bắt gặp một hôm đóng tuồng, đứng nhìn một chút, quay ra, có cảm tưởng như vừa thấy trình diễn một ban cải lương nhỏ, một ban cải lương vườn.

TẠ-CHÍ ĐẠI-TRƯỜNG

- TRONG KHÓI LỬA, KHÔNG THỂ KHÔNG ĐỌC :

ngựa tía

truyện dài của Y-UYÊN

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

GIAO-ĐIỂM xuất-bản

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

JEAN-PAUL SARTRE

Văn-chương là gì ?

Phần hai

TẠI SAO VIẾT ?

Trước đây, trên Bán-nguyệt-san VẮN, chúng tôi đã cho đăng phần đầu bản dịch (*Viết là gì ?*) thiên đại-luận *Văn-chương là gì ?* của Jean-Paul Sartre.

Nay, chúng tôi cho đăng tiếp phần thứ hai : *Tại sao viết ?*

Bạn đọc muốn đọc lại phần đầu, xin xem VẮN từ số 56, ngày 15 tháng IV năm 1966, và các số kế tiếp.

Mỗi người có một lý do riêng : với người này thì nghệ thuật là một lối thoát ; với người kia thì nghệ thuật là một phương cách chiếm hữu. Nhưng chúng ta có thể tìm lối thoát trong sự tu hành, ăn dật, trong sự điên cuồng, trong cái chết ; chúng ta có thể chiếm hữu bằng sức mạnh của khí giới, tại sao lại phải chọn đúng cái công việc viết, tại sao lại phải mượn đến *giấy trắng mực đen* để thực hiện những giấc mộng thoát ly và chiếm hữu của mình ? Chính là tại vì, ở đằng sau những hướng nhắm (*visées*) khác nhau của những nhà văn, còn có một sự chọn lựa sâu xa hơn, « trước mắt » hơn

(plus immédiat), vốn là một cái gì thông thường, chung cho tất cả. Chúng ta sẽ cố soi rõ sự chọn lựa ấy, và sẽ xem có nên hay không nên căn cứ ở chính sự chọn lựa...cầm bút của các nhà văn đề đòi hỏi một thái độ dẫn thân của họ.

Thường thường mỗi một sự nhận thức của chúng ta đều có kèm theo cái ý thức rằng sự hiện hữu của mỗi người trong chúng ta (la réalité humaine) là một sự hiện hữu có « tính cách vạch trần », nghĩa là do sự hiện hữu đó nên mới có những sự hiện hữu khác ; hoặc nói một cách khác hơn thì con người là một phương tiện để mọi vật biểu lộ sự hiện hữu của mình. Chính sự có mặt của chúng ta đã làm nảy sinh ra vô số tương quan, chính chúng ta đã đặt đề ra mối liên lạc giữa cái cây này và mảnh trời nọ ; chính nhờ chúng ta mà những trăng sao chết từ hàng ngàn năm nay đã phối hợp với dòng sông âm u kia để tạo nên cái vẻ đồng nhất của một cảnh sắc thiên nhiên ; chính cái tốc lực của xe hơi, của phi cơ của chúng ta đã làm phát hiện cái bề mặt mênh mông của quả đất ; cứ tùy theo mỗi một hành động của chúng ta cái thế giới bên ngoài lại bày ra một khía cạnh mới. Nhưng nếu chúng ta biết rằng chúng ta có khả năng khám phá ra sự hiện hữu, thì chúng ta cũng lại biết rằng chúng ta không có khả năng sáng tạo ra sự hiện hữu. Cái cảnh sắc thiên nhiên kia, nếu không được chúng ta đoái hoài, ngó đến, sẽ âm thầm lịm đi trong cái đặc tính hữu thường tối tăm của chính nó. Ít ra thì nó cũng lịm đi vì không ai lại điên đến nỗi đi tin rằng nó sẽ biến mất trong hư vô. Chính chúng ta mới sẽ biến mất trong hư vô, và quả đất, sau đó, sẽ chìm trong giấc ngủ triền miên cho đến lúc có một hữu thể có ý thức khác đến đánh thức nó. Do đó, song song với cái việc chúng ta tin chắc là chúng ta là những hiện hữu có tính cách vạch trần, chúng ta lại còn nhận thấy thêm rằng chúng ta là những hiện hữu không có một vai trò cần yếu đối với những thứ đã được vạch trần.

Một trong những động cơ chính của sự sáng tạo nghệ thuật chắc chắn phải là cái nhu cầu cảm thấy mình là một

cái gì cần yếu đối với cái thế giới bên ngoài. Cái quang cảnh của cánh đồng hoặc của biển cả và cái nét của khuôn mặt mà tôi đã vạch trần kia, nếu tôi ghi chúng lên một bức tranh hoặc trong một câu văn, đồng thời tôi thắt chặt những tương quan, mang lại sự trật tự, khếp những cái hỗn độn trong một khuôn khổ đồng nhất của lý trí, thì chừng ấy, tôi sẽ có cảm giác đã sáng tạo ra chúng, nghĩa là tôi sẽ cảm thấy tôi trở thành cần yếu đối với cái công trình sáng tạo của tôi. Nhưng lần này thì chính cái đồ vật được sáng tạo lại thoát khỏi tôi : tôi không thể vừa vạch trần vừa sáng tạo trong cùng một lúc. So với cái hoạt động sáng tạo (l'activité créatrice) thì cái công trình sáng tạo (la création) lại hóa ra không cần yếu. Trước nhất, là vì cái đồ vật được sáng tạo dù cho có được những người khác xem là đã đạt đến tuyệt đích đi chăng nữa, riêng đối với chúng ta thì nó vẫn còn là một cái gì chưa hoàn hảo : cái đường nét này, cái màu sắc này, cái câu văn này lúc nào cũng vẫn còn có thể sửa đổi ; thành thử cái đồ vật được sáng tạo không bao giờ có thể hình thành một cách tuyệt đối được (a). Một anh chàng học nghề họa sĩ đã từng hỏi thầy mình một câu như sau : « Thừa thầy, đến lúc nào bức họa của con mới có thể được xem là xong ? » Thì ông thầy liền đáp : « Đến lúc nào mà con có thể ngạc nhiên nhìn nó và tự hỏi : « Chính ta đã vẽ được cái này à ? » ».

Như vậy có thể nói là : không bao giờ. Vì như vậy có nghĩa là chúng ta đã nhìn công trình sáng tạo của chúng ta bằng đôi mắt của một người khác và đã vạch trần những thứ đã được chúng ta sáng tạo. Nhưng có một việc rất tự nhiên là nếu cái ý thức về cái hoạt động sáng tạo của chúng ta càng sâu đậm bao nhiêu thì ngược lại cái ý thức về cái đồ vật được sáng tạo. (la chose produite) của chúng ta lại càng không rõ rệt bấy nhiêu. Khi cái đồ vật được sáng tạo là một món đồ sành hoặc là một cái sườn nhà và khi mà chúng ta đã chế tạo chúng theo

(a) Nguyên văn là ainsi ne s'impose-t-il jamais, tôi không có chữ đề dịch tiếng động từ s'imposer nên bắt buộc phải dịch lấy ý.

những qui tắc cổ truyền, với những dụng cụ mà ai nấy đã dùng quen thì khi ấy chính cái « Das Man » của Heidegger (b) đã nhập vào chúng ta để giúp bàn tay chúng ta làm việc. Trong trường hợp đó đối với chúng ta thì cái kết quả hình như đã hóa ra khá xa lạ để có thể được xem là còn giữ nguyên vẹn cái tính cách khách quan của nó. Nhưng trái lại, nếu tự chúng ta, chúng ta đã đặt đề ra những qui luật sáng tạo, những kích thích và những tiêu chuẩn, và nếu cái đã sáng tạo của chúng ta lại là một cái gì xuất phát từ cái bên trong sâu thẳm của chúng ta, thì khi ấy trong cái công trình sáng tạo của chúng ta, chúng ta sẽ chỉ còn bắt gặp có mỗi chúng ta chớ không ai khác : chính chúng ta đã vạch ra những đường lối sẽ áp dụng để phê phán cái công trình sáng tạo đó. Trong nó chúng ta sẽ nhìn thấy lại cái câu chuyện, cái mối tình, cái niềm vui của chúng ta. Dù cho chúng ta có chỉ sẽ lấy mắt nhìn nó mà không dấn động gì đến nó chúng ta cũng sẽ chẳng bao giờ *nhận thấy* được ở nó cái niềm vui hoặc cái mối tình kia : chúng ta đã đưa những thứ ấy vào trong nó. Những kết quả thu lượm được trên khung vải hoặc trên giấy trắng đối với chúng ta sẽ chẳng bao giờ có được cái vẻ khách quan. Chúng ta đã biết quá rõ những phương cách đã làm nảy sinh ra chúng. Những phương cách ấy mãi mãi sẽ là một sự tìm thấy tình cờ có tính cách chủ quan : chúng là chính chúng ta, là nguồn cảm hứng của chúng ta, là những memento của chúng ta và khi chúng ta cố tìm cách *nhận thức* tác phẩm của chúng ta thì chúng ta lại tiếp tục sáng tạo tác phẩm, chúng ta thầm nhắc lại trong đầu những động tác đã khai sinh ra tác phẩm, mỗi một vẻ của tác phẩm hiện ra như một kết quả. Do đó trong sự nhận thức, cái khách thể (l'objet) đến với chúng ta như một cái gì cần yếu và cái chủ thể (le sujet) như một cái gì không

(b) Nguyên văn là : le fameux « on » de Heidegger, cái « on » mà Sartre nói đây tức là cái « Das Man » trong danh từ triết học của Heidegger. Tôi đề nguyên lại là « das Man » để bạn có thể đối chiếu và tìm hiểu lại dễ dàng.

cần yếu. Cái chủ thể có thể tìm thấy cái tính cách cần yếu của mình trong sự sáng tạo, nhưng như thế thì đến lượt cái khách thể lại trở thành một cái gì không cần yếu mất rồi.

Trong phạm vi nghệ thuật viết ta thấy rõ cái vòng biện chứng này hơn bất cứ phạm vi nào khác. Vì cái thực thể văn chương (l'objet littéraire) là một con quay kỳ lạ, chỉ hiện hữu trong lúc chuyển động mà thôi. Muốn cho nó hiện ra, phải cần đến một việc làm cụ thể mà ta gọi là sự đọc, và sự hiện ra ấy của cái thực thể văn chương sẽ chỉ kéo dài trong cái mức độ mà sự đọc có thể kéo dài. Còn ngoài ra, chỉ có những vết mực đen ngoằn ngoèo trên giấy. Anh nhà văn không thể đọc những thứ do anh ta viết, trong khi anh thợ giấy có thể mang ngay đôi giày do anh ta vừa đóng và anh kiến trúc sư có thể vào ở ngay trong ngôi nhà mà anh ta vừa xây cất. Khi đọc, chúng ta đoán trước, chúng ta chờ đợi. Chúng ta đoán trước đoạn cuối của câu văn, câu văn sau, trang kế tiếp, chúng ta chờ đợi để xem những sự đoán trước ấy của chúng ta đúng hay sai. Sự đọc là một hiện tượng được cấu tạo bằng một lô giã thuyết, bằng những giấc chập chờn nửa chiêm bao nửa tỉnh, bằng những sự hy vọng và những sự thất vọng. Người đọc lúc nào cũng đi trước cái câu văn đang đọc để nhắm tới một tương lai khả hữu (un avenir seulement probable), và cái tương lai khả hữu này sẽ đổ nhào xuống một phần, sẽ được vững chắc thêm một phần theo cái đà tiến triển của sự đọc, sẽ lùi dần từ một trang sách này qua một trang sách khác để tạo thành đường chân trời di động của thực thể văn chương. Nếu không có sự chờ đợi, nếu không có sự nhắm tới một tương lai khả hữu, nếu không có sự không biết trước, nhất định cái thực thể văn chương sẽ mất đi cái tính cách khách quan của nó. Mà thật thế, trong cái công việc viết đã có chứa đựng sẵn một sự gần như là sự đọc (une quasi-lecture implicite) khiến chính người viết không thể nào có được một sự đọc thật sự. Mỗi khi chữ thành hình dưới ngòi bút của anh nhà văn thì có lẽ anh ta cũng đã nhìn thấy chúng, nhưng khác một chỗ là anh

ta lại không nhìn thấy chúng như người đọc sẽ nhìn thấy chúng, bởi lẽ anh ta đã biết rõ chúng trước khi cầm bút viết chúng lên giấy. Cái nhìn của anh ta không có nhiệm vụ lướt qua những chữ để đánh thức những chữ đang nằm chờ được đọc, mà là có nhiệm vụ kiểm soát sự vạch thành hình của những dấu hiệu; một nhiệm vụ, tính ra, hoàn toàn có tính cách điều hành. Và ở đây cái nhìn không giúp cho ta biết thêm gì cả, ngoài những sự sai lầm nhỏ của bàn tay cầm bút. Anh nhà văn không đoán được trước, cũng không phỏng định được trước: anh ta *dự tính với tính cách quyết định*. Thường thường lại có những lúc anh ta chờ đợi chính anh ta, anh ta chờ hứng, như mọi người vẫn nói. Nhưng sự mình chờ đợi chính mình lại không giống tí nào với sự mình chờ đợi những người khác. Khi anh nhà văn do dự, thì anh ta biết, ngay là cái vị lai trong tác phẩm của anh ta chưa được tạo dựng và chính anh ta lại phải tự tay tạo dựng cái vị lai ấy; và khi anh nhà văn còn chưa biết gì về những cái sẽ xảy đến cho nhân vật của anh ta thì chuyện ấy lại chỉ có nghĩa là anh ta chưa đề tâm nghĩ đến, là anh ta chưa quyết định gì cả. Đối với anh ta thì cái vị lai chỉ là một trang giấy trắng trong khi đối với người đọc thì cái vị lai lại là cả hai trăm trang sách chỉ chít chữ còn phải đọc cho đến hết. Do đó dù cho có đi đâu chẳng nữa anh nhà văn cũng chỉ gặp có mỗi sự hiểu biết của mình, cái ý định của mình, những dự tính của mình. Nói tóm, anh ta chỉ gặp có chính anh ta, lúc nào anh ta cũng chỉ giao tiếp được với chính cái chủ quan tính của mình (sa propre subjectivité). Cái thực thể do anh ta sáng tạo lại ở ngoài tầm với, anh ta không sáng tạo nó cho chính anh ta. Nếu anh ta tự đọc lại, thì đã quá muộn; đối với mắt của anh ta thì cái câu văn của anh ta sẽ không bao giờ hoàn toàn là một đồ vật. Anh ta đi đến tận những giới hạn cuối cùng của cái chủ quan nhưng lại không vượt ra khỏi cái chủ quan. Anh ta thích thú trước cái tác dụng của một câu văn ý nhị, của một chữ dùng đúng chỗ; nhưng cái tác dụng ấy lại là cái tác dụng đối với những người khác. Anh ta có thể ưa thích

cái tác dụng ấy nhưng không bao giờ cảm thấy cái tác dụng ấy, Proust không bao giờ khám phá được cái đồng tính ái của nhân vật Charlus, bởi Proust đã quyết định cái đồng tính ái đó trước cả cái lúc Proust bắt tay viết tác phẩm. Và nếu một ngày nào đó đối với tác giả tác phẩm lại có một vẻ gì giống giống cái khách quan tính (un semblant d'objectivité) thì đó là tại có nhiều năm tháng đã trôi qua, tác giả đã quên, đã xa rời tác phẩm, và có lẽ sẽ không sao viết nổi một tác phẩm như thế nữa. Thí dụ trường hợp của Rousseau khi Rousseau đọc lại *le Contrat social* lúc trở về già.

Do đó cái việc cho rằng anh nhà văn viết cho chính anh nhà văn là một việc sai lầm: anh nhà văn sẽ hoàn toàn thất bại. Khi ký thác những cảm xúc của anh ta lên giấy anh nhà văn không chắc gì sẽ gây được một âm vang kéo dài yếu ớt. Cái hành động sáng tạo chỉ là một giai đoạn, thiếu sót và trừu tượng của công cuộc hình thành một tác phẩm; nếu chỉ có một mình anh nhà văn thôi, thì dù cho anh ta có viết nhiều bao nhiêu đi chăng nữa cái tác phẩm kể như là một *đồ vật* cũng sẽ không bao giờ có và chừng ấy anh ta sẽ chỉ còn cách buông bút hoặc bút tóc vò tai. Nhưng cái công việc viết đòi hỏi phải có cái công việc đọc kèm theo, kèm theo như cái *corrélatif*, biện chứng (c) của nó, và hai cái tác động bổ xung nhau ấy phải cần đến hai tác động viên khác nhau. Chính nhờ ở sự hợp lực chặt chẽ giữa người viết và người đọc mà cái sản phẩm của trí óc là cái thực thể cụ thể và tưởng tượng kia mới phát hiện. Nghệ thuật chỉ có vì người khác và do người khác.

Công việc đọc, thật ra, có vẻ như là hợp đề của sự nhận thức và sự sáng tạo. Nó đặt đề cái tính cách căn yếu của chủ thể, cùng lúc cái tính cách căn yếu của khách thể. Cái khách thể được xem là căn yếu vì nó có tính cách

(c) Nguyên văn là: comme son corrélatif dialectique. Phải thú thật là tôi không có chữ đề dịch từ corrélatif. Corrélatif ở đây là một thứ yếu tố tương thuộc chẳng hạn như nhân và quả, như cứu ánh và phương tiện.

siêu vượt, vì nó bắt ta phải nhìn nhận những cơ cấu đặc thù của chính nó, ta phải chờ đợi và quan sát nó. Nhưng cái chủ đề cũng cần yếu không kém vì ta phải nhờ đến cái chủ đề, không những để vạch trần cái khách thể (nghĩa là làm thế nào để cho có một khách thể) mà là còn để cho cái khách thể ấy nhất thiết phải *hiện hữu* (pour se que cet objet soit absolument), nghĩa là để tạo dựng cái khách thể. Nói tóm, khi đọc người đọc sẽ ý thức là mình sẽ vạch trần và sáng tạo trong cùng một lúc, vạch trần trong lúc sáng tạo, và sáng tạo bằng sự vạch trần. Chúng ta đừng nên tưởng là sự đọc là một việc làm máy móc và người đọc sẽ bị những dấu hiệu in vào theo lối một tấm phim ảnh bị in bởi ánh sáng mặt trời. Nếu người đọc không chú tâm, mệt mỏi, ngu ngốc, lơ đãng thì anh ta sẽ không thu nhận được một phần lớn những tương quan đề cập đến trong tác phẩm. Anh ta sẽ không thể nào làm cho cái thực thể văn chương « bén » vào anh ta được (« bén » ở đây dùng với cái nghĩa « lửa bén » hay « không bén ») : những câu mà anh ta sẽ nắm được sẽ là những câu có vẻ xuất hiện một cách tình cờ. Nhưng nếu những điều kiện tinh thần của anh ta hội đủ anh ta sẽ nhận thức được ở bên kia những chữ một hình thái tổng hợp mà trong đó mỗi câu, sẽ chỉ còn là một cơ năng riêng rẽ : cái « theme », cái « đề tài » hoặc cái « nghĩa ». Như thế, ngay từ lúc khởi đầu, cái nghĩa đã không còn nằm trong những chữ, bởi vì, trái lại, chính cái nghĩa đã giúp chúng ta hiểu được nội dung của mỗi chữ, và cái thực thể văn chương, mặc dầu được phát hiện xuyên qua ngôn ngữ, lại không bao giờ tìm thấy được trong ngôn ngữ. Bản chất của nó, trái lại, lại là im lặng và chối bỏ lời nói. Thành thử ta có thể đem cái mớ gồm có đến hàng trăm ngàn chữ nằm san sát nhau trong một quyển sách ra đọc lên vanh vách từng chữ một mà vẫn không làm nảy ra được cái nghĩa của tác phẩm, vì cái nghĩa không phải là cái tổng số những chữ mà là cái toàn thể cơ năng của những chữ. Nếu người đọc, ngay từ lúc đầu, không chịu gần như tự chính mình với lên đề sẵn sàng tiếp nhận sự im lặng ấy thì công việc đọc của anh ta sẽ là một

công việc vô bổ. Nếu anh ta không sáng tạo và đặt vào bên trong sự im lặng những chữ và những câu đã được anh ta đánh thức thì cái kết quả cũng sẽ tương tự như trên. Và nếu có ai bảo tôi là lẽ ra tôi nên gọi cái công việc ấy là một sự sáng tạo lại hoặc một sự khám phá thì tôi sẽ trả lời là trước hết một sự sáng tạo lại như thế sẽ là một hành động cũng mới mẻ và cũng độc đáo không kém gì sự sáng tạo ban đầu. Và nhất là khi cái thực thể là một thực thể trước đó chưa bao giờ hiện hữu, thì vấn đề sáng tạo lại hoặc khám phá lại lại càng không thể có ở đây. Nếu sự im lặng mà tôi nói quả thật đúng là cái mục đích đang nhắm tới của anh nhà văn thì sự im lặng của anh ta là một sự im lặng chủ quan, có trước ngôn ngữ, khi ngôn ngữ còn vắng mặt. Một sự im lặng khó phân biệt mà anh nhà văn đã sống qua, khi anh ta chờ hứng, một sự im lặng mà sau đó lời nói sẽ làm cho nổi bật các đặc tính trong khi trái lại sự im lặng của anh đọc giả là một thực thể. Và ngay ở bên trong cái thực thể ấy lại còn có những sự im lặng khác : những cái mà anh nhà văn không nói ra. Và những cái ấy là những ý định đặc biệt, đặc biệt đến nỗi có thể là chúng sẽ không còn giữ được một ý nghĩa nào ở bên ngoài phạm vi của cái thực thể đã được sự đọc làm cho phát hiện. Tuy vậy lại chính những cái ý định đó đã khiến cho cái thực thể nói trên có được một nội dung súc tích và một khuôn mặt khác thường. Nếu bảo chúng là một cái gì chưa được nói ra thì có lẽ cũng chưa đúng lắm vì thật ra chúng lại là cái không thể nói ra. Và cũng chính vì thế mà chúng ta không thể nào bắt gặp được chúng ở bất cứ giai đoạn nhất định nào của sự đọc ; chúng mang tính cách không không có có : cái điểm ảo tuyệt vời của *Le Grand Meaulnes*, cái *babylonisme* trong *Armanche* (d), cái mức độ hiện thực và chân xác trong huyền

(d) *Le Grand Meaulnes* tác phẩm hay nhất của Alain Fournier, đã được nhà văn Mặc Đỗ dịch thành *Anh Môn*, do Cảo Thơm xuất bản. *Armanche*, một tác phẩm của Stendhal, tác giả *Le rouge et le Noir* và *La chartreuse de Parme*.

thuyết của Kafka, những cái ấy không bao giờ có sẵn. Người đọc lúc nào cũng cần phải vượt lên trên câu văn để tạo dựng chúng. Có thể là người đọc đã được anh nhà văn dẫn dắt cho, nhưng anh nhà văn chỉ có thể dẫn dắt thôi; ở giữa những cái mốc chỉ đường mà anh nhà văn đã cắm chỉ có khoảng trống không, người đọc phải đi qua những cái mốc ấy và phải tiến xa hơn. Tóm lại, sự đọc là một sự sáng tạo có hướng dẫn. Một đảng, thì thật ra cái thực thể văn chương không là gì khác hơn là cái chủ quan tính của người đọc: sự chờ đợi của nhân vật Raskolnikoff (e) là sự chờ đợi của *chính tôi*. Không có sự nôn nóng của người đọc thì sự chờ đợi ấy sẽ chỉ là những dấu hiệu mập mờ. Sự thù ghét mà Raskolnikoff đã có đối với ông quan tòa đã thăm vấn Raskolnikoff lại là sự thù ghét của chính tôi, sự thù ghét mà các dấu hiệu đã làm nảy sinh ra ở trong tôi. Và ngay cả ông quan tòa kia nữa, ông ta cũng sẽ không hiện hữu được nếu không có sự thù ghét của tôi đối với ông ta qua sự trung gian của Raskolnikoff; chính sự thù ghét ấy đã khiến ông ta thành một nhân vật sống động. Nhưng một đảng khác thì chữ chúng lại có ở đó như những cái bẫy để khơi dậy những cảm tính của chúng ta và phản chiếu chúng về phía chúng ta. Mỗi chữ là một chặng đường siêu vượt, nó hình thể hóa những cảm tính, gọi tên những cảm tính và gán những cảm tính cho một nhân vật tưởng tượng có phận sự thay chúng ta để sống qua những cảm tính ấy và chỉ đơn thuần hiện hữu nhờ ở những cảm tính đã vay mượn ấy mà thôi. Mỗi chữ đã ký thác ở mỗi cảm tính những đối tượng, những viễn vọng, một cứu cánh. Thành thử, đối với người đọc, mọi thứ vừa là chưa có sẵn mà vừa là đã có sẵn. Tác phẩm chỉ phát hiện đúng ở tầm mức của các khả năng của người đọc. Trong khi đọc và sáng tạo như thế người đọc biết là lúc nào anh ta cũng rất có thể đi xa hơn trong sự đọc

(e) Raskolnikoff, là nhân vật chính trong *Crime et Châtiment*, (Tội ác và hình phạt) của văn hào Nga Dostoïewski.

đề sáng tạo sâu hơn. Và do đó, đối với anh ta tác phẩm hình như cũng mờ đục như mọi vật và mang một nội dung bất tận. Sự sáng tạo tuyệt đối những thứ đặc tính mà mỗi khi vừa thoát ra từ cái chủ quan tính của ta đã biến ngay, ngay dưới mắt ta, thành những cái khách quan tính hoàn toàn dị biệt, sự sáng tạo tuyệt đối ấy chúng ta sẽ có thể ví nó với cái « trực giác thuần lý » mà Kant đã dành cho cái Lý tính huyền nhiệm (la Raison divine).

(Còn tiếp)

JEAN-PAUL SARTRE
NGUYỄN MINH-HOÀNG dịch

- TRONG KHÓI LỬA, KHÔNG THỂ KHÔNG ĐỌC :

CON CHIM TRỐN TUYẾT

truyện Paul GALLICO

bản dịch Trần Phong-Giao và Hoàng Ưng

GIAO-ĐIỂM xuất-bản

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

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 Huỳnh Trúc Mai và các bạn, hỏi :

1) Trong *Luận Ngữ*, chương XV, tiết 19, có một câu mà ông Đoàn Trung Còn dịch là : « Nếu thác mà chẳng đề tiếng khen thì người quân tử rất ghét ». Thế nghĩa là sao ? Phải chăng người quân tử trong Nho-gia hành xử cốt trọng ở danh tiếng — cái bên ngoài — hơn là trung thực với cái nội ngã và đạo tâm của mình ?

Vì tinh thần ham học, chúng tôi mong mỗi ông chuyển dịch thật đúng tâm hồn câu Hán-văn trên sang Việt-ngữ — để khỏi ngộ nhận và đánh mờ một triết lý có nền tảng vững vàng nhất — triết lý nhân chủ (?).

— trả lời :

Trong « *Ngữ dịch Quảng giải Tử Thư Độc bản* », do Khai-Minh thư-cục xuất bản tại Hương-cảng, Trường Bá Tiềm cắt nghĩa « một thế » là chết và « tạt » là hận. Vậy câu « *Quân tử tạt một thế nhi danh bất xưng yên* » nghĩa đen là : « Người quân tử ân hận rằng chết đi mà danh mình chẳng được (người đời) xưng tụng. »

Muốn hiểu đúng đắn ý nghĩa câu nói đó, chúng ta cần nhớ :

1. — Mục đích học vấn, theo Khổng-tử, là vì mình (mở mang tri thức và nâng cao đức hạnh cho mình) chứ không phải cốt để cho người đời biết tiếng (« *Cồ chi học giả vị kỉ, kim chi học giả vị nhân* ») ;

2. — Nhưng, cũng theo Khổng-tử, học thì phải hành : phải « lập đức, lập công, hoặc lập ngôn », nghĩa là phải làm sao cho cái học của mình và công phu tu dưỡng của mình trở nên hữu

ích cho người đời. (Cái học như thế gọi là cái học « nội thánh, ngoại vương », nói theo Trang Tử).

Đức, hay công, hay ngôn đã lập thì không cần danh cũng đến, không cần người biết người vẫn xưng tụng.

Người quân tử của Khổng-tử không hề vụ danh, không cần cầu danh, — kể cả cái danh chính đáng, nó dù sao vẫn chỉ là « khách », cái « thực hiện » mới là « chủ »—.

Vậy thì nói « người quân tử hận rằng chết đi mà danh mình chẳng được xưng tụng », Khổng-tử thực ra chỉ có ý muốn nói « người quân tử hận rằng suốt đời, mình đã không lập được đức, công hay ngôn ».

Tiếc vì khuôn khổ chật hẹp của mục Giải-đáp Thắc-mắc không cho phép chúng tôi trả lời ông cặn kẽ hơn. Tuy vậy, chúng tôi hi vọng là những dòng văn tắt trên đây đã tạm đủ để giúp ông và các bạn hiểu được câu Hán-văn dẫn trên. Nếu còn thắc mắc, mong ông cứ biên thư về tòa soạn, chúng tôi sẽ ráng giúp ông thỏa mãn tinh thần học hỏi...

(giải đáp của Glán-Chi)

2) Thiên-linh-chuối là gì ? Và tại sao lại có trò chơi dọa nạt vô cớ như vậy ?

— Đã biết là « dọa nạt vô cớ » thì ta cũng chẳng nên bận tâm tìm hiểu làm chi. Hẳn ông cũng đồng ý như vậy. Phần khác câu hỏi này không có tinh cách văn học, vậy xin miễn cho chúng tôi khỏi phải trả lời.

Về bài thơ ông hỏi, chúng tôi chưa tìm ra xuất xứ. Chúng tôi sẽ cố gắng tra tìm và sẽ giải đáp hầu ông trong một dịp khác...

(tòa-soạn Tân-Văn)

★ cậu Trịnh Song Huy, Sa-đéc, hỏi :

Hàng ngày chúng tôi thường nghe những câu như sau của người chung quanh thốt ra : đồ khốn nạn, đồ con mất dạy v.v... Ở những câu này, chúng tôi không biết chữ đồ nên hiểu theo nghĩa thế nào ?

Lại nữa, trong bài « *Mở một mặt trận văn hóa* » của Hồ Hữu Tường, trong cuốn *Diễn-dàn Tự-do* do Cục Vô-tuyển Truyền-thanh ấn-hành, có một bài hát nói, nhan *Thầy đồ*. Chữ đồ ở đây có còn hiểu theo nghĩa : ông đồ là một nhà nho dạy học thuở xưa ?

Sau hết chữ *đồ* có phải là một chữ Nôm, hay là một chữ Hán-Việt như những chữ: *đồ bản*, *đồ án*, *đồ hình*, *đồ bá*, *đồ đệ*...

- trả lời :

a) nguyên văn bài « Thầy đồ »

*Thầy đồ là người tài bộ
Quầy cầm thư di giáo thụ phủ Vĩnh-tường
Trước nha môn thiết một học đường
Dạy dăm đứa chỉ hồ giả đã
Trong lúc thầy ngồi nhàn hạ
Ra hồ sen xem ả hái hoa
Ả hớ hênh ả để đồ ra
Đồ trông thấy đồ ngám ngay tức khắc :
Phong tiền lạn mạn hoa sinh sắc
Thủy diện vi mang bạng thờ thần
Đồ ngám rồi đồ đứng tần ngần
Đồ nọ tưởng đồ kia thêm thắc mắc
Suốt năm canh đồ nằm khôn nhắp
Những mơ màng đồ nọ tưởng đồ kia
Đồ dàu gập gờ làm chi !*

b) chú thích về chữ « đồ »

Đồ, trong chữ Hán, có nhiều chữ cùng âm mà khác nghĩa :

1) *Học trò* (*đồ đệ*), chữ này sau ta dùng để *trở ông thầy dạy học* (*thầy đồ*, *ông đồ*) — *đi dầy* (*lưu đồ đồ hình*) — *Tay không* (*đồ thủ*) — *đi bộ* (*đồ bộ*, *đồ binh*)...

2) *làm thịt súc vật*; *giết* (*đồ tể*, *đồ long đao*, *đồ thành*, *đồ lục*);

3) *bùn* (*đồ thân*);

4) *dường đi* (*tiền đồ*, *đồ trình*, *đồ thuyết*);

5) *men rượu*;

6) *cây hoa trắng* (*đồ mi*);

7) *vẽ tượng* (*đồ biểu*, *đồ án*, *đồ bản*, *đồ họa*, *đồ thư*);

mưu kế (*đồ bá*, *đồ vương*, *đồ lợi*)...

Theo chữ nôm :

1) *trở những đồ vật dụng* (*đồ đạc*, *đồ dùng*, *đồ lễ*, *đồ nghề*, *đồ thờ*, v.v...);

2) *người, kẻ, quán* (*đồ mắt dạy*);

3) *nấu chín bằng hơi nước* (*đồ xôi*);

4) *đắp, bôi* (*lấy thuốc đồ vết thương*);

5) *bộ phận kín của đàn bà* (Cống Quỳnh: *Đồ nhà khó vừa nhỏ vừa thâm*).

Trong bài ca trù *Thầy đồ* dẫn trên, tác giả đã *chơi chữ*, nhưng chỉ dùng có hai nghĩa — nghĩa 1 của chữ Hán và nghĩa 5 của tiếng Nôm.

Ông Tú Vị-xuyên có bài thơ :

ĐỀ ẢNH BA NGƯỜI

*« Cử Thăng, Huấn Mỹ, Tú Tây-hồ :
Ba bác chung nhau một cái đồ ;
Rày được thỏa lòng xum họp mặt,
Thôi đừng cười nhỏ lại chê to. »*

(giải đáp của Lãng-Nhân)

— trả lời ông Mộc Thủ Tâm, Chợ-Lớn :

Lẽ ra tôi viết thư riêng gửi ông, nhưng không biết địa chỉ, nên đành trả lời trên báo.

Tôi rất ngạc nhiên khi đọc những lời lẽ của ông mà tôi thấy là có phần nào quá đáng.

Thật vậy, trong lời giải đáp chữ « *chiết-tự* », tôi chỉ nói chữ đó dùng sai, phải nói « *sách tự* » mới đúng. Nhưng chữ « *chiết-tự* » đã dùng quen rồi, đổi lại *thường* bị cho là *gàn* là *hủ*. Xin chú ý chữ *thường*. *Gàn* với *hủ* người ta thường dành cho những ai muốn tu chỉnh lại những chữ dùng sai, vì dùng quen rồi, nay đổi lại thì cho là *phiền*. Những chữ như *lịch sự*, *tử tế*, bây giờ làm sao mà đổi lại được cho đúng nghĩa nữa ! Ngay cả những chữ mới đặt ra cũng còn khó đổi nữa là ! Thí dụ như *trại gia binh*. Hiểu theo lối mới thì *gia binh* là *gia đình binh sĩ* nói tắt. Nhưng nếu theo nghĩa chữ Hán, thì lại là *trại những binh sĩ của gia đình* !

Bản ý tôi là nói chung, chứ đâu có nói riêng về ông, vì lẽ giản dị là trong câu hỏi ông có chủ trương nhất định *sửa sai* đâu. Tôi chỉ muốn nói một nhận xét chung : *Sửa sai* là *hảo ý*, nhưng ít khi được người theo, *thường* lại bị *chê* là *khác*.

Hình như ông đã đọc tôi hơi vội.

(Lãng-Nhân)



HỘP THƯ BẠN ĐỌC

LƯU Ý BẠN ĐỌC:

Mọi liên lạc về trị sự, xin đề tên ông Nguyễn-đình-Vượng, Bưu-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 đề 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 lại cáo, 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.

ĐÍNH-CHÁNH

I.— Trong loạt bài « Lạm bàn về âm thanh Việt ngữ » đăng trên *Nguyệt-san Văn*, từ số 2 (tháng 12-1967), có mấy chỗ in sai sau đây, cần đính chính :

<i>trang, dòng</i>	<i>đã in</i>	<i>sửa lại</i>
<i>Nguyệt san Văn</i> số 3 (1 và 2-1968) :		
tr. 55, dòng cuối	âm — (latéral)	âm-cạnh (latéral)
tr. 56, d. 17	âm /h/	âm /th/
<i>Nguyệt san Tân Văn</i> số 1 (4-1968) :		
tr. 64, d. 21	hai vần	mười hai vần
tr. 65, d. 24	viết bằng nh	viết bằng ch
<i>Nguyệt san Tân Văn</i> số 2 (5 và 6-1968) :		
tr. 79, d. 2	và	là
tr. 80, d. 7	bốn vần	năm vần
<i>Nguyệt san Tân Văn</i> số 3 (7-1968) :		
tr. 85, d. 17-18	tiến thân	tiến thêm
II.— Trong bài « Nghĩ về Phê-bình » của Huỳnh Phan Anh. cùng số này :		
tr. 75, dòng 20	chủ nghĩa	chữ nghĩa
tr. 79, dòng 21	một / dung	một <i>nội</i> dung
tr. 79, dòng 34	có / nói	có <i>thể</i> nói
tr. 80, dòng 8	thông tư	thông <i>tri</i>

TÂN VĂN

trong những số tới :

TAM-ÍCH : Sartre và Heidegger, các ông là ai ? và bây giờ các ông đi đâu ? (*tiếp theo*) — NGUYỄN - VĂN XUÂN Trại Ba, cô gái Bình Định. — J. POUILLON, TRẦN THÁI ĐÌNH : Thử tìm một định nghĩa cho thuyết Cơ-cấu. — TRẦN THIỆN-ĐẠO : Nguyễn Hiến - Lê, tiếng nói của lương thức ? tiếng gào trong sa mạc ? — TRƯƠNG-VĂN CHINH : Lạm bàn về âm thanh Việt-ngữ (*tiếp theo*) LÃNG-NHÂN : Giải đáp thắc mắc về cổ-văn...