

VĂN ĐỀ

NGUYỆT SAN

CHÍNH TRỊ

KINH TẾ

XÃ HỘI

VĂN HÓA

Số 33

Tháng 4-1970

vũ khắc khoan

1

en attendant godot

vũ huy chấn

9

một giả thuyết về những bước
tiến của hát chèo

nguyễn sỹ tể, phan lạc
phúc, viên linh, tô thù
yên

28

nhận định về nghệ thuật sân khấu

mai thảo

33

sân khấu và vấn đề đào tạo lớp
người xem kịch mới

mặc đồ

42

bloc-notes

bùi xuân quang

49

nghĩ về kịch mới

thái tuần

57

hội họa và sân khấu

trùng dương

61

như áng mây trời

huỳnh phan anh

76

phê bình và chống phê bình

thành tôn

84

tự thân

tuấn anh

90

thời sự và sinh hoạt

thanh tâm tuyền

98

nghĩ gì về kịch ?

CHỦ NHIỆM SÁNG LẬP :

VŨ CÔNG TRỰC

QUẢN LÝ :

Bà BÙI THỊ HÒA-KHANH

BÀI VỞ GỬI CHO :

MAI THẢO

Tòa soạn : 38, Phạm Ngũ Lão, Saigon

VŨ KHẮC KHOAN

en attendant godot

HAMM. — Le salaud ! Il n'existe pas !

CLOV. — Pas encore.

S. Beckett (*Fin de partie*)

— Thôi !

Tất cả chỉ đợi có câu nói đó của Roger Blin. Đợi nghỉ. Họ nhảy qua rìa sân khấu xuống khán trường, vây quanh Blin, không phải để đợi một lời khích lệ, một vài nhận xét của nhà đạo diễn, mà hầu như chỉ để xúm xít quanh nhau, tìm ở nhau một chút hơi nóng để xóa nhòa cái cảm giác heo hút của một sân khấu buổi tổng duyệt cuối cùng, một khán trường tuy nhỏ mà mệnh mông gaz vẫn đốt mà không đủ ấm. Đêm đã xuống ở ngoài trời Paris lạnh tái, đêm lên vào từng đợt giữa những dãy ghế co ro không người, từng đợt vượt rìa sân khấu, từng đợt tỏa ra — đèn rìa không bật, chỉ có âm u một giây đèn herse — từng đợt bủa vây nhóm người đang im lìm, người nọ đợi người kia lên tiếng trước. Họ là J. M. Serreau, Roger Blin, Pierre Latour, Lucien Raimbourg, Jean Martin, Serge Lecoindre... đạo diễn, ông bầu, diễn viên một vở kịch mang một tên bí hiểm *En attendant Godot*. Trong khi chờ... chờ ai ? Godot là ai ? Thượng đế ? Nếu là Thượng đế thì tại sao lại không gọi thẳng ra là God ? Mà lại là Godot ?

Hình như là Jean Martin lên tiếng trước :

— Chắc chắn là chúng nó chẳng hiểu mẹ gì cả,

Serge Lecointe :

— Không hiểu là cái chắc !

Blin lăm lăm :

— Dầu sao, dầu sao thì cũng thú. Và... thế là đủ.

Serreau dẫn giọng :

— Không hiểu, không hiểu cái gì ? Mà có cái gì đề mà hiểu ?

Không ai hiểu cả. Nhưng ít nhất thì cũng phải có một người, một người nhất định phải hiểu : tác giả. Mọi người đều nghĩ như vậy và đều hướng về Samuel Beckett — con người Ái Nhĩ Lan câm lặng — từ nãy, từ phút đầu tiên vở kịch bắt đầu vẫn im lìm ngồi ở một góc tối cuối khán trường. Beckett đứng dậy, xóc lại áo, giơ cao tay phác một cử chỉ tạm biệt, lặng lẽ đi ra phía cửa, dừng mắt trong giây lát trước tấm affiche — tên mình Samuel Beckett, tác giả, tên vở kịch *En attendant Godot*, tên rap hát Babylone, tên... — chân vẫn bước đều, vóc giàng lêu lêu gầy guộc như cái thân cây gầy guộc en-attendant-godot bài tri trên sân khấu, bóng đồ dài trên vỉa hè trắng xóa tuyết thượng tuần tháng Giêng một năm đặc biệt kéo lê mùa lạnh — 1953. Beckett bước gọn từng bước dài, từng bước đều, hướng về căn phòng heo hút xóm Montparnasse. Để chờ... Cái gì ? Ngày mai ? Ngày mai là hôm nay. Màn sẽ mở lên. Vở kịch *En attendant Godot* lần đầu — sau bao nhiêu lần bị khá nhiều ban kịch khước từ — lần đầu công diễn. Rồi thì màn cũng phải hạ xuống. Rồi... lại chờ. Rồi lại phải chờ. Cái gì sẽ xảy ra ? Chẳng có gì, chắc là như vậy. Và như vậy thì tất cả sẽ chỉ là một con số không, một con số không mệnh mông vô tận. Hay là... ai sẽ lại ? Mà... ai có lại không ? Ai ? God ? Một nụ cười khó hiểu thấp thoáng trên đôi môi, trên một nét môi ngậm kín khác mạnh trên khuôn mặt gồ ghề khắc khổ của Beckett. God ? Godean ? Godot ? Lại cười, rồi nụ cười vụt lại tan ra, nét môi khó động. Câm lặng. J'attends. Fais que mon attente ait un sens, o mon... Bước chân Beckett bỗng lơ nhịp. Một cột đèn ló ra. Một lối ngoặt. Một con đường nhàn nhò cười duyên, hai tay hai vạt áo choàng phác nhẹ một cử chỉ hờ hang. Tu viens, chéri ? Và Beckett lại bắt được một nhịp bước mới. Nhịp bước thất thểu ngập ngừng của những bước chân thăm lặng dọc theo dãy hành lang âm u, xám ngắt

tòa cổ lâu Elsenieur của một Hamlet giả điên giả dại (để giấu kín một ám ảnh, một điên cuồng sâu kín trong lòng, một định mệnh ?), một Hamlet một mình tự đối thoại với mình. To be or not to be. Cũng được đi.

Nhưng từ sau những bước chân đó ?

Beckett vẫn bước đều. Qua một ngã tư. Đến miệng một hầm métro ngồn ngang một lũ clochards. Những thân tàn ma dại. Những cô hồn. Những mảnh vụn lở lói của một ám ảnh mà nơi cư trú thường xuyên là ở ngay trong Beckett, ngay giữa lòng, ngay trong thân xác Beckett. Những hồn hoang mà những đêm gió hú thường hay rủ rê hiện về tâm sự với nhau, độc thoại « với nhau » ở chính giữa tiềm thức, ở chính đây vô thức Beckett. Những Wladimir, Estragon, Hamm, Clov rồi Nagg rồi Nell. Những Beckett. Và bất giác, Beckett bước vội. Rồi hốt nhiên — như đèn gọi trắng, hổ thảm nhớ tới trời cao — hốt nhiên Beckett nghĩ đến những bước chân cô độc mà kiêu hãnh của một con người vươn cao, thường say gió lộng đỉnh núi và khoảng trống vọi vọi xanh lơ. Nietzsche. Nietzsche với những bước chân trèo ngược lại dốc một ngọn Golgotha. Để được nhìn tận mắt một cây thập tự một nhấm rỗng lòng cây. Để đứng thẳng người, tập trung 12 thành công lực nơi đan điền dưới chính cái rốn của mình. Để hồng lên. Răng... chẳng có mẹ gì cả. Lão ta chết rồi.

Nhưng từ sau đó ?

Nietzsche (thân xác đã tự đóng đinh vào một thứ thập tự mới thành hình, không bằng cây mà dẻo bằng da bằng thịt con người) Nietzsche nghiêm nhiên thay thế cho vị *Cổ T.Đ.* để rồi bỗng một đêm, toát mồ hôi lạnh vì tận đáy vô thức thấy hiện về lẽ thê nguyên vẹn mỗi thắc mắc năm xưa, với day rút nguyên vẹn những vấn đề, mỗi vấn đề là một bước dẫn thân sâu vào hành trình xoay tròn ốc tiến tới cao với thẳm thăm lăm mọ chí ghi « nơi đây an nghỉ dứt khoát một huyền thoại mang tên là Thượng đế », những vấn đề mà Nietzsche đã tưởng phai mờ — nghĩa là sáng tỏ và giải quyết — trước hàng chữ đó. Ta là gì ? Ta ở đâu lại ? Ta đi về đâu ? Ta trở về đâu ? Ta đứng đây làm gì ? Ta chờ ? Gì ? Ai ? Hay là... định mệnh đích thực của ta là chờ đợi, tuyệt vọng mà vẫn chờ, chờ cái-chẳng-bao-giờ-đến, cái

chẳng-bao-giờ-nói-dứt-khoát-là-chẳng-bao-giờ-đến ? Cái bất khả danh ? Cái innommable ? Cái ? O God, j'attends, je t'attends. Nhưng God ? Không, Godot, Godeau. Cuộc tra vấn từ nay không « người » đối diện trở thành một tự tra vấn, tự hành hạ. Con người tự mổ xẻ, tự lăng trì, từng xẻo, rồi rạc, gãy vụn, chìm xuống tận đất đen, đầy xuống đáy vực sâu vùi vùi. Con người biến thái, vong thân, trở thành những tên hề — clochards mờ mờ nhân ảnh, hiện hữu cạnh nhau như chỉ nhằm phản ảnh nhau để lộ bịch nhau. Con người, tác phẩm chịu mến của Thượng đế, hình ảnh của Thượng đế, nơi chứa đựng khi thiêng của Đấng Sáng Tạo Tối Cao, con người, Wladimir ? Estragon ?

Hình như, khi tra chìa khóa vào ổ khóa, khi đẩy tấm cửa mỏng mảnh, khi bước vào căn phòng heo hút xóm Montparnasse trên vành môi sắc cạnh như riu tiều phu đổ ngọt vào gỗ rừng già, trên vành môi Beckett lại có thoáng nét cười. Thoáng rồi tắt. Beckett trở lại « con người Ái Nhĩ Lan câm lặng ».

Còn kịch, *En attendant Godot* ? Không gian, thời gian, động tác, câu chuyện ? Hầu như không có gì cả.

Thời gian (vì kịch gồm hai hồi) là hai ngày gần lẫn lộn nhau bởi như nhau. Thời gian như ngừng lại mà lại như trôi nhanh quá, (trăm năm là ngắn một ngày dài ghê), trôi nhanh đến độ mờ đi những khác biệt, chỉ còn tồn tại những tương đồng. Beckett viết trong lời chỉ dẫn ở hồi một: buổi chiều, và ở hồi hai: như hồi một. Không gian dĩ nhiên như thời gian, cũng mờ ảo, vô tính. Beckett viết: Con đường vùng quê có cây, (route à la campagne avec arbre). Cây số ít. Một thân cây. Một trục. Một cảnh cũng được. Sự trợ trụ hiện hình.

Còn kịch, câu chuyện ? Kịch như trình diễn một động tác, một câu chuyện manh nha từ một biến cố, trưởng thành, chín mùi, thắt nút để rồi bùng nổ, kịch theo quan niệm Aristote ? Kịch như một hỗn hợp bí hài bất chấp thời gian và không gian theo trí tưởng tượng lung lảng mạn nẩy sinh từ phía trời âm u sương mù lằng đằng vóc dáng một Shakespeare ? Hay... kịch như quan niệm ly cách của Brecht, — diễn viên ly cách với nhân vật, sân

khẩu ly cách với khán trường — vấn đề đặt ra từ những cảnh đời xác thực dịch địa lên sân khấu, đặt ra cho diễn viên (biết rõ mình chỉ là diễn viên), cho khán giả (biết rõ mình chỉ là khán giả) ?

Ở *En attendant Godot*, không có gì cả, không có quan niệm nào cả. Ở đây, qua hai hồi, chỉ là một sự chờ đợi, trống rỗng mà dằng dặc, « cái » được chờ đợi chẳng bao giờ đến mà cũng chẳng bao giờ dứt khoát tuyên bố rằng chẳng bao giờ đến. Nhưng sự chờ đợi vẫn phải tiếp tục. Bắt buộc.

Có hai nhân vật chính: Estragon và Wladimir, hai nhân vật chỉ còn là « người » ở nơi phẳng phất hình ảnh con người (gọi là hai cái thân tàn ma dại, hai cái mờ-mờ-nhân-ảnh bằng hoại đến đáy sâu hố thẳm của sự băng hoại, thì đúng hơn). Cả hai chờ đợi một người thứ ba mang cái tên bí hiểm là Godot. Hẳn là ai ? Là Thượng đế (God) ? Là tiêu biểu xa vời một hy vọng cứu đời, con người vẫn mong vẫn chờ xuất hiện mà chẳng bao giờ xuất hiện, mà cũng chẳng bao giờ tuyên bố dứt khoát rằng sẽ chẳng bao giờ xuất hiện ? Hay đó là thoáng bóng Định mệnh của loài người nếu cho rằng định mệnh của loài người là sự chờ đợi ? Cả hai không biết hay không dám tin chắc một điều gì. Có điều chắc chắn là cả hai hầu như đều bị một ám ảnh theo đuổi bám sát nó run rẩy cả hai phải đến đó, vật vờ như những con bệnh mộng du, dưới gốc cây đó, ngồi đợi Godot. Không thể cưỡng được. Không thể tránh né. Như ma dẫn lối, quỷ đưa đường. Sự chờ đợi kéo dài hình như đã tự lâu — từ khi có loài người xuất hiện như là người — ngày này qua ngày khác, ngày nọ lặp lại ngày kia (hai hồi!), đến nỗi cả hai nhân vật như quên tất cả, quá khứ, hiện tại, tương lai. Cả hai phải bày hết trò này đến trò nọ, trò nọ kế tiếp khi trò này dần dần tàn lụi, phải tung phải hứng, phải xường phải họa, đề... chỉ đề làm trò, trong khi... chờ đợi. Godot.

Nhưng Godot không lại. Và bất ngờ lại có hai nhân vật khác xuất hiện: Lucky và Pozzo, tên nô lệ (cổ đeo giày thừng) và tên chủ (tay cầm một đầu giây thừng). Cả bốn gặp nhau, đối thoại đầu Ngô mình Sở. Cuộc đối thoại được kết liễu bằng một tràng độc thoại của Lucky khi Pozzo ra lệnh bắt buộc phải suy tư (pense,

porc !). Sau đoạn độc thoại lảm nhảm của Lucky — một thứ độc thoại hồ lớn vô nghĩa phi lý trộn lẫn cả Thượng đế râu bạc cuộc sống địa ngục công tác mây xanh thăm Hàn lâm viện con người tiến bộ ăn uống tiêu hóa thể dục quần vợt kỳ mã tàu bay khúc côn cầu Golf trụ sinh cái chết của Voltaire đồng què lửa nước mắt đá cuội — sau đó thì Pozzo và Lucky đi khỏi. Rồi một thằng bé xuất hiện báo cho Wladimir và Estragon biết rằng Godot không đến và chắc chắn sẽ đến vào ngày mai. Đêm xuống. Trăng mọc. Cả hai nhìn cảnh cây chột nghĩ đến một mẫu thùng. Đề tự tử. Nhưng lấy đầu ra thùng ? Và màn hạ. Và hồi một chấm dứt. Hồi hai cũng giống như hồi một. Với một vài điểm khác biệt (để khỏi lẫn lộn với hồi một, để chứng tỏ rằng đầu sao thì thời gian cũng cứ trôi qua) : Pozzo trở nên mù và Lucky thì câm. Và đến cuối hồi, sau khi được biết — qua lời thằng nhỏ — Godot không lại nhưng chắc chắn sẽ lại ngày mai, khi đêm buông xuống, mặt trăng lại mọc lên, khi nhìn cảnh cây và bóng nghĩ ra rằng chỉ còn một cách để chấm dứt một hành trình dằng dặc không nơi đến, đó là tự tử, thì Estragon chột nhớ ra cái mẫu giấy thùng thất lưng của mình. Cả hai ngấm nghĩa mẫu giấy thùng — cứu đói, mỗi người cầm một đầu giấy, kéo mạnh để thử. Mẫu giấy thùng đứt làm đôi. Hy vọng cuối cùng nổ bung tan tác. Chiếc quần Estragon rộng thùng thình tụt xuống gót chân. Nhưng trước khi màn hạ, cả hai vẫn còn đủ thì giờ nhắc lại :

— Thôi... đề đến mai vậy.

Nghĩa là đến mai, kia, kia... sẽ cũng vẫn như vậy.

Đêm 5-1-1953, tấm màn nhung đỏ rạp Babylone mở lên. Lần đầu tiên, trước một số khán giả chọn lọc vì được mời (những nhà văn lớn, phê bình gia nổi tiếng, kịch sĩ tên tuổi) vở kịch hai hồi *En attendant Godot* được trình diễn. Và thành công. Nghĩa là khán giả đã phản ứng đúng như sự tiên liệu của nhóm Beckett. Khán giả cười, bắt buộc phải cười trong khi thấy ảm ức trong lòng. Họ cảm thấy ngượng nghịu như soi gương bắt chợt một nét khả ố trên chính nơi mặt, chính nơi thân xác của mình. Sự ngượng nghịu, ngượng ngừng đôi khi dẫn đến bức bối, đối kháng. Có

người định tỏ thái độ, định đứng dậy ra về nhưng lại đồng thời cảm thấy lố bịch. Đứng lên rồi lại ngồi xuống. Cười xòa. Cười chảy nước mắt. *Ôa bật lên cười.*

Nghĩ về bi kịch, nhà văn quá cố A. Camus bắt gặp tính chất bi đát của thời đại hôm nay mà Camus nhận định kịch thước đã vượt khỏi sân khấu hiện tại. Ông nói : chúng ta chưa viết được một vở bi kịch nào tương xứng với cái bi đát hôm nay chúng ta đang sống.

Cái bi đát hôm nay — khác biệt hẳn cái bi đát xa xưa con người cô đơn đối diện với siêu việt cao vời, con người độc hành trong hành trình đối kháng Định mệnh, khác biệt hẳn cái bi đát huyền nhiệm trang nghiêm của Eschyle, Sophocle và Racine — cái bi đát hôm nay, cái bi đát nảy sinh từ sau cái hời hợt ngây ngô của con người trước, tiến bộ của khoa học ; cái bi đát « tái xuất giang hồ », sau một thời gian « rửa kiết » vì lời cáo phó cái chết của Thượng đế của Nietzsche, vì lời gào gọi đứng lên-vô-sân-thế-giới của Marx ; cái bi đát mà đã biết bao người làm sân khấu săn đuổi, mà có một thời, những Gide, Giraudoux, Cocteau, Sartre đã tưởng tìm thấy một hình thức đề trình bày, một công thức đề diễn tả, khi phiêu lưu trở về thế giới thần thoại Hi Lạp, mà Brecht đã thấy bất lực khi muốn sáng suốt phân tích, tách rời để khám phá nguyên nhân, để *giải hoặc* ; cái bi đát man nha từ một môi trường sống chết nơi đó tất cả mọi người không một ai không có đủ lý do biện minh cho bất kỳ một hành động nào của mình, nơi đó con người thường chân thành nhân danh hạnh phúc con người để, cũng rất chân thành, tiêu diệt con người ; cái bi đát dâng lên từ cái chết tập thể sáu triệu Do Thái, quân quai trong những trại giam, nung nấu giữa chiến trường Việt nam ; cái bi đát không phải do một cá nhân tạo thành, không phải từ một cá tính thai nghén ; cái bi đát đè nặng lên từng tập thể, thúc đẩy hàng triệu thanh niên trên thế giới xuống đường chỉ để... xuống đường ; cái bi đát hôm nay — hay là cái bi đát không phải của một Rodrigue hiên ngang, một Quan công lẫm liệt, một Hamlet suy tư, một Oedipe đau khổ, mà là cái bi

đất của một tên hề lỗ bịch, một thằng người vô danh, vô tình, cái bi đát của con người sa lầy dần dần vào cái bầy nhầy của thời gian bất biến, vào cái ù lì của đồ vật vô giác vô tri, cái bi đát của con người đã bằng hoại đến độ cuối cùng của sự bằng hoại mà lại còn giết mình nghe thấy văng lên từ lòng vực thẳm bằng hoại những lời tra vấn đã tưởng trả lời dứt khoát từ lâu mà con người đã rõ không thể nào, không thể nào trả lời dứt khoát cái bi đát đó, cái bi đát hôm nay, phải đợi đến khi chiếc quần của Estragon từ từ tụt xuống gót chân để chấm dứt vở kịch *En attendant Godot*, với những lời đối thoại ngây ngô, những hình thù kệch cỡm bần thiêu nửa người nửa ngòm của nhân vật, với cái không khí tẻ nhạt cùng khó chịu của tất cả khán trường và sân khấu, cái bi đát hôm nay của anh và tôi, phải đợi đến lúc đó, qua tiếng cười bất đắc dĩ của khán giả, mới tìm thấy một hình thức xứng đáng để tự biểu hiện, một công thức màu nhiệm để tự diễn tả.

Hình thức đó là vở kịch *En attendant Godot*. Công thức đó, rất giản dị, là :

Bi = Hải

vũ khắc khoan

VŨ HUY CHẨN

một giả thuyết về những bước tiên của hát chèo

Thoạt đầu, hát chèo không có quy tắc gì cả, nhưng cách trình diễn có thể gọi là vô cùng linh hoạt :

Một nông phu tráng kiện vừa đi xa về... Trông thấy lúa đã trở bông, vàng rực cánh đồng, anh chứa chan hy vọng, tưởng đến ngày gặt hái tung bừng của dân làng ngày mai. Anh cất tiếng hát :

Lúa chứa chứa về,

(Ai ơi, thời) lúc ra đi, lúc chứa (chứ thôi thời) lúa chứa... chứa về.

(Chứ) khi về lúa đã ấy mới đỏ, đỏ hoe đầy đồng.

(Ồi chứ ai ơi) thời lúc ra đi... em chứa, (chứ thôi thời) em chứa có chồng.

Một anh khác từ trong xóm đi ra. Anh cũng đi xa vừa về nghe tiếng bạn hát, anh chợt nhớ đến câu chuyện tình duyên của anh. Bất giác một niềm chua xót dâng lên trong lòng anh ghen ngào cất tiếng hát tiếp :

...Em chứa có chồng...

Lúc ra đi... em chứa (chứ thôi thời)... em chứa có chồng...

Chứ khi anh về thời em đã... (ấy đấy) đã tay bông, mang chứ tay mang...

(Ở chứ ai ơi) thời duyên kiếp kia... thời dẫu nên nổi (chứ
thời thời) nên nổi nhờ nháng...

(Điệu Đường Trường)

Một thôn nữ đương sát gạo bên sông, ý chừng đương thả hồn
theo dòng nước chảy và đương mơ một cuộc tình duyên... Giọng
hát tha thiết của hai chàng trai trẻ làm cô cảm động: cô tưởng là
tiếng hát của người trong mơ, nên cô đã vô tình cất tiếng
hát góp:

...Duyên kia đã trót lỡ làng,

Thời duyên dấy chữa rấp, sao chàng (chứ) sao chàng
không trao:

Muốn tấm mắt phải lên ngọn sóng dào...

(Điệu Sa lệch)

Cô đương hát, bỗng có cảm giác như bị ai nhìn. Cô ngừng
đầu lên thấy hai chàng trai trẻ đương lắng tai nghe. Cô chợt nhớ
ra rằng cô là gái chưa chồng, nghĩa là ngọc kia còn đợi giá... mà
hát như thế, thì có khác chi đem ngọc bán rao. Biết là lỡ lời, cô
cúi đầu xuống, hai má nóng bừng. Cô xối xả sát gạo thật nhanh,
tưởng như tiếng gạo sát có thể át được dư âm câu hát còn trầm
lặng trong không gian...

Nhưng chậm mắt rồi, sau lũy tre có tiếng cười lên sáng sặc rồi
một tiếng khác cất lên, lời lời như trêu cợt:

...Muốn ăn dẫu mà sim chín (này a) ấy thì vào rừng xanh...

Hai tay cô... định vịn cả đôi ngành.

Hai tay cô... thời vịn cả đôi ngành (y ỳ)

...Quả chín dẫu mà thị bẻ (này a) chứ quả xanh xin đừng...

(Điệu Bến Giang Đình)

Đại khái như thế: sân khấu là cả một cánh đồng bao-la, bối
cảnh là trời nước cỏ cây, âm nhạc là tiếng sáo diều vi-vu, là
tiếng gió đùa trong khóm tre sào-sạc. Thính giả là những người
đi trên đường đê, những người ngồi trong quán nước. Họ sẵn sàng
nghe và cũng sẵn sàng hát góp. Tiếng hát ở dưới đồng, tiếng hát
trên bờ đê, tiếng hát trong xóm vọng ra, tiếng hát ngoài bến
đưa vào... cứ như thế truyền đi: có thể nói là cả một dân tộc
tưng bừng ca hát.

Rồi đêm xuống, trăng lên, các trai làng rủ nhau ra đầu làng

hóng mát, tiện thể xem lại quãng đê quai hòm trước... Sau khi
đã yên trí về công việc làm ăn, một anh có tiếng là hay bông
đùa, duyên dáng kể lại câu chuyện lúc ban ngày. Anh bắt chước
điệu từng người, hát lại những câu mà mọi người đã hát...
Động anh hát đã hay, tài bắt chước của anh lại ngộ nghĩnh,
khiến mọi người vui vẻ phá lên cười. Trước khi chia tay, người
ta yêu cầu anh hát một câu hát vui. Chiều bạn cũng có, mà
muốn khoe tài cũng có, anh vui vẻ cất tiếng:

Chồng rồi chồng rồi... ời chị Nhiều ơi, sao chị đã có chồng rồi

Tôi dấy mà chưa có... khổ cá: thân tôi làm vậy

Ới thầy mẹ ơi, cấm đoán con làm chi...

Mười lăm mười tám chẳng cho con đi lấy chồng...

Ới ông trời ơi, sao Ông ăn ở không công:

Duyên tôi đã lỡ, tôi trách cái Ông tơ hồng, sao khéo trêu người

Cứ đêm đêm tôi nằm tôi vuốt bụng tôi gọi trời,

Xin Ông ra ơn thì bỏ cho tôi chút chồng.

Tôi xin về làm lẽ tể ông

Mồ con bỏ béo. Ông cho tôi lấy đực anh chồng cho rõ thật to

Bỏ công tôi mượn chủ lái mổ bỏ...

(Điệu Chồng rồi)

Anh chỉ hát bằng quơ mua vui cùng chúng bạn, chứ thật
không có ý ám-chỉ ai... Nhưng câu hát vô tình của anh đã làm
cho một vài cô ở thôn gần đó động lòng. Các cô đương giã gạo,
thấy tiếng hát hay, liền để ý lắng tai nghe, rồi yên trí rằng anh ta
xóm họ cố ý trêu cợt, nếu không là mĩa mai các cô đã bằng
sào bằng vác cả mà vẫn chưa có chồng... Các cô bàn tán một
lúc, rồi một cô thông minh nhất và có giọng tốt nhất được đề
cử lên tiếng trả lời:

Chồng con là cái nợ nần,

Thà rằng ở vậy nuôi thân béo tròn,

Còn hơn lấy phải thằng bé cón con,

Nó ăn nó hát om sòm cả đêm.

(Điệu Hát cách)

Tiếng hát vừa dứt, các anh trai làng bụng miệng cười rũ rượi
vi thân hình của anh chàng có giọng hát hay quả thật thấp bé
loắt choắt, đúng với lời cô họ vừa hát. Anh tức quá, không nhịn
được, lại hát:

Đi dẫu mà chẳng lấy chồng,
 Người ta lấy hết chồng mong mà gào,
 Gào rằng đất hỏi trời ơi,
 Sao không thi bỏ cho tôi chút chồng.

(Điều nôi niêu)

Thế là một cuộc hát đấu trường kỳ bắt đầu. Anh thua, anh cũng tức khí, chị thua, chị cũng bực mình. Nghĩa là không ai chịu ai cả.

Người ta không thù hằn nhau, nhưng từ đấy hễ thấy bóng nhau là họ hát, anh đương tát nước dưới đồng, thấy chị đi chợ về qua, là lên tiếng hát trêu cợt bằng quơ... Chị đương cấy, thấy anh vác cây về, cũng hát tiếu mấy câu chơi...

Nhất là những khi làng có hội, hoặc lễ thượng điền, lễ hạ điền, hoặc tế thần thánh, các anh các chị có cơ hội gặp nhau... anh không tha chị, thì chị cũng chẳng nể anh. Tiếng hát cất lên... rồi liên miên cả ngày, kéo dài đến tận đêm khuya. Anh có bạn anh, chị có bạn chị, họ bênh nhau từng câu, đồ cho nhau từng điệu hát...

Những tấm kịch sống, diễn đi như thế, cứ nhẹ nhàng kéo dài ngày qua ngày khác, năm ấy sang năm khác... Và người nông dân Việt-Nam qua những biến thiên trọng đại của lịch sử, vẫn cứ bình thản hát như thường: vui, họ hát cho vui thêm, buồn, hát cho khuây khỏa, nhọc mệt, họ hát cho quên nhọc mệt... hay có lo sợ, thì họ cũng hát cho quên sợ... rồi khi cần đến sức trai để giữ yên bờ cõi, thì họ cũng can đảm, và vui vẻ vác gươm giáo cao tiếng hát mà ra chiến trường...

Những câu hát phần nhiều là ứng khẩu nên rất tự nhiên. Có những câu thanh thú nhẹ nhàng, nhưng cũng có nhiều câu ngụ ý mỉa mai diễu cợt rất thâm thúy... Một người thông minh ứng khẩu được một câu hay, lập tức được người kém trí ghi nhớ, thuộc lấy làm lòng, để nhớ có đi đâu gặp người trêu chọc, thì cũng có lời lẽ đối đáp. Do đó mà những câu hát được truyền tụng trong dân gian.

Dần dần câu hát mỗi ngày một nhiều, người hát chỉ cần nhớ được nhiều câu hát, là có thể đứng vững được một ngày hay một đêm trong hội hát. Và lại đồng bọn, mỗi người nhớ được một số

câu hợp cộng lại thì cái « vốn hát » đã khá lớn... chỉ cần một người nhanh trí cầm đầu, đề nhắc cho anh em, chị em, hát những câu cho hợp tình hợp cảnh, hay thêm bớt, vá víu chớ lời hát được đánh thép hơn mà thôi... Các lối hát phần nhiều được đặt theo thể thơ lục bát, một thể thơ cổ kính, và thuần túy nhất, nên nhớ cũng dễ, mà có phải thêm đặt cũng không khó lắm. Có mấy điệu trúc trắc, không theo thể thơ lục bát, như:

Con chim nó kêu... con chim nó kêu

Tê lao xao xác, tê lao xao xác,

Bác ơi hỏi bác, kia trong ngõ ngác,

Con vượn nó trèo, tình tình tình tình trèo.

Trái núi này, lối nọ đàng tê...

(Điều Dịp đuôi)

Đọc thì không thể nhớ được, nhưng nếu hát lên theo điệu hát chèo, thì lại rất dễ thuộc.

Nói về cái « vốn » hát, thì lẽ tất nhiên, những người đứng tuổi biết nhiều câu hát hơn: họ thường dạy những người trẻ tuổi, và có khi người đứng tuổi biết nhiều câu hát nhắc cho bọn trẻ tuổi biết đường đối đáp, trong những khi hát đấu. Nhưng về những điệu hát mới lạ, thì phải nhường cho bọn thanh niên hay đi đó đi đây. Bọn này mỗi khi đi công dịch, hay đi gặt thuê về, lại học thêm được mấy điệu hát mới. Vì những điệu hát gọi là mới này, chỉ là những giọng hát đặc biệt của từng giới, từng địa phương mà họ có dịp tiếp xúc đấy thôi.

Ngoài những câu hát để đối đáp, trêu cợt, hay vui đùa với nhau, trong những khi làm việc tập đoàn, hay những ngày hội hè đình đám, người nông dân Việt Nam còn có những câu hát tâm tình, những câu hát mà người ta chỉ hát lên, khi trở về với đời sống cá nhân. Đó là những nỗi lòng thầm kín, những chứa xót, những chán chường hay những ước vọng xa xôi... có khi người ta hờn duyên tử phận:

Thương thân phận tôi là gái...

Trái nhân duyên nên nhờ nhàng,

Khóa ngọc cánh then vàng.

Song khóa ngọc cánh then vàng,

Ơi phòng khi tình cô ơi khóa ngọc cánh then vàng,
Cánh cửa lim bảy giờ cô khóa chặt chứ khôn đường vào ra.
Song gió lọt trống canh... ba.

(Hát Làn thăm...)

Có khi người ta hậm hực, thù ghét những kẻ phụ tình :

Đồng tiền Vạn Lịch thích bốn chữ vàng,
Công anh dan diu với nàng đã lâu,
Bảy giờ nàng lấy chồng đầu.
Đề anh đem phùng trăm cau ngàn vàng,
Trăm cau anh đề cùng nàng.
Ngàn vàng anh đổi giải oan lời thề.
Xưa kia nói nói thề thề.
Bảy giờ ~~bỏ~~ khóa trao chìa cho ai.

(điệu Trần tình)

Và cũng có khi người ta thấy cần phải tán tụng :

Đào liễu em ơ một mình,
Đôi vai gánh chữ chung tình đường xa.
Tắm áo nâu xếp nếp, em để trong nhà,
Ba vuông nhiều tìm phất phơ em đội đầu.
Tắm áo đào em nó hãy còn màu,
Răng đen rụng rứt, cái mái tóc đầu em hãy còn xanh.
Ấy thế mà sao em ở vậy cho đành,
Sao em chẳng kiếm chút chồng lành để miệng thế khỏi mĩa mai.
Sách có chữ rằng xuân bất tái lai...

(điệu Luyện Tam tăng)

Nhưng được chú ý và hoan nghênh nhất, là những câu hát kể lại một chuyện đã xảy ra, hay bịa đặt cũng được, miễn là có tính cách hài hước, mỉa mai. Đó là một vở kịch... mặc dầu mà kịch ngắn. Cùng với màu mè điệu nọ, những câu hát này đã vượt lên một bước để đi dần vào qui tắc sân khấu hát chèo sau này. Ví dụ như đề mỉa mai một quả phụ sắp tái giá, hay tính nết lẳng lơ, người ta bịa ra chuyện chị chàng làm lễ cúng chồng và dặn con cái :

(Vĩa) giàu thì thịt cá cơm canh.

Nghèo thì lưng dựa đĩa muối, cùng anh thiếp tôi đi lấy chồng

(Hát) Hỡi anh chồng cũ tôi ơi,
Anh có khôn thiêng, xin anh trở dậy ăn xôi nghe kèn
Anh đã về nghiệp ấy xin anh đừng có ghen
Đề cho người khác cầm quyền thế nhì.

Miệng em khóc, tay em bẻ cái ống thần vì,
Tay em gạt nước mắt, tay em thì thấp nển nhang,
Bởi vì đầu mà chua xót muốn vòn..

... Hỡi thằng cu nhớn, hỡi thằng em bé.
Cu nhớn, cu bé, cu tí, cu tì, là thằng cu con..

Con ăn, con chơi, con ở với bà,
Đề mẹ đi bước nữa, kiếm một và ba, bốn chút em
Cha ~~con~~ chết đi lòng mẹ vẫn còn thềm,
Mẹ xem quẻ bói thấy còn đàn em con trong cái bụng này.
Con rá gọi chú con vào đây.

Đề mẹ giao phó cái cơ nghiệp này mẹ bước chân ra đi...

(Điệu khóc chồng : Cơm canh)

Người hát phải làm điệu bộ khăn vái rồi khóc lóc, chỉ chỗ... nghĩa là phải diễn kịch, bắt chước điệu bộ đàn bà, (vì câu hát này đàn bà không dám hát).

Có khi một người phải sắm cả hai vai, ba vai, để hát một câu hát. Ví dụ như câu hát « Mẹ bắt con về » :

— Tay mang khăn gói sang sòng,
Mẹ gọi mặc mẹ, theo chồng con cứ theo...
— Thuyền bỗng trở lái về đồng,
Con đi theo chồng để mẹ cho ai ?
— Mẹ già đã có con trai,
Con là phận gái giám sai chữ tông...

(điệu Con không về)

Người hát phải vừa khóc vừa lon ton chạy, tay vẫy, miệng mếu máo.., Hát xong lời mẹ, lại phải liến thoắng, ngừng ngừng, hát, tiếp lời con...

Hay trong câu hát :

Tôi tiếc cái công tôi xúc tép nuôi cô...

Đến khi cô lớn cô dò cô bay...

Hát đến chữ xúc tép, người hát phải làm điệu bộ của người xúc tép... và đến chữ cô bay, lại phải làm điệu bộ của con cô..

Những điệu bộ này có thể gọi được là « vũ » không? Kẽ viết bài này không dám quả quyết, chỉ biết rằng cách đây chừng 40 năm người hát chèo còn phải vừa hát vừa múa... Và những điệu bộ của các vai độc như Thị Mầu, Đào Huế, không phải ai cũng có thể bắt chước được. Sau này có nghệ sĩ Nguyễn-dinh-Nghị dựng ra lối hát chèo cải lương, bỏ các điệu múa đi mà đưa chèo đi theo đường lối của kịch... mới.

Chính về phương diện hát múa này, mà lối hát chèo tiến triển, nhưng nó mất dần tính cách phổ thông. Nó đòi hỏi những người vừa phải có giọng tốt, vừa phải khéo chân dẻo tay, lại vừa phải duyên dáng, trơ tráo và có tài hài hước, để biến dần họ thành những tài tử chuyên môn...

Những tài tử này dần dần chiếm được địa vị độc tôn trong ngày hội hè đình đám. Nói đến hát là phải nói đến họ. Những đêm trăng ở thôn quê, họ tụ tập ở đâu là người ta kéo đến đó. Ban ngày họ cấy bừa hay gặt hái dưới đồng, vừa làm vừa hát, thì trẻ già trai gái ai đi qua cũng phải chậm bước lại để nghe một hai câu...

Những người thích hát, dần dần thích nghe đề rồi không thích hát nữa. Hay có hát, thì chỉ hát những lúc vắng mặt, vắng tiếng những người kia...

Cải nghệ đã hát hay thì lại hay hát. Cho nên hàng năm, cứ tiết xuân sang, khi việc đồng áng đã tạm được gọi là xong, thì bọn người hát hay này lại tụ hội, hoặc chè chén, hoặc vui hát với nhau. Có khi họ mang theo lương thực, thả một con thuyền thẳng đường sông, sang các làng khác, tìm kết giao với những tài tử các nơi. Hễ nghe nói ở đâu mở hội có hát, là họ tìm ngay đến nơi, có khi đến đề trò tài, có khi đến đề học hỏi...

Chính nhờ sự chuyên môn hóa và sự tiếp xúc rộng rãi này, mà lối hát chèo được phong phú thêm, và đồng thời được xếp đặt lại cho có qui củ và thống nhất được các điệu hát.

Thế rồi tiếng lành đồn xa, tiếng dữ đồn xa. Vì một sự tình cờ nào đó, tiếng hát êm đềm và nhịp múa ngộ nghĩnh kia đã lọt vào tai mắt các nhà cầm quyền. Gặp hội quốc thái dân an, nhân lúc tưu hậu trà dư, các ngài cũng muốn mua vui trong chốn lát, gọi là để giải trí, bỏ vội lúc bư đầu rồi trị vì việc nước việc dân. Rồi

không biết có phải vì « thanh âm chi đạo, dữ chính tông hĩ » (đạo thanh âm thông với chính trị vậy), hay « thẩm nhạc dĩ tri chính » (nghe thấu âm nhạc thì biết chính trị...) mà các ngài thích nghe hát không... Chỉ biết rằng các ngài cũng ham lắm, cũng thích cái trò hát múa ở thôn quê kia lắm... có lẽ vì các ngài cũng chỉ là những con người, ưa cái gì đẹp mắt vui tai...

Một số người hát hay nhất, múa dẻo nhất được cử lên múa hát hầu quan. Thật là cả một danh dự. Thoạt đầu họ còn rụt rè, sợ sệt vì không khí chốn công môn trang nghiêm quá. Sau thấy cậu ấm hoa chân múa tay, quan bà cười lên hềnh hếch, và quan ông tuy không cười, nhưng môi ngài mím chặt, râu tóc ngài rung rung và bụng ngài nhẩy lên thon thót, thì họ cũng phóng tâm trở hết tài nghệ múa những điệu múa thật dẻo và hát những câu hát thật hay. Sáng hôm sau, ngài gọi lên công đường, thưởng cho mấy quan tiền rồi cho về. Từ đấy hễ có quan khách về chơi, hay có dịp gì vui mừng ngài lại cho gọi lên hát múa. Bọn trai làng tài tử kia nghiêm nhiên thành một ban hát của quan. Không phải là trò chơi, trò đùa nữa rồi. Họ bảo nhau tập luyện múa hát cho thật đều, và lo tìm những câu khôi hài ý nhị. Đề có thể múa hát cho đều, họ đặt ra nhịp: trước còn vỗ tay, sau dùng hai thanh tre gõ vào nhau (phách), rồi sau cùng họ lấy một gốc tre khoét thành một cái mõ. Cái mõ là một nhạc cụ đầu tiên của lối hát chèo... Và cho đến tận bây giờ cái mõ vẫn giữ một địa vị quan trọng trong ngành hát đó. Trước khi tập hát, người ta phải tập gõ mõ. Tiếng gõ mõ thật đều, tiếng nào cũng phải như tiếng nào, và khoảng cách phải thật đều nhau. Sau đó, người ta ấn định một câu hát có mấy tiếng mõ, và tiếng mõ nào phải rơi vào tiếng hát nào. Nếu câu hát dài quá, thì phải hát mau, trái lại nếu câu hát ngắn quá thì phải hát khoan. Nếu hát khoan mà cũng chưa đủ, thì phải thêm những tiếng phụ, như ôi a, ràng đã, mà đề, v.v... vào cho đủ.

Sự tập tành đã có khuôn phép, thì lối hát dễ thành có qui củ. Nhờ sự hết lòng cố gắng, và cũng nhờ sự khuyến khích của nhà chức trách, bọn tài tử kia đã thành một ban hát đặc biệt, và lối hát chèo cũng biến thành một lối hát đặc biệt.

Nhưng càng đặc biệt bao nhiêu nó càng xa dân chúng bấy nhiêu. Trong dân gian càng ngày càng thưa tiếng hát chèo. Người

ta nhớ hát chèo như nhớ một đứa con đã trưởng thành: nhớ thì nhớ thật, nhưng ai dám ngăn cản bước đường tiến thủ của nó. Vì chuyện đời quanh quẩn vẫn là những chuyện

Con tò vò,

Mày nuôi con nhện

Đến khi nó lớn

Nó quyến, nó quyến nhau đi

Mày ngồi... mày khóc tí tí tí tí

*Nhện hời, là cái con nhện hời... mày đi, đi cái phương nào hời
hời là cái con nhện hời...*

(Hát chèo — Điệu Con tò vò)

Nhưng rồi con chị nó đi, thì con đi nó lớn: đồng ruộng lại thay nhện những điệu hát mới, để tiếp tục kể về những nỗi vui buồn trong sự sinh hoạt của nông thôn muôn thuở... Đó là những điệu « đồ đưa », « có lả », « huê tình », « trống quân » sau này, mà hát chèo hời ấy chưa thu nhận kịp.

Còn ban hát chèo họ, thì một sớm mùa Đông kia, toàn ban nhận được lệnh của vị hương quan là phải cấp tốc lên đường tiến kinh, để quan Ngự sử chọn lựa thành lập một ban hát ngự. Thật là cả một sự bất ngờ, một chuyện thể gian hãn hữu. Dân làng bàn tán xôn xao. Những anh nông dân hát hay và có tiếng là lêu lổng kia vụt biến thành những nhân vật quan trọng. Chắc là trong tờ biểu của địa phương quan trần tấu về tình hình sinh hoạt của thôn dân, có kể đến múa hát, nên mới động đến ý cử trù. Nhưng cũng có thể là tự ý của Triều đình, cần đến múa hát để dùng trong việc tế lễ. Kể bàn thế này, người bàn thế khác... Có một điều họ không bàn tán đến là đức Hoàng Thượng, ngài cũng chỉ là một người. Mà nếu là vị vua sáng nghiệp, thì có thể ngài cũng là một nông dân, nghĩa là khi ngài còn hàn vi, chưa dựng cờ cử nghĩa cũng đã từng hát đáu với các thần dân.

Nhưng lệnh của Triều đình đâu có phải chuyện chơi. Ban hát vội vã lên chào quan phụ mẫu, để nghe ngài dặn dò những điều cần thiết, rồi khăn gói vắt vai, họ lên đường với những nỗi băng khuâng và hồi hộp.

Lên tới kinh kỳ, họ nghe thấy châu huyện nào cũng có người lên dự tuyển, họ lại càng lo lắng: Ở nhà thì nhất mẹ nhì con, ra đường lắm kẻ còn dòn hơn ta... thì khôn, đua khéo với thiên

hạ, đâu phải việc dễ. Kịp đến lúc vào tuyển, mỗi người được trình diễn một bài sở trường, nhờ lối hát có qui củ, điệu múa có nhịp nhàng, toàn ban được trúng tuyển, họ mới thật yên lòng... Cùng được trúng tuyển với họ là một ban múa « đánh bông » và một ban « múa nhạc ».

Từ hôm trúng tuyển cho đến hôm trình diễn trước bề rồng, họ được ở trong dinh quan Ngự sử, đề ngày ngày có người bên bộ Lễ sáng dạy cách tiến, thoái, qui, lạy trước long nhan. Ngoài việc học Lễ ra, quan Ngự sử lại truyền cho anh em tập luyện trình diễn, câu nào đáng hát, câu nào nên bỏ, và múa thế nào để khỏi mắc tội phạm thượng, khi quân. Ngài còn truyền cho anh em phải nghĩ đặt một bài hát chúc tụng Hoàng gia.

Chương trình trình diễn đã được chuẩn bị từ trước, các câu hát, điệu múa lại được tập đi tập lại thật kỹ càng, từ bước đi bộ đứng, đến tiến thoái xưng hô, cũng được học đến thuộc... nên đến hôm chính thức khai diễn, không ai bị lẫm lẫm cả. Trong lúc trình diễn, không ai giám ngừng đầu nhìn lên, nên không biết Hoàng thượng có vừa ý hay không. Chỉ biết rằng đến hôm sau có một vị quan trong Nội ra cho mấy chục quan tiền, truyền cho ra ở ngoài phố và dặn phải túc trực ở nhà, để khi có lệnh triệu thì vào ngay cho kịp.

Từ đó, ngoài những buổi vào trình diễn trong nội điện, ngoài thì giờ luyện tập những bài hát mới đặt ra, anh em thường sang đàm đạo cùng bạn « đánh bông » và bạn « múa nhạc ». Chính nhờ sự tiếp xúc này mà anh em có sáng kiến dùng trống cơm và sáo trong dàn nhạc của hát chèo.

Cũng trong hồi này, có mấy anh, nhờ tài bẻm mép, nhanh mồm miệng, đối đáp giỏi, lại khéo khôi hài nịnh hót, nên được vua yêu cho châu chực ở điện ngoài, và đi đâu cho đi theo. Cả lúc lâm triều, Ngài cũng cho đứng hầu một bên, như anh Hề dưới triều vua Lê long Đĩnh chẳng hạn...

Rồi có lẽ bọn tiều nhàn đặc chỉ dờ binh dân, dờ quý tộc này, đã ý thể làm càn, lên mặt kiêu căng, khinh mạn dân chúng kinh kỳ, làm nhiều điều ỏi tai chướng mắt, nên người ta ghét mặt mà tặng cho 4 chữ « xướng ca vô loại » vậy chẳng?

Nói riêng về nghệ thuật hát chèo, thì có thể nói rằng tới kinh kỳ, hát chèo đã tới độ cực thịnh của nó, đề rồi ngừng lại, chờ ngày xuống giốc.. Nghệ thuật diễn xuất được chau dồi, có già dặn thêm, dip dẳng được xếp đặt có qui củ hơn... nhưng chỉ loanh quanh trong mấy điệu hát múa, hết đơn thanh đến đồng thanh hết « sa lệch » đến « đường trường », người ta không có lối thoát đề tự cải tiến, nghĩa là đề làm cho vui hơn, hay hơn, đẹp hơn... Những câu hát hay đến đâu mà cứ bắt nghe mãi, người nghe cũng phải chán. Huống chi những trò khôi hài, mà cứ bắt xem mãi, thì quả thật là... khôh hài.

Có người nói rằng hát chèo là con đẻ của đồng quê, thì chỉ ở đồng quê nó mới nảy ngành sanh ngọn được: Bắt nó sống ở kinh kỳ, bắt phục thủy thổ nó không chết, tất phải cần cỗi, đó là lẽ tự nhiên... Câu nói có lẽ đúng. Ở đồng quê, với không khí phóng khoáng, tập tục hồn nhiên, hát chèo giữ nguyên được bản chất của nó. Nó hát lên tất cả những cái gì nó « nghe » thấy và « trông » thấy ; từ những truyện mất vệt trong thôn xóm đến những truyện cãi cọ nhau chốn đình trung. Tất cả sự sinh hoạt nông thôn là đề tài sáng kiến của nó... Nay đem giam nó vào bốn bức tường cao, bắt nó sống giữa người mũ cao áo dài, đi đứng nghiêm trang, ra qui vào lạy, ăn nói dặt dề, lúc nào cũng lăm lăm lì lợm, thì nó còn biết nói gì, và hát cái gì ?

Trong khi ấy thì ở thôn quê, tiếng hát chèo đã tắt hẳn, và chỉ vẳng lên trong mấy ngày đình đám hội hè, với những tài tử có tập luyện hẳn hoi. Không phải là người ta đã chán ghét hát chèo. Người ta vẫn mến nó lắm. Mà không mến làm sao được vì nó là tiếng hát của quê hương, của ông cha, của nòi giống... Nhưng chỉ vì hát chèo bấy giờ phải theo khuôn, theo phép, theo nhịp, theo nhàngh lối thôi lắm.

Nói tóm lại, hát chèo cứ sống lay lắt trong cái tình trạng chết giờ như thế đến mấy năm. Nó có chờ ngày kia khôi phục lại phong độ cũ... nhưng ngày ấy không bao giờ đến cả.

Có một thời kỳ, hát chèo đã tiến lên được một bước khá dài tưởng có thể vùng dậy hoạt động như trước được. Nhưng trào lưu xã hội đã thay đổi : văn học Trung quốc đã củng cố được địa vị trong giới sĩ phu, mở đường cho nghệ thuật tràn

sang. Chèo trong lúc động chạm với nghệ thuật ngoại lai, vừa tìm được lối tiến, thì lại bị những cái mới lạ cạnh tranh, làm cho đến tàn tạ.

Thời kỳ đó là thời kỳ họ Trần giữ quyền cai trị. Trong cuộc chiến tranh chống xâm lăng Mông cổ, quân ta bắt được một tên giặc hát (quân Mông cổ đi đánh đâu thường đem một ban hát để tướng sĩ mua vui) tên là Lý nguyên Cát. Trong khi bị giam, họ Lý làm tuồng cho quân canh xem, nên được hậu đãi. Việc đến tai vua, Vua (Trần nhân Tông 1279 — 1293) tha cho họ Lý. « Họ Lý ở lại nước ta lấy cổ truyện đặt thành bài tuồng, rồi dạy người mình hát. Khi con hát ra làm trò thì mặc áo gấm, áo vóc theo nhịp đàn, nhịp trống mà hát. Sự hát tuồng của Việt Nam khởi đầu từ đây » (Trần trọng Kim — Việt Nam sử lược). Thực ra, thì một ban hát tuồng được thành lập ngay ở kinh. Những người tập hát đầu tiên chính là những người trong ban hát Ngự, nghĩa là những người Hát chèo. Lý nguyên Cát đem tất cả bộ môn sân khấu tuồng Tàu sang xây dựng ở nước ta, từ cách xếp đặt bài trí, điệu bộ diễn xuất, đến lời hát và âm nhạc, nhất nhất đều là Tàu cả, mà lại là thứ Tàu hồi thế kỷ XIII, một thứ Tàu lai Mông Cổ. Và lại, với một con hát trong quân đội như Lý nguyên Cát, thì lẽ tất nhiên sự tổ chức chưa được chu đáo lắm. Nhưng đối với người Việt Nam ta hồi đó, thì thế nào chăng nữa cũng là một sự lạ mắt lạ tai.

Không khí thời hậu chiến hầy còn phảng phất những dư âm sát phạt, cảnh hoang tàn của đất nước còn như nhắc người ta phải sống quật cường, lại những truyện chiến thắng Hàm Tử, Chương Dương hầy còn làm sôi máu anh hùng của những trang thanh niên hậu tiến. Cho nên tuồng Tàu với mũ măng oai nghiêm, những điệu bộ hùng dũng rồi tiếng kèn, tiếng trống, tiếng thanh la, hòa trộn với những tiếng thét, tiếng gầm gừ của những Lã Bố La Thành... quả đã hợp với tâm trạng quần chúng một thứ quần chúng sĩ phu, lúc nào cũng ôm mộng đánh chiếm bằng vàng, hay dâng đàn bài tuồng.

Trong khi đó, thì hát chèo cũng cố gắng vùng lên. Sân khấu hát chèo được dập theo kiểu mẫu của sân khấu hát tuồng, không thềm, không bót. Hay nói cho đúng hơn, thì hát chèo mượn sân

khẩu của hát tuồng, mượn cả nhạc khí, cả quần áo, và mượn luôn cả một vài điệu hát.

Về âm nhạc, thì cái kèn Tàu không dùng được, người ta bỏ đi, vì cái điệu hát của Việt Nam không thể nào hòa được với thứ tiếng kèn đình tai như ở ốc ấy. Tiếng trống ban (thứ trống nhỏ của hát tuồng) và tiếng thanh la lớn quá, át mất cả tiếng hát chèo mà người ta phải bỏ đi mà chỉ theo kiểu dùng những thứ nhỏ hơn, là trống đế và « beng beng ». Các tích hát, người ta cũng mượn luôn của Tàu, như tích hát Trương Viên : tích Kim Nhan, tích Chu mãĩ Thần... Rồi đáng lẽ hát Nam hay hát Khách, thì người ta hát những điệu hát chèo, hát đường trường, dịp chờ hay dịp đuổi. Một đôi khi, gặp phải những vai Vua, vai Quan, và nhất là những vai tướng võ, người nhận thấy tiếng hát chèo không phù hợp với điệu đứng, dáng đi của những nhân vật kia — có lẽ vì tự ty mặc cảm —, người ta liền quay ra hát tuồng ngay... một mạch. Tuồng chèo nhiều khi lẫn lộn vì thế.

Tuy đã cố gắng đổi mới như thế, mà hát chèo vẫn không chiều nổi thị hiếu của khách kinh kỳ. Từ trong nội thành, ra đến ngoài phường phố, người ta chỉ thích hát tuồng. Bọn sĩ phu lại càng thích hát tuồng : họ cho hát tuồng là văn vẻ, là tôn quý, vì hát tuồng có chữ nghĩa của Thánh Hiền, còn hát chèo là nôm na, là cha mách què. Họ thi nhau viết vở tuồng, nghiền cứu tuồng, tập hát tuồng, tập đánh châu tuồng. Còn hát chèo, thì không ai thèm ngó tới. Biết rõ chân giá trị của hát chèo, họa chăng chỉ có một số người đứng tuổi, từng trải và biết suy xét nhưng số đó ít quá... cho nên năm thì mười họa, người ta mới lại nhắc nhở đến hát chèo ở chốn kinh kỳ, hát chèo dần dần bị lãng quên.

Cho mãi tới khi yên vui lại trở về trong lòng mọi người, dấu tích tàn phá của chiến tranh đã bị thời gian xóa hết, phong trào ca xướng lan khắp mọi nơi, thì hát chèo mới lại được một thời kỳ thịnh vượng. Nhưng chỗ hoạt động của hát chèo vẫn chỉ là nơi đồng ruộng. Với những hình thức tổ chức mới, những tích hát mới, âm nhạc mới, hát chèo trở về với đồng ruộng lần này, đứng bên hát tuồng, nó không hề bị thua kém, mà trái lại còn được nhiệt liệt hoan nghênh. Dân đồng quê chất phác, họ « xem » hát tuồng, mà « nghe » hát chèo...

Và từ đấy, trong những cánh đồng xanh bát ngát, người ta lại thấy vang lên những điệu hát chèo quen thuộc :

Nhớ xưa tích cũ,

Có nho sinh tên gọi Lưu Bình...

Theo nếp nhà nẫu sử xối kinh.

Nhưng vận rủi thì hoài không đỡ...

(Hát chèo — Nói sử giáo đầu, tích Lưu Bình, Dương Lễ)

Rồi hàng năm, cứ sau ba ngày Tết, trên các nẻo đường liên xã, thỉnh thoảng người ta lại gặp một đoàn chèo mười người đàn ông, đủ mọi thứ tuổi, và hai cô thiếu nữ xinh xinh, thông thả tiến về phía đình làng. Trong bọn có một người vác một bó gươm đao, giáo mác, toàn bằng gỗ, và một người gánh hai chiếc rương sơn đen. Trên mặt rương có đề hai chiếc trống chồng lên nhau, một thanh la, một trống com, và treo lủng lẳng trên bộ quang thùng, là những chòm râu giả, đó là đoàn nghệ sĩ giang hồ, vừa hát tuồng vừa hát chèo. Nói cho đúng ra, thì họ cũng là những nông gia chuyên nghiệp, quanh năm chân lấm tay bùn. Nhưng trong lúc rảnh rỗi công việc, họ có tập hát và có chung tiền mua được một gánh đồ, gồm có mấy chiếc mũ, măng, giáp, bào, cùng các nhạc khí kê trên. Tất cả những thứ đó được xếp trong hai chiếc rương vừa vác chỉ thừa chỗ cho một bát hương và một bài vị đề tên Đông phương Sóc.

Năm nào cũng vậy, khi công việc cày cấy đã tạm gọi được là xong thì bọn tài tử kia lại hội nhau ở nhà một người trong bọn — thường là ông bầu gánh, làm lễ cúng Tổ sư, rồi lên đường « hành nghiệp ». Họ đã thuộc lòng những ngày tế lễ của từng làng, nên có thể xếp đặt từ trước : Hát hết đám làng này, lại đến hội làng kia, rất ít khi họ phải nghỉ hát.

Vì là gánh hát quen thuộc nên đi đến đâu, họ cũng được dân làng tiếp đón nồng hậu. Các trẻ em biết mặt biết tên từng người thấy họ đến, chúng chỉ chỏ reo hò ầm ỹ, rồi lên như chờ đợi đã lâu ngày... Đến một làng nào đó, đoàn nghệ sĩ phải kéo nhau vào chào các chức dịch, và lễ tất nhiên phải có coi trâu ra mắt. Nhận được đám rồi, nghĩa là khi các cụ đã thuận cho hát và bảo cho biết số ngày được hát với số tiền có thể lĩnh được, anh em vội vã một mặt đi tìm chỗ trọ, một mặt lo việc

nấu ăn. Hai vai nữ, phụ trách việc thổi cơm, nấu nước... Nhưng đến giờ các quan viên vào tế, thì các cô phải mặc xiêm y, trang điểm cho thật chỉnh tề, để ra múa cung phụng đức Thánh Hoàng cho cuộc lễ được thêm phần long trọng.

Chừng vào lúc vàng vàng mặt trời, khi anh em vừa cơm nước xong, thì ngoài đình có tiếng trống gọi. Biết là tiếng trống gọi phượng, nhưng anh em cũng cứ đợi dứt tiếng trống thứ 14 (Theo lệ cổ : tiền tam, hậu ngũ, hậu tam tam), mới đứng đỉnh gánh đồ ra đình. Rập hát đã được dựng ngay từ lúc tế xong, gồm có 2 chiếc sập lớn kê liền nhau. Sập phía trước là sân khấu, sập phía sau là hậu trường riêng hậu trường có 3 tấm liếp (phên) che phía sau và 2 bên. Phía trên là một tấm màn lớn căng suốt từ hậu trường lên tới mái đình, che thêm một khoảng trước sân khấu, dành riêng cho gia quyến các vị đàn anh.

Việc đầu tiên của ban hát là mở hòm (rương) lấy ra một tấm màn cửa bằng vải đỏ căng trước hậu trường. Để bài vị tổ sư và bát hương lên trên mặt rương, ông bầu thấp hương khấn vái, rồi ra lệnh cho anh em bắt đầu. Dân nhạc đem trống, thanh la và nhị (đàn cò) ra ngồi chung quanh sân khấu. Trên đình nổi lên 3 tiếng trống cái đồng đặc, thì dân nhạc cũng bắt đầu rung trống. Trong khi đó, các tài tử bắt đầu trang điểm. Một lúc sau, một người trong bọn đội khăn, mặc áo chỉnh tề, vén màn bước ra, hát một bài chúc tụng, rồi toàn ban cùng dân nhạc đồng thanh hát tiếp một điệu gọi là điệu « võ nước », vừa đề chúc tụng Triều đình, chúc mừng các cụ và dân làng sang năm mới được nhiều may mắn, vừa đề cho người hát lấy giọng, người đờn sửa bức, so giây, vì đó là một điệu hát rất khó, phải lên thật cao, phải xuống thật thấp, lúc khoan, lúc nhặt rất tốn hơi. Tiếng hát vừa dứt, thì trống châu ra tang (nghĩa là một hồi chát, gõ vào tang trống). Đó là lệnh các cụ gọi lên để bảo hát tích gì. Thường đầu năm các cụ hay bắt hát Lưu Bình Dương Lễ, vì tích hát này có tính cách khuyến học và nhất là không có cảnh nào sát phạt, rất tiện cho người đầu năm đi xem bói...

Sau tích Lưu Bình Dương Lễ, là tích hát tuồng : Tấn vương du xuân, cũng là một tích hát vui... Thế là đầu năm mở mùa

đình đám có cả chèo lẫn tuồng, từ trẻ đến già, ai nấy đều vui vẻ cả.

Nhiều đêm sương xuống rất lạnh, nhưng người ta chen chúc nhau và mãi xem đến không biết lạnh là gì nữa. Trên sân khấu, các nam nữ diễn viên tận lực trở tài, vì thỉnh thoảng các cụ trong đình và các khán giả danh dự (gia quyến các bậc đàn anh) lại thưởng cho một cái « giải leo », chừng một hai tiền quý. Hồi đó, một hai tiền quý là một số tiền khá lớn đối với dân quê : phải là cao hứng và khoái trá lắm, người ta mới chịu cỡi hầu bao...

Có nơi người ta thưởng bằng thẻ. Hôm sau ban hát đem thẻ đến đổi lấy tiền : mỗi thẻ là một tiền... Và sau này, mỗi thẻ là một hào (cắc) bạc. Tích hát chèo được nhiều giải leo nhất là tích bà Thị Kính, rồi đến tích Chu Mãi Thần. Cho đến nay, hai tích này được coi là hai tích hay nhất. Sau này, người ta cũng đã diễn tích « Oan bà Thị Kính » theo lối ca kịch miền Nam (cải lương Nam kỳ). và đưa cả lên màn bạc, nhưng ai đã được xem tích này theo lối hát chèo, thì không thể nào quên được nữa...

Đêm càng khuya, tiếng trống chèo, nhất là tiếng trống châu càng vắng đi xa. Từ các làng lân cận, có khi từ những xóm rất xa người ta vượt sông bằng qua đồng lúa kéo đến mỗi lúc một đông. Sân đình đông nghịt những người : người ta phải treo cả lên cây, treo cả lên nóc đình để xem cho rõ.

Tuy hát chèo chỉ có mấy tích : Lưu Bình Dương Lễ, Kim Nham, Oan bà Thị Kính, Từ thưc nhập Thiên thai, Trương Viên, Tô thị vọng phu, Chu mãi Thần, Tôn Mạnh Tôn Trọng, Phan Trần, Kiều du Xuân... và năm nào cũng diễn đi diễn lại, hết làng này diễn, lại đến làng kia diễn, đến nỗi người xem thuộc hết cả lớp lang, mà người ta vẫn không chán... Làng đã đã đám, gánh hát đã từ biệt dân làng để sang một làng khác rồi, mà tối người ta vẫn lần đi xem... lại lội qua sông, băng qua đồng lúa, để đi xem lại những tích hát đã xem rồi... Và xem đi, xem lại như thế, cho đến hết mùa đình đám.

Có một điều đáng chú ý, là tất cả các tích hát chèo đều hướng về mục đích giáo dục phụ nữ nhiều hơn :

Tích « Oan bà Thị Kinh » đề cao lòng từ bi, sả kỷ của đức Phật Quan Âm, tích Lưu Bình Dương Lễ đề cao tiết tháo của Châu Long nuôi bạn thay chồng, tích Chu Mãi Thần tích Kim Nham, ngụ ý răn phụ nữ không nên đứng núi này trông núi nọ, tích Trương Viên đề cao lòng hiếu thảo và trinh liệt của nàng Thị Phương đối với mẹ chồng, tích Tồn Mạnh Tồn Trọng là một bài học cho những bà di ghê...

Có lẽ vì ngày xưa, cổ nhân trọng nam khinh nữ : nam giới được dồi mài kinh sử nên thâm hiểu đạo đức thánh hiền, còn nữ giới thì phần nhiều thất học. Sau nhận thấy địa vị của người đàn bà trong gia đình không phải là địa vị tầm thường : các cụ không dám thờ ơ đối với vấn đề giáo dục những người làm vợ và làm mẹ. Cho nên ngoài việc soạn những bài gia huấn ca, riêng đề dạy dỗ phụ nữ, cổ nhân còn lựa những chuyện hay trong lịch sử, soạn thành những tích hát diễn trên sân khấu. Sân khấu hát chèo được lựa chọn để diễn những tích này, vì hát chèo nôm na dễ hiểu chứ không như hát tuồng, bọn bề những chữ nghĩa.

Dù sao thì chúng ta cũng phải nhận rằng về phương diện này, cổ nhân đã thành công một phần nào. Trong dân gian đã có những thành ngữ : « Oan như oan bà Thị Kinh » hoặc « Nhí nha nhí nhảnh như con Thị Mầu »... người « phụ nhân nan hóa » chốn đồng quê đã dần dà làm quen được với những anh thư liệt nữ cổ thời và phong tục Việt Nam cũng nhờ thế mà một ngày một thuan mỹ.

Tuy đã giữ được một địa vị quan trọng, và chỉ quanh quẩn sống ở thôn quê với một nhóm nghệ sĩ bán chuyên nghiệp như thế, mà rồi hát chèo cũng chỉ lại được có một thời.

Sân khấu Hát tuồng được chấn chỉnh : nghệ thuật chính tống ở Trung Hoa được chính thức đưa sang, với những điệu bộ chân truyền với mũ mấn huy hoàng, ánh sáng rực rỡ, thỉnh thoảng lại ào ạt tiến về thôn quê, làm cho sân khấu Hát chèo càng ngày càng lu mờ. Lớp nghệ sĩ già chết đi, lớp nghệ sĩ hậu tiến đua nhau tập hát tuồng. Phong độ của hát chèo bị sa sút rõ rệt.

Rồi đến khi Việt Nam tiếp xúc với Tây phương, văn nghệ lãng mạn tràn sang tinh thần dân chủ đánh bật những qui tắc uy nghi của chế độ phong kiến làm cho hát tuồng bị lui xuống hạng nhì,

nhượng chỗ cho cải lương Nam kỳ và thoại kịch, thì hát chèo lại bị dồn xuống một bậc nữa.

Cổ nghệ sĩ Nguyễn đình Nghị cố gắng xây dựng lại sân khấu hát chèo, bỏ bớt những điệu hát khó, thêm vào những điệu hát dễ học, vừa quen thuộc hơn như bông mạy, sa mạy, hành vân, kim tiền, trống quân,... gọi là Chèo Cải Lương. Tiên sinh soạn thêm những tích hát mới, như Hát Chèo đi theo đường lối của kịch mới, và đã thành công ở chỗ giữ được bản chất hài hước của Hát Chèo.

Nhưng rồi cũng chỉ được có một thời.

Hiện nay Hát Chèo đương ở trong hai hoàn cảnh : ở miền Bắc, nó đương bị Tàu hóa, còn ở miền Nam nó bị người ta cố ý bỏ quên.

Đề kết luận bài này, chúng tôi cũng có thể nói được rằng : với nền tảng văn nghệ Việt Nam, sở dĩ Hát Chèo không góp được phần lớn công lao vào công cuộc xây dựng bộ môn sân khấu, đó là vì « bọt chùa nhà không thiêng », vì hát chèo đã bị ba chìm bảy nổi, chín lênh đênh, đã bị khinh thường, bị vùi dập nên trong cuộc Nam tiến của dân tộc, Hát Chèo đã bị bắt buộc phải dừng lại ở phía Bắc dãy Hoàng Sơn.

Bảo rằng trong quá trình tiến hóa của dân tộc nói chung và của văn nghệ nói riêng, cái không thích ứng với hoàn cảnh sẽ bị đào thải... cũng được. Nhưng đề cho Hát chèo mai một đi, hay cần phải bảo tồn những điệu hát cổ truyền... ? Đó là một vấn đề xin đặt trước những người có trách nhiệm...

V.H.C.

BỒN TÁC GIẢ

nhận định về nghệ thuật sân khấu

NGUYỄN SỸ TẾ

Trong các hình thức văn chương, có lẽ thoại kịch là thể tài thông thái, đầy đủ nhất, bao gồm nhiều quy luật, đòi hỏi một công cuộc giáo dục chu đáo nhất nơi người viết, người diễn, người đọc và người xem.

Nhận định chung về thoại kịch nước nhà, tôi thấy xót thương vô hạn cho thể tài văn chương này. Bởi lẽ thứ nhất: nó chỉ là đối tượng nhỏ bé cho một công tác giáo dục nhỏ bé nơi một vài trường Âm nhạc và kịch nghệ còn đang phải chiến đấu để sinh tồn. Bởi lẽ thứ hai: nó phải chịu một cuộc cạnh tranh ráo riết mà nó có rất ít phương tiện để thủ thắng.

Trước hết, có sự cạnh tranh của hai sân khấu cũ là sân khấu cổ điển và sân khấu cải lương, nhất là sân khấu cải lương. Tôi không phủ nhận giá trị biểu hiện nghệ thuật của hai thứ sân khấu này, nhất là sân khấu cổ điển, trong lãnh vực của những cái mà thẩm mỹ học gọi là « hiệu lực tạm thời » để phân biệt với « hiệu lực trường cửu ».

Từ thời diên đảo về chính trị, trong phần tư thế kỷ nay, thoại kịch đã bị băng hoại và tiếm chỗ bởi những người không chuyên môn cốt theo đuổi mục đích tuyên truyền.

Nơi một xã hội đòi hỏi những giải trí dễ dãi, xã hội rộng lớn thời hiện đại, nó phải chịu sự cạnh tranh của một hình thức hỗn độn gọi là « variétés-show » của các hộp đêm, các đại nhạc hội.

Và đến khi ta có vô tuyến truyền hình thì nó lại còn phải ăn một ngón đòn thì ân nữa.

Phải chấm dứt tình trạng này. Nhưng làm thế nào ?

Nếu, đúng như lời một lý thuyết gia văn thể Tây phương, sân khấu đánh dấu sự thức tỉnh của một xã hội vào trong cuộc sống, thì ta phải nhận rằng xã hội ta chưa trưởng thành hoặc còn đang mơ ngủ hay sao ?

N.S.T.

PHAN LẠC PHÚC

Sinh hoạt kịch của miền Nam bây giờ thường được nhắc đến bằng một cái lắc đầu, chán nản. Nó không chết hẳn, nó èo uột, ngắc ngư.. Bên cạnh cái ồn ào của cải lương, cái bùng bùng của Vô tuyến Truyền Hình, kịch xuất hiện « xuân, thu nhị kỳ » trên những sân khấu nhỏ hoặc trong các tổ chức học đường. Sự thoái bộ của kịch có nhiều lý do. Lý do căn bản nhất là kịch dường như không theo kịp thời đại. Kịch theo mọi người thường quan niệm là một món đồ nhập cảng. Văn minh Thái Tây theo đường hàng hải tới đây, ngoài món hàng chính là các cơ cấu tổ chức xã hội, nó còn rao bán những giá trị mới về học thuật. Kịch bản được học tập trong các chương trình giáo dục và được khuyến khích, hướng dẫn theo đường lối đó mà trình diễn. Theo Vũ ngọc Phan trong Nhà văn Hiện Đại thì mãi đến thập niên 20 của thế kỷ này, vở kịch Chén thuốc độc của Vũ đình Long mới thật sự là một vở kịch được viết và công diễn theo truyền thống Âu Tây. Có tiếng vỗ gối xuống sân khấu báo hiệu bắt đầu, có từng màn, từng cảnh và đặc biệt là tính

chất « bị » được nhào nặn, nuôi dưỡng, đến một độ cao nhất, kịch cảm nhất là màn hạ. Có thể nói là chót đỉnh của kịch cổ điển Âu Tây là bi kịch như kịch của Shakespeare — kịch của Racine. Hài kịch cũng có xuất hiện trên sân khấu Tây Phương, nhưng địa vị của nó thứ yếu, mờ nhạt. Ca nhạc kịch cũng có chỗ đứng, nhưng nó không huy hoàng, đồ sộ bằng bi kịch. Ở VN, thời vàng son của kịch là thời tiền chiến — những vở kịch đánh dấu những bước tiến của kịch nghệ VN và được mọi người ghi nhớ đến bây giờ đều là bi kịch cả như Kim Tiền của Vi huyên Đắc, Quán Biên Thủy của Thao Thao, Kiều Loan của Hoàng Cẩm, Lôi Vũ của Tào Ngụ. Thời ấy, người ta sống tương đối thái bình — đi xem kịch là một nhu cầu thỏa mãn thần kinh — giở một chút nước mắt, mua một phút bàng hoàng để làm gia vị cho cuộc đời tẻ nhạt. Bây giờ với tình trạng chiến tranh thảm thê hiện tại thì đầu đầu cũng đầy rẫy nước mắt và thừa món kinh hoàng. Một bà mẹ đang dự tiệc cưới con gái thì được tin con trai tử trận. Bà không biết phải khóc hay phải cười. Một người bạn tôi trong 3 năm, chôn 2 người em và nuôi 1 người anh mù một mắt, gãy một chân. Người chiến binh mù và què này xuất viện lần đầu tiên là để đi đưa người em đến nơi an nghỉ cuối cùng.

Đời đã như thế thì việc gì mà phải đi xem kịch nữa.

P. L. P.

VIÊN LINH

Nói về kịch trong khi không có sinh hoạt về kịch là nói về bóng trắng trong đêm tối. Tôi cho rằng hiện nay, kịch đồng hóa với một hoạt cảnh trong một Show Truyền Hình, Kịch chỉ còn là một thay đổi chương trình, Kịch chỉ còn là quan niệm qua Truyền Hình, Truyền Thanh.

Không có sân khấu, kịch đánh mất khán giả và tự nó bất toại. Khán giả kịch có lẽ rất nhiều, chứng cứ là mỗi thứ năm, đàn bà

trẻ con nói : « Hôm nay có kịch », tựa như mỗi thứ sáu họ nói : « Hôm nay Cải Lương đây ».

Không có sân khấu, không có kịch tác gia xuất hiện, không khí của hí trường là vẻ huyền hoặc xao xuyến ghê gớm làm thức dậy nơi người viết kịch thứ giác quan lâu ngày bị bỏ quên. Vắng không khí đó, giác quan kia nghèo nàn dần đi cái khả năng hoạt động của nó, và một ngày nào đó nó có thể bị thui chột, khô cứng.

Kịch như thế không thể không có sân khấu. Kịch Truyền Hình hay Truyền Thanh mất đi rất nhiều về kịch, để trở thành một loại chuyên môn hóa dày đặc kỹ thuật. Không có sân khấu, kịch như thế bắt buộc phải biến thái : hoặc trở thành hóa văn chương chỉ để đăng báo, hoặc trở thành quá kỹ thuật như một truyện kể (dĩ nhiên nhiều đối thoại và biến cố) cho đối tượng là thính giả truyền thanh và khán giả màn ảnh nhỏ. Một thứ mà tác động bị loại bỏ hoàn toàn và một thứ bị điện ảnh hóa.

V.L.

TÔ THÙY YÊN

1) Rõ ràng Kịch nghệ là bộ môn lép nhất ở nước ta từ hồi nào đến giờ. Số tác phẩm kịch giá trị xuất hiện đếm được trên đầu ngón tay, và cả năm mới nghe nói đến một buổi diễn kịch trong thành phố.

Thành thử phát biểu về ngành kịch quả là điều khó khăn hết sức.

2) Trên khung kính VTTH, thường có diễn thoại kịch. Nhiều người đã lên tiếng chỉ trích trình độ thấp kém của những vở kịch này. Riêng tôi, tôi ghi nhận một sự kiện : VTTH giúp cho đám đông làm quen với không khí thoại kịch. Có thể đây là một dấu hiệu tốt. Còn phân chia văn nghệ ra làm hai khu vực cao và thấp là chuyện đương nhiên rồi. Tôi nghĩ ở xứ nào cũng vậy thôi.

3) Nguyên nhân chánh khiến ngành kịch ở nước ta suy yếu có lẽ là do nơi quần chúng chưa có đầy đủ kiến thức về kịch

nghệ. Bằng chứng hiển nhiên là mặc dầu ngành kịch hiện suy yếu như vậy, chúng ta vẫn có được vài kịch bản giá trị, nếu đem xếp cạnh những kịch bản danh tiếng trên thế giới cũng không đến nỗi phải xấu hổ.

4) Còn vấn đề chánh là thời gian, và lẽ dĩ nhiên, hoàn cảnh thuận lợi sẽ rút ngắn được thời gian.

T. T. Y.

MAI THẢO

sân khấu và vấn đề đào tạo một lớp người thường ngoạn mới

Sinh hoạt nghệ thuật chúng ta, từ mười mấy năm nay, cái phía chông chất, nhiều trở lực, đầy đặc những khó khăn, thiếu thốn nhiều điều kiện nhất, trước sau vẫn là cái phía còn nhiều im lặng và nhiều bóng tối của sân khấu. Đó là một sự thật ai cũng nhìn thấy, cũng công nhận. Sách xuất bản như rừng, như cỏ. Mà một năm, may lắm mới có một vở kịch được viết được in ra. Rạp, hý viện ở thủ đô, tuy không có một nơi chốn nào được gọi là hoàn toàn lý tưởng cho những đêm kịch lớn, nhưng diễn cũng tạm được, nhiều lắm. Khu phố nào cũng có, vậy mà đèn viem chỉ từng tuần chiếu xuống những cảnh tượng tạp lục của đại nhạc hội, mà không có rèm nhung vén mở cho kịch đích thực được sinh động lên thành một sinh hoạt thường hằng. Chúng ta chỉ có cái kiểu lác đác xuân thu nhị kỳ một vào đêm kịch khi qua đi lập tức rơi chìm mau chóng vào quên lãng, mà không có một ngọn triều cao, một ngọn gió lớn của kịch, nói tóm lại là một truyền thống kịch, một xã hội kịch, một mùa màng kịch, tạo được động lực đầy đủ đẩy kịch vào sâu trong thưởng ngoạn và đời sống quảng đại, nâng đẩy kịch thành một nhu cầu tự nhiên cảm thấy, khiến cho những lúc thiếu kịch, đám đông phải lập tức đòi hỏi ngay có kịch để xem.

Những trở lực tinh thần và vật chất suốt bấy lâu kim chân sự phát triển của ngành sân khấu, nhiều không kể xiết. Những trở lực đó cụ thể, rõ ràng, chúng ta gọi tên ra được. Đó là những tổ chức kịch không có phương tiện để thành lập, khiến cho những người có tâm huyết và nhiệt tình với kịch đành bó tay sau những nỗ lực nửa vời và những gậy dựng không thành. Đó là những nâng đỡ không thường xuyên, những xuất vốn không tận cùng, khiến cho nhiều kế hoạch và nhiều sáng kiến tốt về kịch đến nay vẫn chỉ là chương trình và bản thảo, khiến cho những người làm kịch hằng hái nhất cuối cùng cũng phải chán nản bó tay. Cứ như thế, kịch tàn lụi, và càng ngày càng trở thành một hình thái nghệ thuật cách biệt xa lạ với lớp người thường ngoạn quay lưng dần mãi về những ngành nghệ thuật khác, cho đến khi không còn nhận thức được kịch như một nhu cầu tất yếu và tự nhiên nữa.

Người viết bài này không làm cái việc kê khai ra ở đây, tất cả những căn bệnh trầm trọng đã làm xanh yếu và tàn tạ kịch. Không phải là cái việc kê khai không cần thiết. Chỉ là mọi người đều đã biết rồi. Cũng không đặt ra ở đây một kế hoạch phục hưng và hồi sinh lý tưởng cho kịch. Cho kịch, qua tình trạng bất động hiện thời, một kế hoạch hoàn hảo mà không có điều kiện thực hiện cũng chỉ là một kế hoạch suông. Coi như sinh hoạt kịch bắt đầu từ một con số không vĩ đại, bài viết này chỉ thu hẹp trong phác họa những việc làm đầu tiên, những bước chân thứ nhất, nghĩa là những công tác kịch đơn giản, gọn nhẹ nhất mà những người làm kịch nào cũng có thể dễ dàng thực hiện được, chỉ cần quyết tâm và cố gắng. Những biện pháp đề ra sau đây tất nhiên không thể được xem như những biện pháp lý tưởng. Nhưng tới cái lớn ở xa, phải từ những cái nhỏ ở gần. Nhà nghèo, hay tìm một lượng gạo, vì chưa thể có ngay đại tiện.

SÂN KHẤU VÀ LỚP NGƯỜI LẠ MẶT

Ngành sân khấu của chúng ta từ hai mươi năm nay, chỉ duy trì được một sự có mặt cực kỳ mờ nhạt, nguyên nhân chính là vì nó không còn tìm kiếm được cho nó một đối tượng thưởng ngoạn

đằm thắm gần bó. Với kịch, chín mươi phần trăm khán giả bây giờ là những người lạ mặt. Tôi không biết những lần trình diễn khác như thế nào. Nhưng năm ngoái, năm kia, tôi có đi coi một lần vở Thành Cát Tư Hãn của Vũ Khắc khoan tại sân khấu trường Quốc gia kịch nghệ, và vở ai giết Tần Cối của Phan Tùng Mai tại rạp Thống Nhất. Trong hai đêm kịch này, được coi như hai đêm sân khấu gây nhiều tiếng vang và nhiều chấn động nhất, cái cảm tưởng chung của tôi là những diễn viên đã đóng trò trước những khoảng trống mênh mông. Giá vé rất rẻ, giấy mời một phần lớn, vậy mà cái phía đối diện với tiền trường, cái phía ấy lạnh buốt, lác đác, thưa vắng, phần lớn khán giả là những người quá nhỏ tuổi, chưa hiểu được từ những cái hay, cái đẹp sơ đẳng nhất của kịch, khiến cho xem kịch hết là một nhu cầu trí tuệ, một thưởng ngoạn ngoạn trang trọng, một tiếp nhận nồng nhiệt. Luồng điện giao cảm kỳ diệu thần thánh thường được các nhà phê bình kịch nghệ nói tới, giữa tiền trường và phía dưới, như một tác động đặc biệt chỉ có ở sân khấu mà không có với các hình thái trình diễn tầm thường thấp kém khác, luồng điện ấy đã tắt từ lâu.

Truy tìm căn nguyên hiện tượng lạnh nhạt càng ngày càng gia tăng của lớp người thưởng ngoạn nghệ thuật đối với sân khấu kịch mới, chúng ta dễ dàng nhận thức được ngay là sân khấu đã và đang bị các hình thức khác của nghệ thuật trình diễn khác khống chế và lấn lướt tàn bạo. Trước tiên là điện ảnh. Sau nữa là ca vũ. Có một thời kỳ, điện ảnh khi đó còn là một ngành nghệ thuật mới mẻ, sơ đẳng, lúng túng trong kỹ thuật giản lược và nội dung giả tạo, chúng ta vẫn tin rằng những chủ đề lớn, những vấn đề căn bản của con người và của đời sống tóm lại, những công trình sáng tạo và suy tưởng đích thực của trí tuệ chỉ được biểu hiện châu đáo và tận cùng, am hình thức một kịch phẩm, trên sân gỗ một sân khấu hơn là trên một sân quay phim. Từ thành kiến và khẳng định tiên thiên này, nhiều người làm kịch đã sống mãi với niềm tin tưởng là duy sân khấu mới là tinh hoa chuốt lọc nhất của trình bày nghệ thuật, là, trước những vấn đề lớn lao duy sân khấu nắm giữ độc quyền biểu hiện, nghệ thuật tới sân khấu là tốt đỉnh,

khả năng của sân khấu được đánh giá tựa như khả năng của sơn mài trong hội họa, mọi hình thái trình diễn khác, như điện ảnh, đều bất toàn, riêng sân khấu nói được những cái sâu, những cái lớn, những cái cao hơn.

Nhận thức về sự khác biệt của hiệu năng sân khấu so với mọi hình thái khác của nghệ thuật trình diễn bao giờ cũng là một nhận thức đúng. Vì đó là sự thật. Một tác phẩm kịch, một nhân vật kịch, một chủ đề hay một hiện tượng đặc thù nào đó của đời sống khi được thể hiện bằng hình thức sân khấu mặc nhiên đã có một định mệnh, một linh hồn riêng tây mà những hình thái trình bày khác kịch không thể nào thể hiện được chu đáo và tận cùng như kịch, nói một cách khác, nghệ thuật kịch có những vươn phóng lớn rộng và xa thẳm mà những nghệ thuật khác như điện ảnh, truyền hình, văn chương, không thể nào đạt tới. Nói giản dị, kịch không phải là điện ảnh. Và ngược lại. Vĩnh viễn là như vậy. Có điều là sự khác biệt căn bản này lại chỉ được nhận thức ở một số nhỏ, mà quảng đại thường ngoạn thì không thể nào có được một nhận thức như vậy, cho nên đã chỉ nhìn thấy sân khấu và điện ảnh như hai cách thức tương tự cùng nhằm một mục đích là trình bày những vấn đề của con người và đời sống mà thôi. Trên phương diện này, từ những công trình thực hiện sơ đẳng và ấu trĩ của thời kỳ khởi đầu (thời kỳ này điện ảnh chỉ được xem như một khám phá khoa học hơn là một ngành nghệ thuật mới của thế kỷ), điện ảnh bởi những phương tiện phổ biến phong phú mà kịch không thể có, từ khai sinh cho tới ngày nay, đã đi được những bước dài bầy dặm... Khám phá mới về kỹ thuật thanh hình thanh tiếng này chỉ trong vòng mấy chục năm đã trở thành một ngôn ngữ mới được phát minh của nghệ thuật đa dạng, và hiệu năng ghê gớm của điện ảnh đã nghiêm nhiên nâng đẩy cái mà người ta gọi tên là nghệ thuật thứ bảy lên hàng một tôn giáo mới. Nó đã có với nó, tạo được cho nó, những tin đồn, những thần tượng, những tài năng rực rỡ, những khuôn mặt xuất chúng, những tác phẩm xứng đáng với danh từ và ý nghĩa một tác phẩm lớn. Với sự trưởng thành mau chóng của điện ảnh, chúng ta chứng kiến một hiện tượng này: điện ảnh dần dần đi tới đề cập và biểu

hiện những vấn đề trước kia là độc quyền, là cấm địa của sân khấu. Không chỉ còn là những cảnh tượng giả tạo, hơi hợt như thời mới được phát minh, điện ảnh thế giới ngày nay, đã rất nghiêm chỉnh trình bày được tinh vi và sâu sắc đủ mọi thể loại hiện tượng xã hội và thâm kịch thời đại. Từ những vấn đề muôn thuở của con người như niềm tin, thương đố, hạnh phúc, côi chết v.v... tới những thực trạng bi đát và nóng bỏng của thế kỷ như chiến tranh, kỳ thị, bạo động v.v... Xem một số phim của những đạo diễn tiên phong Ý Đại Lợi, những thực hiện chan hòa ánh sáng trí tuệ của một số đạo diễn trẻ tuổi và tiến bộ ở Âu Châu và ở Hoa Kỳ hiện nay, những người nghi ngờ cái hiệu năng nghệ thuật của điện ảnh cũng phải công nhận rằng không còn một địa hạt nào, cho dù sâu thẳm nhất của trí thức; điện ảnh không thể đi tới, không thể trình bày, không thể thực hiện.

Nói đến cái hiện tượng trưởng thành rực rỡ của điện ảnh, qua tinh thần bài viết này, không phải là đánh giá hoặc so sánh hai lối ngôn ngữ nghệ thuật trước sau vẫn hoàn toàn khác biệt nhau, chỉ là đề đi tới một ghi nhận thực tế này: lớp người thường ngoạn nghệ thuật ngày nay không chỉ còn đến với sân khấu, mà họ đã tìm thấy ở những địa hạt khác, như điện ảnh, những cái làm thỏa mãn được nhu cầu thưởng ngoạn, trước kia chỉ tìm thấy ở sân khấu và văn chương. Điện ảnh Việt Nam, vì ấu trĩ và trưởng thành chậm muộn, chưa có được những tác phẩm lớn làm lu mờ sân khấu. Nhưng từ những phim quốc tế nhập nội, khuynh hướng quảng đại đã rất rõ ràng càng ngày càng nghiêng nặng về thưởng ngoạn điện ảnh. Sự đổi chiều này để ra hai nạn nhân. Bình dân là cái lương, trí thức là sân khấu, là kịch nói. Cho nên, đặt vấn đề làm kịch, phát động một phong trào kịch, sáng tác kịch, tạo cho kịch một sinh hoạt thường xuyên, tóm lại, đưa sân khấu ra khỏi tình trạng bất động, vấn đề quan trọng của những người làm kịch hiện nay là phải làm một lối kịch nào thực tế và thích ứng nhất với cảnh ngộ hiện hữu của kịch. Trước hết đề « gây dựng » lại một lớp người xem kịch mới. Sau nữa, để có thể làm kịch, mặc dù thiếu thốn rất nhiều phương tiện. Những giải pháp đề nghị sau đây không phải là tất cả những giải pháp. Chỉ là một số giải pháp thực tiễn, vì có thể thực hiện được.

MỘT BAN KỊCH CỦA NHỮNG NGƯỜI CÒN LẠI

Sân khấu thoi thóp vắng lặng suốt bấy lâu đã làm tan rã những tập hợp, những tổ chức kịch đã có. Phần lớn những người làm kịch, viết kịch, vì thất nghiệp, vì ngồi không, đã « chạ » sang những địa hạt khác. Nhưng vẫn còn một số người chung thủy với kịch, không tìm được một hoạt động nào khác ngoài hoạt động cho sân khấu. Những người này phải được tập hợp lại tức khắc. Thành cái lực lượng cuối cùng cho một khởi hành mới. Ban kịch « chí nguyện », ban kịch của hy vọng cuối cùng này sở dĩ chưa có, mặc dầu nó chính là giải pháp duy nhất cho một tập hợp mới, là vì cá nhân từng người làm kịch của chúng ta, mỗi người là một vũ trụ riêng, không chịu nhận thức là trước cái tình trạng khốn cùng của kịch, sự biểu tỏ sáng suốt và bất vụ lợi nhất cho lòng yêu mê sân khấu của mình, không phải là khẳng khẳng phần đầu cho một nguyên tắc làm kịch nào, mà phá bỏ nguyên tắc, nhận chịu một thỏa hiệp. Tập hợp có thể đầu ngó mình sở, phức tạp, không đồng nhất, cũng được. Những người nói muốn làm gì cho sân khấu, phải làm gì cho kịch, các anh là những người cuối cùng, các anh hãy tập hợp lại với nhau. Diễn bất cứ cái gì cũng được. Làm bất cứ cái gì cũng làm. Miễn là làm. Điều kiện duy nhất là nhiệt tình và tự nguyện. Một ban kịch gồm toàn những người tự nguyện, sống chết, hăng hái với kịch như vậy, không cần nhiều và cũng chẳng cần nhiều phương tiện. Tôi lấy một con số : mười người là đủ. Mười người này, bởi là những người đã hiểu kịch, đã thăng trầm, đã lăn lóc với sân khấu, có thể làm được gần hết. Trừ viết vở, đến đạo diễn, đến đóng kịch, quản lý, tổ chức sân khấu, bài trí, hóa trang v.v... mà khỏi cần gọi đến những chuyên viên phải trả tiền thù lao. Làm kịch lúc này, nếu vẫn muốn làm, phải có một ban kịch cảm tử quân như vậy. Với một ban kịch được thành lập theo tinh thần tự nguyện và tự tập hợp vô điều kiện này, mặc nhiên là những phương tiện vật chất tuy vẫn phải có nhưng đã được hạ thấp xuống mức tối thiểu và những trở lực nào thì cũng không đến nỗi phải nhìn thấy như những trở lực trái núi, không thể vượt qua. Những tổ chức kịch đã có, đã lần lượt tan rã, chỉ vì không phải là một gần thành

toàn vẹn những phần tử chí nguyện, chỉ cần một chút thỏa hiệp giữa những người còn lại của kịch, sống chết với kịch, là ta dễ dàng có được một tổ chức kịch, không cần phương tiện nhiều, cũng đã có thừa thay thế và khả năng để làm được rất nhiều, cho kịch.

NHỮNG HÌNH THỨC TRÌNH DIỄN TRUNG GIAN

Có được một tổ chức sân khấu gồm toàn những người tự nguyện có khả năng và thẩm quyền chưa có nghĩa là những đêm kịch lớn đã có thể tổ chức, những chương trình lâu dài, những kế hoạch đại quy mô đã có thể thực hiện. Vấn đề lúc khởi đầu là thời dấn vào sinh hoạt kịch một hơi thở mới, đánh thức giấy, một bộ môn nghệ thuật tê liệt, từ từ nhưng đều hòa, bằng những phương thức trình diễn trung gian. Ít lâu trước đây, trong một cuộc tiếp xúc với những người viết trẻ, tôi nhớ anh Thanh Tâm Tuyền đã đưa ra một sáng kiến rất tốt là cùng với phong trào đọc thơ, trình diễn thơ trong những đêm họp mặt của thanh niên, sinh viên yêu thích văn chương nghệ thuật, những đoạn kịch đặc sắc nhất cũng có thể đọc lên ; như thơ, không cần sân khấu, không cần tập được. Hình thức trình bày gọn nhẹ đơn giản này, tuy không tạo nổi một không khí đích thực cho kịch, nhưng là một cửa ngõ dẫn đường tới kịch, tập cho những phía thường ngoạn còn xa lạ bờ ngỡ với kịch, quen thuộc với ngôn ngữ và tác phẩm kịch. Có điều là, những buổi đọc kịch như thế không thể do những diễn viên tầm thường, chưa có tên tuổi đứng ra thực hiện. Một đám người trẻ tuổi đọc Bão Thờ Đại hay Ngô Nhận trong một cuộc họp mặt sinh viên, kết quả thu lượm được của buổi đọc kịch, sẽ rất hữu hạn. Nhưng nếu những người đọc kịch trước đám đông lại chính là Vũ Khắc Khoan, Trần Lê Nguyễn, Thanh Tâm Tuyền thì mới thu hút và vang vọng của buổi đọc kịch sẽ gia tăng gấp bội. Những người đã có những thành tích lẫy lừng về sân khấu, những tên tuổi vòng đầu của kịch mà chịu khó, đích thân thực hiện những công tác kịch tầm thường và bé nhỏ thái độ đầy nhiệt tình đó mới thật đáng khen ngợi và mới truyền

tiếp được hưng khởi tới quảng đại thường ngoạn xúc động trước những « nhân vật chín túi » của sân khấu đã không từ nan bất cứ một phương tiện trình diễn nào, miễn là phương tiện ấy là những vận động khởi đầu cần thiết cho sân khấu hồi sinh.

Chúng ta còn sử dụng được nhiều hình thức trình diễn trung gian khác nữa. Chẳng hạn như lồng những đoàn kịch giá trị vào những chương trình ca vũ, đại nhạc hội vẫn được tổ chức hàng tuần ở nhiều hý viện thành phố. Cho kịch nghệ thuật xuất hiện lẫn lộn với kịch bình dân, kịch thương mại, cùng ra sân khấu với múa mọi, múa trống, thoát y vũ và kịch động nhạc cũng được đi. Như thế lại còn tốt là đặt kịch trước một thử thách, một đánh giá, một so sánh với những hình thái trình diễn tập tục khác, nhờ đó, đo lường được cụ thể sự yêu thích của quảng đại dành cho kịch đã già tăng hay đã suy giảm tới bậc nào.

Sinh hoạt sân khấu, muốn được thường xuyên liên tục, không thể nào xem thường và bỏ qua những hình thức trình diễn trung gian. Có mặt ở bất cứ đâu có thể có mặt được, dù chỉ là một có mặt khoảng khắc, hòa nhập với các tổ chức trình diễn khác biệt, mặc dầu sự hiện diện do đó có thể mờ nhạt và phụ thuộc, chỉ như vậy mới đốt cháy được ở nhiều nơi những lò kịch mới, đưa được kịch đến thường hằng với quảng đại đã thờ ơ và đã lãng quên kịch quá lâu ngày. Tôi rất đồng ý với những người làm kịch đã cố gắng đưa lên vô tuyến truyền hình, diễn không cho sinh viên, giám làm kịch từ con số không,, tạo đời sống cho sân khấu khi chỉ có trong tay những phương tiện nghèo nàn và eo hẹp nhất. Cái không khi trang trọng thời thượng từng làm lộng lẫy huy hoàng bao nhiêu mùa kịch cũ mang những cái tên hoa đã tan biến hoàn toàn và không tìm lại được. Cũng không cần tìm lại. Tinh thần sân khấu bây giờ khác. Khỏe mạnh và tiến bộ hơn. Như những chủ đề lớn đã được sân khấu bây giờ đề cập tới. Những người làm kịch bây giờ không còn là những nghệ sĩ hào hoa ung dung đi lên một sân khấu đã dựng sẵn. Mà là những chiến sĩ dũng cảm của tiền trường ném kịch vào đời sống như một mũi nhọn, sử dụng kịch như một vũ khí tiền phong của

nghệ thuật. Làm kịch trong hoàn cảnh tinh thần và vật chất hiện tại tất nhiên là khó khăn cực nhọc muôn vàn. Vinh dự lớn lao của người làm kịch ở Việt Nam chính là giám khởi hành từ đó, từ cái cảnh ngộ khốn cùng nhất của sân khấu. Vinh dự lớn thì trách nhiệm cũng lớn. Bởi vì đồng thời với thực hiện kịch, còn là đào tạo lại cả một lớp người thường ngoạn đã chỉ còn biết lui tới những thể loại sân khấu tầm thường và tẻ tẻ nhất.

mai thảo

MẶC ĐỒ

« bloc - notes »

● Trước hiện tình khủng hoảng của sân khấu cải lương dư luận tỏ ra hai ba khuynh hướng : có người lạc quan cho rằng trăm sự đổ tất cả lên đầu hai ông chiến tranh và kiếm ước, hòa bình trở lại và đời sống ổn cố hơn sân khấu cải lương lập tức tìm lại được phong độ cũ và còn có cơ phát triển hơn ; có người ưa tiến bộ mong mỗi có sự cải tiến sân khấu cải lương hầu thích nghi với những thay đổi trong đời sống chung quanh, với trình độ thưởng ngoạn khó khăn hơn trước của khán giả ; có người quá khích cương quyết tin rằng sân khấu cải lương đã hết thời, khán giả bây giờ không thể thưởng thức được thứ nghệ thuật không căn bản đó nữa, tốt hơn hết nên để cho sân khấu cải lương tự nó tàn lụi, mở đường cho những nghệ thuật tiến bộ hơn, thích hợp hơn như thoại kịch, phim ảnh...

Dù sao đi nữa, sân khấu ca kịch bao giờ vẫn có lẽ sống của nó. Ca kịch hiện thời không phải là một giai đoạn tiến tới thoại kịch thuần túy. Từ chủ trương đó ta không nghĩ rằng nền móng do sân khấu ca kịch tạo nên có thể làm nền móng tương lai cho sân khấu thoại kịch. Hay nói cách khác, một ngày kia sân khấu ca kịch phải chết đi nhường chỗ cho sân khấu thoại kịch. Nhận

định, hay mong đợi như vậy, chứng tỏ một thái độ xa thực tế. Sân khấu thoại kịch chưa đặt vững được ở đây là vì những căn nguyên nội tại của ngành thoại kịch hiện thời của ta, chứ không phải ca kịch đã choán mất hết chỗ đứng của thoại kịch. Thoại kịch chưa phát triển được cũng không phải hiện thời khán giả (nói chung) chưa tới trình độ thưởng thức thoại kịch. Nhìn thẳng vào thực tế ta phải thấy rõ rằng khán giả của sân khấu ca kịch không phải là khán giả của sân khấu thoại kịch. Lẽ dĩ nhiên nhận xét này chỉ có tính cách tổng quát, vì rất có thể trong số những khán giả hiện thời của sân khấu ca kịch vẫn có những người biết thưởng ngoạn luôn cả sân khấu thoại kịch và cũng dành cho sân khấu thoại kịch một phần mê say tương đương. Tuy nhiên, ta không thể mơ hồ không phân biệt rõ rệt hai loại khán giả khác nhau, như ta đã phân biệt khán giả sân khấu với khán giả phim ảnh. Phân định rành rọt như vậy giữa ca kịch và thoại kịch chúng ta sẽ không mất thì giờ bàn cãi về những cái hay cái dở của mỗi bộ môn sân khấu đó. Sân khấu ca kịch riêng nó có một chỗ đứng vững vàng ở miền Nam với một số đông đảo người thưởng ngoạn (nhất là ở tỉnh) với đủ hạng tuổi. Đó là một hiện tượng có thật. Tình trạng khủng hoảng hiện tại do nhiều nguyên nhân khách quan, chứ không phải bởi số người thưởng ngoạn đã sút kém (chẳng hạn như không đủ tiền mua vé đi coi hát không có nghĩa là hết thấy thú đi coi hát).

Tại sao sân khấu ca kịch sẽ còn sống lâu ?

Sân khấu ca kịch gắn liền với những điệu ca, khán giả của sân khấu ca kịch XEM KỊCH ĐỂ ĐƯỢC NGHE CA. Nếu không thưởng thức được những giọng và điệu ca thì không thể thích thú được sân khấu ca kịch miền Nam. Sự phát triển của sân khấu ca kịch ở miền Nam phần lớn do khuynh hướng của người Việt miền Nam đối với ca nhạc. Âm nhạc, ca hát, vũ điệu là những sản phẩm có thể nói là đặc biệt phổ thông tại những xứ mặt trời. Dưới vòm trời xanh ngắt, câu ca điệu múa là những thể hiện hồn nhiên và trung thực nhất của tâm hồn. Ở miền Nam Việt Nam những điệu ca, nhất là điệu Vọng cổ, là một thực chất cấu kết nên tâm hồn con người, hơn hẳn ở miền Bắc. Một chính quyền nào đó muốn

gây một cuộc nổi loạn ở miền Nam này có thể có một phương sách hữu hiệu nhất là đột nhiên triệt để cấm ca Vọng cổ và tổ chức được cuộc ngăn cấm một cách gắt gao. Từ bao lâu nay, những gánh hát, những bộ đĩa, những máy thanh, cũng như những tập sách nhỏ sao lục những lời ca trong những tuồng nổi tiếng, đã có mặt hàng ngày ở mỗi gia đình, càng ở vùng quê càng thấy rõ. Đi coi sân khấu ca kịch, chủ tâm chính của khán giả là nghe ca, nhưng cộng thêm với cái thú NGHE khán giả còn có cái thú thứ hai là thấy bài ca sống ở giữa bối cảnh của nó. Trong một vở tuồng trên sân khấu ca kịch có hai thực thể phải tương đương là cốt kịch và lời ca. Nghệ sĩ ca hay nhưng cốt truyện lỏng lẻo, hay kịch sĩ diễn xuất dở (thí dụ trường hợp Út Trà Ôn) khán giả sẽ bứt thú đi vì bài ca không nhờ được câu chuyện đưa tới mức trở nên sống động. Đối với khán giả, nghe ca hay trong một tuồng tích dở cái thú chỉ bằng — hay có thể còn kém đi vì những bức minh trước sự diễn xuất kém, bố cục rời rã — những khi nằm trên võng nghe máy thanh hay vận bộ đĩa ưa thích. Ngược lại, dự khán một tuồng tích hấp dẫn, nhiều kịch tính được phỏ diễn khéo, nhưng không được nghe những giọng ca hay, người thưởng ngoạn cũng thấy kém nhiều hứng thú. Sân khấu ca kịch bởi vậy không thể không là một cuộc điều hòa đúng mức giữa ca và kịch. Nghĩ rằng một ngày kia sân khấu ca kịch hiện thời sẽ không còn những bài ca không khác nào nghĩ rằng sẽ tước mất của đông đảo khán giả một nguồn hứng thú duy trì đã lâu đời.

● Sự thật ở ngoài đời và sự thật trong tác phẩm. Đề tài mạn đàm được đặt ra trong vài nhóm người viết, nhân tác phẩm của một hai nhà văn nữ. Không ai chối cãi rằng những cá tính và những biến cố làm nên cuộc đời và tác phẩm nghệ thuật là những phản ảnh của cuộc đời. Nhưng từ những sự thật chằm mũi kim vô có thể chảy máu đến những sự thật người đọc,

người thưởng ngoạn hình dung ra được qua tài trí của người sáng tạo có cả một đoạn đường dài. Người viết không thể giống như bà bán cá thò tay trong thùng chụp lấy một chú cá, bày lên bàn cho nó nhảy tung tung, và bảo thế là làm nghệ thuật. Con cá đó là CỬA bà bán cá thì được vì bà là sở hữu chủ của nó, nhưng không thể DO bà bán cá được vì bất quá bà chỉ mất tiền buôn lại con cá nơi người lười cá — mà người này cũng chỉ tước đoạt được của thiên nhiên.

Vấn đề trong tiểu thuyết cũng như trên họa phẩm. Cũng khuôn mặt đó, tình vật đó, phong cảnh đó dùng làm đề tài, tại sao một họa phẩm khác một bức hình chụp, tại sao họa sĩ này vượt bức họa sĩ khác. Bởi bức tranh này là một công phu sáng tạo (hay tái tạo) còn bức tranh khác, tấm hình kia chỉ là kết quả ghi chép. (Nhiếp ảnh bây giờ thật ra đã có nghệ thuật của nó, từ cái một phần nghìn của giây bắt kịp bắt đúng đến những công phu bố cục, lựa ánh sáng, tìm góc cạnh, đã có sự chia loại giữa những bức hình nghệ thuật và những bức hình tài liệu.) Người ta tìm thấy rất nhiều những gì có thật trong tiểu thuyết của André Maurois, nhưng nhà văn này đã nhìn nhận tiểu thuyết là « một hình ảnh của cuộc đời » nhưng cũng là « một kiến trúc của trí tuệ, sắp đặt theo một trật tự do đầu óc của con người những hình ảnh của tự nhiên ». Bởi người viết có quyền đảo lộn mọi thứ tự thời gian, lựa chọn chỗ này chỗ kia những chi tiết, bởi người vẽ đó quyền ghi lại những đường nét, màu sắc do riêng mắt y nhìn thấy, người đọc, người thưởng ngoạn không băn khoăn là đề tài có thật hay không, chỉ cần biết tác phẩm có cảm được không, có sống không. Cho nên người sáng tác không cần, không nên bày ra trọn vẹn mọi sự thật, quan tâm đếm cho đủ những yếu tố đã thu lượm. Quá tôn trọng sự thật — hay lười biếng chọn lựa chi tiết ? — người viết sẽ phạm một lỗi nghề nghiệp : kích thích óc tò mò của người đọc, đẩy lui quan tâm thưởng ngoạn của người đọc xuống hàng thứ yếu. Khiến độc giả trở nên tọc mạch, ảnh hưởng di hại tới sự yên tĩnh của tác phẩm và con người viết. Mặc dù người viết kiêu hãnh thích sống trong nhà kính.

● Có một người bạn trẻ hai lần nói với một người bạn trẻ : tôi thất vọng ! Giữa hai thế hệ nối tiếp thường không mấy khi thế hệ đến sau thấy thỏa mãn trước những hành động — hay không hành động của thế hệ hơn tuổi. Nhận định này càng rõ rệt trong hoàn cảnh đất nước hiện tại. Thất vọng vì vậy trở thành chuyện thường. Nhưng giữa hai cá nhân được là đối tượng cho một tình cảm nào đó, tiêu cực hay tích cực, cũng khiến cho cá nhân đối tượng thấy ấm đôi chút trong lòng.

Nhìn vào nông nổi thất vọng chung của những người trẻ, những người đầu gối tay suy nghĩ tới thân phận mình và cảm thấy chưa đến nỗi già có thể rút ra được một bài học : nếu tách riêng từng cá nhân trong vòng năm chục năm nay không phải chúng ta thiếu lửa, không phải chúng ta thiếu những cơ hội quy nhiều ngọn lửa nhỏ thành ngọn lửa lớn, phải thành thật mà nhận, chúng ta thiếu cái chất liệu tiên thiên khả dĩ duy trì được dài lâu những ngọn lửa nhỏ ; hơn thế nữa, chung quanh chúng ta lại quá nhiều chất kỵ lửa tạo nên do ảnh hưởng bên ngoài. Bài học chưa xót nhất cho những cá nhân nhiều nhiệt tình là chất liệu vốn có bấy nhiêu càng hồi hã đốt càng mau tàn lụi ! Những cá nhân sẽ tiếp tục trách cứ lẫn những cá nhân, mãi mãi trong nhiều thập niên nữa, nếu chúng ta cứ người nọ trông đợi người kia, thấp hươg cầu khẩn một cứu tinh hiện xuống. Vấn đề đặt ra chung là đừng đợi một phong trào, mỗi cá nhân quay về làm một cuộc tự xét, tự giác, tri và hành trong phạm vi nhỏ bé của con người mình. Nếu toàn thể đa số trầm lặng từ bỏ thái độ nhất thiết thụ động, không nghe ai, chỉ nghe riêng lương tâm mình và xử sự cho thật đúng, thật chân thành, hy sinh đôi chút nếu cần... trong tương lai không xa chúng ta sẽ hết ngồi rút những bài học đau xót, chỉ còn đếm những bước chân đi và tin tưởng tiến tới.

Chúng ta đã thất vọng vì chúng ta quá tin ở cách mạng. Trong thế giới liên lập hiện tại, trừ trường hợp có một trận chiến mọi

khi đó vấn đề sẽ hoàn toàn đặt lại từ căn bản và biết có còn ở đó không mà đặt lại vấn đề ! — chúng ta chỉ có một con đường tiến thủ là cương quyết và tích cực xây dựng dân chủ. Chúng ta không nghe theo những người bi quan, căn cứ trên những quái thai đang đóng vai đại diện đề hoải nghi dân chủ. Thật tình chúng ta chỉ mới tập tành hình thức dân chủ, học tập cái lỗi thời của dân chủ Tây phương. Chúng ta tự ti đến độ không dám tìm cách đổi mới, trải qua kinh nghiệm mới, thích nghi với đặc thù dân tộc hay sao ?

● Có một người quan sát ngoại quốc chịu khó học nhật báo ở Sài-gòn đưa ra một nhận xét : sao độc giả nhật báo ở Việt Nam có thể dễ tính đến thế ? Ngạc nhiên của người quan sát đó căn cứ trên một số tin tức hôm nay được tung ra với những cái tit lớn hấp dẫn, đến hai ba ngày sau, cũng vẫn nơi trang nhất những nhật báo đó, lại vẫn cái tin cũ đó nhưng với cái tit nhỏ hơn, ít hấp dẫn hơn bên trên một nội dung gần như đỉnh chính cái nội dung đã tung ra hôm trước. Một thí dụ cụ thể : tin một thương phế binh bị đạn ở Tân Bình được khiêng đi biểu tình trong tình trạng thập tử nhất sinh và sau cùng được cấp tốc đưa tới bệnh viện để đến hôm sau có tin thương phế binh đó đã chết, với cái đầu hồi mập mờ đặt khéo ở cuối cái tit. Nhưng hai ba ngày sau vẫn những nhật báo đã loan tin trước lại loan tin một phái đoàn báo chí đi thăm thương phế binh tưởng đã chết kia nay vẫn còn sống, đang bình thường hồi phục và vết thương thập tử nhất sinh thật ra, theo lời bác sĩ phụ trách chữa trị, chỉ là một vết đạn sước bên ngoài.

Quan sát viên thắc mắc : khi loan tin nhật báo có phối kiểm tin hay không, phóng viên đem tin về tòa báo có nhìn thấy tình trạng thật của thương phế binh kia không ? Nếu không phối kiểm, không nhìn thấy tận mắt mà vẫn loan tin, nhật báo làm nhiệm vụ thông tin giúp độc giả nhìn thấy sự thật hay nhật báo làm

nhệm vụ xách động độc giả giúp cho những người muốn xách động? Hơn thế nữa, hai ba ngày sau loan một tin ngược lại với tin đã loan nhật báo có ra mặt khi thị độc giả không, coi độc giả như bung xung muốn bảo sao đành hay vậy?

mặc đồ

BÙI XUÂN QUANG

nghĩ về kịch mới

Một nhóm sinh viên, vừa trai vừa gái đang nằm dài dưới đất để nghe một cuộc bàn cãi ở máy thu thanh. Anh Onjo, người bạn Nhật mới quen giải thích cho tôi hay: hôm qua họ gặp nhau trong một tiệm cà phê, và họ nghe lại những ý kiến trao đổi. Chúng tôi đang ở trên tầng thứ bảy của « nhà gặp gỡ quốc tế ». Căn phòng trống trải, không có đến một cái ghế. Đạo diễn là một cô gái trẻ tuổi, Catherine, diễn viên phần đông không là người Pháp. Buổi tập bắt đầu. Diễn viên đứng, hoặc ngồi yên một chỗ diễn tả theo ý muốn của mình bằng cách chuyển động tay chân hoặc thân thể, hoặc bằng hơi thở. Rồi lần lần những động tác ăn khớp chặt chẽ, một người thối ra nhẹ và đều như tiếng gió vi vu, người thứ hai bị lôi cuốn, một người khác từ từ ngã xuống ôm chân một người bạn, một thanh niên và thiếu nữ đi lại nhau, hai thân hình quấn quýt lấy nhau trong tiếng gió. Họ đang tả một bài thơ về bề của một tác giả Anh.

Chúng ta đã xa hẳn cách đóng kịch cổ điển, người ta đọc bập bẹ thơ của Racine, bắt chước Jean Louis Barrault trong một màn của LE SOULIER DE SATIN hay diễn LA REINE MORTE của Montherlant như một chuyện tình đầy nước mắt. Kịch đang thay đổi, sự thay đổi ấy không chỉ ở trong một khuôn khổ bé nhỏ như nhiều người tưởng. Những ý mới đã lan rộng trên

mọi tầng lớp kịch sĩ. Cho đến trên đất Pháp, nổi tiếng là chậm chạp và cổ hủ trong mười năm nay, cho đến nhà « gặp gỡ quốc tế » hẻo lánh này cũng có rơi rớt một vài ý mới. Cuộc cách mạng kịch, tuy vẫn chưa hẳn trưởng thành, cũng đã trải qua một thời tìm kiếm khá lâu. Một phần vì bản chất và lịch sử của kịch, kịch có những kỹ thuật được truyền thống từ lâu, một phần khác vì vấn đề kinh tế. Một rạp đầy người xem chỉ đủ tiền trả những người đóng và trả thuế thôi. Phần đông khán giả lại thuộc hạng trưởng giả, chỉ thích những tác phẩm nổi tiếng, diễn tả một cách quen thuộc. Vì vậy, nhiều người làm kịch mặc dù đầy thiện chí, cũng không dám tiến tới dứt khoát.

Kịch bắt nguồn ở đạo giáo, ở những cuộc dâng lễ thờ thần thánh, những lời nói, lời hát, lời than đều không có đặt trước. Dần dần viết lời, diễn viên trở thành nhân vật và cuộc lễ trở thành kịch. Kịch Hy Lạp rất bình dân, tất cả công chúng đến dự, ngồi chung quanh nơi diễn như người người ta xem đấu bò bây giờ. Sau này, muốn thêm thêm mỹ và tiện nghi, người ta đặt ra sân khấu, để dựng nên những chuyện tình éo le, gái tìm chồng, mẹ tìm con, vợ phỉnh chồng, rồi chồng phỉnh vợ, vân vân... Đối với một số đông, kịch trở thành một trò giải trí.

Trong một buổi nói chuyện về 'kịch tiên phong, Eugène Ionesco, tác giả của LA CANTATRICE CHAUVE (đã diễn hơn mười năm ở Paris và đang tiếp tục) và một số kịch « phi lý », tuyên bố rằng cái gì đã trở thành cổ điển mới thật là tiên phong. Ông muốn thỉnh giả hiểu, lúc một sáng tác nghệ thuật đã được một số đông công nhận có giá trị thật, tác phẩm ấy mới là một tác phẩm tiên phong, mới thật mở một đường đi mới cho nghệ thuật. Bây giờ Ionesco mới được bầu vào Hàn Lâm Viện, kịch của ông cũng mất vẻ mới mẻ, lạ lùng và cũng hết sâu sắc. LA CANTATRICE CHAUVE chỉ còn giá trị một hài kịch, lộng lẫy trong lời. LE ROI SE MEURT cảm động thật, như lúc ông vua biết mình sắp chết, miễn tiếc đời thô sơ mộc mạc. Nhưng cái đẹp nhất của LE ROI SE MEURT cũng không bằng vài câu hát của Desdemone trước khi bị Othello ghen mà giết chết. Cho đến Pirandello, người đã phá tan kịch ra từng mảnh để ráp lại, cũng chỉ tìm được một vài nguồn hứng cảm của Shakespeare

(CE SOIR ON IMPROVISE). Ionesco quên rằng đã tiến trước mở đường thì phải không sợ phiêu lưu, không sợ vấp ngã, không tự tiến hai lùi một.

Những tác phẩm người ta thường gọi là tiên phong, của Ionesco, Beckett, được kết quả của mỹ mãn vì nảy sinh theo chiều hướng đòi hỏi của tầng lớp trí thức, cũng như những tác phẩm duy sinh của Sartre hay phi lý của Camus. Đây là những tác phẩm siêu hình hợp với nền văn minh kỹ thuật. Dù sao, đây là lần đầu tiên có người muốn trở về nguồn gốc kịch. Nhất là Genêt, tác giả của LES BONNES, tìm nhựa sống của kịch trong một cuộc lễ dâng tâm hồn và thể xác cho thần thánh, hay định mệnh. Những nhà dàn cảnh trẻ thích tìm cái mới trong cái cũ. COMME IL VOUS PLAIRA của Shakespeare do Jorge Lavelli dàn cảnh, cho khán giả một cảm tưởng như đang xem một bản kịch lạ lùng. Cái lạ lùng ấy do tính chất cổ điển mà ra. Trong lúc một vài người dọn bàn tiệc, trên ba tầng cao, những người thiếu nữ lơ lửng đang sửa soạn đi ăn tiệc. Lavelli cũng dùng nhiều CHOEURS như trong kịch hy Lạp.

Lẽ dĩ nhiên, trước khi tìm thấy một con đường riêng, những đoàn hát Mỹ cũng dùng những kinh nghiệm của Pirandello, phá tan chuyện kịch thành từng mảnh hay theo con đường của Genêt, trở về nguồn gốc kịch. Đoàn LIVING THEATRE còn diễn cả Racine (PHEDRE). Strindberg (LA SONATE DES SPECTRES) trước khi dẫn mình vào một hướng mới mà chúng ta có thể gọi là con đường cách mạng của kịch hiện nay.

Muốn cách mạng kịch phải cách mạng cả phần nội dung lẫn hình thức. Bertolt Brecht là một trong những người đưa ra những ý kiến rõ ràng, thực tế và có ảnh hưởng mạnh trên nền kịch quốc tế. Ông chống lại tính cách giải trí của kịch. Theo ông, kịch phải là một phương tiện để giáo dục quần chúng. Kịch nêu lên những vấn đề quan trọng đến lương tâm, tư tưởng và đời sống của con người trong xã hội mới. Đừng không cho khán giả mơ mộng, đừng bắt buộc khán giả ý thức trong mỗi giây khắc, Brecht đem kịch ra xa bằng cách để người xem thấy đèn, thấy cảnh giả tạo. Trong lúc hai tình nhân chuyện trò với nhau, Brecht cho một người thứ ba tả tình của hai người (LE CERCLE DE

CRAIE). Brecht mở đường cho kịch chính trị.

Brecht thay đổi mục đích kịch nhưng không thay đổi kịch. Antonin Artaud đưa lên một tầm mỹ mới, khác hẳn với quan niệm của Brecht. Ông cho rằng sân khấu cũ ngăn chặn không để khán giả thông cảm với diễn viên. Sân khấu không phải là nơi diễn viên đến để lột một vài nhân vật rồi đi về, sân khấu là nơi gặp gỡ, sân khấu thúc đẩy những người có mặt ở đấy bộc lộ những tình cảm để tìm kiếm nhau. Jorge Lavelli, Roger Planchon, Jean Louis Barrault theo con đường này, Lavelli dàn cảnh Shakespeare một cách mới mẻ cũng như Barrault với bản HAMLET, xử dụng cả hậu trường lẫn sân khấu. Tài nghệ Barrault đặc biệt nhất trong vở RABELAIS do ông trình diễn ở « Elysée Monmartre ». Sau khi bị André Malraux cất chức vì thái độ của ông trong cuộc nổi dậy tháng năm 68, Barrault thuê một đài đánh « catch » để dựng một bi cảnh theo những tác phẩm của Rabelais. Khán giả không thông thạo kịch rất ngạc nhiên, thấy Barrault pha kịch và đời, mộng và thực, thật và giả, những người đóng kịch đi lung tung giữa khán giả như không có sắp đặt trước. RABELAIS có lẽ là kết quả của một đời nghệ sĩ lâu dài, đi từ Claudel đến Genêt, từ Shakespeare đến Becket. Phận sự giám đốc rạp hát quốc gia ODEON không cho Barrault đạt đến nguyện vọng của Artaud một cách hoàn toàn. Barrault, nhờ bị Malraux ép buộc ở trong một địa vị « cách mạng », mất chỗ làm, mất rạp hát, mới sáng tạo RABELAIS.

Nếu cách đây mười năm Barrault không nhận chức giám đốc rạp ODEON, có lẽ Barrault đã đưa lại một cái gì mới lạ cho kịch. Nhưng phải đợi đến tháng năm 68. Tháng năm 68, hy vọng và tuổi trẻ bị chìm đắm trong cầu thả và lãng mạn. Một tia sáng ở Avignon : « đoàn vũ thể kỷ hai mươi » của Béjart tiếp tục trình diễn vì theo Béjart, ngừng diễn là chọn một giải đáp dễ dàng, Julien Beck và Judith Melina (cặp vợ chồng đã sáng lập đoàn LIVING THEATRE) cùng đồng bạn lên đường ra khỏi Avignon, đi giữa hai hàng lính cảnh sát. Đoàn LIVING THEATRE tranh đấu cho một quan niệm tự do trong cách sống. Đời sống phiêu lưu, ăn ngủ trong những trường học bỏ trống, những căn nhà cũ, du hành trên những chiếc xe buýt, cả đoàn sống chung với nhau.

Con người phần đông ham muốn một thứ tự do tuyệt đối, một nếp sống mẫn mả, phiêu lưu, nhưng ít người có can đảm nói lên và thực hành, xem ở sự thành công của hai bản kịch HAIR và O CALCUTTA. Trên sân khấu, diễn viên ở trường như nhộng, dưới này khán giả mặc áo quần chỉnh tề như đề đi dự tiệc ở hoàng cung. Muốn xem HAIR, ở Pháp, phải mua vé trước hai tháng và phải xuất ra 50 quan. Không kể O CALCUTTA là những cảnh ngắn, có tính cách thương mại do nhiều tác giả nổi tiếng viết, (tên lấy ở một bức tranh), xem HAIR trong trường hợp nói trên không đúng với chủ ý của tác giả. Gerome Ragni, người viết bản HAIR, là một kịch sĩ của đoàn OPEN THEATRE, ông gom góp những mẫu kịch nhỏ, ráp lại thành một vở kịch có vũ và nhạc, tả một loạt cảnh đầy màu sắc về đời, tình yêu và tự do.

OPEN THEATRE do Joe Chaikin điều khiển, chỉ diễn cho rất ít người xem, không bán vé, không xin tiền, và không có chuyện đặt trước. Diễn viên mô tả tâm trạng và vấn đề của mình, nhưng không được có một thái độ ích kỷ, phải hòa nhịp với những người khác và phải đặt mình trong xã hội. Kịch mới xuất phát không khác gì những đứa trẻ đánh bi ở góc đường, khán giả ngồi dưới đất, sống chung với diễn viên một vài giây khác, cùng nghĩ về vụ ám sát Martin Luther King, chiến tranh Việt Nam và tương lai của nhân loại. Nhóm BREAD AND PUPPET diễn cuộc tấn công một làng ở Việt Nam (PAGEANT PLAYERS). GUT THEATRE gồm toàn trẻ em da đen và thiếu niên xứ Porto Rico, tranh đấu chống kỳ thị chủng tộc.

Kịch Mỹ đi sâu vào quan niệm kịch chính trị và giáo dục của Brecht, nhưng không những chống lại một chính sách hay một chế độ mà chống lại cả một văn minh. Lúc Melina và Beck mới vào nghề, họ đến gặp nhà đạo diễn nổi tiếng Robert Edmond Jones. R.E.Jones hỏi hai người có bao nhiêu tiền, Beck hãnh diện trả lời họ có sáu nghìn đô la. R.E.Jones thất vọng vì ông thấy phải cực khổ mới thay đổi được kịch. Kịch ở Broadway quanh quẩn trong tiền bạc nên không bao giờ đạt đến nghệ thuật. Ông khuyên hai người nên trình diễn ở nhà và ông sẵn sàng cho họ mượn nhà của ông. Beck và Melina từ chối.

Sau này, lúc đã có một vài kinh nghiệm, một vài tư tưởng về kịch, Beck và Melina cũng phải diễn ở nhà để giữ lấy tự do. Nội dung và hình thức đi đôi với nhau, chỉ ở trong nghèo nàn nghệ sĩ mới sáng tạo được cái mới. Sống một nếp sống khác biệt, không nhận thang giá trị của xã hội cũ, đó là điều kiện để khởi đi lại con đường đưa đến chiến tranh và thối nát. Mục đích của LIVING THEATRE lúc diễn THE CONNECTION của Jack Gelber là cho khán giả cảm thương với những thanh niên nghiện thuốc phiện trắng, những người thường bị xã hội ruồng rẫy. CONNECTION có nghĩa đụng chạm, (trái ngược với quan niệm ly cách của Brecht). Một nhóm nhạc sĩ Jazz hòa nhạc từ đầu đến cuối bản, cùng trên sân khấu, năm sáu người thanh niên đen và trắng đợi bạn đem thuốc đến. Sự đụng chạm đi đến cùng vì có diễn viên hỏi xin khán giả thuốc. Diễn viên đóng như thật thành thử khán giả chẳng biết là thật hay giả. Mỗi lần một nhân vật lăn chết là mỗi lần năm ba người xem té ngất.

Beck và Melina tiến tới một bước nữa với THE BRIG (1963). The brig là một căn nhà nhỏ dùng để giam lỏng Marines Mỹ phạm luật. K.H. Brown lấy những kỷ niệm đời lính viết thành kịch. Nhưng THE BRIG cũng không hẳn là một vở kịch, vì chỉ là những cảnh của căn nhà tù nhỏ, một đời sống vô nhân đạo, một địa ngục của người tạo nên để giết tất cả giá trị, nhân phẩm, tình cảm. Tù nhân phải làm những việc nhọc nhằn, bị đánh, bị chửi từ sáng đến tối. Và muốn cho đồng bạn ở trong không khí của kịch, Melina tạo trong đoàn một bầu không khí khó thở, cấm nói chuyện, cấm ăn trong giờ tập, cấm mặc áo quần lêu lợt, cấm mang đồ trang sức, ai không theo đúng luật thì bị phạt. Sự liên lạc giữa những nghệ sĩ trở nên nặng nề, lúc diễn kịch những gì chứa đựng trong người đều bùng nổ, khán giả cũng bị lôi cuốn, sự thông cảm chuyển qua « thân xác » khán giả. Đoàn LIVING đã thực hiện quan niệm của Artaud một cách hoàn toàn. Thái độ của OPEN, PUPETT, và LIVING THEATRE rất can đảm, và ảnh hưởng của họ rất mạnh trên đời sống của kịch quốc tế (ở Ba Lan, Grotowski cũng dần cảnh một cách tương tự) vì đây là lần đầu, một nhóm người công khai bỏ kỹ thuật của ACTOR'S STUDIO. ACTOR'S STUDIO được

trong đến nỗi, nhiều lúc, phải xuất thân từ đấy mới tìm ra việc làm. Lee Strasberg dạy kịch theo thuyết của Stanislawski, uốn nắn học trò không khác gì kỹ thuật dạy múa (Lee Strasberg rất phục cách luyện vũ của đoàn hát Bắc Kinh. Diễn viên luôn luôn biết mình đang đóng kịch hoặc nghĩ đến một kinh nghiệm trong đời sống để lấy một thái độ ăn khớp với hoàn cảnh. Nhận những tài tử từ ACTOR'S STUDIO ra rất dễ: J. Dean, M. Brando, M. Clift v.v... Những người đóng kịch mới không có nhiều mảnh khảnh nhà nghề, nhưng tự nhiên hơn, họ luôn luôn thay đổi, luôn luôn sáng tạo. Họ cảm xúc sự « đụng chạm » với khán giả đến nỗi nhiều lúc họ cần bỏ hết áo quần (có lẽ nếu khán giả cảm xúc thật cũng phải cởi hết quần áo!), hoặc họ đi sò vào thân hình khán giả trong bóng tối.

Có nhà nghiên cứu kịch đã lớn tuổi không chịu được những kỹ thuật kỳ lạ của kịch mới, kéo ra từ ngăn tủ đầy bụi những phong trào đã cũ như phái siêu thực hay đa đa. Phái đa đa hay siêu thực (giữa 1896 UBU ROI, của Jarry và LE DIABLE PAR LA QUEUE 1941 của Picasso) cũng có muốn trao đổi với khán giả thật, song chỉ ở trong phạm vi tri thức, không bao giờ đạt đến sự « thông cảm qua thân thể ».

Ngày 30 tháng năm 1966, tại Milan đoàn LIVING tuyên bố diễn FREE THEATRE, cương hoàn toàn. Cả đoàn đứng yên, không cử động và không nói với nhau một lời, sau ba khắc đồng hồ, họ bỏ đi. Nhiều người cho rằng đoàn LIVING không đóng kịch hôm ấy, Beck trả lời họ vẫn có diễn kịch, vì khán giả thay đổi trước và sau sự hiện diện của họ. Artaud ? có lẽ là xa hơn Artaud nữa.

Trở lại Avignon tháng năm 68, PARADISE NOW bị cấm vì mô tả một nhóm thanh nam nữ ôm nhau, yêu nhau trong những tiếng rên rỉ. Sau THE CONNECTION và THE BRIG, sau những kịch bản giá trị như MYSTERIES và FRANKENSTEIN mà chúng ta không có đủ chỗ để bàn đến, Melina và Beck đã đi đến bước cùng của kịch. Có thể FREE THEATRE không đưa một giải đáp cho kịch ngày mai, có thể PARADISE NOW không phải là một cảnh địa đàng thanh tú nhưng THE CONNECTION THE BRIG là những thành công lớn, đem lại cho kịch một nguồn cảm hứng

mới, thoát ly ảnh hưởng cũ như Shakespeare.

Trước mắt quần chúng, kịch mới vẫn thất bại, vì chống lại một chính sách dựa trên đô la và một kỹ thuật được truyền thống từ lâu không phải là chuyện dễ, mỗi lần họ xuống đường diễn, công chúng coi họ như bọn điên. Nhưng nếu ngày nào, trong lịch sử có cuộc cách mạng chính trị, đi đôi với cách mạng luân lý, chúng ta có thể nghĩ: kịch mới cũng đã có đóng góp một phần nào.

bùi xuân quang

THÁI TUẤN

hội họa và sân khấu

Trong những buổi khởi đầu của nền kịch nghệ hội họa đã giữ một vai trò hết sức khiêm nhường.

Nhà đạo diễn không đòi hỏi gì nhiều ở người họa sĩ:

— Tôi có một vở kịch, anh vẽ cho tôi một số phong cảnh.

Tùy theo đề tài được giao phó, người họa sĩ sẽ vẽ ra một cảnh rừng núi hay một cảnh giao phố. Người ta quan niệm trang trí chỉ là vẽ một bức tranh lớn theo kích thước của sân khấu.

Về sau, trải qua nhiều thời kỳ, vấn đề trang trí sân khấu được đặt lại một cách đứng đắn để có thể thích ứng với những cải tiến mới của nền kịch nghệ. Trước hết do kinh nghiệm, người họa sĩ nhận thấy công việc trang trí sân khấu, không chỉ thu gọn vào chuyện vẽ những bức phong, mà còn phải tính đến việc xếp đặt, bài trí một cách thẩm mỹ tất cả những sự vật hiện diện trên sân khấu; từ hình khối đồ đạc bàn ghế của một căn phòng, cho đến màu sắc y trang của các diễn viên. Nói tóm lại toàn thể những gì trình bày dưới mắt khán giả, phải được kết hợp một cách khéo léo trong sự hòa hợp toàn diện, chứ không phải chỉ tiết.

Trên phương diện kỹ thuật, người họa sĩ còn nhận thấy, từ một bức vẽ trong xưởng họa, đến một cảnh trí sân khấu sự khác biệt về cách thực hiện, đã đặt ra nhiều vấn đề cần được giải quyết.

Khi vẽ một bức tranh, người họa sĩ chỉ xử dụng một bình diện hai chiều... Chiều thứ ba trong bức họa nếu có, chỉ là một chiều do họa sĩ gọi ra. Thực sự nó không hề có. Nhưng đối với công việc trang trí chiều sâu của sân khấu, là chiều thứ ba có thực, mà các diễn viên có thể sinh hoạt trong đó. Do chiều thứ ba, cảnh trí sân khấu đã tạo ra nhiều góc nhìn khác nhau cho khán giả, tùy theo từng vị trí của họ. Trái lại bức họa luôn luôn chỉ trình bày một góc nhìn duy nhất.

Sự khác biệt đó, bắt buộc người họa sĩ phải nghĩ đến một kỹ thuật khác hơn trong khi thực hiện một cảnh trí cho sân khấu.

Tất cả những phác thảo dù có hấp dẫn tới đâu cũng sẽ trở nên vô dụng, nếu không phù hợp với điều kiện thực tế của sân khấu.

Nhưng, ngoài vấn đề kỹ thuật công việc trang trí sân khấu còn đặt ra nhiều vấn đề khác hơn, mà người họa sĩ không thể chỉ giải quyết bằng những kiến thức chuyên môn của mình.

Khi phục vụ cho sân khấu, hội họa đã biến chất; không những trong phạm vi kỹ thuật mà cả ở phần nội dung nghệ thuật. Để có thể kết hợp cái đẹp của họa vào cái đẹp của kịch, người họa sĩ không thể không quan tâm đến khía cạnh thẩm mỹ của kịch nghệ.

Làm thế nào để thời được sự sống vào những thân cây bằng giấy, những trái núi bằng carton đã là một vấn đề khó khăn; song làm cho những cái cây những trái núi ấy và nhất là sự sống ấy có được kịch tính là một vấn đề còn khó khăn hơn nữa.

Khi nói đến sự biến chất của hội họa trong vấn đề trang trí, là nói đến công việc kịch hóa màu sắc, đường nét và định vị lại giá trị của chất họa đối với sân khấu.

Nếu một bức họa, tự nó đã có được đầy đủ ý nghĩa, thì ngược lại một cảnh trí trên sân khấu, có được một ý nghĩa nào là nhờ ở sự hoạt động của diễn viên; hơn nữa nó còn bị ràng buộc bởi phần nội dung của kịch bản. Ngoài phạm vi vở kịch, tách rời sân khấu, phòng cảnh trở nên vô nghĩa vì mất hết giá trị.

Không có được cái giá trị thường trực và bất biến của một

họa phẩm, cảnh trí sân khấu với sự hạn chế trong một không gian và thời gian nhất định, chỉ có thể hiển dâng cho khán giả cái giá trị nhất thời của nó.

Đời sống phù du của một cảnh trí sẽ chấm dứt khi diễn viên đã rời xa sân khấu và bức màn nhung đã buông xuống.

Có ý thức được tính chất tạm thời của cảnh trí sân khấu, người họa sĩ mới hy vọng làm cho nó trở thành toàn vẹn trong nhất thời, và mới có thể minh định được về cái thực, cái đẹp của sân khấu.

Khi nói về cái thực, thì người ta nhận thấy mọi sinh hoạt nghệ thuật nói chung đều hướng về cái thực. Song le, để có được cái thực luôn luôn người nghệ sĩ đã phải tạo ra những ước lệ mới, phù hợp với sở thích, nhu cầu thời đại.

Tính chất ước lệ và tượng trưng của cảnh trí sân khấu đã được công nhận. Giữa họa sĩ trang trí và khán giả đôi bên mặc nhiên đã có một thỏa ước.

Người họa sĩ phải làm thế nào cho cảnh trí giả tạo trên sân khấu có được một vẻ thực. Không phải một vẻ thực đối với phần vật chất hữu lý, mà một vẻ thực đối với sự cảm nhận của khán giả trong thời khắc cảnh trí đó được trình bày.

Nói một cách khác cái thực trong vấn đề trang trí sân khấu là cái thực gợi ý, hơn là cái thực của thực tại lịch sử. Một cái thực nặng tính chất tâm lý của nhân vật và khung cảnh hơn là cái thực do tính chất thực tại hữu hình.

Khi người họa sĩ chỉ biết cố gắng sao chép, bắt chước cảnh vật thì càng làm nổi bật sự giả tạo trơ trẽn của cảnh trí. Bởi vì cái thực của sân khấu không thể thay thế bằng cái thực của thiên nhiên.

Còn có cái gì «giả» hơn một cái cây thật bày trên sân khấu?

Những thân cây bằng bìa cứng trên sân khấu, là cái thực đã được cô đọng, nhấn mạnh và làm cho đẹp cho thực hơn. Về một mặt khác, cái đẹp của một cảnh trí sân khấu, là cái đẹp cần được phóng đại, nhờ sự gia tăng cường độ của màu sắc và ánh sáng.

Có lẽ như vậy sẽ làm nổi bật tính chất ước lệ của cảnh trí, song chắc chắn là nhờ đó sẽ tạo được cảm xúc mới lạ và mạnh mẽ để lôi cuốn khán giả vào không khí của vở kịch nổi vui buồn

của nhân vật sân khấu cũng như vẻ rực rỡ hay thê lương của cảnh trí chỉ đạt đến cùng độ, khi được làm cho đẹp.

Vẻ đẹp của cảnh trí sân khấu không hẳn là cái đẹp xương của những luật tắc tạo hình chỉ có giá trị về mặt trang trí, mà nó còn phải tạo được giá trị ở mặt nội dung nghệ thuật.

Vẻ đẹp đó, đôi khi có thể là vẻ đẹp của một giấc mơ, đầy tính chất siêu thực, khi người họa sĩ có ý định dẫn dắt khán giả ra khỏi cuộc đời thực tại để tới một thế giới nào khác hơn. Cũng có thể là vẻ đẹp hiện thực hết sức rực rỡ lung lay và cũng có thể là một vẻ đẹp đơn giản đi đến tượng trưng triệt để.

Những xu hướng khác biệt ấy, đến nay kể ra đã khá nhiều, đôi khi còn có vẻ đối nghịch nhau.

Thật ra thì chẳng có một luật lệ quy tắc chung nào có thể đặt ra cho sự thẩm định về giá trị của các xu hướng ấy. Bởi vì mỗi xu hướng, mỗi lối vẽ đều có những đặc điểm có thể phù hợp cho một loại kịch nào đó.

Công việc trang trí sân khấu ngày nay không còn là công việc của những người thợ vẽ chuyên môn mà chẳng hiểu biết gì về sân khấu, với những phòng cảnh vẽ sẵn dùng cho bất cứ vở kịch nào.

Công việc trang trí sân khấu không những phải tạo ra một địa điểm một khung cảnh mà còn phải tạo ra một không khí thích hợp cho vở kịch. Nó phải nói lên được cái phần mà diễn viên và kịch bản không thể nói lên được.

Và cuối cùng khi một cảnh trí đã hoàn tất thì sự thành công hay thất bại cũng còn tùy thuộc nơi nhà đạo diễn, đã kết hợp được, hay không cái phần nhìn thấy và cái phần nghe được của sân khấu.

thái tuần

TRÙNG DƯƠNG như áng mây trôi

Nghị thu hai chân lên ghế theo kiểu ngồi nước lụt, khoanh tay trên đầu gối, mắt nhìn thân cây khô ở ngã ba đường đối diện với quán nước, vẻ mặt thật bình thản, điều thuốc tuôn khói ở giữa hai ngón tay dài và xương xẩu của bàn tay mặt. Khuôn mặt anh u tối, nhưng nụ cười thường sáng rỡ đượm chất hồn nhiên không ưu tư những lúc ngồi với bạn bè uống nước hay đấu láo, với đôi mắt sáng hiền hòa. Những lúc đó, anh thường im lặng cười nhìn bạn bè, nói rất ít. Nhưng khi cần giải quyết công việc, anh nghiêm nghị và cứng rắn, sáng suốt và khôn ngoan. Một người thầy tướng quen đã bảo Nghị: « cậu có cái tư cách của một kẻ lãnh đạo. Nhưng cái cười của cậu tố cáo tính chất tình cảm trong con người cậu. Cậu bị ràng buộc nhiều với chính trị, nhưng rồi ra cậu sẽ chẳng được gì cho mà xem, ngoài vấn đề tình cảm... » Nghị đã bật cười khi nghe nói như vậy. Nhưng càng nghĩ, Nghị càng thấy lời nói đó thấm thía. Nếu không, sao anh có thể say mê cái cảnh một nhân vật kiếm hiệp sau một thời gian lăn lộn trên chốn giang hồ, danh vang khắp nơi được người người mến mộ, đề rồi cuối cùng chỉ muốn được ngồi kẻ lỏng mày cho người yêu? Và còn nhiều những nhân vật khác trong các truyện Tàu... Ừ sao mình có thể say mê những loại chuyện như vậy Bình thường Nghị không ưa các chú thím ba, nhưng không thể không mê các nhân

vật của truyện tàu, và những cái bối cảnh với những ngôi nhà cổ kính, phố xá hẹp xít với những con người sinh hoạt thông thả ung dung nhàn tản rất gợi cảm và còn cái tinh thần trọng nhân trọng nghĩa nữa. Hay mình vốn chỉ ưa những nhân vật trong sách trong truyện — một thứ tình cảm viễn mơ, xa rời thực tế? hay chỉ vì tấm lòng hoài cổ, phủ nhận nếp sống vội vã bon chen của một nền văn minh vật chất hiện tại? Trong lúc mọi người xung quanh đi đứng vội vã, chen chúc vô tội vạ, thì Nghị vẫn không sao bỏ được cái tật thông thả đến chậm chạp của mình, ít ra là ở bề ngoài. Đôi khi bị bạn bè hay người thân trách cứ, anh chỉ cười. Nhưng quen biết với anh rồi, không ai là không thích, cái lối giải quyết công việc mau chóng, chu đáo và kỹ lưỡng của anh. Họ nhìn anh như một người mà cái thể chất yếu đuối không thể ảnh hưởng đến tinh thần bền vững và sáng suốt của anh. Riêng Nghị, Nghị thâm hiểu là mình sa sút lắm rồi, nếu là mình chẳng còn tráng kiện như khi thân thể còn vạm vỡ, sức lực còn dồi dào — ít ra là mình chẳng còn hăng hái, cuồng nhiệt như độ nào dám dứt bỏ hết ràng buộc gia đình, đèn sách để xách súng cùng các bạn đồng chí hướng nằm gai nếm mật trong chốn rừng thiêng nước độc nữa. Ngày ấy đã xa quá rồi... Chỉ còn lại một mơ hoài niệm, một mơ anh em tàn mệt lo việc mưu sinh hơn bất cứ cái gì khác. Cũng như anh. Cũng như bao nhiêu người khác sống trong cái thành phố đang nghiền nát tâm tình con người hôm nay. Thành phố. Nghị ghét nó, thù nó mà không thể dứt bỏ nó mà đi. Có còn chỗ nào nữa đâu để có thể dung túng anh? Hết rồi cái thửa tung hoành trong rừng sâu trên núi cao. Có muốn đi chẳng nữa cũng chẳng được nào. Từng nơi từng chỗ, từng ngọn cây, bờ cỏ, khe suối đã bị chiếm cứ. Nghị tưởng tượng như mình là một thằng bé con, sau khi đọc những chuyện phiêu lưu đi tìm vàng nơi hoang đảo, hay những chuyện đi tìm đất mới kiểu Marco Polo, mơ đến một cuộc phiêu lưu tương tự trên trái đất bây giờ đã đặc kín, những dấu chân người và những lá cờ. Nghĩ ngợi lung tung một chặp, Nghị chợt thấy: có lẽ cái việc con người đi chinh phục mặt trăng, hỏa tinh cũng chỉ như cậu bé kia ao ước có một chỗ để phiêu lưu thôi vậy thôi. Anh chợt mỉm cười, lắc đầu nhẹ nhẹ.

— ...Dầu sao, mình cũng vẫn còn một ước mơ không biết đến bao giờ mới thực hiện được: là có một mảnh vườn nhỏ trồng rau bên ngôi nhà lợp gianh ở một bìa rừng hay tại một chân núi nào đó... Dường như cái ước mơ từ thời cha anh mình, cái ước mơ « cùng hẹn mùa xưa về xây nhà bên suối », lại cứ mỗi ngày một xa vời thêm...

Như cùng chung một giọng cảm nghĩ với Nghị, Tú nói sau tiếng cười ngắn:

— Tôi cho dân mình thật thối. Bởi vì cái điều đó thật đơn giản đối với một nước không chiến tranh, nhưng lại xa vời với chúng ta...

Nghị thôi nhìn cái cây khô lẻ loi lạc lõng ở đầu đường (nó gọi cho anh sự gầy guộc thâm đậm của cuộc sống dù rất bận rộn), quay lại nhìn người đối thoại. Tú mỉm cười, như chìm trong tâm tư xa vắng với một nỗi nhớ thương mơ hồ mà nàng chỉ có thể cảm mà không thể phân tích. Không hiểu sao khi gặp Tú lần đầu tiên cách đây trên hai năm, qua những đối thoại lằng đằng như những cụm mây luôn biến hình mặc cho sức tưởng tượng cảm khái của mỗi người nhìn mây, Nghị cảm thấy ngay là cái tâm tình của nàng phù hợp với anh. Anh tưởng như nếu mình đã không đính ước gì với Hà thì anh đã có thể, một cách bình dị, nói với Tú là anh yêu nàng. Khi nghe tin Nghị thành hôn với Hà, Tú nói với anh nhân hôm tình cờ gặp anh, với một giọng nửa đùa nửa thật: « Nghe tin anh lấy vợ, tôi đâm bằng khuông, mới chết chứ! » Và kể từ đó, họ vẫn thường gặp nhau, chuyện trò tâm sự như hai người bạn về những điều chẳng liên quan gì đến câu nói mà Tú đã thốt ra hôm đó. Hơn hai năm qua, Tú vẫn ở vậy, với nhiều lần gặp gỡ với người này người khác và chẳng bao giờ Nghị hỏi về cuộc sống tình cảm của Tú. Tú đọc sách nhiều, suy nghĩ cũng lắm và đôi khi viết lách. Khuôn mặt Tú có những nét sắc sảo hơi tình quái, nghịch ngợm; trái ngược với thân hình nầy nở của một thứ đàn-bà-của-tình-ái. Nghị tự cho phép mình không nên đi sâu vào cuộc sống tình cảm của bạn. Chỉ đôi khi, Tú hé mở đôi chút về mình, khi nói: « Đôi khi tôi có cảm tưởng mình là một con tàu đi hoài trên con đường sắt không có trạm cuối cùng ngoài những nhà ga tạm thời... Tôi muốn viết về cái con

tàu ấy, với nhân vật của tôi mỗi lần tàu dừng lại ở ga nào đó bên nhào xuống, tưởng là cái nhà ga đó dành cho mình, nhưng sau khi sục sạo một hồi, lại bị đẩy lên tàu để tiếp tục đi đến nhà ga kế đó và cứ thế mãi... » Câu nói không nhất thiết bộc lộ riêng khía cạnh tình cảm của người nói mà thôi. Và Nghị nhìn thấy con tàu ấy tượng trưng cho cuộc đời của mỗi người, cuộc đời của anh : hoài tìm kiếm trong một tình trạng viễn mơ. Con tàu ấy chỉ dừng lại ở sau cánh cửa của nhà mồ thôi, Nghị nghĩ, với một chút gì thích thú lẫn chua xót. Giả dụ như không có sự chết chắc cuộc sống sẽ mệt mỏi, buồn chán, thế thiết biết bao. Nghị không cho là mình bị quan khi nghĩ vậy. Nhưng Nghị thấy mình hết sức bình tĩnh với một vẻ chờ đợi và niềm tin là chẳng ai lại không một lần bước qua cái ngưỡng cửa ấy. Và cái chết trở nên nhẹ nhàng, không còn bị dằn vặt, đối với Nghị.

Và Nghị chỉ cười im lặng khi nghe Tú nói vậy. Tú vẫn thường điem vào những dự định này nọ bằng một nhận xét về chính mình : « ... Minh vẫn chẳng cho cái gì là chính yếu, là quan trọng, nên toàn những nghĩ xuống và bàn hão không ! » Và Nghị thường cười. Thêm một điem nữa để anh cảm thấy Tú gần gũi thân thiết với mình biết bao. Tú đã nghĩ gì khi nàng bảo với anh : « Nghe tin anh lấy vợ, tôi đâm bằng khuâng mới chết chứ ! » và điem vào đó một nụ cười nhẹ nhàng, không có vẻ gì là cay cú cả ? Có thể Tú chẳng nghĩ gì cả đâu. Có thể ngược lại. (Sự thần nhiên vẫn thường che dấu trong nó một xúc động mãnh liệt). Nhưng Nghị thì Nghị không cần biết Tú đã nghĩ gì, đã cảm thấy sao hết. Anh tự biết mình yêu Tú là đủ. Và anh ngầm thích thú với điều đó, dù anh hơi cay khi biết Tú đang có một liên hệ tình cảm với ai. Nhưng anh cũng an tâm chính vì cái tình không-thiết-tha-gi-cả ở người con gái. Vậy thì, thực ra, nàng có tha thiết với cái gì không ? Nghị cũng chẳng bao giờ muốn đào sâu vào tâm tình của người con gái. Anh muốn để nàng tự bộc lộ một cách hồn nhiên, như một bông hoa của đồng nội ! Và anh cũng tự bằng lòng với những lần gặp nàng, nghe nàng nói, ngắm khuôn mặt trong như ánh nắng ban mai của nàng và thưởng thức cái tâm tình mông lung mờ ảo như một bức tranh thủy mặc, như một áng mây trời lơ lửng lơ trên trời, của nàng.

Tú nói, như vẫn tiếp tục trong một miền man đầy cảm xúc và nuối tiếc mờ hồ.

— Dường như cuộc sống mỗi ngày một mất đi những hình ảnh đẹp, những tâm tình thuần khiết, đơn sơ, vô vị lợi. Tôi nhớ dạo mới lớn, bỗng dưng say mê cái tâm trạng bị-phản-bội của những người quốc gia tham gia phong trào kháng chiến dù chỉ được biết và cảm qua sách vở, do đó mà yêu luôn cái tinh thần kháng chiến hào hùng của cha anh mình, đến cái độ tiếc là sao mình không sinh ra ở cái thời ấy để tham dự. Nghĩ lại thời đó mà tức cười... Cái tuổi mới lớn dễ bị đồng hóa biết chừng nào. Nhờ có một đạo đọc một cái truyện đăng từng kỳ trên một tờ tạp chí ở đây, về hai anh chàng đi làm việc nước : thấy người ta nói đến việc vào khu kháng chiến thì cũng khăn gói lên đường đi vào khu với không một ý niệm về hình thù cái « khu » nó ra sao cả ! ... Dạo mới lớn, tôi đã không ưa cuộc sống ở thành phố chật chội và chẳng có gì bí hiểm cả ; song bù lại, mình cũng tổ chức hội họp, đoàn thể này kia, và cũng đóng bộ mặt nghiêm chỉnh ra gì, cũng họp kín họp hở, nhỏ to bàn bàn tính tính, đến là hay. . . Chưa hết, còn làm báo — thứ báo viết tay ? Ừ dạo đó, hồi còn học đệ thất, tôi làm chủ biên một tờ báo bốn trang loại giấy làm đơn : cũng tin tức, phóng sự, hí họa, truyện dài, truyện ngắn, bình luận, rao vặt... đủ cả ! Còn bày đặt đưa cho hiệu trưởng xem qua, gọi là kiểm duyệt, ký tên đóng dấu trước khi chuyển tay các bạn trong lớp. Một mình kiểm đủ thứ hăm bà làng. Mỗi ngày mong đến trường không để học mà để lo ba cái việc đó. Được cái là trường tôi học dạo đó là một cái trường nhỏ, hiệu trưởng cà chột nên mới để mình vung vít viết lách chỉ trích giáo sư tùm lum...

Tú bật cười, đôi mắt ngợp những kỷ niệm thuở còn kẹp tóc. Nghị nhìn bạn, nghĩ thầm : « Thế ra, trong lúc các cô bạn đồng tuổi lo chuyện làm tốt làm đẹp, làm quen với cái gương cái lược và các loại phấn son, thì cô bé này lại nghịch cái trò chỉ dành cho bọn con trai ngựa tay ngựa chân ngựa miệng ngựa lưỡi !... » Nghị vẫn khoái những loại người khác thường khác đời.

Tú uống một ngụm cà phê, mắt nhìn giòng xe cộ như mắc cửi ở bên ngoài, tiếp :

— Rồi sau đó, anh biết không, mùa may chán tôi bỏ cái trường có ông hiệu trưởng. cà chột đó sang học ở một cái trường đang hoàng nghiêm chỉnh hơn, không dè gặp cái thằng cha giáo sư dạy ở trường cũ cái thằng cha bị tôi chỉ trích một mẻ về cái tật nói ngọng kiểu e-lờ e-nờ đó, nó trù. Nó càng trù tôi, tôi càng bướng với nó. Kết quả là được cho về nghỉ phép dài hạn ở nhà. Đạo ấy tôi học đệ lục rồi. Ông già thấy hết hy vọng ở tôi. Ai đời con gái mà thế thì còn mong hồng gì ! Tuy nhiên, ông ấy vẫn phát cho tiền đi học vì để ở nhà thì làm gì đâu ! ? Tôi mới mười ba tuổi, có muốn gả chồng đi cho rảnh nợ cũng không được mà ! Tôi lại là tà đi học, nhưng không làm văn nghệ nữa ; mà không có cái đó cũng buồn lam. Đạo ấy có phong trào bỏ đệ ngũ học đệ tứ để thi nhây, thế là tôi nhào vào luôn. Tôi học ngày học đêm chăm chỉ lam lăm và rồi đỗ được cái Trung Học với hạng Bình thứ mới vỡ mặt chứ ! Và nghiêm nhiên mình được vào trường công. Học đến năm đệ nhất thì nhà kỷ luật trường công không vô nữa, tôi bỏ ra trường ngoài. Mà cũng chẳng biết sao mình xong hai cái Tú tài lần nào cũng ngay khóa đầu...

Bỗng dưng Nghị có cảm tưởng như Tú là người yêu của mình và đang ngồi nói thao thao bất tuyệt về tuổi niên thiếu của nàng cho anh nghe. Rồi bỗng dưng, cái thú vị ấy chưa kịp thành hình thì cái ý nghĩ là Tú cũng đã kể cho những người tinh một đạo của nàng một câu chuyện tương tự như vậy, làm Nghị hơi cảm thấy tưng tức...

Nghị ngồi lặng thỉnh hút thuốc lá. Đường như thấy mình nói hơi nhiều, Tú cũng ngồi im, nhìn ra đường phố huyền ảo bạn rộn vào lúc gần ngọ, nụ cười xa vắng...

Mãi mười giờ khuya, công việc mới tạm dứt. Nghị đứng dậy sửa soạn ra về.

Con mưa buổi chiều đã tạnh từ lâu, nhưng mặt đường vẫn còn ướt. Nghị hơi cảm thấy lạnh lạnh, nhưng khoan khoái dễ

chịu với niềm hiu quạnh riêng tư. Phải mười phút đồng hồ Nghị mới ra khỏi thành phố, cộng thêm với mười phút nữa từ ranh giới thành phố xuyên qua vùng ngoại ô về đến chỗ anh ở tại một nơi khá hẻo lánh. Nghị thường đùa với bạn bè gọi khu anh ở là « chiến khu » khi có ai muốn hỏi chỗ ở của anh để đến thăm hay bàn một công việc gì.

Ngoài những con phố quan trọng mà những ngọn đèn đường cũ đã được thay thế bằng những cái đèn có màu ánh sáng như làn tinh làm sáng thêm con phố vốn dĩ đã sáng nhờ những ngọn đèn phía trước các cửa tiệm, còn phần lớn những cột đèn cũ vẫn còn được giữ lại với cứ trung bình mười ngọn đèn thì cháy hết năm ; có chỗ đèn đường bị cháy hết một dãy dài, nếu không nhờ ngọn đèn của chiếc xe máy dầu thì không biết đường nào mà rờ. Tuy vậy, Nghị vẫn nghĩ đến những con đường tối om om ở các vùng quê, nhưng đặc biệt vào những đêm sáng trăng thì thú vị vô cùng. Ở khu Nghị ở cũng phẳng phất cái về thôn dã đó. Nhưng từ đạo có phong trào nhân dân tự vệ thì sau mười một giờ, Nghị không dám đi bách bộ dọc theo các con đường đất lồi lõm len lỏi trong khu xóm vào những đêm sáng trăng nữa. Nghị ngán mấy ông nhân dân tự vệ còn hơn là mấy ông lính quốc gia đi tuần hay mấy ông du kích nữa !

Nghị dừng xe lại bên một xe bánh mì quen, mua cho Hà một ổ bánh mì và cho thằng con một trăm bánh bích-quì như thường lệ. Ngày nào cũng vậy, dù anh có về khuya đến đâu, hai mẹ con Hà cũng thức đợi. Thực ra, cu Tuấn chỉ chịu đi ngủ khi nào có bố ở bên cạnh thôi. Thằng bé tuy mới hai tuổi nhưng thường chỉ làm những gì mà nó muốn, và có một số thói quen cố định, như đi ngủ trễ chẳng hạn. Nghị biết như vậy không tốt cho sức khỏe của con, nhưng dù Hà ép thế nào thì ép, thằng bé cũng nhất định đòi có bố cùng lên giường mới nghe. Mà Nghị lại có thói quen thức khuya, để hoặc suy nghĩ, hoặc làm việc. Vả lại, anh không thích đi ngủ sớm, anh sợ bỏ phí thời giờ, dù có khi chỉ thức để đấy, hoặc hút thuốc lá suy nghĩ vợ vãn, hoặc loay hoay xếp lại vật dụng sách vở vốn dĩ đã ngăn nắp sẵn, hoặc đọc sách hay viết. Mà hễ lên giường với con là anh lại không muốn trở dậy nữa, dù vẫn cảm thấy áy náy. Vả lại, nhiều khi công việc giữ anh lại

tòa báo thật khuya mới buông tha cho anh về... Dù vậy, Nghị không phải là hạng người hay la cà, nên anh rất đúng giờ đúng giấc.

Bà hàng bán bánh mì thấy khách quen, tự động làm mấy khúc bánh mì sau khi đã bán xong cho mấy người đến trước.

Nghị tần ngần nhìn đôi tay thoắt thoát của bà hàng bánh mì. Đã có lần anh nghiêm chỉnh đề cập đến việc làm một xe bánh mì đi bán thay vì làm báo. Nhưng Nghị biết khi mình càng nghiêm chỉnh bao nhiêu thì những dự tính càng dễ trở thành một chuyện đề bàn xuống bấy nhiêu. Minh không còn có thể nghiêm chỉnh thật sự được nữa. Hết rồi... Nghị chợt nghĩ đến Tú, đến cuộc nói chuyện buổi sáng hôm nay với nàng tại quán nước gần tòa báo. Lúc này Tú đang làm gì? Em giữu cọt, khỏi hài quá sớm đấy, Tú! Nghị bỗng nghe xót xa. Em nghĩ gì, mỗi lần đến tìm anh? Anh bây giờ ở cái thế chỉ có thể ngồi nghe và nhìn em nói, và thông cảm với những mối băn khoăn mà dù em không nói ra, dù em chỉ cọt giữu, nhưng anh cảm thấy được. Bởi vì chúng ta, trong cùng tận tâm hồn, cùng chia sẻ một hoài thương cho những cái đẹp không còn nữa trước cơn thác lũ của cuộc sống hôm nay. Chúng ta như hai kẻ cùng ở trên hai tầng bằng khác nhau và cùng trôi trên dòng nước đang cuốn phăng tất cả đến một cái vực thẳm và ngóng nhìn nhau trong tia nhìn cảm thông, cam nhận song ngạo nghề với một ý thức về cái vực thẳm nơi chúng ta sẽ đến để không cần biết đến một cái gì nữa.

Tuy nhiên, trong cái giây phút nhỏ bé khiêm tốn mà anh đang đứng bên chiếc xe bánh mì đây, anh chợt ao ước một điều nhỏ mọn, là biết được lúc này đây em đang làm gì trong cái không gian quen thuộc của em mà anh tự cấm mình bước vào, ghé qua dù chỉ để nhìn biết, ít ra để thấy được chỗ em nằm, nơi em ngồi làm việc, để thấy được một chút cái thói quen, dù thế nào, cũng vẫn là đáng yêu đối với anh. Em chẳng biết được anh đã giỡn theo cuộc sống của em như thế nào, có phải? Anh không nghĩ rằng việc em biết đến điều đó là cần thiết đối với anh. Cho đến khi nào đời em đã đến được cái nhà ga cuối cùng, có thể là lúc em đã chết, có thể là lúc em đã chọn được một người hợp với ý em để làm chồng, anh mới thôi không theo dõi em nữa, dù anh biết vẫn mãi mãi yêu em...

Nghị không gạt bỏ những ý nghĩ về Tú, và đồng thời lưu ý bà bán bánh mì đừng bỏ đồ chua vào khúc bánh mì của Hà vì anh biết tính Hà ghét đồ chua của mấy hàng bánh mì: nằng cho rằng nhiên khi họ để đồ chua lâu ngày có mùi ủng khó ăn.

Thằng bé đã ngủ từ lâu nhưng hai vợ chồng Nghị còn chong đèn thức. Buông màn cho con xong, Hà xuống ngồi bên Nghị đang hút thuốc trên chiếc chiếu trải sát khung cửa hướng ra ngoài ban' công. Nhận ra ly cà phê của chồng đã cạn, Hà ân cần:

— Anh uống thêm cà phê em pha?

Nghị quàng tay qua vai vợ:

— Ngồi đây với anh một lát đã rồi xuống giót cho anh một ly nước trà thật nóng. Anh cảm thấy mệt.

— Hay anh đi nghỉ sớm hôm nay đi?

Nghị cười nhẹ:

— Từ ngày lấy anh, có bao giờ em thấy anh đi ngủ sớm không? Nằm mà không ngủ được thì cũng thế thôi. Vả lại, vợ chồng mình có mỗi một chút thì giờ lúc khuya này... Kể cho anh nghe hôm nay em đã làm những gì?

Hà cười, kể những mẩu chuyện nho nhỏ về thằng con. Nàng có vẻ bận rộn với nó. Mỗi ngày Hà đều ghi nhật ký cho thằng nhỏ. Nàng nói: « Để nữa lớn nó biết thuở ấu thơ của nó ra sao... » Nghị thường mỉm cười trước những việc làm nho nhỏ dễ thương đó của vợ, không tỏ vẻ gì là phê phán cả. Trái lại, thỉnh thoảng anh còn nói vài câu khuyến khích. Hà rất yêu trẻ con. Thằng con của hai người đã được trên hai năm và Hà bắt đầu sốt ruột về nỗi không mần con của nàng. Nàng thường nói: « Người ta đẻ như gà. Còn em sao thừa quá đi không biết? » Hà tuy đã có con, nhưng tính nết còn hồn nhiên. Nàng không mấy khi nghĩ xa. Chỉ thấy rằng có đồng con thì vui của vui nhà vậy thôi. Một lần Nghị đùa vợ: « Thế ngộ nhờ đẻ nhiều thì làm sao em ghi nhật ký cho tụi nó hết? » Hà cười thật tươi: « Có gì đâu, anh. Em sẽ bắt chước mấy ông bà văn sĩ viết truyện từng kỳ cho các báo, nghĩa là mỗi đứa em sẽ dùng một màu giấy riêng ghi cho nó, rồi lấy kẹp kẹp lại treo dài dài trên tường! Như vậy thì làm sao mà lẫn được! ? Huống hồ là nhân vật của mình lúc nào cũng cử động sinh hoạt ngay trước mắt mình... »

— Hôm nay anh có gặp Tú không ?

Hà đột nhiên hỏi, sau khi kể xong chuyện ở nhà và ngưng lại một lát. Giọng nói của nàng có cái vẻ sẵn sàng của một người em gái đối với người anh cả. Nghị vẫn nhớ rằng anh chẳng bao giờ dấu vợ về những buổi gặp gỡ chuyện trò với Tú. Anh cũng không hiểu tại sao anh lại thường kể về Tú cho Hà nghe. Và một cách vô tình, Tú bỗng trở thành như một người thân trong gia đình. Hôm nào Nghị chưa kịp kể chuyện về việc gặp Tú hay đi chơi đi ăn với Tú, nếu có, thì Hà, lại nhắc nhở. Một lần, chợt ngạc nhiên về sự sẵn sàng của Hà đối với Tú, Nghị đã hỏi đùa vợ : « Nếu bây giờ anh nói với em là anh yêu Tú, thì em nghĩ sao ? Em có ghen không ? » Hà cười : « Chắc là không ». « Tại sao ? » Hà ngẫm nghĩ một lát, rồi đáp : « Em cũng không hiểu nữa. Có lẽ tại em thương anh, nên em muốn thấy anh vui. Mỗi lần anh rầu rầu thì em khổ sở lắm ». Nghị hỏi : « Nếu thương anh thì em phải ghen mới phải chứ ? » Hà đáp : « Em cũng không biết nữa. Có một điều, là em biết anh không bao giờ bỏ mẹ con em cả. Nếu Tú yêu anh, em còn hãnh diện nữa. Tại sao không ? Chồng mình được người ta yêu thì phải nên hãnh diện chứ. Nhưng nếu Tú nó không yêu anh, em còn giận nó nữa kia ! » Nghị trở mặt nhìn vợ : « Sao lạ vậy ? » Hà cười cười : « Vàng, như vậy đó. Em cũng chẳng hiểu tại sao nữa ! » Và, như một cô em gái sẵn sàng cho ông anh trai, chính Hà lại thường gọi chuyện về Tú để cho Nghị có dịp tâm sự.

Nghị chỉ khẽ gật đầu, với tay lấy bao thuốc rút một điếu mời vào điếu thuốc cũ và tiếp tục hút. Bỗng nhiên Nghị có cảm tưởng hành động vừa rồi của mình như một sự che giấu một nỗi bối rối nào đó. Anh bảo vợ :

— Xuống lấy cho anh ly nước trà đi. Thiệt nóng, nghe em ?

Hà ngoan ngoãn đi xuống nhà giót nước cho chồng rồi bưng lên. Nàng không quên mang theo một cái khăn sắp nước nóng cho Nghị chườm mắt mỗi khi thấy anh kêu mệt. Nghị chợt cảm thấy, trong thoáng giây cái cảm giác hết sức yên ổn, cái yên ổn của một người tình cờ nhận ra sự thân thuộc của ngôi nhà mà mình đang ở với cái hơi hướm và những thói quen rất thân thuộc của mình. Anh cúi hai chân đặt lên đùi vợ, một tay áp vào chiếc khăn đang áp trên mắt. Làm sao anh bỏ được em, hả Hà, với những thói quen của anh mà em đã thuộc nằm lòng như một người mẹ

đối với một đứa con thân yêu. Vàng, anh cũng có những giây phút yếu đuối như một đứa trẻ con như vậy đó...

— ... Bọn này đi uống cà phê nói chuyện nhảm... như thường lệ... Tú nó sắp đi ngoại quốc.

Giọng Nghị bình thản, nhưng chính Hà lại cảm thấy như chính nàng sắp bị mất mát một cái gì. Nàng hỏi mà không nghĩ :

— Bao lâu ?

— Anh cũng không biết. Chính Tú cũng không định gì cả.

«... Nhưng tôi biết là mình khó xa cái xứ này lâu. Là thật. Nhiều khi tôi tự hỏi cái gì đã cột chân mình ở cái xứ này nói chung, và cái thành phố này nói riêng ? Cuộc sống trắc trở, chật vật. Đâu đâu cũng đầy đầy những tráo trở, lường gạt, ăn cắp ăn trộm. Phố xá thì bụi bặm bẩn thỉu lem nhem... Hay, có lẽ chính vì tất cả những cái khốn khổ đó... cũng nên ? » Tú đã bảo với anh như vậy sáng hôm nay sắp đi xa. Đường như Nghị chỉ cười Và cũng đường như có một lúc Nghị định nói thẳng cho Tú nghe cái điều anh vẫn ấp ủ cho riêng anh từ lâu nay, dù là nói chỉ để mà nói, để trút đi một sự dồn nén, ám ức đôi khi nhưng không hiểu vì lý do gì anh tự kìm hãm lại được. Anh tưởng tượng đến cái phản ứng của Tú khi nghe anh nói là anh yêu nàng. Có thể Tú cũng chỉ cười cười với một chút nghi ngờ, một chút tin tưởng, một chút giấu cợt, một chút ngạc nhiên bối rối và v.v... Anh khe khẽ lắc đầu. Đôi khi Nghị tự hỏi sao Tú không nghĩ đến chuyện lập gia đình. Anh chẳng bao giờ có dịp hỏi Tú về những chuyện đó cả. Song anh anh mơ hồ cảm thấy một nỗi thất vọng đôi khi ở Tú. Một thứ tâm tình mỏng lung luôn luôn biến đổi như một áng mây trôi lãng đãng trong bầu trời, và Nghị bắt gặp mình như một thứ gió đuổi theo áng mây. Anh sẽ cứ là gió và tình anh thế nào trước sau vẫn vậy, dù cho mây có thay đổi hình thể cách nào. Bỗng nhiên, Nghị, thấy tâm hồn mình trầm lắng hẳn xuống. Như sau một thời đuổi theo và sống cho lý tưởng hoài bão này nọ. Như một tuổi trẻ ham hoạt động nhiệt khí bừng bừng đã trôi qua, đã chìm đi bởi những va chạm đồ võ nhưng đủ làm cho tâm hồn chín muồi, dù có nứt rạn... Nghị cảm thấy mái tóc của Hà cọ vào cổ mình. Anh đặt tay ôm lấy thái dương của vợ vỗ nhẹ.

Ảnh trắng non theo khung cửa mở ủa vào căn phòng tối vẽ một khung vuông chênh chếch lên sàn gác bằng gỗ...

Kyoto, ngày...

Anh Nghi.

Tôi vừa từ Tokyo tới Kyoto bằng chuyến xe lửa tốc hành chỉ mất có ba tiếng đồng hồ. Kyoto khác hẳn với Tokyo đã hoàn toàn bị âu-mỹ-hóa từ kiến trúc cho đến nề nếp sinh hoạt đến độ nếu thay thế khu Imperial Palace (nơi gia đình Nhật Hoàng ở) bằng White House của nước Mỹ, thì du khách sẽ có cảm tưởng là mình đang sống ở Washington D.C của Mỹ mất! Có lẽ tôi đã quá chủ quan và hơi vội vàng chăng? Dù sao, một vài người bạn Nhật cũng đồng ý với tôi như thế và họ khuyên tôi nên đi Kyoto, nơi còn nhiều dinh thự, đền đài cổ của Nhật-Bản. Và tôi đã đến Kyoto vì vậy.

Nghĩ cho cùng, có lẽ mình đòi hỏi hơi nhiều. Đến nước người, mình chỉ muốn xem thấy những gì gọi là truyền thống của họ thôi. Trong khi đó, thử hỏi một du khách ngoại quốc đến Việt Nam không hẳn chỉ sao được, phải không? Xưa kia, mình còn có Hà-nội với những chùa chiền, di tích, phố xá cổ kính... Gần đây, mình còn tự an ủi có Huế với những dinh thự cổ và các lăng tẩm. Bây giờ, ngoài đồng gạch vụn ở Huế, mình còn gì? Nghĩ mà thương cho dân mình—tìm hoài không biết truyền thống dân mình là cái gì! Tôi không quên cái buổi hội thảo đạo nào ở bên nhà với cái đề tài « đi tìm con người Việt Nam » với ít nhiều chua xót đau đớn! Người Việt Nam, bạn là ai? Anh là ai? Tôi là ai? Chúng mình là những ai? Tôi nhớ hôm ở Tokyo, tình cờ gặp một anh bạn làm Điện Ảnh vừa từ Pháp ghé Tokyo trên đường về Việt Nam. Tụi này vào một tiệm ăn Nhật có món thịt nướng mà đạo Thành Cát Tư Hãn còn chinh đóng phạt tày đã mang vào nước Nhật với cả ngôi nhà có mái cao như nhà sàn của người Thượng bên mình (nhưng không có chân, mà dựng ngay trên nền bằng đất). Theo chủ quán thì ngôi nhà này được Thành Cát Tư Hãn cho dựng lên tại một miền quê nào đó thuộc nước Nhật, về sau họ mua lại, gỡ ra, đem về dựng tại Tokyo mở tiệm ăn. Tôi không tin lắm vào cái tiểu sử này, vì rằng tâm lý của khách du lịch là khoái đồ cổ; mà cái gì chứ cái này thì bọn chủ quán sành

lắm! Có ai đánh thuế nói khoác đâu mà sợ, phải không? Nhân vụ đó, tôi có nói cảm tưởng trên của mình cho anh bạn nghe. Anh ta cũng nói với tôi một kinh nghiệm của anh. Mỗi lần anh phải trình thông hành tại các phi trường, mới nhìn hai chữ Việt Nam thôi, nhân viên phụ trách thuế quan tại phi trường thường hỏi anh: Anh là người Việt Nam, Bắc hay Nam? Anh bảo với tôi: Tự nhiên mình thấy chua xót thế nào. Và tôi đã trả lời: Tôi là người Việt Nam, Trung. Le Vietnamien du Centre». Quả thực, vì anh ta sinh trưởng ở miền Trung. Và anh bạn nói tiếp với tôi: « Từ đó tôi nảy sinh ra ý định quay một cuốn phim lấy tên là Người Việt Nam Thứ Ba... » Tôi ngờ rằng có một lần, chính mình cũng có ý định viết một cuốn sách lấy đề là « Quê Hương Thứ Ba », tả tâm trạng của một thanh niên sống ở vùng Cộng Sản, được gửi đi du học tại một quốc gia Cộng Sản, tìm cách vượt tuyến sang vùng tự do, tìm về Nam Việt Nam để thấy thấy rằng đó vẫn chưa phải là quê hương Việt Nam mà mình đi tìm, và anh ta mang cái tâm trạng của một người đi tìm một Quê Hương Thứ Ba...

Nhưng thôi, nói đến những chuyện đó làm gì thêm buồn! Cái số kiếp dân mình từ xưa đến nay vẫn là những kẻ lưu vong trên chính quê hương mình mà lại. Tôi không bi quan — có lẽ chỉ thấy buồn vậy thôi —, bởi vì bên trong những cố gắng đi tìm lấy cho mình một định nghĩa, một truyền thống, tôi vẫn cảm thấy có một cái gì huyền bí, kỳ diệu lắm xung quanh cái dân tộc gọi là Việt Nam. Nay nhé, từ hồi nào đến giờ mình vẫn chỉ có một ngôn ngữ duy nhất để trao đổi với nhau dù chữ viết có phải đi vay mượn của người đi chăng nữa; và còn cái lịch sử chống ngoại xâm, tiêu diệt cả một quốc gia hùng mạnh và lập quốc trước cả mình bao lâu rồi là Chiêm Thành... À, nhiều vấn đề cần xét lại lắm. Chính vì những cái đó khiến tôi lại muốn trở về Việt Nam và đi lục lọi khắp nơi trong nước. Chỉ hận là bây giờ mình còn trẻ, còn hăng say mà đất nước lại đang ở trong thời loạn lạc, không cho phép mình nhàn nhạ tung tăng đi đây đi đó quan sát, khảo cứu, hòa mình với sinh hoạt của đồng bào thay vì chui rúc ở Saigon tù ngục, bon chen, vội vã!

Tôi lại bỗng cao hứng rồi! Đường như mình thường bị cái

tật cao hứng mỗi khi ở nước ngoài nghĩ về quê nhà và những dự tính khi về nhà. Biết rằng về đến nơi rồi lại đầu vẫn hoàn đầy... Và mỗi ngày qua, những dự định tựa như những vết mực không đủ nhuộm giòng nước để rồi đành loãng tan theo nước xuôi đi với tuổi trẻ của mình... Đôi khi tôi giật mình và bỗng dưng buồn tênh. Chẳng biết mình nên và phải làm cái gì nữa. Hay lấy chồng để con rồi kỳ vọng ở con cái bằng cách chăm lo cho chúng vậy?

Tại sao mãi đến hôm tôi đến từ biệt anh để đi anh mới nói yếu tôi trong khi mình quen nhau từ trước khi anh lập gia đình? Anh lại còn nhắc lại câu tôi nói khi hay tin anh lấy vợ. Tôi vẫn không quên câu mình nói vì tôi đã thành thật khi thốt lên câu nói mà anh cho là nửa đùa nửa thật đó. Vâng, tôi thấy báng khuôn. Về sau, tôi tự hỏi tại sao mình lại cảm thấy báng khuôn. Tôi nghĩ có lẽ mình vẫn thường báng khuôn như vậy khi hay tin một người bạn nào đó lập gia đình. Báng khuôn với một chút gì mất mát. Nhất là đối với bạn gái thì tôi cảm thấy mình mất mát thật sự. Bằng có là có nhiều đứa bạn gái sau khi lấy chồng thì không liên lạc với tôi nữa. Còn tại sao tôi có cái vẻ nửa đùa nửa thật ư? Bởi vì mình không thể chỉ đùa thôi, lại càng không nên tỏ thật nữa. Thành ra phải nửa đùa nửa thật, để anh muốn nghĩ sao cũng được. Dầu sao thì anh đã gieo cho tôi cái cảm giác rằng, ít ra, chuyển đi này của mình có một người nghĩ đến mình. Thật vậy, anh ạ. Người ta thường nghĩ chỉ có kẻ ở lại mới buồn. Nhưng thực sự, chính kẻ đi mới sợ mình bị bỏ quên. Bằng có là số thư tôi nhận được ở bên nhà ít hơn và ngắn hơn là số thư mình gửi về. Nếu không sợ bị quên lãng, sao lại dài dòng và chăm chỉ viết như thế này làm chi, phải không?

Thăm anh và gia đình,
Tú.

TB. Rất mừng khi nghe tin Hà lại có thai. Cũng rất cảm động khi nghe anh cho biết Hà đã quyết định dùng tên tôi để đặt cho đứa con sắp tới bất kể là cháu trai hay gái. Tôi vẫn còn cảm thấy

lạ về lời tỏ tình của anh sau hơn hai năm im lặng. Nhưng, lạ hơn nữa về thái độ đáng quý của Hà. Biết đâu... Thôi chớ nói nữa. Cho tôi được giữ cho mình một điều riêng tư, nghe Nghị? —
Bạn anh.

trùng dương

3.70

HUỖNH PHAN ANH

phê bình và chống phê bình

TỪ KHỦNG HOẢNG VĂN CHƯƠNG

Nói tới văn nghệ miền Nam của những năm 60, của những ngày tháng gần đây nhất, không ai có thể phủ nhận được cái thực tế gần gũi, thân mật, không ngừng đập mạnh vào mắt vào tai. Đó là thực tế của một sinh hoạt mà về ngoài giàu có sôi nổi của nó không đánh thức được sự tri trệ, về ngoài hãnh tiến của nó chỉ tố cáo những bước thụt lùi, sa đọa. Nó đến từ những xô bồ, hỗn tạp, bừa bãi của thị trường sách vở, chữ nghĩa. Người đọc có quá nhiều đề học, người đọc bị tràn ngập bởi những sách ngày một ồ ạt ra đời. Và đồng thời, họ vẫn tiếp tục thiếu tác phẩm để đọc. Sách nhiều. Tác phẩm lại ít. Đó là hai buồn thảm của một thực tế đang trên đà lan rộng, chế ngự. Thực tế đó đang *làm nên* cuộc khủng hoảng, nó chính là cuộc khủng hoảng dường như đã có cơ tìm được đất sống của nó trong thời buổi nhá nhem của một xã hội đang phải gánh chịu quá nhiều khổ hình (chiến tranh, phân hóa, chậm tiến, hỗn loạn...), một xã hội hứa hẹn một cuộc phá sản rộng lớn. Điều gây khó chịu, điều làm cay mắt là thực tế đó, cuộc khủng hoảng đó lại là cơ hội tạo nhiều ngộ nhận, thứ ngộ nhận được màu sắc trí thức nhưng phản động và nguy hại nhất. Sách nhiều. Nghĩa là sách

vẫn được tiêu thụ nhiều. Nghĩa là lớp người thường ngoạn vẫn đông đủ. Nghĩa là sinh hoạt văn học nghệ thuật vẫn phát triển, lớn mạnh. Nghĩa là vấn đề còn lại bây giờ chỉ là làm sao tăng gia phát triển trên cái đà đó. Phải đi sát với quần chúng. Phải viết cho đám đông. Và đây là những tác giả ăn khách nhất, những tác phẩm được đọc nhiều nhất. Và kia nữa, những cuốn sách, những tên tuổi đang thịnh hành bên Tây, bên Mỹ. Phải hiểu đây là những cuốn sách và những tác giả với những *đề tài*, những *vấn đề* nóng bỏng, lôi cuốn mọi người. Phải thi nhau viết. Thi nhau dịch. Thi nhau xuất bản. Đề còn kịp với nhu cầu « tiêu thụ » của mọi người. Đám đông. Nhu cầu. Tiêu thụ. Thử hỏi văn nghệ ở đây, bây giờ còn có những lo âu nào sâu xa hơn có thể vượt qua những ý niệm đã trở nên phổ quát kia không? Người ta viết cho đám đông. Nhưng trên thực tế, người ta chỉ viết cho nhu cầu, thị hiếu. Nghĩa là người ta không viết cho một ai. Nghĩa là người ta không viết nữa. Bạn thấy mâu thuẫn không? Người ta viết rất nhiều, đọc cũng rất nhiều và văn chương hầu đã biến mất.

Chỉ còn lại có sách đề ảo tưởng gặp nhau và đề người ta có cơ tiếp tục được yên ổn trong gian trá. Dĩ nhiên văn chương có thể vẫn đòi hỏi nhiều nguy tin có thể nó chính là một nguy tin cũng nên. Nhưng khi người ta thi nhau, tranh nhau cho ra đời những quyển sách mà « tác dụng thực tế » chỉ có thể đủ để liên minh cho tội lỗi hoặc những khuynh hướng hạ đẳng nhứt của con người để được mệnh danh là tả chân nhứt hay tào bạo nhứt, trong trường hợp này vấn đề hoàn toàn đổi khác. Không còn nguy tin. Cũng không còn văn chương. Chỉ còn có sự dốt nát, trơ trẽn và sự gớm ghiếc. Bởi người viết văn đã mặc nhiên đứng ngoài. Tội nghiệp cho văn chương, và có lẽ không riêng gì ở xã hội ta mới có hiện tượng trái ngược này, có những cuốn sách *thành công* trên những phương diện hoàn toàn xa lạ với văn chương.

Nhưng bạn có chấp nhận được điều đó? *Bạn có quan niệm được một tác phẩm văn chương bất cần tới văn chương, một nghệ thuật bất cần tới nghệ thuật?* Bạn thấy không những câu hỏi thật khôi hài và có phần ấu trĩ cũng nên. Thế mà chúng đã chỉ

nói lên một thực trạng, một sự thật. Trong cuộc hỗn thành của văn học nghệ thuật ở đây quả có nhiều điều để nghĩ ngợi và cay đắng. Dĩ nhiên bạn sẽ không quá hoài nghi, độc đoán lệch lạc đến nỗi cho rằng văn nghệ miền Nam bây giờ là con số không. Có thể dù sao nó vẫn là một con số đáng kể hứa hẹn một con số đáng kể hơn. Tuy nhiên điều đáng nói là bên cạnh những nỗ lực, những công trình muốn làm một cái gì cho văn chương, muốn làm mới nó thực sự, muốn làm cho nó trở nên giàu có thực sự, những nỗ lực và công trình, tự chúng đã ít ỏi, luôn luôn có những thế lực phản động, mù quáng, lạc hậu vẫn ngang nhiên hoàn tất công tác phá hoại của chúng. Những thế lực đó xuất hiện, hay ẩn nấp dưới nhiều hình thức, bộ dạng khác nhau. Nếu cần phải gọi tên, chúng chính là những đốt nát, giả nguy đang tạo những thành tích rực rỡ nhứt trong khung cảnh văn chương của những ngày tháng gần đây.

Trong cuộc khủng hoảng chúng nhận lãnh vai trò chính yếu, chúng rủ rờ gọi mời tạo dựng những niềm tin, những ngộ nhận nguy hiểm. Nhưng hiện người đọc có quá dễ tin và luôn luôn tìm kiếm những tình cảm yên ổn trong ngộ nhận. Liệu những trang dăm thư sẽ vẫn còn mãi mãi tiếp tục được trang hoàng dưới những lớp phấn son hiện sinh hay hiện thực? Liệu những quyển sách về tình dục được phiên dịch và cho ra đời hàng loạt kia có mang đến sự kiện nào mới lạ ngoài việc tự tổ cáo một trí thức lười biếng, nghèo nàn, giả trá, ngoài việc tổ cáo một thực tế xã hội đáng hoài nghi: độc giả VN cần được giáo dục tìm hiểu về tình dục đến thế nào? Và những tiếng nỉ non ai oán, và những điệu cười thô bạo, và những tâm tình nhộp nhúa và những tiếng chửi thề kịch cợt, và những lời văng tục gớm ghiếc, và cả trâm, cả ngán thứ tiếng động của sự giận dữ và nguyên rủa, chúng sẽ còn tiếp tục tới bao giờ? Sẽ còn đưa người ta đi tới đâu, sẽ còn hứa hẹn những điều gì khác lạ hơn những hiện tượng buồn bã, nhàm chán kia.

TỚI KHỦNG HOẢNG PHÊ BÌNH

Tác phẩm ngày một nghèo nàn, sự nghèo nàn nằm trong rừng sách, Giá trị văn chương ngày một đi vào quên lãng của mọi

người, cả người viết lẫn người đọc, cả dự phóng, ý hướng văn chương, và nói gọn lại, cả văn chương dường như ngày một trở nên lỗi thời, xa lạ ngay trong quang cảnh sinh hoạt mệnh danh là văn chương. Dường như trong những năm 60 này, người ta viết không thể được đọc: Người ta viết để được *tiêu thụ*, càng ngày càng tốt, bởi một quần chúng tiêu thụ. A! Văn chương trở thành một món hàng, một thứ trang sức có phần xa xỉ. Đó là hiểm họa. Và ngay trong lòng của thứ hiểm họa mà ta gọi là khủng hoảng văn chương đó, một hiểm họa khác cũng cần thiết được soi rõ mặt mày không kém. Hiểm họa của một cuộc khủng hoảng phê bình. Trong cuộc khủng hoảng văn chương rộng lớn, phê bình hầu như khó lòng tránh được số phận éo uột, vất vả của nó. Sự việc này hầu như là hậu quả tức nhiên hay ít ra có thể hiểu được. Phê bình. Hai tiếng quen thuộc và đồng thời xa lạ bao nhiêu, đối với người cầm bút ở đây, đối với quần chúng thường ngoạn ở đây; đối với sinh hoạt chữ nghĩa ở đây. Liệu có hay không một ngành văn học gọi là phê bình? Trong khoảng thời gian của những năm 60, liệu người ta có được phép nói về một sinh hoạt phê bình và liệu người ta sẽ nói về nó trong những điều kiện nào? Phê bình. Quả thật không còn gì đáng hoài nghi hơn. Quả thật đó là một ngành văn học hoặc đang tàn tạ, hoặc chưa được khai sinh nên hình nền đáng bao giờ. Nói về phê bình trong hoàn cảnh bây giờ ở đây mà tôi cho là hoàn cảnh khốn khó chưa từng có ở Việt Nam đối với mọi người hầu như là nói về một cái gì đã lỗi thời hoặc không có thật. Hơn một người đã thẳng thắn phát biểu điều đó. Trên thực tế từ 10 năm trở lại đây phải nhìn nhận là văn nghệ miền Nam thiếu hẳn những tác phẩm phê bình đáng kể. Nghĩa là phê bình hầu như chưa được quan niệm một cách đứng đắn và công bình đến độ người ta không ngần ngại nói về một sự vắng bóng của ngành phê bình, của những cây bút phê bình với những đáp ứng tối thiểu để được gọi là phê bình. Nhìn lại, hầu như đó đây chỉ có những bài đọc sách, những ghi nhận thoáng qua về những bài đọc sách, những ghi nhận lại không đủ, có lẽ không bao giờ đủ để gây dựng nên một phong trào, một sinh hoạt phê bình cần thiết. Ấy là chưa kể đến nội dung, chiều hướng tác phong của những bài viết đó thường chỉ có tính cách thông tin, thù tạc thông qua lấy lệ. Không nói gì đến những đặc tính chủ quan, thiên lệch, bất công, những bài viết

trong những kích thước eo hẹp nghèo nàn như vậy tự chúng không thể không thiếu sót ở một chỗ khác chúng chỉ là cơ hội của nghi kỵ và ngộ nhận, chúng chỉ được quan niệm, ngao ngán thay, như là dịp để người ta gây cho đậm một mối cảm tình hay đào sâu thêm những ngăn cách tị hiềm. Do đó nếu sinh hoạt phê bình đã thiếu hụt, sinh hoạt đọc sách (tạm gọi như vậy, ngày một trở nên khiêm nhường, nghèo nàn hơn, càng đầy xa thêm mọi dự phóng phê bình, càng biến phê bình thành một ảo tưởng.

Từ khủng hoảng văn chương tới khủng hoảng phê bình. Từ một mâu thuẫn này tới một mâu thuẫn khác. Một thực tế không yên ổn, đáng nghi ngờ, với tất cả bộ mặt khó hiểu của nó, thế mà nó có thật. Khủng hoảng văn chương nằm ngay trong rừng sách vở, và giờ đây lại nói tới khủng hoảng phê bình giữa một giai đoạn văn nghệ đầy sự sinh động và ồn ào. Nhưng nếu rừng sách kia đã chỉ làm nổi bật hình ảnh tiêu điều của tác phẩm, có lẽ người ta không thể tránh được thực trạng hao hụt gầy gò của phê bình giữa một khung cảnh nặng phần sôi nổi bề ngoài. Thử hỏi giữa giai đoạn hỗn thành của sách vở, giữa giai đoạn lạc loài của chính những giá trị văn chương, giữa giai đoạn mà văn học nghệ thuật chỉ còn là *phương tiện* như trăm ngàn phương tiện khác, giữa *giai đoạn mà chính những nỗ lực khôi phục văn chương trong tư cách là văn chương lại bị mĩa mai, bài bác, kết tội, vâng*, giữa *giai đoạn mà mọi người hầu đã quên lãng văn chương*, thử hỏi phê bình văn chương còn có giá trị gì? Thử hỏi còn ai để phê bình, để nói về phê bình? Và nhất là thử hỏi khi văn chương ngày một vùi sâu trong quên lãng thì phê bình văn chương còn có ý nghĩa gì nếu không là một cái gì thừa thãi, nhằm nhĩ với một cách nào đó, còn có văn chương đâu để nói chuyện phê bình. Bởi vì *bạn không thấy sao, bộ mặt của sách vở bây giờ đã không ngừng thách thức ngạo nghễ trước mọi công tác phê bình cũng như đã từng thách thức ngạo nghễ với những giá trị bất đầu từ đó người ta được phép nói tới văn chương.*

TỪ PHÊ BÌNH ĐẾN CHỐNG PHÊ BÌNH

Điều có thể hiểu được: khi văn chương bị hất hủi, đến lượt phê bình cũng bị coi thường, bạc đãi. Không thiết đến văn chương.

Không biết đến phê bình. Hai thái độ này không ăn khớp, đi đôi với nhau thì ít ra chúng cũng không mâu thuẫn nhau. Và đó chính là căn cơ của khủng hoảng và sa đọa. Bởi tự nó là mặt chối từ, một phủ nhận. Nhưng thử hỏi, người ta có thể vừa viết văn vừa phủ nhận văn chương, phủ nhận tư cách nhà văn ở chính mình, để khoác lên những tư cách khác. Thử hỏi nhà văn có thể có một sự chọn lựa nào *tiên quyết* hơn là chọn lựa được là *người viết văn*. Và văn chương có thể chọn lựa điều gì khác *tiên quyết* hơn là *chính nó*. Điều nói ở trên kia về sự vang bóng phê bình thật ra chỉ là niềm *im lặng* của phê bình. Im lặng của phê bình. Im lặng của văn chương. Có lẽ ta cần phải nghiêng xuống, lắng nghe chúng giữa bao nhiêu tiếng động ồn ào, hung hăng. Có niềm im lặng của phê bình. Vậy thì phê bình hiện hữu. Vô ích nếu bạn cứ tiếp tục phủ nhận nó. Hoài công nếu bạn cứ tiếp tục quan niệm nó như một công việc vô bề bộn tác phẩm văn chương. Bây giờ có lẽ ta cần gần với vấn đề hơn nữa và những thách đố ngạo mạn và ấu trĩ kia hãy tạm gạt chúng sang một bên. Bạn thấy gì? Bạn đồng ý rằng vấn đề bây giờ rất đơn giản. Chỉ cần có một quan niệm *đúng đắn* về phê bình. Nghĩa là đặt nó vào đúng quyền hạn và tầm vóc của nó. Niềm im lặng của phê bình. Tại sao? Tại nó chưa được thừa nhận đúng mức. Tại nó chưa được thực hiện đúng mức. Niềm im lặng của phê bình trong những năm 60. A! Bao nhiêu phức tạp dần trải chung quanh niềm im lặng đó: những mâu thuẫn, những xung đột và bao nhiêu tấn tuồng nhằm nhĩ liên quan tới nó. Bạn thấy không, điều cay đắng là những sự kiện làm nên « sinh hoạt » phê bình ở đây, chính chúng nó lại không ngừng nhắc ta nhớ rằng phê bình hãy còn là niềm im lặng, chính chúng nó lại khẳng định sự vắng bóng của phê bình. Chúng phản phê bình tự bản chất. Nói tới một sinh hoạt phê bình ở VN hoặc chỉ cần nói tới hai tiếng phê bình thôi, người ta có thể mừng tưng ngay những ngộ nhận. Ngộ nhận của những người được (bị?) phê bình. Ngộ nhận của chính những người phê bình. Ngộ nhận giữa những người phê bình với nhau: giữa những đường lối phê bình khác nhau. Chung qui đó là những ngộ nhận đến từ một *ý thức phê bình* không được quan niệm đúng tầm mức và giới hạn của nó. Hoặc chúng đến từ sự *vắng bóng* của

mọi ý thức phê bình. Bạn còn nhớ những bài đọc sách của cây bút phê bình Nguyễn Quốc Trụ một thời gây sôi nổi và nhất là đã vô tình tạo nhiều ác cảm về phía những tác giả được ông đề cập tới. Và cũng trong trường hợp, mới đây thôi, những bài viết của ông Nguyễn Nhật Duật trên tuần báo Khởi Hành đã gây nên những « tiếng động » không chút liên quan gì tới công tác phê bình của ông. Ông Thanh Tâm Tuyền một lần nói về trường hợp những nhà văn không quen đón nhận phê bình, chỉ trích. Thế rồi từ một trạng thái tâm lý dễ xúc động mỗi khi nghe ai nói về mình, người ta sẽ khó lòng quan niệm được phê bình trong ý nghĩa toàn vẹn của nó. Nghĩa là lòng thừa nhận một khía cạnh nào đó của phê bình. Nghĩa là khó lòng thừa nhận phê bình. Sau đó là phản ứng. Người ta có nhiều phản ứng khác nhau, trực tiếp hay gián tiếp, để « đáp lại » một bài phê bình đã phạm phải một trọng tội là vạch ra những chi tiết sai lầm, hư hỏng của tác phẩm mình. Có lẽ ta không nên mất thì giờ với những phản ứng đầy buồn nản, không còn xa lạ gì với tất cả mọi người. Điều đáng nói ở đây là, một khi đã không dám đón nhận phê bình, một khi đã không dám thừa nhận (đừng nói chi tới chấp nhận) quan điểm trái ngược với mình, người ta đã vô tình *phủ nhận chính mình như một nhà văn, chính cuốn sách mình viết ra như một tác phẩm*. Bởi phê bình là gì nếu trước tiên không có nghĩa là *đọc*. Bởi nhà phê bình là ai nếu trước tiên không phải là *đọc giả*. Nếu nhà văn có đầy đủ tự do khi viết thì *đọc giả* cũng có tự do lúc *đọc*. *Đọc giả* có quyền hạn riêng của mình. Hẳn có thể và có quyền (ai cấm hẳn?) *đọc* một tác phẩm *chống lại* chính người đã sáng tạo nên nó. Bởi hẳn *đọc* cho hẳn. Không quan niệm được một *đọc giả* và từ đó, một nhà phê bình trong tinh thần cởi mở và tự do, nhà văn vô tình đóng vai kẻ thù của chính tác phẩm mình. Bởi một tác phẩm không người *đọc*, điều này phi lý. Thế nào là một tác phẩm được phê bình? Đó là một tác phẩm đó được *đọc* tới đã được thừa nhận như một hiện hữu, một thực tại. Đó là một tác phẩm đang ghi vào thế giới của người *đọc*, đã chạm vào mặt cùng thế giới đó, không một lần cho xong, mà còn tiếp tục hứa hẹn không ngừng những cuộc gặp gỡ, chạm mặt. Và nhà phê bình, hẳn là ai? Hẳn là người *đọc*, tức là tâm hồn bạn không

ngột đi cùng một đường với tác giả, tác phẩm, dù cho hẳn có *đọc* trong bình yên, dù cho hẳn có *đọc* trong thịnh nộ. Nếu văn chương có năm bảy đường, phê bình không chỉ có một. Và nhất là phê bình không mang đến tiếng nói sau cùng cho một cuốn sách cho một tác phẩm. Có thể nó chỉ là cơ hội cho một tiếng nói khác, những tiếng nói khác từ đó có dịp bộc lộ. Phê bình không là cánh cửa đóng lại một công trình từ đây xong xuôi yên nghỉ. Chính cánh cửa đó lại mở ra, và hứa hẹn, kêu gọi những chân trời khác.

Phê bình và chống phê bình, khủng hoảng phê bình và khủng hoảng văn chương, vấn đề chỉ là một đó là sự lãng quên trước một số ý niệm văn chương.

huỳnh phan anh

THÀNH TÔN

tự thân

Cũng không chống thì chầy
Đời ta rồi sẽ hồng
Bởi ai tin được mình
Khi nói ăn cùng một miếng

Nhưng dù sống thế nào chẳng nữa
Một đời mang nặng dấu dương gian

Làm sao tẩy sạch đời ta
Trong óc người đã sẵn
Làm sao xóa bóng cuộc tình
Khi trang đời vừa lật

Đến lúc mỗi người trong chúng ta
Vuốt ve niềm kiêu hãnh mọn

Bởi làm lẫn riêng nào
Không tuyệt vời một phía
Khác nào nốt ruồi son
Trên ngực hồng em bát ngát

Khác nào gương mặt ta
Ngày qua dấu đời biến đổi
Khác nào tâm hồn em
Lặn sâu vào niềm cô đơn nọ

Mỗi ngày phải soi gương
Có ngờ đâu đã nhờ mặt thủy
Ẩn hiện nhan diện mình
Trong lớp đời nhầy nhụa

Có cần hiểu đến ai
Khi cuộc đời ta chưa rõ
Có phải nói thao thao về những kẻ
Mà chính mình bôi mặt mù tăm

Tự lẫn trốn trong ta
Những dối lừa dần dần
Tự chui nhủi đời mình
Lầm lạc lừa phiền lụy

Thấy được chính ta rồi
Quả có nhờ gương kẻ khác
Nhưng lập lò trên mỗi dung nhan
Nghìn điều chưa nói hết

Nó ẩn dấu một hành vi
Trăm ngàn năm bấn bật
Hàm chứa một trần tình
Suốt một đời tự thú

Lương tri nào có phải của ta
Nếu không từ kẻ khác
Nhưng sống đời ta cho những ai
Hẳn là điều vô lý

Có phải sống với nhau là tự hiểu
Nỗi cô đơn thu dọn lại riêng mình

Có gì khác hơn không
Khi soi vào gương mặt lạ

Em nhìn thấy được gì
 Khi đời anh bóc trần, lật trái
 Họa hoằn nổi cô đơn
 Riêng mỗi người một lớn

Chung sống chính thị là
 Bắt đầu ta thủ thế

Có điều thật lạ lùng
 Em nào đâu đã hiểu
 Mỗi khi lời thốt ra
 Ý đã ngầm xuyên tạc

Mỗi khi lời thốt ra
 Không còn tin ta đã nói

Chắc không ai không rõ chính mình
 Một khối đời khó hiểu
 Bởi ta thất lạc ta
 Ngay buổi đầu đã dẫn

Em tin vào chính lời em
 Thật là điều kỳ lạ
 Tin vào được gì ta đã nói
 Khác nào theo dấu ngựa truy phong

Bám vào ý tưởng mình
 Không lấy gì làm trọng
 Lễ tất nhiên là ta đánh lừa
 Ngay chính ta mắc bẫy

Nhiều lúc thật tằm thương
 Phải nhân danh một người để nói

Có một điều hiển nhiên
 Không bao giờ chịu thấy
 Sống là thoa son trác phấn đời mình
 Mỗi ngày thêm xấu xí

Bởi quan niệm sống như là kẻ khác
 Trốn trong ta ve vuốt nổi tình riêng

Lầm lẫn nào ta chẳng có
 Mơn trớn chỉ nghìn nỗi thẹn thùng
 Hãy nói toạc những điều
 Ngặt thốt ra lại chính mình đối gạt

Hụp lặn trong phản văn
 Đề rồi không có thực
 Như chìm đắm vào tình chung
 Đề thấy mình đơn chiếc

Đừng giận hờn nhau chi vội
 Hiểu thế nào trong cõi riêng

Nhiều lúc tưởng đã xong
 Những điều ta thanh toán
 Nào ngờ sợi vô hình
 Buộc đời ta trong đó

Nào ngờ chính cuộc ta
 Đã chơi trò cuộc bắt

Thỏa mãn một điều nào
 Chắc gì chính lòng ta đã thuận
 Sống dùm ngó mọi người
 Với nỗi lòng thấp thỏm

Có ai tin chắc đời mình
 Trên một đường đã vạch
 Bởi sống còn nhân danh kẻ khác
 Phải đâu ta thể đứng riêng mình
 Thật sự có nhiều khi
 Mặc cho đời thành kiến

Thế rồi ta chắc là ta
 Trong tâm suy diễn nọ
 Ngoi ngóp sợi ăn năn
 Riết rồi dây cũng phục

Riết rồi chính niềm tin
 Phủ cho đời chẵn lẽ

Những cái lắt thật tình
Chung qui trò sắp ngửa

Ví phỏng nó là người
Có điều gì đáng nói
Dù sinh ra đời không đánh dấu
Cũng còn vượn chòm vết thân quen

Chui rúc vào niềm riêng
Nào ngờ ta đồng lõa
Vót vát chút tình hoài
Nỗi lòng nghe đã mục

Dạng thức nào trên mỗi chúng ta
Không lồng trong chiếc bóng

Thật sự ta chán đời
Chính là người được cuộc
Nửa đường đi đến muốn quay lui
Cũng một lỡ lầm quen thân mất nết

Chắc em lạ lòng
Do chính điều em bày biện
Anh cũng chả khác nào
Một anh mù nói tương

Chúng ta chả khác nào
Chính điều ta đã tưởng

Thêm những thác mắc vào
Chai lý hơn cuộc sống
Nhưng dẫn đến một đường quen
Chắc gì em chịu bước

Khổ tâm thay những ai không chịu hiểu mình
Mà cam tâm làm theo kẻ khác

Nhân danh một đời thừa
Nói những điều đã thiếu
Nghĩ đến thật đứng đưng
Như ván đời đã lật

Cây bài nào không mang một dấu riêng
Như vết chàm ta đã sẵn
Ích lợi gì đâu điều đã thấy
Mà phanh phui thù nghịch riêng tây

Nuôi dưỡng tự ái còm
Đâu là điều tự mãn

Nhiều lúc nghĩ chính mình
Đúng là trò bịp bợm
Phải trái trên một đường dây
Xem như màn hát xiếc

Có đến thật sự rồi
Mới thấy mình lầm lẫn
Ra khỏi một nơi nào
Quả là điều bất hạnh

Ta nào rõ chính ta
Hơn một lần sắp ngửa

Mài nhẵn đời ta thành nổi nhọn
Có điều gì vô lý hơn không

Thế mà chính thị là
Một điều tiên quyết đã
Có giải thích nào không là lần tự thú
Ngay trong ta bất lực đã tràn trề

Thật chả mời lạ gì
Cánh đời khi đã mở
Tự thân ta là người
Đều tầm thường, hẳn thế

Có phải vậy không em
Cửa nào tay chớm gõ

thành tôn

thời sự và

sinh hoạt

● **Jack London : Đời sống còn vĩ đại hơn cả tiểu thuyết.**

Đối với một số người, Jack London là tác giả của nhiều cuốn tiểu thuyết phiêu lưu mạo hiểm. (Một số tác phẩm của ông đã được dịch ra Việt ngữ như *Mối tình thiên thu*, *Tiếng gọi của rừng thâm...*). Nhưng đối với một số người khác, Jack London lại còn là một trong những kẻ tạo dựng nên xã hội chủ nghĩa Hoa kỳ. Trong cuốn sách nhan đề « Jack London, kẻ phiêu lưu trên biển cả », Irving Stone đã kể lại tiểu sử của J. London, một người mà đời sống đã vượt lên trên tất cả những cuốn tiểu thuyết mạo hiểm do chính người đó viết nên.

Là con của một nhà thiên văn Ái Nhĩ Lan, người cha bất đắc dĩ này đã không cho con một chút của cải, lòng thương, sự nuôi nấng nào, ngoại trừ sự thông minh, ham học hỏi. Ngay từ 13 tuổi, Jack đã phải làm lụng để kiếm tiền nuôi mẹ, bố dượng và các em cùng mẹ khác cha. Ngủ lúc 12 giờ rưỡi đêm, dậy lúc 5 giờ rưỡi sáng, lý thuyết gia và cách mạng gia của chủ thuyết xã hội sau này đã không bao giờ quên được tuổi thơ bi thảm đó. Năm 15 tuổi,

Jack chọn cho mình một nghề khác thường : người vớt trộm sò trong những bãi ngầm của tư nhân ở vùng biển Vịnh Oakland, một tay cầm bánh lái tàu, một tay cầm súng. Từ cướp biển, Jack đổi sang nghề « canh sát hàng hải », chuyên bắt những người Trung Hoa buôn lậu tôm biển, những người Hy Lạp ăn trộm cá hồi. Buổi tối, Jack nhậu. Để giúp gia đình và cũng vì đã đọc *Moby Dick*, để theo dấu vết con cá voi trắng, Jack vượt biển sang tới vùng Nhật bản săn hải cẩu. Cuộc phiêu lưu này đưa Jack tới Triều tiên, Nhật, Tây Bả Lợi Á.

Sau biển cả tới hỏa xa. 16 tuổi rưỡi, Jack làm nghề hành khất, nhảy từ toa tàu này sang toa khác trong khi tàu đang chạy, bị xua đuổi bởi những kiểm soát viên hỏa xa. Năm 20 tuổi Jack theo quân đội phiến loạn của Coxey đang tiến về Washington. Chính ở đó Jack khám phá ra xã hội chủ nghĩa, trong khi đọc Babeuf và Saint-Simon. Năm 22 tuổi, Jack làm nghề tìm vàng ở Alaska với một nhóm dị giáo, những kẻ có thể mất mạng vì vàng và thường mất những đêm dài trong những cuộc bàn cãi về Darwin, về Spencer, về tác phẩm « Capital » của Marx và về « Thiên đàng đã mất » của Milton.

Trúng giải trong một cuộc thi truyện ngắn hay nhất, Jack, năm 23 tuổi, quyết định một cuộc phiêu lưu vĩ đại nữa : Văn chương. Lúc đầu là các nhật báo với giá mười đô la một ngàn chữ. Sau đó là thành công, và thành công rất mau, bởi vì Jack kể toàn những chuyện cảm đoán : Xã hội chủ nghĩa và bấp vế đàn bà. Trong vòng mười năm, Jack kiếm được bằng ngòi bút hơn một triệu đô la vàng. Triệu phú nhưng không biết cách giữ tiền nên vẫn nợ ngập đầu, Jack tự tử năm 41 tuổi.

Không phải xã hội chủ nghĩa đã gọi hứng cho cuộc đời của Jack, nhưng ngược lại, chính là một ý chí trả thù, giống như những nhân vật, như những con chó trong truyện của ông, Jack muốn bước ra khỏi đám đông. Ông tố cáo tư bản chủ nghĩa bởi vì nó « xấu xa » nhưng ông lại kính nể « sự lớn con » của nó. Jack không phân biệt giữa giai cấp đấu tranh và sự chọn lựa tự nhiên, không phân biệt giữa xã hội chủ nghĩa và luật rừng rú, mạnh được yếu thua. Chính Jack cũng nghĩ rằng ông đã ca ngợi những đức tính của sự tương tranh nhân danh xã hội chủ nghĩa.

Nhưng thật ra, ông thù ghét cả hai, cả xã hội chủ nghĩa lẫn sự sẵn mỗi để sống. Chính Alaska, xứ tuyết lạnh cô đơn là nơi an nghỉ của Jack, bên ngoài xã hội văn minh đã kết án Jack phải chết vì sự thành công.

● Những nỗi nhọc nhằn của kẻ làm nghề dịch thuật

Trước hết, câu chuyện liên quan đến Svetlana, con gái của nhà độc tài đỏ Staline. Nàng đã chọn tự do. Nadiejda Gneditz cũng vậy. Một người chọn lựa tự do để nói sự thực về cha của nàng và về quê hương của nàng. Còn một người cũng chọn lựa tự do để phiên dịch sự thực kể cho những độc giả người Pháp biết. Kết quả là cuốn: « Chỉ trong một năm », được dịch sang Pháp ngữ. Nhưng Svetlana đã kết tội Nadiejda Gneditz, nghĩa là kết tội ông Michel Cournot và vợ đã sơ xuất một cách khó chịu trong nhiều câu, trong nhiều đoạn và trong nhiều trang sách, và đã phản bội nguyên tác ở nhiều chỗ trong bản dịch. Vợ chồng Michel Cournot đã trả lời: « Chúng tôi đã cố gắng làm cho cuốn sách sống được ở trong Pháp ngữ. » Svetlana cũng không kiện cáo gì cả và cuốn sách không bị rút khỏi thị trường, nhưng hai nhà xuất bản Mỹ và Pháp cùng thỏa thuận là khi bán hết số ấn bản đã in, nếu tái bản phải phiên dịch cẩn thận hơn.

Dịch là phản bội, từ xưa mọi người đã nói vậy. Nhưng vấn đề là người ta vẫn phải dịch, cho nên câu trả lời lại là một câu hỏi khác: Phải dịch như thế nào. Chateaubriand chủ trương lối trực dịch: « Tốt nhất, tôi « can » (calquer) Milton lên mặt kính ». Một vài người khác chọn lối phỏng dịch. Như Voltaire chẳng hạn. Nhưng văn dịch « Hamlet » của ông lại là một « thảm họa ». Bản dịch Hamlet của Gide thì lại có vẻ « gidien » nhiều quá, trong khi đó chính Gide là một nhà văn sành sỏi Anh ngữ. Bản dịch « những chuyện khác thường » (Histoires extraordinaires) nguyên tác của Edgar Poe, do Baudelaire,, « yếu » Anh ngữ, dịch, lại đáng kể, trong khi bản dịch của Mallarmé, giáo sư Anh văn, lại quá khó khan. « Bất khả dịch », đó là quan niệm của một số nhà ngôn ngữ học, như Fédorov chẳng hạn.

Có một điều chắc chắn là, biết rõ ngoại ngữ nguyên tác cũng không đủ. Dịch giả phải biết rõ chính ngôn ngữ cha sanh mẹ đẻ

của mình. Chính vì vậy mà nhiều dịch giả thành công trong khi biết không nhiều ngoại ngữ nguyên tác: Jean Lescure không biết tiếng Ý trong khi dịch rất giỏi Giuseppe Ungaretti. Ở Việt Nam ta, trường hợp cuốn Les Grands Coeurs (những tâm hồn cao thượng) bản dịch của Hà Mai Anh cũng gần như cùng một trường hợp tương tự. Ai đã đọc cả hai bản văn chắc chắn phải công nhận bản dịch của Hà Mai Anh đọc khoái hơn bản Pháp văn nhiều và theo như người viết bài này được biết, họ Hà dịch cuốn đó ngay khi còn đang đi học Trung học.

Quan trọng hơn nữa còn là vấn đề thời gian dùng vào việc dịch. Một dịch giả như Philippe de Rothschild đã mất 8 ngày để dịch một câu thơ và đã mất mười năm để dịch « Poèmes élisabéthains ». Đối với thi sĩ Tản Đà, có lẽ dịch thơ cũng chẳng khác gì làm thơ mấy, cũng cần phải có những giờ phút linh thiêng, những tình cờ hãn hữu và những cảm thông « vượt ra ngoài thời gian không gian » giữa những người tri kỷ. Cũng bởi vậy mà có những dịch giả chỉ dịch một tác giả độc nhất, coi việc dịch đó như là công việc sáng tạo vậy.

● William - Faulkner : « Chỉ trong một câu ... »

Nhà xuất bản Gallimard sắp sửa cho phát hành một cuốn sách gồm những thư từ trao đổi giữa Faulkner và nhà phê bình Malcolm-Cowley. Đây là những bức thư chưa hề được in ra cho công chúng, và Faulkner khi viết những thư đó cũng chưa được đọc nhiều ở nơi quê hương ông. Sau đây là một vài đoạn trích dẫn từ một trong những bức thư đó. Faulkner tự bày tỏ vì nghệ thuật viết của ông, về cuốn Absalom ! Absalom ! và về một trong số những nhân vật của ông ở trong cuốn đó : Quentin.

Trong cuốn tiểu thuyết nào của tôi cũng vậy, tôi cố gắng kể bằng một cách kể có thể có được và hoàn hảo nhất — một câu chuyện. Hoàn hảo nhất, cảm động nhất. Nhưng ngay cả điều này cũng chỉ có vẻ phụ thuộc đối với tôi, khi so sánh nó với những gì tôi cố gắng làm, nếu người ta nhìn tác phẩm đó trong toàn bộ tác phẩm của tôi. Tôi kể cũng vẫn câu chuyện đó, một cách không chán không mệt. Vẫn một câu chuyện tôi và thế giới. Cố gắng nói hết thế giới cộng thêm « cái tội của tôi » hay là thế giới qua « cái

tôi của tôi», hay là những cố gắng của cái-tôi-của-tôi (mon moi) để ôm trọn trong một cuốn sách cái thế giới mà tôi đã sống. Điều này cắt nghĩa những chỉ trích của mọi người về những tác phẩm của tôi: tối tăm, câu văn rối mù, không cân xứng, dài loằng ngoằng không dứt. *Tôi cố gắng nói hết trong một câu, từ chữ hoa đầu cho đến dấu chấm cuối.* Tôi luôn luôn cố gắng nhét tất cả vào trong một cái vỏ. *Tôi cũng không biết phải làm thế nào.* Tất cả những gì tôi biết đó là sẽ tiếp tục cố gắng thử kể bằng một cách mới khác. Miền Nam, cũng thực sự không quan trọng lắm đối với tôi. Điều quan trọng là tôi chỉ biết có nó, và trong đời tôi tôi không có đủ thời giờ biết một cái gì khác nữa để viết cùng một lúc với miền Nam đó.

(Trong Absalom !), tôi nghĩ rằng ở đó, không phải là Faulkner mà chính Quentin là « étalon-correct ». Tôi viết một câu chuyện, và chính hần, suy nghĩ về hoàn cảnh câu chuyện... Tôi kể một câu chuyện mà tôi tin là một câu chuyện tốt nhưng tôi tin rằng Quentin, chính hần có thể làm hay hơn tôi...

Nghệ thuật là một điều giản dị hơn là người ta nghĩ về nó. Bởi vì có rất ít « chủ đề » ở trong đó. Tất cả cái chi xao động đều bắt diệt trong câu chuyện đời người. Tất cả đều đã được viết, về vấn đề đó. Và nếu một người viết một cách cẩn thận, viết trong khi không bao giờ hài lòng về những gì người đó đã viết, trong trường hợp đó, hần *viết lại* những gì đã được viết, bởi vì nghệ thuật cũng giống như kẻ nghèo đói một mình tự xoay sở lấy, và cùng chia nhau một miếng bánh.

● Tưởng niệm nhà văn Phú-Đức

Nhà văn Phú Đức, tên thật là Nguyễn đức Nhuận vừa từ trần ngày 4-3-1970 tại Gia Định. Ông là cha đẻ của những nhân vật như Hoàn ngọc Ân, Hiệp Liệt, Lục Tặc, Bách-si-Ma... và chiếc xe hơi hình điệu xi gà. Ông cũng được coi như là một trong những tay tiên phong của nghề viết tiểu thuyết đăng báo hàng ngày.

Như ai nấy đều biết, những đặc tính của tiểu thuyết nhật báo là câu chuyện thường chứa đựng nhiều tình tiết ly kỳ, hấp dẫn khiến đọc giả say mê theo dõi. Tiểu thuyết nhật báo « chính thống » với những tác giả như Phú Đức, Hồ Biểu Chánh luôn luôn

có hậu, nghĩa là tất cả những thắc mắc, những bí ẩn ở trong truyện cuối cùng đều được giải đáp dưới ánh sáng đạo lý.

Có một điểm đáng chú ý là tất cả những loại tiểu thuyết xã hội, trinh thám, thám hiểm, kỳ tình hay truyện ngắn v.v... gần như đều bắt đầu ở Miền Nam rồi sau đó được sinh sôi, nảy nở ở miền Bắc. Những truyện ngắn ở trong tập chuyện giải buồn của Huỳnh Tịnh Của có thể coi như những truyện ngắn viết bằng một thứ tiếng Việt cũ nhất và đúng nhất. Những truyện trinh thám như Câu Tám Lọ, Mảnh Trăng Thu... gần như là những trinh thám kỳ tình tiểu thuyết đầu tiên mà chúng ta có, cũng như là những phiêu lưu tiểu thuyết pha lẫn không khí võ hiệp. Châu về Hiệp Phố, Trường tình huyết lệ. Khi ra tới miền Bắc chúng bị biến đổi cho hợp với sắc thái địa phương mất đi vẻ mại, giản dị. Những tác giả người Bắc làm cho chúng trở nên nhẹ nhàng, bóng bẩy. Những câu văn trở nên chảy xuôi, diêm dúa, đầy hình ảnh và màu sắc nhưng « thực chất » của câu chuyện vẫn vậy. Ngày nay nếu đặt lại vấn đề, coi tu-từ pháp như một khi giới nguy hiểm, lợi đấy và cũng hại đấy, nếu không muốn phủ nhận luôn vai trò của tu-từ pháp, của lẽ thói đối xứng, biến ngẫu coi tất cả những « nhiễu âm » ở trong văn chương, hại nhiều hơn lợi, khi đó, đọc lại những sáng tác của những tác giả miền Nam, chúng ta sẽ nhận thấy chúng gần gũi với tiếng nói với đời sống đa dạng thường nhật. Văn chương lạm dụng tu-từ pháp trở nên một loại thùng rỗng kêu to, vô bổ và cũng vô hại.

Có lẽ đến lúc chúng ta phải xét lại toàn thể những tác phẩm văn chương của chúng ta, phải đặt câu « văn dĩ tải đạo » trong một khuôn khổ rộng rãi hơn, phải đặt ra hai câu hỏi song song cùng một lúc : Văn là gì và Đạo là gì ? Mượn lời một tác giả Tây phương, trong một cuộc thảo luận xoay quanh vấn đề : Văn chương làm được gì, ông ta đã trả lời : Văn chương làm nên con người : « Đạo » văn chương và « Đạo » làm người có lẽ cũng chỉ là một vậy. Một triết gia Tây phương mới nhất, vừa tạ thế Merleau Ponty, trong cuốn sách triết viết dở dang chưa kịp hoàn thành, đã viết một câu tương tự như câu Văn dĩ tải đạo của Đông phương ta, khi ông bàn về vấn đề ngôn ngữ trong văn chương : « Lời nói không là một dáng điệu giống như những

dáng điệu cũ chỉ khác. Lời nói chính là xe chở chúng ta về phía chân lý, giống như thân xác của chúng ta đưa ta vào cõi trần gian : cho phép chúng ta hiện diện ở đời » (M. Ponty trong La Prose du Monde).

Và văn chương là gì, nếu không phải chính là lời nói, gài gủi với lời nói khi nó đã bị gạt ra ngoài tất cả những gò bó quy luật như tu-từ pháp, ận dụ...

Nhất là khi những ận dụ đó đã bị dùng đi dùng lại nhiều lần đến nỗi chẳng có gì đáng gọi là « ận » ở trong đó cả. Cũng vậy sự lạm dụng tu-từ pháp chỉ đưa đến một thứ văn chương « viết kỹ » (bien écrire), hào nhoáng, đẹp đẽ nhưng vô ích vì thất bại.

tuấn anh

TÌM ĐỌC

NGỘ NHẬN

lộng ngôn của

VŨ KHẮC KHOAN

QUAN ĐIỂM xuất bản

ĐÃ PHÁT HÀNH

TÙY BÚT

MAI THẢO

KHAI PHÓNG xuất bản

nghĩ gì về kịch ? thanh tâm tuyên

CORNELL
UNIVERSITY
JUL 23 1970
LIBRARY

Ông ơi,

... Nghĩ gì về kịch ? Nghĩ, tôi nghĩ ? Từ lâu rồi tôi không nghĩ, nghĩ nó khổ lắm. Làm gì có tôi nghĩ, người ta nghĩ thì đúng hơn. Mà người ta cũng là một *thứ tôi*. Đã không có *tôi nghĩ*, ắt cũng không có người ta *nghĩ*. Như thế thì nghĩ chẳng là cái gì ?

Gì là gì ? Cái tiếng gì này khó chịu rắc rối không thể tả. Nó vẫn đề quá. Gì chẳng là gì cả. Nghĩ gì ? Cái gì ? Sao cứ buộc cái ý trong một vài chữ thế ? Chẳng có gì cả. Ấy là có hết thầy. Chữ gì là chữ loại trừ, giết các chữ khác, các thức khác. Bỏ quách nó cho xong.

Về, về phía nào ? Về chỗ nào ? Lúc nào mình lại chẳng tìm về một chốn nào. Về thơ, về văn chương, về chính trị, về đạo đức, về cách mạng, hay về kịch. Nhưng mọi thứ không là một cái gì ? Về với một cái gì là hồng bệ. Kịch không là một cái gì. Đó là một chốn, một nơi. Một chốn một nơi cũng như một chốn khác một nơi khác để mình về. Thế thôi.

Kịch là lịch kịch, lĩnh kính, phiền phức. Một chốn đề về, về nghĩa là không đi nữa. Chốn có nhiều người, nhiều đồ vật, nhiều thực, nhiều mộng. Chốn tụ họp và chốn cô đơn. Chốn cười, chốn khóc chung chạ, lẫn lộn, thờ cùng hơi người khác. Không ai nghĩ cả.

Ông ơi,

Ông viết Ngô Nhận xong ông bắt tôi nghĩ về kịch. Cái chốn ấy chưa một lần tôi về. Đứng ngoài mà dòm tôi có thể nói cũng chẳng sao. Nói chứ không nghĩ. Nhưng khốn nỗi nói chỉ đây mình thêm xa chẳng về đến cái chốn mình muốn được về. Bởi nói cũng là một chốn có thể cầm chân ở hoài. Nói hoài chẳng hết rốt cuộc chỉ còn biết nói... Kịch mới đẩy ông ạ. Xin ông hai chữ bình yên.